

М. БРАЖНИКОВ

**ДРЕВНЕРУССКАЯ
ТЕОРИЯ
МУЗЫКИ**

**ПО РУКОПИСНЫМ МАТЕРИАЛАМ
XV—XVIII ВЕКОВ**

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

ОТ АВТОРА

Быстрое и разностороннее развитие культуры Руси в конце XV и в течение XVI века привлекало и продолжает привлекать внимание многочисленных исследователей. Они изучают его с разных сторон и с разными целями. Создано много основательных исследований. При всем том, однако, говорить, что разработка *музыкальной* стороны древнерусской культуры в ее профессиональной певческой отрасли (культовое пение) является наиболее отстающей — значит повторять давно известное и много раз сказанное.

В общую культуру древней Руси область музыкального искусства — народного и культового — входит как большая и самостоятельная составная часть. Однако, для того чтобы представить себе ее удельный вес, все ее значение и место в единой общерусской культуре, нужно получить возможность хотя бы в основном судить о художественном содержании и истории древнерусской музыки в ее полном объеме. Такой возможности пока еще нет. В настоящее время, по существу, только начинается переход от «осмотра» того, что в этой отрасли музыкознания лежит «на поверхности», к тому, что требует глубоких, продолжительных и кропотливых изысканий.

В специальной литературе любая сколько-нибудь значительная работа упоминает о певческих азбуках, киноварных пометках, осмогласии, попевах и многих других особенностях знаменного пения и столповой нотации. Однако одного упоминания недостаточно, так как все это — не частные вопросы, не только отдельные звенья, из которых образуется богатство древнерусской музыки; каждое из этих звеньев находится в тесной связи с другими, представляет самостоятельный интерес, всегда сохраняя собственную музыкально-историческую и палеографическую ценность. Так, например, для того чтобы понять применение отдельных нотных знаков (знамен), взаимозаменяемых в певческой строке, нужно уяснить их место в попевке, которая в свою очередь во многом определяет употребление этих нотных знаков, — а теория попевок еще далеко не во всем ясна. Теория попевок переплетается с системой осмогласия. Она, эта система, со своей стороны освещающая во многом как

самую знаменную нотацию, так и применение попевок, еще не изучена со сколько-нибудь достаточной полнотой. Получается своего рода замкнутый круг неясностей и зависимостей.

Некоторые из этих неясностей возникают оттого, что до последнего времени в деле изучения древнерусских музыкальных памятников недооценивалось значение *музыкальной палеографии* (палеографии певческих рукописей) как самостоятельного раздела общей русской палеографии, раздела, вносящего существенные поправки в подход к знаменной нотации, в понимание попевок, осмогласия и всей древнерусской теории музыки, которой и посвящено настоящее исследование.

Указанные обстоятельства крайне осложнили работу и ограничили возможности ее автора. Приступая к данному труду, автор в полной мере отдавал себе отчет в том, что, при существующем уровне изученности знаменного пения, на ряд вопросов не может быть дан полный ответ до тех пор, пока не будут разработаны отдельные частности певческой теории, на пути к чему стоят многочисленные препятствия. Только из совокупности многих музыкально-теоретических данных может быть воссоздана теория древнерусской музыки. В силу сказанного, автор обращает особое внимание читателя на то, что он, поставив перед собой задачу дать возможно полное раскрытие древнерусской *теории* музыки, должен был ограничить свою задачу освещением этой теории лишь в той степени, в которой это позволяют сделать сохранившиеся музыкально-теоретические руководства и их палеографические особенности (которым автор также уделяет значительное внимание).

Особенно затруднительным было освещение теории осмогласия. Некоторые сведения по греческому осмогласию можно найти в трудах зарубежных исследователей. Тем не менее, автор не счел нужным приводить выдержки из их трудов, ибо стремился говорить не о греческом осмогласии, не о том, чего *нет* в наших рукописных музыкально-теоретических руководствах по знаменному пению, а о том, что в них *есть*, о том, что может быть уяснено по немногим данным, имеющимся в этих *русских* источниках.

В отдельных случаях недостаток или отсутствие нужных теоретических руководств, как и проверка применения на практике теоретических положений, содержащихся в азбуках, заставили автора обратиться к *рядовым*, а не специально теоретическим рукописям.

В силу того, что в основу исследования положены, как сказано, прежде всего специальные музыкально-теоретические руководства, автор придавал исключительное значение накоплению должного количества нужных материалов и отысканию в книгохранилищах Советского Союза соответствующих рукописных источников. Необходимость этого была вызвана тем, что в специальной литературе сведения о древних музыкальных

руководствах — азбуках — совершенно недостаточны, а публикации подобного рода памятников единичны.

Понятно, что особо ценными представляются азбуки древнейшие — XV века (более ранних азбук еще не обнаружено). Кроме известной единственной азбуки XV века, автору удалось найти еще три. Что касается азбук XVI столетия, то их насчитывалось — судя по литературе — пять или шесть. Предпринятые автором розыски привели к тому, что он получил возможность подробно обработать 42 азбуки разных годов и десятилетий XVI века (известно же автору и просмотрено им намного больше знаменых азбук). Рукописные азбуки XVII и XVIII веков встречаются очень часто (как в сборниках, так и отдельно), и говорить об их «нехватке» не приходится. Конечно, не все азбуки и певческие рядовые рукописи оказались равноценными и подходящими для использования в настоящем исследовании.

Несмотря на широкий охват документальных источников, не всегда оказывалось возможным обнаружить многие рукописи, упомянутые и использованные в специальной литературе. Последнее объясняется тем, что авторы — исследователи русского культового пения, особенно дореволюционные, — как правило, не давали ссылок на книгохранилища, где находились использованные ими материалы. Кроме того, они работали над рукописями, принадлежавшими частным лицам, коллекции которых в настоящее время либо утрачены, либо ушли из поля зрения. Поэтому в предлагаемой работе некоторые термины и высказывания, известные по литературе, могут не встретиться, что, по мнению автора, вполне окупается огромным количеством привлеченного им совершенно нового рукописного материала.

Для настоящего труда автор привлекал рукописи и азбуки самого различного состава, содержания и направления, излагающие теорию пения как знаменного безлинейного, так и западноевропейского нотоплинейного (но лишь в том объеме, в каком эта последняя нашла отражение в безлинейных теоретических руководствах). Основной упор был сделан на изучение теоретических памятников *русской* знаменной системы. Сказанным объясняется то, что такое известное руководство, как «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого, в настоящем труде особо не рассматривается. Наряду с ведущей знаменной системой, в исследовании освещены руководства также и по второстепенным безлинейным нотациям.

Несмотря на то, что предмет исследования автора почти исключительно составляют древнерусские музыкально-теоретические руководства, его труд отнюдь не является историей возникновения и развития на Руси музыкально-певческого образования, хотя последнее, без сомнения, находит свое отражение в учебных руководствах. Глубокая связь между тем и другим не подлежит сомнению. Чем больше заботились русские

церковные и светские власти о церковном пении, тем больше приходилось им думать и над путями его распространения, невысказанного без надлежащей постановки его преподавания.

Читатель не должен искать в настоящем труде ни истории развития второстепенных певческих нотаций — пути и демества, хотя по этим видам нотаций и сохранились соответствующие педагогические пособия, ни монографий, посвященных отдельным распевщикам-теоретикам, авторам выдающихся руководств.

Споры о том, в каком отношении находится и в какой степени зависимости стоит знаменный распев от византийской музыки, идут давно. В настоящее время они усилились в связи с исследованиями, произведенными зарубежными учеными на основе немногих имеющихся в их распоряжении славянских музыкальных рукописей. Автор в своем труде стремится показать, что русская музыкальная теория, несмотря на византийские истоки знаменного распева, является плодом самостоятельного труда одареннейших *русских* певцов-теоретиков.

По ходу исследования приводятся многочисленные выдержки из азбук и высказываний ряда деятелей в области знаменного пения. Все эти выдержки передаются как правило в современной орфографии и без сохранения знаков препинания оригинала, столь произвольных в древних русских письменных источниках. Орфография подлинников сохранена, однако, в отдельных местах для того, чтобы дать почувствовать читателю аромат древнего памятника, гибкость и своеобразие его языка, а также в особо важных случаях, могущих показаться спорными.

Ввиду большого количества использованных рукописных источников, их постоянного сопоставления и ссылок на них (особенно в первых главах), автором введена в главах I—III, в целях сбережения места и упрощения ссылок, условная нумерация азбук арабскими цифрами, например: азбука № 6, азбука № 3 и т. п. Каждое из этих сокращений раскрыто в специальном списке в конце исследования.

Теория древнерусского певческого искусства разбросана по множеству рукописных источников, но азбуки как бы концентрируют ее в себе, освещая ее с разных сторон, с различной степенью подробности. Сказанным объясняется форма построения предлагаемого исследования: по *типам* теоретических руководств и в зависимости от затрагиваемых в них теоретических проблем, а также в соответствующей хронологической последовательности, чем в конечном счете определяется расположение глав. Многие любопытные участки рукописей, изложение которых излишне отяжелило бы книгу, даны в Приложении.

В силу ряда обстоятельств пришлось отказаться от двухцветных иллюстраций, из-за чего киноварные пометы напечатаны черной краской.

Предлагаемая работа состоит из двенадцати глав. Каждая посвящена отдельному, самостоятельному виду теоретических руководств, освещающих определенный раздел древнерусской музыкальной теории. Исследование их в столь широком охвате — результат многолетних изысканий и появляется впервые. Естественно, что при этом не представляется возможным дать исчерпывающий ответ на все вопросы теории знаменного пения, среди которых многие также ставятся впервые. Если, однако, автору удастся убедить читателя в национальной самобытности, подлинном остроумии и глубине русской музыкально-теоретической творческой мысли, ориентировать его в том, что еще предстоит сделать исследователям нашего музыкального средневековья, и помочь им в самостоятельных розысках, то автор позволит себе надеяться, что его труд выполнен не напрасно.

Автор считает долгом выразить глубокую благодарность Ю. В. Келдышу и В. А. Васиной-Гроссман за большую помощь в работе, а также В. В. Протопопову за ряд ценных советов.

ВВЕДЕНИЕ

Научное и палеографическое значение сохранившихся рукописных музыкально-теоретических певческих руководств чрезвычайно велико, однако, чтобы в полной мере представить себе все их совершенство, далеко еще не достаточно признать высокие художественные достоинства и разнообразие древнерусских знаменных песнопений. Огромное значение имеют те пути, которые привели русское певческое искусство к его вершинам, вся та «черновая» работа, которая была выполнена древнерусскими теоретиками-музыкантами. Не будь этой работы, «творцам» знаменного пения, распевщикам, не на что было бы опереться в создании новых и в «оттачивании» уже существовавших видов пения.

В то время, когда преподавание пения еще не было упорядочено государственными мероприятиями, а находилось в руках отдельных певцов, — и тогда уже нужны были учебники или хотя бы своды основных сведений по теории певческого искусства. Пусть древнейшими памятниками русской музыкально-теоретической мысли являются рукописи только XV века. Нельзя допустить, чтобы разработка теории знаменного пения началась вместе с появлением ее первых письменных свидетельств — сохранившихся рукописных азбук.

В самых ранних азбуках по церковному пению обнаруживается определенная сложившаяся и выдержанная система. Она-то и складывалась именно в течение того времени, от которого не сохранилось письменных музыкально-теоретических руководств, и самые азбуки являются как раз выражением и следствием издавна уже совершавшегося процесса подведения теоретического основания под повседневную практику культового пения.

Некоторую помощь могут оказать палеографические изыскания в материалах «близлежащих» веков, особенно XVI столетия, данные которых с осторожностью могут быть распространены на период XIV — XIII веков в целях воссоздания певческой теории этого времени даже в случае, если музыкальные руководства тогда вообще не создавались. При этом значительно раздвигаются те рамки, которыми обычно ограничиваются палеографические методы исследования. Приведем не-

сколько высказываний по поводу теоретической певческой мысли из работ исследователей нашей певческой старины.

«В первую эпоху раздельноречия (первая половина XV в.) знаменный распев только одним почерком своих безлинейных знаков отличается от старознаменного пения: мелодия и число безлинейных знаков его остаются верными церковнорусской древности. В то же время история знаменного распева не может указать ни на одно теоретическое руководство к изучению безлинейной семиографии его. Господство предания, по-видимому, удерживает русских певцов *от всякой деятельности в педагогике пения*. Первые следы этой деятельности заметны во вторую эпоху раздельноречия (вторая половина XV в.)... В то же время явились и первые теоретические руководства к изучению знаменного распева. *Имена знамени* в виде педагогической статьи писались при многих современных нотных книгах».¹

В труде В. Металлова «Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский» раскидано много верных наблюдений (к ним придется неоднократно возвращаться). Металлов пишет: «От XIII—XIV веков кокизы устным преданием, по преемству, перешли в певческое употребление певцов XV века, первых слагателей большого знаменного распева, и затем, умножаемые в количестве и обогащаемые в напеве, эти кокизы-попевки в первой половине XVI века достигли уже полной и основательной разработки, заучиваемые все еще устно, по традиции, и в крюковом письме, по самым книгам. Но уже в той же первой половине XVI века, когда кокизы, очевидно, закончили свое развитие... выдающиеся певцы, певшие еще кокизник наизусть, как наиболее авторитетные в певческом деле, первые же, нужно думать, дали толчок и положили начало письменному изложению кокиз, которых к тому времени образовалось весьма много, — в особых крюковых сборниках-кокизниках, наряду с вошедшими в педагогическую певческую практику еще с XV века азбуками певчими, обычно именуемыми «Извещение столповому знамени». ... Певцы пели «кокизник» — для «науки», то есть в руководство и пособие другим, начинающим певцам и любителям пения... Сборников-кокизников сохранилось с XVI века донныне достаточное число, и по ним нетрудно проследить основные гласовые составные элементы большого письменного распева и разные видоизменения в формации или, точнее, редакции его в крюковых певческих книгах почти за весь период времени его развития, с XV века по XVII включительно».² И далее: «Повествователь XVII века говорит о певцах XVI—XVII веков, что они согласие и «знамя гораздо знали», распевали и «знамя накладывали наизусть». Такое совершенное

¹ Д. Разумовский. Церковное пение в России. Вып. второй. М., 1868, стр. 157—158 (курсив здесь и далее всюду наш. — М. Б.).

² В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912, стр. 277.

знание знамени, знаков крюковой симиографии, предполагает господство сильной певческой традиции в среде певцов, не исключаяющей, конечно, существования в певческой практике и рукописных пособий и руководств или «азбук певчих»... До появления совершеннейшей азбуки певчей, или «Извещения о согласнейших пометах» старца Александра Мезенца во второй половине XVII века, азбук крюковых в певческой практике, начиная с XV века, существовало довольно много, и все более или менее краткого содержания, приуроченного к самым необходимым певческим потребностям, оставляя при этом значительное место дополнительным объяснениям и подробностям, передаваемым на практике устно и на память, почему и неудивительно, что певцы «знамя гораздо знали» и распевали и «знамя накладывали наизусть». Изустные традиции, практика и опыт преобладали над теоретическим обучением в крюковой системе. Краткие рукописные певческие азбуки не восходят раньше XV века и представляют собой свод самых элементарных сведений о крюках. Древнейшие из них содержали только начертания и наименования крюков, не касаясь указаний на способ исполнения их, в виде такого перечня с соответствующими начертаниями (следует перечисление крюков)... Здесь отмечена едва половина всех тех знаков, которые, увеличившись количеством и разнообразием начертаний, получив законченность системы крюковых певческих знаков, приобрели затем прочное господство и широкое распространение в среде певцов XVI и XVII веков и составили собою содержание более полных азбук».¹

Как и в ряде других вопросов, наиболее пессимистическим остается взгляд на вещи А. Преображенского: «Наиболее интенсивной их (русских певцов) теоретическая работа оказалась в изучении особенностей практиковавшегося у них крюкового письма, или семейографии. Это была более доступная, и — можно сказать — неизбежная задача, так как, с одной стороны, здесь имели дело с наглядными графическими начертаниями, а с другой — без умения разбираться в них немислимо было певческое исполнение напевов. Семейография также была первоначально заимствована у греков. Только с XIII века можно заметить в русских памятниках более или менее значительные отступления, которые, увеличиваясь и расширяясь с каждым последующим столетием, скоро превращают заимствованное в прочно усвоенное, почему вполне возможно говорить о русской семейографии, разработанной русскими певцами в приложении к русским напевам». Далее Преображенский высказывает мнение, что в знаменной системе нотописания «осуществлен не наглядный принцип построения начертаний, соответственно по-

¹ В. М. Металлов. Богослужбное пение..., стр. 305—306. (Здесь и далее в цитатах текст в скобках наш.— М. Б.).

вышению и понижению входящих в данную мелодию звуков, но исключительно условный. Несомненно, таким же было и нотописание древнехристианской восточной церкви, почему оно и служит до сих пор предметом спора ученых, желающих подойти к его расшифровке. Наши русские знамена не читаемы до XVI, а лучше сказать — до XVII века, так как каких-либо пособий для их изучения не имеется. Сами певцы, очевидно, руководствовались певческим преданием, передаваемым из уст в уста, и знакомились с «крюками»... лишь практически, понаслышке. Только с XVI века в певческих рукописях можно находить небольшие азбучки с изображением отдельных крюков и их обычных названий, а иногда и более подробные объяснения. Из сопоставления их можно сделать вывод, что певцы различали высоту изображаемых крюками звуков посредством разделения последних на части или области, именуемые мрачною, светлою и тресветлою, и таким образом легче могли разбираться в них. ...К концу XVI века крюки перестали удовлетворять певцов, явилось немало попыток внести в них большую определенность и точность».¹

Мы не будем рассматривать каждую мысль в приведенных высказываниях. В отдельных случаях они совпадают с нашими. Мы считали обязательным основывать свои выводы прежде всего на охвате и сопоставлении возможно большего количества азбук, чего до настоящего времени еще не было сделано.

Нельзя определенно утверждать, что азбуки XV века — это первые рукописи подобного рода и содержания. Возможно, что теоретические руководства от более раннего времени не сохранились. Все же с фактом отсутствия азбук XIV и более ранних веков нельзя не считаться. Высказанная в литературе мысль о том, что на первых порах культового пения на Руси была еще очень сильна традиция передачи напевов из уст в уста, в значительной степени может быть распространена и на его теоретические основы.

По этому поводу можно сделать два предположения. Во-первых, вместе с культовым пением древней Русью могла быть заимствована и его теория, слишком еще сложная для неподготовленных русских певцов и поэтому совсем или частично не воспринятая ими. Во-вторых, можно допустить, что первоначально прибывшие на Русь иноземные певцы совсем не задавались целью внедрения теоретических основ, довольствуясь одной практикой — разучиванием с русскими певцами на слух новых для них напевов, что было несравненно легче.

Во втором случае желание наших певцов, освоивших практику пения, теоретически объяснить и обосновать свое искусство явилось вполне закономерным. Без этого дальнейшее поступа-

¹ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России. Л., 1924, стр. 26—27.

тельное движение пения свелось бы к одному подражанию и чисто механическому повторению на клиросе ранее «зазубренных» песнопений. Сколько-нибудь одаренных и мыслящих исполнителей это не могло удовлетворить: у них неизбежно должно было возникнуть стремление встать на собственные ноги, знать и понимать то, как, почему и что они исполняют. Одних рядовых рукописей для этого было недостаточно.

Подобно тому, как это имело место с собственно пением, первоначальное распространение теоретических сведений также должно было быть изустным. Однако подъем русского культурного пения на сколько-нибудь высокий уровень неизбежно должен был поставить вопрос об изложении теории пения в письменном виде. Этого требовало все более широкое распространение пения, необходимость закрепления достигнутого и, как мы бы сказали теперь, — «обмена опытом» между наиболее выдающимися мастерами и преподавателями пения.

Первоначально имели место редкие попытки изложения теории путем хотя бы перечисления нотных знаков, простого перечня употребляемых в пении знамен. И только с течением времени этот перечень расширился, был дополнен рядом новых теоретических сведений, что не помешало, однако, и самому перечню сохранить значение важнейшей составной части даже самых поздних певческих азбук. За время своего существования певческие азбуки претерпели значительные изменения в содержании и формах. Лишь постепенно наши распевщики поняли роль теоретического руководства как такового, как отдельного и самостоятельного труда. Такое осознание важности теории и теоретического руководства нашло выражение в появлении отдельных учебников пения, пришедших на смену крохотным азбукам, отдельным листочкам, вплетенным как бы между прочим в певческие рукописи богослужебного назначения.

Количество сохранившихся азбук довольно велико. Условно азбуками принято называть все их разновидности. Это наименование давно закрепилось за ними в специальной литературе и присвоено всем древнерусским теоретическим руководствам вообще, независимо от их содержания, направленности и времени появления. Следует, тем не менее, напомнить, что в рукописях термин «азбука» появляется намного позже возникновения самих азбук — только в XVIII веке. Несмотря на сказанное, этот термин мы считаем возможным сохранить для всех видов певческих теоретических руководств. Ниже приводится общий обзор существующих азбук и их значения. В дальнейшем многие из них рассматриваются особо.

Разделить певческие азбуки по содержанию на резко отличные друг от друга группы довольно трудно. Чаще других определенное и ограниченное содержание имеют древнейшие азбуки XV—XVI веков, но и с этого времени уже начинается смешение содержания теоретических руководств, заимствование ими друг

у друга отдельных составных частей и образование смешанных типов. При всем этом из самых ранних азбук, как бы кратки они ни были, уже можно извлечь первые данные о совокупности тех теоретических сведений, которыми располагали в старину певцы и преподаватели пения.

Первые азбуки уже свидетельствуют о постепенном забвении чужеземной, заимствованной теории, иначе она не была бы изложена (в части наименований знамен) в преобладающей степени новыми, русскими терминами. Одно это говорит об отходе от первоначальных образцов, свидетельствует о критическом отношении к заимствованному музыкальному материалу и о сознательном желании изложить и объяснить его так, чтобы это было понятно русскому человеку. Правда, и здесь надо быть осторожным, ибо обрусение знаменного распева не могло совершиться в очень короткое время, и нельзя ставить рядом два различных по своей продолжительности и трудности процесса. Первый процесс — отбрасывание внешних форм, присвоение большинству знамен русских наименований — был делом относительно простым и мог только в незначительной степени отразить внутренние, чисто музыкальные изменения в знаменном распеве. Второй процесс — внутреннее перерождение знаменного распева — требовал несравненно более долгого времени, так как был связан с изменением музыкального самосознания русских распевщиков, в значительной степени произвольным. И все же начало работы русских певцов над созданием «своей» теории музыки должно быть отнесено к самому отдаленному времени, скорее всего — к годам появления на Руси первых певческих рукописей и начала развития и распространения певческого искусства.

Для суждения о том, в какой части нашей страны или в каком городе началась разработка теоретических вопросов пения, нет никаких данных. Естественнее всего допустить, что наиболее благоприятные условия для этого должны были складываться в тех местах, куда впервые было принесено само культовое пение и где оно получило наивысшее развитие, то есть в Киеве, откуда оно распространилось в дальнейшем в другие города и области. Тем не менее, объединение в одном месте практических и теоретических занятий русских певцов нельзя считать обязательным. Вспомним таких деятелей позднего времени (XVII в.), как Александр Мезенец, Тихон Макарьевский, Иоанникий Коренев. Нам известны оставленные ими музыкально-теоретические труды, но нет свидетельств о том, что этими же лицами были написаны («распеты») какие-либо песнопения. Поэтому можно предположить, что и в древнейшее время могло иметь место разделение по специальностям певцов-практиков и певцов-теоретиков.

Точное установление *места* написания теоретического руководства имело бы большое значение. Оно могло бы не только

помочь чтению рядовых рукописей, относящихся к той же территории или написанных в той же обители, но и позволило бы представить себе сущность отдельных музыкально-теоретических течений и «школ». К сожалению, однако, для всякой рукописи (не только певческой) установление ее территориальной принадлежности представляет значительно большие трудности, нежели определение ее возраста (разумеется, при отсутствии прямых записей).

Обнаружение теоретических руководств и практических певческих рукописей, создание которых принадлежало бы одному и тому же лицу, было бы идеальным, но чрезвычайно редким случаем.¹ Если обнаружена подписная азбука и обычные певческие рукописи, выполненные тем же почерком, то естественно допустить, что они написаны тем же лицом, но для того, чтобы быть уверенным в этом, следует проделать уже не палеографическую, а скорее графологическую работу. Если, однако, певческая палеография является дисциплиной очень молодой, то о певческой графологии вопрос еще вообще не ставился до сих пор. В случае же применения графологии, объяснение особенностей нотации рядовых рукописей через посредство данной подписной азбуки было бы вполне закономерным и, возможно, наиболее точным. В этом случае можно считать, что рядовые певческие рукописи изложены на основании тех законов знаменного пения, которые закреплены в совпадающей с ними по письму азбуке. Но это «идеальный» случай, не позволяющий еще делать слишком широкие обобщения и возможный больше в принципе.

Если певческие рукописи и азбуки писаны в одной обители (или городе), то и в этом случае переносить содержание и теоретические положения одной азбуки, происходящей из данной обители, на другие певческие рукописи, написанные там же, следует все же с осторожностью. Тем не менее, для такого перенесения, бесспорно, есть известные основания, поскольку в стенах одной обители естественно ожидать принадлежности всего состава клироса к единой школе певческого искусства и сохранения в ней единых традиций. В силу сказанного, при чтении певческой рукописи с помощью азбуки следует пытаться подыскивать рукописи по возможности одного территориального происхождения, однако подобные совпадения могут встретиться крайне редко.

Многие обители древней Руси были теми центрами, в которых развивалось знаменное пение и происходило размножение (переписывание) певческих рукописей. На многих рукописях, чаще — в полистных записях, указывается на то, в какой обители (а в некоторых случаях — и когда) были написаны эти ру-

¹ Нам известен единственный случай, когда сборник, включающий азбуку и полный круг богослужебных песнопений, написан одним лицом. Это позволяет распространить теоретические положения азбуки на весь сборник. Речь идет об азбуке инокa Христофора (см. главу 4).

кописи. Нередко также значительное количество рукописей может оказаться написанным одной и той же рукой. Состав монастырской «братии», а в том числе и клирошан, не оставался неизменным. Свободно можно допустить поступление в монастырь или намеренное приглашение со стороны для повышения уровня пения какого-либо опытного певца или теоретика. Следствием этого могло быть проникновение в певческие рукописи и азбуки новых веяний и традиций, несмотря на то, что территориальная принадлежность рукописей оставалась прежней. Еще труднее определение «школы» для тех рукописей, которые писаны разными почерками. Разные почерки певческих рукописей и азбук сразу же позволяют предположить различие содержащихся в них теоретических положений, на которых они основаны. Безоговорочно утверждать это, однако, также невозможно, ибо два различных лица могли написать в одной обители два руководства разными почерками, но под наблюдением и по указаниям одного и того же распевщика-теоретика, что определяло и единство «школы».

Исходя из соображений, высказанных выше, приходится практически считать все известные певческие азбуки *разными*. Только изучение и сопоставление большого количества азбук позволяет определить, что в теории знаменного пения оказывается главным и решающим, а что — второстепенным (или исключением).

Если положить рядом несколько древнейших азбук, содержащих знамена, одинаковые по начертанию, то лишь условно допустимо считать тождественным также и их распев, ибо возможно, что местная традиция исполнения этих знамен была различной. В равной степени, сопоставляя несколько совпадающих слово в слово объяснений исполнения знамен (толкований), следует учитывать, что за внешне совпадающими оборотами речи и словами далеко не всегда стояло одинаковое их понимание, один и тот же прием исполнения. Особое значение сказанное имеет в отношении более поздних азбук, совпадающих по содержанию со старыми азбуками, но отделенных от последних несколькими веками. Не вдаваясь в палеографические доказательства различий такого рода руководств, можно с полной уверенностью утверждать, что исполнение знамен на протяжении двух-трех столетий *не могло* остаться неизменным. В силу этого следует говорить о живучести определенных типов азбук, о живучести исполнительских традиций, но никак не об их неизменности.

Говоря о почерке, которым написана певческая рукопись, не следует упускать из внимания то, что во всякой певческой рукописи объединены две составные части: текст и напев. При наличии указаний на имя лица, писавшего рукопись, еще нельзя считать, что этому же лицу принадлежит одновременно выполнение и текстовой и музыкальной части. Издавна существовало

разделение специальностей: один человек писал «речи», то есть текст, а другой — «знаменил», то есть писал знамена, собственно напев. Следовательно, говоря о певческих рукописях, надо прежде всего обращать внимание на почерк, которым написаны знамена. Хотя в азбуках знамена только перечисляются, не образуя непрерывного напева, это не уничтожает ни связей, ни зависимостей напева и текста, только данная связь принимает менее выраженный характер. Указанное обстоятельство может наложить известный отпечаток на архивную обработку певческих азбук в том случае, если именно они являются ее предметом, будучи отдельно взятыми, но в эту сторону мы отклоняться не будем.

Как древние, так и новые теоретические руководства являются богатейшим источником познания музыкальной и профессионально-певческой терминологии. Излишне объяснять, что наибольшее количество профессиональных терминов содержат, конечно, азбуки. Любое название знамени — это уже профессиональный певческий термин. При всем этом нельзя чрезмерно преуменьшать и ценность собственно певческих рукописей, дающих, в сравнении с азбуками, своего рода практически певческую, «исполнительскую» терминологию, выработанную в значительной степени во время повседневного пения певчих на клиросе и указаний головщиков. Терминология певческих рукописей и терминология теоретических руководств теснейшим образом связаны и взаимно обогащают одна другую. Полная картина теоретической терминологии русского певческого искусства не может быть воссоздана без привлечения общепевческих рукописей, хотя последние и нельзя формально отнести к числу певческих руководств в прямом значении этого слова. Обычные, рядовые певческие рукописи раскрывают формы практического применения того, что в азбуках в ряде случаев дано в виде общего определения или краткого специального термина. Близкое к сказанному значение имеют полемические произведения, вроде «Сказания» инока Евфросина, послания неизвестного лица к патриарху Гермогену, «Мусикии» Коренева. К ним следует добавить документы, касающиеся таких, например, вопросов, как борьба с «неединогласием» в церковном пении, а также отдельные постановления Стоглавого собора, «Домострой» и другие источники. Названные памятники представляют собой интереснейшие образцы отражения знаменного пения и его теории *в быту*, их преломление в условиях повседневной жизни русских людей.

Прихожане русских храмов, «потребители» знаменного пения, были в общей своей массе чрезвычайно далеки от понимания и, тем более, от знания его теории (да им и ни к чему было ее знать). Тем не менее, слушательская, обывательская масса, своеобразно воспринимая то, что преподносилось ей с клироса профессиональными певцами, со своей стороны воз-

действовала на певческое искусство, способствуя созданию своих особых распевов, определению, характеристике и наименованию отдельных песнопений. Эти наименования и определения, со временем прививаясь и закрепляясь практически, в конце концов проникали в учебные руководства, удерживались в них и тем самым приобретали значение специальных терминов. Таким путем азбуки начинали впитывать в себя и отражать вкусы и эстетическое понимание знаменного пения самыми широкими слоями тех, кто его слушал, принимая в нем непосредственное участие как «обыватель», или тех, кто разрабатывал его как теоретик-профессионал.

Певческая терминология исключительно разнообразна, и большая ее часть включает термины музыкально-певческие, однако некоторая часть терминов, имея оттенок музыкального термина, одновременно определяет ту или иную особенность пения, связанную с уставом богослужения или чистой литургией. С этим видом терминов нельзя не считаться, хотя в педагогическом отношении их значение невелико. Этой части терминов, как литургической по существу, мы будем касаться лишь в отдельных случаях.

Певческая терминология есть одна из отраслей русского языка, для изучения которого она представляется чрезвычайно интересной, хотя и ожидающей еще своей разработки, но не подлежит сомнению, что музыкальное значение термина и сам певческий термин в значительной степени могут служить своего рода палеографическим признаком.

Если рассматривать певческую терминологию со стороны того, какими средствами она определяет музыкальное содержание нотных знаков, попевок или приемов исполнения, то надо признать, что эти средства и формы определений в ряде случаев ставят исследователя в затруднительное положение. Выражения, которые были совершенно понятны в то время, когда они применялись в певческой среде самими певцами, учителями пения и их воспитанниками, и не требовали особого разъяснения, перестали быть понятными и очевидными в настоящее время. Особенно сказанное относится к определениям характера и способа исполнения отдельных знамен.

Среди терминов имеется некоторое количество, греческое происхождение которых не подлежит сомнению. Не исключена возможность воздействия болгарского и других славянских языков (ведь в певческих рукописях встречаются песнопения греческого, болгарского и сербского распевов).

Ко времени появления первых рукописных азбук профессиональная певческая и теоретическая терминология (техническая) представляется уже достаточно разработанной. Зародиться она должна была гораздо раньше. Никакая передача знаний от преподающего к ученику или деловое общение певцов между собой не могли осуществляться при отсутствии профессиональной

терминологии. Следовательно, она существовала всегда — с тех пор, когда начало звучать пение, и правильнее говорить только о времени ее письменной фиксации на листах певческих рукописей или азбук, а не о времени ее возникновения. Формально же говоря, основная масса певческих терминов появляется вместе с азбуками.

Немногие теоретические руководства (конечно, пометного периода) обходятся без изложения системы помет, причем в некоторых из них вопросы происхождения и правила применения помет рассматриваются особенно подробно, составляя основное содержание руководства. Такого рода азбуки имеют, наряду с чисто музыкальным и палеографическим, также значительный исторический интерес. В них находятся сведения о целом ряде деятелей в области певческого искусства и, что особенно важно, указания на имена тех распевщиков, преимущественным направлением деятельности которых была, по-видимому, разработка вопросов теории знаменного пения. (Тем не менее, этих лиц вряд ли возможно рассматривать обособленно от певцов-практиков, ибо никакая разработка ими теории не была бы мыслима без необходимых в их работе больших практических навыков и знаний.)

Изложение и разработка вопросов теории в поздних азбуках почти никогда не дается в отрыве от практических указаний, выражающихся в многочисленных выдержках и извлечениях из песнопений. Иначе и быть не может, коль скоро прямым назначением любого руководства является именно помощь певцу-исполнителю. Это показывает, что все певческие рукописи можно рассматривать тоже как «учебники», в которых мы видим формы практического применения того, что в виде теоретических положений дается в певческих руководствах. Без основательного знакомства с певческими рукописями, по одним общим азбукам, изучение теории знаменного пения не будет полным, если вообще возможно.

Наряду с теорией знамен в отдельных азбуках излагается теория попевок. Точнее — эта теория не столько раскрывается азбуками, сколько ее можно вывести из того, что в азбуках говорится о попевках. Насколько важное место занимает попевка как таковая в знаменном пении явствует хотя бы из того, что в самых ранних певческих руководствах уже применяется термин «попевка». Правда, этот термин имеет свои оттенки и не всегда может быть истолкован в узком смысле, но важно само его присутствие в азбуках. Что же касается мелодического существа попевок, то о нем дают весьма полное представление сборники попевок — кокизники.

Самые полные азбуки, кокизники и другие руководства, как бы хороши они ни были, не раскрывают всей системы знаменного пения до конца, да и не могут этого сделать. Основная трудность понимания старых певческих азбук состоит в том, что

они многого «не договаривают». Это происходит не оттого, что азбуки плохо составлены, но потому, что их авторы не считали нужным говорить о совершенно очевидных, с их точки зрения общеизвестных, вещах. Эти-то «простые» вещи и представляют основной камень преткновения в работе современного исследователя над азбуками.

В объяснениях исполнения отдельных знамен очень часто содержится предложение исполнять то или иное знамя «по обычаю». Как раз этот обычай и не может быть восстановлен. Безусловно, по азбукам можно установить наиболее употребительные и привычные приемы исполнения, но никогда нельзя быть уверенным в том, что составитель теоретического певческого руководства не внес в него доли своих личных привычек, собственного понимания распева знамени, частицы того обычая, который был принят в данной местности или распространен в среде окружавших его певцов-практиков.

Какими бы путями ни шло развитие педагогических приемов в преподавании знаменного пения, совершенно очевидно, что без этих приемов не было бы возможным никакое поступательное движение певческого искусства, никакая передача знаний и практических навыков от преподавателя к ученику. И действительно, изучение и сравнение древних и позднейших азбук рисует интересную и убедительную картину постепенной выработки *методики* преподавания пения.

Принять мнение о том, что ранняя форма передачи певческих знаний от одного певца к другому (или ученикам) была только изустной (а это еще не установлено) — еще не значит отвергать существование методики преподавания. Никакая изустная передача знаний от одного лица к другому не достигала бы цели, если бы в ней отсутствовали определенные и сознательно применяемые методические приемы. Они тоже прошли свой путь развития. Мы не знаем того, какими были приемы изустной передачи знаний, но сама собой напрашивается мысль о том, что именно они-то и должны быть изложены в азбуках. Никакое педагогическое руководство, естественно, не может заменить живой речи педагога и со всей полнотой охватить его мысли, высказываемые в непосредственном общении с учеником. Певческие азбуки не составляют в этом отношении исключения, но основные положения и средства знаменного пения мы, без сомнения, в крюковых азбуках находим. Что же касается подхода отдельных педагогов-распевщиков, тем более — целых педагогических школ к теории знаменного пения, к его преподаванию, так если и можно судить о них по певческим азбукам, то лишь в очень ограниченной степени.

Появление письменных теоретических руководств — это уже определенный и в высшей степени важный рубеж в развитии певческой методологии. Создание теоретических руководств явилось результатом возникшей потребности в них. Накопилось

достаточно много методологического опыта и знаний для того, чтобы они не могли оставаться только в умах их обладателей. Следовательно, первое же рожденное на свет певческое теоретическое руководство явилось отражением определенного теоретического уровня, этапом развития и первой фиксацией «изустной» методологии певческого искусства на той ступени ее развития, на которой она тогда находилась. Если бы это не было так, то певческие азбуки не обнаруживали бы столь явной картины последовательного методологического развития, которое делает азбуки XVIII века столь непохожими на их далеких «предков», родившихся в XV, а может быть, и в XIV веке. Можно наблюдать картину, показывающую планомерное развитие педагогических приемов и огромное расширение содержания азбук.

Некоторым исключением из данного правила может представляться кондакарное пение. Несмотря на то, что оно существовало на Руси по XIV век включительно (а может быть, и позднее, судя по рукописям практического назначения), кондакарных теоретических руководств не сохранилось. Мы ничего не можем сказать о более ранних веках, но в XIV веке кондакарное пение доживало на Руси последние дни, и вряд ли могла возникнуть необходимость в создании в это время кондакарных учебников. В противоположность кондакарной, знаменная система была не отмирающей, а развивающейся, что и имело решающее значение для появления знаменных азбук.

Не стоит гадать о том, появились бы или нет кондакарные учебные пособия в том случае, если бы кондакарное пение не прекратило своего существования. Важно то, что всякий действительно жизнеспособный вид культового пения, а не только знаменный распев, достигнув известной ступени совершенства, должен был выдвинуть необходимость создания теоретических руководств. Как бы ни было темно прошлое пути и демества, но среди певческих музыкально-теоретических руководств содержится некоторое количество путевых и демественных азбук. Именно потому, что путь и демество как певческие системы, со своими закономерностями и строением, почти не изучены, соответствующие руководства по этим двум видам пения приобретают большое значение. Это не всё. Руководства по пути и деместву могут помочь и в понимании знаменного распева, если принять во внимание существование, например, двознаменных знаменно-демественных руководств, частично не прочтенных, частично не использованных в этих целях.

В наихудшем положении находится казанское знамя. Целых певческих рукописей, в которых напевы излагались бы казанским знаменем, не найдено, поэтому единственным средством понимания этого, пока еще совершенно таинственного вида нотации являются единичные азбуки, содержащие упоминания о казанском знамени.

Азбуки, содержащие изложение западноевропейской пятилинейной системы, коль скоро они существовали параллельно с азбуками безлинейных систем и в музыкальном образовании русских певцов сыграли видную роль, также нельзя изъять из общей суммы древнерусских музыкально-теоретических руководств.

Значение руководств западноевропейского типа велико. Их существование является отражением важнейшего периода в русском певческом искусстве — периода столкновения в певческой, а тем самым и в педагогической практике русской знаменной безлинейной нотации и пятилинейной нотации западноевропейского происхождения. Но дело не в нотациях. За спиной каждой нотации стояли определенные музыкальные системы, принципиально отличные одна от другой, а нотации были не более чем внешними их выразителями. По азбукам последней четверти XVII века можно проследить отдельные периоды борьбы двух систем, те формы, в которых русские распевщики-теоретики пытались их «примирить», увязать одну с другой, и, наконец, — победу западноевропейской системы. Эту победу, как бы очевидна она ни была, следует принимать с некоторой оговоркой, коль скоро знаменный распев вместе с его нотацией остался в употреблении у старообрядцев. Все же и поздние старообрядческие музыкально-теоретические руководства нельзя расценивать как чисто знаменные, пускай на новой ступени развития знаменного распева. Настоящего, чистого знаменного распева в XVIII, XIX и тем более в XX веках уже не осталось. Поэтому поздние азбуки, начиная с XVIII, а по существу еще с конца XVII века, следует рассматривать как руководства периода борьбы и смешения двух систем в теоретической и практической областях. Азбуки XVII и XVIII веков — это показатели форм и степени проникновения и усвоения западноевропейской «музики».

Значит ли это, что русские певческие азбуки раньше, то есть на рубеже XVII и XVIII веков, не могли ничего противопоставить зарубежным влияниям? Как раз наоборот. Наши певческие азбуки являются именно теми памятниками русской музыкально-теоретической мысли, которые свидетельствуют о самостоятельных исканиях русских людей в области теории знаменного распева. Азбуки становятся их выразителями. Они впитывают в себя окружающую музыкальную действительность и отражают ее в своеобразной и разнообразной терминологии, в указаниях на местное происхождение отдельных музыкальных явлений и форм, в прямых свидетельствах принадлежности авторства того или иного руководства определенному лицу, иногда видному деятелю русского певческого искусства (примерами могут служить: азбука инока Христофора, фитник Федора Крестьянина, наконец знаменитое «Сказание о согласнейших пометах» Александра Мезенца и другие рукописи).

Азбуки в своем подавляющем большинстве содержат изложение господствующей, так сказать «общепринятой» теории знаменного пения. Тем не менее, они не могут не отражать и несомненно отражают черты музыкальной личности их составителей, а в отдельных случаях представляют собой (как фитник Федора Крестьянина) плод их личного, в прямом значении слова, понимания отдельных вопросов теории знаменного пения. Известны такие теоретические музыкальные руководства, в которых изложение собственно теории сопровождается освещением явлений и событий, сопутствовавших распространению теоретических знаний и преподаванию певческого искусства. Они рисуют не всегда утешительную картину, часто повествуя о многих темных сторонах дела, о том, что тормозило спокойное поступательное движение певческого искусства. Но не это нас интересует. Существенно то, что в руках исследователя оказываются данные (правда, немногие) о постановке преподавания, подходе к нему, об отношении преподавателя к ученику, а отсюда — еще что-то новое для понимания самих азбук.

По рядовым песнопениям знаменного распева тоже можно составить себе представление о его теоретических основах, о том, насколько близки они или отошли от тех основ, на которые они опирались в далеком прошлом. Само собой разумеется, что азбуки содержат больше всего данных для всестороннего суждения о теории знаменного распева. Рядовые рукописи позволяют определить общий высотный диапазон напевов, их звуко-ряд. Последний приводится и в азбуках, но в них разъясняется его строение, самостоятельное, новое его понимание: разделение на согласия вместо прежних тетраордов.

По мере разработки теории знаменного пения объем и содержание азбук и количество сообщаемых в них теоретических сведений все увеличиваются, в силу чего эти азбуки начинают распадаться на отдельные части, каждая из которых становится самостоятельной, посвященной какому-либо одному или двум теоретическим вопросам. Таким путем возникают особые виды азбук, уже в узком значении этого слова: фитники, кокизники и др.

Фитники — очень своеобразный вид руководств, в которых рассматриваются особые формы знаменных напевов, ибо фиты — это своего рода «государство в государстве», со своими закономерностями, с музыкальным содержанием, во многом сходным со знаменным распевом и во многом отличным от него. Фитники (и применение фит в знаменном распеве в целом) позволяют представить себе теорию фитного пения (а также и теорию «лиц», во многом близких к фитам).

Кокизники — вид руководств, которые раскрывают особо интересную и важную сторону знаменного распева, его чисто мелодический и интонационный склад; это — сборники *попевок*, самого основного, на чем зиждется знаменный распев, в чем

в наибольшей степени проявляется его национальное русское «лицо», его мелодический склад, его своеобразная музыкально-техническая терминология.

В конечном счете, в азбуках заключается вся система знаменного пения — ее только нужно *найти* в них, а иногда и воссоздать по отдельным разрозненным ее частям, потому что азбуки нелегко выдают свои тайны.

Большинство азбук — руководства, неизвестно кем и когда составленные, предназначавшиеся для применения в самой широкой певческой среде. Между ними выделяются теоретические руководства, составленные выдающимися деятелями, имена которых во многих случаях известны. К таким руководствам принадлежит в первую очередь знаменитое «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца. В этом труде излагается все та же теория знаменного пения, но азбука Мезенца, кроме всего прочего, позволяет представить себе некоторые принципиальные установки ее автора, что не может не осветить ряд обстоятельств, направлявших течение знаменного распева и решавших его исторические судьбы. К трудам, имеющим принципиальное значение, относится также и «Ключ» Тихона Макарьевского, однако принципы Александра Мезенца и Тихона Макарьевского противоположны, как убеждения людей русской и западноевропейской направленности. Эти два теоретических труда не умаляют значения руководства, содержащегося, например, в рукописи № 219 (автор неизвестен).¹ Оно построено в несколько иной плоскости, нежели два вышеназванных труда, но во многом дополняет то, что не досказано другими руководствами.

Итак, имеется множество теоретических трудов, разных по содержанию и форме изложения. Не могут ли они, в силу своего разнообразия, сбить исследователя с пути? Сравнение многих руководств, однако, убеждает в обратном. Большая их часть имеет единое направление, касается того же круга вопросов. Из них нужно выделить руководящие и принципиальные, с тем, чтобы подробности и частности не заслонили главного. В более поздних азбуках такой отбор произвести относительно легче в связи с раздроблением и, так сказать, «конкретизацией» содержания азбук.

Смысл разработки древнерусских певческих азбук и излагаемых в них теоретических вопросов знаменного распева состоит не в том, чтобы через их посредство приблизиться к византийскому первоисточнику, как бы важен он ни был, не в том, чтобы показать, какими путями *чужое* приживалось на нашей земле. Наоборот, смысл изучения азбук в том, чтобы показать, каким путем происходило становление *своего*, национального

¹ ГИМ, Певческое собр. № 219. (Указатель принятых в книге сокращений см. на стр. 420).

певческого искусства и как оно, это искусство, постепенно все более и более прочно опиралось на свою, русскую же, теоретическую основу.

Проникновение в музыкальное содержание древнейших азбук (прежде всего), а в значительной степени и поздних, не может быть осуществлено вне самого тщательного их палеографического исследования. И при изучении всех певческих рукописей в целом, а не только одних азбук, через их палеографическую обработку надо пройти неизбежно, как бы сложна и трудна она ни была, как бы много времени она ни отнимала. В силу сказанного, для понимания истории развития знаменного распева и специфической его части — теоретических певческих руководств, совершенно необходимо основательное знание *форм* знаменной семейографии (в частности, ее отдельных начертаний), особенностей ее *развития* на протяжении веков.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1

АЗБУКИ-ПЕРЕЧИСЛЕНИЯ

Как уже было сказано, азбуки XV века единичны, тогда как количество азбук в XVI веке резко возрастает. Ценность древней рукописи определяется не только ее редкостью и возрастом: она увеличивается еще более в том случае, если в ней указано время (год) и место ее написания.¹

Важное место занимают также те косвенные даты, которые можно извлечь из полистных записей или приписок на рукописях и некоторых иных данных. В полистных записях чаще всего содержатся сведения о принадлежности рукописи тому или иному лицу или обителю, купле и продаже рукописи и т. п. (при этом нередки упоминания лиц, даты рождения и смерти которых известны). Благодаря им удается установить временные границы появления памятника или год, *не позже* которого он появился на свет. Для изучения певческих азбук сказанное очень важно, потому что существуют знамена, которые имеются только в отдельных азбуках. Появившись в них, они затем как бы выходят из употребления и снова встречаются в тех азбуках, которые можно датировать лишь в рамках целого столетия. При всех условиях азбуки сохраняют за собой значение основного источника теоретических сведений о строении знаменного распева, позволяют судить о массовости применения знамен, следовательно — делать обобщающие выводы. Таким образом, состав и количество знамен, помещаемых в азбуках, приобретают для последних значение палеографического признака.

К рукописям (азбукам) XV века следует относиться с особым вниманием, так как только древнейшие теоретические руководства позволяют в какой-то мере догадываться о том, в какие формы выливалась русская музыкально-теоретическая мысль

¹ Следует оговориться. Если точно датированная азбука включает какие-либо знамена или их истолкование, которых нет в других азбуках, то это еще не дает права считать дату азбуки годом рождения заключенных в ней знамен или их особенностей. Дата азбуки — это только тот год, когда данное явление было документально закреплено, записано. Возникнуть оно могло гораздо раньше самой азбуки. Поэтому на основании как азбук, так и рядовых певческих рукописей нет возможности установить, *не раньше* какого времени возникает то или иное музыкально-палеографическое явление.

в годы, предшествовавшие появлению первых азбук. Азбуки XV века содержат некоторые знамена, к этому времени в обычных рукописях уже вышедшие из употребления. Раз так, то можно предположить, что эти знамена включены в азбуки по традиции или списаны с каких-то не дошедших до нас руководств. Несомненно, что азбуки должны были существовать еще по крайней мере в XIV столетии. Иначе в XV веке не имело бы смысла сохранять в них те знаки (знамена), которые в певческой практике уже перестали употребляться (к этому еще придется вернуться). В этом случае потерявшие прежнее значение знамена («неизвестные»), перестав быть музыкальным понятием, приобретают значение палеографического признака, показательного и нужного для характеристики певческих азбук.

Несмотря на своеобразие форм и состава азбук XV века, азбуки всего беспометного периода имеют настолько много общих черт, что их, как определенный *тип* азбук, следует рассматривать совместно. (При этом будем иметь в виду, что хотя общий тип азбук и сохраняется, они с течением времени претерпевают достаточно заметные изменения в составе и приемах изложения. То и другое постепенно усложняется.)

Простейший вид азбук представляет собой, по существу, только кратчайший перечень знамен. Иногда такого рода перечни или, как мы будем их называть, перечисления знамен, никак не отделяются от певческой рукописи. Это просто азбуки-памятки, помещенные в начале или конце, а иногда и в середине певческой рукописи. Часто это только две-три страницы, а то и меньше, без заголовка. Неожиданно, после окончания какого-нибудь песнопения, появляется перечисление знамен, после чего вновь, без какого-либо перерыва, начинается изложение следующего песнопения. Впрочем, это относительно редкая форма включения азбуки в певческую рукопись.

Одной из наиболее распространенных форм певческих рукописей являются «сборники», включающие в себя по несколько самостоятельных богослужебно-певческих «книг». В одном переплете сборника чаще всего объединяются Ирмологий и Октоих, Ирмологий, Октоих и Праздники, нередко к этим же книгам добавляется еще Обиход (простой и постный). Тут где-нибудь находит себе место и азбука. В больших, полных сборниках появление азбук вполне оправдано, так как сборник, включающий почти все, а то и все известные богослужебные книги, содержит, таким образом, всю сумму знаменного распева. Пользующийся таким сборником певец, естественно, сталкивается с необходимостью обращаться к излагаемой в азбуке теории знаменного распева. В сборниках азбуки обычно помещаются между какими-либо двумя книгами, что не исключает помещения их в начале или конце. Однако в сборниках у азбук существуют свои «любимые» места — по соседству с Октоихом или Ирмологием (в силу большей употребительности этих книг).

Даже при отсутствии заголовка отыскать в сборнике азбуку довольно легко по особым приметам. В перечислениях знамен обычное последовательное изложение текста заменяется отдельными названиями знамен. Естественно, что при этом и нотация над текстом теряет связность и густоту, превращаясь из плавного изложения напева в последование отдельных, не связанных друг с другом знамен.

Ясно, что текст простейших азбук не может содержать раздельноречия, коль скоро наименование знамени, помещаемое под ним, никогда не поется и не может служить певческим текстом в обычном понимании этого слова. Раздельноречные тексты встречаются в более поздних азбуках в совершенно особых случаях и формах, о которых здесь говорить преждевременно.

Что касается заголовков, предпосылаемых певческим азбукам XV—XVI веков, то они весьма разнообразны и не подчиняются определенной системе. Чаще других заголовки (как правило, написанные киноварью) таковы: «Имена знамению», «А се имена знамением како ся и¹ поют», «А се имена знамением како зовутся именовем», «Сказание знамением како именуется», «Знамению имена», «Сие произглавие знамением», «Указ знамению имяна», «Знамена петия красного имена», «Имена знамению столповому», «Ключ знаменной» и им подобные, отличающиеся один от другого иным чередованием преимущественно одних и тех же выражений. Повторением в заголовках слова *имена* подчеркивается, что за этим следуют только названия нотных знаков, только перечисление их (это сохраняется и тогда, когда в азбуках появляются другие разделы). В отдельных азбуках встречается также заключительная запись, вроде: «Конец знамением петьем».

Любопытно и показательно отметить присутствие в заголовках невольных характеристик знаменного пения, в которых выражается отношение к нему со стороны певцов — составителей азбук, называющих его *красным*, то есть прекрасным, красивым (вспомним «самое красное демественное пение», как оно названо в «Степенной книге»)². При усложнении содержания азбук появляются заголовки к отдельным их частям (например, к толкованиям; о них — ниже).

Итак, простейшим видом певческого теоретического руководства является азбука-перечисление. Перечисления содержат: а) наименования *знамен*, с помещенными над ними соответствующими им начертаниями; б) наименования *фит*, также с их начертаниями (последние, до особого их рассмотрения, мы будем условно называть *фитами*, независимо от того, входит ли

¹ В значении *их*.

² *Красный* следует понимать только в указанном значении, потому что лишь в виде очень редкого исключения приходится видеть азбуки, в которых знамена написаны киноварью.

в начертание знак фиты, то есть буква «фита», или не входит, и независимо от их действительного певческого значения). Как знамена, так и текст азбук пишутся черным цветом. Части азбук (например, перечисления, толкования и т. п.) отделяются обычно друг от друга соответствующими киноварными заголовками. Начертания знамен или фит также отделяются одно от другого какими-либо особыми знаками. Чаще всего это запятые или точки (иногда киноварные), киноварные кружки или двойные наклонные черточки. Нередко наименования начинаются киноварной буквой, обычно строчной.

Наиболее строгой формой азбуки-перечисления является та, при которой выдержан порядок изложения: сперва отдельные знамена, а затем фиты. Этот порядок, впрочем, часто нарушается, и фиты оказываются в середине знамен, а иногда разбиты на две-три группы — в середине и в конце азбуки. Ни одна азбука не начинается с изображения фит. Завершения азбуки отдельными знаменами, помещенными после фит, нередки. Однако порядок размещения знамен и фит в азбуках имеет второстепенное значение: важно, *какие* это знамена и фиты, каковы их названия, начертания и в каких сочетаниях они применены.

С течением времени в азбуках, как и вообще в певческих рукописях, знамена претерпевают чисто внешние графические изменения. Эти изменения, как и некоторые другие вопросы, касающиеся азбук, мы будем затрагивать лишь в случаях, когда речь может идти только об изменении написания одного и того же знамени, но не о видовом его перерождении. Приемы изложения знамен в азбуках своеобразны и требуют внимательного к ним отношения. В противном случае возникает опасность неправильного понимания данного знамени и, следовательно, его возможного певческого значения, а также отнесения того или иного знамени не к тому веку, когда оно в действительности появилось.

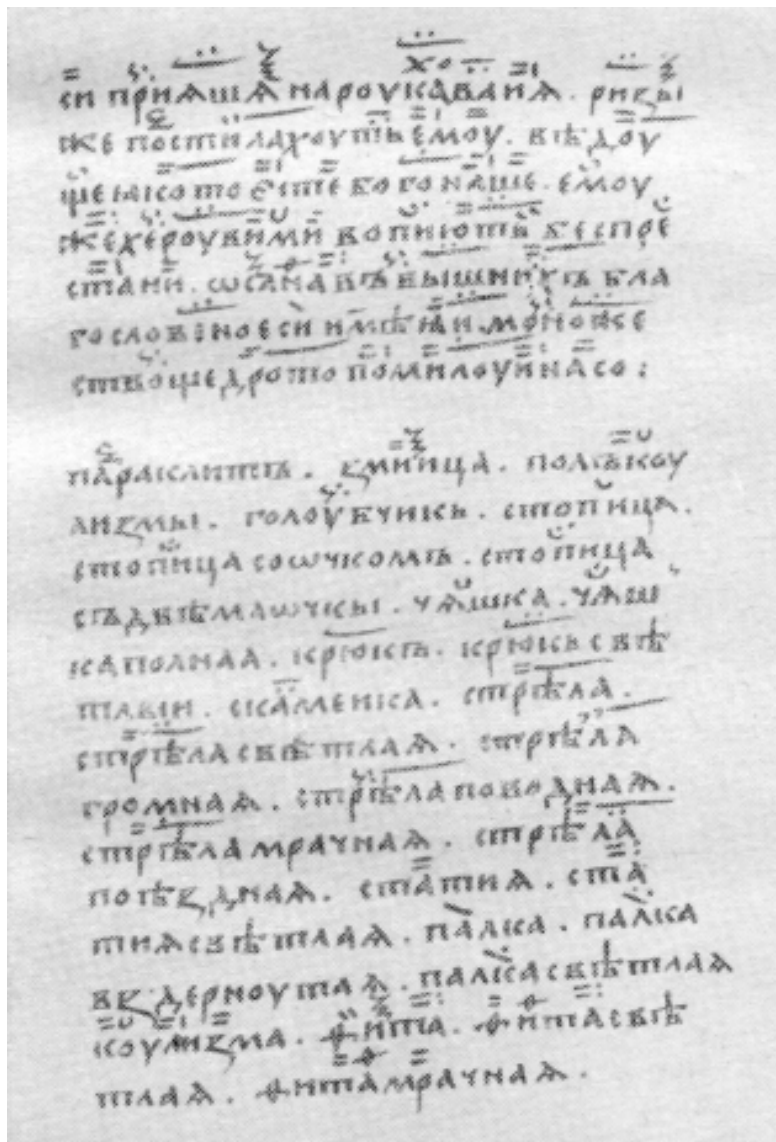
Изучение наименований знамен показывает, что эти наименования состоят из одного, двух или нескольких слов, из коих отдельные, входящие как составная часть в более сложные сочетания, существуют и самостоятельно. Это представляет несомненный интерес со стороны языковедческой, каковой мы не касаемся, обращая внимание на терминологию азбук в той степени, в какой это содействует уточнению определенного нотного знака.

К области языкознания относится установление происхождения наименований знамен, определение того, является ли наименование знамени русским, греческим или иным. При этом следует подчеркнуть, что профессиональная певческая терминология, исключительно развитая и богатая в азбуках, не раз будет привлекать наше внимание, ибо она может пролить свет на чисто музыкальную сторону рассматриваемых вопросов.

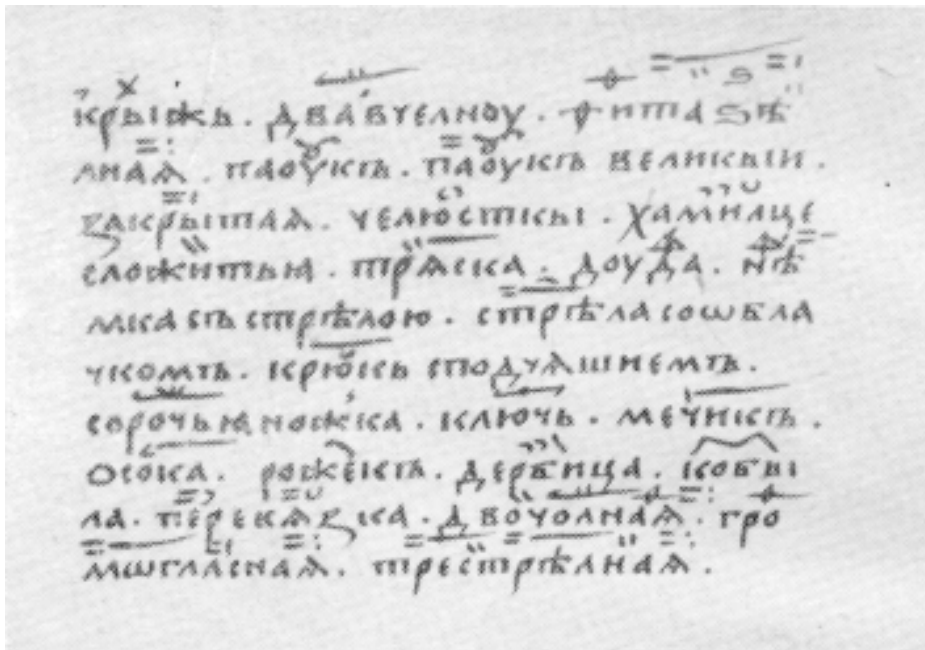
Обратимся к одной из певческих азбук XV века.¹ (Основные виды знамен, их особенности и сочетания должны быть рассмотрены по самым ранним музыкально-теоретическим руководствам: в древнейших азбуках в целом уже определяются основы теории русского певческого искусства, дальнейшее развитие которых можно видеть в позднейших азбуках.)

Данная азбука относится к разряду перечислений знамен и толкования их не имеет. Начинается азбука, как обычно, знаменем, именуемым *параклит*. Это знамя не имеет разновидностей и не образует сочетаний с другими знаменами.

После параклита приводятся другие знамена, из коих следует остановиться на крюках. *Крюк* — важнейшее знамя. От



¹ ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 637/894, лл. 127 об.—128 (см. фото).



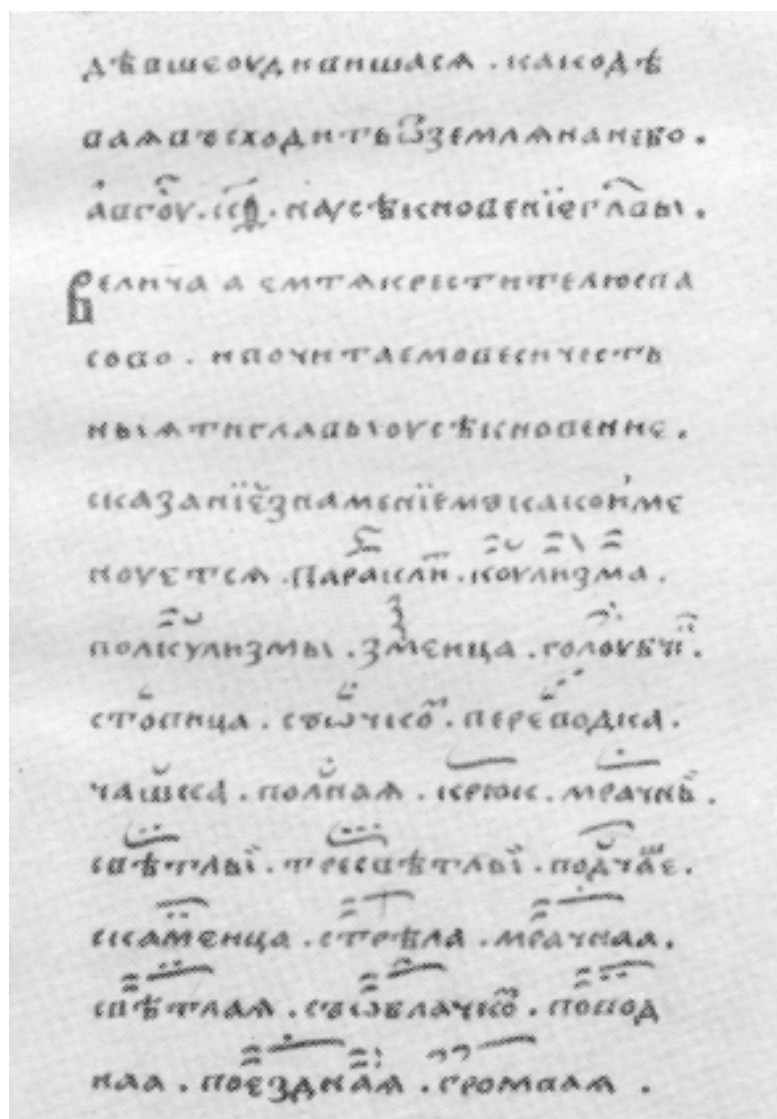
крюка получила наименование сама нотация — *крюковая* или, в обобщающем выражении, — *крюки*. В таком обобщающем значении крюки противопоставляются другим видам безлинейных нотаций. Так, например, в знаменно-демественных двознаменниках одна из строк излагается демеством, а другая — крюками, то есть знаменной нотацией. Крюки принимают еще более широкое значение тогда, когда они противопоставляются пятилинейной нотации. В этих случаях под крюками понимаются все древние безлинейные нотации в общей своей массе как таковые. В данной азбуке помещены только две разновидности крюков: крюк (подразумевается — простой) и крюк светлый. В других азбуках даются еще крюки других видов, из которых образуется следующий общий ряд крюков: *простой, мрачный, светлый* и *тресветлый*. Это четыре вида одного и того же знамени — крюка.

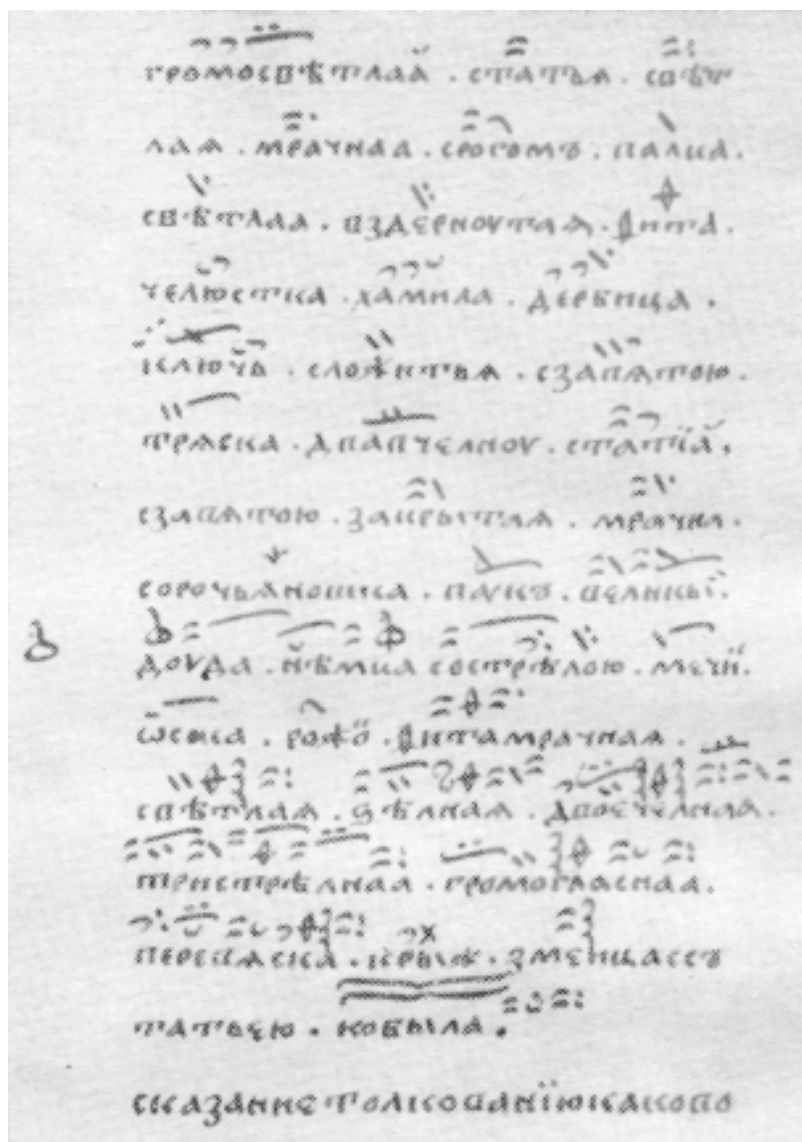
Еще большее разнообразие обнаруживают стрелы. Здесь следует ряд: *стрела* (простая), *светлая, громная, поводная, мрачная* и *поездная*. Чтобы разобраться в многообразии начертаний стрел, следует установить тот принцип, которому подчиняется появление разновидностей крюков, стрел, а также статей (его нетрудно проследить в азбуках). Необходимо представить себе, в чем заключаются изменения знамен и каким должен быть подход, который позволил бы объединить их в какие-то общие, более широкие группы. Обратимся предварительно к тому, в каких формах приводятся в азбуках наименования знамен.

В упомянутой азбуке Кирилловского сборника после различных стрел помещены: «статья», «статья светлая», затем «палка», «палка вздернутая», «палка светлая» (так же, как далее в части фит: «фита», «фита светлая», «фита мрачная» и др.).

Следовательно, на первом месте ставится наименование самого знамени («стрела»), после чего указывается, какая следует разновидность данного знамени («светлая», «мрачная» и т. п.). Таким образом, сперва дается *определяемое*, а потом *определение*. Это чрезвычайно характерное и неизменно выдерживаемое последование, отступления от которого в азбуках, даже поздних, встречаются редко (например: «светлая стрела» и др.). Такую особенность изложения наименований знамен следует внимательно учитывать, так как она в более сложных случаях, когда наименование знамени составляется не из двух, а из трех или еще большего числа определений, может повести к ошибке в установлении того, о каком знамени идет речь (в наиболее сильной степени сказанное относится к сборникам попевок — кокизникам). Во избежание ошибок надо очень хорошо представлять себе устаревшие и вышедшие из употребления певческие знаки, чтобы понять, какое именно знамя приведено в азбуке, в том случае, когда дано только определение без

2





определяемого, то есть без наименования самого знамени. В объяснение сказанного приведем пример из азбуки XVI века¹ (см. фото 2).

Здесь проявляются такие закономерности последования: *крюк, мрачный, светлый, тресветлый*. Затем: *стрела, мрачная, светлая, со облачком, поводная, поездная, громная, громосветлая* и статьи: *статья, светлая, мрачная, с рогом*. Для первых знамен подразумевается определение *простой* (крюк), *простая* (стрела или статья). Что же касается видовых изменений знамен, то наименования, приведенные без *определяемых*, следует понимать как *крюк мрачный, крюк светлый, стрела тресветлая, статья с рогом* и т. п. (по тому названию знамени, которое дано в первый раз и которое в дальнейшем не повторяется, но подразумевается).

Далеко не всегда в азбуках приводятся подряд все крюки, стрелы и другие знамена, известные в нескольких видах или

¹ ГПБ, Соловецкое собр. № 283/277, л. 252 и об.

разновидностях. Нередки случаи, когда некоторые формы знамен, помещенные в начале азбуки, прерываются другими знаменами или фитными начертаниями, чтобы появиться вновь в середине или конце азбуки. При этом они появляются и без своего основного названия (определяемого), сразу в форме определения, то есть *светлая*, *мрачный* и т. д. В силу сказанного мы еще раз подчеркиваем необходимость полного знания всего разнообразия нотных знаков (знамен), составляющих в своей совокупности знаменную нотацию. Так, например, если в какой-либо азбуке дано определение *великий*, то это может относиться только к пауку, как *поездная* — только к стреле. Следовательно, если в азбуке почему-либо не дано начертание знамени, а просто сказано *светлая*, то можно только догадываться о том, что в этом месте *могло* быть какое-то знамя, и судить об этом по знаменам, помещенным ранее («выше» данного наименования), памятуя, что возможен перебой в порядке знамен, а определение *светлая* может относиться равно к статье, стреле, палке и другим знаменам. Сказанное имеет существенное значение для всех азбук, особенно же беспометного времени.

Определения *простой*, *мрачный*, *светлый* и *тресветлый* указывают на принадлежность знамен, к которым применяются эти определения, к простому, мрачному и другим *согласиям*. Это, как мы увидим, чрезвычайно важно в попытках понимания певческого значения беспометного знамени, а также в классификации знамен.

Рассмотрение помещаемых в азбуках знамен показывает, что некоторые из них могут быть объединены в определенные группы, тогда как для других такое объединение не кажется естественным. Основным признаком, позволяющим объединить знамена, является наличие у них указаний на принадлежность к *согласиям* (с соответствующими внешними особенностями начертаний и наименований). Определенные знамена по этому признаку могут быть объединены в *семейства*. К ним относятся: семейство *крюков*, семейство *стрел* и семейство *статей*. Это — главнейшие три семейства. Признаки «мрака» и «света» имеют и другие знамена, как-то: палки, подчашия (как самостоятельные знамена), но они появляются позже и не имеют такого значения, как названные выше семейства. Да и сами определения *мрачный*, *светлый* применительно к крюкам и палкам вряд ли можно понимать одинаково. Действительно, принадлежность к *согласиям* крюков, стрел и статей при изучении азбук бросается в глаза, чего нельзя сказать о палках или подчашиях, но и не в этом главное. Крюки, стрелы и статьи (а также и стопицы) имеют важнейшее значение еще и потому, что они являются теми основными знаменами, опираясь на которые следует подходить к раскрытию труднейшего «секрета» знаменной нотации — понятия *строки* (оно будет рассмотрено особо).

Нельзя проходить мимо того, каким количеством начертаний

представлены семейства (хотя вопрос количества является второстепенным). Крюков, например, четыре, а стрел — значительно больше. Однако каждого вида их также окажется по четыре (для XVI в.). Внутри семейств крюков, стрел и статей (в таком порядке эти знамена помещаются в азбуках) можно наметить их *разновидности* — простые, мрачные, светлые и тресветлые. Разновидности знамен имеют одно и то же графическое начертание, различаясь только знаками «мрака» и «света».

Известно, что в семейство стрел входят разные знамена. К этому семейству принадлежат стрелы громные, крыжевые и тряски. Это *виды* стрел, которые, в свою очередь, могут распадаться на разновидности в зависимости от согласия. Эта зависимость присуща и таким знаменам, как *подчашия*, также образующим семейство, хотя и не имеющим ведущего значения, как крюки и стрелы.

Исходя из употребительности и близости начертаний знамен, можно наметить также разделение их на *группы*, как, например, группа стопиц, группа запятых, группа сложитий и др. Наконец, существует еще одна категория знамен (их характер достаточно ясно определяется в самых ранних азбуках), которые больше всего подходят под определение «разных». К их числу относятся: змеица, челюстка, ключ, мечик, дуда и другие, а также такие, как кулизмы, пауки и немка, несмотря на то, что последние три имеют варианты начертаний и относятся к той категории, которую в XVII веке принято называть сложными знаменами (рассмотрение их в азбуках XV—XVI веков осуществимо в ограниченной степени).

Наименования знамен в азбуках не имеют единого, закрепленного написания. Пестрота и неустойчивость написания не есть особенность только певческих азбук: она свойственна памятникам всей древнерусской письменности. В азбуках можно встретить такое написание названий, как, например: «статья», «статия», «статя»; «змиица», «змеица»; «мрачная», «мрачнаа»; «великий», «великый»; «ключ», «ключь». Или в названиях фит: «перевяска», «перевязка»; «двочелная», «двочелная»; «тристрелнаа», «тристрелная», «трестрелная» и др. Только очень немногие наименования знамен сохраняют одно написание. Что же касается ударений в названиях знамен, то в азбуках XV, XVI и первой половины VII веков они, как правило, не ставятся, в силу чего на музыкально-техническую терминологию этих веков приходится условно распространять ударения, которые даются в более поздних руководствах (в каковых они почти не меняются).

Имея дело с певческими рукописями какого угодно времени и отбирая в них одни и те же песнопения, так же как и сравнивая между собой теоретические руководства, нельзя найти такие две рукописи или азбуки, которые совпадали бы во всем. Близость или совпадение почерка письма знамен и текста — это

еще не все. Любая рукопись имеет только ей присущие особенности и в какой-то степени неповторима.

Чем меньше рукописей одинакового содержания, тем труднее сделать обобщающие выводы. Трудность эта особенно чувствуется при изучении немногочисленных азбук XV века. И все же даже несколько азбук позволяют установить для них определенные закономерности, найти общие черты и различия, в свою очередь подчиняющиеся своим правилам. Эти правила не только не нарушаются, но еще более подтверждаются при сравнении азбук, относящихся к двум различным столетиям, например к XV и XVI векам, ибо особенности азбук XVI века являются следствием того, что намечается или уже осуществляется в XV веке.

Азбуки XV—XVI веков позволяют установить приемы образования знаков знаменной нотации, в связи с чем мы приходим к еще одному виду знамен. Этот вид лучше всего назвать группой *составных* знамен. К этой группе могут относиться знамена, принадлежащие к разным семействам и существующие как самостоятельно, так и в сочетаниях с другими. Это было ясно составителям древних азбук и заставляло их, руководствуясь педагогической целесообразностью изложения, относить знамена к той или другой части азбуки, размещая их в определенной последовательности.

Из всего количества известных знамен только определенные вступают в сочетания с другими: далеко не все образуют сложные составные знамена. При этом древнейшие азбуки отличаются от позднейших тем, что в первых для образования составных знамен используются знамена, еще не потерявшие самостоятельности. В позднейших азбуках эти знамена встречаются уже только в составных начертаниях.

К числу важнейших составных знамен следует отнести прежде всего такие, как *кулизма* и *паук великий*. Каждое из названных знамен состоит из трех самостоятельных знамен, помещаемых в азбуках в отдельности и имеющих, каждое, свое певческое значение. Так, кулизма состоит из полкулизмы, статьи закрытой малой и статьи простой, а паук великий — из статьи закрытой малой, статьи простой и собственно паука. Кулизма и паук великий являются наиболее сложными образованиями (если не считать немки со стрелой, о которой будет сказано в другой связи, так же как и о стреле поездной). Многочисленны более простые случаи. Так, хамила состоит из двух запятых и чашки, дербица — из двух запятых и палки, сложития с запятой — из сложития и запятой, и т. п.

Разделение знамен пометного времени на самостоятельные, подчиненные и составные было уже отмечено В. М. Металловым,¹ но без указания на то, что это разделение свойственно не одному XVII веку и коренится значительно глубже. Несом-

¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения. М., 1899, § 3 и 4.

ненно, что образование составных знамен было одним из приемов, облегчавших усвоение знаменной семейографии, и если в древнейших азбуках мы не находим об этом ни одного слова, то потому, что первоначальные азбуки были в значительной степени, если не полностью, тем, что принято называть «наглядным пособием», и пользование ими должно было сопровождаться изустным объяснением преподавателя пения. Усвоение законов образования составных знамен вряд ли могло в старину (как и теперь) вызывать сколько-нибудь значительные затруднения, а потому эти законы и не нашли отражения в азбуках в письменной форме. Более подробно о том, как и в каких формах происходило образование составных знамен, мы не будем здесь говорить, так как потребовалось бы привлечь большое количество рядовых рукописей.

Рассмотрим еще одно знамя — *статью со змийцей*, обратившись снова к азбуке XV века (см. фото 1). В этой азбуке, сразу после параклита, следует сочетание статьи и змийцы, однако ему соответствует наименование *змицца*. Заметим, кстати, что на том же месте на верхней строке рукописи находится отдельная змийца, без статьи простой. В первый раз она расположена над последним самостоятельным слогом в слове «прияшя» и во второй раз — на втором слоге слова «ризы». Из этого видно, что змийца без статьи тогда имела самостоятельное певческое значение и уже позже вошла в составное знамя как его часть. Самостоятельность змийцы, впоследствии утраченная ею, подтверждается и примером (фото 2), где она показана вне сочетания со статьей простой и тоже поименована «змейцей». Итак, в одном случае змийца существует как самостоятельное знамя (такого рода змийцу в дальнейшем мы будем называть *отдельной змийцей*). В другом случае отдельная змийца образует вместе со статьей составное знамя. В обоих случаях, однако, наименование знамени остается одним и тем же — «змицца» (или «змецца»). Змийца принадлежит к числу тех знамен, начертания и наименования которых выработывались в течение длительного времени. Это подтверждается азбуками, дающими разные виды начертаний и названий этого знамени.

В следующей таблице сведены воедино наименования и начертания некоторых знамен, включая змийцы (см. стр. 37).

В таблице приведены наиболее характерные начертания знамен. Из таблицы видно, что стрела поводная имеет три начертания, стрела поездная — шесть, по количеству вариантов к ним приближаются дуда, немка со стрелой и другие знамена. Однако важно не то, по скольку различных начертаний имеет знамя, а то, что для приведенных знамен нельзя указать *единого* начертания, закрепленного за ними во всех азбуках. Мало того, иной раз отдельные начертания совпадают, несмотря на то, что имеют разные наименования, — например, у стрел поводной и поездной. Стрела поездная, в частности, дает наибольшее

Название	Начертание	№ рукоп.	№ листа
Змийца		1	361 об.
"		6	127 об.
Змийца со статьей		5	282 об.
Стрела поводная		1	361 об.
"		2	195
"		3	138 об.
Стрела поездная		1	361 об.
"		2	195
"		3	138 об.
"		10	211
"		18	148 об.
"		19	302
Стрела громная		1	361 об.
"		9	1
"		6	127 об.
Крыж		6	128
"		7	3 об.
Дуда		1	362
"		2	195
"		3	139
"		12	79
Немка		4	18
"		13	241
"		15	237
"		16	260 об.
"		22	49
Немка со стрелою		6	128
"		12	79
"		13	241
"		8	364 об.
"		17	5
Ключ		5	252 об.
"		13	241
Паук великий		6	128
"		1	362
"		10	211 об.

число графических разночтений; здесь обращает на себя внимание применение, при том же названии, различных отдельно существующих видов стрел — громной, светлой, поводной и мрачной. Стрела с крыжом в некоторых рукописях носит название стрелы с *полукрыжом*, а крыж именуется *крыжом с запятой*.¹ Таким образом, рассмотрение какого-либо знамени в певческой рукописи далеко не всегда дает уверенность в том, что о нем можно в азбуке найти нужные сведения, руководствуясь только его начертанием или только его наименованием.

Несовпадения между начертаниями и названиями знамен в разных азбуках объясняются тем, что эти азбуки принадлежат разным авторам (составителям). Подобные несовпадения вряд ли могут иметь место в одной и той же азбуке, коль скоро автор один и не может в отдельных частях созданного им теоретического руководства придерживаться разных взглядов, но небольшие случайные несовпадения в пределах одной азбуки все же попадают. Они немногочисленны. Наблюдать их и интересно и полезно.

Указанная особенность наиболее сильно выражена в старых азбуках, но присутствует и в более поздних, являясь одним из очень больших затруднений на пути чтения и истолкования знаменной семейографии древнего периода.

Правда, из нескольких десятков знамен, помещаемых в беспометных азбуках, относительно немногие имеют по несколько начертаний или названий, но все же это такая особенность, которую всегда следует учитывать. (Если для знамен эта особенность не столь показательна, то для начертаний фит она чрезвычайно характерна.) Для азбук беспометного времени, таким образом, следует установить, что в них некоторые знамена имеют *различные начертания при одном и том же названии и различные названия при одном и том же начертании*.

Знамена появляются отдельно и в сочетаниях с другими знаменами. Это объясняется тем, что в азбуки вносятся в первую очередь те знамена (начертания), которые наиболее употребительны в певческой практике. Составители азбук помещали в них те начертания и те их сочетания, которые считали (или считались) наиболее важными для исполнения песнопений. Кроме того, начертания зависели от согласия и от попевок (об этом будет сказано особо).

Чтобы не возвращаться далее к рассмотрению помещаемых в азбуках фит, заметим, что их начертания в подавляющем большинстве содержат в себе букву «фита», которая в азбуках приводится как *буква* и как *отдельное знамя*. Самостоятельного певческого значения «знак фиты» не имеет, но, коль скоро он существует, азбуки включают его в состав знамен.

При определении значения в знаменном пении того или

¹ ГПБ, собр. Погодина № 392, л. 17 об.

иного знамени следует считаться с его употребительностью. Есть знамена, без которых не обходится ни одна азбука (например, уже названные параклит, крюк, стрела, стопица, голубчик и др.). Наряду с ними есть и такие, которые часто опускаются, хотя и не могут быть названы маловажными при изложении напевов. Наконец, существуют и такие, которые попадают только изредка, в отдельных азбуках. Из сказанного следует, что можно выделить некоторое количество знамен, определяющих собой *основные средства* музыкально-графического выражения знаменного распева, являющиеся в знаменной нотации ее внутренним стержнем, вокруг которого развиваются и к которому «тянутся» другие знамена, имеющие меньшее значение.¹

Помещаемая ниже таблица показывает сравнительную употребительность знамен в 40 беспометных азбуках XV—XVI веков. В таблице знамена расположены в том порядке, который преобладает в азбуках.

4

Название	Колич.	Название	Колич.
Параклит	40	Статья мрачная	28
Кулизма	40	» светлая	40
Полкулизмы	40	» с рогом	32
Змийца	40	» с запятой	35
Голубчик	40	» закрытая	40
Стопица	40	Палка (простая)	40
» с очком	40	» светлая	38
» «с двумя очками»	40	» воздержанная	40
Чашка	40	Крыж	38
» полная	40	Челюстка	40
Крюк (простой)	39	Хамила	40
» мрачный	35	Дербица	40
» светлый	40	Сложития	40
» тресветлый	25	» с запятой	33
» с облачком	33	Запятая	29
» с подчашием	36	Тряска	39
Стрела (простая)	38	Дуда	37
» мрачная	39	Ключ	39
» светлая	40	Осока	40
» с облачком	39	Сорочья нога	36
» с подчашием	34	Мечик	40
» поводная	40	Рожек	40
» поездная	39	Два в челну	39
» громная	39	Паук	40
» с крыжом	15	» великий	39
Скамейца	40	Немка	12
Статья (простая)	40	» со стрелой	32

¹ Принципиального различия в употребительности знамен в азбуках и в рядовых рукописях заметить нельзя. Об этом см.: М. Бражников. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. М.—Л., 1949.

О чем говорит таблица? Прежде всего о том, что почти во всех азбуках приводятся в основном одни и те же знамена. В силу этого состав азбук представляется чрезвычайно единообразным и выдержанным. Существует некоторое, довольно значительное, количество знамен, являющихся обязательными для каждой азбуки (несмотря на отдельные исключения). Важно отметить, что между подбором знамен в азбуках XV и XVI веков нет большого различия. Наоборот, бросается в глаза сходство, не позволяющее говорить о заметной перемене в составе знамен в азбуках этих двух веков. Поскольку же, как будет видно, XVII век также не внес в него *коренных* перемен, можно говорить о чрезвычайной *устойчивости и выдержанности основ знаменной семейографии* на протяжении нескольких столетий.

Устойчивую систему нотации в рядовых рукописях можно видеть уже в XIV веке. Знаменная нотация в XIV веке была уже сложившейся и окрепшей системой, чему не противоречат несомненные признаки ее постоянного развития и совершенствования (певческие рукописи, а также известные певческие азбуки XV в. не содержат уже целого ряда знамен, бывших в употреблении в более ранние века). Сказанное приводит к заключению, что певческие азбуки начали появляться на Руси тогда, *когда закончилась основная переработка чужой, заимствованной извне музыкальной системы*, и появление их явилось следствием происшедшей переработки. Этому немало содействовало освобождение Руси от монгольской зависимости, после которого русский народ с новой силой взялся за воссоздание своей национальной, в том числе и музыкальной, культуры. В прямой связи со сказанным находится и то обстоятельство, что в певческие азбуки не включается ни одно кондакарное знамя, как нет и специальных кондакарных теоретических руководств. К XV веку кондакарное пение вместе с его нотацией вышло из употребления, а поэтому и не нуждалось в теоретической разработке, как нуждалось в ней знаменное пение. Решающего значения не могло не иметь и разное отношение певцов к этим системам пения, из коих кондакарная была не своей, а чужой. Поэтому в XV веке и позже от нее сохранились в певческих рукописях лишь отдельные нотные знаки и небольшие мелодические участки. Следовательно, для теоретических руководств кондакарная нотация не может иметь того палеографического значения, которое она сохранила для рядовых певческих рукописей.

Данные таблицы 4 на первый взгляд могут испугать — 54 различных знамени, и это еще не все! Принимая во внимание, что нами изучено только 40 азбук (пытаться охватить все существующие азбуки — задача невыполнимая и ненужная¹),

¹ Случаи появления нового, еще не известного знамени возможны, но при всех условиях их придется считать исключением.

остается допустить, что еще какое-то количество знамен может оказаться не учтенным. Следовательно, количество знамен для XV—XVI веков окажется даже несколько больше.

Хотя мы и имеем 54 знамени по существу одинаковой употребительности, все же формально их не следует рассматривать как равные. Есть знамена, не имеющие разновидностей, названия которых встречаются по одному разу (параклит, хамила и др.), а наряду с ними и такие, наименования которых изменяются в зависимости от добавлений к основному начертанию знамени. Знамена последнего рода составляют особую категорию, причем в нее входят как раз те, которые образуют семейства и группы. Основными становятся, как указывалось, семейства *крюков*, *стрел* и *статей*, а за ними группы *палок*, *столиц*, *чашек* и *сложитий*. Если условно принять каждое семейство или группу за единицу, то количество различных знамен с 54 сразу же сократится до 27, то есть вдвое. Семейства и группы следует рассматривать как нечто единое, с закономерностями и условиями развития, присущими каждому семейству или группе.

Предлагаемое разделение знамен, судя по азбукам, обрисовывается достаточно четко, хотя в известной степени условно, коль скоро знаменное пение с его семейографией в XIV—XVI веках было живым, росшим и развивавшимся организмом, который нельзя расчленять как нечто неподвижное и окостенелое, тем более, что отдельные знаки знаменной нотации так и не достигли окончательного развития и колеблются между первой и второй из намеченных нами групп.

Переходя к рассмотрению отдельных знамен, составляющих содержание азбук-перечислений, сохраним верность традиции и начнем с *параклита*, которым неизменно открывается всякая азбука. Нам пришлось встретить лишь одно перечисление, в котором это знамя оказалось пропущенным. В остальных случаях это знамя помещается первым. Оно исключительно устойчиво по начертанию и не вступает в сочетания с другими знаменами. В равной степени остается неизменным и наименование — параклит.

После параклита удобнее говорить уже не об отдельных знаменах, а об их семействах. Начнем с семейства *крюков*.

Нет и не может быть азбуки без крюка. Крюк — первое знамя, названия и начертания которого связаны с понятиями и обозначениями мрака и света. (В начертаниях крюков, как и других знамен, употребление которых зависит от согласия, применение одной, двух и трех точек безусловно обнаруживает известную наглядность знаменной нотации, которую А. В. Преображенский в своем цитированном ранее высказывании называет «условной».)

Крюки как таковые имеют четыре вида (из них малоупотребителен крюк тресветлый). Если к ним добавить еще очень

малоупотребительные крюки, то получится ряд различных крюков из девяти начертаний. Вместе взятые, они образуют одно из наиболее видных семейств знамен, хотя и уступают в своем значении некоторым другим семействам. Если мы все же начали с крюков, то потому, что, как уже было отмечено, крюк — это, так сказать, «классическое» знамя, ставшее своего рода символом всей знаменной нотации.

Только в одной азбуке (№ 26) нет крюка простого, хотя присутствуют все другие его разновидности, включая крюк тресветлый. Пропуск крюка простого, являющегося основой для всех его производных, — недоразумение, случайность.

Самым многочисленным является семейство *стрел*. В азбуках приводится, включая все виды и разновидности, около двух десятков различных стрел. От крюков стрелы существенно отличаются тем, что имеют разновидности, не известные крюкам (это очень важно для характеристики содержания азбук).

Семейство стрел не только самое многочисленное, но и самое «капризное». Происхождение и значение входящих в него начертаний вызывает больше неясностей и сомнений, нежели любые иные начертания. Это семейство — самое богатое видовыми представителями и их разновидностями. Если крюки не имели совсем видовых изменений и начертания их изменялись только в зависимости от принадлежности к разным согласиям, то стрелы имеют разные виды, из коих каждый, в свою очередь, имеет разновидности, зависящие от согласий.

По азбукам XV—XVI веков известны следующие виды стрел: 1) стрелы обычные, или просто стрелы; 2) стрелы громные; 3) стрелы крыжовые (с крыжом или полукрыжом); 4) тряски. Все они, за исключением стрел поводной и поездной, имеют разновидности по согласиям. В противоположность крюкам мрачным,¹ стрелы мрачные в азбуках не занимают подчиненного места сравнительно с другими разновидностями обычных стрел. Подавляющее большинство перечислений знамен включает в себя стрелу мрачную. (Происходит это оттого, что стрелы — обычные — как таковые являются тем семейством знамен, которое в наибольшей степени и при этом во вполне определенной форме связано с понятием строки, и в этом отношении находится в более выгодном положении, нежели крюки, менее определенно зависящие от нее; поэтому и в перечислениях знамен стрела мрачная не может быть пропущена.)

В особом положении в азбуках XV—XVI веков находятся крюки и стрелы тресветлые, как и вообще все тресветлые знамена, к какому бы семейству они ни принадлежали. Крюки тресветлые приводятся почти во всех азбуках XVI века, но в азбуках XV века отсутствуют. По поводу крюка тресветлого Металлов пишет: «Затем следует начало азбуки певчей «Имена

¹ Они (как не раз будет отмечаться) встречаются относительно редко.

знамению столповому сиречь диаческому», среди знаков которого обращает на себя внимание впервые появляющийся в русской симнографии этого времени «крюк тресветлый», раньше второй половины XVI века в рукописях не встречаемый». ¹ Это утверждение В. Металлова о времени появления крюка тресветлого неосновательно, так как несколько известных нам азбук, относящихся к началу XVI столетия, уже содержат названное знамя. Появление крюка тресветлого безусловно относится к первой трети, если не к началу XVI века, и присутствие этого знамени в азбуке служит палеографически датирующим ее признаком. ²

Что касается стрел тресветлых обычных и тресветлых же разновидностей других стрел, то в XV веке их также нет, а в XVI веке они единичны. Тресветлые знамена, как относящиеся к самой высокой области церковного звукоряда, в массовом порядке появляются уже на завершающем этапе развития знаменного распева, позже того времени, к которому относятся рассматриваемые нами азбуки.

В связи с этим мы позволим себе вспомнить наблюдения, сделанные в другой нашей работе: «Различие в употребительности крайних низких и крайних высоких звуков не случайно: оно должно было иметь свои исторические причины. По нашему мнению, они лежат в общем пути развития нотации и напевов... заключающемся в расширении напевов вверх с уменьшением значения низких областей звуков... Напевы действительно развивались в сторону увеличения числа высоких звуков, но условия существования высоких и низких звуков не были одинаковыми. За простым согласием — значительная историческая давность, за тресветлым — не больше двух веков жизни... Это означает, что «завоевание» тресветлого согласия протекало довольно медленно и к концу XVII века еще не совершилось окончательно». ³

Сделанные наблюдения получены без привлечения певческих азбук, но и в певческих азбуках они находят свое подтверждение. Если в XVII веке завоевание тресветлого согласия еще не совершилось, то в XVI веке движение диапазона напевов знаменного распева в сторону тресветлого согласия только совершалось, а в XV веке и раньше было еще в начальной стадии развития. В этом и объяснение слабого отражения в азбуках XV—XVI веков знамен, относящихся к тресветлому согласию. Высокие области церковного звукоряда не стали еще в то время обычными для музыкального сознания русских распевщиков, они не распоряжались ими так же свободно, как уже давно освоенными областями звуков простого, мрачного и светлого

¹ В. Металлов. Русская симнография. М., 1912, стр. 103.

² Содержащая тресветлый крюк азбука № 41 датируется 1496 годом. Эта дата должна быть оспорена в сторону принадлежности рукописи к XVI в.

³ М. В. Бражников. Пути развития... стр. 82—83.

согласий. Поэтому и составители азбук еще не считали обязательным упоминание тресветлых знамен.

Однако возникает естественный вопрос: почему же в азбуках почти нет тресветлых стрел, но есть тресветлые крюки? Ответ следует искать в различном характере и степени сложности исполнения крюков и стрел, несмотря на близость тех и других к строке и зависимости от нее. Хотя по одним азбукам и трудно в точности судить об исполнении крюков и стрел, все же не подлежит сомнению, что семейство стрел в целом включает в себя знамена с распевом, более развитым и подвижным сравнительно с крюками. Действительно, если взять крюки или статьи, то и те и другие представляют собой в общей массе малоподвижные, «стоячие» знамена. Подвижность в их напеве создается по преимуществу применением добавочных знаков, вроде подчаший, сорочьих ног и др. Добавочные знаки применимы и к стрелам, но если представить себе все названные знамена без них, то подвижность напева окажется выраженной не крюками и не статьями, а именно стрелами (что не умаляет значения в этом отношении голубчиков, сложитий и других знамен).¹ Вполне естественно, что более трудные для исполнения музыкальные знаки в новой, высокой (тресветлой) области церковного звукоряда явились позднее простых знамен. Понятно поэтому, что и в азбуки они были внесены также позже, нежели крюки тресветлые. Продвижение напева в тресветлую область началось с крюков, поэтому именно они и были первыми занесены в азбуки. Тем более «запаздывает» внесение в них редко употребляемых видов и разновидностей стрел.

Стрела простая во всех азбуках имеет единое начертание. Необычно, что это начертание отсутствует в двух азбуках (№ 15 и 19). Если для азбуки № 15 можно допустить случайный пропуск, то для № 19 это вряд ли уместно: в этой рукописи нет также и стрелы мрачной, а стрела светлая имеет начертание мрачной (с одной точкой над горизонтальной чертой). Возможно, что здесь мы имеем дело с личным приемом составителя азбуки № 19 (тем более, что она относится к XV в.— 1476 г.).

О стрелах поводной и поездной мы уже говорили. В азбуках они нередко связываются с другим знаменем — статьей светлой. Причины этого будут объяснены в дальнейшем.

Стрела — древнейшее знамя. Ее можно видеть в самых ранних из известных науке певческих рукописей. Древние начертания отдельных видов стрел перешли и в азбуки. Так, например, стрелы поводная и поездная в некоторых азбуках имеют вид голубчиков борзых с добавленной к ним горизонтальной чертой. Последний вид следует считать уже к XV веку вышедшим из употребления. Этим скорее всего и объясняется поме-

¹ Этим и объясняется количественное преобладание стрел над другими знаменами.

шение в одной азбуке (№ 13, а также № 41) обоих видов одновременно для показа того, что было прежде и каким новым начертанием заменено старое. Не случайно обе названные азбуки относятся к XV веку.

Стрела *громная* единообразна по внешнему виду почти во всех азбуках, за исключением нескольких, в которых она имеет вид стрелы *громосветлой*. Подобные исключения имели место и у других знамен. Мы считаем, что не следует быть излишне «придирчивым» к случаям помещения в азбуках какого-либо знамени под названием его разновидности. Весьма возможно, что составители азбук в ряде случаев хотели показать данное знамя как определенный тип, не всегда придавая значение его принадлежности к согласию. Важны и разночтения в наименованиях. Так, например, в азбуке № 13 та же стрела *громосветлая* дана под названием стрелы «*громогласной*». Не следует рассматривать как различные знамена стрелы *крыжовые* и *с полукрыжом*, исходя из того, что, например, в азбуке № 31 крыж вне его обычного соединения с запятой носит название «*полкрыжа*». Различие между стрелами *крыжовыми* и *с полукрыжом* преимущественно терминологическое.¹

Семейство стрел имеет еще одного представителя — *тряску*. *Тряска*, или — позднее — *стрела трясогласная*, составляет обязательную принадлежность всех азбук, и ни одна из них не дает каких бы то ни было разновидностей этой стрелы: начертание ее остается неизменным, в том числе в азбуках XV века. Только в одной из них (№ 19) под наименованием *тряски* мы находим совершенно иное начертание, близкое крюку простому с остроконечным облачком. Тем не менее, в той же рукописи (азбуке), на том же листе (302) дано еще одно знамя, по начертанию сходное с обычной *тряской* других азбук, но имеющее название «*сечка*». Присвоение начертанию *тряски* наименования «*сечка*» — единственный известный нам случай, который может быть объяснен особенностями того места, где возникла рукопись, или личными приемами составителя азбуки (показательно, что и в рукописи, включающей азбуку, также попадаете начертание *сечки*). Дальнейшее развитие *тряски* относится уже к более позднему времени.

В азбуках выдерживается такое последование: *крюки* — *стрелы* — *статьи*. *Статьи* — важнейшее, так сказать, опорное

¹ Интересна любопытная подробность. В азбуках имеется несколько знамен с добавлением «*пол*», а именно: *полкулизмы*, *полкрыжа*, и в *фитах* — *полукобылие*. По всем признакам такие добавления указывают и на какую-то особенность их распева, о которой пока еще судить с уверенностью нельзя. Впрочем, напев *полкулизмы* составляет половину распева целой *кулизмы* (судя по распеву гласа первого). Начертание *полукобылия* составляет графически половину обычной «*кобылы*». Возможно, что и *полкрыжа* составляет часть распева *крыжа*, как обычно он именуется в своем соединении с запятой.

знамя напева. В старину считалось достоинством умение распевщика расставлять статьи. Можно встретить отдельные незаконченные певческие рукописи, в которых певческие знаки еще не выписаны, однако наиболее важные знамена, в частности статьи, уже поставлены на свои места. Употребительность разновидностей статей, помещаемых в азбуках, напоминает семейство крюков: у статей также имеется «разрыв» между разновидностями простыми и светлыми, выражающийся в меньшей употребительности статьи мрачной. Подвижность статей крайне ограничена. (Если вдуматься в само слово «статья», то и оно создает впечатление чего-то неподвижного, устойчивого, стоячего.) В древнейших азбуках она выражена статьями закрытыми (статей с подвертками в это время еще нет). При этом статья закрытая дается в двух видах: закрытая мрачная и закрытая светлая, именуемая в некоторых случаях «закрытая с точкою» — это опять-таки пример показа знамени как такового, вне зависимости от его принадлежности к согласию. Другое дело — *статья с рогом*. Рог, отдельно взятый, в позднейших азбуках не имеет самостоятельного певческого значения, поэтому трудно предположить, каким было его значение в старину. Во всяком случае, статья с рогом — это знамя, в ранних азбуках очень употребительное, так же как и *статья с запятой*. Эти два знамени в пределах азбуки смешать нельзя, так как под каждым стоит соответственное наименование. Если же пытаться найти одно из двух названных знамен в рукописи того же возраста, что и азбука, то можно легко впасть в ошибку. В древнейших азбуках начертания рога и запятой часто очень близки, часто же совпадают. Это нередко ведет к смешению разных знамен — статьи с рогом и статьи с запятой, имеющих, каждое, самостоятельное певческое значение в зависимости от попевки. Распевщики тех времен знали, как и где их исполнять, а в азбуки заносили только для памяти.

Если в азбуках имеются знамена в сочетаниях с запятой и с рогом, то, следовательно, существуют и самостоятельные понятия запятой и рога: если бы с каждым из них не соединялось определенное представление и они не были достаточно известны, то зачем было бы их вносить в азбуки порознь? Действительно, статьи с запятой и рогом и такие знамена, как сложития с запятой, наконец статьи с крыжом и запятая с крыжом, не могли бы образоваться, если бы составляющие их части не имели значения самостоятельных знамен. Так, отдельный рог (иначе «рожек») существует в самых старых азбуках, запятая же появляется позже. В самостоятельной форме эти два знамени также имеют нечеткие начертания, поэтому певческие азбуки XV—XVI веков не позволяют с достаточной уверенностью судить о времени, когда они появились, об их формах и значении.

Несколько слов о *статьях закрытых*. Этот вид статей, как

можно предположить, значительно отличается от знамен под тем же наименованием, известных по азбукам XVII века. В этих последних статьи закрытые теряют, судя по названиям, связь со строкой и согласиями: они уже перестают называться статьей закрытой *мрачной* и статьей закрытой *светлой*.¹

На примере *палок* также можно видеть прекращение связи с согласиями. В старых азбуках они встречаются: без всякого определения (простые), мрачные, светлые и воздернутые. И здесь появляется неясность. Судя по другим знаменам, *одна точка* (при крюках, стрелах и др.) служит признаком принадлежности к мрачному согласию. Несмотря на это, почти во всех азбуках XV—XVI веков палка с одной точкой именуется *светлой*,² а палка с двумя точками, казалось бы — светлая, без исключений именуется *воздернутой*.³ Под этим названием она и остается до позднейшего времени. В силу указанных условий и представляется более правильным объединять палки в группу, а не семейство.

В группы, как указывалось, объединяется целый ряд знамен.

Группа *сложитий* в ранних азбуках имеет всего двух представителей: собственно сложитию и сложитию с запятой. В отдельных азбуках имеют место перестановки сложитий с запятой и простых сложитий. Совершенно непонятно начертание в азбуке № 24, в которой под названием сложитии с запятой помещены два начертания, напоминающие двухзавитковые отдельные змейцы.

Столь же немногочисленна и столь же распространена в азбуках группа *чашек* — знамен, состоящих из двух разновидностей: просто чашки и чашки с точкой внутри или сверху, называемой чашкой *полной*. Эти виды чашек с течением времени не претерпевают внешних изменений, но становится иным их применение: они остаются в употреблении как самостоятельные знамена, но теряют свое значение в качестве добавочных начертаний. Позже XVI века в рядовых певческих рукописях лишь в виде исключения можно увидеть чашку простую, тем более — полную, проставленную при стреле простой или светлой. Что же касается азбук, то в сочетаниях с другими знаменами чашки в них совсем не заносятся. Исключением является начертание чашки полной в азбуке № 38, в которой это знамя имеет вид будущей полкулизмы большой (совпадая со статьей *мрачной*

¹ Зависимость певческого значения знамен от строки и согласия колебалась и видоизменялась в своих подробностях. Изменялись в связи с этим вид и наименование отдельных знамен. Отсюда и проистекает в значительной степени появление новых знамен, выход из употребления старых и неустойчивость отдельных начертаний, о происхождении и развитии которых нам остается только строить различные предположения.

² Иногда — тихой.

³ Редкое исключение в начертании палки *воздернутой* — в рукописи № 26, где две точки расположены перпендикулярно к собственной палке.

с подверткой). Непосредственно после этого начертания в той же азбуке добавлено: «а за скамеицю поется», причем над словом «скамеицю» проставлено начертание простой чашки, а над «поется» — обычной скамеицы. (В этом содержится намек на поздний вариант распева полкулизмы средней.) В данном случае непонятно появление начертания полкулизмы большой под названием чашки полной, так же как присутствие чашки простой, особенно же скамеицы, ибо известно, что поздние распевы обеих чашек противоположны по направлению движения звуков распеву скамеицы. Азбука № 38 представляет собой обычное перечисление знамен, и присутствие в нем толкования только одного знамени совершенно неожиданно. В азбуках, содержащих полные толкования, последние всегда выделяются в особую часть. Следовательно, для того чтобы ввести в перечисление знамен толкование только одного определенного знамени, у составителя азбуки были особые причины. Эти причины могли состоять только в том, что истолкование распева данного знамени выходило за пределы общепринятого.

Подчашия в азбуках XV века еще отсутствуют, а в азбуках XVI века их семейство только начинает образовываться, они еще весьма немногочисленны. Название подчашия носит также и добавочный знак, применяемый к ряду знамен (крюкам, стрелам, двум в челну и др.). Большинство азбук рассматривает подчашие как самостоятельное знамя, сам же термин «подчашие» с XVI века применяется двояко: для определения упомянутого самостоятельного знамени и добавочного знака к другим знаменам. В первом значении, как сказано, подчашие появляется в XVI веке, тогда как во втором значении оно имеется и в азбуке XV века (№ 6) при крюке. Данные другой азбуки XV века (№ 39) неясны, так как в наименовании знамени значится «с подчашием». Сама форма наименования указывает на то, что имеется в виду показ добавочного знака, а в начертании знамени показано обычное подчашие простое. (Скорее всего этот случай следует рассматривать как добавочное подчашие при крюке простом, у которого не проставлена по описке или стерлась вертикальная черта.) Подчашие — одно из тех немногих знамен, виды которых (кроме тресветлого) почти одинаково употребительны. Подчашие тресветлое, как и всегда, значительно менее употребительно и встречается реже других тресветлых знамен, что связано с начальным этапом образования этого знамени.

Змийца относится к числу очень старых знамен. Помещается она решительно во всех азбуках, но понимание ее в них не всегда едино. Ее можно видеть как стоящей обособленно (отдельная змийца), так и в сочетаниях с другими знаменами — статьей и сложитией (последнее сочетание появляется только в XVII в.). Наименование «змийца» при этом не изменяется. В азбуках XV века некоторое преобладание имеет отдельная

змейца, которая в азбуках XVI века встречается редко. Это объясняется постепенной потерей отдельной змейцей ее прежде самостоятельного певческого значения. Действительно, если просмотреть рядовое изложение напевов в рукописях до XVI века, то отдельную змейцу можно встретить довольно часто (особенно в сложных и развитых песнопениях). После XVI века такое применение змейцы становится редким. В рядовых напевах отдельной змейце всегда соответствует *отдельный слог* текста, что безоговорочно доказывает самостоятельность ее певческого значения как знамени. Подчеркиваем, что речь идет о рядовом изложении напевов (в которых присутствует также и змейца со статьей). В фитных начертаниях змейца приобретает несколько иное, скорее палеографическое значение (о чем позже).

Из знамен, часто встречающихся в соединениях с другими, следует упомянуть о *крыже*. Из того, что крыж вступает в сочетания со статьями, стрелами и запятыми, не следует, что это знамя переходит в некоторых случаях в разряд добавочных знаков, как это мы видели на примере подчашия. У подчашия это вопрос единого наименования, сопряженного с потерей прежнего начертания (горизонтальной черты), тогда как изображение крыжа остается неизменным, и он начинает играть роль составного элемента в начертаниях других знамен (подобно палке в дербице, состоящей из последования двух запятых и палки).

В старых азбуках под названием крыжа в большинстве случаев помещается *запятая с крыжом* и в редких случаях только один крыж. Запятой с крыжом это сочетание названо лишь два раза (в азбуках № 7 и № 16). В сочетаниях со стрелами (в стрелах крыжевых — как о том уже говорилось) и со статьями простыми крыж получает наименование полукрыжа (см. азбуку № 31). Интересно, что в рядовых рукописях XV—XVI веков крыж вне связи с другими знаменами встречается нередко, при этом не только в конце попевок или кулизм, но и в середине песнопений.

К числу знамен, у которых почти не меняются начертания, относится *дербица*. Составляющие ее знамена неизменно остаются теми же, но при палке появляется в нескольких случаях точка (что наблюдается в начертаниях и самой палки). Название такой дербицы остается прежним. Лишь в азбуке № 21 дербица показана дважды, причем обычный вид назван дербицей, а второй — дербицей «с очком». Возможно, составители азбук не делали большого различия между обоими видами, которые еще недостаточно «выработались». В конце концов существование двух видов дербицы привело к тому, что один из них — с очком — вышел из употребления. Непонятны знамена, названные дербицей в азбуке № 19. Обычное для этого знамени начертание в ней названо «запятой», тогда как под именем «дербица» показана палка с двумя знаками (справа от палки),

напоминающими стопицы старого начертания или небольшие чашки. Если допустить, что обычное начертание дербицы случайно оказалось не на своем месте, то начертание запятой в таком случае становится окончательно непонятным. Впрочем, о своеобразии азбуки № 19, относящейся к тому же XV веку, уже говорилось.

К числу наиболее неустойчивых знамен в азбуках XV—XVI веков принадлежит *рожек* (крайне редко он фигурирует как *рог*). Его начертание определенно вырабатывается лишь во второй половине XVII века (хотя и в это время не лишено вариантов). В ранних азбуках оно чрезвычайно пестро и в таком же разнообразии применяется в рядовых рукописях. Ниже приведено меньше половины (но наиболее характерные) из известных по азбукам начертаний рожка.



Преобладает первое по порядку начертание, в несколько «стилизованном» виде существующее в поздних рукописях. Первые пять-шесть начертаний более или менее близки, но следующие напоминают скорее палки и запятые, нежели рожки. Поэтому и в азбуках и в рядовом изложении легко спутать статьи с рожками со статьями закрытыми и статьями с запятой. Во всех азбуках, кроме одной, рассматриваемому знамени присвоено наименование «рожек». Однако в рукописи № 21 оно имеет два названия и, соответственно, два начертания. Первое начертание приближается к четвертому слева в примере 6 и называется «рожек», второе же (первое справа) называется «рог». Его начертание встретилось нам лишь однажды, а в рядовых знаменных рукописях вообще не встречалось. Варианты начертаний при одинаковом наименовании знамени — дело нередкое, но два начертания при двух названиях — исключение, позволяющее предположить, что за каждым из данных случаев стоит свое музыкальное значение.

Начертания сравнительно небольшой части знамен, помещаемых в азбуках, не только не варьируются, но и не вступают в сочетания с другими. К этим знаменам относятся: *параклит*, *голубчик*, *челюстка*, *хамила*, *осока*, *мечик* и *два в челну*.

Неизменная выдержанность голубчика (в азбуке № 36 названного «голубец») может объясниться его «подневольным» положением. Играя подчиненную роль в развитии напева, он зависит от других знамен и служит между ними посредствующим звеном. Особенно важно, что во всех азбуках-перечислениях, так же как и в толкованиях XV—XVI веков, дается только один, известный еще по древнейшим знаменным рукописям, вид голубчика, именно голубчик *бóрзый*. Сохраняясь на всем про-

тяжении развития знаменного распева, он только очень поздно образует свою разновидность — голубчик *тихий*. Наименование «борзый» появляется только в азбуках XVII века (так же, как и «тихий»), и в настоящем случае условно перенесено на древнее начертание голубчика. Голубчик тихий имеет другое начертание.

Остальные названные ранее знамена нет необходимости описывать подробно.

Возвращаясь к употребительности знамен в азбуках, заметим, что о ней следует судить почти исключительно по употребительности *названий* знамен, но не начертаний. Сохранностью и единообразием (в основном, конечно) наименований знамен доказывается то, что певцы-теоретики, создавая азбуки, имели в виду под теми же названиями одинаковые или близкие музыкальные понятия, певческие значения знамен. Что же касается различных начертаний при тех же названиях, то лишь простейшие случаи могут быть объяснены различием почерка, технических приемов переписчиков азбук или местными особенностями. Остается сделать вывод, что *важнейшим признаком*, позволяющим судить о знамени, закрепляющим за ним определенное певческое значение в азбуках-перечислениях XV—XVI веков, является *наименование знамени* (подтверждение этому можно найти и в толкованиях знамени). Тем не менее ограничиваться одними наименованиями нельзя, как бы показательны они ни были. Их следует изучать совместно с начертаниями знамен и делать вывод *по совокупности* нескольких данных. Для подтверждения сказанного укажем на два знамени — скамеицу и стопицу «с двема очкы».

Если в порядке перечисления отдельных знамен в азбуках можно наблюдать различия, то в чередовании видов знамен и их групп отступления от обычного порядка редки, поэтому, например, только в виде исключения можно встретить стопицу «с двема очкы» помещенной среди других знамен где-нибудь в середине или конце азбуки. (Такие вещи происходят обычно с совершенно определенными знаменами.) Поэтому если в группе стопиц на третьем месте (то есть после стопицы и стопицы с очком) вдруг указано не «стопица с двема очкы», а «переводка» (хотя начертание тождественно ожидаемой стопице), то совершенно ясно, что это то же самое знамя, но иначе названное. В настоящем случае тождественность знамен устанавливается по их начертанию.

Обратимся к знамени *скамеица*, еще более показательному. Название этому знамени дано, несомненно, по его внешнему виду: горизонтальная черта с двумя точками под ней напоминает обыкновенную скамейку. Этим объясняется второе наименование скамеицы (встречающееся очень редко), — так, в азбуке № 19 (XV в.) начертанию скамеицы присвоено наименование «беседка». Смысл этого наименования остается тем же:

«Беседа — седалище, место сидения».¹ В дальнейшем мы еще будем останавливаться на отдельных знаменах, получивших, если можно так выразиться, внешне описательное наименование, что очень характерно как средство, облегчающее запоминание названий знамен. Это один из весьма своеобразных и чисто русских педагогических приемов, нашедших свое отражение в певческих руководствах. В этом смысле можно отметить и стопицы с очком и с «двема очкы». Начертания этих двух знамен нельзя сравнить ни с каким предметом. Наглядность им придает количество «очков» — одно или два. С этой точки зрения позднейший термин «переводка» теряет в своей наглядности и больше говорит о внутреннем, смысловом значении знамени.

На основании рассмотренных семейств знамен, их групп и отдельных начертаний можно сделать общее заключение: какими бы вариантами начертаний ни отличались друг от друга отдельные знамена — внутри семейств, групп или порознь взятые, — в целом во всех азбуках *обнаруживается выраженное единство в подборе знамен и в их начертаниях.*

Остается осветить еще несколько начертаний, которые трудно назвать знаменами, поскольку с этим словом соединяется представление о чем-то более или менее сжатом и простом. Рассматриваемые ниже начертания как бы не имеют определенных границ и колеблются в пределах от одного знака до сложного сочетания фитного порядка или же при сравнительно кратком начертании сложны по внутреннему музыкальному содержанию.

Кулизма (и следующая за ней — *полкулизмы*²) в азбуках почти всегда находится за параклитом. Оба знамени столь же устойчивы, как и параклит. Особенностью кулизмы является сочетание в ней трех отдельных знамен — полкулизмы, статьи закрытой и статьи простой, образующих единое *сложное* знамя. Кулизма всегда состоит из трех названных знамен. В таком виде мы ее находим в азбуках, которые упорно «не хотят» заимствовать из рядовых рукописей другие ее виды (с двумя простыми статьями или с крыжками на конце). Присутствие кулизм во всех азбуках вполне понятно, так как это — в большей степени, чем некоторые другие знамена, — опора осмогласия. Можно говорить о расшатывании основ осмогласия в XVII—XVIII веках, но в XVI, XV и более ранних веках оно было еще достаточно прочно. В перечислениях знамен нельзя было рас-

¹ И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 1. СПб., 1893, стр. 85. Автор приводит целый ряд певческих терминов (названий), однако их состав очень неполон и содержит многочисленные неточности.

² Обращаем внимание на то, что наименование «полкулизмы» в азбуках употребляется в таких формах: «полкулизмы полная», «полкулизмы простая» и т. п. Начертание полкулизмы в ранних азбуках чрезвычайно устойчиво.

крыть музыкальное содержание кулизм, но нельзя было также и не поместить их, ввиду их важности. Трудно сказать, какое музыкальное значение соответствовало начертанию полкулизмы, но вряд ли правильно было бы отрывать их одну от другой, так же как паука (простого) от паука великого. Есть все основания предполагать глубокую внутреннюю мелодическую связь кулизмы с полкулизмой, так же как и связь обоих пауков.

Паук (простой) нередко приводится в двух начертаниях: старом — в виде петли и более позднем, напоминающем крюк простой; с добавлением черты, пересекающей его угол. Начертание же *паука великого* шире и включает в себя различного вида статьи только слева или только справа от собственно паука.

Ключ (иначе — *ключик*) сам по себе не представляет ничего сложного — это отдельное и простое знамя с простым же распевом. Но мы не случайно связываем его со сложными знаменами. В азбуках он во многих случаях соединяется с переводкой, челюсткой или обеими вместе. В рядовых рукописях и в более поздних азбуках последование переводки, ключа и челюстки — обычное явление, но там оно выступает уже в качестве лица «колесо». Следовательно, ключ мыслился составителями азбук в сложных сочетаниях, в лице, которое можно встретить в самых старых певческих рукописях. В начертаниях ключа в азбуках XV века можно видеть отступления от принятых форм (как это наблюдалось и в отношении других знамен). Так, в азбуке № 6 ключ перечеркнут одной чертой и имеет вторую, опускающую вниз вертикальную черту справа; изображение же ключа в азбуке № 19 особенно необычно и во многом напоминает отдельные знаки кондакарного знамени.

Смешиваются и трудно отличимы три знамени: *немка*, *немка со стрелю* (или просто «стрелю») и *дуда*. (Последняя иногда называется «дудка», а в азбуке № 10 названа двойко — «дуда» и «дуда немка», что очень важно для наших дальнейших положений.) Первое — немка — значительно менее употребительно в сравнении с двумя другими, помещаемыми почти во всех азбуках. Пример 3 дает представление о совпадении отдельных начертаний или их элементов, а также о разнообразии начертаний. Из них показательны наиболее сложные. Говоря о ключе, пауке великом и кулизме, все же возможно рассматривать каждое из них как единое, хотя бы и сложное знамя. Если же обратиться к немке со стрелю, то ее уже труднее рассматривать как нечто единое. Естественнее видеть в ней своего рода «сращение» отдельных знамен, целое последование их, соответствующее длительной мелодической фразе.

Уже отмечалось, что сложнейшие начертания знамен приближаются к лицевым и фитным начертаниям, — и это находит прямое подтверждение в настоящем случае. Несмотря на то, что в сравнении с немкой со стрелю просто немка имеет менее

сложное начертание, все же в двух азбуках (№ 31 и № 40) ее начертание содержит знак фиты. Приходится вернуться к мысли, что дуда, немка и немка со стрелю, подобно ключу, составителями азбук понимались не как знамя, обособленное от окружающего, но как определенный напев.

Итак, рассмотренные знамена связаны с целыми мелодическими оборотами, позднее и в азбуках и в певческом обиходе оформившимися под названием *попевок*. На основании наименований и начертаний сложных знамен в азбуках XV—XVI веков остается прийти к заключению, что ко времени появления первых музыкально-теоретических руководств *понятие попевки было вполне сложившимся* в музыкальном сознании русских распевщиков и начинало находить свое первое отражение в певческих азбуках. (Терминология же, связанная с попевкой, в это время еще не полностью сложилась.)

Наличие азбук только с начертаниями знамен, азбук с теми же начертаниями, но с присвоенными им наименованиями попевок и, наконец, выделение попевок в особый раздел азбук позволяют рассматривать указанные особенности со стороны палеографической. Этот признак может способствовать хронологическому определению азбук.

В одной азбуке (№ 12) помещено шестьдесят два наименования знамен и семнадцать фит — все (кроме одной фиты) с начертаниями; после перечня фит следует пять наименований, начертания к которым не даны. Не углубляясь в языковедческие изыскания, заметим, что характер, склад приводимых в азбуках наименований различен: у знамен он один, у фит — другой. Кроме того, в азбуках над названием знамен и фит почти всегда приводятся их начертания. Пять названий, помещенных в азбуке № 12 после перечня фит, таковы: «переметка», «большая», «малая», «закрытая», «сковоротка». Только относительно последнего названия может возникнуть сомнение — не фита ли это? — поскольку существуют две фиты под названием «сковородка». Но предыдущие четыре наименования построены в форме, типичной для принятой в позднейших азбуках системы изложения попевок. В начале дано основное наименование — «переметка», а за ним определения разновидностей этой попевки, то есть: (переметка) *малая*, (переметка) *большая* и (переметка) *закрытая* — в общем четыре вида одной попевки.

Рассматривая отдельные знамена, мы до сих пор не затрагивали некоторые их виды. Особенно показательны виды таких основных знамен, как крюки и стрелы, а также статьи (в меньшей степени) и подчашия.

Употребительность крюков простого, мрачного и светлого почти одинакова, но показатель употребительности крюка тресветлого (см. таблицу 4) резко падает — на 15 единиц. Разница в числовых показателях стрел еще убедительнее. Так, употребительность стрелы тресветлой в пять с лишним раз меньше,

нежели стрелы простой. Наконец, подчасшие тресветлое, независимо от незначительной употребительности подчасий как таковых, дано в азбуках только один раз, тогда как подчасшие простое — восемь раз. Еще заметнее численная разница, отделяющая стрелу громную (простую) от стрелы громной тресветлой, в двадцать раз менее употребительной в сравнении со своим основным видом! Как уже говорилось, менее всего показательны в азбуках и наименее употребительны любые знамена в тех случаях, когда они относятся к тресветлому согласию.

Существуют знамена, употребительность которых также очень мала — это знамена мрачные, то есть относящиеся к мрачному согласию. Их следует рассматривать в связи с порядком, в котором знамена перечисляются в азбуках. Он очень показателен и не случаен, несмотря на все его возможные варианты, несовпадения и т. п. Даже при сличении небольшого количества азбук не трудно заметить определенную систему в последовании семейств знамен, их видов, разновидностей и отдельных знаков. Целые семейства и группы перемещаются относительно редко, так же как довольно последовательно выдерживается порядок наименований знамен внутри отдельного семейства или группы. О строгом соблюдении порядка в перечислении знамен говорить нельзя, но подчиненность ему не подлежит сомнению.

Трудно сказать, почему все азбуки начинаются параклитом и почему именно ему предоставлено такое почетное место. Возможно, что это связано с применением параклита в певческой практике: он обычно ставится в начале стиха или строки и соответственно попал в начало всех знамен в азбуке. Известны немногочисленные толкования знамен, в которых знаменам и фитам приписывается символический смысл. Параклит в них истолковывается как «послание святого духа на апостолы». Певческие азбуки и другие древнерусские рукописи начинаются, как правило, обращением к богу с просьбой о помощи автору в предпринятом им труде. Видимо, параклит имел значение своего рода «благословения» всей певческой азбуке.

После параклита чаще всего следует змийца (в виде статьи со змийцей), а также кулизма (с полкулизмой), затем голубчик, стопицы и чашки. Если бы было ясно древнее певческое значение змийцы, то легче было бы догадаться, почему в перечислениях знамен она оказывается на одном из первых мест. Но пока это еще не представляется возможным. Что касается кулизмы, то ее важное значение как элемента, участвующего в определении гласовой принадлежности напева, хорошо известно. Следующие далее голубчики, стопицы и чашки представляются промежуточными знаменами, имеющими подчиненное значение и как бы вводящими в основное содержание азбук, подготавливая к пониманию трех важнейших семейств — крюков, стрел и статей. В указанном порядке эти три семейства обычно

следуют друг за другом, составляют центр, сердце азбук и теснее всего связаны со строкой, откуда и их важность.¹

Перечисленные семейства не только занимают определенное место в азбуках, но и внутри каждого из них можно заметить наиболее характерное последование разновидностей. Так, сперва помещается основной вид знамени, относящийся к простому согласию — крюк простой, стрела простая и т. п. Во второстепенных знаменах (например, подчашиях) этот порядок также выдерживается. Казалось бы, что изложение знамен должно подчиняться тому же порядку согласий, в которых они следуют в церковном звукоряде, но в азбуках этот порядок нарушается (чаще всего в семействе статей). В ряде ранних азбук после крюка простого² следует 'крюк *светлый*, а затем уже *мрачный*. Нередко «мрачная» разновидность знамени вообще опускается или же помещается в конце азбуки, среди «разных» знамен. В более поздних азбуках мрачные знамена постепенно начинают занимать положенное им место. «Разные» знамена, не имеющие разновидностей и не входящие в состав семейств или групп, обычно помещаются в конце азбук. Большая часть этих знамен относительно сложна по распеву или, как о том уже говорилось, относится к числу попевок. К более простым принадлежат ключ, хамила, дербица, осока, сложнее — мечик, паук, немка, дуда и другие.

Существует одно знамя, неизменно помещаемое в азбуках, но не имеющее самостоятельного певческого значения, это — *сорочья нога (ножка)*. Она приводится почти во всех азбуках или отдельно, или в качестве добавочного знака к какому-либо самостоятельному знамени. Без «сопровождающего» знамени сорочья ножка помещена лишь в пяти азбуках. Во всех остальных она проставлена при крюке простом и в одном случае — при стреле простой. Изображение сорочьей ноги в ее отдельном начертании понятно, что же касается ее совмещения с другими знаменами, то оно подчиняется общим правилам показа добавочных знаков — облачков, подчаший и др. В известном отношении применение отдельной сорочьей ноги в рядовых рукописях XV—XVI веков имеет сходство с отдельной змийцей. В некоторых рядовых рукописях древнейшего периода наблюдаются крайне редкие случаи простановки *отдельных* сорочьих ног (в «разводообразных» участках напева). Из этого можно заключить, что сорочья нога, подобно отдельной змийце, некогда тоже имела самостоятельное певческое значение.

Обратившись к крюкам и стрелам, можно видеть, что некоторые их основные начертания (по согласиям) даются с облачками или подчашиями. Этим лишь объясняется практическое

¹ Об этом также см.: М. Бражников. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева.

² Говоря о крюках, мы имеем в виду и остальные семейства: они подчиняются той же закономерности.

применение добавочного знака, сам факт его существования, а не вторичный показ того же знамени. Намечаются излюбленные случаи применения добавочных знаков: сорочья нога — при крюке простом, а подчашие и облачко — при крюках и стреле простой в равной степени. Редкие случаи сочетания сорочьей ноги со статьей светлой объясняются тем же, чем и малая употребительность тресветлых знамен: сорочья нога переносит статью светлую в тресветлую область. Только в одной азбуке (№ 18) показана возможность употребления подчашия в других согласиях, помимо простого. В этой азбуке, кроме крюка простого, подчашие применено также к крюку светлому и там же — единственный случай подчашия при двух в челну. Также один раз проставлено подчашие при стреле громной, все в том же простом согласии (азбука № 7). Обращает на себя внимание и то, что в упомянутой азбуке № 18 подчашия показаны при крюке простом и при крюке светлом — опять-таки с пропуском крюка мрачного!

Итак, в азбуках XV—XVI веков при знаменах насчитывается несколько добавочных знаков. Для суждения о том, в каком направлении шло развитие этих знаков в более ранние века, очень мало данных, но если судить по азбукам, то можно предположить, что в XV веке некоторое преимущество было за сорочьей ногой. Коль скоро известно, что применением добавочных знаков к знаменам достигается высотное и ритмическое изменение их напева, то ограниченный подбор добавочных знаков в азбуках XV—XVI веков позволяет сделать заключение о том, что знаменный распев этого времени отличался *большой высотной и ритмической скованностью* в сравнении с напевами последующих веков. Сказанное подтверждается еще одним наблюдением: в азбуках этих веков полностью отсутствуют при знаменах такие добавочные знаки, как *оттяжки*, *отсеки*, *подвертки* и *облачки протяженные*. Следовательно, особенности азбук наталкивают на те же общие заключения, которые можно сделать при ознакомлении с применением знамен в рядовых напевах.

Певческие азбуки предназначались для усвоения по ним теории знаменного распева, для обучения *чтению нот* по безлинейным рукописям. Могли ли они полностью исключить необходимость в изустной передаче знаний от преподавателя к ученику или нет? Такой вопрос неправилен, так как и в наши дни самое совершенное руководство по любому предмету не может исключить необходимости обращения ученика к руководителю, следовательно изустной передачи знаний. Ни одно учебное пособие не может содержать полную сумму сведений по данному предмету. Это обстоятельство сказывается и на содержании азбук, на степени их соответствия рядовым певческим рукописям. Действительно, если взять какую-либо азбуку и сравнить ее с обычной певческой рукописью — лучше всего той же,

частью которой является азбука, то окажется, что в азбуке и рядовой рукописи состав знамен не одинаков. Сумма применяемых в рядовой рукописи знамен всегда больше суммы знамен, помещенных в азбуке. Почему? Прежде всего потому, что часть знамен познавалась певцом на практике, сверх знаний, почерпнутых в азбуке. Существовала и другая причина. Знамена развиваются не сразу, а на протяжении длительного времени, поэтому-то они, присутствуя в рядовых певческих рукописях, заносятся в азбуки только тогда, когда получают «права гражданства» — всеобщее признание и достаточно широкое распространение. В певческих рукописях по XV век включительно можно найти целый ряд начертаний, исчезающих в рукописях XVI века.¹ В певческой практике эти знамена могли сохраняться в течение долгого времени. Рукописей было не так уж много, приходилось пользоваться теми, которые имелись под рукой, и тогда, когда в их нотации присутствовали знамена, уже вышедшие из употребления. Певец-практик должен был их знать. Естественно, что составитель азбуки отказывался от этих знамен, не вносил их в свое руководство, как устаревшие. Мы не можем судить сейчас, были ли они заменены в азбуках другими, новыми знаменами и какими именно. Устаревшие знамена могут время от времени встретиться и в поздней азбуке, но среди азбук XVI века во всяком случае уже преобладают такие, в которых нет знамен устаревших, несмотря на то, что подбор поименованных в перечислениях знамен продолжает не совпадать с их подбором в рядовых рукописях.

Изучая азбуки и рядовые рукописи, следует всегда иметь в виду текучесть их семейнографического состава и невозможность подогнать их под единую, неизменную мерку. Сказанное сохраняет значение даже для поздних азбук, становящихся более «стандартными». Что же касается ранних, то чем старше азбуки, тем меньше в них единства и тем больше приходится каждую из них рассматривать как индивидуальное явление.

В помещаемой ниже таблице показаны знамена, приведенные в азбуке № 19 (XV в.), и знамена, почерпнутые из рядовых напевов той же рукописи.²

Из таблицы видно, что: 1) стрела громная встречается в рядовой рукописи в форме громосветлой; 2) осока имеет еще форму «с точкой» (единственный известный случай); 3) сложития получает форму сложитии с запятой; 4) статья, в азбуке помещенная в ее основном виде — статьи простой, в рукописи применяется в трех других видах: как статья с запятой, статья

¹ При расшифровке напевов наибольшие трудности представляют те знамена, которые, сохранив свой распев, могли изменить внешний вид и наоборот. В этих случаях угадать их мелодическое содержание невозможно.

² При составлении этой и некоторых других таблиц мы не считали нужным отыскать *все* различия между азбукой и рядовой рукописью: в установлении *общей* картины это не имеет значения.

с рогом и статья со змийцей.¹ В начертаниях стрел в древнейших певческих рукописях, в том числе и в азбуках, нет единства: горизонтальная черта нередко имеет слева вертикальный загиб (см. 5), поэтому такого рода начертания и те, которые не имеют загиба, можно условно рассматривать как тождественные, а приведенное по рукописи начертание считать стрелой поводной. Приводимые в шестом ряду справа начертания составлены из голубчиков с присоединением к ним добавочного знамени: палки, крюка мрачного и крюка простого. В послед-

7

	Начертание в азбуке	Название в азбуке	Начертание в рукописи
1	>>—	Стрела громная	>>—
2	←	Осока	←
3	∥	Сложитя	∥
4	=	Статья	=, =, =
5	=—	Стрела простая	=—
6	>:	Голубчик	>:, >:—, >:—
7	—	(Крюк мрачный)	—
8	—	—	>—, >—, >> =—

нем случае, если не считаться с загибом вертикальной черты, можно видеть стрелу поездную, показанную в азбуке. Крюк мрачный в азбуке не показан, но в рядовых песнопениях применяется.

В нижней части таблицы помещены знамена, которых нет в азбуке, но которые применяются в рядовом изложении рукописи. Первый ряд состоит из одиночных запятых или голубчиков без точек с добавлением к ним горизонтальных черт (без точки или с точкой), что указывает на наличие вариантов этого знамени. Далее — удвоенная запятая, нередко употребляемая в таком виде, но два раза подряд. Знамя во втором ряду особо примечательно. Оно, как и описанные выше, относится к разряду неизвестных, но еще важнее, что оно заимствовано из числа *кондакарных* начертаний (обычно применяемых в качестве заключительных знаков в конце строф или песнопений). Применение этого знака в рядовом знаменном изложении своеобразно, но описание его заставило бы отклониться от основного предмета изложения.

¹ Последнее знамя в других азбуках названо змийцей. Поскольку в азбуке № 19 его совсем нет, то мы вправе рассматривать его, как статью со змийцей.

Выводы из сличения знаменных азбук с рядовыми певческими рукописями таковы:

1. Певческие азбуки XV—XVI веков не отражают всей суммы нотных знаков (знамен), применяющихся в современных им рядовых певческих рукописях. В азбуках всегда меньше знамен, чем действительно находящихся в обращении.

2. Основу азбук составляют *ведущие* в знаменной семейграфии знамена, составляющие стержень, вокруг которого протекало развитие знаменной системы.

3. Азбуки свидетельствуют о глубоких изменениях, происшедших в практическом применении знаменной нотации и находящихся в свою очередь в глубокой внутренней связи с перерождением *музыкального мышления* русских распевщиков. Эти изменения, в частности, связаны с изъятием из певческой практики кондакарного пения.

Встречающихся в певческих рукописях XV века (редко позже) отдельных знамен кондакарного типа и их сложных начертаний азбуки того времени не отражают, ибо назначением и содержанием певческих азбук XV—XVI веков является показ и внедрение знаменного распева и его нотации в их *новом* виде, очищенном от всего чуждого его национальной самобытности. Другого пути не могло быть, ибо древнерусские музыкальные азбуки — это зеркало того, что происходило в повседневной жизни знаменного распева.

Своеобразие, стиль, интонационные особенности, выразительные средства, а тем самым — и нотация знаменного распева, вырабатывались живой певческой практикой, а не в келье распевщика-теоретика. Поэтому и знаки знаменной нотации — это не просто графические начертания, а музыкальные *понятия*, связанные друг с другом. В совокупности знамена составляют средства передачи музыкально-художественных переживаний русского народа в их частной форме — культовой музыке. Поэтому и певческая палеография — не сухой набор графических элементов, а нечто живое и внутренне одухотворенное. Каждый нотный знак или целая нотная строка не только так или иначе *пишутся* — они определенным образом *звучат*, и это внутреннее звучание превращает древнерусскую певческую палеографию из якобы непонятной «схоластики» — в искусство.

Скажем еще два слова относительно всех знамен, охваченных певческими азбуками. Таблица 8 содержит их перечень, составленный по данным изученных азбук. Она составлена в основном в алфавитном порядке, но с некоторыми нарушениями: в пределах семейств и групп знамен показательнее расположить виды *по согласиям*. Удобнее оказалось также поместить в конце семейств те из входящих в них знамен, к которым применены добавочные знаки.

Общее количество помещенных здесь знамен несколько больше названного ранее (см. стр. 40), но это объясняется тем,

1. Беседка
2. Голубчик
3. Два в челну
4. Два в челну с подчашием
5. Дербица
6. Дербица с очком
7. Дербица с точкою
8. Дуда
9. Дуда со стрелою
10. Дуда немка
11. Запятая
12. Запятая с крыжом
13. Змийца
14. Змийца со статьею
15. Ключ
16. Крыж
17. Крыж с запятою
18. Крюк простой
19. Крюк мрачный
20. Крюк светлый
21. Крюк тресветлый
22. Крюк с облачком
23. Крюк с подчашием
24. Крюк светлый с подчашием
25. Крюк с светлым подчашием
26. Крюк с сорочьей ногою
27. Кулизма
28. Мечик
29. Немка
30. Немка со стрелою
31. Осока
32. Палка
33. Палка мрачная
34. Палка светлая
35. Палка воздернутая
36. Параклит
37. Паук
38. Паук великий
39. Переводка
40. Подчашие
41. Подчашие мрачное
42. Подчашие светлое
43. Подчашие тресветлое
44. Полкрыжа
45. Полкулизмы
46. Рожек
47. Сечка
48. Скамеица
49. Сложития
50. Сложития с запятою
51. Сорочья нога
52. Статья простая
53. Статья мрачная
54. Статья светлая
55. Статья закрытая
56. Статья закрытая мрачная
57. Статья закрытая светлая
58. Статья закрытая с точкою
59. Статья с запятою
60. Статья с полукрыжом
61. Статья с рогом
62. Статья с сорочьей ногою
63. Стопица
64. Стопица с очком
65. Стопица с двумя очками
66. Стрела
67. Стрела мрачная
68. Стрела светлая
69. Стрела тресветлая
70. Стрела поводная
71. Стрела поездная
72. Стрела громная
73. Стрела громная мрачная
74. Стрела громная светлая
75. Стрела светлая громная
76. Стрела громная тресветлая
77. Стрела громогласная
78. Стрела громосветлая
79. Стрела светлогромная
80. Стрела громная с подчашием
81. Стрела с крыжом
82. Стрела с полукрыжом
83. Стрела мрачная с полукрыжом
84. Стрела светлая с полукрыжом
85. Стрела с облачком
86. Стрела с подчашием
87. Стрела простая с сорочьей ногою
88. Стрела с чашкою
89. Тряска
90. Хамила
91. Чашка
92. Чашка полная
93. Челюстка

что в таблицу введены все наименования, включая и те случаи, когда одно и то же знамя имеет два варианта названия. В таблицу не внесены лишь два-три наименования, неясных в силу возможной ошибки при написании их в самой азбуке и требующих дальнейшего уточнения.

Количество отдельных или объединяющихся в семейства знамен не есть что-либо неколебимое. Возможно изменение их общего числа. Но данные сорока азбук заставляют думать, что изменения могут быть самыми незначительными.

На долю крюков, стрел и статей приходится *половина* общего числа помещенных в таблице знамен (43 из 93). Этим соотношением доказывается лишний раз ведущее, стержневое место названных семейств — своего рода «оси», вокруг которой образовывалась вся «толща» знаменного пения и крюковой нотации.

Лица и фиты знаменного распева — особый и сложный раздел знаменного пения, который древнейшими азбуками отражен очень мало. И все же, коль скоро фиты занимают в азбуках определенное место, о них нельзя не сказать.

Внутреннее, музыкальное содержание фит древнейшего периода, включая первую половину XVII века, неизвестно. Для суждения о нем несравненно меньше данных, чем о значении отдельных знамен. Это объясняется тем, что условность фит с внешней, графической стороны закреплена заведомой «тайнозамкненностью», являющейся законом образования фитных начертаний. Приходится напомнить, что фиты как графическое явление представляют собой *зашифровки* напевов посредством условных сочетаний отдельных знамен, не заключающих в себе «тайнозамкненности». Обязательным внешним признаком фитного начертания является присутствие в нем *знака фиты* (буквы «фита»). Справа и слева от знака фиты помещаются отдельные знамена, в силу своего соседства с фитой приобретающие «тайнозамкненность» и вместе со знаком фиты образующие фитное начертание.

Большая часть знамен, как мы видели, довольно устойчива и претерпевает сравнительно мало изменений, а некоторые знамена сохраняют одно начертание. Совсем иная картина в фитах. Нет такого фитного начертания, которое оставалось бы неизменным и не давало вариантов при сравнении многих азбук, а иногда и в пределах одной азбуки.

Возьмем для примера одну из самых распространенных фит — зельную. (См. таблицу ее начертаний — № 9).

Как видим, количество вариантов исключительно велико: для зельной фиты оно равно тридцати двум — и это по данным только азбук, без привлечения рядовых рукописей!

Для нотных знаков XVI века очень характерно чисто графическое явление, которое мы называем «наслоением» знамен.¹ Заключается оно в том, что, в силу размашистости почерка, горизонтальные черты какого-либо знамени перекрывают следующие, соседние знамена. Кроме того, древним рукописям, особенно в сложных песнопениях, свойственна двухрядность знамен; сберегая место, знамена располагали в два

¹ Палеографическое явление, в равной степени присущее как рядовым певческим рукописям, так и теоретическим руководствам. В последних встречается только в фитных начертаниях и отдельных, наиболее сложных (составных) знаменах. См.: М. В. Бражников. Русские певческие рукописи и русская палеография. Труды ИРЛИ, т. VII, АН СССР, 1949.

	Азбука
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
14	14
15	15
16	16
17	17
19	19
20	20
25	25
28	28
28a	28a
29	29
31	31
34	34
35	35
36	36
38	38
40	40

(иногда в три) ряда. Двухрядность знамен мешает правильно определить их чередования, в частности в фитных начертаниях, нередко бывающих продолжительными и сложными. Если наслоение знамен не часто мешает прочесть запись, то двухрядность делает крайне затруднительным сличение фитных начертаний азбук с начертаниями рядового изложения.

Обращаясь, в целях уточнения фитных начертаний, к рядовым певческим рукописям, приходится признать, что польза от этого будет несравненно меньшей, чем при уточнении знамен. Если велико количество вариантов фитных начертаний в фитниках, то в рядовых рукописях оно еще больше. Начер-

тание фиты хабува, например, в рукописях XVI века нам удалось обнаружить более чем в шестидесяти вариантах (что отнюдь не является окончательной цифрой).

Изучив особенности изложения фит, приходится прийти к выводу, что *совпадение начертаний фит в азбуках* (даже если их распев и был бы известен) *и в рядовых рукописях не может служить гарантией совпадения их музыкального значения* (распевов).¹

Формально названиями фитных начертаний следует считать те, которые приводятся в азбуках. Однако надо выделить большую самостоятельную группу начертаний, под которыми помещены не их названия в прямом смысле, а богослужебные тексты, на которые исполнялись данные фиты. Для старых азбук такой прием не показателен и встречается довольно редко, но в более поздних азбуках получает развитие. В азбуке № 38 приводится фита на текст «Петро же» (то есть «Петр же», где гласная *о* является раздельноречной заменой буквы *ер*). В азбуке она названа «Петро же фита». Азбука № 7 содержит фиту на текст «Ти торже» (то есть «Ти торжество»). В азбуке № 37 приведено сложное начертание без знака фиты (лицо?) на текст «сня со креста нага висяща». Наконец, азбуки № 7 и 38 дают сложнейшее последование знамен с тремя (!) знаками фиты в них на текст «видящи тя тварь на кресте». Здесь, несомненно, сложность напева и его слитность настолько значительны, что составители азбук не разделяли его на составные части — отдельные фиты, а дали весь «узел» целиком. Подобный прием изложения фит в XVI веке только начинает применяться, но отметить его очень важно, так как он представляет собой зародыш будущих «текстовых» наименований фит, разделения фитников по принципу литургической принадлежности песнопений и «разводных строк».

Как отдельные знамена, так и фиты в азбуках показывают, что приемы их изложения вырабатывались постепенно, принимая различные формы. Практическое исполнение фитных напевов уходит в глубокую древность. Постепенно за фитами закреплялось определенное место в богослужебном тексте, отрабатывался распев в целом и отдельные его части. Закрепившись в тексте и «застыв» мелодически, фиты становились предметом особого изучения, для удобства которого они должны были получить собственные имена. На этой ступени своего развития фиты стали проникать в теоретические руководства — певческие азбуки.

Положение знамен и фит в азбуках существенно различно. Те и другие находят свое место в азбуках-перечислениях, но

¹ В некоторых азбуках даются фитные начертания с *двумя* знаками фиты (иногда стоящими рядом). Причины, вызывающие это явление, несомненно, коренятся в далеком прошлом фитного пения. Пока еще они не выяснены.

в более полных азбуках XVI века, содержащих также и толкование знамен, в разделе толкования о фитах ничего не говорится. Казалось бы, особая сложность фит должна была заставить составителей азбук дать им истолкование, подобно знаменам, но ни одна азбука не говорит ничего о способах исполнения фит, их строении или связи с осмогласием. Все сводится к перечню в азбуках фитных начертаний и наименований, причем в сравнении с количеством знамен количество фит очень незначительно.

Знать наименования фит так же важно, как и перечень знамен. Приводим список названий фит, известных по азбукам XV—XVI веков:¹

10

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. Большая | 15. * Петро же |
| 2. * Видящи тя тварь на кресте | 16. Полукобылие |
| 3. Высокая | 17. Светлая |
| 4. Громогласная | 18. Слезная |
| 5. Двоечелная | 19. * Сня со креста нага висяща |
| 6. Зельная | 20. Со сложитиєю |
| 7. * И земля | 21. * Ти торже(ство) |
| 8. Кобыла | 22. Торжественная |
| 9. Красная | 23. Тресветлая |
| 10. Лошадка | 24. Трестрельная |
| 11. Мрачная | 25. Утешительная |
| 12. Надгробная | 26. Фита |
| 13. Немка | 27. Хабува |
| 14. Перевязка | 28. Цельная |

Может показаться, что количество фитных напевов, бывших в употреблении в XV—XVI веках, не так уж мало. Однако показательно не количество наименований, а употребительность фит, определяемая тем, насколько часто упоминаются эти названия в азбуках. Эти данные содержит следующая таблица:

11

Название	Колич.	Название	Колич.
Громогласная	39	Слезная	3
Зельная	39	Тресветлая	3
Кобыла	39	Надгробная	2
Мрачная	39	Немка	2
Перевязка	39	Полукобылие	2
Двоечелная	38	Торжественная	2
Светлая	38	Большая	1
Трестрельная	38	Высокая	1
Фита	28	Лошадка	1
Хабува	17	С сложитиєю	1
Красная	9	Цельная	1
Утешительная	5		

¹ Звездочкой (*) отмечены фиты, не имеющие самостоятельного значения и «подтекстованные» словами из церковной службы.

Употребительность фит *на тексты* незначительна. (Употребительность «кобылы» может оказаться больше, если прибавить к ней «лошадку» — второе название той же фиты, но то, что «кобыла» займет после этого первое место, будет случайным и не придаст ей какого-либо особого значения.)

Данные обеих таблиц подтверждают наблюдения, сделанные раньше. Названий фит действительно много, но некоторые из них встречаются в азбуках лишь однажды. Из таблицы II выделяются первые десять названий; употребительность остальных резко падает. Но и из отобранного десятка действительно употребительны только первые восемь фит, по существу, помещаемые всеми азбуками.

Если обратиться к рядовым певческим рукописям XV — XVI веков и попытаться в какой-либо одной из них учесть все фитные начертания, то разнообразие их окажется чрезвычайно большим. Из начертаний может быть выделено какое-то количество часто встречающихся и еще большее количество малоупотребительных. Однако только очень немногие из их числа находят отражение в азбуках.

Малочисленность помещаемых в азбуках начертаний и полное отсутствие толкований фит свидетельствует о том, что ко времени появления на Руси первых музыкально-певческих руководств *теоретическая разработка фитного пения находилась на более низкой ступени развития, нежели теоретическая разработка рядового знаменного распева* (отдельных знамен). В силу этого *степень развитости* в азбуке раздела (или части), посвященного фитам (а позднее — лицам), служит *палеографическим признаком*, позволяющим в известной степени установить *возраст самого фитника* или *того памятника, с которого он был списан*.

Какие же данные имеются для того, чтобы пытаться отгадать мелодическое значение знамен, представленных в азбуках XV — XVI веков, и распространять его на рядовое знамя того же времени? Вернемся к вопросу о «живучести» азбук-перечислений старого типа. Если эти азбуки попадают даже в рукописях второй половины XVII века, то можно заключить, что они оставались пригодными для пользования. Старые перечисления знамен вносятся в рукописи (сборники) параллельно с другими, более совершенными частями азбук, созданными в XVII веке. Значит, их можно рассматривать как первоначальную *основу*, к которой позднее добавляются новые разделы, содержащие усовершенствования и дополнения. Перечисления знамен (как и толкования) — эта «сердцевина» азбук, — разумеется, не оставались неизменными,¹ и все же, пытаюсь проникнуть в зна-

¹ Всякий распевщик, вносящий в свое теоретическое руководство перечисление знамен более раннего времени, понимал его уже не так, как предыдущий «составитель».

чение беспометного знамени, следует руководствоваться прежде всего этой сердцевиной, снимая с нее осторожно все то, чем она «обросла» с течением времени. В сердцевине, в свою очередь, также не все равноценно. Мы уже видели, что существуют семейства знамен, состоящие из определенных знаков, к которым в дальнейшем присоединяются новые видовые начертания. Эти семейства тоже представляют собой *стержни*, вокруг которых строилось знаменное пение и его нотация. Поэтому, как это было сделано выше, и здесь следует опираться на основные знамена данного семейства, придавая им значение «устоев» знаменного пения с самых древних времен.

Сказанное о приемах и особенностях изложения знамен в рукописных певческих азбуках и сравнение их с составом знамен рядовых рукописей позволяет сделать следующие основополагающие заключения.

1. При попытке представить себе музыкальное значение знамен в азбуках и рядовых рукописях беспометного периода возможно, *как метод работы*, движение от известного к неизвестному — *от пометных рукописей XVII века к рукописям и азбукам беспометным* — и проведение между ними мелодических параллелей в пределах, образуемых *основными, стержневыми знаменами и семействами знамен*. Недостаточно осторожное и недостаточно обдуманное применение изложенного метода — присвоение знаменам одинакового певческого значения только на основании совпадения их начертаний — неизбежно приведет к произволу и насилию над правдой.

2. Никакая певческая азбука не может дать вполне точного ключа ни к пониманию теоретических основ знаменного пения, ни к прочтению рядовой рукописи.

3. Всякий перевод певческой рукописи, сделанный на основании известных азбук, *неизбежно будет заключать в себе отступления от напева*, который был бы исполнен певцом того времени и места, к которым относятся данная певческая азбука и рукопись.

Высказанные заключения представляют собой существеннейшие методологические положения русской певческой палеографии в целом. Они сохраняют свою силу всегда, какая бы сторона знаменного пения ни подлежала изучению, в равной степени касаясь распевов отдельных знаков, попевок, лиц и фит, помет, признаков, системы осмогласия и любой частности знаменного распева. Есть и другие причины, позволяющие прийти к таким же выводам. Они становятся яснее тогда, когда приходится сталкиваться с азбуками конца XVII века, особенно же с фитным пением, находящим в них отражение.

Глава 2

ТОЛКОВАНИЯ «КАКО ПОЕТСЯ»

Нетрудно заметить, что древнейшие певческие азбуки по содержанию распадаются на две части: перечисление и толкование крюковых нотных знаков. Первые части (разделы) азбук, то есть перечисления, являются «описательными», тогда как вторые — истолковательно-теоретическими. Толкованию распевов знамен придется уделять много внимания: изучая беспометные азбуки XV и XVI веков, нужно исходить прежде всего из самих этих памятников. Следует пытаться в них самих обнаружить их скрытое значение и уже потом, в случае необходимости, обращаться к «прочитанному» XVII веку.

Заметна общая немногочисленность толкований знамени сравнительно с перечислениями: последних во много раз больше. В рукописях толкования обычно следуют непосредственно за перечислениями (что также позволяет считать их второй частью азбук). Такой порядок кажется и наиболее естественным, коль скоро сперва следует перечислить то, что подлежит объяснению, а уже потом давать истолкование. Однако бывают случаи, когда толкования предшествуют перечислениям. Несмотря на их важное значение, перечисления как средство познания теории знаменного пения все же отступают на второе место в своей значимости. Хронологически же перечисления начинают появляться в певческих азбуках значительно раньше толкований.

Толкование можно расчленить на два самостоятельных (хотя и взаимосвязанных) подраздела. Обычные заголовки, предпосылаемые первому подразделу толкования знамени (именно ему и посвящена настоящая глава), таковы: «Сказание како поется в коем гласе знамение», «Сказание о еже како именуется коеждо знамение». (Выражение «сказание» следует здесь понимать как *изложение* или *объяснение*.) Второй подраздел условно назван нами «по гласам».

В интересующем нас сейчас первом подразделе толкования, который мы будем называть «како поется», разъясняется способ исполнения знамен, показанных в перечислении.¹

¹ Более позднее появление толкований в азбуках лишний раз подчеркивает силу и значение изустной передачи знаний. Перечень знамен ученик мог просто вы зубрить по азбуке, передача же исполнительских навыков в значительно большей степени требовала объяснений учителя.

Толкования знамени в части «како поется» имеют свои общие особенности, но, так же как и в перечислениях, сразу становятся заметными выдержанность и единство их содержания. Это особенно заметно при малочисленности известных толкований. Отметим, что в толкованиях «како поется» упоминаются далеко не все знамена, приводимые в перечислениях — примерно от половины до трех пятых. Из этого следует заключить, что у составителей были какие-то основания для того, чтобы различно подходить к нотным знакам, относя их к той или другой части азбуки.

Прежде всего бросается в глаза одна особенность, показательная для толкования в целом: в этом разделе совершенно не затрагиваются ни начертания, ни способы исполнения фит; речь идет только об отдельных знаменах, причем почти полностью отсутствуют *сложные*, а также входящие в состав попевок или образующие их. Наряду с этим в толкованиях называются некоторые знамена, которых нет в перечислении. Сказанное подтверждает наблюдения, сделанные в первой главе, относительно особого положения всего, что касается фитного пения в знаменном распеве. Подтверждается также и то, что находившиеся в употреблении средства знаменной семейграфии и их понимание были шире и разнообразнее перечислявшихся в азбуках.

Неясность изложения, присущая перечислениям, и затруднительность понимания в еще большей мере отличают толкования знамен. Это и понятно: в перечислениях приведены только названия начертаний, а в толкованиях — описания приемов исполнения знамен. Неясность чрезвычайно усиливается построением предложений, особенно же изложением текста без разделения на слова и своеобразной расстановкой знаков препинания.¹ В силу всего этого в ряде случаев возможно различное понимание смысла одного и того же текста. Например, текст в азбуке № 4 таков: «Стрелы громные простые. на конци стихов. или строк. в первом гласе и в пятом. Аще ли пред стрелю полкулизмы. простая ино полкулизмы. подимется. По обычаю. А стрела громная простая (п)оложити. в шестом гласе и в осмом...»² и т. д. (л. 15 и об.).

Различные части азбук, при всем несходстве, взаимно дополняют друг друга и позволяют в известной степени проверить одна другую сравнительным путем. Сказанное имеет значение для уточнения терминологии азбук, приемов изложения

¹ Известно, что в старинных рукописях, в певческих в частности, знаки препинания, как и киноварные прописные буквы, частично имели значение украшения и в тексте ставились зачастую независимо от того, соответствует ли это смыслу.

² Хотя приведенные строки заимствованы не из «како поется», а из второго подраздела толкования знамени, свободная расстановка знаков препинания показательна для любой части толкования.

и названий знамен. Примеры этому можно найти в любой азбуке, состоящей не только из одного перечисления знамен. Обратимся к азбуке № 4.¹

13

Перечисления	«Как поется»	«По гласам»
1. С очком	Стопица со очком	—
2. Со двема очкы	Переводка	—
3. Змйца	Змйца со статьею	—
4. Крюк	Крюк простой	—
5. Светлый	Светлый крюк	Крюки светлые
6. Полкулизмы	Полкулизмы простая	—
7. Подчашие	Подчашие простое	—
8. Стрела	Стрела простая	—
9. Громная	—	Громные простые
10. С полукрыжом	Мрачная стрела с полукрыжом	—
11. С запятою	Статья с запятою	—

По приведенным примерам (хотя они охватывают и не все случаи) можно судить о том, как сопоставление отдельных частей азбук помогает уточнить важные положения. Так, если в перечислении не указано, какое знамя «со очком» (см. случай 1), то в «как поется» названа *стопица* с очком. Таким образом выявляется полная форма наименования знамени. В данном случае, как и в случаях 5 и 11, выясняется отсутствующее в перечислении знамен *определяемое*. Кроме того, в случае 5 в наименовании знамени определение стоит перед определяемым (что встречается не часто). Случаи 4, 6—9, наоборот, позволяют установить вид приведенного знамени (крюк простой, полкулизмы простая и др.), его *определение*. Существенны случаи 2, 3, 10 и 11, в которых выясняется более полное название знамен, состоящих из соединения двух самостоятельных начертаний, встречающихся и порознь. Случай же 10 проливает свет на пути образования начертаний и названий нотных знаков, а может быть, и на тождественность отдельных знамен при разных наименованиях, коль скоро мрачная стрела с полукрыжом в других перечислениях именуется стрелой крыжевой или с полукрыжом. Что касается случая 2, то он подтверждает совпадение знамен—стопицы с «двема очкы» и переводки, предпосылки к чему были уже в перечислениях. При заимствовании этих наименований (с совпадающими начертаниями) из разных азбук в их тождественности нельзя было быть уверенным; однако сомнения исчезают, когда оба наименования, как в настоящем случае, находятся в одной азбуке. Следовательно, можно считать,

¹ В следующей таблице приведены наименования знамен из всех разделов азбуки.

что неодинаковые начертания знамен при одном наименовании и, наоборот, разные наименования при тех же начертаниях — это не следствие неразработанности знаменной семейографии, не недостаток ее, а явление, свойственное развитию всякого языка, в том числе русского, составной частью которого является и русская музыкально-певческая терминология.¹ В этом также проявились гибкость и образность русского профессионально-певческого языка.

Если в подразделе «как поется» истолковываются не все знамена, то надо установить, *какие именно* в него включены. Хотя и здесь, как и в перечислениях, дает себя знать разноречивость в названиях и начертаниях знамен, но разобраться в нем легче, если иметь в виду, что в части «как поется» прежде всего помещаются знамена, образующие *семейства* или *группы*. В этом «как поется» близок к перечислениям.

При выяснении знамен, входящих в подраздел «как поется», существует опасность пропустить некоторые из них. Дело в том, что приемы изложения в «как поется» имеют и отличия от принятого в перечислениях. И там и здесь начертания знамен выносятся над объяснительным текстом (заметим, что если в перечислениях весь текст состоял из кратких названий знамен, то в «как поется» он для каждого знамени занимает одну — три строки). Однако присутствие над текстовой строкой знамени еще не определяет того, что только оно подвергается истолкованию. Нередки случаи, когда объясняемое знамя, вместе с начертаниями других знамен, необходимых для понимания первого, выносится в начало объяснительного текста. Часто можно столкнуться с показом объясняемого знамени, причем в толковании упоминаются и другие знамена. Таким образом, количество начертаний обычно несколько меньше количества истолкованных знамен. Конечно, и здесь отдельные частности подразумевались, ибо авторы исходили из предположения, что сказанное ими само собой понятно пользующемуся азбукой.

Существенной особенностью первого подраздела азбук является истолкование *добавочных знаков* — сорочьих ног, облачков, чашек, подчаший. В одной и той же азбуке в двух разделах могут встретиться разные наименования одного начертания. Это находится в соответствии со сказанным относительно гибкости терминологии азбуки. В то же время возникает необходимость особенно внимательно следить за несовпадением в начертаниях

¹ Общеизвестно, что на различных территориях и в различных слоях общества (из которых, в частности происходили распевщики — составители азбук) одни и те же вещи в быту назывались по-разному, при одинаковом названии имели разные внешние формы, а иногда и назначение. Поэтому отсутствие полного единообразия в графических средствах знаменной нотации в известной степени отражает бесконечное разнообразие русского «быта» в самом широком и благородном понимании этого слова.

знамен (что помогает одновременно уточнить их общий перечень).

Наконец, еще одна особенность подраздела «как поется» отличает его от перечислений знамен в некоторых азбуках. Составители перечислений иногда помещали в них начертания знамен, вышедших из употребления ко времени составления азбуки. В перечислениях знамен это оказывалось необходимым, так сказать, для сведения, чтобы певец-исполнитель не стал в тупик, встретив в рукописи вышедшее из употребления начертание. При истолковании приемов исполнения знамен, *современных* данному певческому руководству, упоминание этих знаков и музыкальных понятий могло бы без нужды «засорить» азбуку, а пользующегося ею ученика запутать. Как следствие — для толкований знамени показательно отсутствие в них объяснений распева вышедших из употребления, «неизвестных» нотных знаков.

Перечисления в ограниченной степени позволяют составить представление о музыкальной стороне поименованных в них знамен. Что же касается толкований, то с этой, чисто музыкальной стороны их значение неизмеримо выше и делает толкования знамени наиболее замечательной частью певческих азбук, несмотря на малочисленность и краткость данных толкований. Глубокая внутренняя связь всех частей азбук требует их постоянного сличения, что, при выяснении состава толкуемых знамен и исполнительских приемов, приводит к необходимости некоторых заимствований из подраздела толкований «по глазам».

Переходим к рассмотрению отдельных знамен.

Крюки. Первым и обязательным знаменем, подлежащим объяснению, является крюк со всеми его разновидностями. Ниже приводятся толкования их распевов со ссылками на номер азбуки.¹

Крюк простой (№ 18) — «возгласити его мало повыше строки».

Крюк мрачный — «паки повыше простого».

Крюк светлый — «мрачного повыше».

Крюк тресветлый — «светлого повыше».

Крюк тресветлый с сорочьей ногою — «велми паки возгласити».

Таким образом истолковываются все четыре разновидности семейства крюков, причем определяется только их высотный уровень в зависимости от строки. Эта зависимость устанавливается для первой и основной разновидности: крюка простого.

¹ Особенности написания в подлиннике выдерживаются лишь в тех случаях, когда это может повлиять на понимание певческого значения данного слова или интересно по другой причине. Из тех же соображений только в необходимых случаях приводятся полностью разночтения.

Высотный уровень остальных крюков — мрачного и других — зависит не непосредственно от строки, а от предыдущего крюка, в конечном счете зависящего от крюка простого.¹ Образуется ряд крюков, в котором крюк простой удален от строки на какой-то интервал, условно обозначаемый нами знаком плюс (+). Этот интервал все время упоминается, он существует, и с ним необходимо считаться, как с определенной высотной «прослойкой» между знаменами. Следовательно, окончательный ряд крюков будет таким: строка (исходная высотная точка) + крюк простой + мрачный + светлый + тресветлый + тресветлый с сорочьей ногою. Всего пять высотных уровней. Каких-либо указаний на длительность звучания крюков, его характер и другие особенности толкования не дают.

По толкованиям знамени не представляется возможным определить, какое повышение звучания (интервал) указывает слово «повыше». Можно предположить только различие между «мало повыше» и просто «повыше», но быть уверенным в том, что эти два определения указывают на различие высотных «прослоек» между строкой и крюком простым, как и между этим последним и его соседом крюком мрачным, — нельзя. Также и наибольшую высоту — «велми паки возгласити» — следует понимать как напряженный подъем силы, яркости и высоты звука, как вершину всего ряда крюков, но не как увеличение интервала — высотного «разрыва» — между крюком тресветлым с сорочьей ногою и предшествующим ему крюком тресветлым. Кстати сказать, здесь нет даже указания на исполнение «повыше», но предположить при исполнении крюка тресветлого с сорочьей ногою только качественное изменение звука, без повышения сравнительно с крюком тресветлым в его обычном виде — вряд ли можно.

В перечислениях знамен постоянно приводятся крюки простые с сорочьей ногою, а иногда и светлые с тем же добавочным знаком, однако в толкованиях объясняется применение сорочьей ноги лишь с крюками тресветлыми. Это наблюдается и относительно других знамен. Остается предположить, что в толкованиях составители задавались целью показать сам прием, самую возможность применения сорочьей ноги к тому или иному знамени, избирая для этого преимущественно основной его вид. Если же сорочья нога применяется при тресветлой разновидности крюка, так это потому, что звуки, определяемые крюком тресветлым с сорочьей ногою, выходят за пределы того, что может быть обозначено обычными знаменами, укладываемыми в «нормальный» церковный звукоряд. Применение сорочьих ног при крюках простом и светлом должно иметь другое значение, не выводящее их за пределы всего звукоряда

¹ Подобный прием сохраняется и при толковании некоторых других семейств.

или обычного только для данного согласия. Окончательное выяснение может быть достигнуто лишь после понимания того, что представляет собой строка и какова ее роль в знаменном распеве и системе согласий. Певческое значение крюков и особенности их исполнения в отдельных случаях связываются с параклитом и другими знаменами, о чем при описании последних и будет сказано.

Параклит. В толковании знамени параклит сразу же теряет первенствующее значение, которое принадлежало ему в перечислении, коль скоро там оно определялось вопросами традиции, а не удельным весом параклита в напеве, его музыкальной значимостью. Известны случаи, когда параклит вообще опускается в толковании или же только упоминается в связи с исполнением других знамен. Не представляет интереса параклит и как не имеющий разновидностей. В толковании азбуки № 20 об этом знамени говорится так: «А параклит в начале стиха яко же светлый крюк возгласити». Почти так же звучит толкование и в другой азбуке (№ 18): «А параклит в начале стиха (или) строки яко же светлый крюк возгласити одинако».

Приравнивание параклита по его певческому значению к крюку светлому сказывается и в том, где находится его место в толковании. Параклит обычно разделяет собой на две части толкование семейства крюков и вставляется в него после крюка светлого — с которым и сравнивается, — перед крюком тресветлым. Все «преимущества» параклита перед другими знаменами заключаются, таким образом, лишь в его формальном положении в напеве, в том, что он ставится в начале стиха или строки.

Следует обратить внимание на то, что связь параклита со строкой как неким высотным уровнем в толкованиях не затрагивается, и исполнение параклита «в начале стиха или строки» следует понимать как чисто формальное указание на применение этого знамени в начале текстовой строки.

Соседство параклита с крюком светлым и одинаковое с ним исполнение все же позволяют установить отношение параклита к строке в высотном смысле. Если параклит приравнивается к крюку светлому, а этот последний в свою очередь отделен от высотного уровня строки крюками мрачным и простым (исполняемым «мало повыше строки»), то остается заключить, что параклит (условно принимая строку за нулевой высотный уровень), как и крюк светлый, находится на третьем высотном уровне. Сказанное подтверждается также азбукой № 7, в которой параклит хотя и не рассматривается отдельно, но упоминается в толковании крюка светлого: «а светлый крюк возгласити яко ж и параклит равно». В данном случае порядок обратный — крюк светлый ставится в зависимость от параклита. Поэтому-то параклит в упомянутой азбуке и истолкован и над названием «параклит» в толковании изображено это знамя,

а рядом с ним — крюк светлый. В азбуках второй половины XVII века исполнение параклита также объясняется посредством других знамен (о чем позже).

Стрелы. Это самое трудное знамя. Оно имеет различные виды и разновидности начертаний в пределах отдельных видов. Не считая разночтений в наименованиях по существу одинаковых начертаний, только одни толкования знамени уже дают восемнадцать самостоятельных стрел. Устанавливая способ исполнения этих знамен, приходится руководствоваться сразу их названием и начертанием, всегда с учетом того, что говорится о них в толкованиях.

14

	Наименование	Начертание	Добавочные знаки	Группа
1	Стрела простая			I
2	Стрела светлая			
3	Стрела тресветлая			
4	Стрела громная			
5	Стрела громная мрачная			
6	Стрела громная светлая			
	Стрела громосветлая			
	Стрела громогласная			
7	Стрела громная тресветлая			
8	Стрела поводная			
9	Тряска			
10	Стрела простая с облачком			II
11	Стрела простая с облачком, под облачком точка		С облачком	
12	Стрела мрачная с облачком			
13	Стрела простая с чашкою полною		С чашкою	III
14	Стрела поводная с чашкою			
15	Стрела мрачная с полукрыжком		С другими знаменами	IV
16	Стрела поводная, под нею статья светлая			
17	Стрела поводная, под нею закрытая, да статья			
18	Стрела поводная с концом			

Таблица раскрывает принципы отбора знамен в первый подраздел азбук — «как поется». Стрелы, как наиболее многочисленные, особенно показательны в данном отношении, но и другие знамена подчиняются тем же принципам (хотя бы крюки, а также статьи).

В первый подраздел толкования знамени включаются: 1) основные виды знамен (с указанием их разновидностей), 2) знамена с добавочными знаками (что вызывается необхо-

димостью истолкования не распева знамени, а добавочного знака и действия, оказываемого им на распев знамени), 3) знамена, в которых обязанности добавочных знаков исполняют другие самостоятельные знамена (например, чашки — простая и полная).

Основной вид — стрела простая — сразу же связывается в толкованиях с определением ее высотного уровня: «А стрела простая потянути ни выше строки, ни ниже» (азбука № 18), «ни выше, ни ниже строки» (№ 4). Даже не зная высотного уровня строки, мы должны отметить, что это указание звучит более определенно, нежели «мало повыше» (как у крюка простого). Но первоначальная ясность сразу же теряется, ибо напев стрел сложнее, чем у крюков, и толкования заняты изложением особенностей распевов, а высотный уровень остается в стороне. Таким образом, если известен уровень строки, то он совпадает с уровнем стрелы простой и не надо определять вторую неизвестную величину — расстояние, которое у крюков определяется, как «мало повыше», но высотный разрыв между отдельными разновидностями стрел продолжает оставаться неустановленным.

Толкование стрелы простой впервые заставляет задуматься над сопоставлением двух терминов: «возгласити» — для крюка простого и других и «потянути» — для стрелы простой. Создается ощущение, что за «потянути» скрывается более длительный и устойчивый звук, нежели за «возгласити». В народе, например, часто приходится слышать употребление слова «потянуть» в значении «пропеть» что-либо. Отчего же в таком случае толкования знамен не предлагают «потянуть» крюки, подобно стрелам, но советуют «возгласить» их? Очевидно, имея в виду указанное различие в понимании этих двух слов.

Обращаясь к стреле светлой, следующей в толкованиях после стрелы простой, снова отметим, что в толкованиях знамен всех известных нам азбук пропущена стрела *мрачная*: о ней нет никаких упоминаний — точно она вообще не существует, хотя в рядовом изложении знаменных напевов она постоянно используется.

Про светлую стрелу в толковании азбуки № 18 говорится: «А светлую стрелу подернуть гласом вверх. дващи¹ ступити подерживаючи», тогда как в азбуке № 7 сказано: «А светлую стрелу поторгнути гласом вверх дващи и ступити подерживаючи» (в азбуке № 4 «подержав»). Высотное отношение ни к стреле простой, ни к строке не устанавливается. Неопределенность применения знаков препинания позволяет и здесь различно понимать смысл толкования: можно сделать остановку после «вверх» и после «дващи» (к последнему дает повод присутствие в рукописи № 7 после «дващи» союза «и»). В первом

¹ дважды

случае придется светлую стрелу сперва «подернуть» гласом вверх, а затем «дваши ступити подерживаючи». Во втором случае — сперва «дваши поторгнути гласом», после чего («и») «ступити подерживаючи». Эта мелкая, казалось бы, подробность в действительности может оказать существенное влияние на правильность понимания распева стрелы светлой. Далее, не задаваясь целью сравнения терминов «подернути», «поторгнути» и «ступити», заметим, что все они в той или иной форме указывают на *движение* напева. Остается неясным: 1) количество составляющих распев стрелы звуков, 2) длительность этих звуков и 3) интервальное расстояние между ними.

Само собой разумеется, что всякий распев знамени, каким бы он ни был, должен иметь свое определенное начало, исходную точку (если только он не состоит из одного звука). Мы можем термины «поторгнути» и «подернути», примерно равнозначные, понимать как извлечение первого звука распева, а «вверх» — как более или менее высокий уровень этого звука. Такое понимание, однако, может показаться искусственным, коль скоро дальнейшее «дваши» уже прямо указывает на двукратное движение. При всех условиях дважды подернуть, поторгнуть или ступить можно только в том случае, если в распеве стрелы светлой заключается *три* звука (включая исходный).

Направление движения этих звуков определено вполне ясно — вверх. Остается установить длительности звуков. В отдельности ни один из них не определяется, и можно строить догадки только в плоскости относительной их продолжительности, на что указывают выражения «подерживаючи» и «подержав». При этом «подерживаючи» может распространяться на все звуки данного распева, тогда как «подержав» естественнее отнести к последнему звуку. Следовательно, распев стрелы светлой, насколько можно проникнуть в значение его своеобразного толкования, состоит из последования трех звуков, направленных вверх, с остановкой (во всяком случае — с замедлением или задержкой движения) на последнем звуке.

Уже говорилось о возможности осторожного сопоставления данных, содержащихся в азбуках беспометного времени, с данными более поздних, пометных азбук второй половины XVII века. Попробуем проделать это, поскольку распев стрелы светлой в конце XVII века известен.



Этот же распев может быть повторен и на другой высоте, но не о ней идет речь. Из примера видно, что налицо действительно три звука, между которыми имеются два промежутка. После того как напев начал свое движение, «поторгнул» второй раз, он должен двигаться «подерживаючи», то есть замедлиться, что

и совпадает в приведенном распеве с удвоенной длительностью половинной ноты после двух четвертных (или целой — после двух половинных). Правомерность попытки представить себе отдельные частотности музыкального значения знамен XV—XVI веков путем сопоставления их с распевами XVII века подтверждается, причем средством «проверки» служит не сходство начертаний, а их действительное музыкальное содержание. Все же через отыскание в толкованиях знамен отголосков их звучания, показанного в рукописях XVII века, *точная* расшифровка музыкального значения знамен достигнута быть не может. Тем не менее отрицать значение этого пути нельзя. Это, пожалуй, наиболее спорный и условный путь, но все же один из тех, которые могут подвести исследователя к прочтению беспометной нотации.

Стрела тресветлая в толкованиях практически не встречается. Ее редко можно видеть и в перечислениях знамен (о возможных причинах этого уже говорилось). Только одно толкование знамени содержит стрелу тресветлую — в азбуке № 7. Все же выход стрелы тресветлой за пределы только перечислений знамен и упоминание ее в толковании уже представляет собой известный шаг вперед.

В азбуке № 7 про стрелу тресветлую сказано: «Тресветлая же стрела велми светло воздергнути вверх и подержати». Такое определение несколько напоминает исполнение крюка тресветлого с сорочьей ногою («велми паки возгласити»), но это еще не позволяет предполагать у данных двух знамен единый высотный уровень.

Стрела громная (имеется в виду громная простая) в ее первой и третьей разновидностях так же редка, как и стрела тресветлая (принадлежащая к виду стрел, начинающихся по начертанию статьей простой). Исполнение стрелы громной поясняется только в рукописи № 7, где сказано: «А стрела громная пети низко».

Стрела громная мрачная, в противоположность многим знаменам, принадлежащим к разряду мрачных, не пропущена в азбуке № 7 и в высотном отношении сопоставляется с предыдущей громной стрелой простой так же, как крюк мрачный с крюком простым: «А мрачная повыше светлой». При всем этом определить отношение обеих разновидностей стрелы громной к строке возможно лишь предположительно (что будет сделано особо), коль скоро еще не известно, что подразумевается под указанием «пети низко».

Светлая разновидность стрелы громной рассматривается в нескольких известных толкованиях. Некоторые случаи почти совпадают: «А светлую громную стрелу подернути изниска вверх, дващи качнути гласом» (№ 18, 37), тогда как в других толкованиях предлагается «ступити гласом». Не возвращаясь к вопросам расстановки знаков препинания и другим подробностям, заметим, что здесь мы впервые знакомимся с термином

«качнуги гласом», то есть с колебательным движением напева, которое действительно можно видеть в распевах некоторых громных стрел XVII века.

В части толкований знамени в азбуках можно видеть различное наименование стрелы громной светлой, однако каждый раз с единым ее начертанием, имеющим вид стрелы громной простой с обычным обозначением «света» — двумя точками над горизонтальной чертой. Этому начертанию соответствуют три названия: стрела громная светлая, стрела громосветлая и стрела громогласная. О расхождениях и вариантах начертаний и наименований знамен уже говорилось, но к этому приходится возвращаться и в связи с толкованием распева стрелы громной светлой. В данном случае три разных названия стрелы соответствуют одному начертанию и одинаковому толкованию их исполнения, следовательно *единому музыкальному значению*. Такого рода явление можно наблюдать и в связи с другими знаменами: стопицей с очком, полкулизмы полной и другими, которые, однако, менее показательны.

В толкованиях знамен, где объясняются распевы не всех знамен, лишь в единичных случаях приводится несколько названий толкуемого знамени. Все же можно сделать чрезвычайно важное заключение, предположив, что и ряд других знамен, из числа помещаемых в перечислениях XV—XVI веков, должны иметь одинаковый распев, несмотря на различия начертаний и наименований. Тем не менее, за недостаточностью документальных подтверждений, сделанное допущение не ослабляет значения общих выводов относительно степени возможности прочтения беспометного знамени.

Третья разновидность стрелы громной — стрела громная тресветлая — помещена только в одной азбуке (№ 7), причем дано лишь ее начертание, без указания способа исполнения, что значительно уменьшает возможность суждения об этом знамени. Вообще группа стрел громных представляет некоторые затруднения для понимания. Ни одно другое знамя не дает оснований усомниться в том, что простая разновидность есть наиболее низкая, что следующей по высоте должна быть разновидность мрачная, после чего — светлая и, наконец, тресветлая. Однако толкование стрелы громной мрачной сообщает, как мы видели, что она поется «повыше светлой». Такое нарушение основного принципа высотного последования в пределах одного семейства или группы настолько неожиданно, что заставляет предположить опisku составителя азбуки № 7 и читать вышеприведенное толкование, как «а мрачная повыше *простой*». Впрочем, и это предположение следует проверить, если удастся обнаружить еще толкования стрелы громной мрачной в какой-либо другой азбуке.

Стрелы поводные в перечислениях знамени при одном наименовании имеют значительное количество вариантов начерта-

ний. Толкование их распева очень единообразно, но менее определено, нежели то, которое дается для стрелы светлой. Так, указывается только на число поступательных «толчков» напева: «А поводная стрела дваши гласом ступити» (№ 18). В толковании отсутствует указание на характер исполнения звуков и их длительность. Тем не менее, «ступити дваши» все же позволяет усмотреть близость распевов стрел поводной и светлой, а также свидетельствует о присутствии в распеве стрелы поводной трех составляющих его звуков. Иные особенности распева этой стрелы связаны уже с применением добавочных знаков и соединением ее с другими знаменами.

Стрела трясогласная в азбуках, даже поздних, дается почти исключительно под кратким наименованием тряски. Сказать что-либо о распеве этой стрелы не представляется возможным, так как о нем упомянуто только в одном толковании XVI века. В азбуке № 7 говорится: «Тряска гортанию потрясти», что освещает только характер исполнения, позволяя предположить его колебательный характер — и только. Отсутствие толкований тряски может быть объяснено довольно редким ее применением в знаменных напевах, хотя такое предположение несколько противоречит «обязательности» этого знамени для всех азбук-перечислений. В таблице 14 тряска завершает ту часть, в которой стрелы показаны в их основном виде. Значительность этой части подтверждается тем, что в нее входит девять начертаний — половина всех стрел. Вторая половина таблицы, состоящая из трех частей, по количеству входящих в нее стрел равна первой.

Подводя предварительные итоги толкованиям семейства стрел, следует отметить неопределенность отношения большинства стрел к строке, то есть их высотного значения. Поэтому уточнение высотного уровня стрел следует пытаться производить на основе признаков, присущих не только им, но и другим основным семействам певческих знаков. Сказанное относится и к знаменам, рассматриваемым ниже.

Во второй части таблицы 14 объединены стрелы, к которым применены облачки разных видов. С этой части таблицы, собственно, и начинается перечисление разных случаев применения стрел в их живом развитии в певческой практике, в которой они неизбежно оказываются не обособленными, а сопряженными с другими знаменами, попевок и системой осмогласия, что в стрелах, как наиболее многочисленных, выявляется сильнее всего.

Первым видом стрелы с облачком выступает опять-таки стрела простая. В толкованиях о ней говорится: «А со облачком стрела потянув опрокинути» (№ 18). Само толкование — «потянув опрокинути» — во всех азбуках остается неизменным. Как же понимать выражение «потянув опрокинути»? Значение слова «потянув» вряд ли может вызвать сомнения. Потянуть звук — значит дать ему какое-то время продлиться, прозвучать, тогда

как «опрокинути» указывает на более низкий уровень второго звука, после того как первый некоторое время прозвучал на одной высоте. Это заставляет предположить неодинаковую длительность звуков: второй звук должен быть короче первого.

О стреле простой с облачком в известной степени помогает судить и следующее знамя, которому, как разновидности стрелы, отдельного названия не дано. Начертание его представляет собой ту же стрелу простую, но с облачком иного вида. В XVII веке такого рода облачко получило наименование «протягнённого» (облачко с точкой под ним). Что же касается толкований знамени XVI века, то они говорят просто: «аще ли под облачком точка» (подразумевается стрела простая с облачком и с точкой под ним). Толкование исполнения этого вида таково: «Аще ли под облачком точка, велми паки опрокинут(и) подержав» (№ 7). Только в азбуке № 18 последнее слово имеет несколько другую форму: «подержаю», что позволяет прочесть его как «подерживаючи», от чего смысл мало изменяется. Это близко к «велми паки возгласити» крюка тресветлого с сорочьей ногою. Если рассматривать «опрокинути» как указание на понижение напева, то «велми паки опрокинути» следует понимать как понижение еще более значительное, на больший интервал. Однако здесь можно допустить также и замедление движения с увеличением длительности звуков. (Сходное явление в дальнейшем мы сможем наблюдать при рассмотрении подчасий.)

В свете сказанного особое внимание обращает на себя толкование, данное в азбуке № 5. Для стрелы простой с облачком оно обычно: «А со облачком потянув опрокинути», после чего следует: «А мрачная со облачком велми подержав паки опрокинути». Из рассмотрения состава знамен, упоминаемых в толкованиях, явствует, что стрела мрачная в них вообще не объясняется, и перенесение ее в одну группу со стрелами простыми (даже в случае наличия при них облачков) было бы неправильным. Это не уменьшает, однако, значимости самого упоминания в толковании стрелы мрачной. Наибольший интерес в данном случае имеет порядок слов: «А мрачная со облачком велми подержав опрокинути» — «велми» относится к «подержав», а не к «опрокинути», подобно толкованиям других азбук. Как раз это и увеличивает неясность представления о том, какое знамя имел в виду составитель толкования и что хотел он объяснить — стрелу ли мрачную как таковую или применение облачка с точкой под ним? Если последнее, то стрела мрачная и стрела простая с облачком и точкой под ним оказываются выраженными одним и тем же начертанием. Которое же из двух знамен в таком случае должно подразумевать под соответствующими начертаниями, встречая их вне толкований, в рядовом изложении певческих рукописей до XVI века включительно? Приходится прийти к заключению, что в азбуке № 5 дается все же толкование стрелы мрачной — единственное

известное. Основным доводом в пользу такого решения служит выражение «велми подержав», поставленное *ранее* слова «опрокинути». В этом можно усмотреть намек на большие длительности, составляющие распев знамени (а это и свойственно стреле мрачной); что же касается «опрокинути», то это обычное следствие применения к знамени облачка. В рядовом изложении рукописей до XVI века включительно можно видеть облачки при различных знаменах, но в состав толкований они не попадают. Видимо, действие облачков остается единообразным во всех случаях.

Четвертая¹ часть таблицы 14 содержит еще несколько видов стрел, вступающих в сочетания с другими самостоятельными знаменами.

Стрела мрачная с полукрыжом в перечислениях нередко именуется просто «с полукрыжом» без указания на то, что она мрачная, но толкования всегда на это указывают. Определение певческого значения названной стрелы таково: «Мрачная стрела с полукрыжем подержав подернуть изниска вверх выше строки» (№ 20). «Подержав» остается во всех толкованиях неизменным, а вместо «подернути» можно встретить «подръгнути» (то есть «подоргнути») или чаще «подынути». Количество подъемов не указывается. Скорее всего — это один подъем, образующий знамя, состоящее из двух звуков, из которых первый должен быть продолжительнее второго или равен ему. Важнее всего то, что вновь указывается на связь стрелы мрачной с полукрыжом со строкой. В каком же высотном отношении должно находиться рассматриваемое знамя к строке? «Изниска вверх выше строки» может относиться и к обоим звукам, и к одному из них; тем не менее, поскольку «выше строки» находится в самом конце толкования, уже после «изниска вверх», можно думать, что выше строки должен прозвучать второй звук. Если же вспомнить обычную очередность в расположении разновидностей знамен — простая, мрачная, светлая и т. д., — то очевидно, что стрела мрачная с полукрыжом поднимается на первый высотный уровень, примерно равный тому, на котором находится крюк простой.

Стрела поводная уже была рассмотрена в ее основном виде (см. стр. 79). Остается представить себе ее распев в том случае, когда она находится в сочетании с другими знаменами и в разных условиях. Так, в азбуке № 18 ее распев излагается следующим образом: «...Аще ли поводная стрела под нею светлая статья ино ступити дващи вверх да подрожати высоко» (употребляется также слово «подернути»; «ступити дващи» — наиболее ясно). Зависимость стрелы поводной от статьи светлой отчетлива только в азбуках и в тех случаях, когда дается точное

¹ Знамена, находящиеся в третьей части таблицы, удобнее рассматривать в связи со знаменами, помещенными в других частях той же таблицы.

начертание названной стрелы, под горизонтальной чертой которой как бы спрятана статья светлая. Коль скоро азбуки призваны растолковывать знамена, применяющиеся в рядовых рукописях, то в них мы и должны находить соответственные начертания. И действительно, во множестве случаев статья светлая оказывается «перекрытой» горизонтальной чертой стрелы поводной. Тем не менее, трудно распространить это явление на все случаи соседства двух названных знамен, так как по письму (почерку) знамена XV века разнятся от знамен XVI, а эти, в свою очередь, — от знамен XVII века. В ряде случаев то, что статья светлая оказывается под горизонтальной чертой стрелы поводной, может явиться следствием обычного для рукописей XVI века «наслоения» знамен. Это заставляет быть особо внимательным в случаях соседства стрелы поводной и следующей за ней статьи светлой. При всех условиях можно найти много общего между данным сочетанием знамен и распевом других видов стрел.

Толкование азбуки № 7 единственное, где говорится о применении стрелы поводной с чашкою: «Аще ли поводная стрела с чашкою ступив дваши да вверх гласом подняти». После двукратного «ступания» вверх должно, стало быть, добавить к распеву еще один звук *вверх* — «гласом подняти». У этого вида стрелы, следовательно, также появляется тригласостепенный распев, в котором существенно его восходящее движение. Сопоставим только что приведенное толкование с тем, что говорится в других азбуках. Так, в № 4 читаем: «Аще ли поводная с концем ступив дваши да постояти» (начертание не дано); в № 20 — толкование такое же, и для «стрелы поводной с концем» дано начертание этой стрелы с чашкой полной над концем горизонтальной черты. Сопоставление приведенных толкований позволяет допустить отождествление чашки полной (как добавочного знака) и «конца» (у стрел с концем), но утверждать это все же нельзя. В толковании № 4 говорится, что в конце распева стрелы поводной с концем следует «ступив дваши да постояти». Это наводит на мысль об изменении с течением времени понятия «конца» и действия, оказываемого им на распев стрелы. Если после XVI века чашки при стрелах не применяются, то на смену им приходит новое обозначение азбук XVII века — «конец». По воздействию на распевы разных знамен (не только стрел) «концы» равносильны «оттяжкам» и указывают на увеличение длительности знамени, если оно состоит из одного звука, или последнего звука в многогласостепенных знаменах.

Остается сказать о наиболее сложном сочетании стрелы поводной с другими знаменами, упомянутом только в азбуке № 5, в которой сказано: «Аще под нею (стрелой поводной) закрытая (статья) да статья (простая) ступити дважды да подержати дважды». Сложность последования заключается в том, что если одну статью светлую под чертой стрелы поводной можно встре-

тить нередко, то две статьи не приходится наблюдать. Такое последование, да и то не часто, встречается в порядке: стрела поводная, статья закрытая (средняя) и статья простая — но при этом они помещены отдельно, друг за другом, а не под горизонтальной чертой стрелы. Такое раздельное последование в XVII веке рассматривается как *единое* лицевое начертание. В конечном счете сочетание стрелы поводной с одной или двумя разными статьями под ней приводит к мысли о том, что и здесь имеет место указание в толковании знамени признаков, подводящих к понятию попевки или лица — явлений мелодически сложных и выходящих за пределы распева одного знамени.

Из числа известных стрел в толкованиях упоминаются не все и не со всеми добавочными знаками. Учащемуся по азбуке предоставляется право самому решать, каким должен быть распев отсутствующих стрел, да и других знамен, и судить о нем по образцу тех, которые в толковании показаны.

Статьи. По приемам изложения в толкованиях статьи имеют много общего со стрелами, но статей намного меньше, нежели стрел, и хотя бы только поэтому понимание их значительно легче, так же как и крюков. Подобно стрелам, статьи применяются в певческой практике и помещаются в азбуках и отдельно и с целым рядом самостоятельных знамен и добавочных знаков. Все же статьи — знамена другого рода. Иным представляется и подбор добавочных знаков.

Статья простая толкуется очень кратко: «А статья простая постояти мало» (№ 18). Толкования разных азбук сходны, только в азбуке № 5 этого знамени отдельно нет: даны его сочетания с другими знаменами, и об основном виде статьи оказывается возможным судить только по этим сочетаниям. Высотный уровень статьи простой также не определяется. Длительность ее — «постояти мало» — говорит лишь о том, что знамя имеет некоторую протяженность, равную или же бóльшую в сравнении с теми звуками в распевах других знамен, которые предлагалось «потянуть» или на которых тоже следовало «постояти». Во всяком случае ясно, что звук — один.

Статья мрачная толкуется так: «Мрачная статья поется по выше простые, а пониже светлые» (№ 7) или: «А мрачная статья по выше простые ниже светлые» (№ 18). Следовательно, высотный уровень этой статьи может быть установлен в зависимости от уровня статьи простой (при условии, что он известен). Продолжительность звучания не определяется, и ее, как и для других видов статей, приходится условно считать такой же, как и у статьи простой, то есть «постояти мало».

Статья светлая объясняется в толкованиях несколько подробнее, и, кроме того, о ней можно судить, сравнивая ее с другими разновидностями статей. В азбуке № 18 говорится: «А светлая статья подержати высоко». Чему равен этот высотный уровень — «высоко» — неизвестно, но общий ряд всех ста-

тей в их постепенном последовании все же определяется, а для предыдущей статьи мрачной — яснее всего, так как она находится в промежутке между статьями простой и светлой. Как и у крюка тресветлого — крайнего верхнего в высотной «лестнице» крюков, — указывается на исполнение статьи светлой *с сорочьей ногою* (статей тресветлых, как известно, нет, и статья светлая в высотном ряду статей является крайней). В азбуке № 18 говорится: «...Аще статиа светлая с сорочьею ногою, ино велми высоко держати» или (№ 7): «... (С) сорочью ношкою статиа светлая велми высоко». Смысл одинаков, и это знамя (как и крюк тресветлый с сорочьей ногою — из ряда крюков) по высоте исполнения выходит за обычный ряд статей. Как и в семействе крюков, сорочьи ноги в практике применяются не только к статьям светлым, но и к мрачным, объяснение причин чего будет связано с определением строки и согласий.

В числе знамен, с которыми статьи вступают в сочетания, находятся запятая и крыж (отдельно и вместе). В поздних рядовых рукописях эти знамена можно встретить вместе с разными видами статей, но толкования упоминают о них лишь в связи со статьей простой. Так, в азбуке № 18 сказано: «Аще ли статья простая с запятою ино постои низко». В азбуке № 5: «...А статиа с запятою подержати низенко». Хотя о высоте статьи простой ничего не говорится, следует думать, что ее высотный уровень должен быть несколько выше, чем у той же статьи с запятой. Не будучи связан со строкой, он может быть *первым* высотным уровнем *под* строкой.

Статья простая с крыжом в толкованиях следует сразу за статьей простой с запятою. Исполнение ее таково: «Аще ли с крыжем (статья простая) велми ниже постои» (№ 4).

Наконец, еще одна статья — наиболее низко звучащая. Для ее понимания надо обратиться к нескольким источникам. Следует вспомнить порядок изложения знамен в азбуках: сперва основной вид, затем разновидности, часто без упоминания названия основного вида. В связи с этим становится понятным и вывод, который оказывается возможным сделать из того, что говорится в толкованиях. Сопоставим некоторые из них.

«Аще ли статиа простая с запятою ино постои низко», «Аще ли с крыжем велми ниже постои» (№ 18). (В первом случае дано начертание статьи простой с запятой, во втором — той же статьи с запятой и с крыжом, при наименовании «с крыжем».)

«Аще ли статья простая с запятою постои низко. Аще ли с крыжем велми постои. С крыжем велми сего ниже крыж с запятою» (№ 7). (В этом случае дано три начертания — статья с запятой, статья с крыжом и статья с запятой и с крыжом.)

«А статиа с запятою подержати низенко. А с крыжем велми ниже подержати» (№ 5). (В первом случае дано начертание статьи с запятой, а во втором — статьи с запятой и с крыжом, несмотря на наименование «с крыжем».)

Из сопоставления выдержек следует, что ряд статей, высота которых постепенно снижается, должен быть таким: статья с запятой — статья с крыжом — статья с запятой и с крыжом. Это подтверждается и замечанием азбуки № 5 о том, что статья «с крыжем велми сего ниже крыж с запятою», и начертанием отдельного крыжа с запятою, помещенным лишь как пояснение, для лучшего понимания того, какое знамя — в сочетании со статьей простой — дает наиболее низкое звучание. В итоге — второй и третий «минусовые» уровни под строкой окажутся занятыми: второй — статьей с крыжом, третий — статьей с запятой и с крыжом. Образуется группа знамен, показательная тем, что она находится *под* строкой, в той области, в которую не попадают и не могут попасть, например, крюки и некоторые другие знамена.

Стопицы. Группа стопиц немногочисленна. Она не связана с понятиями «мрака» или «света», но при этом зависит от строки. Ее певческое значение помогает уяснению других знамен. Некоторые толкования рассматривают стопицы отдельно взятыми, другие — целыми группами. Так, в толкованиях азбук № 4, 7 и 20 говорится (с небольшими разночтениями): «А стопица просто говорити», тогда как в азбуках № 5, 18 и 37 сказано: «А стопица едина или множество их просто говорити». В том и другом случаях отмечается *простое* исполнение стопиц. Здесь, конечно, подразумевается не распев стопицы, действительно очень простой в сравнении с многими другими знаменами. Распев, например, крюка, как и любого единогласостепенного знамени, ничуть не сложнее, однако о крюках не говорится, что их следует исполнять «просто». Здесь дело в том, что стопица — единственное знамя, которое в рядовых певческих рукописях часто употребляется в большом количестве подряд, одна за другой, тогда как крюки, например, редко ставятся по несколько подряд. Если и встречается последование нескольких крюков, то *разных* (простые, светлые и т. п.), стопицы же всегда одинаковы. Слова «просто говорити» следует понимать в самом прямом смысле — именно просто, речитативно, как знамя подчиненного мелодического значения, не могущее в этом отношении спорить с другими знаменами.

«Простота» стопиц сохраняется и тогда, когда их появляется «множество». При «множестве» стопиц напев обесцвечивается. В некоторых обиходных песнопениях целые листы рукописи покрыты стопицами, среди которых изредка появляются другие знамена, чаще — на ударяемых слогах — крюки. «Бесцветность» стопицы при ее употреблении во «множестве», объясняется тем, что это, как сказано, *речитативный* знак, который, если судить по исполнению ее в XVII веке, даже не имеет определенной, строго закрепленной за ним длительности. Толкования знамени выражением «просто говорити» очень метко определяют положение в напеве и речитативный прием исполнения стопиц.

Одно из толкований сообщает об отношении стопиц к строке. В рукописи № 5 говорится: «А стопица или множество их говорити просто по строки». Стало быть, стопицы, независимо от их количества, всегда должны совпадать со строкой, подобно стреле простой — «ни ниже строки, ни выше».

Наименование «стопица» относится к нескольким начертаниям, составляющим группу (а не семейство), по существу объединяющую три различных знамени с общими особенностями в начертании.

Стопица с очком имеет с предыдущей только терминологическое сходство. Это подтверждается уже тем, что при определении напева стопицы с очком данное знамя сопоставляется не с предыдущим — обычной стопицей, а с палкой, к которой и следует обратиться, чтобы затем рассмотреть существующие разновидности стопицы.

Распев *палки* (палочки) излагается так: «А палка простая выгнуть мало» (№ 4), «А палочка поется простая выгнути мало» (№ 37). Только в рукописи № 5 предлагается палку «подержать мало». Отличается от других распев, указанный в азбуке № 7: «А палка простая выгнути мало и ударити». Это — единственный случай. Важно, что все толкования, кроме № 5, говорят о том, что палку надо «выгнути». Термин «выгнути» скорее всего позволяет предполагать присутствие в распеве палки какого-либо интервала, на который и следовало «выгнути» голосом. Намек на это содержится и в азбуке № 7, где предписывается не только «выгнути», но и «ударити». К тому же предположению приводят, как увидим, и распевы «очка», а в дальнейшем и подчаший.

Возвратимся теперь к стопицам с очком (именуемым иногда просто «очком» — например, в азбуке № 5). В данном случае «очком» называется небольшая точка, которую ставят при стопице справа. «Стопица со очком более выгнути» — сказано в азбуке № 20, в которой стопица помещена сразу после палки. Это означает, что неким мерилom для исполнения распева стопицы с очком должна служить палка. Так оно и есть, ибо в других азбуках прямо говорится, что «стопица с очком более палки выгнути» (№ 18). Только в азбуке № 7, как и во многих других случаях, дано единственное в своем роде и довольно сложное указание: «Стопица ж со очком назад отшибнути гортанию скочити и опуститися на голубчик или на скамейцу». Ни в какой другой азбуке, ни в одном толковании при пояснении распева стопицы с очком не упоминается о голубчике или скамейце. В свою очередь в толковании азбуки № 7 опущено сравнение с палкой.¹ Сложное толкование азбуки № 7 можно

¹ Данные этой азбуки лишний раз напоминают, что при исполнении распевов определенных знаков знаменной нотации (в частности — стопицы с очком) певец должен был считаться с распевом других знамен, учитывать их особенности.

понимать различно, в зависимости от того, как разместить в нем знаки препинания: если запятую поставить после слова «отшибнути», то получится — «назад отшибнути, гортанию скочити...» и т. д.; если запятую перенести так, чтобы она оказалась после слова «гортанию», то придется сперва «назад отшибнути гортанию», а уж затем «скочити и опуститися...» и т. д. Все же где бы ни ставить запятую, а толкование № 7 добавляет к остальным очень существенную подробность: «Стопица ж со очком *назад* отшибнути гортанию...» Это значит придать напеву движение в обратном направлении, иначе — вниз. Если сравним это общее наблюдение над распевом стопицы с очком с распевом знамени того же названия в азбуках XVII века, то действительно найдем в нем движение вниз. Каким был тот интервал, на который снижался напев стопиц с очком в более ранние века — сказать не представляется возможным. Отношение к высотному уровню строки также остается неизвестным.

Третья разновидность стопиц — стопица «с двема очкы» (чаще просто — «очкы») — является обязательной для каждого перечисления. То же начертание помещается и в толкованиях, но в них называется уже не стопицей «с двема очкы», а *переводкой*. Под этим названием она и будет рассмотрена в дальнейшем.

Подчашия. В это семейство входят, подобно крюкам и стрелам, четыре разновидности, имеющие обозначения «мрака» и «света»: подчашия простое, мрачное, светлое и тресветлое. Так же, как у крюков и стрел, тресветлая разновидность подчаший представлена реже всего.

Рассмотрение подчашия простого начнем с азбуки № 18, в толковании которой это знамя связано с другим, вернее с дополнительным знаком, именно — облачком. В азбуке № 18 сказано: «А подчашие простое и облака более выгнути». Вспомним распев стрелы простой с облачком: «А со облачком стрела потянув опрокинути. Аще под облачком точка велми паки опрокинути». Термин другой — «опрокинути», а не «выгнути», как у подчашия, однако можно считать, что эти термины если и не тождественны, то во всяком случае близки по значению, иначе при объяснении распева подчашия простого составитель толкования не стал бы сравнивать прием его исполнения с исполнением стрелы с облачком. Показательно и то, что обе приведенные выдержки заимствованы из одного источника (№ 18). Ссылка на облачко очень важна, несмотря на то, что встречается только в одной рукописи. Она подчеркивает взаимосвязь распевов знамен, так же как и то, что приемы их исполнения отнюдь не были бессистемно пестры. Они были разработаны и упорядочены, хотя и выражались разнообразными способами и терминами. Да и не могло действительно развитое и художественно содержательное музыкальное искусство находить свое

выражение и теоретическое истолкование в заранее установленных, обязательных для всех и единых формах.

Как правило, распев подчасия сравнивается не со стрелой. Обычное толкование — с небольшими разночтениями — «подчасие простое боле очка¹ выгнути» (№ 20). В азбуке № 7 вместо «выгнути» говорится «вычерти», в толковании же № 37 имеется маленькая, но выразительная подробность: «А подчасие простое и очка боле выгнути». Это «и» следует понимать в смысле «даже», а последнее в свою очередь подчеркивает, что очко надо «выгнути» больше какого-то другого знамени, как мы видели — стопицы с очком. Сказанное позволяет установить некий ряд знамен (зависимых в распеве друг от друга), в котором определен прием исполнения — «выгнути» — дан во все возрастающей степени. Ряд таков: облачко (при стреле простой) — палка — стопица с очком (очко) — подчасие простое. В этом последовании первые два знамени — облачко и палку — следует считать примерно одинаковыми. Вопрос о том, как понимать «выгнути», но что последнее имеет свои степени силы — следует из приведенного ряда. Дальнейшее развитие приема «выгнути» протекает уже в пределах разновидностей подчасия.

Подчасие мрачное сравнивается с подчасием простым: «А подчасие мрачное и сего боле» (№ 18), то есть «выгнути» более предшествующего ему подчасия простого. Или определеннее: «А мрачное простого боле» (№ 5).

Подчасие светлое: «А светлое подчасие велми паки выгнути» (№ 18). Только в азбуке № 7 снова не «выгнути», а «вычерти». Следующее далее (в той же рукописи № 7) единственное известное толкование подчасия тресветлого подчиняется обычному закону образования семейств: «Тресветлое велми выгнути» (хотя здесь нет «паки» — оно подразумевается).

Если к составленному выше ряду знамен присоединить все семейство подчасий, то он окажется довольно длинным. В силу этого понимание выражения «выгнути» как постепенного увеличения того интервала, на который распев опускается вниз, может оказаться неточным. Пусть первым будет самый незначительный интервал — хотя бы секунда малая, все равно неоднократное его увеличение на ту же малую секунду, может привести в конце ряда к очень большому «шагу» — на кварту и даже более вниз. Несмотря на то, что в знаменных напевах XVII века квартово-квинтовые ходы представляют собой обычное явление, все же в XVI и особенно XV веке они должны были встречаться реже. К тому же в XVII веке обычный распев подчасий простых, светлых и других равен секунде, направленной вниз. Поэтому остается предположить, что «выгнути» не обязательно должно было обозначать увеличение интервала, а могло служить также и условным показателем характера и силы

¹ Подразумевается стопица с очком.

звучания, наподобие «велми паки возгласити» у крюков. Да и все последование знамен, составляющих семейство подчаший, близко напоминает сопоставление высотных уровней в семействе крюков, только у подчаший движение происходит в обратном направлении — не вверх, а вниз.

Рассмотрим теперь третью разновидность стопы — стопицу «с двема очкы», или *переводку*. Будучи родственна стопицам по начертанию, она по толкованию не имеет с ними связи и вообще очень своеобразна. Обычное ее толкование: «А переводка овогда за голубчика поется овогда переведется» (№ 37). В № 7 — «...овогда переведется овогда голубчиком поется» (в азбуке № 18 знамя названо «переводная»).

Толкования переводки показывают, что это знамя может иметь два вида распева — самостоятельный и подчиненный, точнее — близкий распеву другого знамени. «Овогда переведется» заставляет предположить самостоятельный распев, от которого и происходит собственно название знамени; второй же распев — «овогда за голубчика поется» — прямо указывает на то, что в некоторых случаях распевы переводки и голубчика должны совпадать. К сожалению, распев самого голубчика недостаточно ясен и не помогает поэтому раскрыть певческое значение переводки. Тем не менее термин «переведется» позволяет найти черты сходства с поздним распевом переводки как знамени посредствующего, «переводящего» напев от одного знамени к другому, звучащему на более высоком уровне. Если судить по напевам XVII века, значение в напеве переводки и голубчика не одинаково, но в ранних толкованиях на это имеется только намек. Посредствующее значение переводки делает излишним определение ее отношения к строке: оно зависит от других знамен, между которыми оказывается переводка.

Ссылки в толкованиях переводки на голубчика естественно требуют сопоставления этих двух знамен. В азбуках толкования голубчика очень близки одно другому — вопрос в оттенках, равно употребительных. В азбуках № 5, 18 и 37 сказано: «А голубчик из гортани горкнути» (или «горкнути из гортани»), в азбуках же № 4, 7 и 20 предписывается «голубчик двигнути гортанию». Приведенные толкования не позволяют представить себе, что именно должен сделать певец со своей гортанью для того, чтобы «горкнути» из нее или «двигнути» ею. Во всяком случае, нередко встречающаяся в специальной литературе попытка приписать голубчику гортанное звучание толкованиями не подтверждается. Его только можно предположить, ибо термин «двигнути» говорит о каком-то чисто техническом приеме исполнения, но не о гортанном оттенке звучания. В конце концов, гортань является источником всякого звучания, и ссылка на нее в толкованиях знамени вполне естественна. Азбука № 7, например, упоминает о гортани не только в связи с голубчиком, но и с другими знаменами. Приписывать им всем гортанное

звучание было бы несомненной натяжкой. Выражение «двинути» указывает на присутствие в распеве голубчика определенного движения — скорее всего двух звуков — и тем самым противопоставляется термину «возгласити», с которым мы встречались, в частности, в толкованиях крюков и статей.

Полкулизмы. В группу полкулизм входят два знамени — полкулизмы полная и полкулизмы простая, которые в толкованиях приводятся обычно в таком последовании. При этом для группы полкулизм характерна неустойчивость начертаний, а иногда и наименований. Так как совпадающие по начертанию с полкулизмами статьи с подвертками (имеющие самостоятельный распев) появляются позже, то в ранних азбуках можно не бояться смешать эти два знамени. Толкование распева полкулизм обычно сочетается с толкованием распева змийцы (статей со змийцей), причем объяснение распева змийцы излагается в середине, между полкулизмы полной и простой.

Полкулизмы полная чаще помещается с таким истолкованием ее распева: «Полкулизмы полная повернути» (№ 7, 18 и 37). Только рукопись № 4 предлагает «полкулизмы полная перевернуть». Ни в том, ни в другом случае получить представление о распеве не удастся. Что касается полкулизмы простой, то ее следует «подержав (или «подържав») подынути кверху» («вверх»), что говорит также и о количестве составляющих распев звуков.

Положение змийцы со статьей между двумя полкулизмами оправдывается толкованием ее распева, где делается ссылка на полкулизмы полную: «А змеица со статьею простою тако ж повернути» (№ 18) — «тако ж», то есть как предшествующую полкулизмы полную. Все азбуки сходятся в подобном толковании. Для чего же в таком случае вообще существует змийца со статьей, если ее распев совпадает с распевом полкулизмы полной? То же можно спросить и о переводке в связи с голубчиком, и о некоторых других знаменах. Ответ может быть только один: все зависит от места знамени в напеве, от попевки, от того, как следует исполнять напевы, одинаковые по рисунку, но записанные разными знаменами. В этом — подтверждение замечательной особенности знаменной семейографии, состоящей в том, что начертание знамени включает в себе одновременно указания на высоту, длительность и характер исполнения выраженного этим начертанием напева.

Запятая. Толкование запятой отличается краткостью, не показательной для того значения, которое она имеет, будучи связанной в многочисленных сочетаниях с другими знаменами. Обычное толкование запятой таково (№ 37): «А запятая изнису взяти» (иногда — «зниска»), что можно понимать как низкое звучание знамени, для запятой очень показательное. Его она сохраняет и выступая в качестве самостоятельного знамени, и находясь в сочетаниях с другими знаменами. О высотном

значении запятой частично уже говорилось в связи с ее сочетаниями со статьями и со статьями с крыжом. Длительности запятой и характера ее исполнения толкования не касаются.

Крыж. В первой главе было указано, что в азбуках, в разделе «имена знамени», крыж как отдельное начертание дается редко, в большинстве случаев объединяясь с запятой и сохраняя при этом наименование крыжа. Сочетания различных статей, запятой и крыжа образуют своеобразный «клубок» высотных зависимостей, к которым все время приходится возвращаться. Мерилом для определения высотного уровня крыжа является запятая — не случайно в толкованиях крыж помещается после запятой, вклиниваясь между нею и запятой с крыжом (так же, как статья со змийцей между двумя кулизмами — полной и простой). Отсюда и толкование крыжа: «А крыж велми сего (то есть запятой) ниже» (№ 18) или: «А крыж велми ниже запятой» (№ 5) — здесь прямо говорится о запятой. Для того же, чтобы уточнить высоту крыжа, надо обратиться к статье с запятой и с крыжом.

Мы уже видели высотное последование статей: статья простая с запятой (ниже строки) — статья простая с крыжом — статья простая с запятой и крыжом, с соответственным толкованием: «Статья простая постояти мало. Аще ли статья простая с запятою постои ниско. Аще ли с крыжем велми постои. С крыжем велми сего ниже крыж с запятою» (№ 7). В этом толковании статью простую приходится оставить в стороне, как не имеющую рядом иного знамени, в силу чего она должна быть отнесена в звуковую область, расположенную над строкой, тогда как другие разновидности статьи окажутся ниже строки. Подобно статьям должны расположиться и запятые: простая — на первом высотном уровне ниже строки («ниско», «низенко» и т. п.), а запятая с крыжом (как и статья с запятой и с крыжом) — на третьем высотном уровне ниже строки. Как же знамя в таком случае должно заполнить «пустоту» между запятой и запятой с крыжом? Таким знаменем может быть только крыж, который поется «велми сего (запятой) ниже», оказываясь на втором (минусовом) уровне под строкой. Из запятых, в их соединениях с другими знаменами, получается ряд, сходный с рядом статей как со стороны терминологической, так и графической.

Скамеица. Скамеица относится к числу знамен, которым в азбуках дается несколько «бесцветное» толкование. Более характерное из них следующее: «А скамеица подынуть кверху» (№ 37), чему в других толкованиях соответствует «поднять» или «вздрънути» («вздернути»). В азбуке № 5 предлагается «вернуть» кверху, и только в толковании № 7 указано на противоположное движение распева — не вверх, а вниз: «А скамеица к земли пригнути». Высотный уровень не определяется.

Два в челну. Распев данного знамени почти не вызывает сом-

нений (это не относится к определению высотного уровня). Его толкования не имеют разночтений и во всех случаях звучат одинаково: «А два в челну качнути дващи», что достаточно ясно определяет характер распева.

Что касается *сложитии*, то это знамя, несмотря на обязательное присутствие в перечислениях, подвергается истолкованию только в одной из известных азбук — в № 7. Ее распев определяется в ней таким образом: «Сложития покудрити гортанию». Это довольно замысловатое объяснение не совпадает с простым распевом сложитии, если судить о нем по азбукам XVII века. Об этом остается только пожалеть, так как сложития — знамя, близкое по своему значению и месту в напеве (но не по направлению движения!) таким знаменам, как голубчик, переводка, стопица с очком. Она также занимает зависимое положение, определяемое высотой предшествующего и последующего знамен, а следовательно, не может иметь и самостоятельного высотного уровня.

Редкое упоминание в толкованиях роднит сложитию еще с двумя знаменами — чашкой полной и палкой воздержнутой. О *чашке полной* как о добавочном знаке при стрелах речь уже шла. В качестве самостоятельного знамени чашка полная, по толкованию азбуки № 7, «поется и за скамеицу». Обращает на себя внимание «и», которое свидетельствует о том, что распев чашки полной за скамеицу не основной и не единственно возможный, что существует какой-то иной, основной распев, кроме которого названное знамя может быть распето «и за скамеицу». Присутствие чашки полной только в одном толковании указывает и на то, что это знамя было малоупотребительно и его не помещали в толковании вместе с основными и часто применявшимися знаменами. Если составитель толкования все же вспомнил о нем, так лишь в связи с возможным вариантом распева — «и за скамеицу», — еще более редким, чем основной распев чашки полной.

Также один раз и в той же азбуке № 7 упоминается *палка воздержнутая*. По этой рукописи ее распев таков: «Воздержнутая гортанию поиграти дващи двигнути», что очень напоминает толкование двух в челну («качнути дващи»). Между обоими знаменами имеется, однако, то существенное различие, что два в челну встречается довольно часто, тогда как палка воздержнутая — знамя редкое, применяемое в условиях определенной попевки. И все же напевы обоих знамен, несомненно, близки. «Качнути дващи» и «дващи двигнути» очень сходны, только при распевании палки воздержнутой следует еще «гортанию поиграти», то есть придать исполнению какой-то оттенок, который отсутствует в распеве двух в челну.

Остаются еще четыре знамени: дербица, хамила, паук и немка дуда. Из их числа одна дербица входит в состав всех известных толкований, тогда как последние три знамени изве-

стны только по азбуке № 7. То обстоятельство, что толкования некоторых знамен приводятся лишь в одном источнике, может явиться следствием сугубо личного понимания их значения и распевов одним певцом-теоретиком. Составитель азбуки № 7 счел нужным внести «лишние» знамена в число знамен, подлежащих истолкованию. Этим он проявил себя певцом, опередившим прочих современных ему теоретиков. (Более поздний и более яркий пример — инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор.)

Приводимые ниже знамена приходится выделить в особую группу не только потому, что они — кроме дербицы — имеются в одной азбуке: само певческое их значение представляется несколько особым. Рассмотрим каждое из них отдельно.

Краткостью и единством толкований *дербица* напоминает два в челну. Про нее говорится (№ 18): «А дербица подробити гласом вверх» (в других азбуках — «кверху»). С термином «подробити» уже приходилось встретиться. Сходно это и с «просто говорити» — толкованием стопиц. «Подробити» указывает на незначительную продолжительность звуков распева и на отсутствие остановок или задержек на отдельных звуках — иначе было бы сказано, например, «потянути», «подержав» и т. п. Указание на движение вверх вместе с «подробити» создает впечатление ровного и быстрого подъема напева, последования равных и кратких длительностей.

В значительно меньшей степени оказывается возможным судить о знаменах, рассматриваемых ниже.

Нет оснований думать, что в XV—XVI веках распев хамилы был менее капризен, чем в XVII веке. Поэтому объяснение азбуки № 7 — «хамила ж гортанию дващи ступити» — скорее всего следует понимать как образец наиболее характерного и часто употреблявшегося ее распева (в XVII в. это последование двух четвертных длительностей). Если бы можно было перечислить и другие распевы хамилы, то это вышло бы за обычные рамки толкований знамени. Авторы толкований избегали знамен, музыкальное значение которых не выработалось окончательно, а распев хамилы, как сказано, был неустойчив.

Паук по азбуке № 7 следует исполнять так: «А паук поется гортан(ию) вывертити да стати» (в сравнении с этим уже известный термин «покудрити гортанию» кажется более простым). «Вывертывать» гортанию какой-либо напев, без сомнения, приходится лишь в том случае, если он сложен и труден для исполнения, и сложный напев паука заканчивается остановкой, при этом значительной, ибо предписывается не «постояти», а определеннее — «стати».

О распеве *немки дуды* судить еще труднее, чем о пауке. Можно составить представление лишь о восходящем движении напева и его продолжительности, о чем говорит толкование азбуки № 7: «Немка дуда поется вверх много».

Глава 3

ТОЛКОВАНИЯ «ПО ГЛАСАМ»

Название второго подраздела толкований знамени в значительной мере условно. Условность эта неизбежна, ибо она соответствует условности размежевания обоих подразделов, так же как и очевидной нечеткости «теоретических» границ между ними.

Обычный заголовок вторых подразделов толкований знамени таков: «Сказание како поется кое знамение в коемждо гласе различно». В нем нет ничего, что точно раскрывало бы его содержание. Сравним его с заголовком к первому подразделу толкования в той же рукописи (№ 7) — «Сказание знамению како поются в коемждо гласе». Несовпадение обоих заголовков невелико. И там, и тут имеется «в коемждо гласе» (или в «коем»), но только во втором случае указано «в коемждо гласе *различно*». В этом слове — суть второго заголовка. Оно, хотя и несколько туманно, все же говорит о том, что во втором подразделе толкования речь идет не просто о распевах знамен, а о тех различиях в них, которые возникают в связи с их гласовой принадлежностью.

Недостаточная определенность приведенного заголовка (как, впрочем, и других в подразделах «по гласам») уменьшается при сопоставлении с заголовками других толкований. Наибольшую услугу оказывает заголовок азбуки № 5: «Сказание како поется знамение различно в котором гласе попеvky». Здесь обращает на себя внимание порядок слов, более убедительный, чем в других случаях. Так, выражение «како поется знамение различно в котором гласе» опять-таки подчеркивает, что объяснению подлежат различия распевов знамен в зависимости от гласа. Еще более важно присутствие в заголовке слова «попевкы» («попевки»), ибо оно прямо говорит о влиянии, которое оказывает на распев знамени то, в какой *попевке* это знамя находится, — а в XVI веке прочность гласовых устоев системы попевок была еще достаточно сильна. (Замечателен самый факт упоминания термина «попевка» еще до того, когда попевки стали объединяться в особые руководства: он говорит о существовании системы попевок). Каковы бы ни были особенности заголовков, о сущности вторых подразделов толкований лучше всего говорят сами пояснения исполнения знамен.

Толкования «по гласам», подобно «как поется», единообразны. Состав толкуемых знамен, порядок их изложения почти не меняются. В толкованиях «по гласам» еще труднее говорить об отдельных знаменах, несмотря на то, что количество их — сравнительно с подразделом «как поется» и тем более с перечислением знамен — во много раз меньше. Основная особенность «по гласам» заключается в том, что обнаруженная и ранее связь в распевах и зависимость одного знамени от других сказывается здесь еще сильнее. В подразделе «по гласам», по существу, нет ни одного знамени (за исключением статей закрытых), которое было бы рассмотрено обособленно от других, что снова подводит к *ряду* знамен, к напеву, к попевке.

Первым знаменем, помещаемым в «по гласам», является *статья закрытая* в двух разновидностях, а именно: закрытая «с точкой» (то есть закрытая светлая) и «бес точки» (то есть закрытая мрачная). Вторая в некоторых азбуках помещена первой. Произвольность расстановки знаков препинания в силу большей сложности предмета изложения во втором подразделе особенно затрудняет уяснение смысла толкования статей закрытых. «В первом гласе и в пятом закрытая с точками одинако поются подержав да тряхни. А бес точки закрытая мало постои да тряхни. А во втором гласе и в шестом те же закрытые инако поются. трижды тряхни подерживаючи» (№ 18). Приведенное толкование образует целый «узел» зависимостей между знаменами и гласами, в которых они исполняются. Но ограничиться только указанием на гласовую зависимость было бы невозможно, не объяснив самого распева знамени, и он действительно дается.

Трудно установить, что может означать термин «тряхнуть» в применении его к статьям закрытым. По-видимому, движение распева должно начаться после того, как звук будет некоторое время выдержан на одной высоте. Определяется и различие в длительности протянутых звуков в зависимости от разновидности статьи, но как и всегда, — условно. Все же можно установить большую продолжительность протянутого звука в статье закрытой с точкой, коль скоро ее предписывается «тряхнуть», предварительно «подержав», тогда как статью без точки следует держать меньше («мало постои»). Есть основание допустить и соответственное сокращение длительностей того оборота распева, который определяется термином «тряхнуть». (Отголоски такого истолкования музыкального значения статей закрытых можно почувствовать в распеве этих знамен в XVII в.)

Первая фраза толкования относится к гласам первому и пятому, но далее указываются еще два гласа — второй и шестой («А во втором гласе и в шестом те же закрытые инако поются. трижды тряхни подерживаючи»). Объяснить, что значит «трижды тряхни», очень трудно, коль скоро неизвестно, что вообще следует сделать для того, чтобы «тряхнуть» хотя бы один раз.

Можно лишь предположить более сложный распев статей закрытых во втором и шестом гласах. Кроме того, не совсем ясно значение слов «те же закрытые», ибо толкование распева во втором и шестом гласах может быть отнесено к обеим разновидностям статьи закрытой. В строке текста, однако, над словом «закрытые» показана статья закрытая без точки, что не позволяет считать сделанное заключение окончательным.

Определения рукописи № 7, в ряде случаев отличные от других азбук, в части статей закрытых совпадают с ними. Отличным оказывается толкование в азбуке № 5: «Закрытые (без точки) в первом гласе и в пятом тряхнути. а с точкою подержав тряхнути. а во втором и в шестом¹ тые ж закрытые инако поются. перед ними палками трижды тряхнути подерживаючи». В первых словах различие толкований очень невелико и не имеет того существенного значения, которое приобретает последняя фраза в связи с упоминанием другого знамени — палки. Что же может означать «. . . инако поются. перед ними (отнюдь не «передними»!) палками трижды тряхнути подерживаючи»? То же, что уже было отмечено в связи с толкованием некоторых знамен в подразделе «како поется». Здесь снова появляется взаимная зависимость, связь распевов нескольких (в данном случае — двух) знамен — статьи закрытой без точки и предшествующей ей палки. Эти знамена и проставлены соответственно над словами «перед ними». Распев статьи закрытой определяется присутствием перед ней палки, что и является его отличительной особенностью в гласах втором и шестом. Исполнение статьи закрытой здесь связано условиями попевки, на наличие которой указывает палка.

Крюк светлый. В толковании крюков светлых в «како поется» довольно точно определялось их отношение к строке. В части «по гласам» устанавливается их зависимость от условий всего напева. И здесь подраздел второй — «по гласам» дополняет «како поется». В рукописи № 37 сказано: «А в первом гласе. и в пятом. мнозии крюки светлые поются за скамеицю в начале стихов. или строк, а прочие по обычаю возглашат(и) вверх в всех гласех». Здесь уже говорится не о новом знамени, но о варианте распева, истолкованного ранее в той же азбуке. Возможно исполнение крюка светлого «за скамеицю», что следует понимать не «вместо» скамеицы, но *тем же распевом*, который обычно это знамя имеет. Данный распев, однако, оказывается применимым в определенных случаях — тогда, когда крюки светлые находятся «в начале стихов или строк». Здесь речь идет либо о самом первом знамени в строке (занимающем в ней первое место), либо о некоей группе знамен, расположенной в начале строки (и при этом знамя может остаться

¹ Все числительные в рукописи даны славянскими цифровыми обозначениями.

в начале строки, хотя бы и в окружении других знамен). Указание на начало *стиха*, так же как и присутствие союза «или», не изменяет существа понимания положения знамени, уточняя скорее местонахождение текстовой строки, которая может находиться в разных участках стиха (в том числе и в начале его).

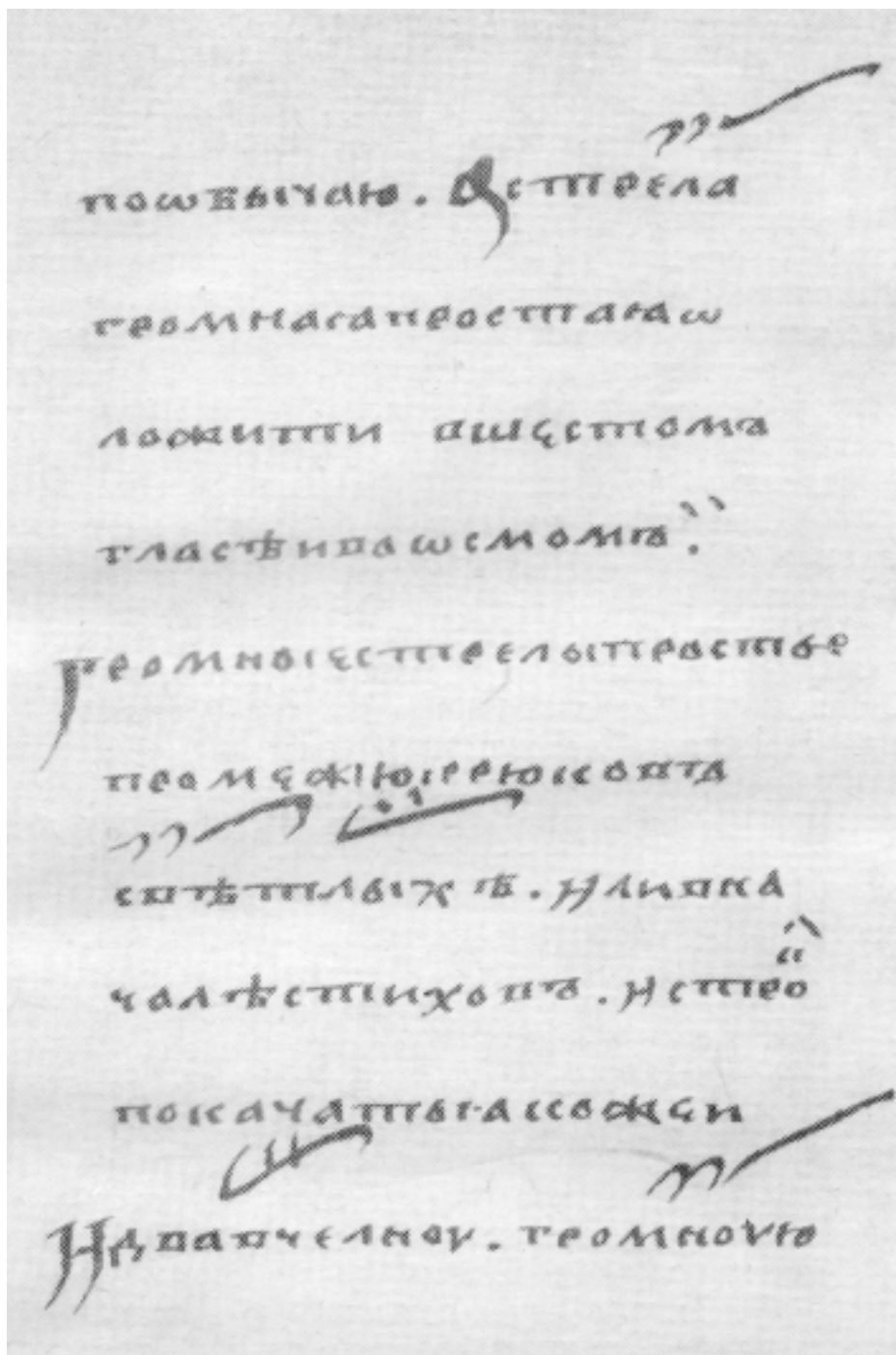
Принадлежность песнопения к первому или пятому гласам указывает на особенности распева крюков светлых (при упомянутом местоположении) достаточно точно. Способствует этому и ссыла на «все прочие» гласы, в которых крюки должны исполняться «по обычаю». В данном случае имеется в виду не какой-то местный распев, а общепринятое исполнение. Указание на то, что во всех прочих гласах крюки надо возглашать «вверх», вряд ли следует понимать как особый распев. Для этого нет достаточных оснований. Скорее всего это обычное определение высотного значения крюка светлого («мрачного выше»).

Стрелы громные. Этот вид стрел в толкованиях «по гласам» обычно помещается третьим. Конец толкования стрел громных соприкасается с объяснениями некоторых других знамен, как бы переходит в них, и провести границу между ними бывает трудно, тем более, что после стрел громных толкование «по гласам» вскоре заканчивается. Эта заключительная часть — наиболее путаная и сбивчивая в толковании.

Объяснение стрелы громной таково: «А стрелы громные простые на конци стихов или строки в первом гласе и в пятом. А перед стрелю полкулизмы простая ино полкулизмы подиметя по обычаю. А громная стрела положити просто. А в шестом гласе и в осмом громнаа стрелы простые. поются в начале стихов или строк повороти их на низ» (№ 18). Начало изложения говорит об употреблении стрелы громной в первом и пятом гласах «на конци стихов или строки», не сообщая ничего ни о том, какое влияние оказывает гласовая принадлежность на распев знамени, ни о самом распеве. Следующая фраза, по существу, объясняет уже распев полкулизмы, но отделить его от стрелы громной невозможно. Распев стрелы громной толкование определяет в зависимости от нескольких условий. Следует остановиться на принятой для этого знамени системе изложения, так как она сохраняется и при толковании других знамен.

Сообщая о стреле громной данные, уже известные из толкования азбуки № 18, азбука № 4 добавляет и новые сведения. Приводим толкование этой азбуки полностью: «Стрелы громные простые. на конци стихов. или строк. в первом гласе и в пятом. Аще ли пред стрелю полкулизмы. простая ино полкулизмы. подиметя. По обычаю. А стрела громная простая¹ (по)ложити. в шестом гласе и в осмом. Громные стрелы простые промежю крюков светлых, или в начале стихов, и строк пока-

¹ См. фото.



чати яко же. И два в челну. громную стрелу во осмом гласе
есть попевка статья светлая, поется не по обычаю возгласить
трижды вверх. а вниз тако же». Как видим, толкования имеют
различия: о том, что распев стрелы громной следует в начале
стихов и строк «поворотити на низ», в азбуке № 4 не говорится.
Зато дополнительно сообщаются особенности исполнения стрелы
громной «промежю» крюков светлых, как и о возможности
«покачати» ее, подобно двум в челну, в начале стихов и строк.
Сомнительный текст начинается дальше, с того места, где впер-
вые упоминается попевка «статья светлая» («громную стрелу
во осмом гласе» и т. д.). Для того, чтобы разобраться в этом

месте, следует сравнить его с азбукой № 7: «Громные стрелы светлые и простые. в начале стихов и строк покачати. А громную стрелу пой яко ж и два в челну. А во осмом гласе есть попевка. статья светлая поется необычно возгласити. трижды. вверх. а вниз тако ж».

Приведенная выдержка дает возможность разделить толкования стрелы громной и статьи светлой. В данном толковании граница понятна: объяснение стрелы громной заканчивается на словах «яко же и два в челну». Отметим, что в азбуке № 7 упомянута стрела громная светлая; ее нет в других толкованиях. (Интересно также, что в толковании № 5 стрела громная названа «громогласной».)

Рассмотренным по существу ограничивается та небольшая часть толкований «по гласам», в которой речь идет об отдельных знаменах (хотя бы и в связи с другими знаменами). Затем следует заключительная часть, в которой упоминается как бы слитно целый ряд знамен, дано указание на попевку «статья светлая», также в связи со знаменами, имеющими самостоятельное значение и истолкованными в «како поется». До рассмотрения этой части назовем несколько знамен, которые составители азбук упоминают, толкуя другие знамена. К их числу относятся: палка, параклит, скамеица, два в челну и др. Несмотря на то, что все они упоминаются в толковании «по гласам», гласовая принадлежность и связанные с ней распевные особенности на эти дополнительные знамена не распространяются. В противном случае азбуки должны были бы о каждом из них сказать особо, так как зависимость исполнения знамен от гласа, соседства знамен и традиции исполнения слишком сложна для того, чтобы ее можно было уяснить только в связи с другим знаменем.

Переход к изложению попевки «статья светлая» в каждой азбуке различен. Чтобы представить себе его особенности, следует ознакомиться с полным изложением толкования азбуки № 5: «А статья светлая в 8-м (гласе) возгласити трижды кверху тако ж и вниз. а перед сею статью в начале строк или на конци. параклит. и крюк светлый да скамеица да полкулизмы не по обычю поется но качается. да крюк светлый да палка. та ж палка да статья светлаа». Как видим, здесь названы знамена, которые исполняются «не по обычаю» только потому, что оказываются в соседстве со статьей светлой. Примеры соседства разных знамен уже рассмотрены, но статья светлая среди них еще не встречалась, в связи с чем можно предположить, что речь идет о простой статье светлой, однако это не так. Во-первых, распев становится слишком продолжительным и сложным для такого знамени, как статья. Во-вторых, в азбуках прямо указывается на присутствие *попевки*, называемой «статья светлая». В рукописи № 5 этого указания нет, но оно имеется в других азбуках. Так, например, в азбуке

№ 7 рассматриваемое место начинается следующим образом: «А во 8-м гласе есть попевка статья светлая поется не обычно. возгласить трижды. . .» и т. д., после чего упоминается ряд знамен, названных в выдержке из азбуки № 5. Наконец, завершается «по гласам» так: «. . .И статья светлая. сице поется попевка сия во всех 8 гласех».

Двукратное упоминание попевки «статья светлая» определяет начальную и конечную границы тех знамен, которые оказываются, если можно так выразиться, в ее «орбите». Указываются отдельные взаимосвязи знамен, участвующих в попевке, но полное, общее начертание ее не дается — это достояние уже более позднего времени и специальных азбук. Уяснить характер исполнения и гласовую подчиненность распева составляющих попевку знамен по отдельным изображениям, не сведенным в единое начертание, не представляется возможным. Приведем для сравнения описание из более позднего источника, относящегося к первой половине XVII века:¹ «В осмом гласу есть попевка. статья светлая. поется по обычаю возгласити, трижды. вверх. а вниз тако ж. А пред статиею светлою знамение. параклит или крюк светлыи, скамеица. да полкулизмы простая не по обычаю поется. да крюк светлый, да палка та ж и статья светлая». Здесь совершенно ясно указывается на попевку восьмого гласа «статья светлая», но дальнейшие слова «возгласити трижды» и т. д. преподносятся как *обычное* исполнение, тогда как другие источники говорят о нем, как о *необычном*.

Подразделы толкований «по гласам» в целом представляются менее разработанными и содержательными, чем толкование «как поется». Все же документы, которыми мы располагаем, показывают, что теория исполнения знамен по гласам и их отношения к осмогласию уже привлекала внимание певцов-теоретиков и была задачей дня. На систему гласовых попевок имеется только намек. Терминология, достаточно развитая в части «как поется», в подразделах «по гласам» не обогащается чем-либо принципиально новым: используются термины, принятые в «как поется», а цифровые наименования гласов не могут быть названы музыкально-техническими терминами в прямом значении этого слова.

Заканчивая рассмотрение подраздела «как поется», можно сказать, что степень сложности и характер исполнения знамен весьма различны. Толкования включают в себя распевы как простейшие, состоящие из одного звука, так и сложные — из нескольких звуков различной высоты и длительности. Прежде, чем перейти к окончательным выводам, отметим два последних знамени — паук и немка дуда, — которые присутствуют в «как поется» азбуки № 7 (не будем повторять сказанного ранее

¹ ГПБ, собр. Погодина № 1925, л. 4 (подробное описание этой рукописи дается в главе «Фитники»).

об особенностях этой рукописи). Первое — паук — *сложное* знамя, меняющее свой распев в зависимости от гласовой принадлежности. Все же оно внесено в азбуку наравне со знаменами, имеющими простой распев. Еще сложнее немка дуда, но и она помещена в толковании азбуки № 7. Факт присутствия этих знамен в толковании замечателен потому, что они представляют собой *попевки*. Следовательно, в XVI веке уже выявилась необходимость расширения состава азбук в целом и их отдельных частей (подтверждение этому мы найдем и в других фактах). Азбука № 7 как раз является одним из тех документов, которые, быть может еще робко и несовершенно, отражают рост русской музыкально-теоретической мысли и происходящие в ней сдвиги. Подобные сдвиги свершались не обязательно в конце XVI столетия, они могли иметь место и в начале века, но их нужно было заметить, оценить их значение и заявить о них. Сделать это могли только те крупные деятели певческого искусства, которые вели за собой других, а не ограничивались простым размножением певческих азбук. К числу таких составителей азбук и принадлежал автор азбуки № 7, ибо она обнаруживает признаки *творческого* подхода к делу. Его толкования певческого значения знамен в ряде случаев гибче, выразительнее и сложнее обычных толкований, что не мешает им сохранять все отличительные черты приемов изложения и певческих традиций своего времени, на которые проливают свет также и вторые подразделы толкования — «по гласам».

Несмотря на ряд индивидуальных подробностей, присущих каждому из подразделов толкования, они имеют много общих особенностей. Поэтому делать обобщения для каждого из них отдельно затруднительно. Приходится некоторые вопросы ставить по толкованиям в целом.

Ряд толкований упоминает строку как некий обязательный для исполнения знамен высотный уровень. Если в толковании какого-либо знамени прямого указания на строку и нет, то это еще не означает, что данное знамя не имеет к ней никакого касательства. Некоторые знамена не прямо связаны со строкой, но посредством других знамен, отношение которых к строке известно. Помогают разобраться в данном вопросе и указания на высотные отношения знамен между собой, и та логика их последования, которая выявляется из наименований знамен и из их принадлежности к согласиям. Руководствуясь сказанным ранее при рассмотрении каждого знамени, можно составить сводную таблицу, наглядно показывающую высотные взаимоотношения между знаменами и строкой и самих знамен между собой (см. стр. 103).

Таблица разделена по горизонтали на два условных высотных уровня: положительный (+) — для знамен, расположенных *выше* уровня строки, и отрицательный (—) — для знамен, расположенных *ниже* строки. Высотный уровень самой строки

не имеет определенного значения. Он обозначается нулем. О «плюсовых» высотных уровнях можно судить относительно точно по толкованиям. «Мало повыше строки» уже устанавливает какую-то первую ступень высотной лестницы. Согласно толкованиям, на этом уровне оказывается крюк простой, на следующую ступень поднимается крюк мрачный, поскольку он «повыше простого», и т. д. до крюка тресветлого с сорочьей ногою. Образуется пять высотных уровней со знаком плюс.

16

(+5)							
+4							
+3		Σ					
+2							
+1							
Строка (0)							
-1							
-2							
-3							

Высотный уровень параклита определяется крюком светлым, коль скоро «параклит в начале стиха яко же и светлый крюк возгласити». Неизвестно значение параклита в другом месте строки, например в середине, что же касается конца строки, то в нем параклит не применяется.

Стрела простая располагается «ни выше строки, ни ниже». С ней соотносятся и остальные стрелы. Стрелу мрачную с полукрыжом можно лишь условно «закрепить» на первом уровне выше строки. Ее толкование — «А мрачная стрела с полукрыжом подержав подернуть изниска вверх выше строки». Следовательно, напев стрелы поднимается до первого уровня уже после того, как его «подернули», а начаться он должен был (первый звук) на уровне строки.

Семейство статей приходится предположительно равнять по высотному уровню крюков, ставя простые рядом с простыми,

мрачные рядом с мрачными и т. д. Что же до стопиц, то они прочно «привязаны» к строке, независимо от их количества — одна ли стопица или «множество».

Сложнее обстоит дело со знаменами в «минусовой» части таблицы. Об отношении этих знамен к строке в толкованиях ничего не сказано. Приходится руководствоваться только указаниями типа «низко», «ниже» (сравнительно с другими знаменами) и т. п. Уровень статьи простой с запятой и статей (простых) в сочетаниях с другими знаменами (крыжом и запятой с крыжом) достаточно выясняется из тех определений, которые были приведены в соответствующем месте. То же можно сказать относительно запятой и крыжа.

В каком положении оказываются многочисленные знамена, которые не вошли в таблицу? Все они должны уложиться вокруг и среди знамен, более или менее точно связанных со строкой. Мы не будем подробно останавливаться на этом вопросе, тем более, что к пониманию и прочтению беспометного знамени есть несколько путей, а изучение толкования знамени — только один из них. Если же принять во внимание импровизационность, творческую свободу в исполнении знамен, что в наибольшей степени обнаруживается в попевах, то остается сделать следующий вывод: наиболее важными средствами к прочтению беспометной нотации являются *определение строки и изучение системы попевок*.

Верхняя и нижняя половины таблицы 16 не равны ни по количеству высотных уровней, ни по количеству находящихся на этих уровнях знамен. В верхней, «плюсовой» половине их больше и они разнообразнее. В этом косвенное подтверждение не раз отмеченной закономерности развития знаменного пения — его расширения в область высоких, а не низких звуков.

Выяснить высотное, ритмическое и формальное строение знамен можно только через их описание, данное в толкованиях, следовательно на основе специальной терминологии. Полное понимание этой терминологии пока еще невозможно, так как она совершенно не освещена со стороны языковедческой. Все же необходимо высказать о ней несколько мыслей — в той мере, в какой это оказывается возможным.

Применяемые азбуками выражения и определения в большинстве случаев представляют собой специальные профессиональные термины. В других случаях такое значение приобретают отдельные разговорные слова (потому, что они употреблены в певческих азбуках и связаны с музыкальными понятиями). Термины в зависимости от их содержания и назначения, можно объединить в ряд групп. Это не всегда легко сделать, так как есть термины, которые с одинаковым правом могут находиться в нескольких терминологических группах.

В основном формируются следующие группы, определяющие:

- 1) высотный уровень (высоту) звуков;
- 2) продолжительность звуков;
- 3) количество звуков в распеве;
- 4) направление движения звуков;
- 5) способы, приемы и характер исполнения.

Ниже дается характеристика главных терминов. Перечислять все термины, применяемые в азбуках, нет необходимости.

К первой группе относятся прежде всего такие, которые указывают на некий единый, неизменный (относительно) *высотный уровень*: «по строке», «ни ниже строки, ни выше». Отход от этого уровня определяется своими терминами, указывающими как на высокие, так и на низкие звуки: «выше строки», «повыше», «высоко» и, наоборот, — «пониже», «низенько», «низко», «вelmi ниже» и т. п., к чему еще, в наиболее выраженных случаях, добавляется «вelmi паки».

Для определения *продолжительности* звуков служат такие термины, как «постой», «постояти», «потянути», «подержав» и т. п. Все они указывают на какое-то время, в течение которого звук продолжается. Обратим внимание на то, что это *единое* время: почти нет выражений, которые указывали бы на увеличение или, наоборот, сокращение длительности звука. Можно только догадываться о том, что длительности звуков подвергались изменениям.

На *количество* звуков, входящих в распевы знамен, указаний почти нет. О наличии единостепенных знамен можно судить по ряду признаков. Если крюк простой надо «возгласить», а статью «постояти», то это, без сомнения, один звук. В противном случае было бы указано на движение напева, следовательно на несколько звуков. К прямым указаниям на это относятся термины «дващи» и «трищи». Присутствия нескольких звуков можно ожидать от дербицы — «подробити гласом вверх». Распев паука, который следует «гортанию вывертити горздо да стати», вряд ли может обойтись без нескольких звуков, и уж тем более распев немки дуды, которая «поется вверх много».

Направление движения распев может иметь, разумеется, только в том случае, если он содержит по меньшей мере два звука. Большинство терминов, определяющих направление распева, не вызывает в этом смысле сомнений: «подернути дващи вверх», «кверху», «вверх», «изниска вверх» и др. Некоторые термины значительно менее определены: «изнизу», «подынути», хотя и в этих случаях ясно, что речь идет о движении вверх. Если существует движение напева вверх, то никакой мелодический рисунок и жизнь напева немислимы без движения в противоположном направлении, то есть вниз. Тут в певческой терминологии можно наблюдать очень любопытное явление — почти полное отсутствие сколько-нибудь определенных терминов для обозначения такого движения. По существу, на него

имеются только намеки, как, например, «опрокинути» или, с обычным расширением, «велми паки опрокинути». Здесь естественно предположить движение вниз, но все же термин остается крайне неопределенным. Можно допустить указание на движение вниз также и в таком термине, как «выгнути», хотя выгибать что-либо возможно и в том, и в другом направлении.

Одновременно с отрезками напева, в которых наблюдается движение вверх и вниз, знаменному распеву известны более или менее продолжительные участки, где напев выдерживается на одном уровне. Обычно этим участкам соответствует речитативное повторение звуков, «читок». Для единого уровня существуют свои термины, на него намекают указания, даваемые в азбуках для таких знамен, как стопицы, имеющих значение речитативных знаков. Косвенное указание на речитативность и повторение звуков на одном высотном уровне можно усмотреть и в таком выражении, как «просто говорити», но вполне точно звучит: «А стопица едина или множество их говорити просто по строки» (№ 5). Трудно утверждать выдержанность напева на неизменном уровне при наличии «единой» стопицы, но когда речь идет о «множестве» стопиц, то закрепление напева на одной высоте не оставляет сомнений. Этот единый уровень и определяется: «по строки» (то есть «по строке»). На один высотный уровень, хотя бы и на незначительном участке, указывает толкование стрелы поводной, которую следует «дважды ступити по строки». Правда, для стрелы поводной такое толкование встречено нами только один раз, но это не умаляет его значения.

Наибольшим количеством терминов представлены в азбуках *способы, приемы и характер исполнения*. Про некоторые знамена говорится просто, что их следует «пети» или что они «поются». В этом случае сообщается нечто само собой разумеющееся, но ничего не вносящее в понимание приемов исполнения. Близкий оттенок имеют выражения «возгласити» или «велми паки возгласити», хотя в последнем случае уже появляется намек на несколько большую высоту или напряженность звука. Многие термины содержат указания на *действия*, которые надо произвести, чтобы достичь в пении того или иного технического или звукового эффекта. С нашей, современной точки зрения, эта группа терминов наиболее «живописна», красочна, но и наименее понятна. Относительно того, что следует певцу «делать» со своим голосом, в толкованиях говорится: «ступити», «поиграти», «подернути», «поторгнути», «выгнути», «двигнути», «держати», «тряхни», «потряхни», «положити», «потрясти», «гаркнуть», «голкнуть», «покудрити», «поиграти» и, наконец, «вывертити» и «икнуть».

Если известно, что одинаковые по музыкальному значению знамена имеют разные наименования, то вполне возможно, что

среди приведенных терминов некоторые, при различном звучании, в свое время определяли одно и то же действие или исполнение, но это можно только предполагать и допускать. При всех условиях, разнообразие исполнительских приемов было очень велико — и это не случайно. Что и говорить, в наши дни некоторые из приведенных выражений могут показаться не только непонятными, но порой забавными и даже смешными — вроде «гаркнуть» или «икнуть». В действительности в них нет ничего смешного. Множество русских слов с течением веков изменило свое прежнее значение, переосмыслилось, но некогда, в старину, эти слова были в ходу, всем понятны и вполне точно выражали ту мысль, которая в них вкладывалась. Надо оговориться — что значит «всем понятны»? В то далекое время также существовала и обычная разговорная речь, и в отдельных отраслях культуры — профессионально-техническая терминология, в настоящем случае — музыкальная. Она в то время тоже была понятна не широкому, а ограниченному кругу лиц — тем, кто стоял близко к знаменному пению или непосредственно им занимался. В этом смысле она была «всем» понятна. Такова уж особенность исторического развития певческой терминологии: прежнее значение древнерусских музыкально-теоретических терминов оказалось утраченным и перестало быть понятным, что отнюдь не избавляет исследователя от необходимости пытаться установить ныне забытое значение певческих терминов. Одним из путей к этому является сличение толкований знамен азбук XVI века с чисто нотными распевами тех же знамен, известными по азбукам XVII века (пометного времени), что и сделано в таблице 17 (см. стр. 108).

Таблица 17 содержит наиболее характерные толкования и распевы знамен. Составлена она не для того, чтобы по ней пытаться читать беспометное знамя. Автор не претендует на установление окончательных распевов знамен, но таблица показывает еще живые в XVII веке отголоски распевов, близких принятым для тех же знамен в XVI веке, а может быть, и раньше. Данные в графе «нотное изложение» отдельные звуки или более продолжительные распевы знамен условно помещены на нотном стане, не имеющем ключевого знака. Это сделано потому, что некоторые распевы могут быть спорными и иметь варианты. Кроме того, как это явствует из сказанного ранее, толкования азбук наименее точны в вопросах отношения знамен к строке и установления того, что представляет собой строка как таковая, какова абсолютная высота, которая ей соответствует. Таким образом, проставление ключевых знаков и придание тем самым абсолютного высотного значения нотным «переводам» явилось бы с документально-научной стороны необоснованным. Наиболее четко толкования раскрывают ритмическую сторону знамен и количество входящих в их распевы звуков. Это и показано в нотных «переводах».

	Название знамени	Толкование знамени	Нотный перевод
1	Статья простая	Статья простая постояти мало	
2	Стрела простая	Стрела простая потянути ия выше строки ия ниже	
3	Стрела светлая	А светлую стрелу подернути гласом вверх, дваши ступити подерживаючи	
4	Стрела мрачная	А мрачная стрела с полукрыжем подвинуту подержав изниска вверх	
5	Стрела (простая) с облачком	А со облачком стрела потянув опрокинуту	
6	Стопица	А стопица едина или множество их просто говорят	
7	Полкулизмы полная	Полкулизмы полная повернути	
8	Змиѣда со статьею	Змиѣда со статьею тако ж повернути	
9	Скаменца	Скаменца поднять иверху	
10	Два в челну	А два в челну качнуги дваши	
11	Дербица	А дербица подробяти гласом вверх	
12	Палка воздернутая	Воздернутая гортанню поитрати	
13	Тряска	Тряска гортанню потрясти	
14	Паук	А паук поестя гортанню вывертити гораздо да стати	
15	Статья закрытая с точкой	В первом гласе и в пятом закрытые с точками... подержав потряхнн	
16	Статья закрытая без точки	Без точки мало постой да тряхнн	

С понятиями «постояти» у статьи и «потянути» у стрелы простой вполне согласуется представление о продолжительном звуке. В правой графе он выражен целой нотой. Распевы знамен, содержащие большее количество звуков и имеющие определенную направленность движения, еще убедительнее (о них будет сказано). Сравнение сказанного ранее о стрелах с нотным изложением в таблице 17 очень показательно. Распев стрелы светлой действительно дважды «ступает», а «подерживаючи» может быть отнесено к последнему звуку (правомочно также предположение, что в XV—XVI вв. распев стрелы светлой — да и не только ее, если не всего знаменного распева в целом, — был менее подвижен, чем в XVII в.). Так же и стрела мрачная с полукрыжом поднимается «изниска вверх», а второй звук («подержав») по длительности вдвое больше

первого. Понимание термина «опрокинути» как обозначающего движение напева вниз подтверждается распевом стрелы с облачком. «Потянув» первый звук, напев начинает свое нисходящее движение.

Стопица без дополнительных обозначений выражает один звук. Следовательно, «просто говорити» можно только несколько стопиц подряд. Ни в какой азбуке не дается в толкованиях по несколько стопиц, и подтверждения музыкального значения нескольких или «множества» стопиц подряд следует искать не в азбуках, в том числе и XVII века, а в рядовом изложении знаменного распева. Рядовое изложение дает многочисленные примеры последования «множества» стопиц. В ряде простейших обиходных песнопений можно встретить продолжительные участки, занятые одними стопицами, где их действительно множество. Нотные «переводы» таких участков дают последования половинных, а чаще — четвертных звуков на одной высоте, на одном уровне (хотя абсолютная высота *групп* звуков и бывает различной). Сходное явление, хотя и менее ярко выраженное, наблюдается перед началом многих фитных разводов. Их подготавливает последование нескольких стопиц («разбег» стопиц — также на одном высотном уровне). Сказанное как нельзя лучше объясняет термин «просто говорити».

Исполнение двух знамен — полкулизмы полной и змийцы со статьею определяется общим термином «повернути». Соответственно общим оказывается и распев этих знамен, но «повернути», видимо, сложнее, чем просто «опрокинути».

«Скамеица поднять кверху» — такое толкование полностью соответствует позднему распеву этого знамени, с чем совпадают выражения и других азбук: «поднять», «вздернуть» или «вернуть» кверху.

Нотное изложение двух в челну вполне точно выражено в толковании и действительно содержит показательный рисунок. Правда, в XVII веке подобный распев достигался применением к двум в челну дополнительного знака — подвертки, которая в толкованиях азбук XVI века отсутствует, но в ранних азбуках ее применение могло просто подразумеваться, определяясь условиями попевки.

Выражение «подробити гласом вверх», — как это говорится о дербице, — хотя и не указывает на число составляющих ее распев звуков, но не оставляет сомнений в краткости, «дробности» этих звуков. Действительно, распев дербицы состоит из последования четырех звуков четвертой длительности (напомним, что речь идет о распеве *знамени*, именуемого дербицей, а не о попевке того же названия).

Распев палки воздернутой (или вздернутой) совпадает с распевом двух в челну. Однако, судя по азбукам XVII века, это — частный случай распева палки воздернутой в начале или середине мелодической строки, так как в конце ее она имеет значе-

ние целой ноты. Таким образом, хотя бы по распевам палки вздернутой и двух в челну уже можно предположить, что при исполнении этих знамен (а скорее всего и других) очень многие особенности распевов *подразумевались*, но не вносились в толкования.

В объяснении распева стрелы трясогласной («тряски») красочный термин «гортанию потрясти» вызывает представление о быстром чередовании коротких звуков, и распев названного знамени действительно напоминает звуковую «встряску», чему в нем способствует присутствие восьмых в начале (в азбуках XVII в. она еще более подчеркивается обычно проставляемой при знамени «ударкой»). Остается паук. Поздние азбуки свидетельствуют о том, что его распевы хотя и изменяются в зависимости от их гласовой принадлежности (как и всякого знамени переменного), но всегда остаются в большей или меньшей степени продолжительными. К сожалению, толкование паука имеется только в азбуке № 7 и сравнить его не с чем, но все же оно говорит о многом. «Вывертити гораздо» никак не может указывать на простой распев. После этого «вывертывания» предлагается «стати», то есть остановить движение, а это и выражено конечным звуком половинной длительности.

Можно было бы сказать еще и о других знаменах, но немногие знамена, не упоминаемые в «како поется» и помещаемые только во втором подразделе — «по гласам», не могут добавить что-либо существенное к сделанным наблюдениям. Из этих знамен следует упомянуть разве только о статьях закрытых, коль скоро по описанию их в азбуках можно судить о длительности первых звуков распева — «подержав потряхни» (для статей закрытых средних с точками) и «мало постой да тряхни» (для статей закрытых малых без точки).

Проведенные параллели допускают только самые общие наблюдения. Всегда следует помнить о том, что одни и те же выражения и термины в XV—XVI веках могли иметь не то содержание, которое им было придано в XVII веке, и тем более отличное от того, которое так соблазнительно приписать им теперь, в наши дни, чтобы представить себе распев беспометного знамени по его старым «толкованиям».

Есть стороны толкований распевов знамен, которые еще не были затронуты. Одна из них — определение силы звука. О ней можно говорить только предположительно, так как *прямых* указаний на это в азбуках нет. Приходится вновь обратиться к знаменам, рассмотренным ранее в другой связи. Так, в толкованиях крюка тресветлого с сорочьей ногою, а также всего ряда крюков — от крюка простого до тресветлого, применяются термины «выше» и «велми паки». Наиболее естественно считать, что эти термины заключают в себе указание на постепенное повышение звука, но представление о таком повышении невольно соединяется с представлением об одновременном уве-

личении его силы и яркости. То же можно повторить о семействе статей, как и любых знамен в их движении от простых к светлым или тресветлым, если таковые имеются.

В равной степени азбуки не дают указаний на скорость исполнения знамен. Что и говорить — и сила и скорость исполнения знамен начинают приобретать существенное значение тогда, когда отдельные знамена, сливаясь вместе, образуют единый продолжительный напев. Известно, что в этих случаях применялись определенные знамена, причем указания на характер исполнения заключались в самом начертании знамен. Кроме того, в рядовом изложении знаменных песнопений в XVII веке характер и оттенки исполнения обозначаются терминами вроде «борзо», «косно», «велегласно» и другими, вводимыми, так сказать, со стороны. Знаменные же азбуки XV—XVI веков не содержат указаний на силу и скорость исполнения знамен. Отсюда можно сделать вывод, что в XV и XVI веках динамические и темповые оттенки исполнения еще не были разработаны распевщиками-теоретиками и отставали в своем развитии от других сторон знаменного распева, а само знаменное пение было менее подвижным и ярким в сравнении с тем, каким оно стало в XVII веке. Косвенным подтверждением сказанному служит изменение общего характера знаменного распева к XVII веку, когда степень его речитативности (то есть однообразия), в сравнении с XV—XVI веками, заметно сокращается, уступая место высокой развитости и разнообразию напевов.

Нетрудно убедиться в том, что толкования знамен носят в значительной мере описательный характер. Если бы это не было так, то теория знаменного пения, исполнительские его приемы и формы выражения не соответствовали бы самому характеру древнерусского певческого искусства — его импровизационности. К этому приходится часто возвращаться, однако это неизбежно, так как утверждать импровизационность знаменного пения, опираясь лишь на строение и разнообразие самих напевов, еще недостаточно. Следует привлекать к делу и теоретические руководства. Тогда, быть может, разрешится существеннейший вопрос: можно ли говорить о том, что русские распевщики рассматривали импровизационность как одну из показательных особенностей всего знаменного распева и как один из приемов музыкально-художественного воспитания своих учеников? Нет сомнения в том, что импровизационность и свобода знаменного пения были одним из путей выявления творческого начала, средством раскрытия художественных замыслов певца. Но если бы дело было в одной свободе, то знаменное пение с течением времени смогло бы обратиться в нечто беспорядочное и неустроенное, чего не случилось, и не случилось потому, что знаменным пением с самых ранних лет его существования руководила разработанная и непрерывно совершенствовавшаяся музыкальная теория. Именно теория певческого искус-

ства Руси не дала ему сойти на нет после утраты прямой и непосредственной связи с византийским первоисточником, и, насколько позволяют судить певческие азбуки, отразила в себе свободу русского музыкального творчества — эту характерную особенность народной песни.

Уже давно установлено, что русские распевщики вносили в знаменный распев и претворяли в нем интонации народной песни. Подобно песенным оборотам, проникал в музыкальное мышление русских распевщиков и сам склад народной песни, ее свобода и импровизационность. Поэтому, возвращаясь к поставленному выше вопросу, вряд ли можно ответить на него утвердительно и считать импровизационность особенностью знаменного распева, *сознательно* внедрявшуюся в него распевщиками через посредство знаменных теоретических руководств. Но что эти последние являются *выразителями и проводниками импровизационности и полностью соответствуют современному им уровню певческого искусства* — вряд ли может быть оспариваемо.

Руководствуясь в музыкальном творчестве чувством меры и художественным чутьем, русские распевщики все же были всегда свободны, и только знаменная нотация, которой излагался знаменный распев, могла способствовать этой свободе. Знаменная нотация не определяет точно ни абсолютной высоты, ни силовых оттенков, ни длительности звуков, и в этом ее отличительная черта и одновременно непередаваемая прелесть. Это — система «неопределенных длительностей» и оттенков исполнения, в силу чего и нотные «переводы», данные в поздних азбуках, *не могут* точно передать музыкальное содержание знамен. В XV—XVI веках, как и в течение большей части XVII века, время нотных «переводов» для знаменного распева еще не наступило, и нам пришлось их коснуться по необходимости лишь в связи с толкованием знамени. Отношение знаменного распева к западноевропейской музыкальной системе в дальнейшем не раз будет предметом рассмотрения — более глубокого и с иных точек зрения. Предварительно предстоит ознакомиться еще с рядом источников, раскрывающих теорию знаменного распева средствами беспометных знаменных азбук.

Глава 4

БЕСПОМЕТНЫЕ АЗБУКИ

XVII век — время особо быстрого развития русской музыкально-теоретической мысли. Накопленное ранее и лежавшее где-то под спудом как-то «сразу» выходит на поверхность, давая много нового и своеобразного. То, что в XV—XVI веках было только намечено, теперь получает более совершенное выражение. Возникают и самостоятельные, безусловно новые явления, не наблюдавшиеся в предшествующих веках. Ряд уже известных положений начинает излагаться по-иному, с большей ясностью и убедительностью. Азбуки пополняются несколькими дотоле не применявшимися даже в рядовом изложении знаменами. Количество фитных начертаний в перечислениях заметно возрастает, наряду с чем происходит и их графическое «оттачивание». Еще не отчетливое до того понятие попевок становится полным и осознанным. Она рассматривается как одна из основ знаменного распева. Перестраивается состав певческих азбук. Что самое важное — перестройка касается не только внешнего облика и приемов изложения: замечательно появление «отраслевых» азбук, посвященных частным вопросам теории знаменного пения. Первоначально они представляют собой незначительные и слитые с другими разделы азбук, но с течением времени становятся самостоятельными руководствами. Особо следует отметить возникновение в азбуках отделов, посвященных другим видам нотаций, уже известных рядовым рукописям начиная с XVI века — «пути» и «деместву». Это явление многозначительное: оно свидетельствует о том, что разновидности русского культового пения — путевой и демественный распевы — окрепли настолько, что получили право на существование наряду со знаменным распевом, а тем самым и на какое-то теоретическое обоснование в специальных руководствах. Наконец, в XVII веке появляется ряд выдающихся теоретических трудов — не безымянных, как руководства XV—XVI веков, а принадлежащих крупнейшим распевщикам-теоретикам, имена которых известны.

Датированная 1604 годом азбука инок Христофора как бы открывает дорогу другим подобного рода теоретическим руководствам, хотя бы и уступающим ей в совершенстве изложения и полноте. В сущности, от теоретических руководств XVII века

нельзя и ожидать того, чтобы они все равнялись на такие труды, какие оставили нам инок Христофор, Александр Мезенец и другие деятели их уровня. Теоретические руководства, подобные азбуке инок Христофора, или позднее — «Извещению о согласнейших пометах», принадлежат исключительно крупным деятелям в области знаменного пения, теоретикам недюжинного ума и громадных знаний. Обобщив в своих трудах и усовершенствовав достигнутое ранее, они, вместе со многими десятками и сотнями рядовых незаметных тружеников, продвигали вперед развитие отечественной музыкально-теоретической науки. Такие выдающиеся труды, как азбуки Христофора и Мезенца, всегда были и останутся единственными в своем роде, поэтому особенно показателен рост *среднего* уровня теоретических руководств, совершенно очевидный на протяжении многих веков жизни знаменного распева.

Еще раз подчеркнем, что и простые рядовые азбуки имеют свои неоспоримые достоинства, а в некоторых отношениях — даже преимущества перед наиболее выдающимися руководствами. То, что они кратки и, на первый взгляд, примитивны, не означает, что они плохи или неверны. Просто подходить к ним следует с иной меркой, и нельзя требовать от них того, что могут дать отдельные уникальные памятники. Преимущество кратких и маленьких азбучек состоит в том, что они — поскольку их много — позволяют судить о *постепенном* ходе развития теории знаменного пения. Сказанное не противоречит тому «внезапному» изменению содержания и изложения теоретических руководств в XVII веке, о котором говорилось. Эта «внезапность» частична. Наряду с новым в певческом обиходе сохраняются старые формы, перерождающиеся менее существенно, а иногда и остающиеся без заметных изменений.

Как уже говорилось, перечисления знамен — одна из очень живучих форм певческих азбук, и если их в XVII веке относительно меньше, чем в XV—XVI веках, так это потому, что изменяется место, занимаемое перечислениями среди других теоретических руководств. Перечисления перестают быть основой теории певческого искусства. Они уже не столь необходимы, ибо в азбуках XVII века господствует прежний «набор» знамен, и пополнение происходит за счет отдельных видов и семейств. Несовпадения в порядке изложения отдельных вопросов, возникающие неизбежно, коль скоро появляются различия в составе объясняемых знамен, также несущественны. Что же касается появления новых отделов руководств, например кокизников или фитников, так это особый предмет.

Азбуки XVII века, относящиеся к первой и второй его половинам, совпадают более значительно, ибо чем позднее азбука, тем более сказывается в ней назревшее к началу XVII века стремление к разделению музыкальной теории на частные вопросы, к появлению в руководствах специальных отделов, по-

священных этим вопросам, и, наконец, к перерастанию таких отделов в самостоятельные руководства более узкого содержания. Показательная для азбук XV—XVI веков особенность — присутствие в перечислениях разных начертаний знамен при одном наименовании и принадлежность разных наименований одному начертанию — сохраняется и в азбуках XVII века, но выражена уже не так ярко. К XVII веку как начертания знамен, так и их наименования в значительной мере устоялись. Это меньше заметно на фитах, в начертаниях и названиях которых продолжает сохраняться значительная пестрота.

Как и азбуки XV и XVI веков, руководства первой половины XVII века известны в различных формах: как в виде отдельных перечислений знамен, так и в соединении этих перечислений с толкованием знамени с подразделами «како поется» и «по гласам». Кроме того, к азбукам начинают добавляться более развитые фитники, хотя и значительно уступающие позднейшим, специальным. Эти фитники на первых порах добавляют к азбукам лишь фитные распевы в виде разводов, иногда с показом соответствующих им «тайнозамкненных» начертаний, а чаще — без них. Нельзя установить точно, какие из них появляются первыми, да этот порядок не так уж и существен. В конце XVII века на азбуки начинает воздействовать пятилинейная система нотописания, опять-таки в виде отдельных случайных добавлений. Раньше всего можно встретить параллельное изложение помет с их «переводом» на ноты на «горовосходных холмах».¹ При этом сами ноты не даются. Упоминаются только их названия (*ут, ре, ми, фа, соль, ля*). Однако вернемся к перечислениям XVII века.

Как сказано, основной подбор знамен в перечислениях XVII века не претерпевает существенных изменений, но их состав пополняется, причем двояким образом: 1) за счет новых знамен, 2) за счет дальнейшего развития видовых знамен в отдельных семействах. Появляются два новых знамени: *фотиза* и *крикела*, но для перечислений XVII века ни одно из них не обязательно. Они возникают не в конце XVII века: их можно видеть также и в перечислениях первой половины этого столетия. Судить о распеве фотизы или крикелы по толкованиям нельзя, так как ни в одном из них названные знамена не встречаются. Оба знамени вообще очень мало употребительны, поэтому они объясняются более поздними азбуками — уже пометного времени.

Завершение развития семейств знамен происходит в том направлении, которое можно было заметить и ранее. В ряде семейств первоначально встречались только знамена, относящиеся к простому, мрачному и светлому согласиям. Это можно наблюдать в семействах крюков, стрел, подчаший, среди кото-

¹ См. стр. 269.

рых — в XVI веке — в ряде азбук начинают появляться разновидности, принадлежащие к тресветлой области. Что же до XVII века, то в первой его половине определяются, а во второй — закрепляются в перечислениях знамена, относящиеся к тресветлой области. Следовательно, певческие азбуки первой половины XVII века отражают происходящий в знаменном пении процесс расширения певческого диапазона в сторону высоких звуков. Это процесс длительный, зарождающийся в далеком прошлом, судя по азбукам — не позднее XV века, и завершающийся во второй половине XVII — первой половине XVIII веков (свое подтверждение сказанное находит хотя бы на примере такого знамени, как подчашие, а еще позднее — скамеица).¹ Возникновение в певческой практике тресветлых знамен и внесение их в азбуки имеет палеографическое значение, но как палеографический признак может быть принято лишь с учетом того, какое именно знамя получает тресветлую форму. Такие знамена, как подчашия, скамеицы и в особенности громотресветлые стрелы, в этом отношении более показательны в сравнении, например, с крюками, так как появляются позже них.

Система осмогласия с формально-теоретической стороны в XVII веке не получает дальнейшего развития, само же существо, внутреннее его содержание в тех границах, которые определяются гласовыми попевками, заметно расширяется и становится более разнообразным, но относится это уже к области попевок. Как бы мало ни было отражено осмогласие в азбуках, содержание последних подтверждает, что составители азбук с ним считались и в зависимости от него подходили к музыкальному значению отдельных знамен.

При рассмотрении вторых подразделов — толкований знамен «по гласам» — были отмечены различные виды распевов знамен в зависимости от соседних с ними знамен и от попевок. Раскрыть полностью систему гласовых попевок толкования не могут, да их составители и не претендовали на это. В противном случае они должны были бы привести из них хотя бы несколько наиболее важных, показательных и распространенных, однако этого нет. В части «по гласам» встречается только одна попевка — «статья светлая», да и та упоминается лишь в связи с отдельными знаменами, но не как самостоятельное явление. Поскольку же нельзя сомневаться в том, что система попевок

¹ В некоторых рукописях XVI в. приходилось наблюдать (в сложных песнопениях) применение «четверосветлых» знамен, например стрел с *четырьмя* (а иногда и пятью) точками над горизонтальной чертой, и некоторых других. Применение таких начертаний, несмотря на их редкость, настолько выдержанно, что исключает всякую случайность. Ввиду крайней немногочисленности «четверосветлых» знамен и полного отсутствия каких-либо указаний на них в азбуках, это чрезвычайно интересное явление в знаменной нотации пока еще не представляется возможным объяснить с теоретической стороны.

издавна была основой знаменного распева, естественным оказалось и то, что попевки начали выделять в особые руководства, которые стали образовываться по мере количественного накопления материала, по мере обогащения опыта и разработки приемов преподавания пения.

Мы не будем строить предположения о том, как представляли себе наши предки музыканты связь системы осмогласия с литургией, поскольку нет соответствующих документов. В суждении об осмогласии надо исходить прежде всего из содержания певческих азбук. Упоминания названий гласов встречаются в них, как и в рядовых рукописях, на каждом шагу, но и только. Этого совершенно недостаточно, и подходить к системе осмогласия приходится косвенными, иной раз окольными путями.

В своем отношении к гласам первые и вторые части певческих азбук XVII века неодинаковы. В перечислениях знамен гласы вообще не упоминаются (их и незачем упоминать, коль скоро назначение этой части — знакомство с начертаниями знамен). В равной степени и в части толкований упоминание о гласах, естественно, может появиться только во втором подразделе, в котором рассматривается собственно исполнение знамен именно в зависимости от гласа. При этом гласы в толкованиях «по гласам» упоминаются не как нечто имеющее самостоятельное значение, но лишь как одно из условий, определяющих распев знамени. Таким образом, и из вторых подразделов толкований нельзя вывести какого-либо определенного заключения о понятии гласа как такового. Весь «комплект» гласов в азбуках XVII века начинает упоминаться в тех разделах, для которых гласы являются основой их организации — в фитниках и кокизниках.

Как же объяснить и, так сказать, увязать неразработанность законов осмогласия и системы попевок в толкованиях знамени с тем обстоятельством, что те же перечисления и толкования определенно показывают, что в живой певческой практике как осмогласие, так и попевки были понятиями, достаточно установившимися, понятиями, с которыми древнерусские распевщики неизменно считались? Для ответа на поставленный вопрос следует вновь обратиться к первому подразделу толкований — «как поется», где в толковании многих знамен можно было видеть ссылку на необходимость их исполнения «по обычаю». Если «по обычаю» исполнялся распев знамени, то позволительно спросить, не следует ли толковать понятие «обычай» более широко, а не только как такого исполнения, которое разумеется само собой и не требует добавочного объяснения? Ясно, что краткий распев отдельного знамени не открывал перед певцом больших возможностей для колебаний и отступлений. Важно, чем определялось понятие «обычай». Определялось же оно в первую очередь (на это указывают и толкования «как поется») попевкой. Если особенности распева

знамени, отступления в нем определялись окружающей «обстановкой», соседними знаменами, расположением в начале стиха или строки, то и «обычай» в распевании знамен мог определяться только теми же условиями. В певческой строке предполагается присутствие нескольких знамен, определенное их последование, а если так, то налицо более или менее продолжительный мелодический оборот. В зависимости от его продолжительности он может совпадать с целой попевкой или ее частью, но дело не в этом — все равно налицо связь с самой попевкой. Таким образом, оказывается возможным объединить два понятия: «обычай» и попевка. (Выражение «по обычаю», употребляемое толкованиями, следует понимать в том узком его значении, которое раскрыто выше, но отнюдь не в смысле местного обычая, местных певческих традиций. Впрочем, и местный обычай не является исключением: он тоже оказывал известное влияние на знаменный распев, и все через ту же самую попевку.)

Сказанное имеет прямое отношение к осмогласию. Чем позднее, тем больше развивается в азбуках система попевок; что же касается собственно осмогласия, то оно не обнаруживает стремления к дальнейшему движению. Последнее надо подчеркнуть, так как ни одна азбука, к какому бы времени она ни относилась, не обнаруживает попыток русских распевщиков-теоретиков восстановить, истолковать или расширить систему осмогласия, опираясь при этом на древнегреческую музыкальную теорию, церковный звукоряд, греческую теорию ладов и т. п. Осмогласие обнаруживает себя, по существу, лишь в заголовках кокизников указаниями на то, к какому гласу относятся излагаемые в них попевки. Под тем же заголовком и в том же гласе можно встретить как основные попевки, так и их варианты и различия. Значит, главное — не в гласе, а в развитии самих оборотов напева, которые никогда нельзя подогнать под один, раз навсегда установленный шаблон. В попевках с наибольшей силой отразились широта и свобода, присущие природе знаменного распева. При этих условиях глас определяет не формально-технические и теоретические правила, на основании которых строится напев, но те мелодические рамки, в пределах которых происходил (по крайней мере с XVI в.) живой рост знаменного распева. Мы вынуждены вернуться к этому в связи с теорией древнерусской музыки, ибо *древнерусские музыкально-теоретические руководства своим содержанием, строением и приемами изложения подтверждают, что их основой и назначением было не закрепление давно забытой греческой теории осмогласия, а помощь русским распевщикам в свободном творчестве, как основном средстве образования новых мелодических богатств знаменного распева.* (К высказанному положению еще придется вернуться в главе о фитниках.)

Наиболее замечательные музыкально-теоретические руководства, к какому времени они бы ни относились, известны наперечет. В литературе по древнерусской музыке они обычно называются по именам их составителей. К этой группе руководств должен быть отнесен и тот выдающийся труд, к рассмотрению которого мы переходим.

Азбука инок Христофора

Азбука инок Христофора является одним из замечательнейших памятников музыкально-теоретической мысли русского средневековья. Его можно смело поставить на один уровень с таким теоретическим руководством, как «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца, появившимся более чем на пятьдесят лет позже. Азбука инок Христофора замечательна не только тем, что в ней указано имя ее составителя, но и тем, что она датирована — вернее, датирован (1604 годом) весь сборник, часть которого она составляет. Сборник этот¹ по виду обычен для своего времени: имеет дощатый переплет, покрытый тисненой кожей, с остатками двух застежек. Формат рукописи — в четвертую долю листа. Сборник хорошей сохранности. Водяные знаки бумаги разные, но при наличии в рукописи точной даты останавливаться на них нет необходимости. Вся рукопись выполнена одним почерком — как текст, так и знамена. Мастерство и тщательность письма всех частей сборника позволяют считать, что и знамена и «речи» в нем писал сам составитель — инок Христофор. В силу этого дата сборника может быть с одинаковым правом распространена на все его части. В нотации, естественно — беспометной, в некоторых частностях письма проявляются особенности почерка XVI века. Тексты молитв писаны полууставом с сохранением выраженного раздельноречия. Сборник включает в себя почти все песнопения, известные в то время знаменному распеву, и, кроме того, музыкально-теоретическое руководство разностороннего содержания. В последовании статей есть отклонения от обычного порядка. Из оглавления выпал только «Ключ знамени», указание на который приписано отдельно, на боковом поле. Под «Ключом знамени» составитель сборника понимает азбуку во всем ее объеме, азбуку, которая настолько полна, что в свою очередь нуждается в оглавлении. Сборнику предпосылается предисловие, которое, ввиду крайней важности рукописи, характерности самого предисловия и ценности сообщаемых в нем сведений, заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью (см. приложение 1).

В предисловии Христофор сообщает много ценных сведений. Становится известным место написания азбуки (будем говорить

¹ ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 665/922.

непосредственно о ней). В начале сборника значится: «Сия книга глаголемая Стихорарь написана в пречестней и великой обители пресвятыя владычицы нашея богородицы честнаго ея успения и угодника ея преподобнаго отца нашего Кирила чудотворца иже на Беле озере...»¹ Речь идет о Кирилло-Белозерском монастыре, имевшем значение большого культурного центра древней Руси. В этой обители написан как сам «Стихорарь» инок Христофора, так и другие певческие рукописи, в том числе многие музыкально-теоретические руководства. В Кирилло-Белозерском монастыре дважды (с перерывом) был игуменом Варлаам I, в миру Василий Рогов, виднейший певец и музыкальный деятель. Есть все основания предполагать, что игумен Варлаам и инок Христофор не только встречались в обители как игумен и рядовой инок (иначе и не могло быть), но и трудились над улучшением знаменного пения в монастыре. Игумен и музыкант Варлаам по одному своему положению должен был глубоко вникать в вопросы постановки и развития пения на клиросах подчиненной ему обители. Быть может, и написание сборника было предпринято Христофором не без влияния Варлаама и начато еще при нем, хотя осуществилось уже после его смерти.² Все это позволяет рассматривать Кирилло-Белозерский монастырь не только как крупнейший очаг древнерусского певческого искусства, но и как центр развития русской музыкальной теории, связанный с именами выдающихся русских распевщиков.

Изложив общее содержание сборника, составитель сообщает чрезвычайно важные подробности, освещающие подход его к делу. Он указывает, что все части написанного им труда «добри зело знаменем³ и переводов добрых», то есть исправны, написаны точно и хороших редакций, которые он не «о себе⁴ составих, но избрал переводы мужей мудрых... еще обычаи имама звать головщиками». Конечно, в этих словах чувствуется скромность автора, так как его сборник обнаруживает в нем самое знание, достойные любого головщика. Если же инок Христофор советовался с головщиками — и, несомненно, не с одним, — так это лишь повышает ценность его труда, делая его еще больше заслуживающим доверия, как рукопись, отражающую певческие приемы и теоретические взгляды не только его собственные, а широкого круга лиц.

На листе 3 значится: «Написана же книга сия в лето 7112 (1604 г.), в царство благовернаго и христоролюбиваго царя и великого князя Бориса Феодоровича всеа Росии, в 6-е лето царства его...». Дата не оставляет сомнений: она точна сама по себе

¹ Белом озере

² Игумен Варлаам умер в 1603 г.

³ В настоящем случае слово «знамя» следует понимать не только как нотация, но и шире — как *напев*.

⁴ от себя

и может быть проверена по времени царствования царя Бориса Феодоровича «всеа Росии» (Годунова), относящемуся к 1598—1605 годам. Следовательно, «шестое лето» царства его — это тот же 1604 год. Кроме этого, составитель сборника сообщает, что книга написана «...труды и потщанием многогрешнаго и непотребнаго, и еже аще достоин иноком зватися токмо по внешнему образу...¹ Аще ли же восхоцет кто уведати,² и он обрящет после главизн книги сея».

Далеко не всякая азбука имела предисловие, и далеко не в каждом предисловии сообщалось имя ее составителя. В рукописях XVII века и более поздних такого рода предисловия начнут попадаться, но будут носить иной характер. Все же между ними и предисловием к азбуке Христофора можно заметить явные черты сходства. Нельзя утверждать, что предисловие Христофора было первым и послужило образцом для других азбук. В азбуках постепенно вырабатывается почти одинаковая форма предисловий, а отдельные мысли и выражения начинают повторяться, построенные по единому, установившемуся шаблону.

Завершается вступительная часть столь же распространенным обращением к читателю и просьбой о снисходительном отношении к возможным в труде промахам, о молитвах за душу грешного составителя сборника, а также подробным оглавлением. После оглавления («главизн книги сея») следует пространная тайнопись, посредством которой автор сборника зашифровал свое имя. Тайнопись не только сообщает имя выдающегося мастера певческого искусства, но и любопытна сама по себе, поэтому приводим ее, давая «ключ» к ее пониманию.

«Аще хочещи уведати имя писавшего книгу сию, и се ти сказую: тресугубая³ сторица ($3 \times 2 \times 100$).⁴ пятеросугубая десятирица ($5 \times 2 \times 10$). четыре сугубых (4×2). пятеричная четверодесятница (5×40). четыредесят седмиц (40×7) и три седмицы без единого числа ($3 \times 7 - 1$). пятеросугубая седмерица ($5 \times 2 \times 7$). еще же 70 седмиц (70×7) с сугубою пятерицею (5×2). и паки седмерица сугубых пятериц ($7 \times 5 \times 2$). и двадесять пять четвериц (25×4). Последнее слово ер. обдержит же имя сие десять слов. и первое слово четвертому⁵ сугубо согласует в числе. а другое согласно именем последнему. шестое слово согласно именем осмому. четыре ж слова не согласны. зри же сие разумно. первое слово имеет 4 писмени,⁶ а другое, и третье, и шестое, и осмое, и десятое держат по три писмени. четвертое

¹ В этих словах обнаруживается иноческое самоуничижение Христофора, ибо его имя, в переводе с греческого, означает «несущий Христа».

² узнать

³ «Сугубая» или «сугубная» — удвоенная. «Тресугубая» — три раза удвоенная.

⁴ В рукописи цифр в скобках нет. Они введены нами для пояснения.

⁵ Ошибка Христофора: не четвертому, а пятому.

⁶ буквы

же и седьмое слово по пяти слов держат. а 5 слово 6 писмен имеет. испытай же разумно и осяжи прилежно, и обрещеши истинно число имени: сего. число его 1948. слава совершителю богу. аминь».

18

№ п/д	Цифровое значение		Буквенное значение	Название буквы	Число «писмен» (букв)
	Шифр	Число			
1	$3 \times 2 \times 100$	600	Х	херь	4
2	$5 \times 2 \times 10$	100	Р	рцы	3
3	4×2	8	И	иже	3
4	5×40	200	С	слово	5
5	$40 \times 7 + 3 \times 7 - 1$	300	Т	твердо	6
6	$5 \times 2 \times 7$	70	О	онь	3
7	$70 \times 7 + 5 \times 2$	500	Ф	ферть	5
8	$5 \times 2 \times 7$	70	О	онь	3
9	25×4	100	Р	рцы	3
10	—	—	Ъ	ерь	3
	Сумма	1948			

Цифровые тайнописи имели в свое время довольно значительное распространение. Для прочтения они представляют известные трудности. Например: «четыредесят седмиц (т. е. 280) и (плюс) три седмицы без единого числа» ($21 - 1$) в конечном счете дает ряд цифр: $280 + 20 = 300$. В тайнописи цифры изображались по-славянски буквами (с титлами над ними). Как показано выше, числу 600 соответствует буква Х, числу 200 — буква С, 300 — буква Т и т. д. При чтении таблицы в графе «буквенное значение» (сверху вниз) образуется имя «Христофор» (включая букву «ер», не имеющую цифрового значения). Указанное в тайнописи число «1948», как и последующие указания на число «писмен» (то есть знаков) в названиях букв, из которых складывается имя составителя азбуки, служит, с одной стороны, средством усложнения, а с другой — средством проверки содержания и облегчения прочтения тайнописи.

Азбука Христофора выполнена столь тщательно, что может в этом отношении спорить с «Извещением» Александра Мезенца (возможно, азбука Христофора послужила в известной мере образцом для Мезенца, бывшего, хотя и позже, монахом того же Кирилло-Белозерского монастыря). Азбуки Христофора и Александра Мезенца отличаются своими неоспоримыми достоинствами, так же как и «недостатками» (с нашей, исследовательской, точки зрения), и сравнивать их между собой, пытаясь установить, которая «лучше», — трудно, тем более, что авторы предприняли свои работы с разными целями и в неоди-

наковых исторических условиях. Все же азбука Мезенца представляется трудом менее разносторонним. Можно только пожалеть, что Христофор не предпослал своему труду, подобно Мезенцу, никаких исторических сведений и не дал более полного толкования знамени, но все же надо удивляться объему знаний Христофора, учитывая, что он трудился один, тогда как Мезенец возглавлял целую «комиссию» и имел помощников.

Состав *азбуки*¹ Христофора таков:

«Ключ знаменной. Имена коеждо фите и знамени».

«Имена попевкам».

«Согласие знамени с путным знаменем...»

Толкование знамени (столпового)²

«Имена путного знамени...»

«А се путное знамя розведено столповым»

«Розвод знамени мудрому и фитам изо всех гласов...»

«Розвод фитам...»

Азбука в целом поражает полнотой содержания. Ее отдельные части превосходят в этом смысле некоторые музыкально-теоретические руководства более позднего времени.

Мы останавливаемся пока только на первой части труда Христофора, содержащей перечень (перечисление) знамен и объяснение (толкование) их певческого значения и исполнения. Несмотря на то, что рукопись датирована 1604 годом, ее нельзя считать *типом* азбук XVII века, ибо особенности, характеризующие азбуку Христофора, не могли образоваться за первые четыре года XVII столетия. Христофор, несомненно, подытожил и объединил в своем труде достижения музыкальной теории знаменного пения более раннего времени, возможно — всего XVI века; если же азбука столь заметно выделяется по своим качествам, то этим мы обязаны обширным знаниям и трудолюбию самого Христофора. В то же время его азбука имеет некоторые особенности, показательные не для XVI, а уже для XVII века (поскольку рукопись имеет точную дату, оказывается возможным в известной степени датировать первое, самое раннее для XVII в. появление этих особенностей).

Число помещенных в азбуке знамен немногим превышает количество их в более ранних руководствах — знамен 68, не считая фит (их приведено 24). Число фит относительно велико, но близкое к этому количество их встречалось и в отдельных азбуках XVI века. Большое значение азбуки, как сказано, состоит в полноте ее, но она не заслуживала бы столь высокой оценки, если бы каждая ее часть, отдельно взятая, не представляла собой самостоятельного интереса. Поэтому, хотя перечисление знамен в азбуке почти совпадает с перечислениями позднейших азбук, о нем все же следует сказать особо.

¹ Она занимает в сборнике лл. 1000 об. — 1028 об.

² Этот раздел заголовка не имеет.

После заголовка — «Ключ знаменной. Имена коейждо фите и знамени» — следует обычное перечисление, в котором надо отметить присутствие *мрачных* знамен — крюка, стрелы и статьи, а также стрелы поездной в ее более позднем начертании. Неожиданно изображение стрелы громной, совпадающее с начертанием в поздних азбуках стрелы громосветлой с крыжом, и стрелы поездной, имеющей вид громной стрелы простой. Наиболее важно появление двух новых, не известных перечислениям XVI века, знамен: фотизы и крикелы. К азбукам XVI века рассматриваемое перечисление приближает слабая развитость тресветлых знамен: они представлены только крюком тресветлым, тогда как тресветлые стрела и подчашие все еще отсутствуют.

Если в XVI веке сорочья нога (ножка) приводится в азбуках или как самостоятельное отдельное начертание, или как добавочный знак (чаще всего в соединении с крюком простым или стрелой простой), то инок Христофор показывает ее вполне своеобразно — при стопице. Можно предположить, что это начертание заимствовано из другого вида нотации, ибо появление сорочьих ног у голубчиков и стопиц знаменной нотации не известно и служит признаком принадлежности этих знамен к пути или деместву.¹ Христофор, очевидно, показывает здесь сорочью ногу как добавочный знак. Не менее примечательно также в части фит начертание немки, которая иногда в азбуках XVI века дается с заменой собственно начертания дуды знаком фиты. В азбуке Христофора в кратком начертании немки над знаком фиты проставлено изображение дуды, что прямо указывает на возможность замены одного обозначения другим.

Азбука вносит нечто новое и в толкование знамени. К сожалению, эта часть имеет существенный недостаток, не позволяющий сравнить ее с другими толкованиями: в ней нет нотных знаков. Тщательность, с которой написан весь сборник, не позволяет предположить, что составитель просто «не дописал» знамена. Очевидно, Христофор считал, что начертания знамен достаточно известны (тем более, что они показаны в перечислении). Подтверждается это и тем, что текст толкования написан не совсем обычно: буквы крупнее, и строки сдвинуты близко друг к другу, так что знамена, если бы их предполагалось поместить, вписать было бы некуда. Необычно в данной азбуке также то, что толкование не следует непосредственно за перечислением знамен, оторвано от него, и между ними находится кокизник — раздел, посвященный попевам.

Форма и порядок изложения у Христофора существенно отличаются от того, что привычно для азбук XVI века. Свое, не имеющее заголовка и знамен толкование Христофор (чего

¹ Подобное заимствование отдельных начертаний из пути и демества наблюдается и в рядовых песнопениях знаменного распева.

раньше не было) начинает с указаний на родство гласов и на общность попевок в них: «Первого гласу знамя. и пятого едина попевка. а втораго и шестаго гласу едина попевку имеют. А третий и четвертый. И седмый и осмый. попевками не согласуются». В приведенных строках находят отражение те гласовые зависимости, которые оказалось возможным установить на основании толкований XVI века «по гласам». Тем не менее, представляется спорным — в каком смысле применяет инок Христофор слово «попевка». У него сказано (л. 1011 об.): «Первого гласу *знамя* и пятого едина *попевка*...» Приведенные слова свидетельствуют о том, что *нотные знаки* («знамя») в двух названных гласах имеют одинаковый *напев* («попевку»). Впрочем, так можно рассматривать только сказанное о первом и пятом гласах. Что же касается гласов второго — шестого и других, то слово «знамя» применительно к ним не употребляется, что позволяет сделать упор на слове «попевка» в его специальном понимании. Однако вряд ли целесообразно производить дальнейшие уточнения терминологической и мелодической «слитности» понятий: знамя — распев — попевка.

Следующее за этим собственно толкование начинается фразой (лл. 1011 об.— 1012): «Ведомо же буди и сие. како коеждо знамя поется», после чего объяснены распевы отдельных знамен. Над текстом Христофор проставил надстрочные знаки и ударения, что позволяет уточнить наименования знамен. Но важная особенность толкования не в этом.

В толковании Христофора обычные подразделы не разграничены, и второй — «по гласам», — как и первый, не имеет самостоятельного заголовка. Присутствие подразделов, однако, определенно чувствуется. В первой половине говорится об исполнении знамен. Из нее можно почерпнуть несколько мелких, но любопытных подробностей, касающихся отдельных знаков. Так, относительно параклита сказано: «Аще в начале стиха параклит. Та строка начинается светло и сановито». Светлую окраску и «сановитость» параклит, очевидно, теряет в том случае, если находится в другом месте. В семействе статей зависимость одной статьи от другой определяется своеобразно, и обычное «повыше» заменяется термином «посветлее». Из этого можно заключить, что понятие повышения звука в представлении распевщиков соединялось с изменением его окраски, отождествляясь с ее постепенным «просветлением» (в дальнейшем то же можно будет наблюдать при рассмотрении системы согласий). Светлую стрелу предлагается гласом «закинуть», то есть поднять напев вверх, что согласуется с будущим пониманием применяемой одновременно с сорочьей ногой указательной пометы «закидка». В толковании стрелы громной светлой появляется ранее не встречавшееся указание на скорость движения звуков в распеве: «А громную стрелу, подержав да борзо голкни дващи сице». Прямо указано — «борзо».

Во второй половине толкования встречаются определения гласовой принадлежности знамен с соответствующим распевом, причем упоминаются не все восемь гласов. Наиболее интересным представляется построение этого подраздела толкования. Текст в нем изложен следующим образом: «... тако и полукрыжную стрелу. и со облачком подержав опрокинути. еже есть сице. телу служити. А поводную потрясши опрокинь. еже есть сице. столпоме огненным» и т. п. Толкование каждого знамени здесь состоит из трех частей: наименование знамени — описание его исполнения и — после «еже есть сице» (то есть — «так») — образец текста. В приведенной выдержке «телу служити» и «столпоме огненным» являются участками текстов, на которые приходится оборот напева, в котором, в определенных условиях и окружении, применено подлежащее истолкованию знамя. Благодаря такому изложению ученик, пользующийся азбукой, получал возможность соединить представление о распеве знамени с живым напевом, звучащим у него в ушах, связывая теоретические основы знаменного распева с повседневной практикой.

Несмотря на неясное в ряде случаев толкование знамен, им нельзя отказать в образности, которая чувствуется даже за непонятными для нас терминами. В толкования распевщики — составители азбук вкладывали то значение, которое в их дни соответствовало музыкальному характеру и окраске исполнения знамени. В большой степени этому содействовала ссылка на определенный отрезок богослужебного текста, хотя роль его при этом нельзя преувеличивать. Так, например, ссылку «еже есть сице: столпоме огненным» не следует понимать, как буквальное сравнение с ярким светом огненного столпа, или сблизать с появлением в напеве звуковой «вспышки». Здесь только ссылка на, так сказать, «местную» попевку, в которой толкуемое знамя должно быть выполнено в определенных длительностях и характере. Таким образом, исполнение связывается с присутствующими данному участку напева настроением и эмоциональной окраской, которые хотя и связаны с содержанием текста, но могут встретиться в других местах песнопения, как и в других песнопениях. С исполнением знамени начинается таким путем связываться конкретный музыкальный образ. Появляющиеся в азбуках примеры — «еже есть сице» — повышают художественную насыщенность их содержания, еще больше связывая его с практикой и усиливая музыкальную «жизненность» азбук. Это одна из очень любопытных и ценных сторон древнерусских музыкально-теоретических руководств и методических приемов преподавания пения, дающих много для развития творческой фантазии учащихся и, вместе с тем, способствующих художественно-исполнительскому единству знаменного распева в его широком охвате.

Сказанное позволяет заключить, что Христофор в части толкований знамени (как и в других частях своей азбуки) делает

шаг вперед, намечая *новый тип* толкований, который, расширяясь и пополняясь, получил большое распространение во второй половине XVII века. Появляется новый педагогический прием — *сопровождение начертаний и объяснений распевов знамен мелодическими примерами*. Как правило, в более поздних азбуках такие примеры всегда выписываются полностью; если же этого нет у Христофора, так только оттого, что составитель азбуки предполагал знание учеником напева, который следовало исполнять на приведенный в качестве образца текст. Оно так и было, ибо изучением знаменного пения занимались люди, с юности посвящавшие себя певческому искусству, так сказать, «не сходявшие» с клироса. Остается только удивляться необычайной одаренности и памяти этих людей, помнивших наизусть все виды богослужебных напевов в целом, как и разнообразные распевы знамен в условиях многочисленных попевок, сами попевки и многие десятки напевов лиц и фит!

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 5

ФИТНИКИ

Количество источников, дающих возможность ознакомиться с богатством лиц и фит знаменного распева, по существу, неисчерпаемо. Всякий рукописный певческий памятник содержит большее или меньшее их число. Вовсе не содержат ни лиц, ни фит лишь отдельные участки простейших певческих рукописей, в мелодическом отношении мало развитые. С точки зрения своей «фитной» ценности рукописи весьма различны, что зависит от количества содержащихся в них фит, способа их изложения, внутреннего содержания, ясности написания, подбора составляющих начертания знамен и некоторых других условий. В целом рукописи, по которым можно изучать лица и фиты, в самых общих чертах можно разделить на специальные, то есть прямо предназначенные для их изложения, и общие, содержащие лица и фиты лишь как составную часть напева и нотации. Если же вспомнить при этом, что внешние и внутренние особенности лиц и фит, складывавшиеся в течение веков, чрезвычайно убедительны и броски в палеографическом отношении, то «фитные показатели» певческой рукописи следует считать одной из самых важных сторон в сумме палеографических данных знаменных рукописей в целом.

Рассмотрение «частных» теоретических руководств приходится начинать с фитников по нескольким причинам: первая — многочисленность фитников (включая и те из них, которые не являются самостоятельными, а таких большинство), вторая — древность фитников, в простейших своих формах существующих в наиболее старых азбуках. Можно провести параллель между знаменной семейографией в целом и фитным пением: они одинаково древни, никогда не существовали друг без друга — фиты имеются в самых первых известных науке рядовых знаменных рукописях. Все же фитное пение как часть знаменного распева представляется в нем явлением, обнаруживающим особые черты развития. Именно поэтому необходимость осветить фиты как нечто самостоятельное определяется с появлением первых же певческих руководств, в чем одна из причин возникновения фитников.

Каким было фитное пение в далекие годы появления знаменного пения на Руси — судить можно только предположи-

тельно, но существующие азбуки освещают его как нечто сложное, трудное и ответственное, что также являлось толчком к созданию посвященных ему учебных пособий. Подобно тому, как при рассмотрении перечислений и толкований знамени обнаруживается неизбежность их постоянного сравнения с теми условиями, в которых оказываются отдельные знамена в рядовом изложении, так и фиты не могут быть оторваны от рядового изложения.

Сложнейшей задачей представляется понимание графической стороны фитных начертаний. В рукописях XII века встречается такое большое количество *различных* фитных начертаний, что оно намного превышает количество фит, помещенных в самых полных фитниках XVII века. Указанная особенность может быть объяснена лишь после изучения огромного богатства древнерусских и греческих певческих рукописей, в силу чего необходимо ограничение подлежащего исследованию материала и рассмотрение теории фитного пения и отдельных лиц и фит преимущественно по сохранившимся теоретическим руководствам.

Безразводные фитники XVI и начала XVII веков настолько незначительны по объему, что все их содержание можно, за редким исключением, сразу окинуть взглядом, в общих чертах представив себе особенности и порядок размещения материала. Иначе обстоит дело с фитниками конца XVII века, ибо к этому времени количество лиц и фит настолько возрастает, что даже с одними начертаниями надо длительно знакомиться, присутствие же разводов еще более увеличивает объем фитников. Понятно поэтому, что расположение в них лиц и фит не может не подчиняться определенной системе: фитник должен быть построен так, чтобы певец, пользующийся им, легко отыскивал необходимое ему начертание с его разводом. Этому способствует подчиненность фитного пения системе осмогласия, которая находит свое выражение в том, что помещаемые в фитнике лица и фиты распределяются в порядке восьми гласов. Необходимо заметить, что такое размещение является принадлежностью исключительно разводных фитников. Безразводные фитники не знают обозначений гласов. Таким образом, в XVI веке принадлежность лиц и фит к тому или иному гласу по фитникам не может быть установлена, и определение гласа производится по тому песнопению, в котором находится фита, если представляется возможность ее отыскания в рядовой рукописи.

В разводных фитниках XVII века, как и во всякой знаменной рукописи, для обозначения гласов используются славянские цифровые обозначения, которые, если они выставлены в заголовках, распространяют свое действие на все лица и фиты, следующие ниже данного заголовка. Новый глас начинается от следующего обозначения — заголовка или надписи: «глас такой-то» (с соответствующей цифрой). Вообще же признаков гласовой принадлежности для фитных начертаний и разводов несколько.

Гласовые обозначения выставляются в некоторых фитниках в заголовках в середине листа: «глас 1», «глас 2» и т. д., в других случаях выписываются полнее: «фиты пятого гласа», «фиты шестого гласа» и т. д. Оба вида заголовков нередко выносятся на боковое поле листов, оказываясь, таким образом, между начертаниями лиц и фит. Перечисленные случаи могут иметь место только в тех фитниках, в которых расположение фит подчиняется порядку последования гласов; если же они располагаются в каком-либо другом порядке, то их обозначение изменяется в зависимости от обстоятельств.

Случаи простановки гласовых обозначений непосредственно над начертанием лица или фиты очень распространены. Они имеют место тогда, когда фита употребляется только в определенном одном (или нескольких) гласах. Очень часто, если гласы указаны в заголовках, их обозначение вторично проставляется и над самим начертанием (это бывает и тогда, когда фита употребляется только в гласе, указанном в заголовке). Чаще всего над начертаниями проставляются обозначения тех гласов, в которых употребляются лица или фита, *кроме* гласа, уже указанного в заголовке или на поле (таких обозначений может быть и несколько над одним начертанием). Если перемежаются многочисленные начертания фит, принадлежащие к различным гласам, а не только к указанному в заголовке, то в местах, в которых может возникнуть неясность, появляется добавочное обозначение: «глас той же» (тот же, что у предыдущей фиты). При наличии гласовых обозначений неясности с определением гласов все же возможны, особенно в случаях небрежного письма или неполноты рукописи. Пропуски могут иметь место также и потому, что заголовки надписываются почти исключительно кинноварью и иногда почему-либо полностью или частично не написаны. Раз так, приходится прибегать к различным побочным приемам определения гласов, один из которых — использование «разводных строк». Разводные строки — это те же лица и фиты, но в силу особых причин изложенные без присвоенных им начертаний. Имеет значение местоположение разводных строк: они всегда помещаются *после* разводов лиц и фит данного гласа, а раз известен его конец, то определено и начало следующего гласа, находящееся непосредственно после окончания предшествующих разводных строк.

Начертания лиц и фит, приводимые в фитниках, могут в некоторых случаях явиться определителями гласа, но начертание фиты есть нечто менее устойчивое и характерное, нежели ее развод или распев. Поэтому лучше всего держать в памяти наиболее распространенные напевы лиц и фит, чтобы среди определяемых групп разводов найти те, по которым можно установить гласовую принадлежность всей группы.

Другим приемом распределения фит в фитниках является группировка по принадлежности песнопений к определенным

частям богослужебного «круга» или событиям церковной жизни, среди которых первое место принадлежит двенадцатым праздникам и празднику Пасхи с предшествующими и последующими ему неделями. Впрочем, если в общем заголовке фитника указано, что фиты выписаны из праздников, то еще не всегда один этот признак определяет окончательно строение фитника. Может случиться, что лица и фиты хотя и взяты из праздников, но затем расположены опять-таки по гласам.

Очень большое значение имеют *тексты*, на которые приводятся начертания, ибо тексты эти заимствованы из определенных песнопений, а за ними, в свою очередь, церковным уставом закреплена принадлежность к определенному гласу. Подбор фитных текстов в фитниках разнообразен, но ограничен, и особенность этих текстов состоит в том, что они как бы «спарены» с начертаниями. Если в богослужебных песнопениях одно и то же начертание и тот же распев могут приходиться на самые разнообразные тексты, то в фитники начертания вносятся, как правило, с одним и тем же текстом.

Главной особенностью, позволяющей наметить две основных группы фитников, является развод, и в фитниках, имеющих разводы, разделение на виды зависит от особенностей этих разводов. Для фитников, не имеющих разводов и входящих в качестве краткого добавления в ранние знаменные азбучки, отдельных заголовков в рукописях не предусмотрено; ими служат те заголовки, которые относятся собственно к азбучкам в целом, а не именно к фитникам («Знамению имена», «Знамение петия красного» и др.). В редких случаях в безразводных фитниках фитные начертания выделяются под заголовком «Фитам имена» — подробность очень существенная, прямо указывающая на то, что и в XVI веке понятия фитного пения и фитника, как особого отдела музыкально-теоретического руководства, уже определились и для составителей азбук являлись совершенно ясными. При всем этом, подобно первоначальным азбукам-перечислениям и толкованиям знамени, фитники обнаруживают большое единство во внешнем виде, формах, составе и приемах изложения, и все же простейшие фитники-перечисления представляют значительный интерес.

В ранних азбуках XV—XVI веков еще трудно обнаружить строгую систему в изложении той части, которая посвящена лицам и фитам. Расположение последних в конце азбуки говорит скорее о наличии системы в самой азбуке, а не в фитах. Нередко фиты помещаются не подряд, а перемежаются со знаменами. Отдельные заголовки отсутствуют, так же, как и гласовые обозначения. Хотя в фитниках помещаются не только фиты, но и лица, говорить о них как о сколько-нибудь заметном явлении еще не приходится.

Установив обязательность разделения азбук (независимо от степени его четкости) на две части, из коих первая содержит

перечень знамен, а вторая — фит (позднее и лиц), надо разграничить эти две части по признакам палеографическим и музыкально-палеографическим.

Простые знамена, как бы «уплотняясь» вокруг буквы (знака) «фита», приобретают значение лишь отдельных элементов, составляющих фитное начертание. Не это, впрочем, наиболее существенно. Следует всегда помнить о том, что всякое знаменное начертание — простое или сложное — призвано выразить и выражает собой то или иное *звучание*. Знаменам (отдельным) чаще всего соответствует один звук или два-три, фитам же — целые напевы, продолжительные последования звуков, выраженных отдельными знаменами. Если подходить к тем и другим только с количественной стороны, то сколько бы звуков ни заключалось в распеве отдельного знамени, оно остается всегда лишь простым *последованием* звуков. В противоположность им, фитные распевы, представляя собой тоже последования звуков, хотя и значительно более продолжительные, обнаруживают свои внутренние *закономерности*. Фитные распевы представляются миниатюрными музыкальными *системами*. Сказанное следует принять, как одно из важнейших музыкально-палеографических явлений в знаменном распеве, существующих неотрывно от внешнепалеографических особенностей знаменной нотации.

Сделанные наблюдения могут показаться несколько преждевременными, но они необходимы для правильного понимания дальнейшего изложения.

В конечном счете, *фитами* мы будем называть и понимать под этим названием *совокупность* фитного *графического начертания* и соответствующего ему *мелодического явления* (мелодической системы). В каждой своей части они обнаруживают определенные палеографические и мелодические закономерности. В практической работе сделанный вывод всегда следует иметь в виду, однако приходится (и вполне правомерно) в зависимости от поставленной задачи выделять только графические и только музыкальные стороны фит. Что касается собственно буквы «фита», проставляемой в фитных начертаниях, то она будет называться «знаком фиты».¹

Размеры фитников, не содержащих разводы, более чем скромны. Как мы уже говорили, в древних фитниках начертания лиц присутствуют не всегда: обычны фитники, не имеющие их совсем. Количество начертаний фит тоже невелико, число же лиц в среднем составляет в безразводных фитниках XVI века не более одного-двух. С течением времени количество фит увеличивается, возрастает и число лиц, все же оставаясь относительно очень небольшим. Так, например, в трех известных нам

¹ Кстати, о букве «фита» и ее понимании. По мнению А. В. Преображенского, проставляемая в фитных начертаниях буква «фита» есть условное сокращение греческого слова «φεμα», то есть «тема», распространенный мелодический оборот.

безразводных фитниках XVII века число лиц лишь в одном из них достигает восемнадцати при восьмидесяти восьми фитах. Зато если в XVI веке число фит в безразводных азбуках колебалось в пределах между шестью и тринадцатью, то безразводные фитники XVII века дают уже цифры двадцать два, сорок и даже восемьдесят восемь.

Лица и фиты были продолжительными и сложными оборотами напева, трудными для запоминания. Трудности представляла также необходимость исполнения довольно большого количества сложных знамен. На этой основе произошло известное сближение знамени переменного — с одной, и лиц и фит — с другой стороны. В конце концов фитники начали «поглощать» сложное и переменное знамя. Внесение в фитники начертаний и разводов сложных знамен значительно расширяет объем фитников в целом. В силу этого общее количество разных начертаний в них начинает исчисляться многими десятками, а иногда и сотнями. Так, например, в одной из рукописей Певческого собрания¹ помещено лиц 47 и фит — 78. Рукопись того же собрания № 219 еще значительней по объему и включает в себя как бы два фитника: безразводный и разводный, из коих второй много пространнее. В первой части первого фитника лиц нет совсем, а фит — 25. Во второй части этого же фитника («Ины фиты и узлы прибавошные») помещено лиц — 20 и фит — 87. Разводный отдел фитника упомянутой рукописи содержит лиц — 140 и фит — 119, или в общей сложности — 259 начертаний.² Обращает на себя внимание, кроме большого общего числа разведенных начертаний,³ перевес количества лиц над количеством фит (что объясняется включением сложных знамен), тогда как обычно наблюдается обратное соотношение. По гласам лица и фиты, содержащиеся в фитнике, распределяются неравномерно, что зависит от мелодического богатства каждого гласа в отдельности.

Подобно азбукам-перечислениям и толкованиям знамени, фитники имеют различные заголовки. Так, заголовок фитника Певческого собрания № 219 (л. 410) гласит: «Выписка разводным фитами и мудрым строкам, и тем разводным фитами и мудрым строкам лица изо всех владычных праздников». После этого следует подзаголовок, непосредственно относящийся к первому разделу: «Праздник Рождеству богородицы» (8 сентября). Дальше следуют друг за другом: «Сентября в 14 день Воздвиженье честного и животворящего креста господня» — «Ноября в 21 день. Введение в церковь пресвятыя владычицы нашея богородицы и приснодевы Марии» — «Фиты рождественских

¹ ГИМ, Певческое собр. № 67.

² Количество переменных и сложных знамен в отдельности не учитывалось.

³ Разводные строки, как правило, занимают довольно значительное место.

царских часов. Час I» и т. д., по другим праздникам. Иногда говорится: «Выписка фитам из владычных праздников» и т. п. Выражение «выписка» (или «выписочка») имеет то же значение, что и современное нам слово «выборка», так как лица и фиты в данном случае избираются из песнопений по признаку принадлежности их к владычным праздникам. Разделение лиц и фит по их богослужебной принадлежности оказывало немалую услугу певцам, коль скоро церковный устав предписывал исполнять по определенным дням и в известных случаях положенные песнопения. Не уверенный в своей памяти или малоопытный исполнитель получал возможность заранее выучить и иметь под рукой разводы тех фит, которые могли ему понадобиться. Если фитник составлял часть певческой рукописи и ее приходилось перелистывать, то получение необходимой справки оказывалось более затруднительным. Это делает понятным появление фитников в виде отдельных рукописей. Такие фитники были удобнее не только в повседневной певческой практике, но, в особенности, для учебных целей. Понятно, что форма фитника становится тем сложнее, чем развитее и содержательнее фитные напевы, их начертания и разводы. В конце концов для фитников стало показательным принятое в азбуках построение таблиц по столбцам. На листе фитника в левом, узком столбце помещались начертания лиц и фит, а в правом, широком столбце — их разводы. Изложение подряд, в одну строку и начертаний и разводов встречается, но реже.

Из предисловий к азбукам также можно извлечь сведения относительно лиц и фит и получить представление об отношении распевщиков-теоретиков к этой отрасли знаменного пения, характерном определении лиц и фит как «узлов» — сложных оборотов напева, и иных подробностях. Наименование, присвоенное сборникам фит, — «фитник» — является подлинным, хотя и не очень старым термином, встречающимся в заголовках к фитникам XVII—XVIII веков.¹ Хотя наименование «фитник» не относится к числу распространенных, тем не менее, как подлинное и хорошо выражающее содержание соответствующих памятников, оно должно быть принято.

Как пример одного из вступлений, упоминающих о фитах, приводим начало азбуки рукописи Певческого собрания № 67 (лл. 197—199 об.): «Благодатию и помощью всесильного бога, молитвами же неусыпными пресвятыя богородицы и всех святых: сии божественных песней знамена, и различно знаменная строки и фиты в розводах с пометным изъяснением, и различно частное знамя все отчасти написах zde. Тем же православного песнорачителя с покорением любезно молим, яко же вникнув в сие написание обрящещи яко во в чесом сумнительное тебе, да не предвариши осудити или укорити нас: но прежде ищи

¹ Например, БЛ, ф. 379, № 4, л. 23.

опасно¹ в сем пении лежаща разума. Аще ли же где узриши лежаща якова погрешение в речех и в знамени, но ниже о сем да не сумнишися, понеже писах сие не аггел, но человек плотян и ум имеяй страстен, и не свой разум составляя писах, моя бо грешнича мудрость ничто же есть точию греси, но яко пес крупицы падающие под трапезою господей своих собирает, такожде и аз древних песнорачителей от их переводов сие воедино собрав написах: ради желающих познати различно знаменные попевки, и сокровенно различные лица, со откровением помет, и ничто же писано зде стропотно, или развращено, но все право суть и здраво обретающим разум сии, и мы тебе молим любовию и кротостию, да призриши и умом своим да исправиши, аще разума сего доволен еси и искусен, и ты погрешенная нами исправляй, а недостаток ума нашего не зазирай, молитву же твори о нас, к вышнему возсылай, писано бо есть о сем кою же меру мериши нам возмерится и тебе от бога».

Это пространное обращение к «православному песнорачителю» многим напоминает то, что уже пришлось читать в предисловии инока Христофора к его собственной азбуке. Не говоря об отдельных выражениях, общим местом является просьба о снисходительном отношении к возможным ошибкам и промахам, допущенным составителем азбуки, призыв внимательно отнестись к содержанию труда и исправить погрешности. Обычна также и просьба о молитве за автора азбуки. Составитель фитника, однако, указывает еще на одно важное для нас обстоятельство. Предварительно упомянув о том, что он «не аггел» (то есть не ангел), а «человек плотян» — из плоти и крови, подверженный всем человеческим слабостям, он говорит, что, как «пес под трапезою господей своих»,² собирал крохи, подразуемая под ними те знания, те напевы, которые он усвоил от «древних песнорачителей». Содержание своего труда он заимствовал из их «переводов» и, объединив, изложил в своем труде.

Дело, разумеется, не в том, что составитель азбуки «не аггел». Для нас важно то, что он пользовался трудами «древних песнорачителей», что сообщаемые сведения не выдуманы им самим, а передают знания и опыт, накопленные его предшественниками. По предисловиям же к поздним азбукам; на основании прямых высказываний самих распевщиков можно уже утверждать преемственность фитного пения, при этом сознательную.

Как бы ни были многообразны источники, позволяющие судить о фитном пении и его теории, из них можно выделить некие основные, подчиняющие себе остальные, которые тем самым приобретают значение вспомогательных. На первое место должны быть поставлены специальные фитники, как созданные

¹ осторожно

² Под столом, за которым едят его хозяева (господа).

с прямой целью разъяснения и упорядочения фитного пения.

Фитники распадаются на виды, содержащие:

- 1) начертания лиц и фит без разводов;
- 2) начертания лиц и фит с разводами дробным знаменем;
- 3) одни разводы, без соответствующих начертаний;
- 4) фитники двознаменные.

В этих фитниках перед исследователем раскрываются формы и теория, которые относятся к знаменному распеву. Однако не следует забывать еще о двух видах фитников, очень скромных по количеству памятников, но имеющих большое научное значение. Это фитники:

5) показывающие фитное пение не знаменного распева, а пути и демества;

6) являющиеся результатом личного творчества отдельных распевщиков.

Фитники, относящиеся к пункту 5, стоят особняком, так же как и относимые к пункту 6, но последние в гораздо меньшей степени, ибо они хоть и представляют собой «личную» ветвь знаменного распева, все же прямо и непосредственно к нему принадлежат.

Как среди певческих рукописей нельзя найти двух одинаковых, так и фитники оказываются очень разнообразными, даже если принадлежат к одному и тому же виду. Каждый фитник хоть чем-нибудь да отличается от ему подобных и вносит что-то новое, свое. Никакой фитник, даже самый подробный, не может служить ключом к чтению *всех* лиц и фит, и данные одного фитника не могут быть распространены на фиты *всех* знаменных рукописей. Сличение многих фитников позволяет установить господствующие приемы изложения и основы системы лиц и фит, которые можно с достаточным правом распространить на другие рукописи.

Появление разводов в фитниках, как правило, происходит в позднее время. Грубо говоря, XVI век не имеет разводов, тогда как XVII век уже «разводный». Из этого общего правила, однако, бывают исключения, особенно частые для первой половины XVII века. В фитниках XVI века разводы крайне редки. Можно указать, как на исключение, на один превосходного письма сборник (в котором есть небольшой фитник с разводами), относящийся к царствованию Ивана Грозного.¹ В фитниках первой половины XVII века разводы становятся обычнее. К ним следует относиться с большим вниманием, основываясь на предположении, что певческое значение знамен первой и второй половин XVII века вряд ли сильно разнится, и фитные разводы этих периодов XVII века можно довольно свободно сравнивать. Со стороны палеографической присутствие разво-

¹ Автор настоящего исследования ознакомился с этим сборником в частном собрании.

дов в фитнике также немаловажно и при общей палеографической оценке фитников занимает видное место. Вообще «разводность» фитников находится в прямой связи с разводами фит в рядовых рукописях, и в хронологическом отношении они если и разнятся, то очень незначительно. Таким образом, *степень разводности* рядовой певческой рукописи и фитника помогает при их датировке, но роль фитника всегда более существенна, так как здесь могут иметь место только две формы — разводная и безразводная, тогда как рядовая рукопись может содержать разводы лишь *частично*.

Фитники второй половины XVII века обычно входят в состав более или менее обширных азбук. Рассматривая же самостоятельные фитники, необходимо отметить, что они совершенствуются меньше и медленнее, нежели азбуки общетеоретического содержания, и фитники первой и второй половин XVII века различаются главным образом присутствием в последних киноварных помет.

Если общие азбуки, излагающие знаменную систему, сравнить с фитниками, то сравнение окажется не в пользу последних: мы напрасно стали бы искать в них объяснение или хотя бы поверхностное изложение *системы* фитного пения, а не только одних начертаний и разводов. Однако эта система существует, и, как это будет видно в дальнейшем, некоторые ее стороны могут быть уяснены по ряду указаний, обозначений и особенностей как начертаний, так и разводов.

Наряду с распространенными и содержательными фитниками конца XVII века, в это же время зачастую можно еще встретить самые простые фитники типа начала XVI века. Такого рода «рецидивы», следовательно, весьма характерны не только для перечислений знамени, но и для фитников.

Изучая фитники, бывает очень трудно выделить вопросы, которые можно было бы рассматривать отдельно: все они между собой переплетены. Терминология связана со строением лиц и фит, строение — с начертаниями, начертания — с разводами, а все вместе взятое — с историческими судьбами фитного пения. Поэтому надо сразу же определить значение некоторых важнейших терминов, относящихся к фитникам и системе фитного пения. Большого терминологического разнообразия в фитниках нет, в богатстве языка они уступают общим азбукам. Специальная фитная терминология представляется недостаточно разработанной. Основной ее вид — это названия фит, однако, как они, так и наименования знамен не могут быть включены в узкое понятие музыкально-технической терминологии. Надо думать, что специальная фитная терминология имеет большую давность, но такая терминология (точнее — несколько терминов) появляется лишь в разводных фитниках.

Необходимость точной и по возможности полной терминологии очевидна во всяком деле, в знаменной же нотации в целом

и еще больше — в вопросах, связанных с лицами и фитами, отсутствие или недостаточная ее разработанность может повести к неправильному пониманию частностей, а иной раз — и к смешению разных понятий (как, например, «лицо», «попевка» и некоторые другие). При изучении фитного пения и его памятников перед исследователем встает необходимость введения в оборот новой, исследовательской терминологии.

Присутствие в ранних фитниках начертаний фит следует принять как факт, но сложность и трудность исполнения фит была, однако, не единственной причиной, заставившей внести их в певческие азбуки. Каждое начертание знаменной нотации чем-то отличается от другого — почему же в таком случае в азбуках фитные начертания выделяются в обособленную группу? Потому, что они глубоко, внутренне отличаются от всех прочих начертаний. В этой, особой группе начертаний устанавливаются свои закономерности, отличные от закономерностей, присущих обычным знаменам. *Принципиальная отличительная черта фитных начертаний заключается в «тайнозамкненности»,* которой нет или почти нет в обычных начертаниях знаменной нотации. Именно эта «тайнозамкненность» (помимо некоторых иных причин) и заставила составителей теоретических руководств внести фитные начертания в певческие азбуки.

Постараемся дать определение того, что представляет собой «тайнозамкненность». Ни один рукописный фитник не определяет существа тайнозамкненности ни в общей форме, ни в частностях, но содержание фитников, начиная с XVII века, позволяет его установить. Что представляет собой тайнозамкненность, выясняется благодаря разводам, вернее благодаря самому их появлению в фитниках.

В фитниках лица и фиты и их тайнозамкненность характеризуются различно. Так, в предисловии к фитнику Певческого собрания № 67 находим выражение: «Ради желающих познати различно знаменные попевки и сокровенно различные лица». Основной смысл тайнозамкненности заключен в этом выражении: лица именуются «сокровенными», то есть скрывающими свое певческое значение. Александр Мезенец в «Извещении» пишет: «Прочим же различным тайнозамкненным лицам и фитам zde описания несть».¹ В другом источнике читаем: «Конец знаменным осмогласного пения тайнозамкненным лицам...»² В рукописи № 219 (Певческое собрание) в заголовке указано на «ины фиты и узлы». Название «узел» свидетельствует о сложности и «запутанности» фит. В эти «узлы» как бы «завязаны» напевы, скрытые в оболочке тайнозамкненности. В заголовке ко второму отделу фитника той же рукописи чи-

¹ ГПБ, Q XII, № 1, л. 81 об.

² БАН, Собр. Археографической комиссии № 38, л. 7 (вторая половина XVII в.).

таем: «Выписка разводным фитам и мудрым строкам, и тем разводным фитам и мудрым строкам...» и т. д.— строки дважды поименованы «мудрыми». Если сопоставить все определения, то получим ряд: «тайнозамкненные», «сокровенные», «мудрые», «тайнознаменные», «узлы». Среди этих наименований, окружающих лица и фиты, наиболее характерным остается слово «тайнозамкненный».

Для того чтобы представить себе, в чем заключается тайнозамкненность, приходится еще раз вспомнить некоторые основные положения знаменной системы, в которой употребляется много десятков знамен, имеющих — каждое — собственное музыкальное значение. Знамена эти, поставленные одно за другим в том или ином порядке, образуют определенный мелодический оборот. В условиях тайнозамкненности те же знамена, оказавшись в составе лицевого или фитного начертания, приобретают значение чисто внешнее — графическое, теряя свойственное им музыкальное содержание.

Слово «тайнозамкненный» слагается из двух слов: «тайно» и «замкнённый», то есть замкнутый. Смысл этого слова в применении к начертаниям лиц и фит заключается в том, что в них оказывается «замкнутым» особое певческое содержание, которое исчезло бы, если бы лица и фиты не были тайнозамкненными. Тайнозамкненность предполагает изображение сложного и продолжительного напева сокращенным способом и явилась следствием необходимости найти средство краткого изложения продолжительного напева.¹ Таким образом, тайнозамкненность есть *графический прием зашифровки напева посредством такого условного сочетания знамен («начертания»), которое не образует этого напева в случае исполнения знамен в этом же последовании, но согласно их обычному певческому значению.* Коль скоро каждое отдельное знамя в начертаниях теряет свое самостоятельное музыкальное содержание, то условное тайнозамкненное сочетание следует рассматривать как *одно целое* (что не исключает необходимости изучения составляющих его частей и знамен).

Развитие самого принципа и средств выражения тайнозамкненности происходило постепенно, находясь в прямой зависимости от уровня развития русского певческого искусства (вершина его приходится на конец XVI и первую половину XVII веков), и породило изобилие лиц и фит, которыми пестрят строки

¹ Не исключено, что на появление тайнозамкненности в древнейшее время оказала влияние необходимость сбережения дорогостоящего пергамента, которого при выписывании фитных напевов полностью, без сокращений, потребовалось бы значительно больше. Наоборот — появление разводов после лицевых и фитных начертаний, а во многих поздних рукописях — изложение фитных разводов целиком и без соответствующих им начертаний в известной степени отражают удешевление бумаги и возможность расходовать ее без ограничения.

знаменных песнопений этого времени. Дойдя до наивысшей точки развития, тайнозамкненность начинает изживать самое себя и, достигнув уже нездоровых размеров, приводит к необходимости излагать напевы в виде разводов.

Существует два вида знамен, входящих в тайнозамкненные начертания: имеющие и не имеющие вне этого начертания самостоятельное певческое значение. К последним принадлежат: фита (буква), рог и отдельная змейца. (Напомним, что отдельно стоящую букву «фита» мы называем *знаком фиты*, а знак фиты в окружении связанных с ним знамен, как и любое сочетание знамен, в состав которого входит знак фиты,— *фитным начертанием*.) Особенности нотации, которые позволяют обнаружить и выделить всякое тайнозамкненное начертание из рядовой строки, мы называем *признаками тайнозамкненности*. Они не одинаковы по своей убедительности, что позволяет разделить их в свою очередь на «явные» и «условные». К тем и другим приходится подходить с точки зрения особенностей семейографии XVII века и установившегося в то время взгляда на тайнозамкненность отдельных знамен. Итак: *явными* признаками тайнозамкненности следует считать те, которые позволяют *утверждать* присутствие тайнозамкненного начертания, а *условными* — такие, которые позволяют *предполагать* присутствие начертаний.

Всякое сочетание знамен, в которое входит один или несколько явных или условных признаков тайнозамкненности (*но не знак фиты!*), является *лицевым* начертанием. Здесь следует отклониться в сторону и уточнить значение слова «лицо». В фитниках оно встречается в двойном значении. Первое значение этого слова — «вид», «изображение» (по-нашему «начертание») как таковое. Уточнение второго значения дается поздними фитниками, теми из них, которые распадаются на две части: в первой помещаются бесфитные начертания, озаглавленные «лица», во второй — начертания, имеющие знак фиты и озаглавленные «фиты» (термин «лицо» во втором его значении следует для ясности заменить «лицевым начертанием»). Эти определения исходят исключительно из внешних особенностей начертаний. Остается сделать еще один существенный вывод: лица бывают двойного рода — просто лица (бесфитные) и фитные лица. Следовательно, *всякая фита есть лицо, но не всякое лицо есть фита*.

Степень тайнозамкненности начертаний лиц и фит в значительном большинстве случаев бывает полной, но среди них есть и такие, знамена которых в обычном значении близки по напеву к отдельным участкам распева фиты. Распевы некоторых начертаний, наконец, почти полностью выражаются составляющими их знаменами. Таким образом, степень тайнозамкненности начертаний оказывается самой различной. Изучение состава знамен в начертаниях представляет большой графический

и палеографический интерес, однако главная ценность состоит в том, в какой форме и в какой степени фитники раскрывают свое чисто музыкальное содержание, а тем самым позволяют судить о мелодических особенностях фитного пения. Выбор знамен, известных крюковой семейнографии в древние века, был ограниченнее, чем в последнее время ее существования, и количество употребляемых знамен возрастало, достигнув вершины в XVII веке,— а начертания лиц и фит и подбор знамен в них целиком зависят от общих графических возможностей всей нотации. Для характеристики приемов образования фитных начертаний приведем таблицу, содержащую начертания фиты «хабува»: ¹

19					
1	$\theta + \overset{\dagger}{3} \approx$	14	$\approx + 3 \theta \overset{\dagger}{3} \approx$	27	$\approx + 3 \theta + 3 \approx$
	\dagger		\dagger	28	$\approx 3 \theta 3 \approx$
2	$\approx + \overset{\dagger}{3} \theta \approx$	15	$\approx 3 \theta + 3 \approx$	29	$\approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$
3	$\dagger \theta + 3 \dagger \approx$	16	$\approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$	30	$\approx 3 \theta + \dagger 3 \approx$
4	$\approx 3 \theta + \dagger \approx$	17	$\approx 3 \theta + \dagger \approx$	31	$\dagger \approx 3 \theta + 3 \approx$
	\dagger	18	$3 \theta + \dagger \approx$	32	$\dagger \approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$
5	$\approx 3 \theta + 3 \approx$	19	$\dagger \theta + \dagger 3 \approx$	33	$\approx 3 \theta + 3 \approx$
6	$\approx 3 \nabla \dagger + \theta 3 \dagger \approx$	20	$3 \theta + \dagger \approx$	34	$\approx 3 \theta + \dagger \approx$
	\dagger		\dagger	35	$\dagger \approx 3 \theta 3 \dagger \approx$
7	$\approx 3 \nabla + \theta \approx 3 \approx$	21	$\approx 3 \nabla \dagger \dagger \dagger \theta 3 \approx$	36	$\theta \dagger \approx 3 \theta 3 \approx$
8	$\approx 3 \nabla \dagger \dagger \theta 3 \approx$	22	$\approx 3 \nabla \dagger \dagger \dagger 3 \approx$	37	$\dagger \approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$
9	$\approx 3 \nabla \dagger \dagger \theta 3 \approx$	23	$\nabla \dagger \approx \dagger \theta 3 \approx$	38	$\approx \theta + 3 \dagger 3 \approx$
10	$\approx 3 \nabla + \dagger \theta \dagger \approx$	24	$\approx 3 \theta + 3 \approx$		
	\dagger	25	$\approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$		
11	$\approx 3 \theta \dagger \nabla \dagger 3 \approx$	26	$\approx 3 \theta + 3 \dagger \approx$		
12	$\dagger \approx 3 \theta + 3 \nabla \dagger \approx$				
13	$\approx 3 \theta 3 \dagger \dagger \approx$				

Из таблицы видно, что не совсем правильно говорить о том, что лица и фиты имеют свои начертания: они часто имеют свои группы начертаний, близких друг другу по составляющим их знаменам, но различающихся их порядком, видом и дополнительными обозначениями. Следовательно, говоря о начертании того или иного лица или фиты, следует подразумевать под этим словом господствующую разновидность данного начертания

¹ Начертания 1—23 принадлежат к XVI в., 24—38 — к XVIII в. Источники начертаний, приведенных в таблице 19 (а также 22—24 и 40), см. на стр. 421—422.

(лица и фиты, не имеющие вариантов начертаний, встречаются, но очень немногочисленны). Фитных начертаний с указанием при них «ино лицо» или «та ж фита» в фитниках очень немного, и удерживаются они при определенных фитах (на определенные же тексты), удерживаются прочно, встречаясь в каждом сколько-нибудь полном фитнике. Отсюда следует, что эти лица и фиты имеют по несколько традиционных, закрепленных за ними начертаний, из коих каждое имеет одинаковое значение и силу.

Количество начертаний фит, помещенных в фитниках, намного меньше их количества, находящегося на листах певческих рукописей. «Разрыв» между одним и другим здесь еще больше, чем в знаменах, и если различия названий знамен и их начертаний в перечислениях при сравнении с рядовыми рукописями приводят к трудности прочтения знаменного письма XV—XVI веков, то прочтение лиц и фит иногда становится невозможным.

Можно сделать несколько обобщающих наблюдений относительно начертаний, помещенных в фитниках:

1. Начертания лиц и фит образуются по особым законам, отличным от общих законов знаменной нотации, в известной степени им «чужим», несмотря на несомненное родство.

2. Начертания лиц и фит многочисленны, разнообразны и, наряду с этим, неустойчивы, поэтому фитники имеют назначением выделить лица и фиты из знаменного распева и тем самым облегчить их изучение и исполнение.

3. Отличительной особенностью их начертаний является применение в них знамен, некогда звучавших, но потерявших свое певческое (музыкальное) значение или совсем его не имевших.

4. Для данного напева лишь в редких случаях существует *одно* начертание (будь то лицо или фита). Неизбежно совпадение одинаковых начертаний, выражающих разные напевы, так же как напевов, которым соответствуют разные начертания.

5. Существует некоторое количество лиц и фит, графически выраженных одновременно в виде лицевых и фитных начертаний.

Кроме начертаний, для определения лиц и фит должны быть приняты во внимание их разводы, тексты и собственно напевы.

Чтобы представить себе законы построения начертаний, нужно знать, из каких знамен они складываются, что и выясняется путем подсчета знамен, входящих в состав более чем четырехсот фитных и примерно трехсот лицевых начертаний. Результаты представлены в приводимой таблице (в нее включены лишь те знамена, которые применены в количестве хоть сколько-нибудь значительном).

Первенство принадлежит статье светлой, которая встречается больше чем в половине случаев. Значит, статья светлая есть знамя, имеющее наибольшее значение в графической ха-

рактической начертаний и занимающее первенствующее место среди других видов статей, как и иных знамен.¹

Говоря о начертаниях, о том, из каких знамен они состоят, и о ряде других особенностей, очень трудно ограничиться пределами лиц и фит, поскольку с течением времени стирались границы между фитами и лицами, лицами и попевками и, наконец, попевками и сложными знаменами. Все это выясняется при

20

Знамя	Количество	Знамя	Количество	Знамя	Количество
≡	456	⚡	77	⚡	43
≡	366	⚡	77	≡	41
≡	204	⚡	75	≡	34
≡	152	⚡	71	⚡	31
≡	127	⚡	69	≡	30
≡	105	⚡	67	≡	24
≡	101	⚡	60	≡	24
≡	82	⚡	45	≡	24
≡	81	⚡	44	≡	20
		⚡		≡	13

рассмотрении других видов теоретических руководств — кокизников, в частности.

Существует еще одна важная сторона фитного пения, не подвергающаяся истолкованию в фитниках, — это лицевые и фитные тексты. В двух основных трудах — «Истории церковного пения в России» Разумовского и «Азбуке крюкового пения» Металлова, в которых помещены фитники, о лицевых и фитных текстах ничего не сказано. Ни тот, ни другой исследователь не придали им значения. Мало того, Металлов даже не счел нужным под приводимыми им нотными переводами распевов поместить те слова, на которые они распеваются. Необходимость изучения не только напевов, но и текстов доказывать не надо. Как народные слова неотделимы от народной песни, так же богослужебный текст — от знаменных напевов, хотя различны и сами тексты и их связь с соответствующими напевами.

¹ Главным и основным в музыкальном понятии лица или фиты является их напев, от которого, естественно, ожидается сложность и мелодическое богатство. Если говорят, что в песнопениях встречаются одинаковые фиты, то это означает, что эти фиты имеют одинаковые напевы. В связи со сказанным следует считать тождественными все лица или фиты, если они имеют одинаковый напев, независимо от того, совпадают ли или различны их начертания. Если же напевы различны, то лица и фиты должны считаться различными даже в том случае, если начертания их совпадают.

Среди фитников можно встретить и истинноречные, и раздельноречные. В сохранении раздельноречия и в его формах фитники подчинены тем же закономерностям, что и рядовые рукописи, но в условиях фитников раздельноречие помогает разобратся в ряде особенностей фитного пения. Вполне понятно, что старейшие фитники, в которых все сводится к перечислению фит, ничего не могут дать для понимания их текстовой основы. Приходится обращаться к фитникам разводным, в которых раскрываются приемы использования текста как словесной основы напева, но ввиду того, что тексты лиц и фит позволяют судить об особенностях их напевов, они будут рассмотрены в связи с последними.

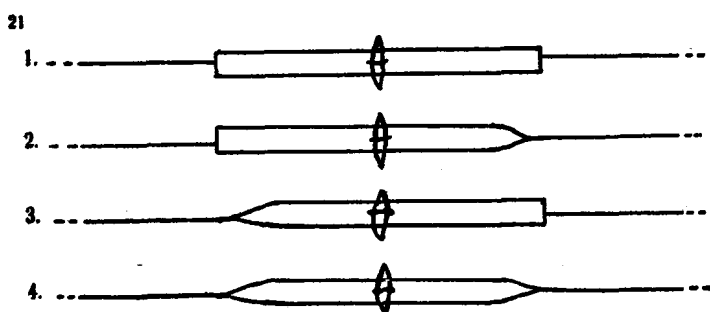
Коль скоро фитники, хотя бы в виде самого краткого перечисления фитных начертаний, встречаются не ранее XV века, то в них эти начертания приводятся уже в более или менее развитых, сравнительно с древнейшими, формах. В некоторые начертания оказываются внесенными отдельные элементы кондакарного знамени. Такие начертания следует исключить, относя их к области кондакарного пения, и рассматривать только чисто знаменные начертания. При всех условиях степень развитости фитного начертания (количество составляющих его знамен и их виды) имеет неоспоримую ценность для его палеографической характеристики. Это несомненно так, но собственно фитники — предмет рассмотрения в настоящей главе — не содержат для этого, ввиду малочисленности азбук XV века, достаточного количества фитных начертаний.

После особенностей начертаний остается выяснить еще многие стороны фитного пения, в частности связь начертаний лиц и фит с их разводами (а тем самым и с распевами), значение при начертаниях киноварных помет (если таковые имеются) и, наконец, текстовую сторону фитного пения, представляющую собой его важнейшую часть (в силу чего к вопросам текстов приходится неоднократно возвращаться). Только таким путем, «изнутри», можно получить представление об отдельных сторонах неписанной теории фитного пения.

Если в разводных фитниках, как будет видно, связь между начертаниями и разводами существует, то можно предположить, что такая связь существовала и раньше, но была иначе и слабее выражена в графической стороне начертаний. Нахождение фитных начертаний в строке рядового изложения, как и включение в фитники вместе с начертаниями небольших участков этих строк, требует уточнения того, чем и как определяются собственно границы тайнозамкненного начертания. Для этого существует несколько путей.

Наблюдение показывает, что графические границы начертаний в ряде случаев бывают расплывчатыми. Это приводит к неясности разводов и, тем самым, распевов, а их мелодический рисунок и должен быть уточнен.

Всякое начертание, естественно, имеет начало и конец (левую и правую границы).левой границей оно соприкасается с предшествующей ему частью строки, а правой — с участком, следующим непосредственно за начертанием. В свою очередь фитное начертание распадается на две половины, будучи разделено знаком фиты, причем по подбору и количеству входящих в каждую половину знамен начертания не одинаковы. Графически положение начертания (как и распева) фиты в рядовой строке можно изобразить в виде такой схемы:



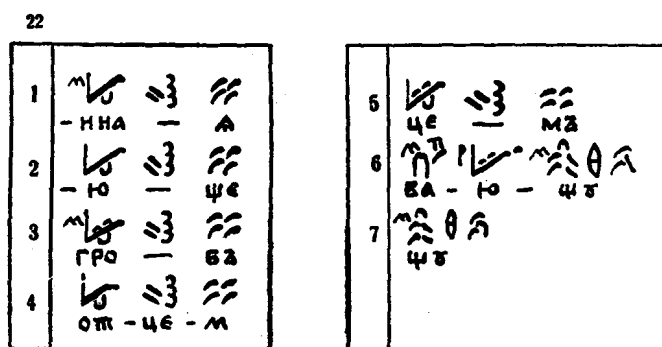
В первом случае обе границы определяются точно. Во втором и в третьем — одна из границ неопределенна, причем переход от рядового изложения к тайнозамкненному участку напева постепенен. Наконец, в четвертом случае точные границы вообще нельзя установить, и лицевой или фитный напев образует своего рода «вздутие» мелодической строки.

Наблюдения показывают, что приводимым в фитниках начертаниям предшествуют *определенные* знамена, ибо появление в рядовом напеве лица или фиты должно быть так или иначе подготовлено. *Предшествующими* знаменами являются чаще всего *голубчики* (обоих видов), реже — *переводка* и *стопицы*. Необходимость тех и других была настолько очевидна для распевщиков, что последние нередко включали эти знамена, как и некоторые другие, в сами начертания. Из сказанного следует, что распевы первых двух из названных знамен (два звука на секунду вверх) осуществляют мелодический переход от рядовой строки знамен к начертанию и распеву фиты.

Иное значение имеют стопицы, в особенности не одна, а «множество их». Начертания фит приводятся в фитниках часто вместе с предшествующим рядом стопиц. Как предшествующее знамя стопица, в своей связи с фитными начертаниями, образует очень интересное явление как с графической, так и с мелодико-исполнительской стороны. Чаще всего начертанию предшествуют три-пять стопиц. В речитативных участках напева стопицу естественно рассматривать как четвертную длительность: более значительная вряд ли могла бы отвечать характеристике, обычно даваемой стопице в толкованиях знамени — «просто говорить». Предшествующий фите *ряд* стопиц означает, что исполнению сложного фитного распева предпос-

лана речитативная подготовка, которой мы присваиваем наименование «разбега» стопиц. «Разбежавшись» на речитативном участке коротких длительностей, певец-исполнитель как бы берет трудное мелодическое препятствие — сложный и продолжительный фитный распев. «Разбег» стопиц — явление позднее, наблюдаемое преимущественно в рядовых рукописях, а также (реже) в фитниках XVII века (припоминая сказанное ранее относительно зависимости стопиц от строки, можно предположить, что в связь с ней должны были вступать, через посредство стопиц, и фитные разводы — распевы — в тех случаях, когда исполнение фит предварялось «разбегом» стопиц).

Уточнению границ начертаний способствуют и подписываемые под ними тексты. Часто начало начертания совпадает с ударяемым слогом, а все начертание размещается между этим и последним слогом всего слова.



В таблице приведены, с соответствующими начертаниями, части слов (пункты 1, 2, 6) и целые слова (пункты 3, 4). Значение ударяемого слога становится ясным хотя бы из сопоставления случаев 4 и 5, содержащих одно и то же слово («отцем»). В случае 5 ударение — на слоге «це», следовательно и в предыдущем примере первым знаменем начертания следует считать крюк, а не сложитию со змийцей (то, что крюки не одинаковы, не имеет значения).

Пункты 5 и 7 (фита) имеют по одному слогу, что, независимо от наличия ударения, исключает сомнение в том, какие знамена входят в начертание.

Все значение текстов не может быть раскрыто настоящим примером, так как оно в наибольшей степени дает себя знать в разводах, но и здесь обнаруживаются важные черты.

Лицевое и фитное начертание может состоять из самого различного количества знамен, что зависит, в частности, от его «возраста». Наименьшее количество нотных знаков, которое может образовать фитное начертание, — два: знак фиты и еще какое-нибудь знамя; что же касается лицевых начертаний, то за отсутствием в них знака фиты наименьшее количество знамен в них не определяется.

В связи со сказанным надо вернуться к значению в тайно-

замкнутых начертаниях различных статей, особенно — статьи светлой, в огромном большинстве и лицевых и фитных начертаний являющейся *закрывающим* знаменем. Касаясь в дальнейшем (в связи с разводами) вопроса о степени тайнозамкнутости начертаний, придется удостовериться в том, что она очень различна. Иногда вся тайнозамкнутость сводится лишь к небольшому несоответствию распева знамен, входящих в начертание, их действительному певческому значению вне начертания. Это несоответствие в наибольшей степени относится к заключительным статьям. Такого рода статьи мы будем называть *тайнозамкнутыми статьями*.

Особенности тайнозамкнутых статей и их природа яснее всего выявляются в условиях разводов и распевов лиц и фит, к каковым мы и переходим. При этом придется одновременно касаться двух сторон фитного пения: собственно разводов и степени тайнозамкнутости лицевых и фитных начертаний.

Уточнение действительных границ начертания может быть достигнуто почти всегда для правых половин фитных и для конечных знаков лицевых начертаний. Правые — относительно знака фиты — половины начертаний отличаются от левых не только составом входящих в них знамен, но и размерами. Правые половины, как правило, гораздо короче. Вообще говоря, в правых половинах начертаний могут встретиться любые знамена, однако в действительности они короче левых потому, что подбор знамен в них крайне ограничен. В большинстве случаев он состоит только из *отдельной змейцы* и *статьи светлой*. Группа из змейцы и статьи светлой есть самый надежный признак окончания фитного начертания. Границы левых частей обоих видов начертаний определить труднее, но еще более необходимо.

Участки напевов, относящиеся к фитному пению, подчиняются особым правилам и имеют свои закономерности, составляющие теорию фитного пения.

Мог ли певец-клирошанин, встречая в нотной строке рукописи тайнозамкнутое начертание, как-либо узнать, какой распев предстоит ему исполнить? Должен ли он был «автоматически» воссоздать в своей памяти фитный распев, только взглянув на тайнозамкнутое начертание, или фитники в какой-то степени подсказывали его мелодический рисунок? Предварительно надо уяснить, что представляет собой собственно «развод». Развод — это не только термин. Это обозначение не было бы нужно вовсе, если бы не существовало самого приема «разведения» тайнозамкнутых начертаний. Прием особого изложения напевов лиц и фит — важнейшее явление в области русского фитного пения, знаменующее собой определенный и очень существенный *этап* его развития. Подобно тому, как основным ключом к прочтению отдельных знамен является двознаменное изложение песнопений, единственное средство к пониманию

мелодического значения тайнозамкнутых начертаний заключается в их разводах. Сказанное не умаляет роли двознаменников, только для понимания фитного пения двознаменники имеют, так сказать, вторичное значение. Это и понятно, так как отдельные знамена в двознаменниках непосредственно связаны со своим нотным переводом, тогда как у лиц и фит этой непосредственной связи нет. Хронологически первым средством проникновения в музыкальное содержание лиц и фит были их разводы обыкновенными знаменами, которые целиком его раскрывали. Только при наличии развода для нас возникает необходимость прибегать к двознаменному изложению. Вполне понятно, что разводы можно встретить в фитниках только разводного периода, в которых даются заголовки такого рода: «Строчки и фитки в розводе знаменем»,¹ «Фиты и строки в розводе»,² «Выписка разводным фитами и мудрым строкам. . .»³ и др.

Постоянно приходится встречать в фитниках, наряду с «разводом», термин «распев». Оба имеют теснейшую связь между собой, но, тем не менее, не тождественны. Оба термина различны не столько по существу, сколько в формальном отношении. Можно дать следующее их определение: *развод есть изложение (раскрытие) тайнозамкнутого начертания посредством простых знамен («дробным знаменем»), не имеющих, каждое в отдельности, никакой тайнозамкнутости.* Что же касается распева, то *распев — это мелодическое содержание тайнозамкнутого начертания, графически выраженное посредством развода.* Следовательно, распев лица или фиты присутствует в них всегда, независимо от того, в каком виде они показаны; говоря же о разводе, надо отметить, что он также содержит в себе распев, который становится «осязаемым» только тогда, когда появляется изложение распева дробным знаменем.

В рукописях не встречается слово «развод» в применении, например, к личным или местным редакциям напевов. Есть указания на «распев монастырский», «распев Лукошков», «распев путевой» и другие, но никогда не «развод Лукошков» и т. п. (исключительной является и замена «развода» термином «распев» при фитном разводе, как, например, это имеет место в фитнике Федора Крестьянина⁴). Сам термин «развод» пишется в знаменных рукописях как полностью — «розвод», так и в сокращении: чаще всего «ро», иногда же — «розво». Во избежание неясности термины «развод» и «распев» следует применять в их прямом и узком значении.⁵

¹ ГИМ, Певческое собр. № 875, л. 322.

² Там же, л. 331.

³ То же собр. № 219, л. 410.

⁴ ГПБ, собр. Погодина № 1925.

⁵ Заметим попутно, что правописание терминов «развод» и «распев» и их производных через «о» неизменно выдерживается в знаменных рукописях и было принято в научно-исследовательской литературе. В современных изданиях принято написание названных терминов через «а».

С внешней стороны разводы фитников имеют характерный вид, определяющийся в большинстве случаев продолжительностью фитных распевов. Если развод и соответствующий ему распев продолжительны, то их текстовую основу приходится тоже как-то «растянуть». Для этого выпеваемый беспрерывно гласный звук (буква) в более старых фитниках и рядовых рукописях повторяется под каждым знаменем развода, изменяясь только при перемене слога. В более поздних фитниках выпеваемая гласная проставляется только в начале, а в дальнейшем заменяется горизонтальными черточками. То и другое служит очень характерным графическим и одновременно палеографическим признаком развода. В конце XVII и в XVIII веке частым становится употребление одних разводов, без помещения перед ними тайнозамкненных начертаний.

Фитники позволяют осветить связь начертаний лиц и фит с их разводами (тем самым — с распевами) и значение возникших позднее при этих начертаниях киноварных помет и признаков. Последние имеют меньшее значение, но нередко оказывают немалую услугу, устраняя многие неясности в лицевых и фитных разводах. Существенно то, в какой форме пометы и признаки участвуют в начертаниях и разводах. (Само собой разумеется, что говорить о применении помет к лицам и фитам можно только имея в виду рукописи пометные, памятуя, что появление помет в знаменной нотации не имеет определенной даты.)

Пометы и признаки, употребляемые в разводах лиц и фит, имеют некоторые особенности, являющиеся следствием назначения разводов — служить средством объяснения тайнозамкненных начертаний и раскрытия их музыкального содержания. Иначе в разводах не могли бы возникнуть те формы применения помет, которые не встречаются в рядовом изложении. Чаще, разумеется, говорить приходится не о лицевых, а о фитных начертаниях и разводах, коль скоро фиты представляют больше простора для появления своеобразных приемов применения помет и признаков. Рассмотрение приходится начинать не с начертаний, а с разводов, ибо без уяснения особенностей этих последних не будет ясна взаимозависимость разводов и начертаний.

Пометы — средство определения абсолютной высоты знамен. Наши предки-певцы до введения помет определяли ее без их помощи, и можно предположить, что пометы обнаруживают те приемы и особенности исполнения распевов, которые издавна существовали в устных традициях фитного пения. Благодаря этому можно до некоторой степени судить об исполнении самих знамен в условиях беспометных разводов: традиции чрезвычайно живучи. Поэтому, если в разводах лиц и фит на протяжении почти трех столетий — XVII, XVIII и первой половины XIX веков — нет существенных изменений, то мысль о том, что

исполнение фитных разводов в течение XV—XVI веков имело черты сходства с XVII веком, вполне допустима. Во всяком случае, на основании разводов поздних лиц и фит, можно заключить, что:

1) в условиях лицевых и фитных разводов применение киноварных помет приобретает некоторые особенности, в основном продолжая подчиняться правилам, принятым для рядового изложения;

2) особенности применения помет в разводах вызываются необходимостью подробного объяснения напева, заключенного в тайнозамкненном начертании.

Рукописи беспометного периода довольствовались только одними знаменами, без вспомогательных обозначений, из чего следует, что те особенности распева знамен в разводах, которые впоследствии были уточнены посредством киноварных помет, заключались в самих знаменах и были заранее известны певцу. В настоящее время нельзя судить о них потому, что не известен еще секрет чтения беспометного знамени, но в беспометных разводах положение некоторых знамен можно сопоставить с тем, которое они занимают, если находятся в определенной попежке, изменяющей свое значение в зависимости от гласа. Поэтому:

1) в условиях разводов лиц и фит значение некоторых знамен изменяется и они приобретают условный распев, которого они не имели в рядовом изложении;

2) в беспометных разводах это значение подразумевалось, а в пометных — стало объясняться посредством помет и признаков.

Отступлений от строгих правил использования знамен и помет требует само назначение разводов, а это приводит к тому, что в разводах начинается нарушение законов знаменной семейографии, которое находит отражение и в других отраслях знаменного пения. Это нарушение выражается также и в появлении последований знамен, которые в обычном знаменном распеве не приняты.

Рассматривая пометы и признаки как явление, наблюдаемое в разводах лиц и фит, позволительно поставить вопрос: коль скоро разводы раскрывают содержание начертаний, то существует ли какая-нибудь связь между начертаниями и применяемыми в разводах пометами? Наконец, имеют ли пометы какое-либо отношение к начертаниям или являются принадлежностью одних разводов? Если вдуматься в назначение помет — определение высоты звуков, выраженных посредством развода, — то как же можно говорить о высоте звуков, *не раскрытых* в разводе, а «спрятанных» внутри тайнозамкненного начертания?

Разумовский и Металлов характеризуют фиты (о лицах они умалчивают) следующим образом: «Фита, как отдельный музыкальный знак, никогда не употребляется в безлинейной семейо-

графии знаменного распева, но в связи с несколькими знаменами, предшествующими и последующими, она всегда изображает довольно продолжительную мелодию знаменного распева. Мелодии, выражаемые тою или другою фитою, различны, смотря по церковному гласу, а самые фиты различаются и по своим начертаниям и своим наименованиям. Число фит — довольно значительно. Изучение их всегда удобнее достигается посредством сборника их, или «фитника».¹

«Фиты представляют собой совершенно «тайнозамкненные», условные напевы, *нисколько не поддающиеся объяснению* по составу входящих в них отдельных знамен и выполняемые в разводе так или иначе исключительно лишь на основании издавна и условно установившейся певческой практики».²

Из приведенных выдержек видно, что ни Разумовский, ни Металлов не упоминают о пометах, причем Разумовский не говорит ничего и о тайнозамкненности фит, а Металлов называет их «совершенно тайнозамкненными». В связи со сказанным возникает вопрос о степени тайнозамкненности начертаний лиц и фит, о том, в какой мере киноарные пометы определяют эту степень и зависят от нее, и действительно ли фиты «совершенно» тайнозамкненны.

В певческих крюковых рукописях и в фитниках при начертаниях лиц и фит можно видеть пометы степенные и указательные. Пометы проставляются не при всех начертаниях, применение их не обязательно, но предположение о случайности их применения должно быть отвергнуто. Применение помет к начертаниям лиц и фит определено есть сознательно выдерживаемый прием. Употребление при начертаниях помет не имело бы смысла, если бы они в большей или меньшей степени не раскрывали содержания начертаний, из чего явствует, что последние не оторваны от своих разводов и имеют с ними прямую связь.

Фитники XVII века преимущественно не имеют помет, но в XVIII веке пометы при начертаниях применяются значительно чаще, наконец азбуки и фитники XIX века начертания без помет содержат в виде исключения. В лицевых начертаниях пометы ставятся при знаменах начальной их части, редко выходя за ее пределы, при фитных же начертаниях применение помет разнообразно: они ставятся при левых половинах начертаний, при правых половинах, при всем начертании целиком и, наконец, при знаке фиты. Чем значительнее левая половина начертания по количеству входящих в нее знамен, тем больше отодвигаются пометы от знака фиты, оказываясь, как правило, у начальных знамен начертания.

¹ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 150.

² В. Металлов. Азбука знаменного пения, стр. 67.

В примере 23 воспроизведен ряд лицевых начертаний с пометами:¹

23

1 3o - ву - ша

2 0-

3 Пла - чу - ся

В первой строке помета «покой» стоит при статье светлой, которой предшествует голубчик борзый. Начертание лица, так же как и развод, начинается с голубчика, после которого в разводе находится не статья, а стрела простая, по певческому значению равная статье светлой. Следующие за статьей светлой знамена начертания не находят отражения в разводе.

Рассматривая начертания, легко заметить совпадение их первых знамен с начальными знаменами разводов, причем эти знамена бывают одинаковыми не по внешнему виду, но по певческому значению. В пунктах 2 и 3 примера певческое значение первого знамени начертания сохраняется и в разводе (в третьей строке статья закрытая средняя представлена последованием стрелы простой, крюка светлого и запятой, то есть разведена в свою очередь).

Пометы при первых знаменах начертаний фит обнаруживают те же особенности, что и в лицевых начертаниях, но с той разницей, что знак фиты, разделяющий начертания на две половины, делает тем самым применение помет к начальным знаменам явлением, присущим левым половинам начертаний.

24

све т

¹ Здесь и далее не все разводы даны целиком: большей частью — лишь начало. Для наглядности тут и в дальнейшем изложении автор пользуется «переводами» на современную нотацию.



Совпадение первых знамен начертаний и разводов и здесь очевидно, только в пункте 2 стрела поводная опять-таки «разложена» на голубчика тихого и стрелу простую.

Соответствие начальных знамен начертаний и разводов выражается следующим образом:

- 1) полным сходством в написании и звучании;
- 2) различным написанием при одинаковом звучании;
- 3) незначительными отличиями в начертаниях и разводах при сохранении высотного значения и направления движения напева.

Количество применяемых при начертаниях помет связано с размерами самого начертания и с тем, насколько знамена, входящие в него, выражены разводом, иначе — от степени тайнозамкненности начертания; но важно и то, насколько совпадают знамена начертаний и разводов также в случаях, когда при начертаниях пометы совсем не проставлены.

Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что применение помет к начертаниям лиц и фит есть следствие несомненной связи, существующей между начертаниями и разводами. Появление помет внесло ясность в знаменное пение и много содействовало его упорядочению и уточнению напевов, в которых фитное пение составляло ответственный участок. В силу своей сложности он еще больше требовал усовершенствования. Поэтому система помет и была применена не только к рядовому знаменному распеву, но и к тайнозамкненным начертаниям и их разводам.

В применении к фитному пению система помет должна была выработать какие-то свои формы, и прямым назначением помет в тайнозамкненных начертаниях была *помощь в раскрытии их содержания* путем хотя бы частичного уменьшения тайнозамкненности. При этом применение помет к тайнозамкненным начертаниям и известное раскрытие таким путем их внутреннего содержания несколько не уменьшает значения и смысла самого приема зашифровки фитных напевов.

Присутствие в начертании одного или нескольких тайнозамкненных знамен еще не определяет полной его тайнозамкненности. Наоборот, начертание, состоящее из рядовых, но тайнозамкненных знамен, может оказаться полностью тайнозамкненным. Пометы ставятся при вполне тайнозамкненных начертаниях относительно редко, при мало тайнозамкненных — очень часто. Однако никакое применение помет, так же как и их отсутствие при начертании, не изменяет степени его

тайнозамкненности. Последняя зависит исключительно от подбора знамен и от того, насколько эти знамена совпадают со знаменами разводов или раскрываются ими. Поэтому если попытаться представить себе фитные начертания и их разводы, имеющие пометы, внезапно лишенными этих помет, то связь начертаний с разводами все равно сохранится. Сказанное позволяет считать, что беспометные разводы лиц и фит, которые мы встречаем в середине и начале XVII века, могут быть в значительной степени объяснены посредством пометных начертаний и разводов, и при этом в большей мере, нежели напевы рядового изложения.

Попытки проникнуть в музыкальное значение лиц и фит в рукописях XV—XVI веков, и особенно еще более древних, требуют большой осторожности в силу тех традиций исполнения фитного пения, которые еще жили в древнейшее время, но были оставлены к XVII веку. Такое забвение старых традиций в поздних фитниках отразилось на тайнозамкненных начертаниях — как лицевых, так и фитных. Оно дало себя знать в *уменьшении степени тайнозамкненности* начертаний и в приближении их написания к графическим средствам рядового изложения знаменного распева. Таким образом, степень тайнозамкненности начертаний помогает установить время написания рукописи и приобретает палеографическое значение.

История певческих текстов, их развития от древнейшего времени — в рамках сохранившихся певческих рукописей — еще не была предметом сколько-нибудь основательного исследования. При отсутствии разводов фит в рукописях до середины XVI века и, тем более, самостоятельных фитников в то же время, о певческих текстах безразводного периода приходится судить лишь по рядовым рукописям. Проходить мимо последних нельзя не только потому, что происходящие в них текстовые изменения интересны и показательны сами по себе, но и в силу того, что они отражены в фитниках, а последнее позволяет сделать наблюдения, освещающие особенности самого фитного пения. Несмотря на относительно позднее появление фитников, в них можно встретить раздельноречные тексты. Происхождение этого раздельноречия двояко. Часть фитников содержит богослужебные тексты времени господства раздельноречия, заимствованные новыми фитниками из певческой практики или перенесенные в них из более старых, еще беспометных фитников. Другие фитники содержат также хомовые (раздельноречные) тексты, но в том виде, в каком они применяются в певческих книгах старообрядцев XVIII и последующих веков. Те и другие тексты разделены периодом истинноречия. Тем самым открывается возможность их сличения, которое может принести пользу исследователю лишь при параллельном изучении фитных текстов и соответствующих им распевов с их музыкально-формальной стороны. В этом отношении раздельноречные (хомовые) тексты

наиболее полезны. Наконец, существует какая-то группа текстов, исходящих непосредственно из старых раздельноречных традиций и как бы не затронутых явлением истинноречия и связанной с ним борьбой за исправление «на речь» певческих текстов.

Фитные и лицевые тексты, приводимые в фитниках, чрезвычайно разнообразны, но в известной степени их подбор ограничен. Они представляют собой отдельные слова, изъятые из богослужебных песнопений. Эти слова, подписанные под начертаниями, вносятся в фитники, после чего дается развод. Текст последнего отличается от помещенного под начертанием тем, что очень часто бывает показан в составе целой фразы. Если под начертанием проставлено *название* фиты, то собственно богослужебный текст помещается уже не под начертанием, а только под знаменами развода. В целом тексты под начертаниями содержат:

- 1) наименования фит;
- 2) группы слов (два-три);
- 3) отдельные слова (с разным количеством слогов);
- 4) части слов (один или несколько слогов);
- 5) самостоятельные односложные слова.

Наименования фит очень интересны и разнообразны (в этом отношении с ними могут поспорить только наименования попевок). Некоторые из названий фит указывают на их греческое происхождение. Наибольшая часть представляет собой русские слова, характеризующие присвоенные данным фитам напевы со стороны окраски их звучания («светлая», «мрачная», «скорбная»), высоты («высокая»), входящих в состав начертания знамен («хамильная», «подчашная», «трестрельная», «переводочная»), текста развода («око сердца», «юницу»), богослужения («воздвиженская», «успенская»), и, наконец, названия неизвестного происхождения («дикоплов», «лугвица», «кобыла» и др.).

Терминологическое сходство фит и попевок заслуживает внимания. При всем различии их формального строения и места в напеве, те и другие представляют собой яркие мелодические обороты, придающие выразительную окраску напеву в целом. Поэтому они и находят столь выразительную терминологическую характеристику. Ниже помещен перечень наименований фит (и нескольких лиц), установленных по фитникам XV—XVIII веков (всего 309 наименований). Эти наименования возникали в разное время, в силу чего древнейшие из них в списке выделены: курсивом — относящиеся к XV, а разрядкой — к XVI веку. Раз появившись, названия продолжали сохраняться и в более поздних фитниках. Большая часть фитных названий относится к XVII веку. В список не вошло незначительное количество наименований, которые автору не удалось окончательно уточнить.

Адамля
Азовка
Алакатас
Аннин плач
Аполотка
Багрянка
Баран
Безименна
Бельная
Бирюза
Бисер
Благовестная
Блаженная
Бодра
Б о л ь ш а я
Борзоводна
Борзовозводная
Борису и Глебу
Валакатас
Венец
Взбранная
Вивацея
В и д я щ е т я т в а р ь
Водолей
Возводна
Воздвижению
Воздвиженская
Воитин
Волковка
Волоконцы
Волынка
Волынка красная
Вопль
В снедь
Входичая
Высогласная
В ы с о к а я
Высокая с мечом
Высокогласная
Вязовка
Галилейная
Глубокая
Гойна
Грановитка
Греков ключ
Громада
Гром большой
Громная
Г р о м о г л а с н а я
Громозельная
Громосветлая
Громосложная
Гугнивая
Давидова
Двачёлна
Двоегласная
Двоестрельная
Двоечелная
Двоечелная высокая
Двоечелная большая

Двоечелная малая
Двоечелная меньшая
Двозельная
Двосложная
Двочислена
Девическая
Девственная
Дивлящеся
Дикая
Дикарь
Дикоплов
Досада
Досадительная
Достойна
Достойно
Дохмат
Дрочена
Душеполезная
Еммануил убо
Заводная
Заводная меньшая
Загрянка
Заимна
Затвор
За упокой
Звезда
Звездочальная
Звездочелная
Звезды
Зельная
Зельная меньшая
Зельная со светлым
крюком
Зельная со светлым
приступом
Зельная с сорочьёю
ножкой
Зельносерда
Зельносердна
Зилонза
Зилотна
Зингерка
Златокрылатая
Златокрыльная
Змейна
Зоровавель
Зыбель
Избавитель
И з е м л я
Иразма
Иразна
Иудейская
Кававыла
Кавыла
Каруна
Качевка
Кладница
Княжатка
Князи
Кобыла

Кобылка
Ковыла
Красная
Красногласная
Краснокрыжна
Краткая
Крыжевозводна
Крыжев пор
Крыжная
Кудри со змийцею
Кудрявая
Кудрявна
Львовская
Лопатка
Лошадка
Луганица
Лугвица
Мариины слезы
Матерњи слезы
Мирная
Мирная меньшая
Мирная с тряскою
Мрак
Мраковидна
Мрачная
Мрачная без конца
Мрачновидна
Мрачносветлая
Надгробная
Надейка
Недоводная
Недопевная
Немка
Непостоянная
Непостоянная хабувица
Непостоятельная
Обатка
Обменная
Образна
Обычна
Однострельная
О како
О колика
Око сердца
Ослица
Отменная
Отметная
О чудо новое
Палакатос
Пастырская
Пачевна
Перевеска
Переводна
Переводочна
Перевозница
Перевязка
Перевязка большая
Перевязна
Перекоп
Перекос

Перелет
Перелефть
Переметка
Переплет
Переям
Переямль
Песнь Иезекиилева
Петров плач
Петро же
Плачевная
Плитка
Повелетельная
Поводная
Поводная малая
Поводная меньшая
Подвижная
Подобна
Подчашна
Поездная
Позвонна
Полковна
Полузельная
Полукобылие
Полукрыжевая
Полуслезная
Постная
Постоятельная
Поступная
Правильная
Преводна
Преложительная
Преложная
Проводна
Пророк
Просветна
Просодия
Пуга
Пулитка
Пундра
Путная
Пятигласная
Радуйся
Радуйся большая
Радуйся со зелом
Рея
Роговая
Розводна
Рутвица
Светиха
Светлая
Светловысокая
Светлозвездная
Светлозельная
Светлотихая
Седрахма
Сенна
Сиятельная
Скамная
Скамностранная
Сковородка

Сковородная	Трисолнечная
Скорбная	Троицкая
С кудерьми (С кудрями)	Трясоводка
Слезная	Трясоводна
Сложитель	Трясоповодная
Сложитная	Ужасная
Снычовка	Узол
Сня со креста	Умильная
Собирательная	Утешительная
Со змийцею	<i>Фита</i>
Солка	Хабува (Хебува)
Солная	Хабувица
Соломенка	Хай
Состоятельная	Хайна
Сперевесь	Хамильная
Сперевесьвозводна	Хамилобедная
Сподчашная	Хамиловидная
Спускная	Хамилосложная
Спутная	Хламида
Со сложитиею	Холмец
Страшливая	Хотева
Стрелосложная	Храблвая
Строня	Храбрая
Струя	Цабля
С челюсткой	Цамблачная
Титро	Царево лицо
Тихая	Царская
Тихая без своду	Царская перевязка
Тихая меньшей свод	Цебрачная
Тихострельная	Цельная
Торжественная	Цельносердце
Тресветлая	Челюстная
Тресложная	Черная
<i>Трестрельная</i>	Чертожная
Трестрельная большая	Чертожная светлая
Трестрельная меньшая	Чудесная

Начертаниям обычно соответствуют два слова или слога («искаше же»,¹ «прежде век боже», «лвовым образом»). Исключением является текст лица «кобыла» (имеющей также и фитное начертание): «Мы же мать деу» с разводом на все четыре приведенных слова. Уже говорилось, что в подавляющем большинстве случаев исполнение развода приходится на ударяемый слог или начинается с него. Как на редкий случай можно указать на фиту, помещенную в примере 24 (нижняя строка), в которой распев (на слове «трапезе») исполняется на третий, последний и неударяемый слог этого слова — «зе»: Один и тот же распев может прийтись на разное количество слогов и при истинноречном тексте (в понимание строения текста вносят ясность особенности раздельноречия, при котором в слове может оказаться большое количество слогов, сравнительно с истинноречной формой). Обратимся к примеру:²

¹ Выделены слоги, на которые приходится развод.

² ГПБ, собр. Погодина, № 407, л. 227 об. (1) и БЛ, Муз. 1330, л. 1 об. (2).



Небольшие ритмические разночтения, имеющиеся в напевах, не играют роли. Важно то, что различное количество слогов должно уместиться под тем же самым распевом, который ни сократить, ни растянуть нельзя. Значит, «лишние» слоги надо куда-то поставить. Но куда? Распевщики знали это. Еще пример: ¹



Слово «воспоим» в раздельноречном написании имеет слог «мо», отсутствующий в истинноречной форме слова. Пример подтверждает то же, что и предыдущий. «Новые» слоги ставятся под звуками распева не где придется, а в его *опорных* местах, именно в тех, которые *разделяют напев на части*, определяющие его формальное строение. Чем больше число слогов под распевом, тем точнее может быть выяснена его форма, ее закономерности. Переходим к примеру, устанавливающему несколько иные стороны образования фитных напевов.

Если внимательно просмотреть изложение разводов в фитниках, то нередко можно увидеть в них любопытное графическое обозначение, которому мы присваиваем наименование «знака зела́» (от славянской буквы «зелó»).



В знаменном изложении приведенного в примере 27 развода ² после группы звуков, отмеченных сверху скобкой, среди знамен проставлено обозначение «S» — «знак зела́». ³ Для понимания этого знака следует сопоставить пример 27 со следующим: ⁴

¹ БЛ, Муз. 1330, л. 17 об.

² БЛ, Муз. 3893, л. 25 об. Напев дан в сокращении.

³ В виде исключения знак зела заменяется крестом или имеет такой вид: } ,

⁴ ГИМ, Певческое собр. № 601, л. 211 об. В фитнике помещен только данный отрывок развода.



Автору известна запись напева, заканчивающаяся сложити́ей с подверткой, образующей нисходящее последование восьмой и двух четвертных. После нее находится знак зела и развод обрывается. Этот отрывок напева, как и сама фита («двоечелная»), имеется буквально во всех фитниках.

Продолжительный распев фиты примера 27 оказывается разделенным знаком зела на две неравные части. Автор располагает 21 образцом распева «двоечелной» фиты, причем этот распев во всех случаях дан полностью, однако в пяти случаях среди знамен развода проставлен знак зела. С другой стороны, имеется 15 отрывков развода, не имеющего продолжения. Из них пять сопровождаются добавочной надписью «та ж фита ин приступ». «Та ж» потому, что напев «двоечелной» фиты помещается в фитниках обычно первым, а непосредственно после него дается для нее «ин приступ».

Одинаковые фиты (напевы) могут иметь разные тексты, но в фитниках, за редкими исключениями, фита «двоечелная» имеет текст «девства же ключи», а разводы «ин приступа» даются на «иноком». Лишь в одном случае на слово «иноком» дан полный развод фиты (в позднем варианте XIX в.). Отсюда становится ясным, что в некоторых случаях на тот и на другой тексты следует исполнять тот же самый распев фиты, но различие все же есть и заключено в начальной части развода. В фите на слова «девства же ключи» это начало отделено от всего развода знаком зела и носит название «ин приступа». В разводе на слове «иноком» для краткости приводится только один «ин приступ», после которого должна исполняться обязательная и неизменная часть фитного распева, почему после «ин приступа» и ставится знак зела. Одинаковые начала распевов встречаются и у ряда других фит, в которых также ставится знак зела. Все это показывает, что фитные напевы формально распадаются на несколько частей, из которых первая, начальная, носит название «приступа» и представляет собой мелодически варьируемую часть распева.

Говоря о фитных текстах, мы не можем оторвать их от напевов,— хотя эти последние не являются предметом рассмотрения в настоящем исследовании, но частично их касаться неизбежно приходится. Надо сказать и об окончаниях фитных напевов, учитывая, что о распевах со специально мелодической стороны в фитниках ничего не говорится.

Наблюдения показывают, что фитные распевы в огромном своем большинстве имеют типичные, довольно краткие, но часто повторяющиеся в различных фитах мелодические *концовки*.

Между «приступом» и концовкой располагается, таким образом, *основная часть фитного напева*. Мы не стали бы касаться этого явления, если бы не связь его с текстом. Связь эта заключается в том, что немногочисленные обычно слоги слов, находящихся под разводами (распевами) и составляющие их словесную основу, *распределяются на «стыках» тех частей напевов, из которых складывается фитный распев*.

Рассмотрение словесной основы и мелодического строения фитных распевов помогает проникнуть в особенности и приемы фитного пения как одной из форм древнерусского певческого искусства. Этого нельзя было бы достичь, если бы фитные напевы не были объединены в специальные руководства — фитники. О лицах здесь говорить неуместно, так как они отличаются от фит прежде всего в мелодическом отношении, что может быть выяснено путем соответствующего их изучения, выходящего за пределы содержания настоящей главы.

Глава 6

КОКИЗНИКИ

Поскольку кокизники являются сборниками кокиз-попевок, следует установить, когда сложилось само понятие попевки, достаточно «отработанное», для того чтобы возникла необходимость в кокизниках как учебных пособиях специального назначения. Этот вопрос надо разделить на две части, ибо одно дело — выработать понятие попевки как таковой, иное — начать объединение попевок в сборники.

Во время первоначального заимствования христианства русским певцам не оставалось ничего другого, как повторять то, что им преподносили в готовом виде новые преподаватели культового пения. Если просмотреть нотные строки древнейших певческих рукописей, без труда можно заметить в них периодическое повторение одних и тех же нотных знаков и их сочетаний. Не входя в рассмотрение того, каким образом следует понимать мелодическое значение отдельных знамен древнейшего периода, можно допустить, что в пределах одного гласа одинаковые с графической стороны участки нотных знаков должны были иметь также одинаковое или близкое звуковое содержание. Только после того, как наши певцы в течение некоторого и, быть может, достаточно продолжительного отрезка времени изо дня в день повторяли одни и те же мелодические обороты, они смогли заметить, что эти обороты повторяются не случайно, а подчинены определенному порядку, системе осмогласия прежде всего.

Не восприняв теоретически древнегреческой системы осмогласия, русские распевщики не имели в своем распоряжении для усвоения христианского культового пения ничего, кроме природного музыкального чутья и родного для них богатства народных, тогда еще языческих песен. Как раз это чутье и заставило их упорядочить новое для них культовое пение, но не с точки зрения чисто теоретической, а со стороны мелодической. Наступило время, когда была осмыслена попевка как таковая, как мелодическое явление. Оставалось только установить порядок внутри всей массы попевок и определить их зависимость от гласа, от строения и формы песнопений. С этих пор уже и сами распевщики должны были понять, что одинаковые знамена, их группы и последования не всегда выражают тождественные музыкальные обороты.

Третьей ступенью было осмысление музыкального характера попевок, проникновение в едва уловимые оттенки звучания, высотное значение и формальное их строение. Необходимость отличить попевки одну от другой заставила наших певцов дать каждой из них собственную характеристику, чаще эстетического порядка, откуда и родились столь яркие и выразительные наименования попевок, содержащие и мелодические, и формальные определения.

Последняя ступень — это создание учебных пособий для помощи в изучении попевок и объединение всего их богатства, накопленного за столетия. Определять какие-либо хронологические границы для намеченных отдельных этапов развития системы и искусства попевок было бы вообще неправильно, в силу чрезвычайной продолжительности этого развития и параллельности в нем некоторых процессов. Что касается внешнего выражения попевок, то первоначально это — повторение, как уже было сказано, одинаковых групп знамен в нотных строках, а затем первые попытки закрепления попевок в теоретических руководствах — азбуках общего назначения. В дальнейшем мы увидим, что система попевок (кокиз) столкнулась с теми же трудностями и превратностями в своем росте и развитии, что и все знаменное пение, но столкновение с западноевропейской теорией музыки для попевок имело особо пагубные последствия.

Ничто с такой яркостью, так наглядно не выражает внутренней сущности знаменного распева, не определяет музыкально-эстетической его стороны, как система попевок. Присвоение каждой кокизе отдельного и характерного наименования явилось для русских распевщиков не только следствием проникновения в характер звучания соответствующих мелодических оборотов. Всего важнее то, что музыкально-эстетические определения (названия) попевок в конечном счете стали в знаменном распеве одним из средств их *упорядочения и классификации* и, в силу исключительной свободы и гибкости попевок, не могли ужиться рядом с точной, но сухой системой записи напевов средствами пятилинейной нотации и темперированным строем. Столкнувшись с ними, «эстетическая» система классификации мелодических оборотов потеряла смысл, так как питавшая ее прежде почва стала бесплодной.

Столкновение двух систем произошло тогда, когда развитие кокиз, как средства мышления и мелодического обогащения знаменного распева, приближалось к своей вершине. Это высокое развитие, без всякого сомнения, имело бы следствием собственную русскую теоретическую разработку попевок — не хватало только появления соответствующих толкований. Их составление запоздало. Появились толкования знамени, но не попевок, и случилось это раньше потому, что со стороны графической развитие знаменного распева совершилось и закончилось, опередив систему попевок по крайней мере на столетие.

Между знаменной нотацией и попеvками в их развитии имеется нечто общее. Так, уже известно, что первоначальной формой певческих руководств было простое перечисление нотных знаков, далеко не всегда сопровождавшееся их толкованием — более полной и совершенной формой азбук. Этой же последовательности должны были подчиняться и кокизы. Их первоначальная форма — тоже простое перечисление. Через более или менее продолжительное время должны были появиться и какие-то формы толкования кокиз, как и самой системы попевок. Это время «не поспело» наступить, о причинах чего уже говорилось. Кокизники начали появляться как-то «сразу» и быстро, причем в уже достаточно развитом виде, но судить о том, каким путем выработался этот совершенный вид, крайне трудно за малочисленностью кокизников не только самих по себе, но и в сравнении с количеством сохранившихся азбук-перечислений.

Заметная разница в количестве азбук-перечислений и кокизников не может быть случайной. Азбуки-перечисления были самые различные. Простейшую азбуку мог себе для памяти составить любой грамотный певец или просто переписчик, хорошо знавший знаменную нотацию. Переписать два-три листа не представляло трудности: достаточно было выписать несколько десятков начертаний знамен и фит вместе с соответствующими названиями, чтобы азбука была готова. Толкования требовали не только большего времени и места, но преследовали и другие цели. Они не могли быть переписаны «между прочим», для памяти, так как их содержание специально предназначалось для педагогической работы с учеником и, несмотря на внешне ограниченные размеры, было связано с довольно широким кругом музыкально-теоретических вопросов и знаний.

Кокизники — особо сложная разновидность музыкально-теоретического руководства. Сложная потому, что по самому существу своему она не укладывается в простую форму. Можно, допустим, показать в перечислении знамен один крюк простой, без остальных его разновидностей, на том основании, что все крюки (других согласий) имеют один распев, так же как и еще некоторые знамена. Здесь можно говорить о «типе» того или иного знамени, но совсем иначе обстоит дело с кокизами. Всякий кокизник требует большого объема даже для простой записи попевок, ибо попевка есть мелодический оборот, не могущий быть выраженным одним-двумя певческими знаками: их требуется от нескольких до одного-двух десятков, если не больше. Требуются особые формы текстов — не одно слово (название), а целые фразы, предложения, а также и названия более сложные, нежели наименования отдельных знамен, но самое трудное — мелодическое содержание попевок, для которого отдельные знамена, как бы интересны они ни были, являются только средством выражения и ничем большим быть не могут.

Попевка — душа знаменного распева, его смысл и его жизнь. Вне развития попевки не может быть его поступательного движения. Знаменный распев двигали вперед и привели его к вершинам не средства и формы записи его напевов, а знаменные попевки, спокон веку дававшие ему внутреннее, музыкально-художественное содержание.

Подход к составлению теоретического руководства по знаменному пению (как и во всякой области знания) мог быть ремесленническим и творческим. При условии старания и добросовестности в составлении простейших азбук-перечислений, да и толкований знамени, ремесленничество было в какой-то степени терпимо, но с созданием азбуки типа «Извещения» Александра Мезенца или — еще раньше — азбуки инока Христофора ремесленничество было несовместимо: требовался творческий подход к делу. Мы знаем лишь отдельные имена крупнейших древнерусских распевщиков, но можно не сомневаться в том, что музыкальные богатства знаменного распева созданы на протяжении веков лицами высокоодаренными, не ремесленниками, а творцами в самом широком и благородном смысле этого слова. Отсюда и следствие: чем больше живого музыкального содержания заключено в том предмете, о котором говорит данное музыкально-теоретическое руководство, тем более творческим должен быть и действительно был труд его составителя.

Выдающихся певцов всегда было больше, чем ведущих теоретиков, несмотря на то, что теоретики самым тесным образом соприкасались с практикой. Понятно, что все дело обогащения и роста знаменного распева, в части кокиз во всяком случае, должно было находиться в руках очень ограниченной группы распевщиков-практиков и педагогов, состоявшей из людей самой высокой музыкальной квалификации и самой большой творческой одаренности. Если так, то нет ничего удивительного в малочисленности руководств, излагающих систему попевок, так же как и в том, что эти руководства находятся по своим качествам на высоком профессиональном уровне, не знающем подготовительных и промежуточных форм. Составители таких руководств (кокизников) должны были располагать *всей* суммой знаний, необходимых для практического и теоретического владения искусством знаменного пения. Одним из них был инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор (составленной им азбуки мы уже касались). В созданный им труд входит, помимо прочего, кокизник.¹

У Христофора раздел кокиз озаглавлен «Имена попевкам». В подробном оглавлении ко всему сборнику присутствие в нем кокизника не отмечено, указаны лишь «Фиты розводные» и «Ключ знамени» — видимо, потому, что полная азбука, состоящая из нескольких частей, заняла бы в оглавлении слишком

¹ ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 665/922, лл. 1001—1003 об.

много места, а заголовок «Ключ знамени» и так написан лишь на боковом поле.

В наше время термин «попевка» применяется чрезвычайно часто и даже несколько затрепан. Чаще всего о нем вспоминают при изучении народных песен, а иногда пытаются определить им любой мелодический оборот, если он обладает какой-то степенью типичности и выдержанностью рисунка, из какой бы отрасли музыкального искусства он ни был заимствован. Такого разнообразного применения, столь широкого значения названный термин ранее не имел. «Попевка» — это термин, первоначально являющийся принадлежностью только теории *знаменного* распева, откуда он заимствован и перенесен в другие отрасли музыки. В узком значении, приданном ему в знаменном распеве, его и следует понимать в тех случаях, когда речь идет о древнерусском культовом пении.

Расширенное, но, с нашей точки зрения, неправильное понимание значения попевки можно встретить у В. М. Металлова, считающего, что «при пении фиты хобувы, то есть при исполнении напева сугубом, выполнялось еще пение на слоги «не-ни», то есть то, что нам известно под названием «аненаек, ненен», известного рода украшающих попевок на эти слоги византийского характера, долженствовавших выражать собою те или другие оттенки и черты гласов осмогласия».¹ В другом месте: «Также можно установить наличность в этих книгах (древних знаменных рукописях) попевок — «хамилы», «паука», «дербицы», «кулизмы», «мережи», «фит», но и о других попевках — кокизах сказать определенное что-либо и положительное весьма трудно».²

В приведенных словах Металлова нет точного разграничения нескольких понятий, которые следует различать. Так, в первом случае к попевкам приравниваются аненайки, имеющие «украшающее» значение. Они не могут быть отнесены к попевкам, даже если представляют собой обороты, характеризующие определенный глас. Попевки всегда составляли существо, музыкальную ткань знаменного распева и могли быть в своей совокупности украшены, например, фитами, но сами никогда не были средством украшения. Кроме того, попевки, как мы постараемся показать, не были «византийского характера» — в противоположность действительно и полностью византийским упомянутым аненайкам Благовещенского кондакаря.

Названные автором «Богослужбного пения» во втором случае хамилы, пауки, дербицы, кулизмы, мережи и, тем более, фиты относятся к разряду сложных знамен и лиц-попевок, а не собственно попевок. Именно в силу этой путаницы «и о других

¹ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, стр. 247—248.

² Там же, стр. 277.

попевках — кокизах сказать определенное что-либо и положительное весьма трудно».

В знаменных теоретических руководствах можно видеть несколько различных названий, определяющих одно и то же понятие попевки, а именно: «кокиза», «попевка», «строка». Из этих терминов «кокиза» является единственным; употребляющимся в узком значении и не имеющим оттенков и различных форм применения. Прямое значение слова «кокиза» (что то же — «попевка») — *типичный гласовый оборот напева, лежащий в основе осмогласия* (в понимании его русскими певцами) и вместе с другими кокизами *являющийся мелодической характеристикой данного гласа, а в совокупности восьми гласов — мелодической основой осмогласия и знаменного распева.*

Приведенное определение «кокизы» совпадает с тем, которое можно было бы дать и термину «попевка». Все же термин «попевка» в практическом применении имеет некоторые оттенки значения, иногда очень тонкие и трудно уловимые. Так, например, почти во всех толкованиях знамени указывается на то, что «первый глас и пятый едину попевку имут», а другие гласы попевками «не согласуются». Встречаются примечания перед началом некоторых песнопений: «То ж иная попевка», или — у тех же кокиз — «своею попевкою». Такие случаи указывают на то, что понятие «попевка» певческими рукописями применяется в более широком значении, нежели «кокиза» — в значении напева вообще или «ин распева». Это, однако, частные случаи, не исключающие того, что в главном своем значении термин «попевка» полностью совпадает с понятием «кокизы». Оба термина имеют одинаковое право на применение в исследовательской терминологии.

Термин «кокиза» применяется в певческих рукописях реже, чем «попевка». Из оттенков их употребления следует указать еще на один, встречающийся чаще всего в фитниках. В них нередко заголовки, вроде: «Сия кокизы разводных строк» (что такое разводная строка — уже известно). Соединение разводных строк с кокизами указывает на то, что кокизы рассматриваются, подобно напевам фит, как типичные мелодические обороты, что вполне соответствует внутреннему значению кокизы как попевки. Наконец, существует попевка под названием «кокиза»; в таком случае это слово должно рассматриваться как имя собственное.

В теоретических руководствах термин «кокизник» обычно не встречается. Особые собрания или небольшие подборки попевок чаще озаглавливаются «Имена попевкам» или в подобном роде. Тем не менее, название «кокизник» вполне ясно определяет содержание предмета и может быть применено ко всякому собранию попевок. В свое время «кокизник» был техническим термином, имевшим хождение, хотя и в узком кругу теоретиков-распевщиков. Это подтверждается словами певческой рукописи:

«А старые де мастера, которые были в Московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иванне Васильевиче всеа Руси. Поп Федор Москвитин, а прозвище Крестьянин, и усалец Исаия, а прозвище Лукошко, и Логин, прозвище Корова, и их ученики. Пели для науку, *кокизник* и подобник наизуст, потому оне согласие и знамя гораздо знали. . .»¹

Кокизник, имеющийся в азбуке инока Христофора, краток, но его существенное значение состоит в том, что он пока древнейший из известных кокизников. Отсутствие более ранних попыток, хотя бы и в другой форме, объединения и систематизации попевок позволяет смотреть на него как на один из первых опытов подобного рода. Более поздние кокизники почти полностью совпадают с кокизником Христофора по форме и системе изложения попевок.

Христофор прибегает к «нейтральному» показу попевок, не соединяя их с текстами. Такая форма, наряду с другими, не лишена разумности и имеет право на существование. Христофор понимал, что попевка не есть нечто самодовлеющее, но может встретиться в любом участке напева и в различном окружении. Поэтому он счел более подходящим дать образцы попевок как таковые, не привязывая их к определенным текстам и, следовательно, к местам богослужения. Попевок, судя по их названиям, было всегда много, и количество их все время увеличивалось. Более поздние кокизники по числу попевок значительно превосходят кокизник Христофора, что, однако, нисколько не умаляет заслуги и знаний его составителя.

Как исходную точку для суждения о попевках приводим полностью перечень их названий, имеющихся в кокизнике Христофора (см. стр. 169).²

Традиция построения названий знамен полностью распространяется и на кокизы, только в последних сказывается значительно сильнее, ввиду большей сложности названий попевок, зачастую состоящих не только из двух, но и из трех и даже из четырех отдельных слов, — но об этом позже. Основной прием остается все тем же: определяемое стоит впереди определения — «мережа нижняя», «такша большая» и т. п., хотя обратный порядок также встречается нередко.

Некоторые наименования в кокизнике Христофора повторяются как полностью, так и в виде указания «то ж» — обычный прием, встречающийся и в фитниках, а может быть, перешедший в них из кокизников. Кокизник Христофора распадается на две части. Часть вторая заголовка не имеет, но она отделена от

¹ ГИМ, Певческое собр. № 219, лл. 376 об. — 377.

² Для удобства сравнения с другими кокизниками названия попевок расположены в алфавитном порядке. Цифры в последней графе указывают гласовую принадлежность: в левом столбце — в первой части кокизника, в правом столбце — во второй части.

Название	Часть кокизника	Глас	
Бирюза	1 и 2	2	2
Большая кавычка	1	6	—
» перевертка	1	6	—
Волоконцы	1	2	—
Грунка	1 и 2	5	1
Дербица	2	—	4
» большая	1	4	—
» великая	2	—	4
Долинка	1	4 и 6	—
Еухитиос	1	8	—
Заградная	1	8	—
Застенная	1	8	—
Змийца застенная	2	—	5
» тресветлая	1	8	—
Змийцы громные	1	8	—
Кавычка двоечелная	2	—	6
» меньшая	2	—	6
» поводная	2	—	6
Качалки	1	8	—
Киза	1 и 2	2	1
Кимза	1 и 2	2	1
Киреза	1	8	—
Кичиги	1 и 2	2	2
Ключ	1	5	—
Коворотка	1	8	—
Кокиза	1	8	—
Колесце	1	1	—
Колоды	1	1	—
Кололоелеос	1	8	—
Колыбелька	1	5	—
Колыбцы	1	2	—
Кора	1 и 2	4	4
Кудра	2	2 и 8	2
» нижние	2	—	2
» светлая	2	—	2
Кукизасиос	1	8	—
Кулизма скамейная	1	6	—
Лацега	1 и 2	1	1
Мережа меньшая	2	—	4
» нижняя	2	—	4
» полная	2	—	4
Муга	1 и 2	2	1
Наметка большая	1	1	—
» меньшая	1	1	—
Недоскок	1 и 2	6	6
Нижняя кулизма	1	4	—
» мережа	1	4 и 6	—
Пастела	1	4	—
Перевертка меньшая	1	6	—
Перевола светлая	2	—	6
Переволока	1	8	—
» меньшая	1	6	—
Перегибка	1	2	—

Продолжение

Название	Часть кокизника	Глас	
Перекличие	1	8	—
Перескок	1 и 2	6	6
Пецега	1 и 2	2	1
Площадка	1	8	2
Площадка ж	2	—	2
Повертка	2	—	6
Повертки	1	2	—
Повырза	1	8	—
Подчашие поездное	1	1	—
Поезд	1	6	—
Порывка	2	—	8
Пудра	1	2	—
Путик великой	1	6 и 8	—
» меньшей	1	6 и 8	—
Рафатка	1	1	—
» же	1	1	—
» полная	2	1	—
Ромша	1 и 2	4	4
Руза	1 и 2	2	1
Рутва	1 и 2	1	1
Рымза	2	—	1
Рютка	1 и 2	4 и 6	4
Светлая	2	—	4
Скачок	2	—	6
» большой	1	6 и 8	—
» меньшей	1	6 и 8	—
» полный	2	—	6
» средний	1 и 2	6 и 8	6
Слоонок (без знамен)	1	2	—
Средина	1	2	—
Стезка	1 и 2	8	2
» великая	2	—	1
» нижняя	2	—	6
» храбрая	2	—	6
Такша большая	1	8	—
» меньшая	1	8	—
Хамила громная	1	6	—
Хелеймеоса	1	8	—
Храбрая стезка	1	8	—
Цагоша	1 и 2	1	1
Шамша	1	8	—
Щадра	1	6	—

предыдущей половиной чистого листа и, что самое главное, существенно отличается от первой части своим построением.

Первая часть включает в себя перечисление наименований попевок, расположенных без определенного порядка. Такая «неопределенность» возникает не от беспорядочности кокизника, но в силу того, что попевки исполняются в различных гласах. Указания на это даются на полях и в середине текста между попевками, что и придает изложению известную пестроту.

Гласовые обозначения, проставленные на полях, по-видимому, следует считать основными, определяющими порядок построения кокизника: 1—2—4, 6—8—6, 8—6—2. Преобладает обычное последование гласов, из которого, однако, выпали гласы 3 и 7. Гласовые определения среди текста следует понимать как указания на то, что данную попевку можно исполнять также и в этом гласе, в дополнение к тому, который выставлен на поле.

Распевы даны в беспометном знамени над названием попевки, становящимся таким образом текстовой основой для данного распева. Обычная для рукописей свобода орфографии волей-неволей требует какого-то ее упорядочения, сближения с орфографией других кокизников, следовательно внесения в нее некоторых изменений. Так, например, наименование «скочек» приходится изменить на «скачок», «болшая» и «меньшая» — на «большая» и «меньшая», и т. п. (к такому же приему раньше пришлось прибегать в отношении наименований отдельных знамен и фит). Нередко унифицированы числа, в которых применены названия попевок (например, «качалка» — «качалки», и др.).

Вторая часть кокизника Христофора построена иначе. В ней подчинение обычному гласовому порядку совершенно очевидно. Обозначения гласов выставлены на полях, а среди текста их нет. Основное различие между двумя частями кокизника состоит, однако, не в этом. Иначе построено изложение. Словесной основой распева является уже не название попевки, а тот текст, на который исполняется данная попевка. После текста с соответствующими ему знаменами дается киноварью наименование попевки. Такое изложение более показательное, коль скоро в попевке важна в первую очередь ее мелодическая и текстовая стороны, а не название.

В фитниках мы также встречали изложение, дающее фиты с начертаниями и названиями, с начертаниями на тексты и, наконец, одни распевы (разводные строки). Система изложения распевов в фитниках и кокизниках, таким образом, обнаруживает значительное сходство. При всем этом системы фитного пения и попевок — не одно и то же. Не следует забывать, что большое значение имеет количественная сторона, а количество попевок, особенно в позднейших кокизниках, во много раз превышает количество известных фит. Если самые полные фитники содержат до полутора ста фит, то в кокизниках можно насчитать много сотен попевок.

Мог ли певец-клирошанин удержать в памяти такое количество попевок и запомнить все их названия? Вряд ли. Мало того, в этом не было необходимости. Приведенная ранее цитата (из рукописи № 219) о том, что наши певцы пели кокизник наизусть, неопровержимо свидетельствует о наличии у них богатейшей, если не феноменальной, памяти, но вряд ли таковая

имелась у всех мастеров знаменного пения, вряд ли каждый из них мог по первой просьбе спеть, допустим, «мережицу мрачную» в гласе 2 и сразу же «выложить» самое «мережицу» и все ее разновидности: светлую, среднюю, малую, с оброном тихую, полную, с перегибкою, с оброном скорую, крутую и привести возможные в других гласах варианты этих строк. Ведь неизвестно, каков был объем кокизника, о котором говорит автор рукописи № 219.

Практически певцы, конечно, имели в поле зрения все попевки, тем более, что одни и те же из них применялись по несколько раз в одном и том же песнопении, как и в разных песнопениях, в зависимости от богослужебно-уставных положений. В конечном счете, название попевки — это отражение эстетического отношения распевщиков к музыкальному характеру напева кокизы и, в гораздо меньшей степени, средство ее отыскания в теоретическом руководстве — кокизнике. У фит же, наоборот, наименование (и начертание) фиты позволяет отыскать ее в фитнике без особого труда.

В кокизнике инока Христофора, так же как и в других известных кокизниках, за единичными исключениями, попевки распределяются вне зависимости от их места в богослужении и принадлежности к Октоиху, Ирмологию, Праздникам или другим книгам, как это имеет место в фитниках. Почему так? Да потому, что фиты, в силу их относительной малочисленности, являются характерными и показательными для определенных видов богослужебных песнопений. Указания на принадлежность фит к Октоиху, Ирмологию, Часам царским, какой-либо службе может существенно помочь певцу представить себе их распевы. Наоборот, указание на то, что данная попевка исполняется в Октоихе или в одной из служб, ничего не дает, коль скоро та же самая попевка, того же наименования и распева может с одинаковым успехом и многократно исполняться в любом из богослужебных песнопений, принадлежащих при этом к различным гласам. Исключения немногочисленны и непоказательны.

Возвращаясь к кокизнику Христофора, укажем еще на некоторые различия между первой и второй его частями: они не одинаковы по составу попевок. В первой части дано 74 наименования, во второй — только 43. Количественное сравнение уже говорит само за себя, но важно мелодическое различие частей. Если составитель кокизника почему-то счел нужным подробно истолковать во второй части меньшее количество попевок, то он мог бы отобрать во вторую часть 43 попевки из первой части, однако этого нет. Отдельные попевки даны только в одной, а некоторые — только в другой части кокизника. Попевок (по наименованиям), общих обеим частям, всего 18. Обе части содержат 117 попевок, и количество общих распевов составляет немногим больше одной седьмой доли всего содержания.

На основании кокизника инока Христофора трудно высказать достаточно убедительные соображения о том, что побудило его именно так подойти к разделению попевок и противопоставить одни другим, но различное отношение к попевкам чувствуется совершенно определенно. Можно лишь высказать предположение, что такое распределение попевок было вызвано их употребительностью и мелодической значимостью в знаменном распеве, который в начале XVII века, когда составлен кокизник, был не тем, каким он стал в более позднее время. Не следует забывать к тому же, что дата — 1604 год — не более чем формальность, и содержанием кокизника являются попевки, уже давно сложившиеся и бытовавшие по крайней мере еще в XVI веке.

Любопытно, как отразилась на попевках система осмогласия. Из гласовых обозначений явствует, что в кокизнике Христофора помещены попевки, относящиеся ко всем гласам, кроме третьего и седьмого. В позднейших кокизниках эти гласы представлены, хотя и очень незначительным количеством напевов. Удивительного в этом ничего нет — то же самое можно наблюдать и в фитниках, но все же в рассматриваемом руководстве попевок, относящихся к этим гласам, нет. Появляются они позже. Это объясняется естественным развитием знаменного распева, расширением его мелодических возможностей, каковые и заключаются прежде всего в попевках и их богатстве. Гласы третий и седьмой во всех отношениях беднее прочих, поэтому потребовалось время для того, чтобы в этих гласах было создано достаточное количество мелодических оборотов — попевок, которые могли бы войти в дальнейшем в состав кокизников, хотя бы и не «догнав» по своей мелодической значимости попевки других гласов.

Попевок, исполнение которых возможно в различных гласах, также очень немного — их 17. Одновременное применение их указано для гласов 5—1, 4—6, 2—1, 2—8 и 6—8. Понятие параллельности гласов, их автентическо-плагальная взаимозависимость, еще явно не откристаллизовалась: на нее намекает только один случай — принадлежность попевки «грунка» к гласам 5 и 1. Это обстоятельство подтверждает неоднократно высказанное нами положение о том, что греческая теория автентических и плагальных ладов была забыта. Если в дальнейшем эта теория, судя по гласовому подбору попевок, напомнила о себе более отчетливо, то не потому, что наши распевщики «вспомнили» о греческих ладах, но оттого, что произошло мелодическое развитие попевок, появились попевки гласов 3 и 7, попевки стали чаще применяться в различных гласах, и параллельность их выявилась исподволь, так сказать, сама собой. На что именно обратили свое внимание русские распевщики (точнее, сам Христофор), может показать следующая таблица:

Гласы	Количество попевок	Гласы	Количество попевок
1	18	5	4
2	20	6	27
3	—	7	—
4	14	8	27

Данные таблицы показывают, что наиболее употребительны гласы 1, 2, 6 и 8, причем последние два в равной степени. Вырисовывается группа гласов — 2, 6, 8 и в меньшей степени — 1 и 4. Что касается гласов 2, 6 и 8, то их преобладание — это обычное явление (в частности, в области фитного пения). Распевщики не могли этого не заметить, но художественное развитие знаменного распева они повели по пути использования наиболее богатых мелодически гласов, мало беспокоясь о том, какой из них автентический, а какой — плагальный.

В связи со сказанным приводим слова Металлова из его «Осмогласия знаменного распева» — работы, в которой многое может быть оспорено, но, вместе с тем, содержащей ряд очень правильных мыслей. «Не отвергая... зависимости русского церковного пения от греческого, каждый, изучающий древнее православное церковное пение практически, вправе спросить, в чем же именно заключается и где видна эта зависимость, эта прямая связь теоретического устройства и технического построения русского церковного осмогласия по отношению к греческому, в каких очевидных, наглядных, доступных непосредственному чувству и познанию певца-практика признаках оно выражается, точнее сказать, где те теоретические или практические данные, по которым прежний русский певец-практик, а за ним и нынешний могли бы на основании древней музыкальной системы греческой, по методу технического устройства греческого осмогласия, определить гласы русского церковного пения. Таких данных доньше не оставили нам ни история, ни археология, ни теория, ни даже практика церковного пения». И дальше: «...Осмогласие знаменного распева должно быть изучаемо не по туманной отдаленной и умершей для нас системе старого греческого осмогласия, а по живым мелодическим типичным образцам каждого гласа... Греческая теория гласов, как ее понимают позднейшие исследователи в отношении к знаменному распеву, при практическом изучении осмогласия знаменного распева, должна быть оставлена».¹ С этой мыслью нельзя не согласиться, но выводы, которые будут сделаны на основании исследуемых нами кокизников, покажут, что вышеприведенные положения требуют значительно более глубокого обоснования.

¹ В. М. Металлов. Осмогласие знаменного распева, стр. 1—2 и 6.

Итак, в кокизнике инока Христофора уже намечаются показательные особенности системы попевок и строения их сборников — кокизников. С течением времени они подвергаются изменениям и дополнениям, о чем можно судить по другим известным источникам, до рассмотрения которых делать обобщающие заключения преждевременно.

Неоднократно по различным поводам уже приходилось ссылаться на рукопись № 219 (как она и будет именоваться в дальнейшем).¹ Этот источник относится к третьей четверти XVII века. По верхнему полю листов, составляющих кокизник, идут различные надписи, в частности: «Книга глаголемая кокизы», «Книга кокизы» и «Кокизы столпового знамени», собственно же заголовок кокизника таков (л. 386): «Книга глаголемая кокизы, сии речь ключь столповому знамени. Ему же главизна сице», после чего следует (л. 386 и об.): «Велием любомудрием и крепким тщанием сия вещь изложена подобно философстей, некоим премудрым мужем [и я м Б г в с ъ т ъ о у е м].² Паче же достоит рещи вдохновением святаго духа, наставляемое на дело сие. Нежели объядущуся и упивающуся сию вещь творящу, понеже в злохитру душу не внидет премудрость. Прочее же господие мои, отцы и братие, господа ради не держайте сия вещи злословием понести или во презрение положити, не безделна бо есть. Но воистинну яко сеяна пшенична класа,³ да всяк истерзаяй не может насытитися сладости ея, понеже мудрейшим медотечна, буим⁴ яко пелын⁵ вменяема от них и посмеваема.⁶ Всем же дерзающим сию вещь охулить и хотящим, яко терния, вменяюще давити или огню предати, им убо мститель сам царь и владыка господь наш Исус Христос творец всяческим».

Содержание этого краткого вступления не ново. По вступлениям к азбукам уже можно было познакомиться и с просьбами не осуждать недочеты написанного, и с угрозами по адресу того, кто осмелится попортить или уничтожить труд. Интерес представляет одна подробность приведенного вступления — отдельные, не связанные между собой буквы, заключенные в квадратные киноварные скобки. Над рукописью № 219 исследователи уже работали и оставили в ней свои записи. На поле против упомянутых скобок написано рукою Ст. Смоленского — «т. е., по чтению о. В. М. Металлова, „имя ему Бог весть“», и рукою самого Металлова — «пропись С. В. Смоленского, пр.⁷

¹ ГИМ, Певческое собр. № 219.

² Квадратные киноварные скобки в самой рукописи.

³ пшеничного колоса

⁴ буйным, непокорным

⁵ полынь

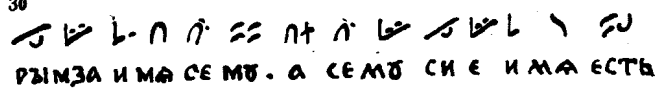
⁶ осмеиваема

⁷ «Профессор» или «протоиерей», так как В. Металлов был и тем и другим.

В. Металлов». Помещенные в скобках буквы можно разделить на пять частей (и я м — Б г — в с ь т — ъ ѣ — о у е м), из коих первая, вторая, третья и пятая являются основными, а четвертая — добавочной: буквы из нее должны быть перенесены в другие группы. При перестановке букв внутри групп, а также самих групп получим (в порядке 1, 5, 2, 3) следующую фразу: «Имя ему (оу=у) бгъ вьсть» (бгъ — обычное сокращение слова «бог»). Под этой несложной тайнописью автор кокизника скрыл свое имя, которого по всем признакам и не собирался раскрывать.

Кокизник рукописи № 219 состоит не из двух, как у инок Христофора, а из трех частей. В первой же части обнаруживается прием изложения попевок, которого нет у Христофора. Распев кокиз (после названия их, данного киноварью или с киноварной буквы) помещается над своеобразным «текстом». Этот «текст» состоит из последования гласных звуков, не имеющих определенного смыслового значения, как-то: «и-и-е-и-е-и» «и-и-е-и-е-и-е-и-е-и» и тому подобных, количество звуков в которых определяется продолжительностью мелодии попевки. Такой прием сопровождения напева в несколько измененном виде повторится в азбуках XVIII века, о чем будет сказано. Он напоминает также «аненайки» — прием древнего кондакарного пения. В русских кондакарях XII—XIV веков текстовые вставки, не имеющие смыслового значения, — обычное явление. В таких участках кондакарей главное заключается в собственно мелодическом обороте, приобретающем самодовлеющее значение в силу своей продолжительности и сложности. Безотносительно к существу кондакарной системы пения, влияющей на появление таких оборотов, заметим, что изложение попевок на основе ряда гласных звуков без определенного значения также подчеркивает особую важность именно мелодической стороны попевок. Закрепить какой-либо определенный текст за попевкой, в силу многочисленности случаев ее применения, нельзя, — о чем уже сказано, — но не знать напевов невозможно. Поэтому-то составитель кокизника рукописи № 219 и прибег к такому своеобразному приему изложения.

В первой части перечисление попевок ведется в порядке гласов. Возможность применения попевок в других гласах, кроме данного, не указывается. Во второй части кокизника даются тексты, имеющие определенное смысловое значение, но ни в какой степени не связанные с теми богослужебными текстами, на которые исполняются попевки в повседневной певческой практике. По существу, текстом служат названия попевок, но только в тех случаях, когда соответствующий им напев очень краток. В других случаях, а их большинство, добавляется еще несколько слов с тем расчетом, чтобы общее количество слогов в образовавшемся ряде слов равнялось количеству знамен, необходимых для изложения распева попевки. Например:



 РЫМЗА И МА СЕМЪ . а СЕМЪ СИ Е И МА ЕСТЬ

 КИМЗА " т. д.

После текстов, показанных в примере, следует: «сему имя рутва, а сие цагоша, а сие шибок имя, а колесце то же,¹ тому имя рутва, а иное знамя в первом гласе лацегию, се рафатка поеш, а сие имя мугою, пой кулизму по знаменью» и т. п. (для ясности названия нами выделены). Текстовые подписи получаются не всегда складными, но это определяется количеством знамен. Из приведенного небольшого списка названий уже можно уяснить некоторые особенности самой системы попевок, которые еще больше проявляются при рассмотрении всех их названий.

Напевы, одинаково названные, но находящиеся в разных частях кокизника, отличаются очень незначительно. Это свидетельствует о том, что составитель кокизника не придавал большого значения вполне точному, буквальному совпадению распевов, что вполне согласуется с их импровизационной сущностью, ясной и для самого составителя. Кроме того, различное изложение попевок в первой и второй частях кокизника говорит о том, что в те времена не было в ходу единых приемов преподавания попевок, но направлены они были к общей цели — прочному усвоению напевов учеником.

Отдельные наименования попевок рукописи № 219 отличаются от других, содержащихся в более ранних и позднейших источниках. Такие расхождения неизбежны, однако, прежде чем заключать из этого, что различны и сами напевы, необходимо их тщательно сличить, что является особой и крайне трудоемкой задачей. При этом, даже и в случаях совпадения напевов, несходные наименования не теряют права на самостоятельное существование, ибо различия зависят от многих различных причин.² Если же различие дает «непонятное» наименование, то это также не должно удивлять: неясных по значению наименований попевок встречается очень много.

По количеству попевок кокизник рукописи № 219 стоит на следующем месте после кокизника Христофора. В кокизнике № 219 помещено в первой части 150 попевок, а во второй — 225, всего 375 попевок. Попевки первой части не полностью, но совпадают с попевками второй, большей части, и количество «оригиналов» оказывается меньшим. Однако было бы неправильным отрицать значение двукратного изложения попевок в кокизнике,

¹ То есть та же попевка, но с другим названием.

² Так, например, в рукописи № 219 в попевке «коворотка» рукою Металлова первое «к» переделано на «п». Исправлены и некоторые другие названия. Такие исправления вполне произвольны, и для них нет никаких оснований.

что повышает ценность его как педагогического пособия. Оно еще больше возрастает, если принять во внимание наличие в кокизнике третьей части.

Третья часть кокизника Христофора имеет одну особенность, на которой следует остановиться. Эта часть носит отдельный заголовок: «Сказание прикрытому знамени сия кокизы разводных строк, глас 1». Обращают на себя внимание два обстоятельства: во-первых, термин «прикрытому» знамени и, во-вторых,— «кокизы разводных строк». «Прикрытое знамя» естественнее всего понимать так же, как и «тайнозамкненное», то есть указывающее на присутствие какого-то «тайного» распева, содержащегося в данном последовании знамен. Равнять, однако, между собой в этом отношении попевки (и их начертания), например, с фитами и лицами нельзя. Кроме того, попевки, перечисленные в третьей части кокизника № 219, в основном повторяют те, которые помещены в его двух предыдущих частях. Почему же, в таком случае, попевкам этих двух частей не присваиваются наименования «прикрытого знамени», а выделяются только попевки третьей части? Точно обосновать это трудно. Можно лишь сделать предположение, основываясь не на термине «прикрытое знамя», а на второй половине заголовка и особенностях изложения собственно попевок.

Припомним, что обычной принадлежностью фитников являются разводные строки, помещаемые в конце разделов, занятых фитами каждого отдельного гласа. Их особенностью является показ фитных распевов рядовым знаменем (без тайнозамкненных начертаний) на определенный богослужебный текст. Форма изложения попевок *на тексты* сближает их с разводными строками, несмотря на несходство в остальном. Возможно, что в этом смысле и сказано — «кокизы разводных строк», то есть попевки (кокизы) в виде разводных строк (изложение на певческие тексты).

В третьей части помещено наименьшее, сравнительно с первыми двумя частями, количество попевок — 87. Надо при этом заметить, что в третьей части (как и в других) действительное количество попевок несколько больше. Во всем кокизнике их около 400, но при подсчете крайне трудно учесть всякого рода «то ж», двойкие названия для одного и того же распева и, наконец, отдельные и довольно многочисленные строки без названий вообще,— так что судить приходится по количеству названий.

В отношении гласовом третья часть также напоминает прием изложения первой части кокизника инока Христофора: кроме основного, обычного порядка чередования гласов, в ней даны (над названиями) ссылки на другие гласы, в которых употребляются попевки.

Совпадения в порядке и приемах изложения материала приходилось видеть ранее, на примере азбук, так же как и в фит-

никах, коль скоро отдельные совершенные теоретические руководства принимались за образец при составлении новых, да и вообще постепенно вырабатывались некие сходные приемы изложения, несмотря на различие узкого содержания и назначения руководств. Это сильно сказывается и при сравнении кокизников. Все же близость содержания еще не есть совпадение, и между кокизниками Христофора и № 219 различия существенны. Намечается, подобно основным знаменам азбук-перечислений, некоторый «подбор» постоянно встречающихся, «обязательных» наименований, а наряду с ними — варианты уже существующих, как и совсем новые, не известные ранее.

Если вспомнить наблюдения, сделанные над азбуками XV—XVII веков, фитниками и кокизниками того же времени, то можно прийти к очень существенному выводу: *древнерусские музыкально-теоретические руководства* разного содержания и назначения на отдельных ступенях своего образования как в формах и приемах изложения, так и в системе построения *обнаруживают ярко выраженное единство.*

Несмотря на то, что среди русских распевщиков и теоретиков было большое количество одаренных музыкантов, один человек не мог бы создать теоретические руководства по всем отраслям знаменного пения — по знаменам, их толкованию, лицам и фитам, попевам, двознаменникам и другим видам. Общие приемы составления музыкально-теоретических руководств и выработка педагогических приемов были делом многих людей, делом целых педагогических объединений. Отдельные распевщики-теоретики (как и те школы, в которые они объединялись) действовали не разрозненно, каждый сам за себя. Единство подхода к делу свидетельствует о постоянной и налаженной связи между музыкантами-теоретиками и их объединениями, а также исполнителями-практиками. Происходил обмен опытом и знаниями, вырабатывались общие приемы и направления деятельности, несколько не препятствовавшие проявлению в теоретических руководствах личных приемов и вкусов отдельных распевщиков, подтверждения чему можно найти в любом древнерусском музыкально-теоретическом руководстве.

Имена очень немногих древнерусских распевщиков-теоретиков известны, но их должно было быть значительно больше, да и деятельность их началась, несомненно, гораздо раньше, чем это обычно считается. Относительное «опоздание» нашей древней теории музыки по сравнению с практикой объясняется тем, что чисто практическая сторона знаменного пения всегда, в особенности же в раннее время, стояла на первом месте и, преобладая, как бы «оттесняла» развитие теории музыки.

Известен еще один источник, дающий очень много для понимания теории и существа системы попевок. Этот источник замечателен, во-первых, тем, что до настоящего времени является единственным среди известных руководством, целиком посвя-

щенным попевкам и не составляющим часть более обширного руководства. Вторая особенность упомянутого кокизника — его двознаменное изложение: нижняя строка — столповое и верхняя — демественное знамя. Рукопись относится к первой половине XVII века.¹ Нотация обеих строк — беспометная. Текст писан полууставом и отличается сильным раздельноречием (некоторые сведения будут сообщены дополнительно). Причастность кокизника к деместву мы временно оставляем, как и его двознаменное изложение, рассматривая этот памятник только со стороны системы попевок. Следует, однако, решить, какая из двух нотаций является в кокизнике ведущей — демество или столповое знамя, и какая служит средством объяснения другой.

В существующих двознаменниках, какие бы виды нотаций в них ни использовались, как правило (не без исключений), основной строкой является нижняя. Это та строка, от которой следует отталкиваться для того, чтобы узнать содержание другой строки. Коль скоро, однако, рассматриваемый кокизник представляет собой редкий случай соединения знаменной и демественной нотаций в форме двознаменного *кокизника*, следует более внимательно отнестись к установлению исходной строки. Ввиду того, что кокизник не имеет помет, определение попевок по их мелодическим признакам следует производить с осторожностью; что же касается графической стороны, то выводы, построенные на основании отличительных признаков написания нотных знаков, сохраняют свою убедительность в полной мере. Независимо от наличия или отсутствия киноварных помет, знамена, выражающие определенную попевку, складываются в типичные для этих попевок последования знаков, в той или иной степени условные, а в некоторых случаях и тайнозамкнутые.

Если бы в кокизнике Соловецкого собрания знаменная строка была подчиненной и подлежащей объяснению средствами демества, то упомянутые последования знамен, само собой разумеется, должны были бы распасться. Поскольку в данном кокизнике эти последования сохранены и их можно проследить в большинстве помещенных в нем попевок, то главной строкой является нижняя, знаменная. Посредством нижней объясняется верхняя, демественная строка.

По поводу возможного возраста рукописи Ст. Смоленский высказывает следующие соображения: «По сохранности рукописи, орфографии ее и письму — можно предположить, что она есть список с какого-либо более древнего экземпляра Согласника; отсутствие помет, раздельноречие, перевод демества указывают на начало 17 века или 2-ю половину 16-го, как на время, в которое подобные «согласники» достигали двух целей: устанавливали единство исполнения и распространяли правиль-

¹ ГПБ, Соловецкое собр. № 752/690.

ное изучение пения, а также утверждали певцов в деместве посредством общеизвестных тогда знамен».¹

С датировкой рукописи, предлагаемой Смоленским, нельзя согласиться. Об отнесении ее к концу XVI века не может быть и речи, так как письмо знамен типично для XVII века (как будет показано ниже, рукопись относится ко времени царствования Михаила Федоровича, вступившего на престол в 1613 г.).

Демество XVII века и, тем паче, более раннее представляет собой один из темных участков русского культового пения. Сказанное заставляет рассматривать данный кокизник пока что только со стороны заключенных в нем *знаменных* попевок, для чего имеются все основания. То обстоятельство, что кокизник все же двознаменный, — а предметом нашего исследования является система попевок во всем ее объеме, представленном древнерусскими музыкально-теоретическими руководствами, — выдвигает дополнительные вопросы. Что является задачей кокизников вообще и, в связи с этим, какую цель преследует данный двознаменный кокизник (как и другие подобного же рода)? Должен ли данный кокизник объяснять систему попевок как таковую через посредство знаменных попевок и столпового знамени, демественную нотацию в ее целом, или, наконец, систему не знаменных, а демественных попевок?

Значение в знаменном распеве типичных мелодических оборотов — попевок затрагивалось неоднократно, поэтому не стоит возвращаться к тому, что основной целью всякого кокизника, в том числе и двознаменного, является изложение и объяснение попевок в их совокупности, как определенного основания, на котором строилось в старину все русское культовое пение. Отсюда вполне естественной представляется мысль, что для объяснения какой-то другой нотации составитель кокизника использовал попевки как мелодические обороты, наиболее употребительные и прочно закрепившиеся в музыкальном мышлении певца. Если бы при этом «автор» кокизника преследовал только цель изложения знаменных попевок, то ему незачем было бы вводить вторую строку, писанную другой нотацией. Давая столь полный перечень знаменных попевок, составитель кокизника не мог не понимать, что его труд будет руководством прежде всего по знаменным попевкам (каковым он и является в действительности), но целью двознаменного изложения был показ демественной нотации и демественного пения. Может ли рассматриваемый кокизник иметь значение некоего ключа к пониманию не только знаменных, но и демественных *попевок* — судить трудно. Выяснить это окажется возможным только тогда, когда будет расшифрована демественная нотация. Когда это будет

¹ «Описание знаменных и нотных рукописей церковного пения, находящихся в Соловецкой библиотеке Казанской духовной академии. Составил С. В. Смоленский». Казань, 1885. Машинопись (принадлежит автору исследования).

сделано и в демественных напевах будут обнаружены и установлены типичные для демества мелодические обороты — только тогда можно будет говорить и о демественных попевах. Эти попевки можно будет сравнить с демественными строками, приведенными в кокизнике, и решить — дан ли в нем просто перевод знаменных попевок на демественную нотацию или же каждой знаменной строке соответствует демественная попевка, столь же типичная для демества, как знаменная — для знаменного распева.

Мы не знаем точно, как и в чем выражалась система попевок демественных, путевых, казанских, но полагаем, что сказанное выше может быть распространено и на другие двознаменные безлинейные кокизники. Остается только еще раз пожалеть о том, что до настоящего времени нет достаточной точности в чтении беспометного столпового знамени XVII века.

Имеется слишком мало кокизников для того, чтобы судить о времени их написания по характеру заголовков к ним и их составу, как это можно было в известной степени делать, рассматривая азбуки-перечисления XV—XVI веков. Поэтому главным, что может определить в известных границах время написания кокизника, представляется упоминание (л. 105 об.) имени царя Алексея. Однако, не говоря о продолжительности царствования Алексея Михайловича, следует подчеркнуть, что бумага на месте написания царского имени подскоблена, на что, датируя рукопись, не обратил внимания Ст. Смоленский. Царское имя упомянуто в тексте, обычном для многолетий: «И на враги одоление царю нашему Алексию». Подчищать бумагу и писать по подскобленному царское имя имело смысл только с той целью, чтобы приспособить исполнение приведенного текста к многолетствованию в то время *живого* царя Алексея (1645—1676). Для этого понадобилось упразднить имя царя-предшественника, в то время уже умершего, то есть имя отца Алексея Михайловича — Михаила Федоровича, в царствование которого и составлен кокизник (в полном соответствии с чем находится и сильное раздельноречие текстов попевок).

Кокизник Соловецкого собрания № 752/690 не имеет ни титульного листа, ни особого заголовка. Скорее всего титульный лист остался не выполненным, ибо перед началом изложения попевок имеется разлинованный чистый лист, а следов повреждения рукописи или утраты листов не заметно. На листе I имеется только одна строка, которую все же можно рассматривать как заглавие: «Имена строкам. На осмь гласов. Глас I». На одном из предшествующих чистых листов — более поздняя запись: «Согласник, или Азбука (последнее слово зачеркнуто) руководство к демественному пению 8-ми гласов». Эта запись присваивает название «Согласник» всей рукописи, заимствуя его с л. 107: «Согласник иже указывает...» и т. д. Терминология теоретических руководств по знаменному пению дает некоторые

основания для осмысления подобных заголовков (например, у инока Христофора: «Согласие знамени с путным знаменем...»), но в азбуках — как обычных, так и двознаменных — название «Согласник» не встречается.

Расположен кокизник по гласам, однако внутри каждого гласового раздела имеются дополнительные обозначения, указывающие на зависимость попевок от исполнения в других гласах и определенных богослужебных песнопений и книг. Так (л. 6 об.), среди попевок гласа *первого* имеется заголовок: «А сия попевки поются, в третьем гласе, и в седмом. еже есть сице», или (лл. 6 об., 7 об., 12 об. и др.): «Сия попевки, в третьем, и в пятом, и в седмом гласе», «Ис триоди строки мудрыя» и т. п.

Любопытной особенностью рассматриваемого кокизника представляется ярко выраженная в нем связь с некоторыми приемами построения фитников, так же как и с их содержанием. Обычные для фитников разводные строки (в конце гласов) имеются и в кокизнике. Мало того — в нем отводится место и для самих фит. Так, например, имеется заголовок следующего содержания (л. 10): «Разводные строки и фиты», причем, что исключительно редко, в «разводных строках и фитах» приведены начертания *демественных* фит. Так же как и в фитниках, в кокизнике разводные строки помещаются в конце гласовых разделов, представляя собой известное дополнение к основному содержанию. Поэтому отнесение разводных строк и фит в конец гласовых разделов, после кокиз, указывает, что в понимании составителя кокизника они являлись не самостоятельным, но добавочным материалом подчиненного, в сравнении с попевками, значения. Это показывает, что «автор» кокизника на первое место ставил их мелодическое значение, рассматривая фиты тоже как своего рода сложные попевки.

Разводные строки в кокизнике обнаруживаются по тем же внешним признакам, что и в любом фитнике, но не всегда одинаково ясно, так как к концу кокизника педантичность его составителя (или составителей, коль скоро вторая половина рукописи выполнена другой рукой) несколько ослабела. Начинают встречаться участки без названий попевок, без знамен и заголовков. Заголовок гласа 1 уже приведен. В гласе 2 — это просто «строки разводные», в гласе 3 — они не обозначены, так же как и в гласе 5. Глас 6 выдает свои разводные строки указаниями на заимствование их из определенных богослужебных книг (лл. 71 об.—72): «Сии строки мудрыя охтаев, и из стихер евангельских и из покоев¹ ис треодей и изо всего стихерары». Глас 7 снова не содержит указаний; что же до гласа 8, то ему предпослан особый заголовок: «Строки и фиты 8-го гласа» — слово «попевка» отсутствует. Вряд ли можно допустить, что при

¹ То есть из «ипакоев» (ипакон).

составлении кокизника этот глас предполагалось изложить по какой-то особой системе, отличной от других гласов. Просто конец кокизника, в частности глас 8, остался недоделанным.

Особого внимания требует конец изложения гласа 4. Здесь (л. 52 и об.) без особого заголовка в знаменной нижней строке даны не только начертания фит, но и соответствующие им наименования: фиты «мрачная», «светлая», «подчашная» и «чертожная». Мало того — для каждой из них имеется развод с его обозначением («Розвод»).

Еще сложнее и значительнее заголовок, предпосылаемый гласу 6, как и весь раздел этого гласа. Заголовок таков (л. 65): «Строки и попевки. 6-го гласа. Известно ж буди вам любимцы сие, яко шестый глас со вторым единоголасие имут, и аще которыя попевки и строки не об(ъ)явилис(я), zde и вам бы взирати и досмотревати во 2, 8 глас, а которым во 2 гласе нет, zde исполнены». Такой прием изложения попевок, разумеется, важен не тем, что он избавляет составителя от многократного повторения и переписывания одинаковых строк. Он важен тем, что перекликается с заголовками и содержанием азбук-толкований, отделенных от нашего кокизника целым столетием, если не больше. Этим еще яснее определяется общность приемов изложения, а главное, единство понимания существа музыкально-теоретического построения знаменного распева певцами и распевщиками того отдаленного времени, к которому относятся рассматриваемые руководства.

После заголовка к попевкам гласа 6 следует их перечисление с названиями, как в других гласах. Однако значительное место в гласе 6 уделено и другому. Начиная с листа 68, на полях помещен ряд названий, связанных с кулизмою: «полкулизмы своегласныя с розными доступками», «сия поется своим же гласом жалостным», «сия с высокою доступкою», «сия на пятой глас». Объясняется полкулизмы как отдельное знамя, чему, казалось бы, уместнее было находиться в толковании знамени обычной азбуки, а не в кокизнике. Однако, если вспомнить, что говорилось о полкулизмы в толкованиях знамени, станет понятно, что приемы объяснения в толкованиях и в кокизнике по существу близки, и различие лишь в их размерах и степени подробности. Это относится не только к полкулизмы, но и к кулизме, немке, пауку, на что мы уже обращали внимание, рассматривая толкования знамени. Поскольку названные знамена многогласостепенны, иногда довольно значительны по распеву, они неизбежно приближаются к понятию попевки, и естественным представляется их истолкование именно вместе с другими попевками, что и имеет место в кокизнике. В толковании знамени столь подробные объяснения по понятным причинам не могли быть даны, да и само назначение толкования знамени и кокизника различно.

После полкулизмы в кокизнике следует ряд кулизм: «ку-

лизма накончалная», «сия своегласны», и далее (л. 68 об.) — «сия кулизма своею доступкою едина обрелася в шестом гласе», «розводный кулизмы елико их не обрелося в 6 гласе кождо же их свои доступки имеет». Здесь прежде всего обращает на себя внимание то, что речь идет о кулизах «накончалных», то есть тех, которые находятся на конце мелодической строки. Термин «розводные» понятен; что же до «елико их не¹ обрелося в 6 гласе», то данное указание следует понимать как то, что приводятся все варианты «накончалных» кулизм 6-го гласа («елико» по-славянски — сколько). Однако рассмотрение демественной строки кокизника показывает, что перечисление целых восьми кулизм (в настоящем случае рассматривается не обыкновенная кулизма этого гласа, но так называемая «большая», имеющая первым знаменем полкулизмы среднюю) сделано не ради них. Над всеми кулизами находятся одни и те же демественные знамена, следовательно распев кулизм не варьируется, тогда как изменяются предшествующие им знамена, то есть «доступки», потому что «кождо же их² свои доступки имеет».

Что же такое «доступка»? Это тот участок напева (мелодической строки), который находится впереди рассматриваемых попевок или знамени (в настоящем случае — кулизмы), предваряет их, так сказать, открывает к ним доступ — откуда и слово «доступка» (вспомним «приступ» у фит). Действительно, в «доступках», предшествующих кулизме, различны знамена не только в демественной строке, но и в знаменной (совпадение же демественных знамен над кулизмой только подтверждает главенствующее значение знаменной строки).

Непосредственно после кулизм (л. 69) рассматривается «путик» (опять же с «приступкою», имеющей то же значение, что и «доступка») и за ним «сии статьи закрытыя и статьи светлыя каждо их³ свои доступки имеют, а во втором и в осмом глас(ех) сим подобны». И здесь, при объяснении статей, повторяется прием, примененный ранее к кулизам.

Статьи — светлые и закрытые — как обычные знамена имеют очень простой и краткий напев, но, становясь «тайнозамкненными статьями»,⁴ приобретают скрытое мелодическое значение и продолжительный распев; получая тем самым право рассматриваться как попевки, они и оказываются в кокизнике. Все же это исключение, и основным назначением кокизников остается изложение системы попевок в прямом значении этого слова. Во всяком случае, из сказанного относительно кулизм и статей,

¹ В значении «ни» — ср. л. 70: «Сии подобны тем же со своими доступками елико их не обрелося в 6-м гласе» (относится к попевке «скачок меньший»).

² То есть «каждая из них».

³ каждая из них

⁴ См. главу «Фитники».

как и из самого их присутствия в кокизнике наряду с развонными строками и фитами, следует очень существенный вывод: с течением времени *кокизники выходят за пределы своего узкого назначения*, в известной мере восполняя недостаток предшествующих им и более старых азбук, беря на себя труд истолкования тех знамен и музыкальных оборотов, мелодическое значение которых может раскрыться в полной мере только тогда, когда они находятся *в условиях попевки*.

Терминология кокизников чрезвычайно богата. Подавляющую часть составляют наименования попевок. Во вторую и менее значительную часть входят термины, позволяющие судить о «техническом» строении попевок, о том, в чем, собственно, заключается их система. Немногочисленны и те выражения, которые указывают на отношение попевок к осмогласию. Дело, однако, не в количестве попевок, имеющих то или иное определение их характера или способа исполнения, а в том, что чрезвычайно разнообразен их подбор. Многие названия (как это уже можно было наблюдать в наименованиях и приемах исполнения отдельных знамен) в ряде случаев могут быть отнесены с одинаковым успехом к нескольким группам одновременно, что увеличивает разнообразие каждой из них. «Вылавливать» в характеристиках попевок каждую мелочь и останавливаться на различных оттенках выражений нет необходимости, и основные формы, на которые можно разделить попевки по их наименованиям и характеристикам, таковы:

1) собственно наименования попевок в их «чистом» виде, не связанные с другими терминами;

2) наименования, определяющие характер напева;

3) указывающие на связь данной попевки с другими попевками или отдельными знаменами;

4) определяющие место, занимаемое данной попевкой в напеве;

5) определяющие развитость, размеры и длительность попевки;

6) определяющие направление движения (окончание) напева, его рисунок;

7) наименования, указывающие на отношение попевок к системе осмогласия.

Первая группа очень многочисленна. Можно привести, например, такие названия, как «заводец» (л. 3), «ромжа» (л. 4), «стеязя» (л. 5), «унылка» (л. 7), «ясница» (л. 16 об.), «покрылан» (л. 31), «переволока» (л. 34) и множество других. При всем этом следует заметить, что названия не многих попевок не имеют вариантов и тех или иных видоизменений, поэтому к первой группе должны быть отнесены все *основные* виды попевок, дающих варианты. К их числу принадлежат такие исключительно распространенные попевки, как «долинка», «мережа», «стеязя», «кулизма» и ряд других.

Характер, окраска, оттенок, присущие напеву, определяются различно. Название попевки «велегласная» (л. 25) свидетельствует о силе и напряженности ее исполнения. Такие названия, как «подъемы мрачные» (л. 46), «унылая» (л. 7) или (относится к одному из распевов полкулизмы) «сия поется своим же гласом жалостным» (л. 68) и «жалостная» («тряска» — л. 77 об.) — несомненно рассматривались распевщиками как мелодические обороты грустного, печального характера (как и попевка «унылка»).

На попевки распространяются приемы характеристики отдельных знамен, в зависимости от принадлежности последних к различным согласиям. Определения, например «стрела мрачная» и «стрела светлая», связывались в представлении наших певцов с различными оттенками звучания. Так же, несомненно, различали они по характеру и попевки. «Ромжа высокая», «возноски высокие», «подъемы высокие», «пригласка высокая» (лл. 41 об., 43 об., 46, 67 об.), а вместе с ними «обнос светлой», «пригласка светлая» и «храбрица светлая» (лл. 10, 65 об., 70 об.) — естественно противопоставляются таким, как «пригласка низкая», «качалки низкия» (лл. 30, 77), «подъемы мрачные» (л. 46) и «ясница с примрачкою» (л. 43). В последнем случае («ясница») мрачный характер приобретает только часть напева, определяемая как «примрачка». Добавления вроде: «низкий», «высокий», «мрачный», «светлый» и т. п. входят в наименования очень многих попевок, а это прямо говорит о том, что знаменный распев по характеру не был единообразным и в нем постоянно происходила игра красок, смена одного оттенка звучания другим. Такая смена оттенков в руках опытного творца-распевщика становилась средством сознательного украшения знаменного распева.

Третья группа сложнее других. В нее входят попевки, вступающие в связь с другими попевками и с отдельными знаменами, имеющими характерный распев. Об этом говорят названия вроде: «покладка с возводом» (л. 3), «колесо с возводом» (л. 4), «кичиги со стезею», «мережи со стезею» (л. 65 об.). Есть случаи, когда одна и та же попевка имеет несколько соединений, как, например, «ромжа». Приводятся подряд наименования (л. 41): «ромжа с мережею», «та ж с выгибкою», «со стезею», «с возводом», «тем же подобна» (разновидность) и «с полукрыжною» (стрелою). Следовательно, «ромжа» образует разновидности, соединяясь как с попевками, так и с отдельными знаменами. Складываясь из двух частей, такого рода сложные «двойные» попевки образуют новую попевку, которую уже следует рассматривать как самостоятельное целое (в этом еще одна связь с фитами, в которых также имеются «двойные» фиты, образующие единую фиту!). В гласе 4, из которого заимствованы примеры, даются еще (лл. 41 об. и 42): «ромжа высокая», «та ж с поверткою» и некоторые другие виды. Вместе они

образуют целый «набор» разновидностей этой попевки, созданный многообразным варьированием и окраской напева.

Не задаваясь целью подробно рассмотреть «ромжу» со стороны чисто мелодической, попытаемся проникнуть в существо «двойных» («сложных») попевок на примере той же «ромжи». Каждая из ее разновидностей помещается в кокизнике на свой текст (который здесь не приводится), причем даются только знаменные строки без демественных параллелей.

31

Название попевки		знаменное изложение	
1	Ромжа с мережею		
2	Та ж с выгубкою		
3	Со стезею		
4	С возводом		
5	а)		
	б) Тем же подобна		
	в)		
6	С полурыбною (стрелюю)		

С первого же взгляда на знаменные строки бросается в глаза группа знамен (ограничена вертикальными пунктирными линиями), почти полностью совпадающая во всех шести строках. Это и есть собственно «ромжа» — основное «ядро» всех приведенных строк.

В случае 1 «ромжа» соединена с попевкой «мережа» — одной из чрезвычайно распространенных в знаменном распеве и встречающейся в разных гласах. Знамена, составляющие мережу, варьируются в незначительной степени, но чаще всего в названную попевку, как и в настоящем случае, входят: крюк светлый, чашка, скамеица, статья закрытая малая и статья простая. Находящиеся между «ромжей» и последующей «мережей» стопица с очком и голубчик борзый представляют собой промежуточные (соединительные) знамена.

Общий участок знамен попевок («ядро») не во всем совпадает. Различие состоит в том, что статья со змийцей заменяется кулизмой средней (полностью одинаковые случаи — 1, 3 и 5б). Происходит такая замена потому, что певческое значение статьи со змийцей и кулизмы средней, судя по азбукам пометного времени, одинаково. В том, что оно совпадало и в понимании составителя кокизника, можно убедиться на основании того, что в соответствующей демественной строке над статьей со змийцей и кулизмой средней во всех примерах помещено одно и то

же демественное знамя (за незначительными разночтениями). Замена одного столбового знамени другим (равнозначным) и незначительность разночтений в демественных знаменах говорят лишь о том, что принципиальной разницы в исполнении здесь нет.

В случае 2 указано: «та же», то есть опять «ромжа», но несколько отличная от предыдущей. Первые два знамени совпадают, тогда как третье меняется: вместо статьи простой появляется полкулизмы, знамя более сложного распева сравнительно со статьей простой, дающее упомянутую «выгибку». Впрочем, «выгибка» сохраняется и несколько дальше, в «мереже», в которой основной состав знамен остается прежним, однако нарушается их обычное последование. Нечто подобное можно видеть и в случае 3, где к «ромже» присоединяется «стеязя». Однако если произвести сопоставление всех помещенных в кокизнике «ромж», «мереж», разновидностей «стеязи» и других попевок, то и в их основном виде трудно будет отыскать две строки, полностью совпадающие по знаменам. Тем более это относится к случаям, когда попевки появляются в качестве добавочных частей в «двойных» попевках. Никакого «стандарта» и буквального совпадения нет и быть не может. «Ядро» попевки также варьируется, видоизменяется, сокращаясь или удлиняясь. Все же наиболее характерные и убедительно звучащие знамена или их последования сохраняются. Эта выдержанность наиболее типичного для данной попевки — одной или в соединениях с другими — и позволяет называть один мелодический оборот «ромжей», другой — «мережей», третий — «колесом» или еще иначе. Добавление «возвод» к названию попевки «ромжа» создает впечатление повышения напева в конце его. Так и происходит в случае 4, когда в «ромже» полкулизме средней предшествует не стрела простая, но с крыжом. Это уже дает движение напеву. Кроме того, и после собственно «ромжи» напев не останавливается, но сперва подымается на стреле поводной, а затем на переводке, ведущей далее к статье мрачной.

Случай 5 наиболее разнообразен и позволяет познакомиться с распространенными приемами образования разновидностей попевок. Во всех трех случаях — «а», «б» и «в» — остается неизменным первое знамя — стрела простая. О возможности замены второго знамени в «ядре» попевки «ромжа» уже говорилось. Третье знамя — статья простая — тоже сохраняется везде. Лишь в случае 5а имеется более развитый конец, что достигается добавлением еще двух знамен — крюка светлого и сложитии с запятой. Небольшое расширение имеется и в случае 5б, однако происходит за счет переводки. Это знамя обычно «переводит» напев от одного мелодического оборота к другому, являясь соединительным (подобно голубчику), в силу чего в конце «ромжи» по существу изменений нет. Важнее знамена, находящиеся впереди попевки — стопица с очком и голубчик борзый. Они же появляются и в случае 5в, где имеется

и третье знамя — запятая. В конечном счете, в случаях 5б и 5в речь идет лишь о различиях во «вступлениях» к «ромже».

В последнем случае (6), названном в кокизнике «с полукрыжной» (подразумевается «ромжа с полукрыжной стрелой»), имеется развитое продолжение попевки, однако свое наименование она получила не от него, а от завершающей начертание попевки стрелы полукрыжной (крыжевой). Это также один из незначительных вариантов начертания «ромжи», при котором нарушается «приступ» попевки появлением запятой вместо стопицы.

Если рассмотреть часть попевки, следующую после трех знамен, составляющих «ромжу», то без труда можно заметить ее близость всем остальным видам, показанным в примере 31, за исключением случая 5, не имеющего расширения напева *после* «ядра» попевки. Каждый раз в строках имеются общие знамена. Наиболее часты крюки светлые, палки, стопицы — с очком или без него, стрелы поводные, сложитии с запятой. Раз так, то очевидна и близость напевов. Иначе и не должно быть. Не должно потому, что для родства разных видов попевки недостаточно совпадения напева в одном ее «ядре», как сказано, тоже варьируемом. В целом получается ряд распевов, отличающихся или «приступом», или более или менее протяженными завершениями, в каждом отдельном случае различными, но неизменно близкими, родственными друг другу. При всей гибкости и неустойчивости распевов, каждый раз это все-таки «ромжа», а не какая-либо иная попевка.

На приведенном примере видно образование не только «ромжи». Так же создаются варианты любой попевки, имеющей их, а таковы — за немногочисленными исключениями — все знаменные попевки. Отмеченные особенности лежат в самой природе знаменного распева, определяя близость отдельных знамен, фит и попевок. В последних также, как многократно отмечалось, единство названия не определяет совпадения напевов, а единые напевы не обязательно принадлежат попевкам, имеющим одинаковые наименования.

Наиболее показательны, конечно, как и всего ценнее с музыкальной стороны, «двойные» попевки, однако не следует упускать из вида и те попевки, наименования которых указывают на связь их распевов с отдельными знаменами, а следовательно, на присутствие таковых в начертаниях попевок, среди знамен, их образующих (в следующем примере¹ упомянутые в названиях знамена отмечены скобкой внизу).

Подобных примеров можно привести множество: «мережа с пауком», «(вознос) со светлою стрелою» (л. 15), «(дербица) с змийцею» (л. 30 и об.), «(пригласка) с закрытою (статьею)» и т. п. Здесь дело вовсе не ограничивается тем, что знамена

¹ Приведенные на стр. 191 начертания заимствованы с л. 1 об. кокизника.

Кулизна
краткая

С пауком

Жалостная
с трискою

упоминаются в названиях попевок — не они решают дело. Существенно то, что указанные знамена влекут за собой, хотя бы и небольшое, но все же изменение в напеве. Оно менее важно, чем соединение с новой попевкой, однако для систематизации и запоминания распева учеником имело большое значение. Указания на отдельные знамена в названиях попевок — это своего рода «ударения» в них, небольшие, но показательные «черточки», останавливающие на себе внимание поющего и тем самым облегчающие запоминание.

Помимо самих попевок распевщикам было необходимо также знать, как следует распорядиться ими, ибо каждой попевке — свое место, каждая должна быть применена там, где ей положено находиться, согласно правилам использования попевок, выработанным нашими певцами и теоретиками. Наименования попевок указывают и на это. Интересно отметить, что местоположение попевок в напеве их наименования определяют лишь в общей форме, указывая на середину или конец напева. Наиболее употребительны указания на конец напева или его части, на завершение целого песнопения. Более других применяется термин «накончальная», как, например, «поводная накончальная» (л. 40), «подъем накончальной», «та же хамела светлая накончальная», «кулизна накончальная» (л. 68); «поклад конечной» (редко, л. 78) и др. Менее приняты указания на середину текстовой строки, вроде: «та же средис(т)рочная», «поводная средис(т)рочная» (л. 39 и об.) и т. п.

При всей распространенности указаний на конец и середину напева, как в данном кокизнике, так и в других, отсутствуют указания на начало строки или песнопения. Возможно, что такая недомолвка объясняется другим обстоятельством, понять которое помогают толкования знамен. В них не говорится ничего, что определяло бы исполнение отдельных знамен в середине или конце напева. Такие указания, если бы они существовали, казались бы странными, так как попевки излагаются посредством знамен, которые в зависимости от места попевки могут оказаться перенесенными в любой участок напева (текстовой строки). Исключение составляло только одно знамя — параклит, который азбуки-толкования предписывают исполнять «в начале стиха или строки». Следовательно, если первым среди знамен, которыми излагалась попевка, был параклит, то тем самым и вся попевка переносилась в начало стиха или строки и могла находиться только там, не применяясь в других ее частях. Местоположение попевки, таким образом, определялось

параклитом. Только этим и можно объяснить отсутствие попевок с добавлением «начальная». Наоборот, не «начальные» попевки могли быть перенесены в разные части напева, что подтверждается такими наименованиями, как «поводная среди-строчная» и, непосредственно за ней, «накончальная» (л. 40). (Согласно обычному приему изложения знамен и попевок, наименование «поводная» относится не только к «среди-строчная», но и к «накончальная».) Или еще: «на кулизму совершение» — «та же» — «с возноскою» — «среди-строчная» — «с пауком» и др. Этот ряд наименований (л. 39) говорит о разных видах одной и той же попевки и, в частности, о «среди-строчной» ее форме. Значит, существуют и другие формы попевки, не «среди-строчные», а могущие быть исполненными и в других частях напева.

Попевки не одинаковы по продолжительности и развитости. Соединение в одну двух попевок еще не делает их общий распев длиннее других, «одиначных» попевок. Некоторые попевки продолжительны, другие, наоборот, очень кратки. Это обстоятельство не ушло от внимания русских распевщиков, и они использовали его как одно из средств характеристики попевок. Соответственно они получают добавочные определения, вроде «оброн малой» (л. 8), «(мережица) малая», «скачок малой» (л. 17), из чего можно сделать заключение о краткости их напева или, во всяком случае, относительной краткости, сравнительно с другими формами. Более продолжительные формы определяются термином «средний»: «скачок средний» (л. 17 об.), приводимый в кокизнике после уже упомянутого «скачка малого» (л. 17), или «рафатка средняя» — сразу же после ее «малого» вида (л. 54). Следующая форма — «большая» — применяется всего реже (например, «пригласка большая» — л. 5 об.). Более развитые и сложные формы попевок определяются терминами, из коих каждый имеет своеобразный оттенок, вроде: «возмер», и за ним — «та ж пространнее» (л. 38), «(рафатка) сугубая» (л. 54), «(поводная) сугубая» (л. 58 об.), «пригласки сугубая» и т. п. Много чаще для определения наиболее развитого вида попевки используется другой термин — «рафатка полная» (л. 2 об.) и т. п.

В связи со сказанным относительно местоположения попевок подчеркнем, что «средний» или «средняя» не следует смешивать с «среди-строчная» — это термины разные по значению. «Средний» и «средняя» не указывают на место в напеве и относятся к ряду, определяющему его протяженность и развитость, как это можно видеть при сопоставлении разновидностей знаменного распева: Малый — Средний — Большой (так же, как и кулизма средняя).

Прежде чем перейти к наиболее разнообразной и разносторонней группе наименований, рассмотрение которой займет много времени, скажем коротко о тех наименованиях, в которых можно проследить связь попевок с системой осмогласия. Связь

эта в основном вытекает уже из того, что сами кокизники распадаются на разделы, соответствующие гласам, но присутствие таких разделов не вызывает появления сколько-нибудь выразительных «осмогласных» наименований. Они возникают независимо от гласовых разделов и составляют одну из наиболее бедных групп наименований. Так, например, мы находим попевку (л. 9) под названием «четверогласная» (помещенную, кстати сказать, в гласе 1), попевку «(тряска) троегласная» (л. 35), «(ключ) разногласной» (или «росногласной» — л. 40), «(ясница) двоегласная» (л. 43 об.) и т. п. Кроме того, некоторые наименования определенно указывают на осмогласие, среди них такие, как «(полкулизмы) на пятой глас» или, буквально, «сия на пятой глас», коль скоро она находится в ряду других полукулизм, помещенных в гласе 6. Действительная принадлежность попевок к осмогласию устанавливается лишь заголовком каждого гласового отдела кокизника, и указания, подобные вышеприведенным, говорят по существу не столько о гласовой классификации попевок, сколько о случаях отклонения от нее. Такого рода обозначений встречается немного, что говорит за достаточно прочную гласовую принадлежность попевок. Однако то условие, что многие из них приводятся не только в каком-либо одном разделе кокизника, то есть исполняются в нескольких гласах, имеют гласовые варианты, образуя мелодически видоизмененные распевы, заставляет склониться к мысли, что действительно *глубоких, коренных мелодических различий между отдельными гласами нет*. Ослабить это положение не может даже та оговорка, что существуют такие попевки, которые применяются исключительно в каком-либо одном гласе. Их не так уж много, и они не могут придать тому гласу, к которому принадлежат, резко выраженное музыкальное своеобразие. Что и говорить, мелодическое богатство попевок исключительно велико, но вместе с тем *единообразно*. Отсюда — два важных вывода.

1. Система осмогласия, столь важная в греческой теории музыки, в знаменном распеве с течением времени *переродилась в формальность*, начавшую постепенно тормозить поступательное движение знаменного распева.

2. Мелодические возможности попевок достаточно богаты для того, чтобы придать убедительные музыкальные признаки и отличительные черты *отдельным песнопениям*. Попевка — это средство музыкальной характеристики «мелкого» плана. Что же касается «крупного» плана — целых циклов песнопений и отдельных сборников, то в этих случаях возможности попевок оказываются недостаточными. Поэтому в музыкальном отношении не отличаются, например, Октоих от Ирмология, этот последний от Праздников, а они, в свою очередь, от Обихода или Триодей. (Имеется в виду, конечно, принципиальная разница, а не просто сложность или многочисленность песнопений, входящих в состав названных книг.) Этими же причинами объясня-

ется и единообразие музыкального языка отдельных видов песнопений, например стихир «на господи возвах» и тех же стихир «на хвалитех» или «на стиховне» и т. п. При сравнении сборников песнопений имеет значение то, что они в ряде случаев объединяют песнопения по признаку формально-уставному, а не мелодическому, но разделение на гласы остается, сохраняя те особенности, о которых только что говорилось.

Многие наименования попевок позволяют догадываться о направлении их движения и формах завершения. В таких случаях обычно названию предшествует предлог «на». Примером может служить «(статья нижняя) на хамелу» (то есть хамилу, л. 59 об.), «паук на хамилу», «(возводная) на хамилу» и «та ж» (л. 7 об.), «полукрыжная на хамилу» и др. Вообще «на хамилу» — наиболее распространенная форма. Во всех этих случаях знамена попевок показывают, что весь напев или часть его «ориентируется» на хамилу. Хамила появляется в середине или в конце напева, который, соединившись с ее распевом, образует вариант основного распева попевки.

Попевка «совершительная» (л. 39) имеет несколько разновидностей: основную — названную ранее, и следующие за ней — «на кулизму совершение», «та ж» и др. В них окончание напева изменено, и вместо окончания основного вида строки заканчиваются кулизмой. В этом и заключается «совершение», то есть завершение напева кулизмой (средней). Несколько сложнее форма попевки «подъем великий» (л. 76 об.), после которого следует «сий подъем на мрачной поклад». Напев расширяется, завершаясь «мрачным покладом», — форма, приближающаяся к «двойной» попевке.

Отдельные термины, применяемые в наименованиях попевок, имеют самостоятельный интерес, так же, как и сложные составные наименования. Иногда они настолько продолжительны, что становится уже невозможным говорить о «термине» в его обычном понимании. Появляется целая фраза, состоящая из отдельных связанных друг с другом терминов, вместе образующих название попевки.

Подобно тому, как предлог «на» выясняет определенные связи попевок, на них же указывает и предлог «с» (редко — «со»), применяемый в названиях попевок очень часто. Для ясности приводим термины, которым предшествует указанный предлог «с», отдельно от других наименований попевок, как составляющие особую, чрезвычайно интересную и богатую группу. Рассмотрим их без предлогов, но в том виде, в каком они даны в кокизнике, и в именительном падеже.

33

Возвод (лл. 4, 17 об.)

Возгласка (л. 9)

Воскличка (лл. 22, 34, 43)

Выгибка (лл. 16 об., 25)

Доводка (лл. 57, 70 об.)

Доступка (л. 40 об.)

Доступка («своя») (лл. 21 об., 54 об., 65, 66 об., 68 и об., 69 об., 70, 76 и об., 77)

Закидка (л. 44)

Замет (л. 17 об.)
Качалка (л. 18 об.)
Накончание («свое») (л. 56 об.)
Обронка (л. 39)
Отметка (л. 4)
Переволока (лл. 14, 22 об., 24)
Переговор (л. 6)
Перекличка (л. 39 об.)
Переступка (л. 27 об.)
Перехват (лл. 2, 5)
Повертка (лл. 41 об., 45)
Поддержка (лл. 14 об., 19)

Подъем (л. 23 об.)
Поклад (лл. 3 об., 4, 16 об.)
Помрачка (лл. 16, 26 об.)
Поступка (лл. 5 об., 19 об.)
Пригласка (лл. 3 об., 38 об., 41 об.,
42 об.)
Прикличка (л. 44 об.)
Примрачка (лл. 42 об., 43)
Приступ (лл. 42, 58)
Приступка (л. 69)
Упадка (лл. 1 об., 2).

Нельзя ручаться, что в кокизниках не встречаются еще какие-либо термины, имеющие другие формы и не включенные в таблицу 33. Однако перечисленных достаточно для того, чтобы представить себе их разнообразие. Важно, что эти термины иного характера, сравнительно с рассмотренными ранее. Они определяют не крупные варианты попевок, не «двойные» попевки или соединения их со знаменами (хотя некоторые можно толковать двояко). Их ценность в том, что они выразительно раскрывают еще один прием варьирования мелодий попевок, состоящий в добавлении к главному и основному распеву очень мелких подробностей, черточек и оттенков, придающих этим распевам своеобразие, отличающее их от прочих распевов тех же попевок, и свойственную только знаменной терминологии прелесть. Принадлежат эти особенности не одной какой-нибудь попевке. Разнообразные и многочисленные термины таблицы 33 в кокизнике соединяются с самыми разными попевками, относящимися к различным гласам, напевам не одинаковой развитости и продолжительности. Это говорит за то, что система мелких видоизменений напевов есть один из распространенных и излюбленных способов образования и использования попевок в знаменном распеве. Правда, характер добавочного термина иной раз заставляет предположить, что за ним скрывается более серьезное музыкальное значение, быть может попевка, но такие случаи редки.

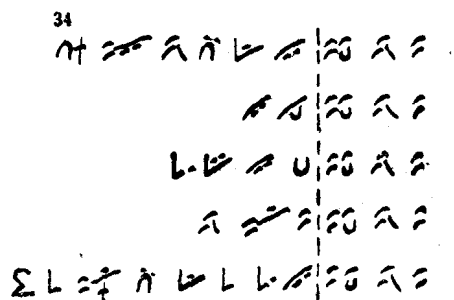
Термины, приведенные в таблице 33, также позволяют наметить основные признаки, по которым они могут быть разделены: 1) повышение или понижение напева, 2) рисунок напева, 3) добавления и украшения к напеву.

К первому виду могут быть отнесены такие термины, как «возвод», «закидка», «упадка». Общий рисунок напева и отдельных его частей определяется добавлениями: «выгибка», «качалка», «повертка», «подъем» и др. Третья группа наиболее многочисленна, содержащиеся в ней термины очень гибки и выразительны, это — «возгласка», «воскличка», «доступка», «доводка», «поддержка», «переговор», «перекличка», «переступка», «перехват», «поступка» и многие другие. Особенно часты случаи применения термина «доступка». Термин этот, однако, никогда не встречается отдельно, в качестве самостоятельного,

но всегда соединяется с пояснением — о каких доступках, собственно, идет речь. Так, в кокизнике указано (л. 65): «Ины строки подобны тем с розньми доступками» («подобны тем» — имеются в виду предшествующие строки). Само указание «с розньми доступками» уже свидетельствует о том, что «доступка» не есть нечто твердо определенное, но изменяемое в зависимости от обстоятельств и мелодического строения попевки.

Особое место имеется на листе 21 об.: «Те ж мережи со своими доступками». Независимо от того, что представляют собой данные в рукописи многочисленные виды собственно «мережи», ясно, что эти виды имеют каждый свои «доступки».

Значение «доступки» — формальное и мелодическое (частично уже рассмотренное ранее) — выявляется при сопоставлении разных попевок с этим обозначением и достаточно ясно определяется в ряде попевок («кулизм розводных», л. 68 об.): «Розводные кулизмы, елико их не обрелоя в 6 гласе, коеждо же их свои доступки имеет». В кокизнике приведен целый ряд кулизм, относящихся к гласу 6, причем существенно, что каждая из них отличается от других «доступками». Сопоставим эти кулизмы:



В кокизнике значительно больше строк, но приводить все нет необходимости, так как построены они по единому образцу, все заканчиваются кулизмами, после которых уже нет больше знамен. Такое расположение примеров еще раз напоминает, что термин «доступка» обозначает подход к основному напеву. На листе 69 следуют «сии статьи закрытыя и статьи светлыя каждо их свои доступки имеют, а во втором и в шестом глас(ех) сим подобны». И здесь показано нечто подобное тому, что приведено в примере 34, с той разницей, что строки завершаются не кулизмами, а статьями светлыми (или простыми) и закрытыми, однако подход к ним — «доступки» — каждый раз иной. Почти точно (с иным расположением слов) повторяется примечание, данное для кулизм, но относится оно уже к попевке «скачок» (лл. 69 об.—70). Этой попевке соответствует также значительное число строк. Способ их построения сохраняется.

Несколько иной оттенок приобретает понятие «доступки» в том случае, когда относится не к ряду попевок, а только к одной. Так, в начале изложения попевки «скачок» (л. 69 об.)

первым показан «скачок средний», за ним следует «сии подобен тому», а за ним «со своею доступкою» (то есть тот же «скачок средний»). Здесь термин «доступка» приобретает индивидуальный и узкий характер, обозначая, по существу, более развитый вариант всего напева. «Со своею» (доступкою) следует понимать, как с особою, в данном случае присущей только этому распеву. Такие указания необходимы, коль скоро само понятие «доступки» может колебаться и подвергаться видоизменениям.

Относительно попевок «хамила» и «кулизма» (л. 54 об. и 76 об.) сказано на поле: «Со иною доступкою» и затем: «Сии тем же подобны, только доступки свои». Это показывает, что «доступки», в свою очередь, подвергаются варьированию, образуя в некоторых случаях «свои» формы при той же основе попевки. До сих пор, однако, преобладали видоизменения конструктивного порядка, и только в одном случае (л. 76) говорится относительно попевки «подъем», что он бывает с «покладом», «с сорочьей ножкою» и «с низкою доступкою». Хотя мы располагаем только одним примером, все же и он позволяет считать, что «доступки» различались не только по формальным признакам, но и по характеру звучания. Раз существует «низкая доступка», то, очевидно, они могли располагаться и на другом высотном уровне при попевках, остававшихся на неизменной высоте.

Понятие «поддержки» колеблется. В одном случае этот термин относится к попевке «мережа», в другом — к «подъему». Если обратиться к попевкам пометного времени, то «поддержка» при «мереже» обычно имеет внешнее выражение в виде оттяжки при скамеице, что дает и некоторое видоизменение напева «мережи». В настоящем случае оттяжек нет, и начертание собственно «мережи» остается неизменным. То же можно повторить и относительно «подъема». Возможно, что применение «поддержки» к попевкам лишь со временем привело к соответствующему графическому выражению, и термин «поддержка» следует понимать, как усложнение определенного участка распева, заключенного в тех знаменах, которые предшествуют собственно начертанию попевки. Термин «поступка» (л. 5 об.) в попевке «пригласка» по существу является вариантом термина «с переступками» (л. 27 об.). Применение «поступок» в распеве «пригласки» также выражается появлением нескольких стопиц в середине напева, что заставляет его «ступать» равномерными по длительности и высоте звуками.

Мы рассмотрели наиболее выразительные добавочные термины, сопровождающие наименования многих попевок. В их число можно включить еще всякого рода «пригласки», «приклички», «примрачки» и другие, но все они только подтверждают то, о чем говорилось выше. Особенности строения и содержание кокизников позволяют считать их музыкально-теорети-

ческими руководствами много более обширного и глубокого содержания, нежели простые «перечни» наименований. За каждым названием попевки скрывается целый ряд прямых указаний и намеков на важнейшие основы строения и музыкального существа знаменного распева. Все же до конца раскрыть значение системы попевок и способы их практического применения одни кокизники не могут. Отдельные знамена становятся окончательно понятными, когда определяется их место в напеве, выясняется соответствие их начертаний и наименований музыкальному их значению, распеву; с попевками же дело обстоит по существу значительно сложнее.

Отдельные знамена — только маленькие музыкальные «частицы», из которых складывается напев. Попевка же — это тоже «частица», гораздо более крупная и при этом условии не теряющая связи с распевами отдельных знамен, из которых она, в свою очередь, состоит. Отдельное знамя, изменяясь и варьируясь, воздействует на мелодический рисунок той попевки, в которую входит. Наоборот, всякого рода «доступки», «переговоры», «примрачки» и «восклички» занимают в мелодическом отношении много более значительное, а иногда настолько существенное место, что создают новые варианты и разновидности попевок. О слиянии двух попевок воедино, в «двойную» попевку не приходится и говорить.

В силу многочисленности «добавочных» терминов к попевкам, а следовательно, и соответствующих им музыкальных явлений, видоизменений напева, сокращающих или расширяющих его, понятие определенной попевки с только ей присвоенным наименованием, в конечном счете, становится условным (случаев различных наименований одной и той же попевки мы не касаемся).

Можно выделить некоторое, при этом довольно значительное, количество распевов, имеющих достаточно яркие и убедительные мелодические признаки, не позволяющие смешать их с другими распевами. Большая же часть существующих попевок, при сравнении их, имеет больше общих черт, нежели различий. Если принять во внимание, что какое-то количество наиболее ярких и выразительных попевок присуще одновременно нескольким гласам, то их число сократится. Что же остается после такого «сокращения» материала действительно броского, типичного, показательного для знаменного распева в целом и для отдельных его частей? Сравнительно не много.

Мелодической характеристики отдельных книг — Октоиха, Ирмология и других — мы уже касались, но еще важнее характеристика гласов, лучше сказать — каждого отдельного гласа. Примечательно мнение по данному вопросу В. Металлова: «Но все же правильнее смотреть на гласы по-нынешнему, т. е. полагать их различие в различии составляющих каждый глас своеобразных мелодико-ритмических строк или попевок, характер

ных гласовых фигур и оборотов, и в их своеобразных комбинациях, хотя, быть может, и располагаемых в привычных для них звукопоследованиях и тетра хордах, однако же, нередко в знаменном распеве общих у парных гласов, как 1 с 5, 2 с 6 или 2 с 6 и 8, почему собственно музыкальный строй каждого звукоряда и не может служить характерным отличием каждого отдельного гласа от другого... Как старое русское осмогласие, так даже, вероятно, и старое греческое осмогласие характеризовалось не различием тетра хордов и гамм или, по крайней мере, не им главным образом, а различием гласовых попевок, своеобразных для каждого гласа мелодико-ритмических оборотов».¹

«Если сравнить 2-й и 6-й глас, то во 2-м гласе мы найдем попевки *кокизу* и *мугу с опочинкой*, которые никогда не встретятся в 6-м гласе, и, наоборот, в 6-м гласе мы найдем такие попевки, как *храбрица полная*, *скачок большой*, которые никогда не встретятся во 2-м гласе. Следовательно, все сомнения относительно гласовой устойчивости песнопения, при ближайшем знакомстве с попевками каждого гласа, рассеиваются сами собою. При этом нужно иметь в виду еще и то, что в каждом гласе есть довольно попевок, принадлежащих только одному гласу, что дает возможность решать каждый раз принадлежность каждого отдельного песнопения к какому-либо гласу с несомненною точностью».²

Приведенные высказывания в основном справедливы. Каждый, кто сколько-нибудь основательно знаком с музыкой знаменного распева, признает богатство и достоинства знаменных попевок. При всем этом наиболее «опасным» моментом в их изучении является как раз то, что В. Металлов выносит в подзаголовок своей книги: изучение осмогласия по попевкам. Сама постановка вопроса вполне допустима и закономерна, коль скоро в тех же кокизниках мы видим разделение попевок по гласам, а не по богослужебным книгам, службам или уставным признакам. Однако и в этом случае позволительно спросить, чего здесь больше: действительно ли яркого гласового звучания попевок или спокон веку существующей традиции? Как будет видно, большое значение имеет количество попевок, помещенных в кокизнике, и некоторые способы их применения.

Обратимся снова к кокизнику Соловецкого собрания № 752/690. Смоленский придавал этой рукописи большое значение, говоря, что, «судя по массе указаний, можно предположить, что рукопись содержит в себе самый полный сборник попевок, лиц и фит, расположенный систематично по гласам: особенно ценны характерные названия многих попевок, не встречающихся в списке Сахарова».³

¹ В. Металлов. Богослужебное пение... стр. 339—340.

² Там же, стр. 341.

³ Ст. Смоленский. Описание знаменных и нотных рукописей, стр. 31—32.

Поскольку упомянутый кокизник является действительно наиболее полным — из всех известных — собранием знаменных попевок, то, опираясь на него, можно делать более или менее широкие заключения, тем более, что данные других известных кокизников не вступают с ним в противоречие. (Смоленский неправ в том отношении, что присваивает кокизнику Соловецкого собрания значение самого полного собрания лиц и фит, а не только попевок. Специальные фитники значительно полнее.)

Точное установление общего количества попевок, заключенных в рассматриваемом кокизнике, по ряду причин чрезвычайно затруднительно, если вообще возможно. В рукописи имеются указания на то, что приводимые для одного гласа попевки одновременно применяются и в других гласах. Количество таких попевок не определяется точно, что уже создает почву для возможных просчетов. Названия даны далеко не при всех попевках, однако, судя по знаменам, напевы, приводимые без названий, являются в своем большинстве видоизменениями предыдущих, иногда же — самостоятельными распевами, трудно поддающимися учету. В конце большинства гласов кокизника помещаются в качестве добавления фиты и разводные строки, а последние внешне трудно отличить от попевок без наименований. Существуют и некоторые другие обстоятельства, вносящие в строение данного кокизника (и других) ряд неясностей. В силу сказанного приходится искусственным образом ограничить учитываемые попевки. Основным условием, которое определяет подсчет, является наличие при распеве попевки ее *наименования*, данного в самом кокизнике. Если наименование налицо — значит, установлено существование самостоятельной попевки, независимо от того, применяется ли она в другом гласе или нет. Общность попевок нескольким гласам не умаляет их самостоятельности.

Глас 1 кокизника позволяет сделать наиболее интересные и полезные наблюдения, поэтому на нем стоит задержаться, как на раскрывающем подход «автора» кокизника к делу и понимание им системы попевок. Этот глас содержит 79 самостоятельных, имеющих наименования попевок (в их число входят и варианты, которым также дано отдельное название). Кроме того, показательны особые заголовки: «А сия попевки в третьем гласе и в седмом, еже есть сице» (л. 60 об.), причем приведено 5 названий. Там же говорится: «А сия попевки поются в пятом гласу и в седмом, еже есть сице». В этом разделе помещено значительно больше названий — 15. Очевидно, все они в равной степени употребительны в обоих названных гласах. Далее следует: «Сия попевки в третьем и в пятом, и в седмом гласех» (лл. 7 об.—8 об.). В этом участке содержится также 15 попевок для каждого из трех гласов. Далее (л. 8 об.): «Сия строки поются и в пятом гласе» (здесь убедительно звучит союз «и», который можно подразумевать и во всех других случаях).

В гласе 5 приведено 11 попевок, в том числе одна, носящая наименование «четверогласная». Условно ее можно было бы присоединить к попевкам гласа 4. Последний заголовок (л. 9 об.) гласит: «Сия попевки поются в четвертом гласе» — их 7. В общем количество попевок, применяемых и в других гласах, кроме гласа 1, равняется 53. Каждый заголовок определяет небольшой, но вполне отчетливо очерченный раздел, добавочный к попевкам гласа 1. Таким образом, вся часть кокизника, посвященная этому гласу, имеет достаточно ясное строение. Завершается глас разделом «Розводные строки и фиты», который мы не рассматриваем.

Приведенную общую сумму — 53 попевки — еще нельзя считать окончательной. Как было видно, в добавочных разделах гласа 1 помещаются попевки разных гласов, а не какого-либо одного. В первых трех гласы таковы: 3 и 7; 5 и 7; 3, 5 и 7. Цифра 53 формально показывает лишь общее количество, но не действительное применение попевок перечисленных гласов, поскольку глас 7, например, применяется и в первом, и во втором, и в третьем добавочном разделе. Следовательно, попевок, относящихся к гласу 3, будет (во всех разделах) 20, к гласу 4—7 (если не считать стоящей особняком «четверогласной» попевки), к гласу 5—41 и к гласу 7—35, что в совокупности дает цифру 103. Таким образом, количество попевок, применяемых в гласе 1, должно сложиться из попевок только этого гласа и из применяемых также и в других гласах, кроме гласа 1, что дает (79+103) 182 попевки. Это очень много для такого сравнительно «небогатого» гласа, как первый.

Если часть кокизника, отведенная гласу 1, достаточно ясна по строению, то в дальнейшем строгость изложения уменьшается и, наконец, совсем теряется. Что касается гласа 2, то попевок, относящихся только к этому одному гласу (с названиями) — 141. Для «богатого» гласа 2 — количество не столь уж значительное, но здесь сказывается нечеткость изложения в кокизнике этого гласа, как и других, следующих за ним. Применение попевок в других гласах, кроме гласа 2, почти не указано. Однако (л. 17 об.) имеется заголовок: «Сия попевки поются и в шестом гласе». После этого заголовка следует шесть строк (из коих две — без названий). Нет уверенности, что все попевки, из перечисляемых ниже заголовка, относятся к гласу 6. Условно принимаем количество таких попевок равным 10, что вместе с предыдущими составляет 151. Зато очень велико число строк, не имеющих названий, что говорит о мелодическом богатстве этого гласа, но мешает полной характеристике принадлежащих к нему попевок.

В гласе 3 количество попевок, естественно, невелико — их 77. На попевки других гласов ссылок нет.

Для гласа 4 указано 129 попевок, относящихся только к нему. На другие гласы ссылок также нет, за исключением

косвенного указания в виде попевки «двоегласной» (л. 40). Как и в предыдущем гласе, присутствуют фиты и разводные строки.

Глас 5 снова выделяется, приближаясь к гласу 1 как в отношении количества, так и по изложению строк. Попевок, относящихся только к этому гласу, — 88. Ссылки на другие гласы, вроде: «Сия попевки в первом гласе таковы ж» (л. 54), «Сии кулизмы полныя поются в первом и в четвертом, и в осмом гласех» (л. 56) или «Сия попевки в 1 гласе» — не намного обогащают глас 5, так как и здесь не определено точно количество попевок, относящихся к другим гласам. Условно его можно принять (с учетом особенностей изложения попевок, рассмотренных в гласе 1) равным 14, что в общей сложности дает в рассматриваемом гласе 102 попевки.

Один из богатейших, если не самый богатый в знаменном распеве, глас 6 в кокизнике представлен всего лишь 49 попевками. На другие гласы указаний нет, кроме ссылки: «Сии статьи закрытыя и статьи светлыя каждо их свои доступки имеют, а во втором и в осмом гласех сим подобны». Коль скоро статьи светлые и закрытые представляют собой наименования двух отдельных знамен, а не попевок в нашем их понимании, то следует считать, что речь идет о *тайнозамкненных* видах этих знамен, относящихся скорее не к попевкам, а к *лицам*.

Всего беднее глас 7: в нем попевок — 31. Имеется одна ссылка на применение попевки в другом гласе: «Сии сугубыя в четвертом гласе сим подобием» (имеется в виду предшествующая попевка «возноска с низким покладом» — л. 77). Кроме того, один заголовок (л. 77 об.) говорит, что «сия попевки в первом и в третьем гласе обретаются во многих местах». К подчиненным данному заголовку можно отнести 11 попевок, что вместе с предыдущими составляет 43.

Глас 8, как о том уже говорилось, при написании кокизника остался незавершенным, в силу чего нельзя определить количество попевок, даже могущих иметь наименования. Этот глас — один из очень богатых мелодически — будем условно считать равным параллельному гласу 4 с «показателем» — 129.

«Автор» кокизника, без сомнения, отлично представлял себе мелодическое содержание всех гласов, в частности гласа 8, и никогда не позволил бы себе обойти его молчанием, если бы какие-то причины не заставили его прервать свой труд. Обращает внимание то, что кокизник писан двумя почерками: первые четыре гласа — одним, а остальные четыре — другим. Первая половина выполнена лучше и, очевидно, лицом более знающим и опытным. Отсутствие во всех гласах, кроме гласа 1, достаточно полных указаний на возможность исполнения попевок в разных гласах объясняется скорее всего тем, что автор счел достаточным сказать об этом подробно при изложении гласа 1, с тем чтобы в дальнейшем к этому больше не возвращаться. В таком случае, для получения полного перечня попе-

вок каждого гласа нужно помещенные в гласе 1 попевки других гласов «разнести» по соответствующим разделам кокизника.

Если сложить предполагаемое количество попевок всех гласов, то сумма по кокизнику приблизится к 900 (862). Полученная цифра охватывает попевки, о которых можно говорить с достаточной уверенностью, но не подлежит сомнению, что она меньше, и довольно значительно, действительного количества попевок, содержащихся в кокизнике Соловецкого собрания. Нельзя же исключить из числа действительно употребляющихся попевок их многочисленные варианты только на том основании, что они не имеют наименований или неточна их гласовая принадлежность. Принимая такую поправку, следует считать, что кокизник содержит попевки в количестве, приближающемся к тысяче, если не превышающем его.¹

Приводим общий список наименований попевок, содержащихся в кокизнике Соловецкого собрания № 752/690 (в силу соображений, высказанных ранее, этот список не может считаться окончательным):

Возвод малый	Возноска с низким покладом
Возвод малый с мережею	Возноска со воскличкою среднею
Возвод малый с подъемом	Возноска сугубая
Возвод малый с чашкою	Возноска сугубая с кулизою
Возвод с воскличкою	Возноски
Возвод с перехватом	Воспевная
Возвод с помрачкою	Высокая
Возвод средний	Высокая с возводом
Возводная	Высокая с закрытою тихою
Возгласка с покладом низким	Высокая с подъемом
Возгласка сугубая	Высокая с помрачкою
Возгласная	Главизна
Возмер	Главизна сугубая с долилкою
Возмер с возводом	Голубчик тихий
Возмер с змийцею	Гроза
Вознос	Гроза со взводом
Вознос пред кулизою	Гроза с тряскою
Вознос с грозюю, пригласки разно-	Грозная
кончальные	Громосветлые стрелы... подобны сим
Вознос с дербицею	же попевки ж разные
Вознос высокий	Грунка с перехватом
Вознос высокий с выгибкою	Грунка большая
Вознос высокий с перегибками	Грунка малая
Вознос малый	Грунка малая со светлою статьею
Вознос niskий	Грунка малая с пауком
Вознос niskий со светлою стрелою	Грунка малая с подчашием
Вознос niskий с мережью	Дербица
Вознос с помрачкою	Дербица малая
Возноска	Дербица накончальная
Возноска своею попевкою только	Дербица средняя
доступки свои	Дербица с возводом
Возноска высокая	Дербица с двема в челну

¹ Смоленский определяет общее количество попевок в кокизнике («Описание знаменных и нотных рукописей», стр. 34) равным 1680, однако мы не знаем, какими соображениями руководствовался он при производстве подсчетов.

Дербица с затином	Качалка одинокая
Дербица с змийцею	Качалка с мережею
Дербица со статьею	Качалка с отметом
Дербица с полукрыжною (стрелюю)	Качалка с переволокою
Дербица с тряскою	Качалка с сорочьєю ножкою
Долинка малая	Качалка с упадкою
Долинка с дербицею	Качалки
Долинка полная	Качалки niskие
Долинка полная с поводною (стрелюю)	Качалки с мережею
Долинка полная с покладом	Кичиги простые
Долинка полная с пригласкою	Кичиги с возносом
Дуда воздернутая	Кичиги с змийцею
Дуда с ключом	Кичиги со стезею
Дуда с кулизою	Кичиги с подъемом
Дуда с переволокою	Ключ
Дуда с перескоком	Ключ краткой
Дуда с площадкою	Ключ мрачной
Еухитнос	Ключ росногласной
Жалостная	Ключ удивительной
Жалостная на мрачную статью ¹	Ключ с кулизою
Жалостная с качалками	Ключ с оброном
Жалостная с змийцею	Ключ с воскличкою
Жалостная с тряскою	Ключ с приступками
Заводец	Ключ с тряскою
Закрытая разводная	Колесо
Закрытая с перекличью	Колесо с niskою сложитиею
Закрытая тихая мрачная	Колесо с оброном
Закрытая тихая мрачная с конечным возносом	Колесо со взводом
Закрытая ина со своим накончанием	Колесо с покладом
Закрытая тихая мрачная со воскличкою	Колесо с упадкою
Закрытые статьи на хамелу и розными доступками	Колыбка малая
Затинец	Колыбка светлая с покладом
Затинец с мережею	Колыбцы
Затинка	Кулизма
Затинка с возводом	Кулизма малая
Застенная	Кулизма накончальная
Змийца	Кулизма разводная
Змийца высокая	Кулизма (своегласная)
Змийца мрачная	Кулизма своею попевкою
Змийца с воскличкою	Кулизма со иною доступкою
Змийца с закрытою (статьею)	Кулизма со светлою статьею
Змийца сугубая	Кулизма со сложитиею
Змийцы	Кулизма со сложитиями
Имилиос	Кулизма со стезею
Кавыка	Кулизма с сею доступкою едина обрелася в шестом гласе
Кавычка	Кулизма с подъемом
Какизы	Кулизма с сорочьєю ножкою
Какизы в два оборота	Кулизмы
Какизы краткая	Кулизмы краткая
Какизы малая	Кулизмы на пятой глас
Какизы с поводною стрелюю	Кулизмы с высокою доступкою
Катаза	Кулизмы с пауком
Качалка	Кулизмы с упадкою
	Малая
	Мережа низкая
	Мережа со стрелюю

¹ В рукописи после этого следует: «Ины строки подобны тем с розными доступками».

Мережа простая с пауком
Мережа простая с поддержкою
Мережа тихая с возносом
Мережа тихая с змийцею
Мережа тихая с пауком
Мережа тихая с своими доступками
Мережа со стезею
Мережица крутая
Мережица малая
Мережица мрачная
Мережица полная
Мережица светлая
Мережица с оброном скорая
Мережица с оброном тихая
Мережица с перволокою
Мирная с мережею
Мирная с мережею в два оборота
Мрачная
Муга с пауком
Навыка
Навыка с выгибкою
Навыка с заметом
Навыка с качалкою
Навыка со стезею
Навыка с пауком
Накидка со стезею
Накидки
Накидки со светлою доступкою
На кулизму совершение
На кулизму совершение с возноскою
На кулизму совершение с обронкою
На кулизму совершение с пауком
На кулизму совершение с поводною
(стрелою)
На кулизму совершение средистроч-
ная
Нанос к кулизме
Обнос светлой
Оброн малой
Оброн с возносом
Оброн малой своею попевкою
Оброн малой с колесом
Оброн малой с кулизмою
Оброн малой с мережью
Оклад конечный
Ометка
Ометка с громосветлою (стрелою)
Ометка с ключом
Ометка с колесом
Ометка с кулизмою полною
Ометка с пауком
Ометка с утинкою
Опромет
Орлик
Орлик великий
Орлик с поводною стрелою
Орлик с тряскою
Отметка краткая
Отметка с ключом
Отметка с хамилою

Паук
Паук на хамилу
Паук с воскличкою
Паук с ключом
Паук великий
Паук великий дwoегласный
Паук великий с полукрыжною (стре-
лою)
Паук великий с помрачною доступ-
кою
Паук великий со сложитиею
Паметка с змийцею
Паметка с площадкою
Перволока мрачная
Перегибка с поводною стрелою
Переключка с возводом
Переключка с качалками
Переключка с оброном
Переключка со стезею
Переключка с тряскою
Переключка с хамилою
Переключки
Переключки с примрачкою
Плачевная
Повертка
Повертка закрытая возводная
Повертка с оброном
Повертка со статьею
Повертка со стезею
Поводная накончальная
Поводная с воздернутою (палкою)
Поводная с возносом
Поводная с наметкою
Поводная низкая
Поводная низкая с возводом
Поводная средистрочная
Поводная средистрочная краткая
Поводная средистрочная сугубая
Поводная средистрочная с качал-
ками
Поводная средистрочная со стезею
Поводная средистрочная с переключ-
кою
Поводная средистрочная с поводною
стрелою
Поддержка с приключкою
Поддержная
Поддержная с кулизмою
Подъем великий
Подъем высокой
Подъем накончальной
Подъем накончальной краткой
Подъем на мрачной поклад
Подъем с возносом
Подъем с змийцею
Подъем с качалкою
Подъем с кулизмою
Подъем с мережею
Подъем с низкою доступкою
Подъем с поддержкою

Подъем с покладкою
 Подъем с покладом
 Подъем с полкулизмою светлою
 Подъем со стрелою
 Подъем со сложитиею
 Подъем с сорочьею ножкою
 Подъем накончальной средняя
 Подъем накончальной с закрытою
 статьею
 Подъем накончальной со сложитиею
 Подъем сугубой
 Подъемец малой
 Подъемы верхние
 Подъемы верхние с выгибкою
 Подъемы верхние сугубой
 Подъемы высокие
 Подъемы мрачные
 Поклад конечной
 Поклад малой
 Поклад малой с возводом
 Поклад малой с пауком
 Поклад малой с полкулизмою
 Поклад малой средняя
 Поклад разводной с рафаткою
 Поклад с возводом
 Поклад с змийцею
 Поклад с пауком
 Поклад с хамилою
 Покладец малой
 Покладка
 Покладка с полукрыжною (стрелою)
 Покрылан
 Полкулизмы крутая
 Полкулизмы на хамилу
 Полкулизмы полные
 Полкулизмы полная с возносом су-
 губые
 Полкулизмы полные со своими до-
 ступками
 Полкулизмы полная с поступкою
 тихою
 Полкулизмы своегласные с разными
 доступками
 Полкулизмы своегласные поется
 своим же гласом жалостным
 Полкулизмы с возводом
 Полкулизмы с колесом
 Полкулизмы сугубая
 Полкулизмы с перехватом
 Полкулизмы с поводною стрелою
 Полкулизмы с помрачною стрелою
 Полкулизмы со своею доступкою
 Полкулизмы со стезею
 Полкулизмы с пригласкою
 Полкулизмы с сложитиею
 Полукрыжная на хамилу
 Полная дербица
 Полная кулизма
 Порывец
 Последний вознос

Поставка с тряскою
 Поступец
 Поступка
 Поступка мрачная
 Пригласка
 Пригласка большая
 Пригласка высокая
 Пригласка жалостная
 Пригласка заводная
 Пригласка малая
 Пригласка мрачная
 Пригласка низкая
 Пригласка покладная
 Пригласка светлая
 Пригласка тристатейная
 Пригласка с закрытою (статьею)
 Пригласка с обносом
 Пригласка со стезею
 Пригласка с пауком
 Пригласка с поездною (стрелою)
 Пригласка с поступками
 Пригласка умильная
 Пригласки своегласные
 Пригласки низкие
 Прием средний
 Призывная
 Прикладная
 Прикладная с возводом
 Прикладная с покладом
 Прикладная с переволокою
 Просовец
 Просовец с пауком
 Просовка
 Просовка краткая
 Просовка с нижнею статьею
 Путик
 Путик с переговором
 Путик с приступкою
 Путик со своими доступками
 Путик со сложитиею
 Пятерогласная
 Пятигласная
 Пятигласная краткая
 Пятигласная с переключкою
 Разносная мережа
 Рафатка змийцею
 Рафатка косная
 Рафатка малая
 Рафатка малая с возводом
 Рафатка малая с фотизою
 Рафатка полная
 Рафатка средняя
 Рафатка сугубая
 Рафатка сугубая с хамелою
 Рафатка со змийцею мрачною
 Рафатка со змийцею мрачною со
 своими доступками
 Рафатка с покладом
 Разводные кулизмы... каждое их свои
 доступки имеет

Рожек светлой	Статья светлая треплетеная
Рожек со сложитиею	Статья средняя
Ромжа	Статья средняя своею доступкою
Ромжа с возводом	Статья средняя с полкулизмою
Ромжа с дербицею	Статья с возгласкою
Ромжа с змийцею	Статья с ключом
Ромжа с выгибкою	Статья закрытая возносная
Ромжа с мережею	Статьи закрытые, каяждо их свои доступки имеют
Ромжа со вскличкою	Статья нижняя
Ромжа со стезею	Статья нижняя на хамелу
Ромжа с полукрыжною (стрелою)	Статья нижняя с пауком
Ромжа высокая	Статья возносная
Ромжа высокая с кулизмою полною	Статья светлая с ключом
Ромжа высокая с поверткою	Статья с мережею
Ромжа высокая с помрачною змий- цею	Статья тихая с мережею
Ромжа высокая с тихим приступом	Статьи светлые, каяждо их свои до- ступки имеют
Рутва	Стезка
Рутва малая	Стезя
Рясность с пауком	Стезя высокая
Рясность с хамилою ¹	Стезя жалостная
Светлая	Стезя низкая с тряскою
Светлая малая	Стезя скамеицею
Светлая на хамелу	Стезя сугубая
Светлая с воздернутою (палкою)	Стезя со своими доступками
Светлая храбрица	Стезя светлая ²
Скачок круглой	Стезя светлая с мережею
Скачок круглой со статьею	Стезя светлая той ж подобна со воскличкою
Скачок круглой с финою	Стезя с возводом
Скачок малый	Стезя с мережею
Скачок меньший	Степень двоегласная
Скачок светлый	Степень с заметкою
Скачок средний	Степень с полукулизмою
Скачок средний с заметом	Стрела на хамилу с разными доступ- ками
Скачок средний со своею доступкою	Стрела своею попевкою
Скачок средний со сложитией	Стрела тихая
Скличка с возносом	Стрела с возносом
Склички	Стрела с заметкою
Слезная	Стрела с ключом
Слезная с дербицею	Стрела с перекличью
Сложития	Стрела с перекличью своею попевкою
Сложития борзая	Стрела с поверткою
Сложития мрачная	Стрела громная низкая
Совершительная	Стрела громная с пригласкою низ- кою
Средина со стрелою	Стрелы громные с разными довод- ками
Средина со стрелою сложена с яс- ностию	Тартовеса
Средина со стрелою сложена с яс- ностию	Тряска
Средина с пауком	Тряска двоесложные
Средина с площадкою	Тряска жалостная
Средина с тряскою	Тряска светлая
Статья светлая гладкогласная	Тряска сетовальная
Статья светлая сложная треплетена	
Статья светлая краткая с пауком	
Статья светлая с мережею	

¹ В рукописи «С пауком рясность» и «С хамилою рясность». За этими двумя попевками следует еще одна: «Кратче сих».

² В рукописи «Светлая стезя».

Тряска сугубая	Хамила средняя (с) возводом кратче той
Тряска троегласная	Хамила сугубые со своею доступкою
Тряска унылая	Хамила с поводною стрелою
Тряска четверочастная	Хамила с полною кулизною
Тряска с закидкою	Хамила с полною полукулизною
Тряска со змийцею	Хамила с полукулизною накончальною
Тряска с подъемом	Храбрая
Тряска с покладом	Храбрая своею попевкою
Тряска с помрачкою	Храбрица
Тряска с приступкою	Храбрица краткая
Тряска с хамилою	Храбрица поводная
Туга	Храбрица поводная с пауком
Туга велегласная	Храбрица с змийцею
Туга с выгибкою	Четверогласная
Удивительная	Шибок малой с колесом
Удивительная с переступками	Шибок малой со отметкою
Ужасная	Шибок с возгласкою
Уломец	Ясница
Уломец с возносом	Ясница двоегласная
Унылая	Ясница с возводом
Упадка	Ясница с кулизною
Утин низкий	Ясница с подкаткою
Фотиза с поверткою	Ясница со статьею светлою
Хамила	Ясница с примрачкою
Хамила меньшая со серединою на мрачную статью	Ясница с чашкою
Хамила светлая накончальная	Ясность со светлою статьею
Хамила средняя (с) возводом	Ясность с пауком

По времени написания кокизник инок Христофора отделен от кокизника Соловецкого собрания примерно полустолетием. Отчего же в таком случае столь велика разница в количестве попевок, собранных в этих двух кокизниках (в кокизнике Христофора их 95), и в приемах изложения? Различия могут объясняться двояко. Несомненно, что и за полстолетия попевок в мелодическом отношении стали значительно богаче, попевок стало больше, их применение свободнее, но не увеличилось же их количество за пятьдесят лет больше чем в десять с лишним раз (девятьюстами пятью и свыше тысячи!). Уровень знаний инок Христофора таков, что он не мог не владеть всей суммой попевок и не распоряжаться ими свободно. Таким образом, приходится прийти к заключению, что различия в объеме кокизников Христофора и Соловецкого объясняются не только ростом количества попевок, находящихся «в обращении», но и системой изложения в кокизниках, подходом составителей к их содержанию. Христофор упоминает далеко не все попевки, названные в Соловецком кокизнике, а если упоминает, то иначе. Так, например, у Христофора попевка названа «средина» (л. 1002). в Соловецком же кокизнике даны: «средина с площадкою», «с тряскою», «со стрелою», «с пауком», «со стрелою сложена с ясностию», «со стрелою сложена с ясностию доводки свои» и др. (лл. 24 об.—25). В первом источнике: «мережа меньшая», «ме-

режа нижняя», «мережа полная» (л. 1003), а во втором — «мережица¹ мрачная», «светлая», «малая», «с оброном тихая», «полная», «с переволокою», «с оброном скорая», «крутая», «тем же подобна» (л. 14).

Сопоставление названий попевок в обоих источниках показывает, что инок Христофор приводит основные гласовые попевки, тогда как в кокизнике Соловецкого собрания показаны не только основные виды, но и всевозможные сочетания их с другими попевками, а также многочисленные варианты, образованные присоединением к основным видам разного рода «до-ступок», «воскличек» и т. п. Повторяем: ряда употребительных попевок, имеющих в кокизнике Соловецкого собрания (как и Певческого собрания № 219), у инока Христофора еще нет. Одной из причин, по которым они не были введены им в кокизник, явилась форма, избранная Христофором для его труда.

Сравнение кокизников между собой со стороны выдержанности и единообразия приведенных в них распевов крайне затруднительно, если принять во внимание различный состав кокизников и колебания в начертаниях и певческом значении отдельных знамен. Все же внешнее сличение показывает, что распевы попевок, взятых из различных источников, в ряде случаев довольно заметно отличаются один от другого. Нельзя не обратить внимания также и на то обстоятельство, что в одних сборниках есть наименования (при этом зачастую очень распространенные), отсутствующие в других.

Количественный рост попевок налицо, но следует учесть и те условия, в которых он происходил. Этот рост был необходим не только в силу общего расширения и развития древнерусской музыкальной культуры, но и по тем причинам, которых мы касались, рассматривая особенности развития отдельных крюковых начертаний (знамен). Для них также было показательно не только количественное умножение. Важнее, что их развитие (появление тресветлых знамен) убеждает в том, что объем звуковых возможностей знаменного распева увеличивался в сторону верхних границ звукоряда. Обычный церковный звукоряд постепенно получил целую «надстройку» в виде, по крайней мере, одного согласия (тресветлого), то есть не менее, чем трех звуков. Поэтому, когда в распоряжении певцов появились большие звуковые возможности, они не могли этим не воспользоваться и создали новые попевки, охватывавшие высокие регистры певческого звукоряда. В свою очередь имело место и обратное явление: обогатившиеся исполнительские и красочные особенности попевок, со своей стороны, требовали еще большего расширения звукоряда. Отсюда, как следствие, возникновение «высоких» разновидностей попевок, вроде «пригласки высокой» (л. 5 об.), всякого рода «подъемов», «возносов», «воскличек»

¹ То же, что «мережа».

и т. п. (интересно отметить, что в распеве упомянутой «пригласки высокой» на первом же знамени — статье светлой — имеется сорочья нога). В связи с этим вспоминается и ее толкование: «Велми паки возгласити».

Известно, что некоторые тресветлые знамена впервые появляются в нотных строках певческих рукописей не ранее конца XV века, тресветлые же разновидности других знамен — позднее. Следовательно, если в XV—XVI веках певческий звукоряд был ограниченнее, то и количество и разнообразие попевок не могли быть такими, какими они стали в XVII веке. В XV—XVI веках попевок было меньше, они звучали беднее и были представлены главным образом своими основными, не варьированными видами. Сказанное подтверждается наблюдениями над составом знамен нотных строк древнейших рукописей XII—XIV столетий. В древнейших знаменных рукописях можно видеть такие попевки, как «колесо», «мережа», «кулизма» (в разных видах), «дербица» и некоторые другие. О более развитых формах и вариантах этих попевок говорить еще не приходится. Судить об этих попевках можно только по их начертаниям, исходя из предположения, что эти начертания в более древнее время также соответствовали «дербицам», «мережам» и другим попевкам, как это имеет место в XVII веке. Перейти от высказанного допущения к утверждению можно будет, однако, лишь после того, как удастся сколько-нибудь точно проникнуть в звуковое содержание рукописей древнейших столетий. При всех условиях, определенные последования знамен, составляющие попевки, проследить в древнейших певческих рукописях можно отчетливо, и эти последования тем показательнее, чем они короче и проще. Палеографическое значение начертаний попевок несомненно, но в певческой палеографии оно совсем не разработано, особенно в части связи этих начертаний с начертаниями лиц и фит. Наименее ясной представляется возможность существования в древнейших рядовых рукописях начертаний лиц — попевок, обладающих известной степенью тайнозамкненности. Существование же в древнейших рукописях начертаний попевок в том их виде, в каком они применяются в поздних рукописях, остается фактом. Для древнейшего периода можно было бы составить небольшой кокизник, который позволил бы судить о степени развитости системы попевок в годы, отдаленные от нас несколькими столетиями. Такая работа смогла бы пролить свет и на вопрос о происхождении лиц с вполне тайнозамкненными начертаниями, определив, являются ли они формой, близкой фитному пению византийского происхождения, или своеобразным явлением, возникновением которого знаменное пение обязано русским распевщикам.

Кокизники можно сопоставлять друг с другом с разных сторон, сравнивая: 1) количество и подбор в них попевок, 2) тексты, на которые даются распевы, 3) их гласовую принадлеж-

ность, -4) собственно напевы (последнее в силу объема имеющегося материала выходит за рамки настоящего исследования).

Относительно количества и полноты попевок в кокизниках было уже достаточно сказано. Остается добавить два слова по поводу кокизника рукописи № 219, в котором собрано 375 попевок. Количество попевок в кокизниках Христофора, Соловецком и № 219 соответственно получится: 117—862—375. Причины такого различия в цифрах также уже установлены. Сравнивая кокизники с азбуками и перечислениями знамени, приходится заключить, что, в противоположность азбукам-перечислениям, *показатели количества* содержащихся в кокизниках попевок *не являются характерными* для этого вида теоретических руководств, как зависящие не от действительного разнообразия распевов кокиз, но от приемов, положенных в основу их объединения и изложения в кокизнике.

Несмотря на присутствие некоторых общих черт у азбук-перечислений и фитников, с одной стороны, и кокизников — с другой, имеются и существенные различия, особенно между кокизниками и фитниками. Последние также являются сборниками типичных мелодических оборотов (лиц и фит), которые также располагаются в зависимости от осмогласия, но здесь с особой силой сказываются количественные различия между фитами и попевками. Даже принимая во внимание любые оговорки и ссылки на трудность и условность их классификации и подсчета, все же придется прийти к выводу, что попевок в несколько раз больше. Употребительность попевок несоизмерима с употребительностью фит. В одном, даже небольшом песнопении одна и та же попевка может быть применена несколько раз, а фиты не встретятся вовсе. Можно даже обойтись совсем без лиц и фит, а не пользоваться попевками невозможно. Известно, что в некоторых нотолинейных рукописях и печатных изданиях фиты для сокращения песнопений проставляются в скобки или совсем опускаются. Прodelать что-либо подобное с попевкой, хотя бы самой незначительной, нельзя. Изъятие фиты может обеднить напев, лишив его выразительного и красивого участка, но сам напев от этого не разрушится. Наоборот, изъятие попевки вообще нельзя себе представить. Изъять попевку — значит посягнуть на целостность самого живого организма знаменного распева. Этим и объясняется то, что любая попевка в любом кокизнике может быть помещена на любой текст и для попевок типичных текстов (для данной попевки) не существует. Сказанное как нельзя лучше подтверждает, насколько неправильно называть «попевками» такие явления в знаменном распеве, как фиты, аненайки, хабувы, и т. п. Выражаясь несколько упрощенно, это, в конечном счете, все-таки украшения знаменного распева, «добавления» к нему, тогда как попевки — это само тело, плоть и кровь знаменного распева. Изъятие из него

попевки — это не обеднение, а разрушение знаменного «тела». Распевщики-композиторы и исполнители очень хорошо это чувствовали и понимали, чем и объясняется, что даже простая замена одной попевки посредством другой не проходила безболезненно. Она нарушала нечто традиционное, давно привычное и устоявшееся, а это настолько давало себя чувствовать и исполнителю и слушателю, что требовало особого оправдания и объяснения, которые и помещаются на полях или в заголовках знаменных певческих рукописей в виде обозначений — «произвол».

С течением времени нарушений традиционного применения попевок становилось все больше и больше. Некоторые (преимущественно обиходного содержания) рукописи конца XVII века изобилуют пометками «произвол», однако не подлежит сомнению, что «произвол» имел место значительно раньше, а сама работа над попевками, их разработка и «оттачивание» шли рука об руку с совершенствованием знаменного распева, показательным для всей его жизни.

Сама попевка как таковая давала распевщикам гораздо больше — сравнительно с отдельными знаменами — возможностей для проявления и внедрения в певческую практику собственных музыкальных вкусов, а также в их поисках средств расширения мелодической свободы знаменного распева. Знамена, как известно, лишь иногда приближаются к попевке (многогласостепенные). Это особый случай, как правило же сложные многостепенные знамена в азбуках всегда разграничиваются с попевками.

Для более полного представления о тех формах, в которых излагаются попевки в разных источниках, сравним напевы, заимствованные из кокизников инока Христофора и Соловецкого собрания.¹

35

1 Рутва

}	пре	ѡ	кра	ше	на	}
	со	ми	ри	мо	са	
	пре	до	бо	го	мо	

2 Скачок
средний

}	хри	сте	бо	же	}
	не	сте	бо	пре	

¹ В обоих случаях верхняя строка заимствована из кокизника инока Христофора, нижняя — из Соловецкого. «Рутва» в первом источнике содержится на л. 1002 об., во втором на л. 5 об.; относится к гласу 1. «Скачок средний» соответственно на л. 1003 и л. 70; относится к гласу 6.

Случай первый обнаруживает совпадение знамен, за исключением начальной стопицы с очком, которой в нижней строке соответствует просто стопица. Конец попевки ограничен вертикальной пунктирной линией, дальше которой имеет продолжение лишь нижняя строка — уже за пределами попевки. В данном случае попевка показана вместе с частью напева, в который она входит, что не влияет на точность ее передачи. Во втором случае знамена совпадают лишь частично, но различия настолько незначительны, что о них не стоит говорить. Это даже не различия, а небольшие отголоски «вариантности» в изложении попевок, свойственной всем кокизникам.

Если распевы попевок, показанных в примере 35, совпадают, то тексты их различны. Несовпадением текстов, а следовательно, числа слогов, частично и объясняется образование вариантов попевок. Это, так сказать, «вынужденные» варианты, могущие появиться и независимо от мелодических устремлений распевщиков. Образование подобных вариантов, лучше сказать — разночтений, можно было наблюдать и в распевах фит, только в последних они менее заметны, так как распевы приходятся на небольшое количество слогов, которые могут быть более свободно «передвинуты» под напевом.

Разнообразие текстов попевок бесконечно, и нет никакой нужды в показе какого-либо одного текста, ибо характерен не он, а напев. Поэтому не известны случаи присвоения попевке названия, происходящего от того текста, на который попевка исполняется (как в фитах), от места в богослужении.

В кокизниках имеются различия в отнесении попевок к тому или иному гласу, что объясняется неодинаковой полнотой и разной системой составления кокизников. Не во всяком кокизнике, как в гласе 1 Соловецкого, особо указано применение попевок в других гласах.

До настоящего времени в специальной литературе по знаменному пению считалось установленным, что система попевок строго подчинена закону осмогласия. Такое мнение частично основывалось на внешних особенностях рукописей, в том числе кокизников, на том бесспорном факте, что подавляющее большинство знаменных песнопений имеет обозначение гласовой принадлежности. Существенно здесь, впрочем, не наличие такого обозначения, а присутствие достаточно убедительных мелодических особенностей напевов, которые позволили бы не формально, а на слух заметить разницу между песнопениями, относящимися к различным гласам.

Чем проще песнопение по своему складу, тем меньше дает оно слуху возможностей «зацепиться» за что-то показательное и характерное для данного гласа. Тем важнее присутствие в песнопениях таких мелодических признаков, как: 1) гласовые попевки, принадлежащие *только* к данному гласу и 2) «переменное» знамя, меняющее свой распев в зависимости от гласа.

Знамя переменное в количественном отношении не может идти ни в какое сравнение с попевками. Этот вид знамен составляет незначительную группу. Кулизмы (преимущественно средние) в высшей степени употребительны, в силу чего, по существу, представляют собой знамя, в первую очередь имеющее значение действительно гласовой попевки, но всегда рассматриваемое теоретическими руководствами, как сложное и переменное.

Так как прежде всего гласовым попевкам приходится характеризовать напевы со стороны системы осмогласия, то они должны быть каждая по-своему выразительны с гласовой стороны и не похожи на попевки, показательные для других гласов. Совершенно ясно, что чем больше имеется попевок, общих нескольким гласам, тем меньше средств имеется для того, чтобы сохранить мелодическую гласовую убедительность каждого из восьми гласов знаменного распева.

Выше было установлено примерное количество попевок, заключенных в рассмотренных кокизниках. Какова бы ни была их действительная общая сумма — немногим больше или меньше, — будем условно считать ее равной 1000. (Весьма значительная цифра! Если бы даже почему-либо эта цифра оказалась меньше, на окончательные выводы это не смогло бы оказать влияния.)

Если всех попевок 1000, то на каждый отдельный глас их должно прийти по 125, на самом же деле — на некоторые несколько больше, допустим по 200, так как гласы 3 и 7 бедны попевками. Можно ли ожидать при таком количестве попевок действительно мелодического разнообразия гласов?

Вспомним, что обычный знаменный звукоряд состоит из двенадцати звуков. Далеко не все попевки содержат большое количество звуков, развиваясь по преимуществу в границах кварты или квинты, а то и меньше. В пределах одной попевки весь объем церковного звукоряда не используется. Напевы вращаются в пределах наиболее употребительных звуков, лишь изредка захватывая крайние низкие и крайние высокие.

Представим себе наиболее благоприятный случай: попевки настолько разнообразны, что состоят из двенадцати звуков разной высоты. При таком их построении разнообразие могло бы быть достигнуто за счет различной протяженности попевок. Однако в этом направлении их развития мы не наблюдаем. Остается ритмическая сторона. Ритмическое строение напевов знаменного распева, насколько мы можем судить о нем по переводам крюков на пятилинейную систему, не давало распевщику широкого поля деятельности. Знаменному распеву, надо признать прямо, несомненно свойственна известная ритмическая скованность и отсутствие нечетных ритмов. (Правда, ритмическое единообразие знаменного распева меньше, нежели это может показаться в нотолинейной передаче; причина все в той же

малой пригодности нотолинейного письма для передачи неуловимых ритмических и высотных колебаний знаменных напевов, осязаемых в крюковом изложении). Следовательно, это тоже не решает вопроса. Остается еще количественная сторона.

Из математики известно, сколько *различных* сочетаний и перестановок по определенному количеству единиц можно сделать из заранее заданного числа. В рассматриваемом нами случае оно равно 12 (количество ступеней знаменного звукоряда). По сколько же звуков следует брать, имея в виду знаменные попевки? Нельзя же говорить, что попевка может иметь хоть какую-то степень выразительности, если она состоит из двух или трех звуков. Это вообще не попевка. Вряд ли возможен выразительный напев, состоящий меньше чем из четырех-пяти звуков.

В следующем примере показаны попевки, отличающиеся краткостью — 1) «колесо», 2) «подъем малый» и 3) «дербица»:



Только «подъем малый» состоит из четырех звуков, но при этом достаточно выразителен. «Колесо» состоит из пяти и «дербица» — из шести звуков, но столь краткие попевки единичны. Обычно попевки состоят из одного-полутора десятков звуков — в среднем, конечно. Теперь представим себе, что таких попевок имеется несколько сотен (а оно, судя по кокизникам, так и есть). Казалось бы, неисчерпаемое богатство, исключаяющее возможность однообразия. Разнообразие напевов и их несходство между собою начинает еще более увеличиваться в том случае, если звуков относительно немного. Сразу же возникает возможность исполнения попевки на различных высотных уровнях без опасности того, что они будут стеснены верхней и нижней границами звукоряда. Как бы то ни было, а напевов гласовых попевок имеется множество. Что же получится, если из двенадцати звуков, заключенных в определенные высотные границы, сделать несколько сот, если не целую *тысячу*, различных перестановок?

Если обратиться к математическим формулам, позволяющим высчитать количество перестановок, которые можно сделать из двенадцати звуков по пять или по шесть звуков, то получится огромная цифра. Эта цифра, впрочем, обманчива, ибо получается путем чисто математического подсчета, без учета многих условий музыкального порядка. Даже и при этой поправке количество возможных перестановок будет очень велико. Это количество в свою очередь сохраняется, когда вступают в действие другие ограничения — хотя бы невозможность «растягивать» распевы попевок неограниченно «вправо» и «влево». Какой-то

предел продолжительности попевок, определяемый соображениями художественности, существует.

При одних и тех же границах (по длине напева) попевки возможно беспредельное разнообразие длительностей звуков, но это — лишь теоретически, ибо у знаменного распева есть свои ритмические законы и ограничения. Известно, что основные длительности, применяемые в напевах, это звуки четвертные, половинные и целые. Сравнительно очень редки восьмые, как и «нечетные» группы звуков — триоли. Количество и качество приемов, могущих внести разнообразие в *одноголосие* знаменного распева, не может быть бесконечным, в противном случае окажутся нарушенными его важнейшие стилевые черты, без которых знаменный распев перестанет быть тем, чем он в действительности является. Может ли при этих условиях каждая из имеющейся в кокизниках тысячи и даже больше попевок быть вполне своеобразной, не иметь известной доли сходства, если не прямых совпадений, с другими попевками? Нет, не может — и сходство, и совпадения неизбежны.

Если бы каждый глас знаменного распева имел только свои попевки и ни одна из них не повторялась бы в других гласах, то каждый глас вполне резко определялся бы своими, только ему присущими мелодическими особенностями, но этого нет. Наоборот, множество попевок применяется одновременно в разных гласах. Об этом прямо говорится: «Первый же глас и пятый едину попевку имут», или в уже известном нам заголовке: «Сия попевки в третьем и в пятом, и в седмом гласе» — кроме гласа 1, в котором они даны! — всего в четырех гласах. И это не только в первом гласе. Стало быть, в знаменных напевах имеются и очень для них показательны такие приемы использования попевок, которые *стирают мелодические грани между гласами, снижая их гласовую характерность*. Тем самым еще раз обнаруживается формальный оттенок простановки гласовых обозначений перед началами знаменных песнопений.

Ни один распевщик, создавая новое песнопение, не может при всем желании использовать в нем все попевки данного гласа, да в этом и нет необходимости. Он обращается к наиболее типичным и выразительным. Раз такие попевки имеются, то возможно определить гласовую принадлежность песнопения, и тем скорее и легче, чем типичнее и употребительнее попевки. При этом нельзя все же избежать влияния рассмотренных выше привходящих условий, уменьшающих характерность гласовых признаков. Они, эти признаки, действительно ярки и разумеются сами собой лишь тогда, когда речь идет об одном-двух песнопениях, в которых типичные для гласа попевки не окружены целой массой общих гласам или мелодически сходных попевок. Если же говорить о многих песнопениях, об их циклах, или, тем более, о сборниках песнопений, то характерность отдельных попевок настолько растворяется в тысячной массе мелодически

близких оборотов, что эти циклы и сборники теряют свое гласовое «лицо». Сказанное нисколько не противоречит не раз отмеченному положению о чрезвычайном разнообразии и гибкости попевок, но нельзя забывать о степени и формах использования этого разнообразия. Со всей убедительностью оно раскрывает себя в малых формах. Применить в одном песнопении все попевки немисливо, если же ограничиваться только самыми типичными, то для чего же тогда остальные — эта «тысяча» знаменных попевок? Вот тут-то и приходится прийти к выводу, касающемуся самых существенных мелодических особенностей знаменного распева. Сборники знаменных попевок (кокизники) показывают, что:

1. Попевки знаменного распева при всем их разнообразии достаточно *единообразны* в высотном, ритмическом и стилевом отношении, что приводит к *падению гласовой характерности знаменного распева* в целом, свидетельствуя о непрочности системы знаменного осмогласия с точки зрения присущих ей мелодических признаков.

2. Гласовые попевки (в узком понимании этого слова) — это лишь один из факторов, хотя и весьма существенный, определяющий гласовую сущность знаменного распева. Кроме попевок существуют знамя переменное, лица и фиты. Правда, они относительно немногочисленны, но мелодически ярки, а поэтому имеют значение как средство гласовой характеристики напевов, в силу чего гласовая принадлежность песнопения определяется *совокупностью многих признаков, а не одними попевками*.

На системе попевок, вытекающей из строения знаменных кокизников, а также азбук-перечислений, можно проследить обычную закономерность исторического развития: зарождение — разрастание количественное и качественное — наивысшее развитие — распад. В теоретических руководствах — азбуках — все время растет количество отдельных знамен и фит, в кокизниках — попевок. Разрастание фит и попевок постепенно принимает уродливые формы, приводящие к полной гипертрофии. Количественное разбухание попевок привело к *потере ими своей характерности*, к тому, что система гласовых попевок в конце концов начала изживать самое себя. Совершилось это во второй половине XVII века, чему немало содействовал ряд побочных причин. Поступательное движение системы попевок прекратилось. Произошла остановка развития самой попевки как основы знаменного пения. Тем самым определился и конец всего знаменного распева. Началось разложение его как русской официальной государственной музыкальной системы.

Остается сделать еще одно заключение:

3. Русские распевщики, разрабатывая систему гласовых попевок, допустили пагубную для нее ошибку, пойдя по пути чрезмерного размножения попевок. Они не сумели найти более

правильную дорогу, выработать мелодические *обобщения* для характеристики гласов и установить новые *принципы* образования попевок. Если бы эти обобщения и принципы были в свое время найдены, осмогласие как совокупность мелодических признаков знаменного распева не представлялось бы нам теперь таким смутным и неопределенным.

Попевки как система, достигнув вершины, остановились в своем развитии. Здесь речь идет именно о системе, на которой построено все певческое искусство, весь знаменный распев. В связи с этим можно высказать следующее мнение.

Мы видели, что у системы попевок, после того как она уперлась в свою вершину, уже не было перспектив дальнейшего развития. Возродить попевки, заставить вновь существовать уже отжившие формы — нельзя. И все же в чисто мелодическом отношении в конце XVI века еще живая тогда система попевок дала интереснейшую боковую ветвь в виде Большого распева. Кокизников Большого распева нет, но попевки его рядового изложения значительно отличаются от попевок Малого распева, насколько можно судить о них по самим напевам, изложенным «большим знаменем».

Попевки Большого распева принципиально отличны от попевок Малого распева своим ярко выраженным народно-песенным складом. Тогда, когда Федор Крестьянин и другие окружавшие его передовые певцы создавали Большой распев, у системы знаменных попевок Малого распева еще было что-то «впереди», но она уже приближалась к своему завершению. Исключительное дарование Федора Крестьянина (и не только его одного), внутреннее музыкальное чутье подсказали ему путь, могущий вывести развитие знаменных попевок из тупика, к которому они в то время уже вплотную подошли. Федор Крестьянин обратился к народной песенности как к единственному средству мелодического обогащения попевок. Самую *систему* попевок Федору Крестьянину не удалось спасти — она была исторически обречена, но попевки Большого распева — это последний вздох знаменного распева «полной грудью».

После сказанного понятным становится отсутствие кокизников (в виде специальных сборников или особых разделов азбук), относящихся к пометному времени. Такие кокизники попросту оказались ненужными. Изменились формы теоретических руководств, в основном начавших так или иначе приспособляться к пятилинейной системе, на что попевки по самой своей природе были неспособны.

Для полноты обзора знаменных попевок посмотрим, в какой степени возможно их понимание и уточнение по рядовым певческим рукописям. Чтобы оценить в полной мере какую-либо попевку как самостоятельную мелодическую единицу и как часть музыкального целого — знаменного распева, нужно учесть многое. Надо возможно точнее определить: 1) ее основной рас-

пев, 2) гласовую принадлежность, 3) место в напеве, 4) связи с другими попевками, 5) варианты (мелодические), 6) наименования и 7) графическое выражение. Последнее проще всего, потому что допускает внешнее сравнение, даже если попевка изложена нотными знаками, певческое значение которых не совсем раскрыто или совсем не ясно. Установить совпадение начертаний — это уже нечто, ибо можно *предполагать* совпадение напевов.

Самое трудное и вместе самое существенное — определение основного распева попевки. От этого зависит все остальное. Без знания основного распева попевки не может быть окончательно выяснена ее гласовая принадлежность, ибо одного указания гласа в заголовке недостаточно. Независимо от него попевка всегда может быть обнаружена при рядовом изложении и в другом гласе. Основной напев может быть легко смешан с каким-либо незначительным вариантом основного вида или с распевом, близким по мелодическому рисунку другой попевке. Выяснение наименований естественно ограничивается только теми источниками, в которых они указаны. О том, как назывались попевки, применявшиеся в древнейших певческих рукописях неучебного назначения, равно как и в рядовом изложении рукописей, современных рассмотренным кокизникам, можно говорить только с большой осторожностью. Сохранившиеся в большом количестве рукописные нотолинейные книги (равно и двознаменники, которых немного) являются существенным подспорьем, но они обладают крупнейшим, хотя и невольным «недостатком» — отсутствием в них крюкового изложения (за вычетом двознаменников, конечно).

Чем же располагает исследователь знаменного пения, на что может он опереться, если задастся целью ознакомиться со знаменными попевками, не будучи еще в состоянии читать пометные знаменные рукописи? Специальная литература по этому частному вопросу мало сказать бедна. Она располагает лишь двумя работами В. М. Металлова: «Осмогласие знаменного распева» и «Азбука крюкового пения». В первом труде предметом изучения являются специально попевки, во втором о них говорится немного, лишь в связи с общими вопросами знаменной семейнографии. Отнюдь не собираясь рецензировать обе упомянутые книги, мы не можем еще раз не напомнить о том, что это два важных источника для ознакомления с *основным* содержанием знаменного распева.

Мы видели, что пометных кокизников нет, и Металлов в своих изысканиях мог прибегать лишь к беспометным источникам. Этими источниками, судя по немногочисленным ссылкам на них и пометкам, сделанным рукой исследователя на отдельных листах рукописей, были кокизник Соловецкого собрания № 752/690 и кокизник из рукописи № 219 Певческого собрания. Кокизник инока Христофора, по всей видимости,

не попал в поле зрения автора «Осмогласия». Кроме того, в его руках находились еще какие-то рукописи, в том числе из частных собраний, установить содержание и местонахождение которых вряд ли возможно, а также печатный «Круг».¹ Имея в своем распоряжении беспометные кокизники, Металлов сделал на их основе несколько сотен нотных переводов попевок.² Что заставило его отбросить примерно еще такое же количество попевок — неизвестно.

В настоящем исследовании отмечена справедливость и ценность многих мыслей и положений Металлова, но автор настоящих строк все же считает, что представление о системе попевок и мелодическом их значении должно быть основательно пересмотрено, на основе специальных теоретических руководств — кокизников.

Изучение попевок с графической и формальной стороны в той степени, в какой это допускают кокизники, еще не позволяет осветить их в полной мере. На ту же формальную сторону, как и на приемы графического изображения попевок, может и должна пролить свет их чисто мелодическая сторона, которая в рассмотренных нами источниках в значительной степени еще остается сокрытой. Теория попевок должна быть проверена их практикой, а последнее может быть достигнуто только в результате глубокого и трудного анализа всех знаменных песнопений. Только таким путем определятся степень и формы вмешательства личного творчества («произвола») распевщиков и станет понятным чисто музыкальное существо мелодического кризиса системы попевок. Это же даст возможность в большей мере представить себе как возникновение, так и значение сложной терминологии попевок со стороны филологической, воздействие на нее обыденной разговорной речи, отражавшей на себе узкую область музыкальной деятельности распевщиков.

При всех условиях, разграничение теоретической и мелодической сторон системы попевок остается неизбежным, тем более, что мелодический анализ попевок может с наибольшей ясностью ответить на вопрос большой важности — чем был *лад* в период разработки системы попевок и какое влияние оказывал он на техническую и формальную их сторону.

Рассмотрение кокизников и особенностей попевок во всей их совокупности вплотную подводит исследователя к системе осмогласия, при изучении которого должно быть учтено все сказанное о попевах как о выразительных мелодических средствах знаменного распева.

¹ «Круг церковного пения» (М., 1884).

² В «Осмогласии знаменного распева» их в алфавитном списке — 280 и в сумме по отдельным гласам — 506 (не считая фит).

Глава 7

ОСМОГЛАСИЕ

В предшествующих главах, особенно в связи с системой попевок, неоднократно было упомянуто о том, что подчинение осмогласию составляет один из *основных законов*, определяющих жизнь, строение и развитие знаменного распева. Одновременно также было установлено, что среди певческих учебно-теоретических руководств *нет* таких, которые были бы посвящены *только системе осмогласия*. Тем не менее подчинение знаменного распева осмогласию не может вызвать какие-либо сомнения, поскольку система осмогласия многообразно обнаруживает себя в певческих рукописях буквально на каждом шагу. При этом «вопрос о сущности и характере русского осмогласия имеет важное научное значение, так как здесь в значительной мере лежит ключ к решению общей музыкально-исторической проблемы о степени самостоятельности древнерусского певческого искусства и его отношении к византийской средневековой музыкальной системе».¹

Термин «осмогласие» — несомненно подлинный, русский. Его можно встретить во множестве певческих рукописей, но лишь в производных формах. В основном виде термин «осмогласие» обнаружен лишь один раз: «Осмогласием сим изобразися' попервобытное сотворение стихии всего мира седмию денми».² Автор приведенной выдержки без сомнения имел в виду осмогласие в его специальном значении, но придал ему характер, близкий к «символическим» толкованиям знамени, нимало не раскрывающим существа осмогласия. В остальных случаях термин применяется, как сказано, в производных формах, как-то: «осмогласник», «осмогласно», «осмогласное» (пение), «осмогласные» (пометы) и т. п.³

Раскрытие законов *греческого* осмогласия не является нашей задачей, что же касается русских певческих рукописей, то в них об осмогласии позволяют судить не столько прямые,

¹ Н. Успенский. Древнерусское певческое искусство. М., 1966, стр. 57.

² ГИМ, собр. Уварова № 152, л. 157.

³ В названной выше книге Н. Успенский везде называет осмогласие «восьмигласием», что представляется неоправданным искажением подлинного термина.

сколько косвенные данные. Приходится на основании *проявленной* осмогласия пытаться воссоздать самую его систему, что в ряде случаев крайне трудно, а иногда и просто невозможно, в силу чего осмогласие следует считать тем разделом древнерусской теории музыки, который требует еще очень и очень больших изысканий и должен быть рассмотрен совместно с другими разделами, особенно же с системой попевок.

Об осмогласии позволяют судить следующие особенности русских певческих рукописей:

1) гласовые обозначения, проставляемые в начале песнопений, подразделы азбук «по гласам», отдельные части теоретических руководств — фитников и кокизников;

2) построение циклов песнопений, подчиненных порядку следования гласов от 1-го до 8-го (Богородичны, Прокимны, «покаянные» стихи и др.);

3) объединение отдельных песнопений и образование из них самостоятельных сборников из восьми частей, подчиненных тому же порядку гласов (Ирмологий, Октоих);

4) мелодические различия в распевах знамен, попевок и целых напевах, зависящие от их гласовой принадлежности;

5) прием произвольного деления песнопения на отдельные части, на коих каждая распевается в одном из восьми гласов;

6) краткие богослужебные тексты, состоящие из восьми строк, соответственно распетых на 8 гласов по порядку;

7) приемы изложения попевок, их строение и сборники (кокизники);

8) особые полу- и не богослужебные тексты, распеты на гласы и предназначенные для изложения и усвоения мелодических основ осмогласия.

Гласовые обозначения при начале песнопений настолько употребительны, что нет необходимости делать ссылки на какие-либо определенные певческие рукописи, тем более на отдельные их листы. Достаточно раскрыть любую певческую рукопись, к какому бы веку она ни относилась и какого бы содержания ни была, для того чтобы увидеть гласовое обозначение (иногда вынесенное на боковое поле листа) данного песнопения. Это цифровые указания на гласы — от 1-го до 8-го включительно. Данные обозначения — необходимая формальность, всегда соблюдаемая в знаменном распеве.

О том, что существующие восемь гласов и их обозначения выражают определенную систему, видно из того, что последование гласов — от 1-го до 8-го — служит основой организации песнопений, количество частей в которых, как правило, ограничивается восемью. В рукописях XVI века уже можно видеть заголовки вроде: «Прокимны на 8 гласов», «Богородичны на 8 гласов» и др. Важно, что в границах каждого отдельного гласа объединены разные прокимны или богородичны, имею-

щие неодинаковые тексты. Если так, то определяющие данный глас мелодические признаки, будучи распределенными на много песнопений (текстов), как бы «распыляются». Характеристика гласов достигается не столько отдельными строками, сколько теми же строками, взятыми вместе, в совокупности.

Более сложной формой подбора песнопений является такая, при которой из них складываются целые *сборники* («книги») с текстами и напевами единого типа (Ирмологий) или разного (Октоих) — но всегда в порядке последования восьми гласов. В названных книгах в каждом гласе много разных текстов, с разными же напевами (независимо от приема распевания «на подобен», который мы исключаем). Именно на различие текстов и следует обратить особое внимание, причины чего выяснятся в дальнейшем.

Как известно, распев некоторых знамен изменяется в зависимости от того гласа, в котором они применены. Такие знамена попадают в различных формах и случаях как в рядовых рукописях, так и в теоретических руководствах, и если мы говорим о признаках осмогласия, то пройти мимо «знамени переменного» нельзя.

Особенность знамени переменного составляет то, что оно, хотя и существовало и применялось в знаменном распеве спокон веку, но выявляется во всей полноте своего значения очень поздно. Причина ясна: по *внешним* признакам можно судить о многом — прежде всего о составе рукописей, употреблении певческих знаков, заголовках и других элементах, проливающих свет на осмогласие. Что касается чисто мелодических проявлений осмогласия — строения напевов в целом и знамени переменного в частности, то их понимание возможно лишь в последний период жизни знаменного распева. О знамени переменном, попевах, лицах и фитах можно судить тогда, когда они для нас начинают «звучать», то есть с появления помет. Здесь опять-таки приходится исходить из того допущения, что тайнозамкненные и условные сочетания и последования знамен могли в более древние века иметь музыкальное значение, если не тождественное, то близкое тому, которое они приобрели в XVII веке. Так или иначе — очень постепенно — определенным и наиболее распространенным мелодическим оборотам стали с течением времени соответствовать постоянные с графической стороны последования нотных знаков и начертания.

Если двигаться от XVII в сторону XII века, пытаясь отыскать в певческих строках попевки, лица и знамя переменное, то их отыскание окажется все более и более затруднительным, а количество — все меньшим, в том числе и знамени переменного. Из сказанного можно заключить, что осмогласие (в мелодическом, а не уставно-формальном понимании) развивалось, переходя от простых форм к более сложным и совершенным, выработывая отвечавшие этому развитию графические средства.

Кроме того, первоначально в зависимости от греческих традиций, но все время освобождаясь от них,— появлялись формы русского осмогласия, не известного в греческих образцах. Так, например, на русской почве возникли распевание на 8 гласов («осмогласники») «Достойно есть», «Отче наш», распевание стихир на разные гласы и др. и, наконец, самое замечательное и важное в знаменном распеве — система попевок. Определяемые причинами *чисто мелодического* порядка, принципиально очень важные различия гласов заставляли наших распевщиков руководствоваться ими при создании кокизников, фитников и других подобных сборников, к чему мы не будем возвращаться.

Прием расчленения отдельных вполне самостоятельных песнопений на части, с распеванием каждой из них в ином гласе, не относится к числу очень распространенных, однако примеры такой системы не единичны. Их можно встретить уже в певческих рукописях XVI века, как, впрочем, и некоторые другие формы. В XVII веке употребительность указанного приема распевания текстов несколько возрастает, но не находит окончательных и развитых форм по тем же причинам, о которых уже приходилось говорить в связи с другими явлениями в знаменном распеве. Упомянем здесь еще «Канон» Григория Цамблака. Части этого сочинения разбиты на отдельные отрезки, распетые в разных гласах.¹

Подход к пониманию и показу осмогласия в некоторых случаях очень своеобразен. Так, при совершении «Всенощного бдения» исполняется песнопение, известное под названием «Свете тихий» — по первым словам его текста. В старину, однако, первые два слова запевал головщик, а хор вступал позже, со слов «святыя славы» (почему в рукописях песнопение и приводится без первых двух слов). Любопытно, что в рассматриваемой ниже рукописи² текст и напев «святыя славы» дан в нескольких видах. Вверху листа (л. 113 об.) он помещен в обычном изложении, без какого-либо особого заголовка. Далее следует его изложение на 8 гласов: «Ин поем перевод на 8 гласов» и, наконец, (л. 114) на тот же текст — «Путь большой». Текст принадлежит к разряду обязательных для исполнения, а помещение в трех видах только подчеркивает важность песнопения. Поэтому оно и избрано для изложения на 8 гласов (как и ряд других). Изложение на 8 гласов таково:

Глас 1 — «Святыя славы — и-и-и-и-и-и бесомертенаго отца небесенаго. . .»

Глас 2 — «святаго блаженнаго Исоуса сына божия. . .»

Глас 3 — «пришедошу солнцу на западо. . .»

¹ Этот «Канон» можно сблизить с сочинениями других русских распевщиков, имена и размах деятельности которых широко известны.

² БЛ, ф. 304, № 429, л. 113 об. — 114 (XVII в.).

рение и рослев» приписываются Льву царю Премудрому, которому принадлежит создание стихир Евангельских. (Заметим, что для присвоения авторства «Достойно» Льву Премудрому не имеется достаточных оснований). Текст написан подряд, без выделения каждого гласа в отдельную строку, следующим образом:¹

«Глас 6. «Достойно есть яко Глас 8. воистину блажити тя Глас 3. богородицу присно Глас 4. блаженную Глас 5. и прене-не-най-не-най-ней-ней-ней-ней-не-и-не-не-не-порочную и мать бога нашего Глас 7. честнейшую Глас 2. херувим и славнейшую без сравнения серафим без истления бога слова рождшую сущую богородицу Глас 1. тя величаем». Молитвословие, действительно, распето на 8 гласов, но последование строк необычно. Гласы следуют не подряд, а в порядке: 6—8—3—4—5—7—2—1. Не соблюдается даже чередование «пар» гласов — автентического и плагального, то есть 6—2, 3—7 и т. п. Порядок последования гласов, таким образом, может быть произвольным, важно лишь, чтобы присутствовали все восемь.

Составитель назвал приведенное «Достойно» не только осмогласным, но и «хабувным». Основание для такого названия в какой-то мере можно видеть, собственно, лишь в одной строке, относящейся к гласу 5. Слова «хабува» в ней нет. Вспомним, однако, что в древнерусской певческой практике вставка хабувы (с ее напевом) в знаменное песнопение считалась украшением последнего. Кроме того, хабувы нередко сопровождалась «аненайками» — ее мы и находим в строке гласа 5. Это и дает право считать, что «Достойно» является «хабувным творением». Такое название не следует понимать буквально, как указание на присутствие в тексте и напеве хабувы; оно лишь подчеркивает усложнение напева «украшающей» мелодической вставкой, обычно сопровождающей хабувы — аненайкой.

Можно ли, основываясь на приведенных образцах, считать, что исполнение песнопений, разбитых на восемь частей — по количеству гласов, — могло содействовать раскрытию сущности системы осмогласия и ее мелодической характеристике? Вряд ли. Примеры показывают, что тексты разделяются на части, точнее — рубятся на куски, вполне формально, нередко вне зависимости от смысла и содержания фразы. Казалось бы, при таких условиях на первое место должно выступить мелодическое содержание напева, которому в жертву принесен текст. Однако вызвано это расчленение было не столько желанием показать мелодическое содержание осмогласия (что в объеме одного более или менее краткого песнопения, по существу, невозможно), сколько стремлением придать песнопению возможно большую пышность, расцветив его средствами всех гласов, а не

¹ Обозначения гласов выделены нами.

какого-либо одного, к которому оно принадлежало согласно традиции. Такого рода песнопения было бы неправильно расценивать как имеющие педагогическую направленность (так же как и случаи, когда собрано вместе несколько песнопений, единых по принципу построения).

Следующий ниже текст (помещен в раздельноречной рукописи¹) представляется не только несколько более сложным, но и построенным иначе. На восемь гласов распет текст «На херувимехо седяи»:

«Глас 1²— На херувимехо седяи. и хвалимыи ото серафимемо Глас 2— денесе во божественую церкве по закону приносимо Глас 3— старечема освящается руками и ото Иосифа приемаете дары боголепено Глас 4— яко супругу горличицю нескверненую церковь. и языко новоизберанныя люди Глас 5— голубина же два птенца яко началенику ветхаго же и новаго к самому же отовето. Симион конце приимо. Глас 6— благо- слова девицу богородицу Марию. страстеныя образы суцааго из нея преже нарече Глас 7— и ото него просите отпуста вопия Глас 8— ныне отпускаеши мя владыко. Яко же преже обеща ми. Яко видехо тя превечнаго света. и спаса и господа Глас 1— Христоименитымо людемо».

Здесь налицо чередование гласов от 1 до 8, однако после заключительного гласа 8 вновь указан на последние два слова глас 1 (к этому приему придется еще возвратиться). Чрезвычайно интересно, что в том же сборнике, откуда заимствован приведенный текст «На херувимехо седяи», помещен еще один распев того же текста (отделенный от первого почти двумястами листов). В следующем примере приведены полностью тексты и напевы рукописи № 184 (см. строки 1 и 2), а также рукописи № 37 (см. строку 3):³

Глас 1. На хероу ви мѣ хо сбѣяи и хва ли мыи ото сѣрафѣмо

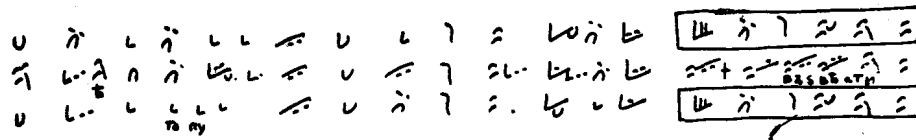
Глас 2. Де не се во божьстве ноу ю цѣрко ве по за коноу приносимо

Глас 3. Ста речема освящается роу ка ма и ото иосифа прие.

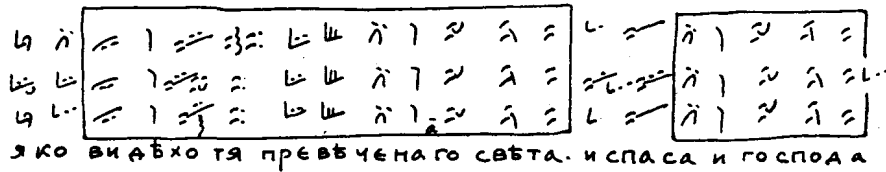
¹ ГПБ, Q 1, № 184, лл. 140 об. — 141 об. (XVI в.).

² В рукописи проставлены только цифровые обозначения.

³ ГПБ, Q 1, № 37, л. 264 и об. (XVI в.).



Гласъ. Ныне отпушавши мя владыко якоже прежде овещамъ.



Гласъ. Христоименитымо людемъ.

В текстах рукописей имеются незначительные разночтения (текст приводится по изложению его на лл. 140—141 об., разночтения в рукописях показаны в нотных строках мелкими буквами). С мелодической стороны имеются более существенные различия, выходящие за пределы разночтений. Все же и здесь можно установить определенные закономерности. Строки 1 и 3 преимущественно совпадают. Несходство начертаний отдельных знамен, насколько об этом можно судить, не создает существенных мелодических различий. Действительно важные различия в напеве образуются с одной стороны, между строками 1 и 3 (если принять их за равные), и строкой 2 — с другой стороны. Напев строки 2 отличен на всем своем протяжении, кроме некоторых частей, одинаковых для всех трех строк.¹ Очень существенно, что эти части соответствуют «стыкам» гласов (1 и 2, 2 и 3 и т. д.), но и здесь в строке 2 встречаются отклонения. Можно, следовательно, установить две редакции напева «На херувимехо седяй» — основную, находящуюся в строках 1 и 3, и вариант, данный в строке 2, — своего рода «ин перевод» (о чем придется еще вспомнить в связи с памятогласием «О чернеце»).

Если рассмотреть, в чем же именно состоят совпадения напевов на «стыках» гласов, то мы увидим: на конце гласа 1 — попевку «долинка», гласа 2 — «кичиги», гласа 3 — «мережа», гласа 4 — «храбрица», гласа 5 — фиту «хабува», гласа 6 — также общую фиту, замененную в строке 2 «долинкой», гласа 7 — опять попевку «мережа», гласа 8 — «кулизму среднюю» и на конце заключительного гласа 1 — снова «храбрицу». Кроме того, и в середине предложений во всех трех строках имеются

¹ Совпадающие участки напевов в примере окружены рамкой.

совпадения попевок, кулизм средних и фит, между которыми находится достаточно подвижный и развитой напев. Сказанное, а особенно «ин перевод» строки 2, говорит за то, что составители данного песнопения, разделяя его на части по гласам, использовали разнообразные средства мелодической характеристики этих гласов, особенно обращая внимание на их «стыки», как на участки контрастного сопоставления гласовых напевов. Мало того: как это имеет место и в других осмогласниках, в рассматриваемом песнопении обычное последование гласов в постепенном порядке 1—8 дополнено — для придания симметрии всему построению — строкой, относящейся снова к гласу 1, с которого начинается все последование.

Присутствие в одной рукописи (№ 184) двух редакций «На херувимехо...» свидетельствует о том, что изложение того же текста на 8 гласов было формальным приемом, имевшим целью не только раскрыть внутреннее мелодическое богатство осмогласия, но прежде всего использовать гласы как средство музыкального «расцвечивания» богослужебного текста. Этим же объясняется и одинаково богатое мелодически изложение всех частей избранного песнопения.

Прием обрамления песнопения, излагаемого на восемь гласов (в форме осмогласника), отрывками, распетыми на один и тот же глас, встречается нередко. Применяться для особого подчеркивания мелодической стороны гласов он не может, ибо нет причин выделять среди прочих гласов какой-либо один.¹ Значит, обрамление не более чем средство придания единства и симметрии форме осмогласника, что свидетельствует о понимании певцами *формы* как выразительного средства.

Рассмотренные до сих пор осмогласники относятся преимущественно к XVI веку, хотя многие «доживают» до гораздо более позднего времени — главным образом те из них, которые прямо связаны с богослужением.

Любопытен прием частичного использования средств осмогласия, то есть не всех восьми гласов. Так, известен случай (далеко не единственный) распевания текста песнопения в пределах лишь четырех гласов, отчего и самое песнопение получает наименование «четверогласник». В одной из рукописей имеется заголовок: «Слава глас 5. Четверогласн(ик)».² Текстом служит известное песнопение «Придете празденюлюбеныхо...» и т. д. Данный текст произвольно разделен на четыре части и распет в гласах 5, 6, 7 и 8.

Только как на факт опять-таки приходится указать на распевание на 8 гласов песнопений не знаменного, а путевого и демественного распевов (в частности, в демественном многоголо-

¹ Обычно в обрамлении участвует глас 1, с которого естественно начинать «осмогласник» и которым столь же естественно завершить его.

² ГПБ, Q 1, № 238, л. 361 (середина — третья четверть XVII в.).

сии). Так, в одной из рукописей, содержащей путевые Праздники,¹ можно видеть два примера «осмогласного» изложения текстов. Под заголовком «Осмогласник» (л. 110) на восемь частей разделен текст песнопения «Богоначальныме мановениеме...». Порядок изложения гласов — 1, 5, 2, 6, 4, 7, 8. Глас 3 отсутствует. Данный осмогласник завершается опять-таки гласом 1, что уже встречалось в знаменных осмогласниках, но с той разницей, что в них повторение гласа 1 являлось *девятой* частью осмогласника, тогда как в настоящем случае количество частей — из-за отсутствия гласа 3 — действительно, восемь. Ясно, что название «осмогласник» указывает на подход к мелодической обработке текста с использованием восьми гласов, а не на количество частей.

В той же рукописи (л. 111 об.) находится: «На литии. Слава. 5, 4 гласник» (то есть «четверогласник»). Текст — «Придете празденюлюбеныхо соборо...» (на слове «соборо», в частности, находится путевая фита). Для изложения напевов избрана последняя четверка гласов — 4, 5, 6, 7.

В XVII веке начинают появляться другие типы песнопений на 8 гласов, другие потому, что меняется их назначение. Их изложение связано с внедрением в текст светского начала, появлением церковно-светских, а затем и полностью светских текстов. Подобные песнопения получили название «памятогласий». Это краткие памятки, по которым певец мог представить себе характерные образцы напевов каждого гласа.

Какими бы ни были тексты «памятогласий», их нельзя рассматривать отдельно от соответствующих им напевов. Что же в памятогласии основное — текст или напев? Если бы обе составные части были равноправны, то нельзя было бы представить себе какую-либо одну из них существующей отдельно, без другой. Однако в очень большом, если не преобладающем, числе случаев памятогласия представляют собой лишь тексты без певческих строк. В определенных случаях, следовательно, было достаточно одного текста. Это объясняется тем, что количество избранных для памятогласий текстов было ограниченным, количество же типичных гласовых оборотов, которые можно было использовать в качестве образца гласа, напротив, достаточно велико. Волей-неволей из них пришлось также отобрать небольшое число мелодических оборотов, в известной степени «закрепив» их за текстами. Таким путем текст памятогласия *без* напева получил право на существование. Не предвосхищая окончательных выводов, рассмотрим ряд памятогласий.

Заголовок к одному из подобных памятогласий имеет своеобразный вид: «Роспевки на осмь гласов».² Точки

¹ ГПБ, Q 1, № 442. На листах рукописи имеется выскобленная запись с сохранившейся в ней датой — 1635 г., из чего следует, что рукопись написана *ранее* этого года, по всей вероятности — в первой четверти XVII в.

² ГПБ, Q 1, № 43, л. 274 и об. (середина XVII в.).

в заголовке между «на» и «гласов» — крупные и проставлены киноварью. Их восемь, они, следовательно, заменяют слово или цифру «восемь» — восемь гласов. Сразу же после заголовка стоит *одна* киноварная точка (то есть начинается изложение строки гласа 1) и так далее до восьми точек соответственно перед каждым из гласов. Такого рода прием «нумерации» гласов встречается и в других рукописях.¹

Памятогласие таково:

38	Глас 1	Богъ сынъ отъ отца прежде вѣк
	Глас 2	Сниде волю на землю
	Глас 3	и воплотиса отъ чистыя дѣвы Маріа
	Глас 4	бывъ богъ и человекъ во двою естеству
	Глас 5	и чело вѣколюбна ради пострада плотию
	Глас 6	матерего стощи оу креста
	Глас 7	плачющи умиленно глаголаше
	Глас 8	убы мнѣ убы мнѣ чадо мое

Приведенный текст, если можно так выразиться, стоит рядом с чисто богослужебными. Частично он напоминает свободный пересказ «Символа веры». В упомянутой рукописи № 17 собрания Михайловского текст совпадает дословно (кроме строки гласа 4, в котором первым стоит слово «быв» также с запятой на нем). Более существенно, что в рукописи № 17 в конце памятогласия вновь повторены гласы 6 и 8 с иными напевами, хотя текст в обоих случаях одинаков:

38а	Глас 6	и превозносимъ его во вѣки
	Глас 8	и превозносимъ его во вѣки

Конечные две строки представляют собой «ин роспев» гласовых оборотов 6-го и 8-го гласов, которые избраны как наиболее развитые и богатые.

На последнем листе одной из рукописей Соловецкого собрания² помещены еще более свободные тексты под заголовком «Запевы подобные воззвашным» (знамена не даны):

¹ Например, ГПБ, собр. Михайловского О 17, л. 295 и др. «Роспевки на осемь гласов».

² ГПБ, Соловецкое собр. № 293/277, л. 284 (середица XVII в.).

Глас 1 — «Адам от земли создан и в рай вселися».

Глас 2 — «Евы ради райския пищи лишися».

(Или: «Блажени непорочнии»)¹

Глас 3 — «Горе нам непокаявшимся: ждет нас мука вечная».

Глас 4 — «Во граде давидове услыши ны господи».

Глас 5 — «Боже очисти грехи моя».

Глас 6 — «Добро есть нам в книги внимати».

Глас 7 — «Ох, увы мне, душе».

Глас 8 — «Прииде спас наш».

Другой, близкий предыдущему образец памятогласия под заголовком «На господи возвах. Запевы», находящийся в непевческой рукописи,² также дан без знамен и имеет следующий текст:

Глас 1 — «Адам от земли богом создан и в рай введен».

Глас 2 — «Лестию змиевою райския пищи лишися».

Глас 3 — «Фаска³ еврейская не сходна с христианскою».

Глас 4 — «Мати Сион речет человек и человек родися в нем».

Глас 5 — «Владыко Христе спаси раба своего якоже волиши».

Глас 6 — «Истинная вера христианская несть ее превыше».

Глас 7 — «Тако, братие, храним ея яко зеницу ока».

Глас 8 — «А мы взываем хвалу слава в вышних богу».

За этим, под названием «Запевы на стихиры», следует памятогласие «О чернеце», а за ним «Запевы на бгъ господь», со следующим текстом:

Глас 1 — «Христу рождышуся в Вифлиеме иудейстем».

Глас 2 — «Во дни Ирода царя».

Глас 3 — «И прийдоша волсви от персиды».⁴

Глас 4 — «И обретоша Исуса во яслех лежаща».

Глас 5 — «И поклонишася ему».

Глас 6 — «И принесоша дары ему».

Глас 7 — «Ирод искаша убити его».

Глас 8 — «Бежа бежа во Египет».

Несколько приведенных текстов говорят о существенных переменах, происшедших в памятогласиях, так же как и о новой «направленности» их заголовков. В каждой строке чувствуется или прямое заимствование из богослужебного текста, или отголоски библейских повествований, но весь текст в целом уже совсем не тот, что прежде. (Заметим попутно, что полный текст памятогласия «Адам от земли богом создан...» очень древнего происхождения и, подобно тексту «О чернеце», содержится еще в древнегреческих певческих памятниках.) В Соловецкой, например, рукописи № 293/277 тексты гласов 1 и 2 — «Адам от земли», «Блаженни непорочнии» — богослужебного происхож-

¹ Скобки в рукописи.

² БЛ, ф. 37 (Большакова), № 197, лл. 27 об. — 29 (XVIII в.).

³ Пасха

⁴ волхвы персидские

дения, а «Горе нам непокаявшимся» носит просто назидательный характер. Смешиваются строки разного происхождения и характера. Далее появляется строка вполне светского, хотя и поучительного характера (глас 6): «Добро есть нам в книги внимати» и т. п. То же можно видеть и в тексте памятогласия рукописи № 197 в строках гласов 6 и 7. Наконец, второй текст той же рукописи представляет собой свободный пересказ библейского повествования о рождении Христа и связанных с этим событиях. Все это свидетельствует об отходе памятогласий от чистого богослужения, о том, что тексты постепенно приобретают все более и более свободный и светский характер.

Наиболее ярким образчиком в этом отношении представляется нижеследующий текст,¹ к сожалению, не имеющий над собой нотных знаков:

Глас 1 — «Что ж сделал бы я полза есть мне от себя».

Глас 2 — «Блажени непорочни услыши ны господи».

Глас 3 — «Горе нам умрети непокаявшимся ждет нас мука вечная».

Глас 4 — «Нигде не бывал я ныне поиду во Йеросали(м)».

Глас 5 — «У нас на Москве на Варварской горе услыши (ны) господи».

Глас 6 — «Перевесте² за реку возьмите перевозу».

Глас 7 — «Господи помилуй нас от бед и злых рест...» (?)

Глас 8 — «Боже мой и боже мой услыши ны плач мой».

При чем тут церковь, при чем богослужение? Даже от «назидательного» содержания текста — и то почти ничего не осталось! Наоборот — такие строки, как относящиеся к гласам 1 и 6, носят шуточный, вполне светский характер, а строка гласа 5 — «у нас на Москве на Варварской горе услыши (ны) господи» — это уже просто «семинарское» зубоскальство. Система преподавания знаменного пения, очевидно, перестала удовлетворять учеников — «отрочат». Зазубривая по старинке основы осмогласия, они развлекались, как умели. Разумеется, тексты, содержащие шуточные строки, не могут быть приняты за правило и образец для других памятогласий: наоборот — это исключение. И все же значение их — как явления и своеобразного отголоска неполадок и неурядиц в постановке преподавания знаменного пения в древней Руси — от этого не уменьшается.

Вернемся теперь к заголовкам, предшествующим рассмотренным памятогласиям. Это: «*На господи возвах. Запевы. Глас 1*» (рукопись № 197), «*Запевы на бог господь глас 1*» (там же), «*Запевы подобные возвашным*» (рукопись № 293/277), «*Припелы³ возвашные*» (рукопись № 211) и т. п. Нетрудно заметить, что заголовки так или иначе указывают на

¹ ГИМ, Певческое собр. № 211 (XVII в.).

² перевезти

³ припевы

связь, лучше сказать — зависимость от распеваемых на 8 гласов текстов «господи возвах к тебе...».

Рассмотрим теперь подробнее самый термин «памятогласие», присвоив его условно всем тем приемам, которые, судя по определенным формам текстов и соответствующих им напевов, имеют целью изложение и утверждение системы осмогласия. Даже в самых характерных и показательных заголовках нам еще не удалось обнаружить самого названия «памятогласие». Тем не менее названный термин очень хорошо выражает существо дела и должен быть принят к употреблению (как это имеет место в литературе по истории русского культового пения). Памятогласие — есть память (памятка) *гласам*, средство к их запоминанию, удержанию в памяти. Разумеется, коль скоро на каждый глас дается по одному примеру (нотной строке), от памятогласий нельзя многого и требовать: они призваны не научить мелодическому богатству гласов, а лишь указать на него, напомнить о нем. По памятогласиям певцы воскрешали в своей памяти простейшие гласовые напевы с тем, чтобы после этого смочь распеть по ним тексты несложных песнопений.

Памятогласия известны, как это уже можно было видеть, двух родов: с нотными знаками и без них. Какое же значение имеет памятогласие, если в нем не приведен тот гласовый напев, который певцу нужно вспомнить? Конечно, текст без знамен менее убедителен и полезен, но оба указанных вида памятогласий служат одним целям. Не забудем, что подавляющее большинство богослужебных текстов (вместе с их напевами) было «прикреплено» к определенному гласу и показательно для него (наряду с напевами). Профессиональные певцы в течение целой жизни пели на клиросе, и за это время и тексты и напевы в равной степени накрепко оседали в их памяти. Достаточно было небольшого напоминания, «толчка», для того чтобы в музыкальной памяти певца тотчас же воскресала вся сумма мелодических признаков гласа. Таким «толчком» служили и чисто текстовые памятогласия и, тем более, имевшие знамена.

Подбор текстов, используемых в памятогласиях, небогат, но среди них существует один, попадающийся наиболее часто и повествующий о встрече двух чернецов. Это текст не богослужебный и, несомненно, составлен с целью создать памятогласие. В певческих рукописях он употребляется с XVI века (с неизбежным вариантами в отдельных выражениях).

Текст памятогласия «О чернце» таков: ¹

Глас 1 — «Грядет чернец из монастыря» —

Глас 2 — «встречю ему вторыи чернец».

Глас 3 — «Откуда ты, брате, гредеши? ..»

Глас 4 — «Из Костентина града».²

¹ ГПБ, собр. А. Титова № 696, л. 79 (конец XVII в.). Знамен в рукописи нет.

² Константинограда (Константинополя).

Глас 5 — «Сядем, брате, побеседуем».

Глас 6 — «Жива л(и), брате, мати моя?»

Глас 7 — «Уж твоя, брате, мати давно умерла».

Глас 8 — «Увы мне, увы мне, мати моя!»

В большинстве других источников разночтения незначительны. Так, например, «грядет» заменяется «идет», «встречу» — «стречу» или «стретил» и т. п. Значительнее отличия в следующем, более раннем тексте (гласовые обозначения в рукописи проставлены на поле):¹

Глас 1 — «Пошел чернец из монастыря».

Глас 2 — «Стретил его уторы чернец».

Глас 3 — «Откуда, брате, гряд(и)ши?»

Глас 4 — «Из Константина града».

Глас 5 — «Жива ли, брате, мати моя?»

Глас 6 — «Твоя мати умерла».

Глас 7 — «Увы мне, увы мне, мати моя».

Глас 8 — «Поидемъ, брате, себе въ келью, сядемъ себе, побеседуемо».

В приведенном тексте не только нарушен обычный порядок строк, но несколько изменено также их содержание, особенно последней (глас 8). Приглашение одним чернецом другого в келью для беседы очень редко приходится встречать в других памятогласиях. Ярких форм раздельноречия здесь еще нет, оно выражено, собственно, только последним слогом в слове «побеседуемо». В остальных случаях имеющимся в тексте ерам еще соответствуют знамена, что приближает весь текст к древнему истинноречию, отчего и распев данного памятогласия приобретает несколько более архаический оттенок. Сказанное в свою очередь заставляет думать, что в XVI веке памятогласия появились не впервые, но были в употреблении в русском культовом пении значительно раньше. (Это тем более вероятно, что известны еще греческие тексты памятогласий, также повествующие о встрече двух чернецов.)

В связи с теорией осмогласия и, в частности, памятогласием «О чернце» Д. Разумовский пишет: «Мастера и учителя церковного пения, жившие в первой половине XVI века, сообщали ученикам своим сведения о певческом значении знаменных крюков, о зависимости этого значения от церковного гласа, и передавали легкие способы к памятованию гласовой мелодии знаменного распева. Современные ирмологи нередко содержали в себе: а) сказание, како поется знамение коеждо различно; б) како поются попевки и в котором гласе и в) роспевы на восемь гласов.² Эти роспевы состояли из восьми кратких и различных мелодий, сходных с запевами «на господи воззвах» каждого из гласов знаменного распева. Текст этих мелодий —

¹ ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 668/925, л. 320 (XVI в.).

² Пункты а, б и в выделены в оригинале.

подражание греческому и не имел ничего общего с текстом священных песнопений».¹

Вслед за этим Разумовский приводит таблицу с параллельным изложением русского и греческого памятогласий «О чернеце». Первое заимствовано из Новгородского стихираря 1569 года, второе — из Хиландрского стихираря XVIII века. Непонятно, как может русский текст XVI века быть «подражанием» греческому XVIII века, — но это вопрос неправильной формулировки, ибо Разумовский имел в виду, без сомнения, тексты памятогласий, действительно имеющиеся в древнейших греческих рукописях. Важнее то, что он упоминает запевы «на господи возвах».² Эти тексты очень распространены, как, впрочем, и многие другие, имеющие одинаковое с памятогласиями назначение.

Немногом отличается от мнения Разумовского точка зрения А. В. Преображенского, считающего, что «при полном отсутствии школ для обучения пению и специальных учебных пособий для этой цели пение передавалось из уст в уста от старших опытных певцов к младшим и неопытным. Но по мере накопления этого опыта создавались и распространялись разнообразные приемы для облегчения науки. Интересно, между прочим, что для изучения обычных напевов осмогласия русские певцы удержали у себя тот же прием, какой употреблялся и в греческой церкви, и в латинской западной. Так, для приобретения умения распевать различные тексты по напеву каждого из восьми гласов у русских певцов были в большом ходу мелодические формулы, распеваемые на мнемонически облегченные тексты, что называлось памятогласием».³ Далее Преображенский помещает текст памятогласия «О чернеце» и продолжает: «Текст этот представляет собой почти дословный перевод греческого «памятогласия» $\alpha\beta\alpha\varsigma\ \alpha\beta\alpha\nu\omega\lambda\eta\nu\tau\eta\sigma\zeta$. Есть русские параллели к латинским, объясняемые до известной степени одним и тем же — греческим происхождением их, как, например, памятогласие, начинающееся стихом — «Адам от земли богом создан» (*Adam primus homo*) и пр. Иногда русские вводили сюда даже и шуточный элемент, когда, например, распевали памятогласие «У нас в Москве на Варварской горе услыши ны, господи» — вернее всего уже школьного происхождения».⁴

С обоими текстами, приведенными Преображенским, еще придется встретиться.

О мелодическом содержании строк памятогласий, находящихся в певческих рукописях беспометного периода, мы будем

¹ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 158.

² От последнего слова они называются «возвахами» (в рукописях за редкими исключениями пишутся через одно «з»). Отсюда и «строки возважные».

³ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России. Л., 1924, стр. 29.

⁴ Там же, стр. 30.

говорить условно, однако нотация беспометных памятогласий все же раскрывает многое, позволяя делать некоторые заключения. Начнем в целях дальнейшего сопоставления напевов, с пометного памятогласия:¹

39

Глас 1
И - дет че - рнец из мо - на - сты - ря.

Глас 2
Стре - чу е - му вто - ры - и чер - нец.

Глас 3
„От - ну - ду ты, бра - те, гря - дешь?“

Глас 4
„Из Ко - ста - вти - на гра - да и - ду“.

Глас 5
„Ся - дем, бра - те, по - бе - се - ду - ем“.

Глас 6
„Жи - ва ли, бра - те, ма - ти мо - я?“

Глас 7
„Ма - ти тво - я да - вно у - мер - ла“.

Глас 8
„У - вы, у - вы мне, ма - ти мо - я“.

Ввиду почти полного отсутствия четвертных длительностей, в мелодическом отношении строки производят впечатление единообразных и неподвижных. Обращает на себя внимание большое количество применяемых среди нотных знаков *стопиц*. Стопица — речитативное знамя, длительность которого в продолжительных участках речитатива естественнее рассматривать как равную *четверти*, в силу чего в начале большинства строк памятогласия можно допустить более быстрое движение. Общий характер напевов от этого несколько оживляется.

Вряд ли следует думать, что распевщики сознательно стремились к существенному разнообразию строк памятогласий. Несходства в напевах в различных по возрасту памятогласиях объясняются тем же, чем и разночтения (графические и мелодические), наблюдаемые в перечислениях и толкованиях знамени или в кокизниках. Поэтому не следует смотреть на памятогла-

¹ ГПБ, собр. Тиханова № 689, л. 208 и об. (конец XVII — начало XVIII в.).

наиболее выразительная часть гласового мелодического образца отнесена в конец. Что же касается несовпадений знамен, то они не вызывают существенных различий напевов. Так, например, знамена на совпадающих по количеству слогов словах «пошел» и «чернец» (в строке 3) не обнаруживают заметных различий. Рассматривая второй (по вертикали) «столбец» знамен, мы видим опять два слога с движением напева вниз (кроме строки 4). Третий «столбец» следует рассматривать вместе с началом четвертого. Знамена здесь не совпадают, однако это лишь различные графические изображения одного напева (с небольшими ритмическими разночтениями). Во всех четырех строках здесь движение трех звуков вверх — двух четвертных и одного, последнего — большей длительности (половинной или целой ноты). Только в строке 2 на предлоге «из» отсутствует знамя. Тем не менее и здесь рисунок напева не нарушается, так как последний передан посредством стрелы светлой. Концы напевов совпадают (замена стопицы с очком подчашием создает только графическое различие).

Памятогласие «О чернеце» — наиболее определившееся по форме среди других памятогласий. Тем более оно имеет значительную древность. Что же касается общего речитативного характера напевов памятогласий, то он определяется их будничным практическим назначением. Сложные праздничные песнопения певцам надо было изучать особо, а для повседневных — памятогласий — речитатива было довольно.

Термин «памятогласие» можно применить к богослужебным текстам («господи воззвах» и «бог господь»), распеваемым на восемь гласов. Тогда наметятся следующие виды памятогласий: 1) с чисто богослужебными текстами и напевами; 2) смешанные формы; 3) со светскими текстами.

Общим для этих видов началом служат напевы, во всех случаях являющиеся знаменными попеvkами, хотя бы и самыми простыми. За каким же из перечисленных видов можно с наибольшим правом закрепить наименование памятогласия, понимая этот «жанр» не как случайную подборку гласовых образцов, но как педагогическое пособие? Ответ определяется содержанием текстов памятогласий. В первом случае построение восьми строк текста (тем более целых песнопений) по их гласовой принадлежности не могло быть иным. Так было положено исполнять их по уставу. Форма зависела от правил богослужения. Во втором и третьем случаях памятогласия строятся на таких текстах, которых, за вычетом отдельных строк, ни в каком богослужении не могло быть. Одним этим, следовательно, уже нарушается их связь с церковным уставом и подчиненность ему, что позволяет рассматривать подобного рода памятогласия как созданные *искусственно*, с умышленным отходом от богослужебных канонов. За ними закрепляется не столько богослужебное, сколько музыкально-теоретическое и педагогическое

значение, чем не сводится на нет роль чисто богослужебных памятогласий, безусловно имевших известное, так сказать побочное, педагогическое значение.

Интересные формы показа восьми гласов приведены в рукописи Кирилло-Белозерского собрания № 668/925. В этой рукописи (л. 318 об.—322 об.) помещены следующие песнопения (заканчивающиеся азбукой):

1. «Бог господь» («и явися нам, благословен грядый во имя господне») на 8 гласов (см. фото на стр. 242).

2. «Свят господь бог наш» на 8 гласов.

3. «Аллилуия» на 8 гласов.

4. «Господи возвах» («к тебе, услыши ны, господи») на 8 гласов.¹

5. «Господь воцарися в лепоту ся облече» и «Аллилуия» (на поле против «Аллилуия» проставлено «глас 5»).

6. «Прокимны» на 8 гласов.

Глас 1 — «Буди, господи, милость твоя на нас, якоже уповахом на тя».

Глас 2 — «Крепость моя и пение мое и бысть мне во спасение».

Глас 3 — «Пойте богу нашему, пойте цареви нашему, пойте».

Глас 4 — «Яко возвеличишася дела твоя, господи, и вся премудростию сотворил еси».

Глас 5 — «Ты, господи, сохраниши ны и соблюдеши ны от рода сего во веки».

Глас 6 — «Спаси, господи, люди своя и благослови достояние свое».

Глас 7 — «Господь крепость людем своим дасть господь, благословить люди своя миром».

Глас 8 — «(П)омолитесь и создадите славу господеви богу нашему».

7. «Запел(ы) на осм гласов. Поет по глас 1».

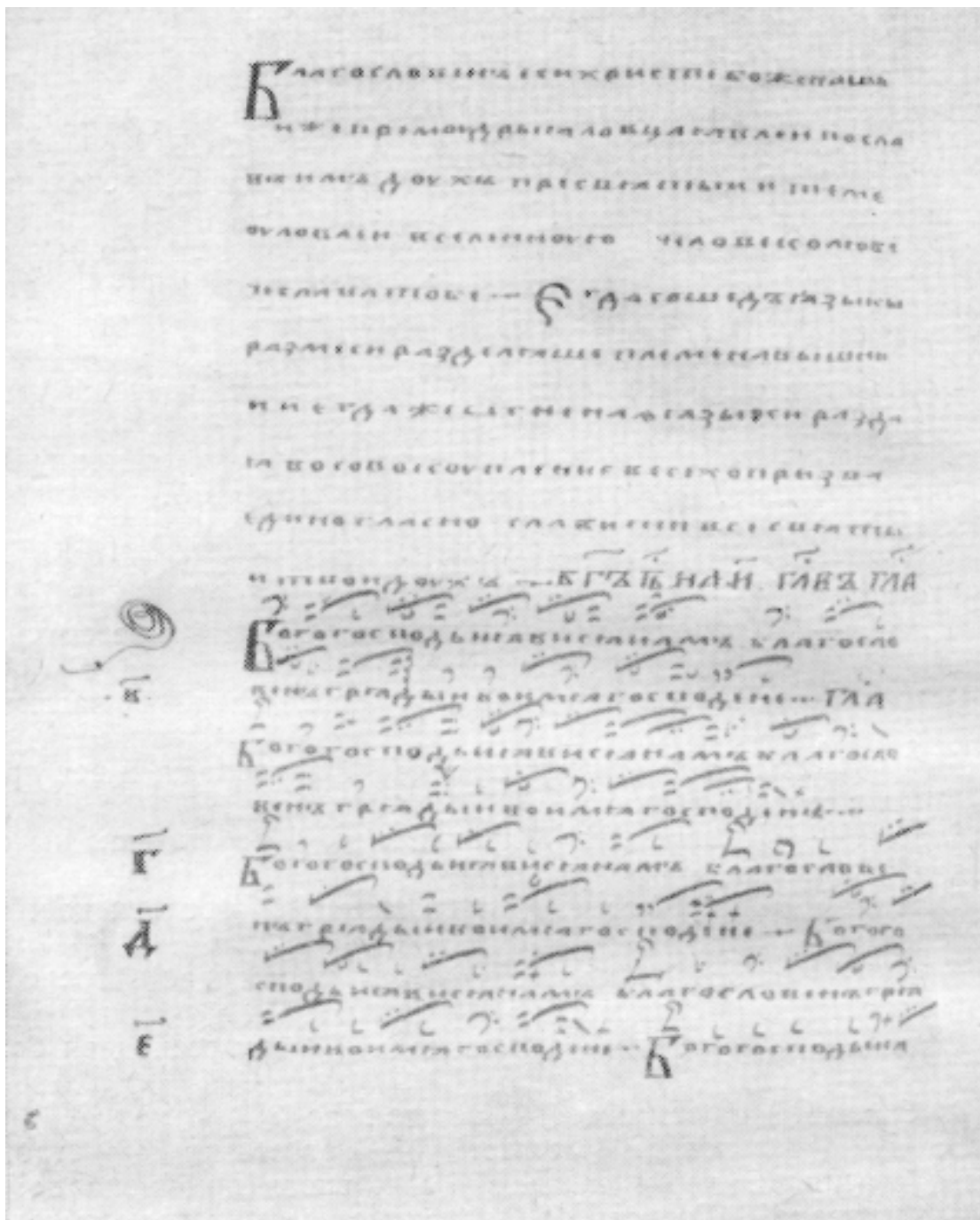
За этим заголовком следуют уже известные нам строки памятогласия «О чернеце». После них вновь помещена добавочная строка «Господь воцарися в лепоту ся облече» (л. 320) — но уже с другим напевом (ср. пункт 5).

8. «Сказа(ни)е како поется в коем гласе знамение».

9. «Сказание како поется кождо знамение в коем гласе различно».

10. «А се имена знаменем, како зовутся именем».

¹ После «возвахов» помещено (на л. 319 об.) еще несколько строк: «Исповемся тебе господи всем сердцем моим. Аллилуия», «Спаси мя, господи, яко оскуде преподобнии. Аллилуия», «Господи кто обитает в жилищи твоим. Аллилуия». Эти несколько текстов не исчерпывают всех восьми гласов, все же им соответствуют типичные мелодические (гласовые) обороты, с внешней стороны близкие предшествующим строкам (также имеют речитативные участки в начале).



Вместе взятые, последние три раздела представляют собой азбуку (рассмотренную в своем месте) «расширенного» содержания, состоящую из перечисления и двух толкований.

Имеющиеся на листах 319 об. и 320 «посторонние» тексты, не входящие в ряд восьми гласов, внешне на протяжении всей строки более сложны по нотации, речитативные участки в начале напева отсутствуют. Очень сложны напевы троекратной «аллилуия» (л. 319 об.) и, особенно, «господь воцарися в лепоту ся облече». Второй приведен дважды (лл. 319 об. и 320). Напевы в обоих случаях различны. Совпадают только фиты (по

начертанию). Дважды помещенный в разных вариантах распетый текст «господь воцарися...» свидетельствует о том, что он показан вне связи с осмогласием, чем в какой-то мере предвосхищает появляющиеся в более поздних азбуках «разводные строки».

Переходя к памятогласиям смешанного типа, следует заметить, что они, сравнительно с памятогласиями «О чернеце», менее распространены, но все же встречаются достаточно часто. Такие памятогласия носят следы влияния текстов и приемов изложения гласовых напевов, характерных для других видов.

В рукописи, относящейся ко времени царствования Алексея Михайловича,¹ находим следующий текст:

Глас 1 — «Вечерняя наша молитвы».

Глас 2 — «Блажени непорочнии».

Глас 3 — «Горе нам не покаявшимся, ждет нас мука вечная».

Глас 4 — «Во граде давидове».

Глас 5 — «Боже очисти грехи моя и помилуй мя».

Глас 6 — «Добро есть нам книги читати».

Глас 7 — «Ох, увы нам, душе».

Глас 8 — «Прииде спас в Назарет».

Отдельные строки этого текста с некоторыми разночтениями уже встречались ранее. Сравним их с рукописью Соловецкого собрания, рассмотренной выше (на стр. 232—233):

41

Глас	Рукопись № 240	Рукопись № 293/277
4	Во граде давидове	Во граде давидове услыши ны господи
5	Боже, очисти грехи моя и помилуй мя	Боже, очисти грехи моя
6	Добро есть нам книги читати	Добро есть нам в книги внимати
7	Ох, увы нам, душе	Ох, увы мне, душе
8	Прииде спас в Назарет	Прииде спас наш

Разночтения либо касаются отдельных слов, либо (более существенные) — частей фраз. Однако важнее то, что при общем различии текстов в них оказываются одинаковые строки. Строки гласов 4—8 рукописей № 293/277 и 240 почти совпадают (см. таблицу 41). Из сказанного можно сделать два очень показательных для приемов создания памятогласий вывода, а именно, что памятогласия:

1) подчинены общему для знаменного распева принципу вариантности и импровизационности;

¹ ГПБ, Q 1, № 240, л. 219 об. (XVII в.).

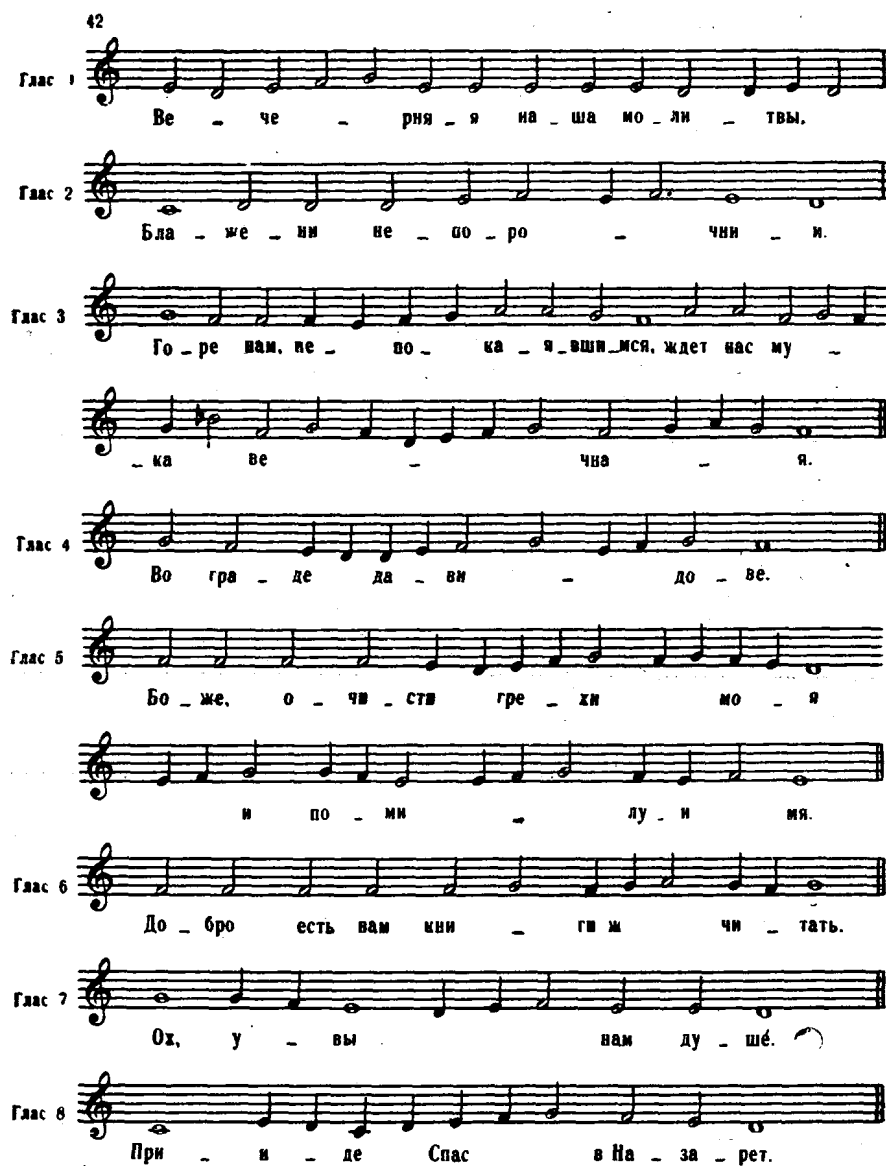
2) не имеют единой, обязательной для всех формы построения и допускают перенос отдельных частей текста и целых строк из одного памятогласия в другое.

Как добавочный вывод можно утверждать, что:

3) тексты имеют подчиненное значение и на первом месте стоит напев памятогласий.

Вернемся теперь к рукописи № 240 и рассмотрим напевы, соответствующие приведенному тексту:

42



Глас 1
Ве - че - рня - я на - ша мо - ли - твы.

Глас 2
Бла - же - ны не - бо - ро - чны - я.

Глас 3
Го - ре нам, не - по - ка - я - вши - мся, ждет нас му - ка ве - чна - я.

Глас 4
Во - гра - де да - ви - до - ве.

Глас 5
Бо - же, о - чы - сти гре - хи мо - я ни по - ми - лу - и - мя.

Глас 6
До - бро есть вам мни - ги ш - чи - тать.

Глас 7
Ох, у - вы нам ду - ше.

Глас 8
При - и - де Спас в На - за - рет.

В сохранении мелодического рисунка попевки памятогласие не отличается большой точностью. Наиболее отчетливо гласовые напевы обрисовываются в строках 1 и 5 гласов (попевки «рафатка средняя с хамилю», «подъем большой», «таганец»). В других строках скорее чувствуются отголоски попевочных оборотов («переволока» в гласе 2, «завивец» и «возмер» в гласе 3, «воздержка» в гласе 4 и т. п.). Это еще раз подчеркивает

значение кокизников, в сравнении с которыми памятогласия оказываются неспособными достаточно полно обрисовать мелодическое богатство каждого гласа.

Приведенные ниже памятогласия сложнее. Основные строки «Запевов на 8 гласов»¹ почти полностью совпадают с рукописью № 240, но усложнены добавлением припевов «Господи возвах...».

Глас 1 — «Вечерняя наша молитвы. Господи возвах к тебе, услыши мя».

Глас 2 — «Блажени непорочнии в путь. Господи возвах к тебе, услыши мя».

Глас 3 — «Горе нам не покаявшимся, ждет нас мука вечная. Господи возвах к тебе, услыши мя. Господи, услыши мя».

Строки остальных гласов имеют припевом только «господи возвах к тебе, услыши мя».

Наиболее сложными представляются «Самогласны на осемь гласов на глас тропаря»,² построенные следующим образом (в рукописи текст выписан подряд, без разделения на отдельные строки):

Глас 1 — «Бог господь и явися нам, благословен грядый во имя господене. Свято госпoде богу наше. Аллилуия, аллилуия, аллилуия».

Глас 2 — Повторен текст гласа 1, расширенный следующим добавлением: «Прокимен. Крепость моя и пение мое господи бысть мне во спасение, господи возвах...». Начиная с гласа 3 общее построение остается прежним, но текст прокимнов каждый раз меняется. Памятогласие доходит до конца гласа 7 и обрывается (утрачено несколько листов рукописи).

Тексты применяются в виде полной фразы или частично «урезанными», в сопровождении других текстов или без них. Понятие гласового образца тем самым раздвигает свои границы, и для одного гласа также образуется своего рода «подборка» текстов. Все это говорит за то, что с течением времени объединение текстов, являющихся основой для распевания гласовых напевов (сопровождающихся нотной строкой или без нее), стало рассматриваться как средство усвоения и запоминания основ осмогласия.

Несколько в стороне от обычных памятогласий находятся помещаемые ниже примеры, заимствованные из двух рукописей XVIII века. В первой из них, к которой еще придется вернуться, памятогласие помещено в азбуке под заголовком: «Поучение учителиво ко учеником на виршю»³ — форма, нередкая для поздних азбук. Для гласа 6, например, соответствующий гласовый напев дан на следующий текст: (лл. 5 об.— 6) «Молитвами о пении к вышнему простирайся, о получении

¹ ГПБ, Q 1, № 21, лл. 292—293 (конец XVII в.).

² БЛ, ф. 199, № 316/320, лл. 174—175 (XVII в.).

³ БЛ, ф. 199, № 191/194, л. 4 об. (XVIII в.).

же сего толанта не усомневайся, не лишишься того, его¹ же себе желаешь, аще ли, веруя, во всем на бога уповаешь» и т. п. Строки «Поучения учителя ко учеником на виршю» (имеющие знамена) расположены по гласам в порядке: 1, 5, 2, 6, 3, 7, 4, 8. Этот порядок уже известен, но в данном «поучении» тексты имеют необычный характер. Это не одна-две строки, случайно оторванные от богослужения, как в ранее рассмотренных памятогласиях, а тексты светского и при этом *умышленно* светского содержания. Их назначение — не прославление бога, а внушение учащемуся прилежания, трудолюбия, стремления глубоко и сознательно постичь трудное искусство пения. Понятно, что все же невозможно обойтись без постоянной оглядки на бога и святых, но прямой задачей этого памятогласия является достижение совершенно определенных *педагогических целей*.

Остается установить, когда же именно и каким путем происходила на Руси отработка осмогласия как такового и приемов его освоения, если, как было сказано, не известны специальные учебные пособия по данному вопросу.

Как всякая отрасль культового пения, как любая из его составных частей, осмогласие не оставалось неподвижным. Оно развивалось, претерпевая изменения, связанные с усложнением и ростом текстов и напевов. Первоначально музыкальное содержание осмогласия было лишь одним из средств придания напевам определенного характера, средством его «раскраски» — часто приходится читать о том, чем, например, отличается ионийский лад от дорийского, а этот последний от фригийского или иного. Если отличия существенны, то это имеет значение прежде всего для греческого осмогласия, которое, как мы уже не раз пытались показать, не определило собой развития и особенностей осмогласия русского. Русское осмогласие только «оттолкнулось» от греческого, но свои национальные внутренние особенности смогло выработать лишь постепенно и в течение долгого времени. На первых порах оно, без сомнения, было значительно беднее в интонационном отношении, сравнительно с позднейшими его образцами периода наивысшего развития. Это можно проследить путем внешнего сравнения нотных знаков памятогласий.

Присутствие речитативных участков в начале памятогласных строк не случайно и представляет собой пережиток того времени, когда напевам всего знаменного распева в целом была свойственна значительная речитативность.² Образцы гласовых напевов, как их «показатели», были нужны всегда, и, естественно, закреплялись в виде определенных формул, имевших значение своего рода гласовых «эталонов». По ним изучалось

¹ В значении «чего».

² См. нашу работу «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева».

гласовое пение, практическое же развитие живого знаменного распева неизбежно должно было в мелодическом отношении опережать учебные «формулы» памятогласий, чем и определяется относительная мелодическая бедность и речитативность памятогласных строк. В силу этого, хотя мы и рассматриваем памятогласия довольно широко, как художественное явление они не могут быть поставлены в один ряд с мелодически богатыми и развитыми песнопениями «осмогласников». Когда технических возможностей памятогласий оказалось недостаточно, они должны были уступить место более совершенным средствам характеристики и показа гласов. Как следствие начали складываться осмогласные кокизники.

Первоначально интонационная бедность осмогласия находила свое выражение в том, что напевы, характеризовавшие отдельные гласы, отличались один от другого не столько своим рисунком, сколько *высотной областью*, в которой они находились и исполнялись. Такого рода напевы труднее всего поддаются изучению в своих ранних формах, как выраженные нотными знаками, не имеющими бросающихся внешних отличий.

По многим примерам видно, насколько единообразны и мало-выразительны начальные — «левые» части строк памятогласий. Действительно мелодически показательной является «правая» часть строки, ее конец. Вот в этих-то концах строк памятогласий и содержится зародыш, «зерно» будущего гласа с уже определившимися интонационными признаками. Так оно и было до тех пор, покуда в нашем, *русском* осмогласии не получила достаточного развития попевка как средство мелодической характеристики гласа. Произошло это в середине XVII века. Интонационные «зерна» в начальном своем периоде представляли собой единственный вид попевки в ее ранней форме. Вскоре, однако, «зерно» строки памятогласия и попевка как таковая в более широком ее понимании должны были разделиться, пойти своим путем, причем развитие памятогласий сперва отстало, а потом и совсем прекратилось, будучи ограничено рамками устава и определенных текстов. Но попытки борьбы с такими ограничениями были и находили выражение в системе распевания на восемь гласов целых самостоятельных песнопений. Поэтому было бы неправильным говорить, что русское осмогласие пошло по стопам греческого и определилось им. Наоборот — оно отошло от греческого, как стеснявшего развитие попевки. По существу интонационное начало гласа в русском его понимании стало вырабатываться само собой, в процессе живого обмена опытом между распевщиками-практиками. В силу этого русское осмогласие стало опираться не на формально-текстовые «рецепты», а на ладо-интонационное и эстетическое чувство певцов, на художественно-музыкальное мирозерцание русских людей. Тем не менее византийские образцы существовали и также дали некоторый толчок к появле-

нию распеваемых на восемь гласов *новых* текстов, осмогласное изложение которых грекам не было известно. В какой-то степени здесь напрашивается сравнение с распространенным приемом распевания определенных текстов «на подобен», а также пением стихир на разные гласы.

Остается упомянуть еще о нескольких частных примерах. Прежде всего — о памятогласии позднего происхождения, периода распространения и внедрения западноевропейской пятилинейной нотной системы.

В одном из списков «Грамматики» Дилецкого¹ имеются «Образы² осми гласов». Для каждого гласа дано по несколько тактов четырехголосной партитуры (без текста), писанной на нотных станах квадратной нотой. Гласы предваряются заголовками: «Образ 1 гласа», «Образ 2 гласа» и т. д. Партитура в приводимом ниже примере изложена в ключах: верхняя и вторая строки — в цефаутном ключе (равняющемся альтовому), гретья сверху — в сопрановом и нижняя — в теноровом ключе. По изложению «образы» имеют много общего с обычными приемами построения партитур четырехголосного партесного пения.

Нашей целью не является анализ гармонических «странностей» приведенных «образов». Важен самый факт применения *многоголосных* отрывков для показа особенностей осмогласия. Это единственный известный пример, что не позволяет делать основательные наблюдения. Его можно рассматривать лишь как любопытный отголосок памятогласий, неожиданно возникший в пособии по изучению западноевропейской музыкальной системы. Впрочем, не будем забывать, что автор «Муסיкийской грамматики» хотя и преследовал цель пропаганды западноевропейской музыкальной системы, внутренне еще не окончательно порвал со знаменным распевом, и это нашло свое отражение и в «Грамматике» и в его приемах изложения современной западноевропейской теории музыки.

Интересный и в своем роде единственный пример пособия по изучению осмогласия находится в одной из азбук.³ На листе 1 (титульном) значится: «Начало церковного осмогласного пения», после чего на листе 2 — заголовок: «Молитва к самому господу нашему Иисусу Христу на 8 гласов. Глас 1». Здесь мы видим обычную таблицу, построенную в два столбца: «существа строк» — левый столбец и «разводы» — правый. Весь текст молитвы — «господи Иисусе Христе сыне божий, помилуй нас» — разбит на части по гласам, в порядке 1—8, 1. Количество слов в молитве равно семи, поэтому пришлось добавить еще восьмое — «аминь». Это последнее слово, однако, разделено на составляющие его два слога, из коих первый («а») отведен гласу 8, а второй — снова гласу 1.

¹ ГПБ, собр. А. Титова № 3753, лл. 271—272 об. (XVIII в.).

² То есть образцы.

³ БЛ, ф. 379, № 5, лл. 1—2 (XVIII в.).

Примеры, приведенные в графе «существова-
 строк», неодинаковы.
 Они содержат в себе:

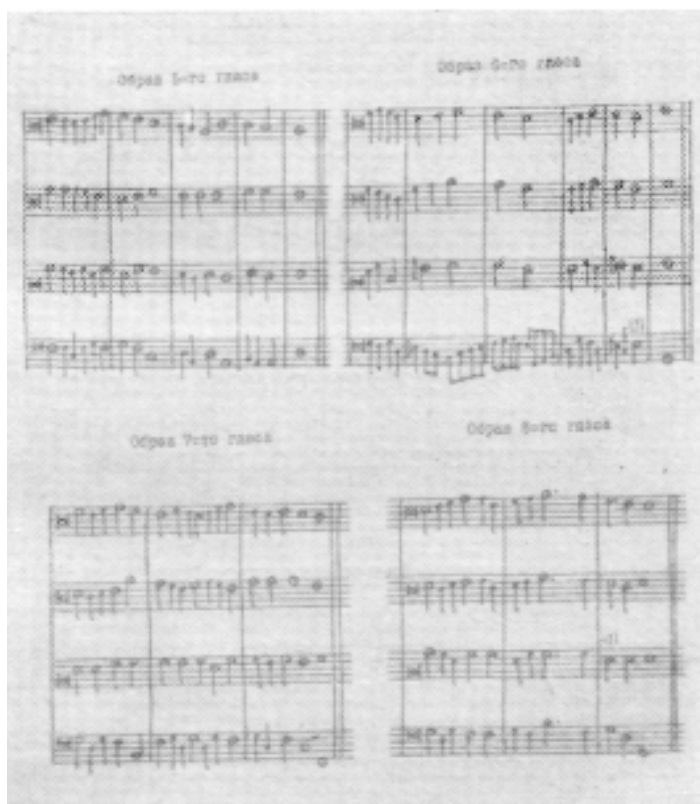
Глас 1 — знамена,
 Глас 2 — знамена,
 Глас 3 — попевку /
 «дербица»,
 Глас 4 — кулизму,
 Глас 5 — попевку
 «долинка»,

Глас 6 — знамена (в
 частности, многогла-
 состепенное знамя-по-
 певку «паук боль-
 шой»),

Глас 7 — знамена,
 Глас 8 — фиту,
 Глас 1 — фиту.

Составитель азбуки
 придал целостность
 форме памятогласия не
 только повторением в
 его конце строки, отно-
 сящейся к начальному
 гласу 1, но и помеще-
 нием в «финале» двух
 фитных распевов.

В графе второй —
 «разводы» — обра-
 щает на себя внимание
 наличие толкования
 знамен, при этом (за
 исключением паука
 большого) простых по
 своему распеву (на-
 пример, в гласе 1 —
 крюка с подчашием и
 стрелы светлой, в гла-
 се 2 — статьи со змий-
 цей и стрелы поводной
 и т. п.). Важно также
 присутствие лиц-попе-
 вок: «дербицы» и «до-
 линки». Это — отступ-
 ление от традиций памятогласий, как правило излагающих гла-
 совые мелодические обороты вне всякой тайнозамкненности,



даже такой незначительной, как в лицах-попевках. Наличие толкований простых знамен интересно тем, что подтверждает прямую связь памятогласия с толкованием знамени в поздних азбуках. Кроме того, это расширяет границы собственно памятогласия и его назначения, коль скоро предметом показа становятся не только типичные гласовые попевки (строки), но и отдельные знамена с их распевами. Тем самым памятогласию придается дополнительное значение толкования знамени и — в очень узких рамках — даже фитника.

Как на любопытное отступление от обычных форм памятогласий можно указать на рукопись, один из листов которой содержит заголовок: «Моление с первого гласа до осми».¹ За этим следует:

Глас 1 — «Боже в помощь мою вонми мое неразумие...»

Глас 2 — «Владыко царю, даждь ми слезы...»

Глас 3 — «Иже мыслию уязвляем...»

Глас 4 — «От всяких бед твоего раба сохрани...»

Глас 5 — «Увы мне и горе мне ленивому и нерадивому...»

Глас 6 — («На восстание от сна»). «Восстанем, братие, и тецем ко учителю...»

Глас 7 — «Уже бо солнце высоко...»

Глас 8 — «Владычице прими молитву раб твоих...»

Заголовок памятогласия указывает на то, что в более ранних памятогласиях хотя и подразумевалось, но ни разу не было прямо определено в заголовке: подборка строк восьми гласов как определенный технический прием. Памятогласие разбито составителем на две части — с 1 по 5 и с 6 по 8 гласы. Смысловой связи между частями нет, и создается впечатление, что составителю просто не хватило строк на все 8 гласов и он оказался вынужден добавить еще строки, заимствовав их из известных ему «проук»² назидательного содержания, побуждающего учеников спешить к учителю пения на утренние занятия. Как настоящее, так и предыдущее памятогласия являются хорошими образцами, показывающими *отход этого вида пособий от богослужебного назначения и религиозного содержания.*

Выводы, к которым можно прийти на основании рассмотренных многочисленных образцов памятогласий, состоят в следующем.

1. За отсутствием специальных руководств по осмогласию (как греческих, так и русских) понятие о русском осмогласии можно вывести только на основании различных его проявлений и применения его законов непосредственно в певческих рукописях, как практических, так и музыкально-теоретических.

2. Распевание текстов «Господи возвах», «Свят господь бог наш», прокимнов, богородичнов и целых песнопений «на 8 гла-

¹ БЛ, Муз. 4038, л. 42 (XVIII в.). Для краткости помещены лишь начала строк.

² «Проуки» — певческие упражнения. Подробнее см. в дальнейшем.

сов» свидетельствует о несомненном понимании русскими распевщиками музыкального и интонационно-художественного значения осмогласия как системы.

3. Система осмогласия как предмет узко-теоретической разработки является наиболее отсталой отраслью древнерусского музыкального искусства.

4. Объединение в певческих рукописях текстов и песнопений (упомянутых в пункте 2) в специальные «подборки» с присоединением к ним памятогласий «О чернеце», «Про Адама» и иных очень существенно и представляет собой первый шаг в создании особых отделов или частей певческих рукописей (подобно включению в них «имен знамени», «толкований» и т. п.), излагающих современные данные о теоретическом и мелодическом существе и понимании системы осмогласия. Такие «подборки» имеют уже *педагогическое* значение и назначение.

5. Возникновение памятогласий на светские или полусветские тексты, непосредственно не связанные с уставом богослужения, превращает осмогласие из средства украшения напевов в *предмет* особого рассмотрения, делая тем самым памятогласия *простейшим видом педагогического руководства по осмогласию*.

6. В силу того, что основой развития знаменного распева всегда было мелодико-интонационное обогащение его напевов, «сухая» теория греческого осмогласия не смогла найти на Руси почвы для разработки и развития.

7. Настоящее свое художественное развитие осмогласие получило в *русской системе попевок*, найдя внешнее выражение в *форме кокизников, как учебных пособий*.

8. Полное понимание того, что представляет собой русское осмогласие, может быть достигнуто только после расшифровки беспометных кокизников и подробного изучения приемов применения попевок в знаменных песнопениях. Последнее вырастает в важнейшую проблему, стоящую перед исследователями русского музыкального средневековья.

Во избежание повторений, в настоящей главе не упомянуто о тех особенностях осмогласия, о которых упоминалось в предшествующих главах в связи с другими вопросами. При воссоздании системы осмогласия все сказанное должно быть учтено, ибо подтверждает существование осмогласия как системы технического и мелодического порядка, которую в конечном счете можно определить следующим образом: *осмогласие есть система, складывающаяся из восьми самостоятельных частей — гласов (откуда и ее название), из коих каждый представляет собой сумму характеризующих его мелодических оборотов — попевок, в совокупности своей образующих мелодическую суть знаменного распева, а тем самым и всего древнерусского церковного пения*.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 8

ПОЗДНИЕ АЗБУКИ

Как ни расплывчаты хронологические границы между отдельными явлениями в истории развития знаменного пения, как ни «накладываются» они одно на другое, существуя в течение более или менее долгого времени рядом друг с другом, и как ни подвергаются взаимным влияниям и заимствованиям,— все равно, каждое из них с течением времени вырабатывает свои, характерные черты. Наблюдать это можно и на примере певческих азбук. Как бы живуч ни был прием «перечисления знамен», во второй половине XVII века он становится иным. Азбуки-перечисления начинают пополняться всем тем, чем к концу XVII века обогатилось знаменное пение. Коль скоро, однако, появляется новый материал, то налагается известная печать и на формы изложения.

Разумеется, в поздние азбуки вводятся новые составные части, появление которых до того можно было только предполагать, ибо как самостоятельное явление они возникают в азбуках лишь тогда, когда уже достаточно «созрели» в певческой практике. Так, например, система попевок, о существовании которой можно было с достаточной уверенностью говорить на основании отдельных примеров и выражений азбук-перечислений (особенно же толкований) XV—XVI веков, в конечном счете находит выражение в форме кокизников. Система фитного пения, в азбуках того времени намеченная только в форме перечня фитных начертаний и наименований, принимает вид фитников с разводами, включающих также и лица. Поэтому, если теоретические руководства XV—XVI веков складывались из перечисления знамени (включая фиты) и толкования знамени, то в азбуках XVII века, кроме названных двух частей, появляются другие, содержащие:

- 1) собрания попевок;
- 2) толкования (разводы) лиц и фит (включая разводные строки);
- 3) изложение системы помет и признаков;
- 4) показ других видов безлинейных нотаций;
- 5) указания технических приемов пения;
- 6) объяснение западноевропейской музыкальной системы;
- 7) попытки создания новых видов нотаций;

8) некоторые смешанные виды.

Имеются, конечно, более мелкие пояснения, например уточнение абсолютной высоты звуков, их длительностей и другие данные, не для каждой азбуки обязательные.

Можно отчетливо проследить и общие черты в форме и приемах изложения музыкально-певческой теории, как и в построении самих руководств. Вполне понятно, что получать представление о развитии певческих руководств приходится не только по отдельным выдающимся памятникам, которые можно приравнять к образцам изложения музыкально-теоретической мысли (типа азбук инока Христофора или Мезенца). Они были и останутся образцами. Кроме выдающихся знатоков теории знаменного распева, к делу составления теоретических руководств примкнули многочисленные рядовые труженики самого различного уровня знаний, как талантливые, так и бездарные. Наконец, рукописи часто содержат отрывки певческих руководств, даже отдельные замечания или выписки музыкально-теоретического содержания.¹ В таких случаях вряд ли было бы правильным предположить, что авторы этих теоретических «примечаний» ставили перед собой задачу составления теоретического руководства. Они просто вносили в рукопись, которой пользовались, наиболее необходимые им в практической работе сведения — и этого им было достаточно. В настоящее время, исследуя певческую рукопись, по характеру и приемам изложения теоретических сведений всегда можно отличить, что представляют они собой — случайные ли заметки, быть может только начатую или неоконченную азбуку. Даже самая небрежная заметка может в некоторых случаях представить интерес, как осколок живой певческой практики, отражающий музыкально-теоретический «быт» и психологию русских распевщиков периода самой оживленной разработки теоретических основ знаменного распева.

Интересное наблюдение: в более древнее время — в XV—XVI веках — подобного рода «отрывков» или «примечаний» теоретического характера встречается очень мало. По существу, это исключения, объясняющиеся несколькими причинами. Прежде всего было гораздо меньше специалистов по теории знаменного распева, точнее — эта теория была известна более ограниченному кругу лиц, в числе которых не все были специалистами в прямом значении этого слова. К тому же должен был быть и гораздо меньший спрос на теоретические руководства — культовое пение еще не распространилось широко по русской земле. Основное все же заключается в том, что самая теория знаменного распева еще не получила столь многосторон-

¹ Тут и протянутые параллельно пять линеек, и отдельные пометы, и беспорядочно раскиданные начертания «квадратной ноты» и т. п. (как содержание, так и характер изложения музыкальной теории в певческих рукописях — все это материал для музыкальной палеографии).

ней разработки, как это можно видеть ко второй половине XVII века. Разводные фитники, кокизники и т. п.— все это поздние явления, несмотря на отдельные попытки их изложения, имевшие место и в более раннее время.

Даже самые выдающиеся теоретики позднего времени оказались бы не в состоянии выполнить свою задачу, если бы взялись за изложение всей суммы вопросов теории знаменного пения, уже «всплывших на поверхность» и известных в годы их жизни. Отсюда и очень важное следствие — появление во второй половине XVII века руководств, посвященных *отдельным* вопросам теории знаменного пения.

Надо отметить достаточно широкий общий кругозор теоретиков того времени. В то же время в музыкальных учебниках в ряде случаев еще дает себя чувствовать прием изложения памятогласий и приближающихся к ним песнопений, излагаемых на восемь гласов, — своего рода «подборок» теоретических сведений, которые не претендуют на исчерпывающую полноту, но дают представление, хотя и понемногу, о нескольких теоретических вопросах.

Одной из наиболее распространенных форм азбук XV—XVI веков было, как уже известно, перечисление и толкование знамени. Эти формы продолжали сохраняться в течение долгого времени, но все меньше могли удовлетворять возрастающие требования распевщиков и их учеников. К концу XVII века азбук-перечислений становится намного меньше, но полностью исчезают они лишь в своей «примитивной» форме сухого перечня. Как необходимый и неизбежный технический прием перечисление знамен, конечно, остается, но в корне изменяются его формы, изложение и в известной степени даже назначение. Теоретические руководства не отстают от певческой практики.

Можно перечислить несколько основных типов теоретических руководств, ясно определившихся к концу XVII века (некоторые из них, как единичные явления, намечаются раньше). В основном эти виды сводятся к следующим:

1. Отдельные рукописи-книги, полностью занятые теоретическим руководством.
2. Сборники, содержащие несколько самостоятельных руководств.
3. Теоретические руководства компилятивного характера, входящие в состав рукописей общецерковно-служебного содержания и не имеющие значения самостоятельных трудов.
4. Отрывки азбук, выдержки и отдельные примечания или указания музыкально-теоретического порядка.¹
5. Труды, не подходящие под определение «теоретического руководства» в прямом значении этого слова, но содержащие

¹ Из перечисленных видов могут образовываться смешанные виды с самым разнообразным построением и содержанием.

некоторое количество музыкально-теоретических или исторических сведений.

Отдельные учебники-книги следует рассматривать как форму, иногда зависящую от случайных причин. Любой владелец такого руководства мог по своему произволу сохранить его отдельной книгой или включить в общий переплет с рукописью другого содержания. Тем не менее вид руководства, упомянутый в пункте 1, существует, что надо отметить. Авторы и содержание таких отдельных руководств нам уже известны.

Основные теоретические труды, объединенные в один переплет, встречаются не часто. Этот вид также в значительной степени зависит от произвола владельцев, но все же свидетельствует об их отношении к вопросам теории музыки. Хронологически он является наиболее поздним.

Азбуки как части певческих сборников особенно распространены, что можно было наблюдать еще на примере азбучек-перечислений в рукописях XV—XVI веков. Такие теоретические отделы в певческих сборниках постепенно увеличиваются в объеме, не теряя при этом своего положения как части сборника.

Компилятивный характер многих руководств объясняется чисто «бытовыми» условиями — личной потребностью того, кто пользовался сборником и подбирал необходимые ему теоретические сведения по своему усмотрению, не предполагая оставить их в пользование обучающимся пению.

Сугубо практическое назначение имеют отрывки всевозможных руководств. Неполнота и случайность содержащихся в них сведений чаще всего указывают на не всегда высокую (теоретическую, а не певческую) квалификацию широкой массы певцов-исполнителей. Совсем не знать теории знаменного пения было нельзя, а овладеть ею основательно они не могли или не имели возможности за недостатком времени. Отрывки азбук компилятивного характера, при всей случайности содержащихся в них теоретических сведений, ценны тем, что богато отражают частности личной работы распевщиков, зачастую очень интересные.

К трудам, содержащим отдельные музыкально-теоретические сведения, но не предназначенным непосредственно для обучения музыке, относятся такие, как «Мусикия» Коренева, «Сказание» инока Евфросина и др. Наконец, в заголовках, на полях и, так сказать, «между строк» рядовых певческих рукописей рассеяно множество теоретических терминов. Эти термины, выработывавшиеся в практике, суммировались и вводились теоретиками в музыкальные руководства. Со своей стороны и азбуки служили источниками, из которых черпали сведения и терминологию все те, чьей задачей было только исполнение напевов.

Далеко не все азбуки «нового» типа равноценны: среди них имеется много хороших, много посредственных и просто плохих,

но интересно их содержание, его направленность, а не точность и аккуратность выполнения. Последнее имело бы решающее значение лишь при разработке какого-либо частного, узко теоретического вопроса. Сказанное касается и упомянутых «подборок», представляющих собой собрания сведений разного порядка. Среди них по содержанию заслуживают внимания рукописи, включающие в одном переплете по несколько отдельных самостоятельных азбук, чаще всего: «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца, «Ключ» Тихона Макарьевского и «Азбуку» Николая Дилецкого. Три названные работы наших ведущих музыкальных теоретиков начинают объединяться в один переплет, составляя как бы одно большое, «комплексное» музыкально-теоретическое руководство.

При переписке данных трудов во многих случаях сохраняются формы и приемы изложения оригиналов — азбук названных авторов. В преобладающем числе случаев можно, однако, лишь с большей или меньшей уверенностью догадываться о первоисточнике, лежащем в основе вновь составляемого руководства. Наконец, в некоторых случаях, по отдельным обмолвкам, фразам или выдержкам приходится прийти к заключению, что все три основных первоисточника просто смешались в сознании и под пером составителя руководства, а его труд представляет собой их соединение, не претендующее на самостоятельность, а иногда и выполненное недостаточно тщательно. Такому руководству может оказаться предпосланным вступление из «Ключа» Тихона Макарьевского, а завершается оно заключительным акростихом из «Азбуки» Мезенца — и все это при том, что большая часть содержания обнаружит подражание «Грамматике» Николая Дилецкого. Заметим, однако, что такой труд, как азбука Христофора, не послужил источником для заимствований и подражаний, несмотря на свои выдающиеся достоинства. Объяснить это можно тем, что инок Христофор оказался слишком впереди своего времени и другие теоретики не были достаточно подготовлены, для того чтобы перенять и развить сделанное им. Возможно также, что труд Христофора не получил широкой известности, оказавшись отгороженным от мира стенами Кирилло-Белозерской обители. Кроме того, во времена инок Христофора еще не было и речи о прямом вторжении западноевропейской нотной системы, а именно это вторжение послужило сильным толчком к созданию в дальнейшем большого количества различных музыкально-теоретических руководств. Что же касается предисловий к азбукам, то часто они не заимствуют ничего от Мезенца, Макарьевского или Дилецкого и этим наталкивают на предположение о том, что в их основе лежит общий первоисточник, нам еще не известный или давно утраченный. Выяснение этого вопроса представляет по существу текстологическую задачу, тем более, что предисловия к поздним азбукам носят заметную пе-

чать стандартности и сохраняют близкую форму при неодинаковом содержании самих руководств.

Многообразие форм, азбук, в том числе и их объединение в сборники, свидетельствует о понимании нашими распевщиками-теоретиками необходимости педагогических руководств, суммирующих достижения русской музыкальной теории во всей их полноте. Все это совпадает с периодом «брожения умов» музыкантов-теоретиков, да и практиков. Многие представители музыкально-певческой среды колебались между старым и новым, между одnogолосным знаменным распевом и западноевропейским многоголосием вместе с его пятилинейной нотацией. Сказанное говорит еще об одном важном явлении — о значительном расширении музыкального и, в частности, теоретического кругозора русских распевщиков, стремившихся охватить и передать учащимся пению возможно более обширный круг музыкально-теоретических сведений.

Трудно допустить, чтобы такие принципиально разные по своей направленности труды, как «Азбука» Мезенца и «Грамматика» Дилецкого попали в одно «сборное» музыкально-теоретическое руководство, так сказать, механически, без контроля со стороны составителя. Последний не мог допустить включения в свое руководство теоретических положений, с его точки зрения неверных или вредных. Путь знаменного распева «от Христофора до Дилецкого» не был отделен от жизни стеною; он подвергался воздействию со стороны, встречавшему иногда враждебный, а иногда — сочувственный отклик у музыкальных деятелей средневековой Руси. Это сочувствие, выразившееся в возникновении некоторых музыкально-теоретических новшеств и положений, отразившихся в певческих азбуках, и привело знаменный распев к кризису. Кризис этот обрушился на русское церковное пение не внезапно. Не вдруг, как некий меч, рассек он деятелей певческого искусства на два противоположных лагеря. Трещина в прежде едином теле знаменного пения появилась давно и, все время расширяясь, во второй половине XVII столетия привела к очень обостренному положению вещей. В свою очередь оно нашло отражение и в психологии такой личности, как Мезенец, и в деятельности многих безымянных теоретиков, составителей азбук, служивших проводниками новых идей, носившихся в то время в воздухе и усиливавших наступившую в церковном пении «смуту».

Авторы поздних азбук ориентировались на основные теоретические труды, созданные до и при них тройкой крупнейших мастеров, состоявшей из Мезенца, Макарьевского и Дилецкого, и, не всегда будучи способными глубоко разобраться в принципиальной стороне дела, излагали в своих азбуках не только старое и привычное, но и то новое, чего требовало от них время и натиск чего ощущался с каждым годом все сильнее. Следы такого натиска можно видеть не только в конце XVII века,

когда знаменный распев уже «сложил оружие», но и тогда, когда он находился еще в полном цвете сил — в XVI веке, при разработке системы помет — новой и смелой реформы в знаменном пении.

С пометами неразрывно связано разделение церковного звукоряда на согласия — простое, мрачное, светлое и тресветлое, первые (нижние) звуки которых (как, соответственно, и другие) отстояли друг от друга на интервал кварты и носили одинаковые названия — например «мыслете», «покой», «веди». Разве не перекликается это прямо с гексахордами, состоящими из двух трихордов (согласий) с повторяющимися в них и также отстоящими друг от друга на кварту *ут — ре — ми*, *ут — ре — ми*, закрепленными в певческой теории Николаем Дилецким? Не оттого ли «новшества» автора «Идеи грамматики мусикийской» были так сочувственно встречены в церковно-певческой среде и так быстро распространились, что они нашли отклик и понимание в душе даже сторонников старого знаменного распева, что они имели с ним точки соприкосновения? Видимо, Дилецкий хорошо это понимал и воспользовался системой сольмизации для изложения своих положений с целью приблизить их к привычному русскому музыкальному мировоззрению. Дилецкий прямо намекает на это, говоря, что он заимствовал основные свои теоретические положения «от многих искусных художников, также церкви православныя творцов пения, якоже и римския».

Обычная краткость азбук-перечислений, если даже при них были и толкования, не позволяла отвести вступлениям к ним много места. Только азбука Христофора — столь объемистая для своего времени — имеет обширное вступление, содержащее подробное оглавление, пояснения, касающиеся особенностей данной азбуки, и обращение к читателю (учащемуся). После труда инока Христофора большие по объему и подробные теоретические руководства надолго исчезают, как и обращения к читателю, с тем, чтобы появиться вновь уже ближе к концу XVII века, совпадая с расширением самих азбук и объемом излагаемых в них сведений.

Предисловия, как правило, содержат, помимо традиционных ссылок на церковные авторитеты, довольно длинные и однообразные нравоучения, обращенные собственно к читателю.¹

Факт появления предисловий — какого бы то ни было содержания — многозначителен сам по себе. Его можно сравнить с добавлением к азбукам-перечислениям — первоначально самостоятельным — толкований «како поется» и «по гласам». Добавление их означало *качественное* изменение древнейших азбук. Совершился переход от простого показа суммы существующих нотных знаков к раскрытию их внутреннего содержания,

¹ Образец такого предисловия см. в Приложении III.

чем впервые перечислениям знамен было придано значение музыкально-теоретического учебного пособия. Однако такого рода руководства были все же, если можно так выразиться, «безличными». Они не имели *авторов*. Конечно, всякая рукопись, в том числе азбука, была кем-то написана, и в этом только смысле «автор» у нее был, но, возможно, его роль играл простой переписчик, занимавшийся размножением рукописей и отвечавший лишь за качество переписки, а не за содержание того, что он переписывал.

С появлением у певческих азбук предисловий дело меняется, при этом независимо от того, кто их писал. Азбуку мог выполнить под чьим-либо наблюдением простой переписчик, однако вероятнее, что составителем азбуки и предисловия к ней было одно и то же лицо. Самым своим присутствием предисловие сталкивает исследователя с новым явлением, состоящим не в формальном присоединении к азбуке какой-то новой части. Его появление говорит о том, что данное теоретическое руководство не только механически кем-то переписано, а имеет автора (в нашем понимании этого слова), который сознательно предпринял написание руководства и отвечает за него. Раскрывая в предисловии содержание своего труда, он обнаруживает себя и свое личное отношение к предмету, хотя и отдает еще большую дань литературным и стилевым традициям. Этим «традициям» отведено иной раз чуть ли не все предисловие, но и в этом случае автор не может не сказать о том предмете, который служит непосредственной задачей его повествования. В этом принципиальная новизна предисловий к азбукам как явления и как их части.

Главным образом из предисловия к азбуке, если не только из него, можно установить понимание автором предмета. Самое же важное состоит в том, что певческие азбуки, которым предпослано предисловие, утверждают *существование и сознательное внедрение в русскую художественную жизнь музыкальной теории как предмета науки*. В древнейшее время этого не было потому, что сама музыкально-теоретическая наука находилась еще в стадии становления. Когда первоначальный этап становления завершился, наступила очередь обнародования накопленного, его критического изложения, исходя из установившихся общих норм и личного подхода к нему в каждом отдельном случае. Если при этом предисловия имеют характер «нравоучений», со ссылками на отцов церкви и цитатами из священного писания, то дело здесь не только в дани времени. Средствами определенного стиля изложения предисловия делаются более понятными, приближаются к читателю. Предисловия содержат, разумеется, не только «нравоучение», но одновременно настойчивый призыв к тому новому, о чем говорится в азбуке. В них подчеркивается важность предмета и необходимость его усвоения. Это своеобразный отзвук переживаемой исторической

эпохи и происходящих в сознании распевщиков музыкально-художественных сдвигов.

В первой же строке предисловия Певческого собрания № 58 точно определено, к кому обращает свои слова автор — «ко учащемуся божественного пения», направляя его к «совершенному учению». Тем самым устанавливается и цель написания всего труда: это работа, предпринятая *с заранее осознанной педагогической целью*. Сразу же начинается и назидательное обращение к «учащемуся» с просьбой, чтобы он учением не «поскорбел» и «потрудился со усердием и тщанием сию премудрость изобрести» (обычный и необходимый призыв почти всех сколько-нибудь полных азбук). Только в этом случае «премудрость» предстанет перед ищущим ее во всем своем великолепии — в ее «силе и величестве», она сама пойдет навстречу желающему ее познать, не «скрылся» от него.

В предисловиях к азбукам в более расширенном виде определяется то, что сжато приходилось видеть в толковании фит: «Фита есть философия истинная». Понятно, что теория музыки в ее совокупности много сложнее, соответственно в азбуке о ней говорится: «Аз есмь премудрость, пятая ступень философии, аз глава¹ есмь, что есть *всякого пения*. Аз владычествую во всяком *черного чернила знамени* и в *версех*² того знамени водружена». (Конечно, и здесь не обходится без гиперболизации: «подобна солнечному сиянию» и т. п.) В настоящем случае «философию» не следует понимать в ее прямом значении. Это слово применено для того, чтобы показать, насколько трудно, углубленно и мудро содержание музыкальной науки, что эта наука возглавляет, венчает «всякое пение».

Обращает на себя внимание выражение: «Аз владычествую во всяком черного чернила знамени и в версех того знамени водружена». Почему составитель азбуки и автор цитированного предисловия счел нужным подчеркнуть то, что он придает особое значение *черного чернила знамени*? Почему речь заходит о «версех» *того знамени*, то есть знамени именно черных чернил? Этими словами составитель выделяет *основную форму* и часть знаменной нотации, разграничивая ее и то, что было введено с течением времени, а именно — киноварные пометы и все связанное с пятилинейной нотацией.

Рассматриваемое предисловие местами напоминает «Извещение» Александра Мезенца: «А елицы же вси, иже мене не познавши, аще и зело по знамени пением мудри мнятся быти, на истинне вси ослепоша и во тме неведения шатаются». Мезенец также говорил о «круподушествующих и блазнящихся», уповающих на свое «суеумие», пытающихся без «науки» божественное пение «исправляти». Сказанное не надо рассматривать как

¹ То есть голова, верх.

² наверху, выше всего

прямое заимствование предисловием мыслей самого Мезенца: они могли даже и ему непосредственно не принадлежать, а только быть им наиболее ярко и авторитетно выражены. Это просто мысли, которые будоражили умы и, естественно, приходили в голову всякому начинавшему работать над составлением теоретического руководства. Этим же объясняется и повторение отдельных выражений (сравнение с «философией», обращение к «рачителям», призывы к трудолюбию и др.).

Приведенные выражения, связанные с богослужебной практикой и общепринятыми уставными документами — «на истинне вси ослепоша и во тме неведения шатаются», и у Мезенца — «мнящиеся без науки божественное пение исправляти», содержат общую мысль: нельзя без «науки» ни петь, ни «исправляти» божественное пение. Необходимо, кстати, уточнить значение, а следовательно, и понимание слова «исправляти». Появление рассматриваемых певческих руководств и многочисленных рядовых рукописей совпадает с длительным периодом очищения от раздельноречия и замены его в певческих текстах истинноречием. Одновременно происходило еще более мучительное исправление богослужебных книг, предпринятое патриархом Никоном, в силу чего слово «исправляти» было у каждого на языке, однако в жизни и в музыкально-теоретических руководствах оно применялось в разных смыслах, и на «исправляти» певческих азбук не следует переносить бытовое значение этого слова. Напрашивается в данной связи другой пример. У каждого вида богослужебных книг — Ирмология, Октоиха и других — имеется свой, для него показательный вид заголовка или титульного листа. Титульный лист Стихирарей обычно имеет следующую, довольно строго выдержанную форму: «Книга глаголемая стихирарь, сии речь дьячье око, без него же мнящиеся пение исправляти яко во тме шатаются». Здесь как раз и выступает с полной ясностью смысл слова «исправляти». Речь вовсе не заходит о внесении каких-либо улучшений с помощью Стихираря, но говорится о *совершении богослужения*, об его исправлении — в том же смысле, в каком понимается выражение «исправлять свои обязанности». Присутствие этого выражения в певческом руководстве легко может натолкнуть на неверную мысль о том, что имеется в виду какое-либо изменение в системе пения или в распеве отдельных знамен. Правильному пониманию выражения «исправляти» до настоящего времени не придавалось значения.

Предисловия к азбукам, сохраняя свои общие отличительные черты, обнаруживают каждое и нечто самостоятельное. Между приемами построения предисловий XVII и XVIII (и даже XIX) веков много общего, и различия появляются не из каких-либо литературного порядка соображений, но преимущественно в зависимости от того нового, что привнес данный век в музыкально-теоретические вопросы.

Особо выделяется предисловие, предпосланное одной из азбук начала XVIII века.¹ Помимо выражения своей скромности, автор раскрывает мелкие черточки, характеризующие его труд. Сравнивая себя с псом, подбирающим «крупички» под столом своих хозяев, автор тем самым указывает на то, что сведения сообщаемые им в азбуке, представляют собой не плод его личного воображения, но что он получал необходимые ему данные по «крупичкам» от других людей. Пусть упомянутая образная форма — дань стилю и времени, но она не случайна и подтверждает мысль о том, что составители азбук начали постепенно «выдавать» приемы своей работы, основанные на накоплении нужных данных и педагогического опыта — собственного и чужого.

Руководство не имеет формального оглавления, но автор использует предисловие для ознакомления читателя (учащегося) с содержанием азбуки. Оно упомянуто «между строк»: «Сих божественных песней знамена и различно знаменныя же строки и фиты в розводах с пометным изъяснением и нотным² гласо-бежанием... написанх зде». (Любопытно, что данное предисловие, как и многие другие, не имеет определенного конца и переходит постепенно в собственно руководство.) Читателю предисловия становится ясным, что в руководстве речь пойдет о знаменах, строках, фитах в разводе, пометах и нотах. Упоминание пятилинейной нотации говорит о том, что содержание данного учебного пособия отдает должное освещению западно-европейской музыкальной системы, используя для этого знамена, строки и фиты. Небольшой участок азбуки можно рассматривать как «заключение», но свой труд автор подводит к нему очень постепенно, чередуя музыкальные участки и нравоучительные отклонения. После одного из них, изложенного в форме «осмогласника», следует (л. 10): «Внимай. Аще и мнози во училищи поучеваются, мали же от них навикновени обретаются, понеже леностни и нерадиви в деле том являються». Как заключение можно рассматривать текст (л. 30 об.): «Конецъ извещения знамени прочим же различным тайнозамкненным лицам и скрытым узлам, которые лица прийдут в коем любо гласе, тым³ и розвод тамо и покажет под ним дробным и тонкостным знаменем».

Отдельные выражения, применяемые в предисловии, как и построение некоторых фраз, заставляют предположить, что автору руководства было хорошо знакомо «Извещение» Александра Мезенца. Останавливает на себе внимание еще одно из замечаний предисловия в уже рассмотренном тексте (л. 10): «Аще и мнози во училищи поучеваються...» и т. д. Упоминание «учи-

¹ БЛ, ф. 210, № 2 (выше мы уже касались этого предисловия).

² И ниже есть упоминание о «ноте».

³ тем

лица» подтверждает существование на Руси XVII—XVIII веков особых школ церковного пения, а также указывает и на то, что данное музыкально-теоретическое руководство (а скорее всего и другие, ему подобные) было предназначено не только для самостоятельного обучения отдельных лиц, но и для совместного, в условиях *училища* пения. Из сказанного следует, что с конца XVII века намечаются постепенные изменения в назначении азбук: переставая быть относительной редкостью, певческие руководства становятся необходимой принадлежностью общественного преподавания искусства культового пения в школах. Последнее является значительным принципиальным сдвигом в истории знаменного пения и в сознании его преподавателей-распевщиков.

Прежде чем перейти к рассмотрению различных систем изложения теоретических сведений в поздних азбуках, следует представить себе наиболее часто встречающиеся их формы и круг тех вопросов, которые составляют содержание азбук.

Обратимся к одной рукописи-«подборке», достаточно показательной форме азбуки. Рукопись представляет собой сборник следующего содержания:¹

1. «Азбука» Александра Мезенца.
2. «Извещение о согласнейших пометах, снесенных с нотами органопартесными».
3. Таблицы, объясняющие исполнение знамен.
4. Фитник (начиная с гласа б).
5. «Азбука знаменная. В сих двух таблицах, во всех осми гласех. Одинако поется. И около таблиц тако ж».
6. «Фиты с розводами и строки осмогласного пения».
7. Заключительный акростих «Ключа» Тихона Макарьевского.
8. Перечисление знамен.
9. «Подобны знаменные на 8 гласов».
10. «Первое учение мусикийских согласий, хотящим учиться...» и т. д.
11. «Начало с богом святым о мусикии».
12. Два памятогласия.
13. «Приидите ублажим...» и стихиры евангельские (нотолinéйные, Большого распева).
14. Несколько различных песнопений (изложенных в крюках).
15. «Осмогласник» («Символ веры» на 8 гласов).
16. «Достойно осмогласное хабувное творение и распев Лва царя Премудрого Деспота, Глас б».
17. «Достойно» («опекаловское»).
18. «Тебе бога хвалим...» (четырёхголосная знаменная партитура).

¹ ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 677/934, лл. 23—39 (конец XVII в.).

19. Стихиры евангельские (в крюках, Большого распева).

20. Светильны (не закончены).

Как видим, из двадцати разделов сборника больше половины посвящено теоретическим вопросам. На различные знаменные песнопения в сборнике приходится лишь меньшая часть.

Самый сборник нельзя назвать образцовым по составу и качеству вошедших в него материалов — они случайны, частично не закончены, небрежного письма. Все же он может служить примером подхода к делу, круга тех вопросов, которые заинтересовали его составителя (в неполноте сборника составитель не повинен, так как в рукописи, в ряде мест, листы утрачены).

Азбука Мезенца, как классический труд, находится на первом месте. За ней (л. 26) следует обманчивое на первый взгляд название — «Извещение о согласнейших пометах», явно заимствованное у того же Мезенца. Последующий текст заголовка, однако, не оставляет сомнения в том, что содержание этого «Известия» совершенно иное. Речь идет о пометах, «снесенных» (то есть сопоставленных) «с нотами органопартесными» (в чем заключается сопоставление — неясно, так как таблица не завершена). С листа 27 следуют таблицы знамен. Таблицы явно неполны и начинаются сразу с показа стрел громных разных видов. Построены они довольно беспорядочно, но важен факт применения в азбуках формы *таблиц*. Даже самый термин — «таблица», не встречаемый в других азбуках, уже упоминается в азбуке в заголовке (л. 32): «Азбука знаменная. В сих дву¹ таблицах во всех осми гласах одинако поется. И около таблиц тако ж».

Таблицы данного сборника знакомят с некоторыми приемами изложения сведений, а именно:

- 1) построение таблиц (как прием);
- 2) показ певческого значения более сложных знамен посредством более простых;
- 3) выделение определенной группы знамен, не зависящих от гласов.

Применение таблиц как таковых с XVII века имеет в певческих азбуках самое широкое распространение. Основное их назначение понятно само собой: всякого рода ряды, столбики, линии, разделы и т. п. позволяют легко, наглядно расчленить материал, отделить объясняемое от объяснения. С таблицами — хотя и определенного типа — можно было уже встретиться при рассмотрении фитников, однако в последних они построены несколько иначе, что зависит от особенностей материала.

Объяснение одного знамени может потребовать двух-трех «пояснительных» знамен, поэтому показательно, как и какие знамена для этого используются. В данной рукописи первым

¹ двух

ставится подлежащее истолкованию знамя в его чистом виде, без помет, потом — с пометами и, наконец, оно показано уже разложенным на более простые знамена, в совокупности образующие его распев. Составитель руководства избрал данную форму потому, что она в его время была одной из наиболее распространенных. Предстоит установить, для чего применялись такого рода объяснения знамен и в чем заключается их связь с встречавшимися ранее формами азбук.

С внешней стороны азбуки-перечисления, действительно, мало похожи на таблицы XVII—XVIII веков. Тем не менее содержание таблиц знамен, находящихся в поздних азбуках, убеждает в том, что *внутренняя* связь, преемственность между древними и поздними азбуками отнюдь не прерывается. Перечисления знамени фактически не исчезли — они переродились, но перерождение произошло своеобразно.

Первая часть старых азбук — перечисление знамени — сохранилась в первых столбцах новых таблиц. Однако, в отличие от древнего прообраза, под начертаниями отсутствуют их наименования. Эти последние вносятся в таблицы в виде общего заголовка наверху столбца или же ставятся в середине его, если не весь столбец оказывается занятым одним и тем же знаменем. Нередки случаи вынесения наименований знамен на боковое поле листа, напротив начала объяснения данного знамени. Под каждым отдельным знаменем наименование не указывается. Существенное различие между новыми и старыми формами состоит в том, что, как правило, в новых азбуках каждое знамя помещается в нескольких видах. Правда, это частично имело место и раньше: крюк, например, в XV—XVI веках давался и в основном виде, и с облачком, и с подчашием, и т. п., но не всегда последовательно, полной группой. В новых азбуках система и последовательность выдерживаются гораздо строже. Кроме того, основные виды знамен, их разновидности и они же с добавочными знаками даются каждое в нескольких примерах. Общий подбор знамен становится значительно больше, но ни одна азбука по-прежнему *не охватывает всех, которые применяются в рядовых рукописях*. Известная неполнота в азбуках перечня практически применяющихся знамен отражает гибкость, импровизационность, постоянное биение творческой жизни знаменного распева.

Перед тем, как отметить другие различия между старыми и новыми азбуками, вспомним еще раз состав *вторых* частей первоначальных азбук (толкования распева знамени в зависимости от гласа). Может показаться, что эта, вторая часть азбук отпала, но по существу дело лишь в изменении формы.

О том, в чем стало выражаться собственно *толкование* знамени, будет сказано позже. Что же касается толкований «по гласам», то вместо постоянных упоминаний того, что «в первом гласе и в пятом» или «в шестом и осмом» знамена поются так-то

и так-то, гласовые обозначения приняли вид заголовков в столбцах или выносок на поля азбук, став более объемлющими, более широко охватывая знамена.

Главное же состоит в том, что в «молодых» азбуках XVII, XVIII и позднейших веков почти полностью *исчезают всякие словесные объяснения*. Образуется новое, не словесное, а *нотно-певческое* толкование знамени. Все переводится на язык нотных знаков. Это существеннейшее обстоятельство, которое объясняется не просто и не может быть понято лишь как одно из проявлений изменения формы певческих азбук.

Таблицы азбук содержат, следовательно, разнообразные сведения (несмотря на отсутствие единства в их построении).¹

Стоит ли жалеть об исчезновении из теоретических руководств прежних форм толкований «как поется» и «по гласам»? Если принять во внимание содержание, направленность и назначение этих толкований, то, в известной мере, все же стоит. Пусть на малопонятном языке, но толкования XV—XVI веков позволяли нам составить представление о характере, приемах исполнения знамен, входящих в них длительностях, направлении движения напева и тем самым в какой-то степени о старых напевах. Отсутствие же в новых азбуках словесных объяснений значительно отдаляет от исследователя эстетическую сторону знаменного распева в том ее виде, в каком она представлялась нашим распевщикам. Мало того — оказывается более затруднительным выявить постепенное изменение их эстетических воззрений, а к XVII веку они не могли не стать отличными от тех, какими были за сто — двести лет перед тем. Немногочисленные поздние толкования только намекают на возможность таких изменений. В этой части, пожалуй, музыкально-теоретические руководства XVII века, как и более поздние, представляют собой некоторый шаг назад, в сравнении с более ранними. Причины этого вполне понятны и касаются не одних толкований, но и многого другого, только в исчезновении толкований они нашли одно из наиболее отчетливых выражений. Здесь с особенной силой сказалось вторжение западноевропейской музыкальной системы, с ее расстановкой звуков по высотным линейкам и длительностей по «клеткам» симметричного ритма. По существу все азбуки второй половины XVII века уже находятся под большим или меньшим воздействием западноевропейской музыкальной системы — даже «Извещение» Александра Мезенца. Разница только в том, что Мезенец был убежденным сторонником старой системы и боролся за нее, а распевщики и теоретики меньшего масштаба, так сказать, среднего и мелкого разбора, сразу же (порой — подсознательно) поплыли по течению. Произошло глубочайшее перерождение и общей, и музы-

¹ Случаи механического включения в новые азбуки старых перечислений и толкований не могут быть приняты во внимание.

кальной психологии певцов русского клироса — а отсюда и все последствия. В умах распевщиков невольно смешивались две системы, и образовалась неясность в представлении о том, которой же из двух систем следует придерживаться, а это, в свою очередь, сказалось на соединении в одном музыкально-теоретическом руководстве примеров, поясняющих обе системы одновременно.

Содержащиеся в рукописи 677/934 фитники в данной главе не рассматриваются, что же касается «Азбуки знаменной...», то она представляет собой те таблицы, о которых выше говорилось. Далее следует заключительный акростих «Ключа» Тихона Макарьевского. Азбука-перечисление (л. 53) не содержит ничего нового. Характерно соседство перечисления знамени с азбукой «Первое учение мусикийских согласий» (л. 62) — распространенным типом руководств, о которых еще будет говориться, — но это заимствование не из Дилецкого, а из другого руководства, придерживающегося своей системы изложения.

Казалось бы, что «Подобны знаменные на осмь гласов» (лл. 54—61) не имеют прямого отношения к сборнику теоретического содержания, однако, если вспомнить рассмотренные в связи с системой осмогласия «подборки», нетрудно убедиться в том, что их появление здесь не случайно. В настоящем случае знаменные подобны изложены *на 8 гласов* и, следовательно, представляют собой небольшую дань теории осмогласия.

Дальнейшие материалы сборника (с л. 68) находятся под явным влиянием азбуки Дилецкого или просто заимствованы из нее, только выполнена работа беспорядочно и не всегда с достаточным знанием дела. Гораздо интереснее лист 91 (с оборотом), содержащий памятогласия, перекликающиеся с прокимнами на 8 гласов. Так, на нотном стане дан напев на тексты «Кто тя может убежати смертный час» и «Господи научи мя петь» (последний текст — дважды). Нотолинейное изложение этого текста для XVIII века не показательное — он еще встретится при рассмотрении крюковых азбук того же столетия. Упомянутые тексты в данном руководстве — маленький и случайный отрывок «проук» азбук XVIII века. После них следует нотолинейное изложение памятогласия «Быв бог и человек. Сниде волю на землю» и т. д. и памятогласие «О чернеце». Заканчивается сборник различными песнопениями (в нотолинейном и знаменном изложении), некоторые из них имеют отношение к системе осмогласия, а именно: «Осмогласник» (распетый крюками текст «Символа веры») и уже известное нам «Достойно осмогласное хабувное творение...», после которого находится еще «Достойно» «опекаловское».

В сравнении с более ранними «подборками» теоретических сведений в беспометных рукописях, настоящий сборник пополнен новыми материалами, находившимися тогда в обращении среди теоретиков-музыкантов. Нетрудно заметить, что стремле-

ние одновременно охватить и старое и новое, как в данной, так и во многих других рукописях, приводило к значительному беспорядку и отсутствию достаточной целенаправленности в теоретических руководствах. Принадлежа к периоду столкновения, борьбы и взаимного влияния двух музыкальных систем, эти руководства обнаруживают недостаток принципиальности у их составителей и не всегда позволяют установить, к какому же собственно лагерю они относятся. Таких руководств — большинство. Действительно, зачем приверженцам старины после перечислений знамен и их толкований давать выдержки из Тихона Макарьевского или Дилецкого, а сторонникам нотолинейной системы — возвращаться к толкованию знамени и выдержкам, заимствованным из того же «Извещения» Александра Мезенца? Таких теоретиков, как Христофор, Мезенец, Тихон Макарьевский и Дилецкий — единицы (даже если учесть, что отдельные имена теоретиков забыты). Это «столпы» древнерусской теории музыки. Остальные, рядовые теоретики-распевщики, или опираются на один из этих «столпов», или колеблются между ними.

Приемы объяснения распевов отдельных знамен заслуживают особого рассмотрения. Зависят они, конечно, не от того, как они излагаются в азбуках — в форме ли таблиц, отдельных строк или иначе. Важно, какие знамена подлежат объяснению и почему именно и какими средствами раскрывается их музыкальное содержание. К раскрытию мелодического содержания знамен в первую очередь и направлены в азбуках все объяснения. Все новое, пришедшее в русскую музыкальную теорию в XVI веке и позже, быстро наложило свою печать не только на понимание, но и на средства показа крюков. Поэтому в связи со знаменами приходится касаться многих *самостоятельных* вопросов русского культового пения.

В азбуках пометного периода объяснения исполнения и абсолютной высоты отдельных знамен почти полностью порывают с важнейшим понятием, занимавшим столь видное место в азбуках XV—XVI веков, — с понятием *строки*, прежде определявшим все. Строка сыграла свою роль, сделала свое дело, но совсем она не была забыта при переходе русского культового пения на новые, западноевропейские рельсы. Иначе каким мериллом могли бы руководствоваться наши певцы, излагая знаменные напевы параллельно с другими нотациями в виде двознаменников? Как могли бы составители азбук давать указания о том, каким пометам соответствуют названия нот *це*, *фа*, *ут* и другие? Это оказалось бы невозможным, если бы даже тогда понятию строки не соответствовал вполне ясный для наших распевщиков, хотя и колебавшийся в известных границах, высотный уровень. При всех условиях, после того как понятие строки потеряло прежнее значение, на первое место вышла система помет — опять-таки средство определения абсолютной высоты звуков. Последними вступили в борьбу — и победили —

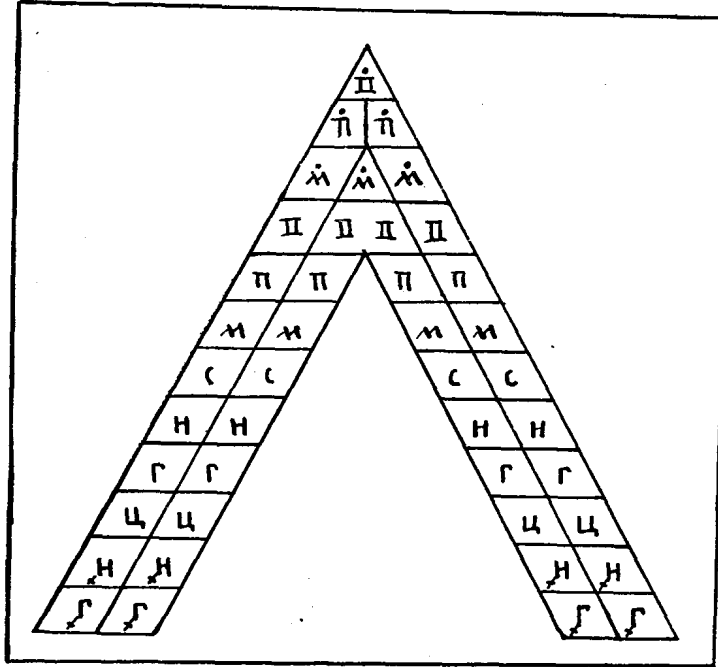
пятилинейные ноты. Таков ряд: строка — пометы — ноты. В силу этого и объяснения распевов знамен теснейшим образом связаны названными тремя опорными точками в развитии знаменного распева.

Сменив строку, пометы заняли такое место, что без них стала немислима никакая певческая азбука вообще. Александр Мезенец, создавая свое «Извещение», задавался весьма широкими целями, ставил перед собой труднейшие задачи, однако его труд не занял бы в ряду других музыкально-теоретических руководств столь выдающегося положения, если бы в нем не был так основательно рассмотрен вопрос помет. Подробное рассмотрение помет не было придумано Мезенцем: сам знаменный распев принял те формы и достиг той степени развития, когда, пуская под влиянием толчка извне, установления точного высотного уровня знамен и тем самым их «окончательных» распевов уже нельзя было избежать. Эти вопросы выдвинула и потребовала их разрешения сама жизнь.

Не в каждой древней азбуке было толкование знамени и, в силу этого, не в каждой из них говорилось о строке. Тем не менее, коль скоро она была опорой исполнения знамен, не было и такой безлинейной азбуки, которая была бы построена на какой-либо иной основе, кроме строки. После небольшого промежуточного периода место этой опоры заняли пометы. Этим и объясняется то, что во всех более поздних азбуках изложение начинается с показа помет — хотя бы самого поверхностного. То обстоятельство, что свободные (чистые) листы множества певческих рукописей, как и их переплеты, носят на себе следы «проб пера» в виде отдельных помет (или наименований нот), свидетельствует о том, насколько глубоко проникли определенные музыкальные течения, вопросы и задачи в сознании древнерусских певцов и теоретиков, о том, как упорно они над этим размышляли и как много искали.

Сколько-нибудь полные певческие руководства конца XVII и XVIII веков в большинстве случаев начинаются изображением «горовосходного холма» (реже называемого «горовосходной лестницей»), следующим непосредственно за предисловием (если такое имеется), а иногда и перед ним. Горовосходные холмы имеют самый разнообразный вид, однако *схема* их сводится к следующему графическому построению (см. рис. на стр. 270).

Форма, острота угла и другие части треугольника колеблются в зависимости от желания рисующего «холм», но прежде всего от того, что именно хочет автор руководства объяснить учащемуся посредством такой схемы. Следовательно, имеет значение время написания азбуки. Вообще изображение горовосходного холма в рукописи (азбуке) сразу же помогает исследователю разобраться в том, чего может он ожидать от нее. (В этом отношении значение горовосходного холма одинаково с тем, какое имеет рисунок «ключа разумения» в руководствах,



находящихся в зависимости от азбуки Тихона Макарьевского. Рисунок и содержание горвосходного холма сразу же дают рукописи, в которой он находится, палеографическую характеристику, и самое появление ключа является также палеографическим признаком.)

В рисунке «холма» важно то, что треугольник (или угол) направлен вверх и опирается на две «ноги» (стороны). Поэтому-то показанная схема и называется «горвосходным» холмом или «лествицей» (то есть лестницей), по которой можно «спускаться» и «подниматься». Стороны разделены продольными чертами на ряды, которых обычно бывает от двух до четырех. Короткие горизонтальные черты разбивают ряды, кроме того, на отдельные клетки, в каждой из которых помещается по одному какому-нибудь начертанию: знамени, помете, слову и т. п. Первая, нижняя клетка с каждой стороны (в наружном ряду) заключает в себе *самую низкую* из употребляющихся при знаменах помет, то есть «глаголь наш с крыжом» (или просто «глаголь с крыжом»). В самой верхней клетке, в вершине угла, помещается, наоборот, самая высокая из помет.

Из теории помет известно, что самой высокой пометой является «веди с хохлом» (или иногда «глаголь с ведями»). Своеобразие построения горвосходных холмов состоит в том, что их верхняя клетка очень редко заключает в себе эту наивысшую помету, ограничиваясь пометой «покой с хохлом». Объясняется это известной неопределенностью верхней границы церковного звукоряда. Относительно нижней границы — «глаголя с крыжом» — азбуки не сообщают каких-либо сведений, которые позволили бы поставить нижнюю границу под сомнение. Она не нарушается ни в существующих двознаменных переводах знаменного распева, ни в позднейших печатных изданиях. Что ка-

сается верхней границы, то ее нельзя считать твердо установленной. Напомним, что даже Мезенец не определяет ее окончательно, говоря о пометах: «От нижайшия убо степени к высоте восходящих, даже до вторыя надесять степени, еще в прежнем пении писаны беша во знамени сицевы» (дается ряд помет от «глаголя с крыжом» до «покоя с хохлом») и далее: «Отселе снизходи воспятогласовне к нижайшему согласию до вторыя же надесять степени сице» (дается ряд помет от «покоя с хохлом» до «глаголя с крыжом»).¹ Это словесное выражение того, что в горвосходных холмах изображено графическими средствами.

«Восхождением» до «вторыя надесять степени», то есть до двенадцатого звука, и «снихождением» в обратном направлении, «воспятогласовне», к нижайшему согласию, устанавливается количество звуков, составляющих церковный звукоряд — их двенадцать. Нигде мы не находим другого определения, кроме «дванадесять», однако важнейшее значение имеет сделанная Мезенцем оговорка: «...всякое пение возвышается и снижается тремя естествогласии до вторыя надесять степени: *аще возможши и вящше*». ² Следовательно, в старину существовали какие-то средства, которые позволяли расширить доступный певцам объем звуков, и прежде всего в направлении вверх. Как сказано, подтверждений колебания нижней границы звукоряда азбуки вообще и горвосходные холмы, в частности, не дают, несмотря на оговорку Мезенца, позволяющую предположить возможное изменение одной из границ. Колебания верхней более вероятны. (Вспомним сказанное ранее о развитии в «верхнюю область» употребительных в знаменном пении начертаний и их связи со строкой. Подтверждением этого служат и горвосходные холмы.)

Понятия церковного звукоряда придется еще касаться в связи с системой помет, однако можно и теперь утверждать, что *горвосходные холмы являются графическим средством выражения церковного звукоряда*, вместе с рядами помет, приведенными в «Извещении» Александра Мезенца. Горвосходные холмы, однако, более наглядны и предназначены непосредственно для показа звукоряда, тогда как пометы только волей-неволей складываются в звукоряд и назначение их самодовлеюще для каждой в отдельности. Вообще же показательно, что из азбук можно почерпнуть сведения о двенадцати (а может быть, и больше) «степенях», но самое понятие знаменного церковного звукоряда в них определяется не каким-либо прямым способом, а лишь косвенными средствами. Приходится еще раз отметить, что вторжение ясной и определенной западноевропейской музыкальной системы пресекло творческое развитие теории знамен-

¹ ГПБ, Q XII, № 1, л. 67.

² Л. 67 об. «Аще можши» — если сможешь.

ного пения, застав последнюю не окончательно выработанной не только в подробностях, но и в ряде основополагающих вопросов. Содержание поздних азбук XVIII—XIX веков показывает, что эти вопросы так и остановились в своем развитии. То новое, что дали азбуки этих веков, состоит преимущественно в технических подробностях и усовершенствовании приемов изложения, наряду с некоторыми особенностями, не имеющими принципиального значения.

Треугольник горвосходного холма, будучи изображен на листе рукописи (имеющем, естественно, форму четырехугольника), не занимает его полностью, оставляя свободные места справа и слева от вершины угла и между его сторонами (в середине треугольника). Эти свободные места используются по усмотрению составителя азбуки, отражая его музыкально-технический кругозор и «ориентацию». Применяемый иногда в качестве украшения горвосходного холма довольно сложный и красочный орнамент никогда не занимает всего свободного места. Орнаментирование «холмов» (особенно в поздних рукописях поморского письма), как и раскрашивание отдельных его частей различными красками (самая схема чаще всего вычерчивается киноварью) придает «холму» вид титульного листа — или единственного, или второго, после основного, относящегося ко всей певческой рукописи. Эффектное и красочное изображение «холма» выделяет его из среды других таблиц, применяемых в азбуках, придавая ему особое значение. Действительно, это значение очень велико, коль скоро горвосходным холмом определяются две важные вещи: звукоряд и высотное положение звуков.

Надписи, помещаемые по сторонам или внутри треугольника «холма», бывают различными, но они так или иначе связаны с содержанием следующего далее руководства. Так, например, в азбуке XVIII века имеется «Гора для учения церковного пения» — редкий случай наименования горвосходного холма¹ с прямым указанием на его учебное назначение. Внутри этой «горы» помещены указательные пометы обычного типа. Среди них имеются, однако, некоторые, не встречающиеся в перечислениях указательных помет. В другой рукописи вокруг «холма» помещены строки самых распространенных в азбуках «проук» на тексты: «Кто тя может убежати...» и «Утро рано солнце взойдет...» Встречаются в рукописях также: «Аще кто хочет пети крюки, воздевай к небу руки» (что в «проуках» обыкновенно имеет продолжением «возопи к творцу твоему, помози ми рабу своему»), «Братия моя и друзи, подвизайтесь о святем надлежащем сем пении...» и другие тексты, содержащие призывы к богу, божьей матери и святым о помощи в пении. Интересно, что над многими из этих текстов проставлены знамена.

¹ БЛ, ф. 98, № 423, л. 1 и об. (XVIII в.).

Внесение этих текстов вместе с напевами в горвосходный холм опять-таки понятно, ибо назначением «холма» является, как было видно, показ церковного звукоряда в его восходящем и нисходящем движении, а напевы на приведенные тексты как раз и содержат подъем и спуск звукоряда. Составители теоретических руководств прибегали к такому показу звукоряда вполне умышленно, что подтверждается хотя бы надписями по сторонам «холма»: «восходы горе» и, с другой стороны, соответственно, «нисходы низу».¹

Последний «холм» примечателен тем, что относится к первой половине XVII века (до 1631 г.). В это время горвосходные холмы еще не часты в азбуках.

В «холме» прежде всего подчеркнуты границы и направление звукоряда. Здесь же даются и выразительные технические термины, определяющие направление движения напева — «горе» (вверх) и «низу» (вниз). Термин «горе» сохраняется и в дальнейшем, термин же «низу» заменяется нередко «долу». В «Азбуке» Мезенца, появившейся почти на шестьдесят лет позже, можно увидеть характеристики знамен, как «четверогласостепенные горе» и «четверогласостепенные долу». Термины же горвосходного холма азбуки № 211 впервые знакомят с действительно точным определением направления движения напева, вместо прежних «ступити вверх подерживаючи» или «опрокинути» и т. п.

В своем развитии горвосходные холмы следуют за азбуками. Первыми появляются «холмы» с рядами знамен, еще не имеющих помет. За ними следуют «холмы», отражающие появление в знаменном пении киноварных помет.² Наконец, представлен третий этап развития горвосходных холмов — наряду с пометами, в них проникают западноевропейские названия нот (*ут — ре — ми — фа — соль — ля*), также располагаясь в восходящем и нисходящем порядке, по клеточкам, образующим стороны горвосходного холма. Указанное совмещение в горвосходных холмах степенных помет и наименований западноевропейских нот представляет собой, если так можно выразиться, «графический двознаменник», в котором, без перевода знаменной нотации на нотный стан, также показано параллельно высотное значение крюков, определяемое киноварными пометами, и названия музыкальных звуков. Отдельные знамена в этих условиях имеют второстепенное значение и помещены лишь для

¹ ГИМ, Певческое собр. № 211, л. 371.

² Значительно усложнен горвосходный холм в рукописи Исторического музея (Певческое собр. № 58, лл. 258 об.— 259). Здесь в клетки внесены, кроме обычных рядов знамен, многочисленные пометы (в том числе не упоминающиеся в других «холмах»), объяснения их значения и исполнения, указания на «приступы» и т. п. К сожалению, с ними невозможно вполне ознакомиться, так как у «холма» утрачена (или не дорисована) верхушка и часть его изображения сильно потерта.

того, чтобы при них можно было проставить пометы (а позднее — призна́ки). Певческое значение показываемых знамен не раскрывается, но этого «холмы» и не должны давать по самому своему назначению. Кстати сказать, совершенно безразлично, какие знамена показаны (чаще всего это крюки, статьи и стрелы).

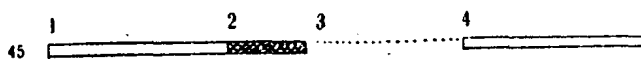
Для того чтобы распев знамен стал ясен, нужны были особые приемы его раскрытия и показа, более совершенные сравнительно с толкованиями «как поется». Эти приемы почти в каждой азбуке различны, но, вместе взятые, укладываются в определенные общие формы. Надо прямо сказать, что в отыскании разнообразных средств показа и истолкования распевов знамен авторы певческих азбук обнаруживают большую изобретательность.

Составители азбук обычно прибегают к двум приемам объяснения распева знамен — без показа каждого знака отдельно и, наоборот, с показом объясняемого знамени (вынесением его в отдельную графу, если применена форма таблицы), то есть:

- 1) указание гласа — строка напева;
- 2) изображение знамени («лицо») — строка напева («развод»).

Первая форма свойственна более старым руководствам, хотя различие в возрасте обеих форм незначительно.

В первом случае указание гласа дается, как и обычно, славянской буквой под титлом, причем не сопровождается никаким заголовком. Наоборот, во втором случае нередко имеется отдельный заголовок, но это скорее уже третья, особая форма расположения материала. Прием объяснения распевов в обоих случаях совпадает. Для объяснения распева знамени избирается хорошо известный, часто исполняемый текст с его напевом (важно объяснить исполнение знамен в наиболее употребительных случаях). В таком примере среди нотных знаков обязательно должно присутствовать также и толкуемое знамя, почему вся строка примера разбивается на четыре части: предшествующую (1), завершающуюся толкуемым знаменем (2), собственно «толкование» знамени (3) и окончание строки (4).¹ Толкуемое знамя обязательно должно находиться на конце «предшествующего» участка, иначе пропадет наглядность всего построения, схема которого такова:



При известных условиях, зависящих от мелодического рисунка, толкуемое знамя может занимать любое место, в силу чего иногда исчезает часть 1, если толкуемое знамя стоит пер-

¹ Термин «толкование» здесь приходится заключить в кавычки, коль скоро словесные объяснения заменены нотными знаками.

вым, или часть 4, если оно стоит последним. Многое зависит также от общей длины строки примера. Всегда сохраняются только части 2 и 3.

Что же представляет собой часть 3? Это не что иное, как развод более простыми средствами толкуемого знамени. Наглядность развода достигается тем, что участок 3 (развод) пишется другим цветом: «дробное знамя» — киноварью, а пометы при нем — чернилами. В некоторых случаях разводы пишутся более мелко. Нередко при «разводах» и над черными знаменами примеров помещаются еще мелко написанные киноварные знамена, служащие дополнительным объяснением исполнения знамен.

В качестве примера даем несколько образцов разводов знамен (из рукописи 677/934¹). Отобраны лишь 10 строк, при этом для каждого из знамен взяты наиболее показательные строки.

46 а

Статья закрытая малая

Гласы

- 1 ХРИСТОС С НЕБЕС СРАЩИ — ТЕ.
- 2 ОТРОЦЫ НЕОПАЛИША — — СА.
- 3 БЛА — — — ЖЕ — — —

1

2

46 б

Статья закрытая средняя

Гласы

- 4 И О — БЛАЧНЫ — — — М
- 5 И МУЧАЩЫЯ ВРАГИ — — — — —
- 6 ОУСТРАШИСА — — — — —
- 7 ПОМИЛОВАТИ НА — — — — —
- 8 МЫТАРА — — — — —

1

2, 6

2

2

8

46 в

Возвратная

Гласы

- 9 ЧЕ — — — РНЫ — Й ПО — ИТ
- 10 НЕСТЬ СВАТ А КО БО — ГЪ НА — Ш

2

6

¹ ГЛБ, Кирилло-Белозерское собр.

В приведенных разводах знамен можно увидеть различия, что зависит от попевок и гласовой принадлежности. Так, например, статья закрытая средняя не всегда разводится одинаково. В строках 5 и 7 распевы статей закрытых средних таковы:



Напевы почти совпадают, различаясь лишь длительностью отдельных звуков и «поломанной», с ходом на терцию, концовкой в случае 7. Оба распева, однако, значительно отличаются от распевов знамени, приведенных в остальных случаях,— отличаются более развитыми оборотами, имеющими *фитные концовки*. Таким образом, имеются тайнозамкнутые статьи.

Стрела громная (л. 5 и об.) рассматривается в десяти примерах, из коих некоторые совпадают, причем только в двух случаях дается основной распев этого знамени. В одном из них показана стрела громная, находящаяся в начертании «долинки средней». Остальные распевы не имеют закрепленных за ними графических последований. В целом распевы стрелы громной таковы (некоторые из распевов повторяются на разных высотных уровнях):



Составителем руководства, видимо, был произведен какой-то отбор знамен, подлежащих объяснению, а это выделяет азбуку из общей среды певческих руководств и вместе с ей подобными заставляя отнести всю образовавшуюся группу азбук к типу особых, «усложненных». В подобных «толкованиях» знамени изменяется характер объяснения распевов знамен. На него влияет степень употребительности начертания, его сложность и, что главное,— его *место в напеве*.

Как мы видели, в строках почти не были приведены знамена в их простом, основном виде. Мезенец в «Азбуке» сам не ко всем знаменам относится одинаково. Так, в его «Извещении» говорится:¹

«Статьи закрытыя... с признаками или без признаков, во всех гласех и лицах *не едину* разводную меру имеют».

¹ На участках многоточий в «Азбуке» Мезенца проставлены начертания знамен.

«Громная стрела... поется во всех осми гласах и лицах *различно*, понеже она в пении *многочастна* суть».

«Паук един малый... а другой больший... поются же во гласех *различно*».

«Трясогласная поётся в четыре степени и в пять *различно*: ово скоро, ово же тихо».

Если распев одного и того же знамени изменяется, несмотря на сохранение основного рисунка, то это может зависеть от других знамен, окружающих данное. Это «окружение», та строка, в которой оно находится, составляют типичный мелодический оборот напева. Отсюда следует, что поздние азбуки усложненного типа (XVII в. и позже) представляют собой такие формы музыкально-теоретических руководств, в которых толкование знамени преподносится в *условиях попевок* и в *зависимости от попевок* (в отдельных случаях принимающих форму лиц-попевок).¹ Сказанное имеет весьма важные последствия и объясняет некоторые побочные явления, в свою очередь повлиявшие на формы теоретических руководств.

Наряду с этим известно другое: более раннее появление в деле обучения знаменному пению особых сборников попевок — кокизников, сравнительно с поздними азбуками «усложненного» типа. На первый взгляд может вызвать недоумение, почему же руководства, как будто бы посвященные одному и тому же — попевкам, возникают в разное время, принимая при этом несходные формы? В поставленном вопросе заключен и ответ на него. Время появления памятника имеет огромное значение, в большой степени определяя и его форму. Кокизники появились во время наивысшего расцвета и отработки в подробностях *системы попевок*, для которых отдельные знамена служили лишь средством выражения свойственной попевкам импровизационной гибкости (откуда и различия в распевках знамен). Время же появления азбук «усложненного» типа — совсем другое. Отработка попевок уже совершилась, и потребовалось совершенствование средств их выражения — отдельных знамен, но не с графической стороны, а в отношении их мелодического содержания. Таким образом, в основе появления поздних музыкально-теоретических руководств «усложненного» типа лежит *музыкальное значение* знаменного распева (знамен). Для них, таким образом, принадлежность к попевке является *условием, определяющим их распев*.

Заметим, что значительное количество строк-примеров во многих азбуках зависит не от одного разнообразия попевок. Оно вызвано и чисто педагогической необходимостью, в силу того, что различные по своему распеву (в условиях попевок) знамена имеют одно начертание. Каждое данное

¹ Это еще раз подчеркивает огромное значение системы попевок в строении и развитии знаменного распева.

начертание знамени всякий раз наполняется иным музыкальным содержанием, в некоторых случаях настолько «переполняясь» им, что *приобретает тайнозамкнутость* (как это было видно на примере статей светлых и закрытых средних). После сказанного становится понятным, почему вышли из употребления и не получили дальнейшего развития кокизники как сборники попевок. Не забудем, что для кокизников, в их наиболее полных образцах, показательна количественная гипертрофия собранных в них попевок, которые, вместе с наименованиями, стало невозможным держать в памяти. Как следствие определились два явления: 1) «естественный отбор» попевок — сохранение только наиболее выразительных, ярких и употребительных и 2) отбрасывание их наименований. Последнее произошло оттого, что в характеристике попевки упор был постепенно перенесен с наименования на мелодическое содержание (напев). Название не смогло более характеризовать попевку так, чтобы стало сразу ясно, о каком мелодическом обороте идет речь. Когда же попевка, хотя бы имевшая ранее наименование, помещена без него в виде строки-примера, ее музыкальное значение становится понятным сразу. Таким образом, совершилось *сокращение общего количества попевок, уточнение их мелодического рисунка и «освобождение» попевок от их наименований*. Руководства «усложненного» типа являются иллюстрацией этого, в связи с чем приходится прийти к заключению, что кокизники как выразители системы знаменных попевок в действительности не вышли из употребления: они только изменили свои формы и приемы изложения попевок.

Образование азбук «усложненного» типа потребовало известного времени (не очень большого). Если их появление следует относить к концу XVII и началу XVIII веков, то «предвосхищение» их можно проследить более чем на столетие раньше. В некоторых азбуках XVI века, имеющих подразделы «как поется», уже можно видеть примеры, в которых данное знамя толкуется в окружении других знамен, причем приводится образец целой строки с указанием на исполнение «сице». В этих строках заключается простейшая форма поздних толкований.

Некоторые поздние азбуки ограничиваются вышеописанным приемом толкования знамени или же выделяют его в отдельную небольшую часть всего руководства. Учащийся мог в случае надобности обратиться к имеющемуся тут же, в азбуке, простейшему перечню распевов знамен (толкованию раннего, «упрощенного» типа). Для того чтобы приступить к занятиям пением, имея в руках только более трудную азбуку, он должен был обладать достаточными знаниями. Владение основными знаниями и сведениями по теории знаменного пения в таком случае само собой предполагалось.

Азбуки «усложненного» типа оказывают исследователю большую услугу. Они прямо указывают на трудность перевода крю-

ков на современные пятилинейные ноты. С одной стороны, все попевки (их варианты и разночтения распевов составляющих их знамен) держать в памяти невозможно, с другой — нельзя при переводе механически подставлять под знамя его простейшее музыкальное значение (распев) без учета того, что в условиях той или иной попевки обычный распев знамени может оказаться неправильным. Значит, остается только быть чрезвычайно внимательным к *тексту* переводимого песнопения и, по возможности, отыскивать его среди примеров-строк певческих азбук, что позволит узнать наиболее точный распев данного знамени. Если такой возможности нет, то известная, иногда довольно большая опасность неточности перевода знаменной нотации на пятилинейную становится неизбежной.

Даже в поздних образцах древнерусские музыкально-теоретические руководства продолжают исходить из системы попевок до тех пор, пока, очень постепенно, под весь знаменный распев не оказываются подведенными основы западноевропейской музыкальной системы. Постепенность эта обуславливает появление «смешанных» форм теоретических руководств. Действительно, знаменно-нотопевиные теоретические руководства есть, и не в том дело — какая из двух составных частей в них перевешивает. Важнее, что они существуют и представлены значительным количеством письменных памятников. Большое количество памятников подчеркивает и подтверждает первостепенную важность происходившей борьбы, делая ее непреложным историческим фактом.

Большинство азбук «усложненного» типа относится к ряду «смешанных», уже содержащих в себе более или менее значительное количество сведений, относящихся к западноевропейской теории музыки. При всей «смешанности», одна из частей азбук не испытывает на себе воздействия новых музыкальных веяний — как раз та, которая посвящена толкованию знамени на основе попевок. В эту область знаменного пения элементы западноевропейской теории не могли проникнуть, не могли «разъесть» ее. Другое дело — нотные знаки (знамена). Это не столько сама система, сколько средство ее выражения, поэтому они и могут колебаться в своей устойчивости, подвергаясь различным влияниям. Что же касается системы попевок, она представляет собой то, на чем зиждется весь знаменный распев, и на эту основу основ знаменного распева никакие сторонние влияния не смогли оказать действия. Поэтому даже их одnogолосная нотная передача, даже двознаменная форма изложения напевов не нарушили *системы* попевок, в каком бы виде последняя ни излагалась.

Как известно, для распространения христианского богослужения на Руси были приглашены греческие доместики и греческие же певцы. Невозможно допустить, чтобы они, тем более подчиненные высшей греческой же иерархии, могли пойти

на применение в греческом богослужебном христианском пении не греческих напевов, а русских, к тому же тогда еще полностью языческих. Русская музыкальная культура, однако, отнюдь не была вялой или пассивной. Она заключала большую внутреннюю силу, неся яркие элементы народности, вытравить которые и бороться с которыми было не так-то просто. Как это показывают древнерусские музыкально-теоретические руководства, русская музыкальная теория, оставаясь самостоятельной, формально все время перекликается с греческой. Наряду с этим в ней возникли явления вполне самобытные. Одним из таких самобытных явлений представляется *русская система попевок, не известная греческому богослужебному пению*.

Русские музыкально-теоретические руководства XV—XVI веков, особенно же сборники попевок (кокизники) и азбуки «усложненного» типа XVII века являются документальным свидетельством зарождения, развития и усовершенствования русской системы гласовых попевок. Те отдельные элементы греческой музыкальной системы, от которых в далеком прошлом косвенно могла «оттолкнуться» эта система, от нее существенно отличны, что лишний раз подчеркивает глубокую самобытность русской музыкально-теоретической мысли.

Памятники древнерусской музыкальной теории показывают, что наиболее важные и совершенные из них — кокизники (понимать можно судить о системе попевок) — относятся к первой половине — середине XVII века, в дальнейшем начиная проявлять признаки деградации. Из сказанного не следует делать заключение, что распадается и сама система. Наоборот. В итоге процессов многовековой продолжительности возникают сложнейшие явления, результаты которых сказывались на многих сторонах знаменного пения и теории знаменного распева. В конце XVII века это, в частности, привело к возникновению наиболее развитых, поздних форм музыкально-теоретических руководств. В них с огромной убедительностью проявилось обогащение чисто интонационных элементов знаменного распева. Как следствие этого, к концу XVII века система попевок не исчезает, но принимает *новые, ранее не известные формы*, находящие свое техническое выражение не в виде прежних кокизников, а в виде азбук-толкований знамен «усложненного» типа.

Возвратимся к приемам толкования знамени в поздних азбуках. Некоторые из них обнаруживают новые выдумки, другие — повторяют или усовершенствуют старое. Прием объяснения знамен посредством киноварного их развода, вводимого в середину текста, продолжает оставаться распространенным, находя частое применение потому, что может быть свободно употреблен в азбуке любого построения. Весьма часто он встречается в руководствах, построенных по определенной схеме (графику). Эта схема, нередко в мелочах изменяемая, состоит в основном из трех вертикальных граф.

В первой графе (не всегда встречающейся) проставляется обозначенный славянской цифрой порядковый номер объясняемого начертания. Во второй графе дается «лицо», то есть *начертание*.¹ В третьей — развод. По этому принципу, как мы знаем, строятся также сборники лиц и фит, но с той разницей, что для русских распевщиков-теоретиков они всегда представляли обособленную группу напевов, отчего в сборниках лиц и фит лишь в редких случаях попадаются знамена, не имеющие тайнозамкнутости. Наоборот, проникновение в перечни простых знамен (построенные по указанной форме) лиц и фит гораздо более часто.

С течением времени толкование знамени становится все более и более подробным. Первоначально в азбуках позднего времени толкованию подвергались знамена, в исполнении которых содержалась какая-то доля трудности, — знамена три-, четверо- и многогласостепенные. В позднейших азбуках обнаруживается склонность к постепенному снижению требовательности к учащемуся. Начинают истолковываться знамена, содержащие самый простой распев, даже двугласостепенные, и все это оказывается включенным в первую графу — «лица». Любая мелочь начинает подвергаться «разжевыванию», а это свидетельствует о желании все разъяснить и сделать проще для усвоения. Это желание можно заметить во всех азбуках, и без него не было бы движения вперед. Что же касается совсем поздних азбук — конца XVII века и, тем более, азбук XVIII и XIX веков, то в них все более сказывается упадок, в который начал приходить с конца XVII века знаменный распев. Поздние музыкально-теоретические руководства излагают и истолковывают уже расшатавшуюся музыкальную систему. Учащимся нужно было ее хоть как-нибудь усвоить, а теоретикам изложить так, чтобы она была без большого труда усвоена. Отсюда и возникла необходимость «разжевывания» самых простых вещей. Старые традиции все же были живучи, и составители руководств выделяли сложные знамена в особую группу, помещая ее в азбуках непосредственно после простых знамен.

Среди поздних азбук часто попадаются неполные или фрагменты. Пренебрегать ими нельзя. Как бы плоха ни была азбука, даже отдельный лист ее может дать представление о новом приеме изложения или построения. Так, азбука из собрания А. Титова² неполна, однако имеет любопытные особенности. На листе 4 указано: «Главы переменного знамени. И како которое знамя в коем гласе поется». Заголовок напоминает то, что приходилось встречать еще в ранних азбуках, но все же отражает в известной мере смещение эпох. В указании

¹ В этом смысле древнерусские рукописи, имеющие картины-иллюстрации, принято называть «лицевыми».

² ГПБ, собр. А. Титова № 2629 (конец XVII — начало XVIII в.).

на «в коем гласе» чувствуется отголосок XVI века, тогда как «Главы переменного знамени» заставляют вспомнить Мезенца. Изложение открывается столбцом названий и начертаний знамен. По левой стороне столбца идет нумерация, а сами знамена подобраны в порядке возрастания их гласостепенности. Список содержит 38 названий. После этого отдельно рассмотрены гласостепенные группы опять-таки под влиянием Мезенца. Так (л. 5 об.), под заголовком «Имена единостепенному знамени» приведены параклит, стопица, а также разные крюки и статьи. Среди них следует отметить крюки тресветлые и статьи светлые — те и другие с сорочьими ногами. Обращает внимание то (об этом можно было догадаться еще по толкованиям XVI в.), что они *не переходят* в разряд двугласостепенных, несмотря на присутствие у них сорочьих ног. Здесь дело опять-таки в применении данных двух знамен в необычно высоком согласии. На листах 6—7 кратко перечисляются двоегласные и четверостепенные знамена «горé» и «долу», причем в заголовке вводится новое наименование (определение) гласостепенности знамен: «три степени горе — четвертое долу» (у Мезенца такого рода знамена определялись как «гласовоспятные»). Завершается перечисление объяснением нескольких указательных помет.

В середину азбуки вставлена небольшая повествовательно-нравоучительная часть, которой следовало бы по ее содержанию играть роль предисловия. Под заголовком «Зри прилежно» говорится (л. 7 об.—9): «Описание знамени переменного, что изменяются по гласом в разных попевках и в сокровеноразличных лицах, яже во всяком пении обретаемых, изъяснения ради желающим учиться и познать тонкость и меру, и всякую дробь, и лица тайносокровенных знамен. А фиты с розводами и со всею полною пометою против откровенного разума и дробного сего знамени. И тако вразумитися сими попевками, яже zde описуемыми, и во всяком божественном пении обретаемыми. Кои строки и попевки купно с коим знаменем пишутся и поются. И сия строки с прилежанием внимательно навькать и памятно их иметь. А мера знамени против сего описания: две стопицы мерою против крюка единого, два же крюка мерою против единого крюка с оттяжкой, два же крюка с оттяжкой против статьи коея любо или стрелы. И тако сие многоличное и тайнозамкненное знамя разумно внимай и меру знамени навькай, словестную же помету гласом разумно ступай».

Несмотря на отголоски многих других руководств, дающих себя чувствовать в приведенном отрывке, отдельные содержащиеся в нем мысли останавливают на себе внимание. Прежде всего, слова «...кои строки и попевки *купно с коим знаменем* пишутся и поются». Они прямо указывают на зависимость («купно») распева знамен и исполнения попевки.

Другие слова также многозначительны: «...сия строки с прилежанием внимательно навькать и памятно их иметь». В главе

«Кокизники» говорилось о необходимости держать в памяти не только отдельные знамена, но прежде всего *мелодии самих попевок*. Попевки имели особо важное значение до тех пор, покуда их можно было *все* держать в памяти. Когда это стало невозможным, знаменный распев лишился того, что его скрепляло и делало внутренне единым. Попевки рассыпались на отдельные знамена, лишенные взаимной смысловой связи, а это, в свою очередь, нашло отражение в теоретических руководствах, начавших все больше сводить знаменный распев к простому последованию отдельных знамен, независимо от системы попевок.

Потребовалось не так уж много времени, для того чтобы певческие азбуки стали обнаруживать следы воздействия новых течений. Музыкально-теоретические руководства на первых порах сохраняют типично знаменную, «прежнюю» внешность, но она обманчива. Под «знаменной» внешностью начинает намечаться, а потом все более явно выступает далеко не знаменное содержание. С течением времени азбуки отходят от рассмотрения отдельного знамени в напеве; знамена начинают рассматриваться лишь как выраженная нотными знаками (начертаниями) определенная формальная совокупность звуков. Строка знаменной нотации до периода борьбы, строка напева — это не просто чередование знамен различных начертаний. Подобно тому, как в современной музыке существует закон взаимного тяготения звуков, определенные закономерности в чередовании и связи аккордов, свои — только другого рода и происхождения — закономерности и «тяготения» существовали и в знаменном распеве. Невидимыми нитями связаны знамена между собой. Как вводный тон «тянет» наверх, в тонику тональности, так и голубчик борзый должен подвести напев от низкого к более высокому уровню. Тем не менее, при одинаковом распеве голубчика борзого и переводки — это два разных знамени. Они встречаются в различном окружении, и внутренняя их зависимость от других знамен не одинакова.

Позднейшие азбуки как учебники не только не укрепляют устоев знаменного распева, но, наоборот, служат проводниками возникающих в нем неладов и недостатков. Одним из признаков этого служит свободно применяемое в азбуках раздельно-речие текстов со всеми его уродствами, другим — *раздробление* певческих строк на отдельные, потерявшие внутреннюю связь нотные знаки. От этого же происходит и применение в певческих азбуках позднего времени таких последований и такого подбора знамен, которые в хорошей, со знанием дела составленной знаменной рукописи никогда не могут встретиться. Облегчается возникновение подобных явлений и тем, что подавляющее большинство поздних рукописей (азбук) начинает преследовать чисто *практические, а не научно-теоретические цели*.

Очевидно, состояние знаменного распева отразилось на отношении к нему учащихся. Не оказывает должного воздействия

на учащихся и мораль, преподаваемая им в форме певческих упражнений и вокализов на нравоучительные тексты. Не помогают ни попытки поднять различного рода положенными на музыку «уговорами» авторитет учителя пения («мастера»), ни борьба за прилежание и «неленостное» обучение «божественному» пению. Нравоучительные тексты не имеют прямого отношения к музыкальной стороне певческих азбук, но всякое теоретическое руководство, всякая азбука, в том числе музыкальная,— это отражение своего времени, его достижений и трудностей. Призывы к добросовестному отношению к делу и к трудолюбию не повторялись бы в каждой азбуке, если бы в том не было необходимости и все было бы благополучно. Во всяком случае, наставительно-музыкальными примерами и упражнениями составитель азбуки достигает двух целей: преподает мораль и помогает певцу развивать голос посредством музыкальных упражнений. Последнее, конечно, стоит на главном месте.

Остается сказать несколько слов о самых поздних азбуках — XIX и XX веков. В XIX и особенно XX веках знаменный распев, как древняя национальная форма культовой музыки, остановился в своем развитии, начав в практическом, бытовом отношении вести жалкое существование в различных старообрядческих сектах. Тем более нельзя говорить о поступательном движении и улучшении его теоретической стороны. Азбуки XIX и XX веков в разработку теории знаменного распева не вносят ничего существенно нового. Наоборот — продолжается еще больший отход от старины, еще большее засорение знаменного пения неточностями и ошибками, проистекающими из забвения настоящих и строгих певческих традиций.

В XIX — XX веках появляется большее, чем до того, количество азбук как отдельных книг (вне певческих сборников). Их формат становится больше (часто — в лист). В них можно найти подробное изложение системы помет, горвосходные холмы, перечни и разводы знамен, лиц и фит, иногда перечисление попевок. Часто к таким азбукам начинают присоединяться демественные азбуки с переводом демества на столповое знамя (также в форме столбцов или клеток). Азбуки богато украшаются и орнаментируются. Их составители начинают любоваться азбуками-книгами как таковыми, предъявляя при этом к ним высокие требования и со стороны содержания. Обвинять авторов азбук в небрежном отношении к делу невозможно — их труды выполнены с возможной тщательностью. Авторы «виноваты» только в том, что они сами потеряли связь с настоящей, глубоко осознанной теорией знаменного распева. В их азбуках, доживая свой век, продолжает еще тянуться, все время ослабевая, привычка к старому людей, начинающих мыслить по-новому.

Исторический процесс завершился, жизненный путь знаменного распева пройден. Он умер, и воскресить его нельзя было

ни исполнением знаменных песнопений в старообрядческих молитвенных домах, ни созданием пышных певческих азбук.¹

При всех недостатках, музыкально-теоретические руководства XIX—XX веков все же нельзя считать не заслуживающими внимания. Они представляют определенный музыкально-теоретический интерес потому, что в различных формулировках и пояснениях позднего времени звучат отголоски более раннего музыкального мышления, по которым можно о многом догадываться. Иногда попадаются новые начертания и разводы лиц и фит, позволяющие судить о строении фитного пения в целом и некоторых распевов, а в иных случаях и знамен. Можно уяснить некоторые частности системы помет и попевок. При всем этом, имея в поле зрения поздние азбуки, следует помнить, что это только материал для справок и аналогий, который по своей научно-документальной ценности не может сравниться с рукописным теоретическим руководством до XVIII века включительно — еще заслуживающим доверия.

В поздних певческих азбуках, в основном, начиная с XVIII века и позже, обнаруживаются совершенно новые явления. Их возникновение имеет большое принципиальное значение, потому что они, при сохранении многих старых традиций, вводят в певческий педагогический обиход до тех пор не известные приемы преподавания пения. Среди других терминов в заголовках музыкально-теоретических руководств появляется название «проука».

Наименование «проуки» (или «проучки») происходит от слова «учить». В азбуках они представляют собой примеры для «проучивания», «уроки», точнее — упражнения для пения. Это назначение и определяет особенности их строения и отношения к традициям знаменного распева, а также и к западноевропейской музыке. По характеру напева и приемам его показа проуку всегда легко узнать, даже и в том случае, когда при ней нет обычного заголовка (это название закрепляется за музыкальными упражнениями в XVIII в., в конце же XVII в. оно еще только появляется).²

Широко распространена, например, «Молитва перед началом всякого дела»: ³

¹ Как на образец распада теории знаменного распева укажем на отдельную азбуку первых лет XX в. (БЛ, ф. 199, № 15/16, 1903 г.), автор которой пытается уточнить длительности звуков по-новому, посредством вертикальных и горизонтальных черт, проставляемых при знаменах. Мало того, в заключительном примечании к своему труду составитель откровенно признается в том, что при составлении азбуки он использовал «Азбуку крюкового пения» В. Металлова (что, однако, не помешало самому Металлову использовать в своей «Азбуке» вышеназванную рукопись)! Совершенно очевидно, что обе стороны вводят в заблуждение тех, кто пользуется составленными ими руководствами.

² Из проук обычно заимствуются тексты, помещаемые иногда по сторонам горвосходных холмов.

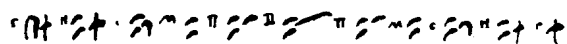
³ БЛ, ф. 199, № 278, л. 240. В рукописи пример изложен в крюках.



За этим примером следует еще один на тот же текст, но с более развитым напевом. Звукоряд использован неполный, без низкого «простого» согласия, но доведен до самого верха — *ре* второй октавы, соответствующего помете «веди с хохлом».

Ряд проучек приведен в другой рукописи.¹ На первом листе ее имеется заголовок: «По сем знамя по согласию: проучка 1 по кокизам». Какое значение придает автор проучек словам «по согласию», в данном случае не совсем ясно, так как понимание этого термина может быть различным, в зависимости от условий. Скорее всего здесь это выражение следует понимать, как «по отдельным звукам». Что же касается «по кокизам», то установить значение, вложенное автором в термин «кокиза», не представляется возможным. Приведенные им примеры не имеют ничего общего с «кокизами» в значении попевок.

Проучка 1 состоит из следующего ряда знамен:



В этой проучке звукоряд сокращен еще более, так как не только не имеет низшего согласия, но и трех высших звуков, что объясняется тем, что показаны прежде всего статьи. Кроме того, пример приведен без текста, что весьма знаменательно, ибо только в проучках впервые приходится сталкиваться с *отрывом музыки от ее словесной основы*, ради подачи упражнения для голоса в его простейшем, чисто техническом виде. Подобный звукоряд становится обязательным почти для каждой азбуки и обычно дается на слова «Отец сыну тако наказывает» или «Учись мое мило чадо пению». Количество слогов текста в этих фразах и количество крюков в примере 50 совпадает, так что, очевидно, в данном случае подразумевается приведенный выше текст. Самый напев представлен звуками четырехчетвертной длительности, изображенными преимущественно посредством различных видов статей.

На том же листе рукописи даны еще две проучки. Так, проучка 2 представляет собой опять-таки последование четырехчетвертных звуков (но в объеме всего лишь от *до* первой до *си-бемоль* второй октавы), изображенное также и крюками, которых в проучке 1 нет. Сложнее других — проучка 3. В ней посредством тех же статей и крюков показан весь церковный звукоряд в полном объеме.

¹ БЛ, ф. 272, № 429.

Рассмотрение приведенных проучек, как и сходных с ними в других азбуках, заставляет прийти к заключению, что упражнения для голоса в азбуках начинаются с ознакомления учеников либо со всем объемом звуков, которым они могут и будут распоряжаться в своей певческой деятельности (то есть со знаменным звукорядом), либо с наиболее употребительными согласиями церковного звукоряда (согласия простое и тресветлое используются реже).

Дальнейшие проучки¹ той же рукописи имеют иной характер. Так, проучка 4 (л. 1 об.), за исключением последнего знамени (статья светлой), излагается только стопицами и крюками (те и другие с отсеками), что лишний раз обращает внимание учащегося на соответствие знамен с отсеками четвертным длительностям.



Здесь уже чередуются восходящие ходы на кварту, представляющие собой «разбитый» звукоряд, опять-таки в его наиболее употребительной, средней части. Основное назначение этой проучки — исполнение коротких, быстро следующих одна за другой длительностей, в противоположность продолжительным звукам первых проучек.

Проучка 5 (там же) значительно сложнее и продолжительнее:



В ней звуки изображены различными знаменами с добавочными знаками, как-то: отсеками, оттяжками, сорочьими ногами и т. п., а также с «борзой» пометой. Каждому звуку соответствует только одно знамя, всегда единостепенное. Исполняя эту проучку, начинающий певец приучается быстро схватывать глазом самые начертания знамен (в силу их разнообразия) и все время изменяющиеся длительности отдельных звуков. Основная трудность проучки заключается в скачках, разделяющих отдельные звуки, затрудненных при этом различием длительностей. Поющий приучается свободно владеть голосом и усваивает различные интервальные последования.

¹ В дальнейшем проучки даются нами в переводе на ноты.

Некоторые особенности предыдущей заключает в себе и следующая, 6-я проучка (л. 2):



Скачков в ней нет, но даны плавные подъемы и спуски преимущественно на больших длительностях. Впервые появляется и самая малая из известных знаменному распеву длительностей — восьмая, изображенная крюком с отсекой и ударкой одновременно. Эти короткие длительности (в сопоставлении с четырехчетвертными звуками) и составляют в данной проучке главный предмет усвоения.

В поздних азбуках можно найти самые разнообразные проучки. Их содержание развивается в направлении постепенного усложнения напева, большей ритмической «капризности», неожиданных интервальных последований. Приведем еще несколько проучек той же рукописи:

В проучке 7 (первая строка) сказанное только намечается. В проучке 8 (вторая строка) вновь повторен уже встречавшийся ранее отрезок звукоряда, но каждая из больших длительностей оказывается так или иначе «раздробленной» на две или три части короткими — четвертными и восьмыми — звуками той же высоты. Проучка 9 (строки 3—4) как бы сочетает в себе технические приемы и трудности предыдущих проучек.

На прием повторения отдельных звуков на одной и той же высоте, коротких в частности, следует обратить внимание. Это не просто средство тренировки голоса. Он вызван прямой необходимостью и сознательно внесен в проучки. Чтобы понять его значение, следует вспомнить некоторые особенности строения фитных распевов, требовавших только им присущей исполнительской техники. В фитных распевах, на разных высотах и в разных длительностях, встречаются такие обороты, как

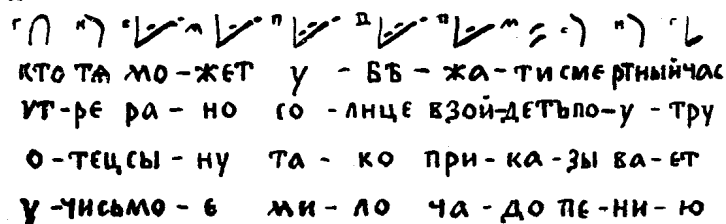
54 а



Приемы, показанные в рассмотренных проучках, служат средством к усвоению фитных оборотов.

Уже был упомянут текст «Кто тя может убежати...», встречающийся в различных случаях и формах. В рукописи 429 (БЛ, ф. 272) имеются следующие тексты:

55



Для всех четырех строк этой проучки напев остается тем же, только изменяются знамена (на каждый слог по одному знамени). Этому и остальным примерам предпосылается заголовок (л. 12): «Требующим учиться святаго пения от нижайшия степеня к высоте восходящим до вторыя на десять степеня, кождо древле бысть в столпотворительном и столповом старороссийском знамени сицевыми пометы древними снискатели и песнорачители изложены суть сице». Хотя автор азбуки и начинает сразу с мелодических строк, первой целью его изложения являются киноварные пометы, но показываются они не отдельно, а сразу в их применении к знаменам. Такой метод избран потому, что последующие примеры изложены в форме *двознаменников*.

Использование в примерах двознаменной нотации прямо указывает на то, что составитель придерживается западноевропейского направления. Не оставляют в этом сомнения и примеры, в которых перечисляются западноевропейские названия нот. Так, помещен церковный звукоряд в его полном объеме (л. 14) с названиями *ут—ре—ми—ут—ре—ми—фа—соль—ля—фа—соль—ля* в восходящем и нисходящем направлениях.¹

Все длительности приведенного выше примера равны целым нотам, но изображены не одинаковыми знаменами, тогда как во втором (и следующих примерах) они различны:

56



¹ Небезынтересно отметить совпадение текста одной из строк с названиями нот. Текст «Утре рано солнце взоидет поутру» во многих азбуках приводится в отдельности со звуками *ут* и *ре*, соответствующими первым двум знаменам.

Двознаменное изложение — нововведение, находящее применение преимущественно в руководствах XVIII века. Поэтому по содержанию и направленности двознаменные азбуки близки крюковым. Тем не менее, влияние западноевропейской системы в двознаменных азбуках сказывается еще сильнее.

Упражнения, показанные в следующем примере, окончательно лишены всякой связи со знаменным распевом.



Параллельное изложение крюками и нотами не спасает дела. Здесь появляются различные интервалы, что встречалось и раньше, в крюковых проуках, но вводилось не столь явно и целеустремленно. Так, разделы *а*, *в* и *д* служат упражнениями в интонировании интервалов кварты, квинты и сексты (с постепенным возвращением к исходному звуку), а *б* и *г* представляют собой «разбитые» трезвучия: в первом случае мажорное, во второе — минорное.¹ В разделах *е* и *ж* дается нисходящее движение звуков с совершенно неожиданной фитной концовкой в первом и конечным ходом наверх во втором случае. Наконец, последние три раздела содержат различные последования ходов на терцию. Явно выраженные интервалы и в особенности трезвучия, данные в примерах, совершенно уводят в сторону от знаменного распева и старых традиций.

После рассмотренных упражнений в азбуке следуют отдельные фразы из богослужебных текстов с более сложными оборотами напева, также в двознаменном изложении, и отдельные знамена. Далее (л. 18 об.— л. 30) помещены двознаменные таблицы, объясняющие исполнение знамени, построенные по «клеткам». В каждой клетке сверху находится нотный стан, под ним — знамя и внизу — словесное пояснение. Завершается азбука известным текстом: «Конец извещения знамени» и т. д. «Приложением» к руководству служат разводы лиц и фит, построенные по обычной форме вертикальных столбцов.

В азбуке, к рассмотрению которой мы переходим,² имеются и другие упражнения.

Теоретическое руководство занимает всю рукопись. Хотя изложение не двознаменное, но и эта азбука служит внедрению

¹ В рукописи в разделе *г* последний звук — до, что следует рассматривать как опisku (так же, как и отсутствие этого звука в разделе *а*).

² БЛ, ф. 199, № 191/194 (XVIII в.).

западноевропейской системы и содержит более сложные упражнения. Например (л. 9 об.— 10):



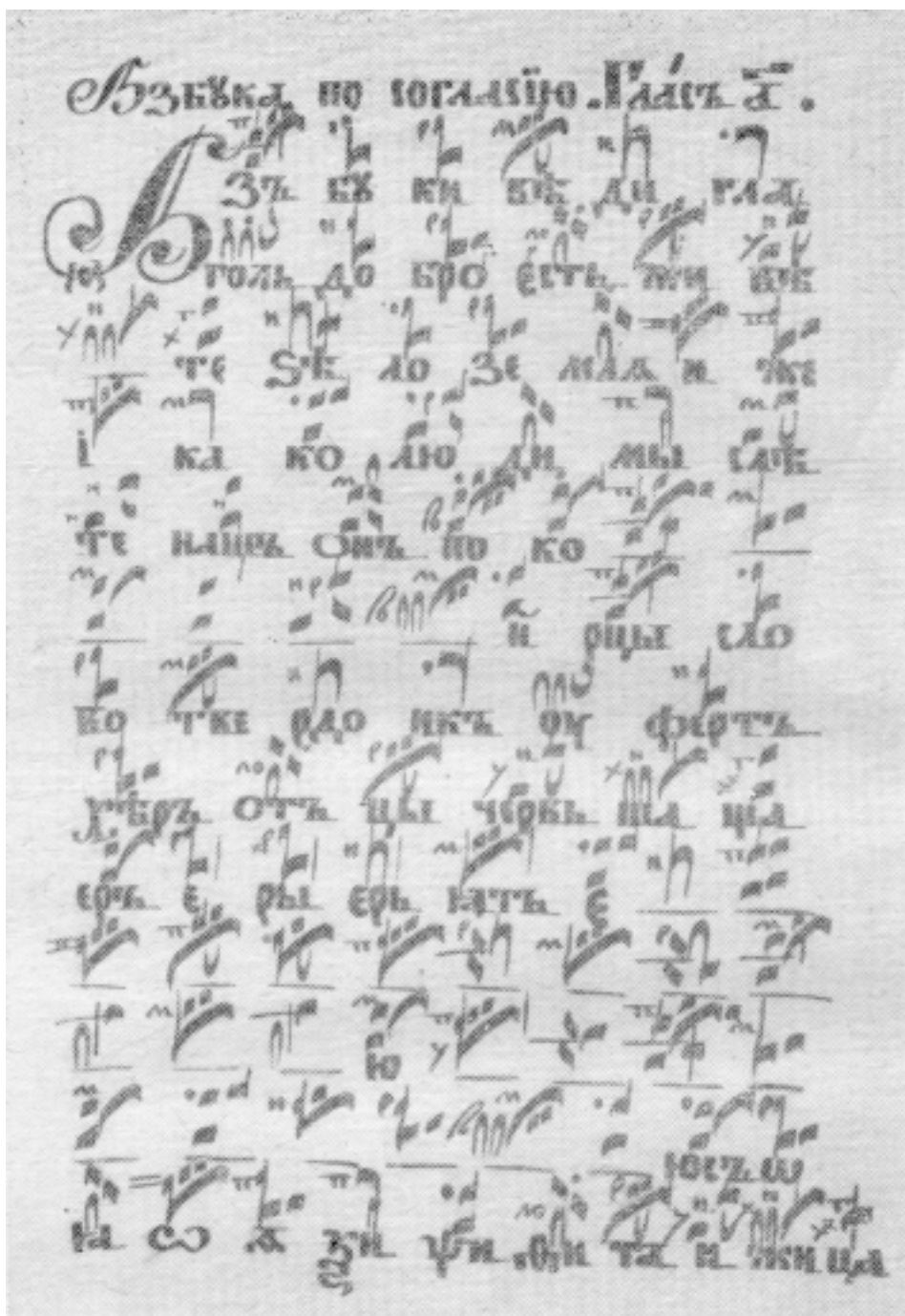
Обращает на себя внимание отличие заключительных фигур строк от других, что объясняется желанием придать цельную, закругленную форму упражнению. Все вышеприведенные упражнения убеждают в том, что проуки поздних азбук XVIII века представляют собой элементарные образцы «вокализов» для развития голосовой техники. Если отдельные тексты этих упражнений еще сохраняют некоторую связь со стариной, то причина того лежит отнюдь не в желании как-то спасти или укрепить эту старину. Просто новому напеву (упражнению) нужна какая-то словесная опора, и в этих целях используются какие угодно слова, начиная с «Утре рано...» или «Отец сыну...» и кончая названиями нот: *ут—ут—ут, фа—фа—фа* и т. п.

В рассматриваемых азбуках встречаются некоторые новые термины. Так, в азбуке № 191 при толковании знамен говорится о «поступках», под которыми следует понимать «поступь», то есть поступательное движение звуков.

Начальные листы этой азбуки, как и обычно, заняты вступительными обращениями правоучительного содержания.

Наряду с упражнениями и примерами чисто западноевропейского типа, азбука отдает значительную дань старине в форме распространенного толкования знамени — более подробного, сравнительно со старыми толкованиями, и дающего возможность несколько уточнить содержание последних. Например: «Подчашие простое по два гласа¹ вниз борзо мерю с крюк» (л. 12); «Подчашие мрачное в них два гласа кайждо сверху вниз, аки простыи» (л. 13); «Светлое подчашие ступается вниз борзо, едино за крюк с отсекою, два в крюк. Тресветлое подчашие книзу такожде, что светлое, точию померю разни» (л. 13 об.); «Стрела громовозводна просто и со оттяжкою, а в них по три глас(а) снизу вверх по согласиям. Громовозводна же ина и со отсекою снизу вверх в три поступки

¹ То есть звука.



мерю 1¹ со статью, а вторая в крюк» (л. 14); «Стрела тресветлая со облачко(м) и со отсечкой, а другую борзо пусти, мало нечто одержи» и т. п., и дальше: «Переводка с подверткой, да ключ и челюска, а в них всегда ступает по пяти гласов восходя и низходя по прилучаю их» (л. 16) и там же: «Переводка с подверткою, да ключ, да челюска стоят лицом, ступаются по пяти гласов, иде же вси три купно.² Осока же да рог в строчном гласоступании не поются. Точию у фит в лицах».

¹ В значении «первая».

² вместе

Помимо большей подробности и ясности самих объяснений, в них оказываются введенными понятия, ранее не встречавшиеся в толкованиях знамени (мы выделили их курсивом).

Автору азбуки пришлось обратиться к приемам толкования знамени, хотя незадолго перед тем он объяснял значение знамен средствами пятилинейной системы потому, что нотами на пятилинейном стане он не мог выразить того, что под силу только терминологии толкований знамени.

В азбуке имеются также объяснения знамен в клетках и столбцах, при этом в два цвета: киноварью (в верхнем квадрате) — знамя и чернилами (в нижнем квадрате) — его развод. В конце азбуки — фитник со следующим вступлением: «Зри же напредь и обрящещи фиты, лица же реку и при них дробное знамя. . . фит и пометным яснением тым выше помянутым развод и сказание именем звание их коегождо гласа осмогласного пения и выборных с лицами строк и просто разводных». Здесь интересно разграничение понятий фит и «просто» разводных строк.

Для полноты обзора проук поздних азбук следует упомянуть о так называемых «Роспетых азбуках», или «Азбуках по согласию». Этот вид проук также преследует две цели (только без «морализации»): научить пению и одновременно помочь запоминанию самой обычной азбуки — славянского алфавита. Например (в переводе с крюков):¹



«Роспетые азбуки» получают распространение начиная с XVIII века и встречаются нередко в еще более поздних руководствах.

«Азбуки по согласию» помещаются в певческих руководствах обычно с одним и тем же, типичным для гласа 1 напевом, содержащим распространенные попевки и украшенным фитными разводами.

¹ ГПБ, собр. Колобова, № 658, л. 2 об. (см. фото).

Глава 9

СИСТЕМА ПОМЕТ

Знаменная нотация применялась для записи русского культового пения в течение нескольких столетий, прежде чем нашла свое объяснение и упорядочение в певческих азбуках. Киноварные пометы также некоторое время применялись на практике, а уже потом стали предметом изложения в певческих руководствах. Таков общий закон развития и знаменного пения в целом и отдельных его сторон: сперва возникновение какого-то явления, потом его письменное закрепление и — последнее — теоретическое объяснение. Между знаменной нотацией в целом и системой помет, однако, имеется существенное различие, определяющееся прежде всего тем, что знаменная нотация, как и все знаменное пение вообще, это *основы* всего культового пения, тогда как система киноварных помет представляет собой лишь нововведение, возникшее в системе знаменного пения и его нотации. Подчиненность помет знаменному пению в целом определяет и сроки «созревания» помет как явления, быстроту их распространения, наконец время создания теории помет и ее внесения в музыкально-теоретические руководства, а также формы изложения.

Памятников певческого искусства, написанных знаменной нотацией, великое множество. Чрезвычайно многочисленны и те из них, в которых при знаменах проставлены киноварные пометы. И все же эти памятники находятся далеко не в равном положении. Развитие знаменной нотации можно наблюдать и в древнейшее время, хотя по значительно меньшему количеству рукописей, в сравнении с тем, которым представлены рукописи XVI—XVII веков. Что же до рукописей, имеющих пометы, то они появляются только в этих веках (мы не говорим о более поздних памятниках, так как в них уже не обнаруживается поступательное движение помет). Таким образом, в распоряжении исследователя имеются материалы, позволяющие судить о развитии нотации на всех ступенях — и в первоначальном состоянии и в совершенных формах. Что же до пометных рукописей, то развитие отраженной в них системы помет как бы «сжимается» в рамках двух столетий, чем крайне затрудняется установление границ отдельных периодов и наблюдение тех видов помет, которые показательны для каждого из них.

От развития знаменной нотации как таковой образование системы помет отличается тем, что о последнем сохранилось большое количество исторических сведений. Эти сведения заслуживают также и значительно большего доверия, сравнительно со свидетельством, например, «Степенной книги» — пожалуй, основного источника, из которого исследователи дореволюционного времени черпали данные о возникновении знаменного пения. Исторические свидетельства — все же только часть дела, хотя и очень важная. Любые сведения должны быть проверены. Историческое свидетельство теряет значительную долю своей силы, если оно не подтверждается другими документами, в настоящем случае — певческими рукописями практического назначения.

Переходя непосредственно к пометным рукописям, надо отметить, что о длительности того периода, когда пометами уже пользовались, но они еще не были записаны, говорить вообще не приходится. Такой «подготовительный» период мыслим в области чисто музыкальной, исполнительской или теоретической, но не в части помет. Какое-либо художественное явление — допустим, новое музыкальное истолкование отдельного знамени или появление варианта распева, — применяясь на практике, сохранялось в умах, в музыкальной памяти распевщиков-исполнителей. От этого оно не теряло ни смысла, ни ценности и, окончательно созрев, «оседало» на листах певческих рукописей. Таким образом, «подготовительный» период в образовании нового распева *не мог* найти отражения в виде нотных записей, так как совершался буквально в голове распевщика. Записывалась уже обдуманная и музыкально сложившаяся его форма. Пометы — совсем иное дело. Их изобретение, обдумывание и усовершенствование, конечно, также совершалось и совершилось в уме тех лиц, которые посвятили себя этому нововведению. Однако нотация есть средство записи напева, в том числе и нового распева, а пометы представляют собой усовершенствование *средств записи* напева, каким бы он ни был. Поэтому пометы, несмотря на их огромное значение для чисто мелодической стороны знаменного пения, представляют собой явление не художественного, но *технического* порядка.

Сказанное очень важно для правильного понимания нашего положения о подготовительном периоде какого-либо явления. Именно в силу своего технического значения киноарные пометы неизбежно *должны* были сразу же или почти сразу найти формы записи, быть графически выражены с самого начала подготовительного периода. Разработка системы помет должна была производиться в уме и тут же переноситься на бумагу. Без этого как явление технического и графического порядка система помет вообще теряла смысл. Следовательно, содержащие пометы певческие рукописи раскрывают все стадии развития этой системы. В этом и облегчение и одновременно труд-

ность работы над пометами, непосредственно связанная с обилием материала, ограниченного, как сказано, незначительным отрезком времени — XVI—XVII веками.

По существу, «пометным» следует считать только XVII век, преимущественно его вторую половину. Краеугольным камнем в вопросе о времени окончательного оформления и принятия системы помет является «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца. В период до «Известия» происходит только отработка помет. Что же до первой половины XVII и всего XVI века, то об этом времени надо говорить особо, и вот почему.

Изучение певческих рукописей показывает, что за «пометное» надо принимать время *после* появления «Азбуки» Мезенца, а за «беспометное» — любой век *до* «Азбуки», то есть до второй половины XVII века. Тем не менее пометы встречаются в рукописях и первой половины XVII столетия, а также XVI и даже XV веков. В принципе можно допустить обнаружение помет в певческих памятниках любого времени. Почему это так? Распевщики второй половины XVII века располагали богослужебными певческими книгами, принадлежавшими и к первой половине XVII века (в то время их еще множество было в ходу). Помет в этих рукописях не было, но все равно по ним пели: ведь рукопись была большой ценностью, бросаться которой не приходилось, самое же беспометное знамя распевщикам того времени было отлично известно. Для них оно еще не устарело, и менее знакомой казалась им не беспометная, а пометная нотация. При всем этом новая система помет понравилась и привилась очень быстро. Что же могло быть проще, чем простановка помет при знаменах в рукописи, написанной ранее этого нововведения? Это становилось, наконец, просто необходимым, если под рукой не было новой пометной рукописи, но имелась рукопись, писанная беспометным знаменем. Оставалось только проставить в ней пометы.

Высказанные соображения еще больше подчеркивают ограниченность того отрезка времени, в течение которого произошло внедрение помет в певческую практику. Если так, то надо с крайней тщательностью подходить ко всему, что можно почерпнуть в изложении системы помет, содержащейся в теоретических руководствах, особенно же к историческим сведениям певческих азбук. Сказанное отнюдь не должно заставить относиться к этим сведениям с недоверием, но приводимые в азбуках данные должны быть строго сопоставлены с действительным появлением помет в рядовых певческих рукописях.

В связи с другими вопросами неоднократно приходилось указывать на то, что изложение теории (системы) киноарных помет появляется в азбуках второй половины XVII века. В первую очередь представляют собой интерес те источники, в которых пометы являются предметом особого, специального рас-

смотрения. Таких источников очень мало — единицы. Пометы, однако, в этом отношении не являются исключением: вообще малочисленны действительно основательные, серьезные труды по теории знаменного пения, да еще содержащие какие-либо исторические сведения.

Коснемся попутно отдельных высказываний исследователей знаменного пения по вопросам, связанным с пометами.

«К концу XVI века крюки перестали удовлетворять певцов, явилось немало попыток внести в них большую определенность и точность. Стали различными добавочными знаками и начертаниями яснее определять высоту. И скоро одному — Ивану Акимовичу Шайдурову, новгородскому певцу «бог откры подлинник пометкам», как говорится в современном повествовании. Шайдуров воспользовался делением всей области звуков, входящих в напевы, на четыре части — простую, мрачную, светлую и тресветлую, и разделил весь звукоряд на одинаковые, повторяющиеся последования, каковыми оказались четыре большие терции, разделенные промежуточным интервалом полутона, и присвоил им употребительные названия. Низшую область звуков, именно — *соль* малой октавы, *ля* и *си*, он обозначил именем простой; затем *до*, *ре* и *ми* — мрачной; *фа*, *соль* и *ля* — светлой; *си-бемоль*, *до* и *ре* — тресветлой. Каждый из этих звуков получил свое название соответственно занимаемому им месту: первый звук — *соль* — Шайдуров пометил двумя буквами — *гн*, что означало гораздо низко...» и т. д.¹

За этим А. Преображенский приводит общеизвестные наименования ступеней знаменного звукоряда, которых мы не повторяем. Автор «Культовой музыки» не задавался целью подробно выяснить историю появления и существо помет, и мы помещаем его высказывание с целью показать самую общую точку зрения на них, предлагая читателю сравнить ее с тем, что можно почерпнуть из выдержек, заимствованных из рукописных азбук, помещаемых в настоящей главе.

В. Металлов, не касаясь истории появления помет, уделяет значительное место объяснению особых случаев их применения, рассматриваемых в дальнейшем. Важна его мысль, что «смысл всех этих пояснений (взаимной зависимости и отношений помет друг к другу) тот же, что и гвидоновской западной сольмизации, получившей наименование ступеней гаммы от старинного гимна в честь св. Иоанна Предтечи, составленного так, что каждый его стих начинался новой нотой в порядке ступеней гаммы...

Певец, следуя за повышением каждого стиха, должен был уразумевать движение по ступеням гаммы вверх; как здесь, различая поступенное соотношение начальных строк отдельных песней ирмосов осмогласника, он практически усваивал посту-

¹ А. Преображенский. Культовая музыка, стр. 27—28.

пенное возвышение звукоряда от низшего согласия до высшего, в пределах восьми ступеней, когда западный певец ограничивался различием лишь семи ступеней, называя седьмую *sa* (у русск. — ца) или от двух слов — *si*».¹

«Пометы киноварные изобретены новгородцем Иваном Акимовым Шайдуровым. Первоначально эти пометы имели школьное значение, как указание ученикам звуков разной высоты. Такие пометы ставились в небольшом числе и не у всякого знамени; наиболее распространенными и всего ранее были *p*, *t*, в тушевом написании, другие же пометы, уже приведенные в систему, встречаются позднее. Впоследствии пометы вошли во всеобщее употребление и, несмотря на предложенные Мезенцем различия звуков по «признакам», вполне устранившим необходимость помет, остались в употреблении до сих пор вместе с этими признаками. Значение этих помет следующее: *gn* — гораздо низко... (и т. д., помещены начертания и названия степенных помет). Отсюда видно, что эти пометы не имеют к названиям латинских нот никакого отношения».²

Свое предположение, что киноварные пометы имели первоначально «школьное» значение, Смоленский ничем не подтверждает, а это было бы существенно, так как позволило бы судить о том, приняла ли школа к употреблению полезное изобретение Ивана Шайдура (если только действительно он «изобрел» пометы) или, наоборот, изобретатель помет лишь заимствовал свое нововведение из уже существовавшей школьно-преподавательской практики. Любопытно также сопоставить между собой взгляды Металлова и Смоленского и теоретические положения пометных рукописных азбук.

Нет такого руководства по знаменному пению, относящегося к «послемезенцевскому» времени, которое не содержало бы в себе хотя бы кратких сведений о пометах. Такие руководства распадаются, как и обычно, на два вида: в первом, наиболее распространенном, пометы рассматриваются чаще всего довольно поверхностно, в связи с другими вопросами, что характерно для азбук смешанного типа. Во втором пометы подвергаются подробному рассмотрению, как особый и специальный раздел древнерусской теории музыки. Этот, второй вид представлен очень немногими рукописями.

Одним из важнейших источников представляется рукопись № 219 Исторического музея,³ о которой уже говорилось в связи с рассмотрением попевок. Раздел этого сборника, посвященный пометам, — замечательный и ценнейший источник сведений о них, имеющий исключительно большое научное значение.

¹ В. Металлов. Богослужбное пение, стр. 286—287.

² «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца». Изд. Ст. Смоленского. Казань, 1888, стр. 47.

³ ГИМ, Певческое собр. № 219 (XVII в.).

В этом отношении он может сравниться с известным «Предисловием», повествующим о лучших русских распевщиках.¹

На листе 369 рукописи № 219, с которого начинается изложение интересующего нас материала, сверху оставлено пустое место, по-видимому для заголовка. Возможно, что заголовок, будь он написан, раскрыл бы содержание, назначение руководства, а может быть, назвал и его автора, но ничего этого нет. Только по верхнему полю листа написано киноварью «Ска» (то есть «сказание») и на его обороте — «о зарембах». Эту надпись остается принять как заголовок для всей части руководства, посвященной пометам. Далее изображено несколько концентрических кругов, и только внизу листа начинается текст «Сказания». Оно заканчивается печальным, но несомненно справедливым признанием той путаницы и беспорядка, которые были внесены в систему помет неопытными «мастерами». Следующие за этим листы производят впечатление незавершенных примеров, долженствовавших служить пояснением изложенного перед тем: над текстами проставлены только отдельные знамена. Наконец, по всем признакам, какое-то количество листов утрачено. Несмотря на это, основное изложение «Сказания о зарембах» сохранилось.

Автор «Сказания» начинает свое повествование не с исторических сведений (они помещены в конце его труда). Рассмотрение «Сказания» все же приходится начинать с них, ибо они непосредственно связаны с наблюдениями над появлением киноварных помет в певческих рукописях.

Сообщения «Сказания» о времени изобретения помет и введения их в употребление очень скудны. Они ограничиваются указанием на то, что это имело место «при державе» царя Михаила Федоровича, чем определяется довольно значительный отрезок времени, равный тридцати двум годам (Михаил Федорович царствовал с 1613-го по 1645 г.), но и это уже существенно, так как позволяет установить год, *не позже* которого могли появиться пометы. Кроме того, не обязательно за время их появления следует принимать последний год царствования Михаила Федоровича. Если бы изобретение помет состоялось в первые или последние годы пребывания на престоле Михаила Федоровича, то, возможно, составитель «Сказания» счел бы нужным на это указать, поэтому понятие «при державе» можно несколько сузить, предположив, что речь идет об участке царствования между 1620 и 1640 годами.

Важно то, что свидетельство «Сказания» заставляет отвергнуть допущение, что пометы были изобретены в то время, когда они фактически появились на листах певческих рукописей, то есть на сто, если не более того, лет *раньше*. Это опровержение заставляет соответственно под определенным углом зрения

¹ ГИМ, собр. Уварова № 152.

рассматривать и особенности «позднейших» помет в певческих рукописях XVI века. Ясно, что если бы пометы появились в XVI веке, то они претерпели бы значительно большие изменения, нежели те, которые можно наблюдать в рукописях. Отбросив всякие допущения и приняв за дату возможного изобретения киноварных помет даже самый первый год царствования царя Михаила Федоровича — 1613-й, следует считать периодом окончательной выработки системы помет несколько более длительный срок — во всяком случае до первой комиссии Мезенца, то есть до 1552 года, после чего упорядочение знаменного пения, как известно, временно прекратилось.

Изложение основного содержания «Сказания о зарембах» начинается с показа всего ряда помет (лл. 371 об.—372), от *наша с глаголом до веди с хохлом*: н г . н . • м . п . ц . л г . ъ . ѣ . ѥ .

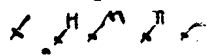
Следует обратить внимание на общее наименование помет, иначе названных «зарембами», при этом еще «мастерскими». (Происхождение этого слова понятно, коль скоро пометы были изобретены «мастерами», знатоками знаменного пения).

Установить очередность появления наименований помет очень трудно. Уже приходилось указывать на то, что теоретические руководства многое заимствуют друг от друга. Однако, если некоторые термины, введенные Мезенцем, Тихоном Макарьевским или Дилецким, входят в употребление после появления трудов названных лиц, то возможно отчасти установить источник этих терминов. Это оказывается, все же, не всегда так, коль скоро целый ряд названий и выражений несомненно был во всеобщем употреблении в среде распевщиков и теоретиков знаменного пения. Приписывать термин определенному лицу иногда приходится только на том основании, что он применен именно в его руководстве. Так, «мастерскими» называет пометы и Мезенец в своем «Извещении», однако наименование «зарембы» в нем не применяется, так же как и во многих других руководствах. Поэтому нельзя с уверенностью судить о том, было ли известно Мезенцу «Сказание о зарембах». Естественно все же допустить, что распевщики-теоретики в целом были хорошо осведомлены о том, что делали и какие труды писали их товарищи по искусству. Теоретиков было не так-то много, и каждый работал по-своему и пользовался той терминологией, которая, по его мнению, была более правильной и подходящей.

После приведенного ряда помет — без соответствующих простому согласию, но с последней верхней пометой *веди с хохлом* — следует аллегорическое восхваление значения помет, в котором содержится «обмолвка»: «Во всех осми гласех, яже они...» и т. д. Впервые в теоретическом руководстве система помет связывается с понятием гласа. Данное указание весьма поверхностно и брошено вскользь, в связи с упоминанием о «стихорале» (Стихираре), но все же очень существенно, ибо в дальнейшем расширяется автором «Сказания». Что же ка-

сается Стихиаря, то мы уже, по иному поводу, указывали на его ведущее значение среди богослужебных книг.

Восхваление достоинств киноварных помет быстро уступает место точным указаниям на область их применения «в столповом и в ключевом, и в путном, и в демественном, в прекрасном знамени, в меньшом и в большем распеве». Все это не следует понимать как непосредственную техническую зависимость системы помет от названных видов пения. Здесь перечисление этих видов и различных распевов дано только в целях показа системы помет как явления, пронизывающего все культовое пение, во всех его разветвлениях. Побочный интерес представляет и то, что Малый («меньшой») и Большой («большей») распевы упомянуты не в заголовке рядового песнопения, а в тексте музыкально-теоретического руководства. Этим закрепляется их значение как музыкальных *понятий*, не только применяющихся, но и признанных в певческой практике и теории.

Далее (л. 372) помещен второй ряд помет: «Ины зарембы последуют первым и пригласны им, яже сии суть:  а словут сия пометки сипавыя или крестовыя».

Опять нечто совершенно неожиданное и единственное в своем роде, чего нет ни у Мезенца, ни в какой другой азбуке: новый вид помет — «сипавые», или, они же, «крестовые». Происхождение названия «сипавые» неясно, что же до «крестовые», то оно, несомненно, объясняется присутствием при этих пометах крыжа, иначе креста. О применении крыжа к пометам говорится во многих руководствах, коль скоро крыжи добавляются к пометам, определяющим принадлежность знамен к простому согласию, в противоположность тем же пометам без крыжей при знаменах мрачного согласия. Своеобразие «сипавых» помет как раз в том и состоит, что они (с крыжами при них) относятся к согласиям мрачному и светлому, в которых обычно пометы крыжей не имеют. Повторяем: показа или объяснения «сипавых» («крестовых») помет нам не приходилось видеть нигде, кроме азбуки № 219, что же касается рядовых певческих рукописей, то в них «крестовые» пометы попадаются часто. На то, что это именно «сипавые», или «крестовые» пометы, прямых указаний в рядовых рукописях, конечно, нет, поэтому отождествление всех помет, имеющих крыжи, с «сипавыми» может оказаться необоснованным. Все же, что это «сипавые» пометы, можно допустить, потому что в данном случае кроме помет простого согласия крыжи добавлены к пометам *мыслете*, *покой* и *веди*. В тресветлом согласии наличие у помет «хохлов» исключает одновременное применение крыжей.

В строке «сипавых» помет первой в рукописи № 219 помещено просто начертание крыжа без буквенного обозначения при нем. Значение этого частично выясняется по рядовым рукописям, в которых отдельный киноварный крыж проставляется в значении *глаголя с крыжом*. Возможно также, что крыж дан

для показа самого знака, делающего помету сипавой. Таким образом, ряд «сипавых» помет охватывает два согласия — мрачное и светлое. Имеется только одно исключение — помета *слово*. О ней ничего не говорится, в ряд «сипавых» помет она не попадает и добавочного крыжа не получает.

На третьем месте руководство № 219 (л. 372 об.) приводит еще ряд помет: • т з к р л v з : / к тут же поясняя, что это за пометы, и выделяя их в совершенно особую группу, в сравнении с ранее показанными: они «словут нечисленные, ни гласны, ни согласны, свое действие имут». «Нечисленные» — то есть не обозначающие чисел (как киноварные цифровые обозначения под титлом); «ни гласны» — то есть не являющиеся гласовыми обозначениями; «ни согласны» — то есть не степенные, определяющие высоту звуков. Это пометы особого рода, потому что они не принадлежат ни к одному из перечисленных видов, но «свое действие имут» — производят свое действие, имеют особое назначение. Каково это «действие» в целом, азбука не раскрывает. Тем не менее оно становится понятным из более пространно изложенных названий тех же помет, данных в той же азбуке через несколько листов. (Забегая вперед и привлекая на помощь рядовые певческие рукописи, скажем, что особое «действие» эти пометы имеют потому, что принадлежат к разряду указательных).

Итак, по рукописи № 219 можно установить три вида киноварных помет, а именно: 1) «мастерские зарембы» (или «пометки»¹), 2) «сипавые», или «крестовые»² и 3) не имеющие отдельного названия, но производящие особое «действие». Первые две группы относятся к разряду *степенных* помет, определяющих высоту знамен, тогда как третья указывает на характер их исполнения. (Нелишне отметить, что термин «указательные» пометы — термин исследователей. В рукописных музыкально-теоретических руководствах он не встречается.)

Все три вида помет вместе взятые составитель азбуки считает очень сложной наукой, настолько сложной, что даже ставит вопрос: «Како можем сие сами познати или познав роспети, и незнаемые стихи знати, и забытые строки затвержати» — и тут же дает ответ: «Никако же без мастера никакие художественные науки познати самому о себе³ никакому человеку невозможно есть. Бривта ослу познавает, а ученик мастера совзыскует и о сем да вопрошает, аще восхошет, и мощно ти есть. Тщанием и трезвостью и зелным трудолюбием постигаем е⁴ и совершенно познаваем се...» (лл. 372 об.—373). В этих

¹ В отдельных рукописях можно встретить даже «подметки».

² Следует думать, что пометы «сипавые» и с крестами можно объединить в один тип, хотя, назвав пометы с крестами «сипавыми», автор азбуки более не повторяет этого наименования.

³ самостоятельно

⁴ ее

словах проводится обычная мысль о необходимости «тщания» и трудолюбия в учении и обращения к «мастеру» в трудных случаях. Объяснение же данных трех видов помет несколько более определенно, но указывает на то, что составитель азбуки не может обо всем написать и все разъяснить. Он подчеркивает, что в науке о пометах остается еще что-то, что в состоянии истолковать своему ученику лишь «мастер», его преподаватель.

Еще раз приходится убедиться в том, что, судя по изложению и описанию трех видов помет, только преподаватель мог знать, в чем заключается различие между простыми степенными пометами (первый тип) и вторым их типом — «сипавыми», или «крестовыми». В дальнейшем изложении азбуки только уточняется значение отдельных помет, но существо их различия не вскрывается. Принципиальное назначение третьего вида помет наиболее понятно, но опять-таки не по изложению азбуки. Без объяснений «мастера» оно могло стать понятным только для тех учеников, которые в той или иной степени уже были знакомы с применением указательных помет в певческих рукописях.

Обратимся теперь к основному разделу рассматриваемого руководства, содержащему не ряды помет, но подробный перечень их и толкование каждой в отдельности. Этот раздел (л. 373 об.) имеет следующий общий киноварный заголовок: «Зри, человек, очима и внимай умом своим прилежно». Не повторяя изложение всего текста, на отдельных пометах, однако, придется особо задержаться. Так, на обороте листа 373 читаем: «Первая пометка *наш с глаголем*...¹ поется ниже всех согласий. Вторая пометка *наш*... поется выше наша с глаголем. Третья пометка точка..., а поется она повыше наша, а пониже мыслетей, а в иных местах та точка сходится с ведеми. Четвертая пометка мыслете... а поется она повыше точки» и т. д.

Прием показа последования помет и их взаимное соотношение ясны. Невольно приходится вспомнить толкование знамен в древнейших азбуках: «Крюк простой возгласи его мало повыше строки. Крюк мрачный простого повыше. Крюк светлый мрачного выше» и т. д. При подобном построении толкования помет последние перестают быть просто наименованиями, приобретая значение *понятий*, соединенных с представлением о звуке определенной высоты (что, может быть, является еще сохранившимся и своеобразным отголоском высотной зависимости знамен от строки). Автором «Сказания» пометы ставятся в высотную зависимость друг от друга, с постепенным повышением их музыкального значения: *наш с глаголем, наш, точка, мыслете* — и далее, в обычной последовательности.

Помета *наш с глаголем* в первом типе помет рассматривается как самая низкая — ниже всех других согласий. С та-

¹ После названия каждой пометы воспроизведено соответствующее начертание, опущенное в настоящем изложении.

ким пропуском простого согласия уже приходилось сталкиваться. Любопытно и другое замечание: «а в иных местах та точка сходится с ведеми». Такого же рода оговорка сделана и относительно пометы *покой*, который в иных местах «сходится с нашим» в одно согласие, и относительно пометы *веди*, иногда совпадающей с точкой.¹ Какие же это «иные» случаи? Об этом в азбуке не говорится, так же как не приводится и никаких примеров — один из недостатков рассматриваемого руководства. Оставим пока этот вопрос открытым. В какой-то мере он сможет проясниться при изучении описаний помет, имеющих в других руководствах.

В заключение первой части толкования помет говорится о *веди с глаголем*, каковая помета «поется выше ведей». В обычном понимании эта помета совпадает по значению с *мыслете с хохлом* и является первой в ряду помет тресветлого согласия (на практике замена одной из названных двух помет другой встречается очень часто. *Веди с глаголем* поется действительно на полтона выше *ведей* — *ля* — *си-бемоль*).

На листе 374 следует очень существенное для помет правило: «*Дробных сих пометок семь, а из них прямых мерны(х) выходит согласей всего по три пометки, потому что наш сходится с покоем, а точка с ведеми.*² Пометка *мыслете с хохлом*... а поются в одно согласие против *ведей с глаголем*».

Построим еще раз весь ряд перечисленных в рукописи помет

(вида 1): ^{59 г} нг, н, , м, п, ц, дг, ѓ ꙗ, ꙗ̇

В приведенном ряду десять помет. Почему же автор азбуки говорит, что их только семь? Он отвечает на вопрос: потому что *наш сходится с покоем, а точка с ведеми*. Это означает, что в известных случаях названные пометы (в примере указаны стрелками) совпадают по значению, как бы заменяя одна другую. «В одно согласие» поются *мыслете с хохлом* против *ведей с глаголем* (в примере окруженные рамкой), только для них не существует никаких особых условий: обе одинаково соответствуют звуку *си-бемоль* первой октавы и в певческих рукописях часто применяются одновременно. Итак, получаются три пары взаимозаменяемых помет. Остается решить, почему из числа «дробных» помет, то есть рядовых, определяющих только по одному звуку каждая, «выходит прямых мерных согласий всего по три пометки». Это означает, что все «дробные» пометки, взятые вместе, укладываются в объем трех согласий (мрачного, светлого и тресветлого). Для того, чтобы охарактеризовать каждое из этих трех согласий, действительно достаточно трех помет. Только тех трех, которые указывают на начало, на пер-

¹ Во всех случаях под *точкой* подразумевается помета *слово (с)*.

² В рукописи подчеркнутое написано киноварью.

вый звук названных согласий, и первыми в каждом согласии являются пометы: *наш с глаголом*, *мыслете* и *мыслете с хохлом* (глаголь с ведями). «Прямыми» и «мерными» согласия названы потому, что ими — группами из трех звуков, с первыми звуками, соответствующими названным пометам, — измеряется знаменный певческий звукоряд.

Термин «согласие» применяется в древнерусских музыкально-теоретических руководствах чрезвычайно часто. Существовало, что значение и оттенки этого термина колеблются (в зависимости от условий и содержания текста, в которых он применен), и применяется он:

- 1) в значении целого песнопения;
- 2) в прямом значении *согласия* как группы из трех звуков — части певческого звукоряда;
- 3) в значении отдельного звука.

Для правильного понимания теоретических руководств и системы помет первое значение не играет роли, что же до двух других, то их не следует смешивать. Надо пытаться каждый раз возможно точно установить, какое из двух значений придает автор руководства термину «согласие». Исходя из этого, следует считать, что имеющуюся в азбуке характеристику некоторых помет, поющих «в одно согласие», надо понимать не как их принадлежность к согласию — группе из трех звуков, но как определение посредством разных букв одного и того же звука, как их совпадение в этом звуке. Почему и для чего это так — ни одна азбука не поясняет, однако с различными формами выражения той же мысли приходится постоянно сталкиваться.

На листе 374 составитель руководства дает редко встречающееся особое наименование помете *веди с точкою (хохлом)* — «розволока красная». Эта помета — одна из двух удостоенных такой чести, быть может за то, что она поется «в самое высокое согласие (опять-таки в значении одного звука!), выше всех согласий». За этим в руководстве говорится о «кресте особом», особенность которого состоит в том, что он пишется отдельно, как самостоятельная помета, и «поется против», то есть соответствует помете *наш с глаголом*. Применение такого отдельного креста (крыжа) в указанном значении приходится очень часто наблюдать в рядовых певческих рукописях. Встречается он в различных частях текстовой фразы и певческой строки, а не только «под конец коего слова или под знаменем».

Непосредственно за тем дается истолкование пометы *наш с крестом*, которая поется «против наша с глаголом, а ниже того или выше — в соответствие привести невозможно». Такое объяснение пометы *наш с крестом* звучит еще менее определенно, нежели любые «постояти» или «поторгнути гласом», настолько, что даже «в соответствие привести невозможно». Кроме того, относительно этой пометы имеется одна, так сказать, «походя»

сделанная оговорка: «наш с крестом *поверг* (то есть поверх) знамени». Это первое указание (встречающееся и в дальнейшем) на значение *местоположения* пометы при знамени — *над* ним («поверг»). В рядовых певческих рукописях действительно можно видеть самую различную по местоположению простановку помет: сверху, сбоку знамени, как и под ним. Определяется, однако, такое местоположение иногда случайными причинами, не позволяющими видеть каждый раз в местоположении помет закономерность и подчиненность правилу.

Следующий далее ряд помет вновь заставляет задуматься над их соответствием пометам, названным ранее. Вновь дается указание на простановку помет «поверг» знамени, причем к пометам добавляется «крест».

«Мыслете со крестом... аще стоят поверх знамени, и то согласие приходит против наша же с глаголем.

Покой со крестом... аще прилучится поверх знамени, и то согласие поется против наша.

Веди со крестом... аще прилучится поверх знамени, пой их против точки» (лл. 374 об.— 375).

Получается ряд из трех помет «со крестом». Невольно напрашивается сравнение этого ряда помет с названными ранее «сипавыми», или «крестовыми» пометами, обозначенными теми же буквами — *наш*, *покой* и *веди*.

Непосредственно за рядом помет, пишущихся поверх знамен, следуют еще две пометы — те же *мыслете* и *покой*, но уже без «креста» (помета *веди* опускается). Условия, в которых применяются эти две пометы — другие, их следует ставить *под* знаменем: «Аще мыслете без креста... а стоят внизу под знаменем, и та пометка поется против наша же с глаголем.

Аще ли покой без креста... а стоит внизу ж под знаменем, и та пометка поется против наша с глаголем» (л. 375).

Представим все это разнообразие в виде таблицы:

60

Над знаменем	Соответствует помете	Под знаменем
↗ М	↔ ГН	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> { М } П </div>
↗ П	↔ Н	
↗ Ц	↔ •	—

Из таблицы видно, что помете *глаголь наш* (или *наш с глаголем*) соответствуют три других пометы — *мыслете с крестом*, *мыслете* (без креста) и *покой* (тоже без креста). Значит, существуют какие-то случаи, в которых одна помета заменяется другой или изменяет свое значение в зависимости от того, нахо-

дится ли она под знаменем или над ним. Что же следует принимать за исходное, основное положение? Таковым бесспорно представляется положение пометы сверху, *над* знаменем. Об этом свидетельствуют и самые заголовки перед изложением помет, в которых говорится о «подметках, еже пишутся над знаменем». Для чего и почему понадобилось столько разновидностей, подробностей постановок помет и добавочных обозначений? Прежде чем ответить на это, продолжим рассмотрение текста азбуки.

С конца листа 375 опять следует перечисление уже известных помет, но в совершенно новой связи. Рассматриваются только три пометы — *мыслете*, *покой* и *веди*, но все три с точками (*хохлами*). Эти три пометы рассматриваются в их зависимости от гласа — единственный известный нам случай, указывающий на такую зависимость. Назван только один глас — третий: «А в третьем гласе мыслете с точкою... против ведей с глаголем. Да в том же третьем гласе, где в котором стихе или строке ни прилучатся пометки точка... или веди... и те обе пометки поются везде единогласно и единострунно. Да в том же третьем гласе во многих местех пишется *подем*¹ *светлой* сии речь *покой* с точкою... и та пометка поется высоко, выше покоя простого и выше ведей простых» (л. 375 и об.). Следовательно, определяется зависимость, противоположная ранее установленной и существующая только в условии принадлежности песнопения к третьему гласу. Появляется еще название пометы *покой* с точкой — «подъем светлой», подобно тому, как ранее помете *веди* с точкой было присвоено наименование «розволока красная» (оба эти термина звучат скорее не как определяющие помету, но как наименования попевок).

В конечном счете в азбуке № 219 можно видеть целый ряд помет, имеющих наименования, не встречающиеся, например, в «Извещении» Мезенца (который, кстати сказать, не касается и зависимости помет от гласов). Кому же верить — авторитету Мезенца или рукописи № 219? Уважения заслуживают оба источника, как и любое другое основательное изложение системы помет. Все руководства сходятся на том, что в известных условиях совпадают по своему значению *покой* — *наш*, *веди* — *точка*, так же как пометы *глаголь ведей* и *мыслете с точкой*. Про пометы *точка* и *веди* в азбуке 219 сказано прямо, что они «поются везде единогласно и единострунно» — то есть совпадают. Названные пометы определяют звуки, в каждом отдельном случае находящиеся один от другого на расстоянии кварты. Это заставляет вспомнить встречающиеся переносы отдельных попевок и фит в рядовых рукописях на этот интервал. Следовательно, и пометы, определяющие один и тот же звук, ставились разные, в зависимости от того, на каком высотном

¹ подъем

уровне исполнялся напев. Уровень же этот в свою очередь зависел от состава хора и в конечном счете опять приводит к понятию строки и ее высотным колебаниям. Иначе нельзя оправдать применения различных помет к одному и тому же звуку.

Нечто подобное можно усмотреть и в сольмизационной системе, в которой группы *ут — ре — ми*, так же как и *фа — соль — ля*, определяют соответственно два уровня звуков, отстоящих один от другого на кварту. Сказанное является одним из признаков довольно тесного и продолжительного «сплетения» крюковой и нотолинейной систем и основательного знакомства с последней русских распевщиков. Различие в том, что русские распевщики ввели в употребление графическое определение высотных (квартовых) различий звуков, тогда как в сольмизационной системе таковых не было.

Сольмизационная система нашла место в древнерусских теоретических знаменных азбуках и в значительной степени переплелась с теорией знаменного пения не только в силу столкновения двух музыкальных систем, но и потому, что система гексахордов была по существу близка системе русских согласий и была воспринята русскими певцами как нечто уже в достаточной степени знакомое и не противоречащее привычным теоретическим положениям.

Надо помнить, что пометы выработались не сразу, хотя и в течение относительно короткого времени. В «официальном» порядке они были уточнены Мезенцем, но в его время уже находились в употреблении пометы в тех формах, в которых они были предложены для применения на практике разными музыкальными теоретиками. Пестроту их и разнообразие без труда можно заметить, положив рядом несколько певческих рукописей. Если сравнить между собой отдельные пометы, их простановку и применение по двознаменникам, то окажется, что нередко звуку *ре* соответствует или помета *наш*, или «сипавая» помета *покой с крестом* и т. п. Почему и для чего это так — можно только догадываться. Ни одно руководство не дает ответа на этот вопрос. Не является ли сказанное подтверждением того, что некоторые «мастера» в своих попытках усовершенствовать пометы, не имея для этого достаточных знаний, «знамя ж и речи на многие образы переключавая измешали», иначе — перепутали?

Автору настоящей работы неоднократно приходилось слышать от А. В. Преображенского, что не все пометы появились в рукописях сразу и что сперва начали проставлять указательные пометы, а степенные — позже. Действительно, автору пришлось встретить три или четыре рукописи (беспомятого периода), в которых проставлены только указательные пометы. Такого количества рукописей, однако, слишком недостаточно, чтобы рассматривать их как доказательство правильности мнения Преображенского. Что же касается степенных помет, то

они появляются в певческих памятниках в тех поздних формах, которые встречаются в рукописях, относящихся ко времени деятельности Мезенца и даже к XVIII веку. Поэтому не представляется возможным установить, какие пометы появились раньше.

Указательные пометы рукописью № 219 не забыты. На обороте листа 375 выделены три пометы в следующем изложении:¹

«Тихая пометка — твердо. ꞗꞗ .

Борзая пометка — буки. ꞗ .

Купная пометка — како. ꞗ .

Сия три пометки написаны вне числа, а поются они одинако, о сем последи в подлинник и в случаях написано обрящени».

На листе 376 даются:

«Еще же иные пометки вне числа обретохом

Равенственная пометка — рцы. ꞗ ,

Ломительная — люди. ꞗ .

Ударятельная. ꞗ .

Заметка — земля. ꞗ .

Задержка. • .

Отсечка. |

Откачка. ꞗ .

Подтинка. — »

Приведенные пометы определяют не высоту звуков, а характер исполнения знамен. Это *указательные* пометы. Среди них некоторые имеются только в рукописи № 219, как-то: *откачка* и *подтинка*. (Помета *откачка*, написанная киноварью, напоминает часто проставляемую при знаменах киноварную «подвертку»).

Подводя итоги перечисленным пометам, автор азбуки повествует об их назначении и действии: «И сими предиреченными, озорительными мастерскими пометками распевает и новонакладывает искусный певец, смотря во знамени и по согласию их: где которая пометка высоко подыметя или ниско опуститя, или борзо поторгнетя, или тихо возмеритя, или переступитя, или переломитя, или кверху купно встряхнетя, или вниз рассыплетя, или остановитя и придержитя, или отсечетя, или запнетя — все то надо знать по разказу и по подлиннику их» (л. 376). В этом заключительном пояснении сказано достаточно, чтобы понять, насколько велико значение указательных помет для художественного исполнения знаменных песнопений. Они указывают на высотные и ритмические колебания напева. Что же касается динамических оттенков, то в этом отношении система киноварных помет оказывается в наименьшей степени разработанной нашими распевщиками-теоретиками.

¹ Пометы написаны киноварью, в строке и на полях.

Мы, естественно, переносим на знаменный распев наши современные приемы «расцветивания» исполняемой музыки — всякого рода *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* и т. п., однако подобных обозначений в знаменном распеве нет. Приходится руководствоваться общим характером напева и в какой-то мере текстом. Остается согласиться со словами азбуки о том, что «все то надо знать по разказу¹ и по подлиннику их».

Крайне важной и интересной частью азбуки № 219 представляется та, которая посвящена истории возникновения системы помет и лицам, принимавшим участие в ее создании. Сам автор азбуки не был среди этих лиц и рассказывает о пометах с чужих слов. Если он так основательно усвоил теорию помет, то, по всей вероятности, был также достаточно опытным «мастером», принадлежавшим к тому же поколению, что и распевщики, с чьих слов он усваивал систему помет, хотя сам ею и не занимался. В азбуке приводится много имен. Первыми названы имена Федора Крестьянина, Исаяи Лукошко, Логина, по прозвищу Корова, а также их учеников. Деятельность этих выдающихся распевщиков относится ко времени царствования царя Ивана Васильевича. Про них прямо сказано (л. 377): «А пометок, де, у них в переводах никаких не бывало, да и не знали, де, их». Мало того, они не нуждались в пометах, потому что, как и их ученики, «пели для науку² кокизник и подобник наизуст, потому они согласие и знамя гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизуст». Значит, в развитии знаменного пения наступил такой момент, когда пение «наизуст» оказалось затруднительным и надо было облегчить запоминание напевов. Такое положение могло сложиться как следствие сильного количественного «разрастания» знаменного распева и усложнения самих напевов. Таким образом, назрела необходимость в разработке и внедрении системы помет как средстве облегчить запоминание и исполнение знаменных песнопений. (Система киноварных помет нашла применение и в других видах русских безлинейных нотаций — путевой и демественной. О том, в каких формах пометы применялись к этим нотациям, судить возможно лишь по рядовым рукописям, ибо руководств по употреблению помет в этих двух видах нотаций нет).

Первая группа имен, названных в азбуках, принадлежит лицам, не причастным к изобретению помет. Они названы лишь для того, чтобы показать, что для настоящих мастеров, которые все знали и пели наизуст, пометы вообще не были нужны и, следовательно, при них не существовали. При всем этом автор азбуки не объясняет, почему же все-таки возникла необходимость в пометах. Федор Крестьянин и другие названные вместе с ним певцы, хотя и знали наизуст основную

¹ То есть показу, а не рассказу.

² для науки

часть, если не весь «репертуар» знаменного распева, все же подошли вплотную к пониманию необходимости усовершенствовать знаменное пение, сделав его более единым со стороны высотной и художественной. В азбуке говорится также об учениках перечисленных лиц. Эти ученики должны были играть роль связующего звена между распевщиками, не знавшими и не применявшими помет, и теми, которые принадлежат к группе их «творцов». Мы не знаем ни дат жизни названных певцов, ни хотя бы их примерного возраста. Некоторые из этих лиц, особенно же их ученики, могли работать в постоянном общении с группой «творцов» помет. Между первой и второй группами нельзя проводить резкой грани, как и нельзя считать, что первая группа принципиально отвергла пометы и не повлияла в большей или меньшей степени на их «сотворение» второй группой. Если бы вторая группа работала в полном отчуждении от первой, то пометы вряд ли смогли бы стать системой в значительной степени единой для всего знаменного распева.

Ранее был уже намечен возможный срок, в течение которого выработывалась система помет — при царе Михаиле Федоровиче. Официальные документы, касающиеся причин возникновения системы помет и ее форм, неизвестны. Все же назревшая потребность в усовершенствовании знаменного пения несомненна, иначе не стали бы над этим работать представители певческого искусства разных городов и, безусловно, разных школ и течений в знаменном пении. В числе названных во второй группе лиц мы находим москвича попа Луку, Федора Копыла из Устюга Великого, распевщика из Нижнего Новгорода Семена Баскакова и других. То условие, что в числе «творцов», выработывавших и совершенствовавших систему помет, были представители разных городов, заставляет думать, что введение в знаменную нотацию киноварных помет было делом очень важным. Оказалось нужным привлечь к работе широкий круг выдающихся деятелей в области культового пения, которые представляли в нем различные направления. Поэтому нельзя ни в коем случае считать, что появление помет вообще, как и введение их в практику, может быть приписано какому-либо одному лицу. Многочисленность имен «творцов» помет говорит за объединенный труд многих, за своего рода «комиссию» по выработке помет, подобную той, которая — хотя задачи ее были совершенно иными — работала позднее под руководством Александра Мезенца.

Работа над системой помет оказалась трудной и потребовала длительного времени, но если можно хотя бы приблизительно наметить время, когда началась эта работа, — время ее завершения не может быть сколько-нибудь точно определено. Одна группа мастеров сменилась другой. Вторая группа работающих продолжила дело первой — и опять нельзя провести между ними резкую хронологическую границу.

В певческих рядовых знаменных рукописях можно обнаружить различные формы помет — более и менее развитые, однако этого еще не достаточно для того, чтобы менее развитые формы помет приписывать первой группе певцов, а более развитые — распевщикам, трудившимся в более поздние годы. Первая группа певцов не завершила работы. Ее продолжали другие. Какая же это была группа и из кого она состояла? Рукопись № 219 говорит об этом лишь приблизительно. Про последнюю, вторую группу сказано, что она трудилась «по них же» — то есть после, позже лиц, входивших в первую группу. Опять-таки неизвестно, какое время разделяло работу групп и разделяло ли вообще. Трудно допустить, чтобы в их работе не было преемственности. Если первая группа трудилась при царе Михаиле Федоровиче, то вторая должна была увидеть на царском престоле уже его сына — Алексея Михайловича. В составе второй группы автор «Сказания о зарембах» называет троих — Льва Зуба, Ивана Шайдура и Тихона Корелу. Это одно уже исключает возможность приписывать заслугу создания системы киноварных помет безоговорочно и единолично Ивану Шайдуру. Впрочем, в одном из документов говорится о том, что «ему (Шайдуру) бог откры подлиник пометкам».¹ В некоторых других источниках также назван один Шайдур. Это дало повод некоторым исследователям считать Шайдура единоличным изобретателем помет.

Автор рассматриваемого руководства, без сомнения с полной ответственностью относившийся к своему труду, сообщает, что «аз у них слышах и переводы их видех, и о том с ними много беседовах, и елико уразумех, тако и написах». Под словами «у них» следует понимать распевщиков, составляющих вторую группу. Не исключена возможность того, что он встречался и с отдельными лицами из первой группы, если судьба наделила их достаточным долголетием.

В то время, когда создавалась рукопись № 219, работа над пометами еще не завершилась. Сравнивая различные виды пометных рукописей, можно убедиться в том, что киноварные пометы видоизменялись и в различных рукописях не одинаковы. Если перечисленные ранее певцы работали, будучи в постоянном общении друг с другом, то кроме них существовали и «одиначки», занимавшиеся пометами каждый сам по себе, по своему усмотрению. При краткости того периода времени, в течение которого вообще возник и так или иначе был разрешен вопрос применения помет при знаменах, следует полагать, что наибольший разнобой в системе помет непосредственно совпал с годами деятельности Александра Мезенца. Его

¹ БЛ, ф. 379, № 1, л. 9. Уточняется, кстати, что «творец» помет должен именоваться Шайдур, а не Шайдуров, как его обычно называют исследователи предмета. Написание «Шайдуров» не встречается ни в одной рукописи.

усилия, как и старания всей возглавленной им комиссии, не могли существенно не отразиться на пометах, и Мезенец не мог ими не заниматься особо, коли изыскивал средства их замены признаками. Мезенец пишет о том беспорядке, в котором пребывало при нем знаменное пение, а он был так велик, что обратил на себя внимание самого царя Алексея Михайловича. Следствием беспорядка и явилось создание комиссии Мезенца. Раз пометы уже в то время были в ходу, то должны были стать одним из средств упорядочения системы пения в целом, в частности в его наречных (истинноречных) формах. Неблагополучного положения с пометами касается азбука № 219. Ее составитель прямо говорит о том, что «...в нынешних в новых в наречных церковных певчих переводах мастера прежереченные дробные зарембы, сии речь пометки и какизы отставляют и в то число ставят иные свои признаки¹ и другии некоем воображением начертание новотворят, яко они восхотят» (л. 378).

Судьба пометок — заремб в известной степени сходна с судьбой самого знаменного распева. И в том, и в другом случае стало сказываться отсутствие единства в понимании распевов знамен — в одном, и значения помет — в другом случае. И тут, и там потребовалось наведение порядка. Только знаменный распев пришел к этой стадии после нескольких веков развития певческого искусства, а пометы — за неполное столетие. Для системы помет это естественно потому, что во второй половине XVII века самый знаменный распев уже начал обнаруживать признаки внутреннего распада. Система помет не смогла принять достаточно четко, до конца разработанные формы в силу того, что «в нынешних в новых в наречных церковных переводах мастера» стали допускать самоуправство и произвол. И «знамя ж и речи на многие образы перекладовая измешали, а истины еще не изыскали» (л. 378). В приведенном отрывке речь идет о «наречных» переводах, а если так, то время написания «Сказания о зарембах» прямо и непосредственно сталкивается с тем временем, когда Александр Мезенец писал свое «Извещение о согласнейших пометах», целью которого было внесение единства в церковное пение.

Признанием путаницы и разногласий в знаменных переводах и в простановке помет рукопись № 219 заканчивается. По всем признакам за изложением теории и истории помет автором рукописи было предусмотрено помещение какого-то количества примеров, но они так и остались ненаписанными.

¹ «Признаки» здесь следует понимать как вообще различные дополнительные обозначения, но отнюдь не как предвосхищение признаков Мезенца.

Иной характер носит вступление к изложению помет в другой рукописи, также представляющей собой часть певческого сборника.¹ Это источник несколько более поздний, сравнительно с рукописью № 219, на что указывают отдельные особенности его изложения. Сведений исторических он не содержит. Объяснение системы помет ведется в нем, однако, подробно, что выделяет его из числа других источников. На листе 177 и его обороте читаем:

«Указ о пометах. Яко в зеркало взирати и нелестно внимати. Сказание о пометах, еже пишутся над знаменем в пение сице. Подобаает ведати о сицевом удобстве, яко не ради красоты пишутся пометы в знамени, но сказуют осмогласного пения силу в согласиях несмесно, но удобно, понеже в седмых согласиях поя глас человеческий применяется и ис согласия в согласие превивается, лишше² же седми согласий отнюдь несть. И во всех осми гласах, теми убо пометками в мудрых местех забвение не приидет. А пишутся над знаменем пометы

п	ц	г	м	•	н	или ГИ или	•
⌈	⌈	⌈	⌈	•	⌈	⌈	⌈
оу	тра	ра	но	солн	це	сх	дия

Согласия же сицева суть...» За этим следует объяснение помет. (На боковом поле, напротив приведенной таблички, написано: «под знаменем»).

Во вступлении к «Указу о пометах» этой рукописи есть, конечно, выражения общие с другими источниками, но существенно отличными являются слова, подчеркивающие важность применения помет при знаменах, потому что «не ради красоты пишутся пометы в знамени, но сказуют осмогласного пения силу в согласиях несмесно, но удобно...». Поскольку голос певца «превивается» из одного согласия в другое, возможны ошибки и промахи. Вот тут-то, благодаря пометам, в «мудрых³ местех забвение не приидет».

Текст «утре рано солнце (в)сходит», распространенный в «смешанных» теоретических руководствах, в настоящем случае не имеет того значения, которое ему обычно в них придается, так как пометы *покой* и *веди* не совпадают со звуками *ут* и *ре*. К тому же в азбуках «смешанного» типа тексту «утре рано» соответствует напев обыкновенной гаммы, тогда как в рассматриваемом «Указе» он таков:

¹ ГПБ, Соловецкое собр. № 757/690 (конец XVII в.; на л. 176 об. случайная дата — 1676 г.).

² больше

³ трудных



Напев не имеет рисунка, свойственного распространенным «проукам» на тот же текст. Он складывается сам собой, в зависимости от помет, о которых идет речь и которые проставлены в данном примере.

Азбука № 757/690 в противоположность предыдущей содержит многочисленные примеры на различные тексты. Объясняются степенные пометы в порядке сверху вниз. В подавляющем большинстве случаев строки-примеры начинаются с того звука, который обозначен объясняемой пометой. В середине ряда помет (л. 178) говорится: «*глаголь веди...*¹ едино согласие *мыслете с хохлом*» — то есть вновь подтверждается высотное равенство данных помет (и соответствующих им звуков).

Объяснив пометы, в том числе точку *под* знаменем, автор сообщает (лл. 178 об.— 179): «И аще будет где в пении пометы прямые мастерские, и то отнюдь против не разнятся. Аще же кто не научася мудрствует о себе и ставит пометы в знамени своим безумием и изволением — и таковии яко во тьме шатаются, не ведуще истинны, не знающе в пении согласия и сеют яко плевелы посреде пшеницы. Сии же шесть слов пишутся в пометах, но кроме согласия суть же сицевии **К Р І З П У Л**»

По существу в табличке не шесть «слов», то есть начертаний помет, а семь. Это объясняется тем, что вторая по порядку помета состоит из двух самостоятельных помет одного значения: буквы *рцы* и той же буквы в скорописном ее начертании, в виде небольшой вертикальной киноварной черточки.

Рассмотрим значение указательных помет, руководствуясь сведениями азбук № 219, 757/690 и других, а также двознаменников.

1) *Тихая* помета (пишется в виде буквы *твердо*). Указывает на более медленное исполнение всего знамени или его части. В скорописном начертании принимает вид горизонтальной черточки.

2) *Борзая* помета (пишется в виде буквы *буки*). Указывает на более быстрое исполнение всего знамени или его части.

3) *Купная*, иначе *качка* (пишется в виде буквы *како*). Указывает на высотные колебания в распеве знамени.

4) *Равноценная* помета, иначе *равно* (пишется в виде буквы *рцы*, *р*). Указывает на то, что знамя, при котором она стоит, исполняется на той же (равной) высоте, что и предшествующее ему (при многогласостепенности знамени относится

¹ В рукописи — киноварное изображение помет.

к наивысшему звуку в его распеве). В скорописном начертании принимает вид вертикальной черточкой.

5) *Ломительная* помета, иначе *ломка* (пишется в виде соединенных двух букв: *л* и *о* — *ло*, редко как одна буква *л*; иногда поясняется как *люди — он*). Указывает на «перелом» в напеве знамени, на появление терции вместо обычной секунды, реже — на большой интервал.

6) *Ударятельная* помета, иначе *ударка* (пишется в виде буквы *у*). Указывает на ускорение исполнения всего напева знамени или его части, сопровождаемое при этом акцентом.

7) *Заметка*, иначе *закидка* или *зевок* (пишется в виде буквы *земля*, *з*). Указывает на появление добавочного звука (вверх) в конце распева знамени (чаще всего применяется одновременно с добавочным знаком сорочья нога).

8) *Подтинка* — значение неизвестно.

В рукописи № 219 говорится, что «еще же иные пометки вне числа обретохом». К ним относятся *задержка*, *отсечка* и *откачка* (значение последней неизвестно). Эти три пометы иногда (если они написаны черным цветом) могут быть рассматриваемы как добавочные знаки при знаменах с соответствующим воздействием на распев.

В рукописи № 757/690 действие указательных помет на знамена описано весьма выразительным языком: «Како — качать (ь) указывает, рцы — ровно, слово — скоро, буки — борзо, твердо — тихо, оу — ударить, люди — ломить», после чего вновь дается совет — для основательного постижения пометной премудрости обратиться к «мудрейшему тебе», из чего следует, что в понимании и применении помет имелись подробности, которые постигались только практически. Многое в применении помет было условно, подобно распеванию самих знамен. Отсюда и постоянное обращение к авторитету «мудрейшего».

Рукопись № 757/690 содержит ряд примеров на тексты, которые на многое проливают значительный свет. На листе 180 читаем: «Еже в высоких согласиях в пении сходятся сия пометы (речь вновь идет о степенных пометах) — точка приходит в веде, мыслеть приходит в глаголь, наш приходит в покой, яко же сие есть». Приводим один из нескольких данных в рукописи примеров:

The image shows a sample of handwritten musical notation from a manuscript. It consists of two lines of text with rhythmic signs written above them. The first line of text is "ра-додй-са го-спо-день кре-сте" and the second line is "и-сце-ле-ни-емъ... и т. д.". The rhythmic signs are stylized, consisting of various symbols like vertical lines, dots, and curves, some with numbers or letters above them, indicating pitch and rhythm.

Сразу обращает на себя внимание то, что при каждом знамени стоит не по одной, а по две пометы. Одна помета только при первом знамени. Голубчики борзые вообще не должны

иметь помет.¹ Коль скоро «точка» (то есть помета *слово* — *с*) «приходит в веди», то при первом знамени должна находиться вторая степенная помета — *с* (проставленная нами в примере в скобках). Следовательно, напев приведенный в крюках, должен иметь два перевода:



В приведенном примере ноты с палочками вверх соответствуют верхнему ряду помет, а с палочками вниз — нижнему ряду. Один ряд напева отделяется от другого интервалом кварты. Далее указано, что «еже в высоких согласиях — в пении *сходятся* сия пометы». Здесь снова сталкиваемся все с тем же интервалом кварты, на который, по всей вероятности, может быть перенесен напев, когда он заходит в высокие согласия и хор певцов (по составу его голосов) не может с ним справиться. В подобных случаях отдельные участки напевов переносятся на кварту вниз, что мы и встречаем в певческих рукописях.

Можно было бы сделать еще много любопытных наблюдений над изложением помет в рукописи № 757/690, но их теория и история интересуют нас прежде всего со стороны методов изложения в древнерусских музыкальных учебниках, а большая часть азбук передает эту теорию очень кратко, в явной зависимости от рукописи № 219 и «Извещения» Мезенца. Относительно же рукописи № 757/690 остается добавить, что это руководство находится уже под заметным влиянием сольмизационной системы и, наряду с примерами традиционно знаменного склада, использует также названия нот: *ут* — *ре* — *ми* — *фа* — *соль* — *ля*.

Рукопись № 757/690 плохо сохранилась, и нельзя поручиться за то, что ни один из листов не утрачен. Кроме того, рассмотренная выше азбука как бы постепенно переходит в другую, тоже посвященную теории помет, но, к сожалению, не законченную: в нее не вписано то, что должно быть выполнено киноварью — заголовки, заглавные буквы² и, что досаднее всего, киноварные пометы. Тем не менее и сам текст не лишен интереса.

¹ В поздних рукописях пометы при голубчиках борзых и тихих можно встретить часто, что является лишь следствием желания как можно более облегчить пение, но теорией помет не предусмотрено.

² Отсутствующие заглавные буквы внесены нами в текст без особых оговорок.

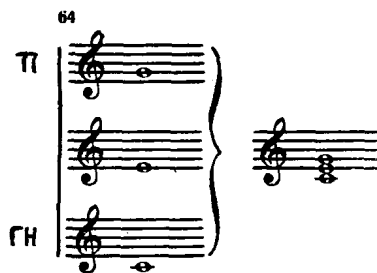
Вступление к этой азбуке почти полностью повторяет, иногда с перестановкой отдельных слов и фраз, уже известный «Указ о пометах». После ряда примеров на тексты следует: «Всякое убо пение составлено быти мнится нам от сих собных¹ трех гласов, сии речь от наша с глаголем, и точки, и покоя. Разумети же подобает, которое слово против которого поется. В низком голосу мыслете поются против наша с глаголем, а в высоком голосу мыслете поются в веде с глаголем против осмодневна, а во иных местех бывает прилучай приходит мыслете в творец и в той попевке стави их ниже знамени.

А наш поется в низком голосу против покоя низкого ровно, а точка в низком голосу поется против ведей ровно, а веде против точки. А низкая точка, которая ставится под знаменем, поется против покоя низкого и наша. А крыж поется против мыслетей низких пониже точки нижняя. А осмодневен поется против мыслетей. А в низком гласе поется против наша с глаголем. А покой с хохлом или точкою поется выше всех пометных слов, светлым и великим гласом во всех согласиях. А в высоких же согласиях в пении сходятся: наш приходит в покой, точка приходит в веде, мыслете приходит в глаголь зри сия» (лл. 187 об.—189). За этим следуют примеры на тексты, в которых знамена не проставлены, и далее: «Достоит же о сем не неразумевати. Сии пометки поются кроме согласия, яже нарицаются потребовательные. Сказание же и сила в них сицевая и суть сия» (л. 189 и об.).

Азбука обрывается незаконченной. На обороте листа все же можно разобрать отдельные строки, заслуживающие внимания: «...то поется борзо», «...качати наверху знамени, то поется скорокупно... указуют равное согласие. Аще стоит чертица впрям со словами, то пой вместе рцей... то пой скоро» (конец рукописи). О значении пропусков на месте невыписанных помет легко догадаться — тут должны были поместиться киноварные начертания указательных помет.

Несмотря на сходство двух азбук, вторая из них содержит некоторые новые правила применения степенных помет. Вернемся к началу этих правил (л. 187 об.).

«Всякое убо пение составлено... от сих степеней (о)собных трех гласов, сии речь от наша с глаголем, и точки, и покоя» Вот эти пометы:



¹ особых?

Ясно, что составитель азбуки в настоящем случае определенно имеет в виду мажорное трезвучие. Оно не обязательно должно находиться на такой высоте, может быть и другим. Какие бы правила применения киноварных помет ни предлагал составитель, в его мышлении *трезвучие* уже заняло достаточно прочное место, для того чтобы считать, что «всякое убо пение» опирается на трезвучие как таковое, как основу соподчинения звуков. От этого один шаг до прямого утверждения западноевропейской гармонической музыки, до «злых» и «благих» гласов Иоанникия Коренева. Как бы, однако, ни предчувствовал автор азбуки гармоническое пение и, в частности, значение трезвучия, он, излагая теорию *знаменных* киноварных помет, вынужден был отталкиваться от старых традиций и «разумети... которое слово против которого поется». Тут он еще придерживается старого и повторяет известные сведения о том, какие пометы приходятся «против» других. Вновь встречаются «высокие» и «низкие» голоса, причем выясняется возможность переноса напева на кварту не только вниз, но и вверх: «В низком голосу мыслете поются против наша с глаголем, а в высоком голосу мыслете поются в веде с глаголем против осмодневна».¹ При всем этом бывает «прилучай», когда «приходит мыслете в творец и в той попевке стави их ниже знамени». (Не исключена возможность, что названия помет «осмодневен» и «творец», подобно многим фитным наименованиям, берут свое происхождение от тех текстов, на которые в нескольких азбуках даются примеры употребления этих помет.) Последние определения напоминают толкования старых азбук, в которых предлагалось петь «по обычаю», а в рассматриваемой выдержке — по «прилучаю», то есть по случаю, или в зависимости от попевки. Иначе и не могло быть: для киноварных помет оказалось невозможным, как и для других частных знаменного пения, выйти из зависимости от «прилучая» и попевки. Только для помет, как явления формального, а не мелодического порядка, эта зависимость оказалась меньше.

На обороте листа 188 вновь появляется таинственный «осмодневен», который положено петь «против мыслетей и в низком голосу — против наша с глаголем». Подобные советы уже встречались по поводу других помет, из чего следует, что замена *одних помет другими*, находящимися между собою в определенной зависимости, характеризуемой термином «против», была *одним из распространенных приемов*. Позволительно спросить: для чего и в каких случаях допускалась такая замена? На этот вопрос азбуки ответа не дают, но постоянное упоминание об исполнении в низком или в высоком «голосу» вновь заставляет вспомнить высказанную ранее гипотезу о возможности переноса напевов на кварту вверх или вниз.

¹ Значение этого термина неясно.

Остается упомянуть еще о помете *покой с хохлом* или *точкою*, который поется «выше всех пометных слов, светлым и великим гласом во всех согласиях». Называя *покой с хохлом* наивысшей пометой, данная азбука ограничивает церковный звукоряд звуком *до* второй октавы, в противоположность *ре* той же октавы, называемому в других азбуках.

Так же, как и при толковании знамен, лиц, фит, попевок и т. п., составители азбук в изложении системы помет пускаются на всевозможные выдумки, изобретая разные способы их наиболее наглядного и легкого запоминания. Встречается, как отмечалось, даже двознаменное изложение,¹ несмотря на которое, объяснение помет ограничивается, по существу, одними заголовками, вроде: «Указание о странных согласных и простых пометах, како помечати над столповым знаменем. Вверх и вниз. Или где лучится странное согласие, в которой попевке» и т. п.

В известных списках «Ключа» Тихона Макарьевского пометы не подвергаются сколько-нибудь подробному рассмотрению. Впрочем, в одном экземпляре «Ключа» пометам уделено значительное место.² Характеризуя названную рукопись, Ст. Смоленский видит ее «особое содержание» в том, что в «Ключе» имеется особый отдел, посвященный теории помет.

Присутствие в «Ключе разумения» отдела, посвященного теории помет,— исключительное явление для такого руководства и, кроме того, «запоздавшее»: основная разработка системы помет относится к более раннему времени. Существенно, что рассматриваемый раздел резко отличается от известных изложений системы помет. Следовательно, лицо, писавшее «Ключ» (№ 649), очевидно, считало, что отсутствие в «Ключе» отдела помет является недостатком, который следует восполнить. В силу этого в «Ключ» была внесена новая часть, которая могла быть или заимствована из какого-либо не дошедшего до нас руководства, или составлена «автором» данного экземпляра «Ключа». Последнее тем более вероятно, что рассматриваемый список «Ключа» отличается большими достоинствами, обнаруживая в его составителе опытного мастера.

Полный заголовок отдела помет таков (л. 62 об.): «Оглавление согласных российския пометы, како подмечати над всяким российским пением против существа: аще прилучится гораздно высоко или низко, то в сей таблице в тонкость изъяснено и по сему вразумляйся». (Весь следующий лист занят таблицей.) Далее (л. 63 об.) значится: «Зде же странные попевки знаменны» (приведен ряд примеров). Весь лист 64 занят таблицами. На поле, рядом с первой таблицей, написано: «Сими попевками

¹ ГПБ, Q 1, 1051, лл. 165 и 168 об.

² Ниже рассматривается только часть рукописи (ОЛДП № 649), посвященная пометам. Подробно об этой рукописи см. в главе «Двознаменники».

все российское пение употребиши, к горе и в низ. А с крыжами, в простых согласиях, отнюдь некоторой пометы не стави, того ради, что с крыжами отменять потребно странные голоса». На поле, рядом со второй таблицей, написано: «А сия таблица указывает о странных голосах. Аще где прилучится фа на фа, или соль ут, или ля ре, како те голоса изменяти вверх и вниз: против настоящего сущего согласия» (обе записи сделаны кинотварью). На обороте того же листа: «Зде о странных голосах разных гласов» (следуют примеры крюками), после чего значится (л. 65 об.): «Стих(и) всех согласий, низких и высоких».

Нетрудно заметить, насколько непохожи приведенные заголовки (как и то, к чему они относятся) на все, с чем приходилось встречаться ранее. Помимо всего прочего, рукопись содержит ряд интереснейших терминов. Дело, конечно, не в самих терминах, как они ни интересны, а в том, что за ними стоят понятия и приемы знаменного пения, судить о которых по другим руководствам нельзя. Так, многократно применяется термин «странный» (в различных формах), например: «Зри же странные попевки знаменные», «Зри же како и странные голоса отменят(ь)» и др. (В ряде азбук можно встретить «странные пометы».) Значение этого термина пока остается непонятным.

«Оглавление» заставляет еще раз вспомнить возможность перенесения напевов из высокой области звучания в более низкую и на интервал кварты вверх или вниз. Над первой таблицей прямо указано (л. 64): «Како те голоса изменяти вверх или вниз: против настоящего сущего голоса». (Против «сущего» — то есть против действительного звучания данного знамени или звука — «согласия»). Возможно, что обе таблицы не совсем завершены — в них много незаполненных рядов клеток. Понять до конца значение и содержание таблиц мешает то, что составителем их введены в оборот новые обозначения, не встречающиеся в других азбуках и таблицах и лишь в отдельных случаях имеющие нечто общее с пометами, применяемыми в нотации рядовых рукописей.

Из неизвестных обозначений в таблицах встречаются над знаменами и в отдельности пометы *веди*, *покой* и *мыслете* с проставленными над ними *двумя* кинотварными точками, то есть *двумя хохлами*. Такие пометы могут относиться только к самым высоким звукам, что доказывается их положением в таблице (на л. 63). В крайнем левом столбце рассматриваемой таблицы дана нумерация горизонтальных рядов знамен, помет и их наименований славянскими цифрами (снизу вверх) от 1 до 15. Из этих пятнадцати рядов — двенадцать соответствуют ступеням обычного церковного звукоряда, хотя (столбец третий) самые низкие пометы и не имеют при себе крыжей. Тем не менее, верхний, двенадцатый звук обозначен обычным *веди с хохлом*. Над этим обычным знаменным звукорядом оказывается «надстроенным» еще одно добавочное согласие, рас-

положенное выше тресветлого. Принадлежность звуков к нему определяется соответственно пометами тресветлого согласия, но с *двумя хохлами* каждая.

Все теоретические положения и правила, излагаемые в азбуках, находят свое подтверждение в практическом применении в рядовых рукописях, что пришлось уже наблюдать при сопоставлении с ними древнейших теоретических руководств. Про пометы с двойными *хохлами* этого сказать нельзя: в исследованной нами массе пометных певческих рукописей их ни разу не пришлось обнаружить. В связи с этим вспоминаются слова из «Азбуки» Мезенца, относительно верхней границы церковного звукоряда — «аще возможеши то и вящше». Не следует ли это «вящше» отнести как раз к пометам с *двумя хохлами*, находящимися за пределами верхней границы звукоряда? Ответить на это сможет только та певческая пометная рукопись, в которой удастся найти рассматриваемые пометы в их практическом применении при знаменах.

Добавление к степенным пометам крыжей уже известно по азбуке № 219, в которой такого рода пометы были названы «сипавыми». Это были пометы верхних согласий — *мыслете, покой* и *веди*. Они применяются и в таблицах азбуки № 649, однако здесь область их применения расширена. В таблице 1 (л. 63) крыжи добавляются не только к вышеуказанным пометам, но и к помете *слово* (ряд 7), а также к помете *ца*. При той же помете (ряд 1) проставлен *двойной крыж* (наподобие обозначения тысяч в славянской цифровой системе). Подобное обозначение — уникально, так же как (в таблице 2) одиночный крыж при помете *веди с двумя хохлами* (второй ряд сверху).

Последнее, на чем следует остановиться, это «двойные пометы», довольно распространенные в рядовом изложении — хотя бы в той же рукописи № 219, в которой содержится рассмотренная ранее азбука. Эти пометы состоят из двух букв: обычных *мыслете, покоя* или *веди*, но с добавлением к ним пометы *слово* — с правой или с левой стороны. (В таблице 1 такую «двойную» помету можно видеть в ряду 9, а в таблице 2 — в ряду 3 сверху при стреле простой). Значение этих и перечисленных выше помет пока что остается неясным.

Азбука № 649 вносит в систему помет много нового, но большая часть этого нового является достоянием только данной азбуки. Скорее всего, ее составитель задался целью усовершенствовать систему помет, распространив ее на выросший в своем объеме к концу XVII века певческий звукоряд. Опыт составителя азбуки — поскольку в рядовых рукописях его нововведения не встречаются — так и остался опытом. Он, этот опыт, говорит о том, что первоначальная система помет — в каком бы виде она ни появилась — сразу же стала предметом деятельной разработки, доработки и переработки, сравнения русской знаменной системы обозначения высоты звуков с западноевропейской.

Об этом свидетельствуют широко применяемые в азбуке № 649 западные названия нот, а это в свою очередь указывает и на относительно более позднее время написания данного теоретического руководства. Тем не менее автор азбуки № 649, естественно, не мог только предлагать новшества для введения их в певческую практику, ничего, в свою очередь, не заимствуя из нее. К таким заимствованиям можно отнести и «двойные» пометы, нашедшие в азбуке № 649 некоторое, хотя и не очень вразумительное толкование. Так, в заголовке на обороте листа 63 говорится: «Зри же, како и странные голосы отменят (ь), аще вверх придет странный голос соль на ре еже есть с покоя на покой. И ты подле второго покоя *постави слово* яже в сей таблице указася (над словом «указася» проставлено *пс*). Аще на низ, ми на ля, еже есть веди на веди: ты помечай вторые веди с крыжем, и тако против существа употребиши». Здесь прямо указывается на направление возможного переноса напева («вверх» и «вниз») и на интервал кварты («соль на ре» и «ми на ля»). Приведенный заголовок — единственный известный случай попытки в самой азбуке как-то истолковать значение «двойной» пометы и пометы с крыжом («сипавой»?). Помещенные после заголовка примеры напевов, к сожалению, не содержат двойных помет. Эти последние, так же как и пометы с крыжами, имеются в заключительном разделе азбуки № 649 (л. 64 об.) — «Зде о странных голосах разных гласов», — но продолжают вызывать множество недоумений.

При рассмотрении знаменных азбук много раз приходилось отмечать, что в большинстве из них содержатся примеры — выдержки из песнопений, — долженствующие подтвердить и пояснить изложенное в руководстве. Обычной является следующая форма: сперва излагается существо дела, а затем дается пример, предваряемый словами «еже есть сице». Такая форма объяснения присуща азбукам с самого начала их существования, точнее — с тех пор, когда в них появились толкования знамени.

После указания на исполнение «сице» помещаются мелодические строки с соответствующими текстами из богослужебных книг. Таким путем объясняются в древнейших толкованиях распевы знамен, а в руководствах, содержащих систему помет, — самые пометы и их применение. Строки-примеры как более старые, так и новейшие, относящиеся к концу XVII века, даются при этом без дополнительных объяснений. Учащемуся предлагается, следовательно, без уразумения отдельного знамени или пометы взять за образец способ их исполнения в данном отдельном случае и распространить его на другие мелодические строки, в которых применены те же знамена или пометы. Подобный прием представляет собой по существу не теоретическое истолкование какого-либо вопроса или явления, но, если можно так выразиться, их чисто практический показ. Полу-

чается так, что певец-ученик должен для понимания распева знамени или значения пометы обращаться к практическому применению «на деле», а для того, чтобы исполнять эти песнопения — твердо знать все, что касалось значения знамен и помет, которыми излагается пример («сице»). Образовывался заколдованный круг: одно неизвестное понятие истолковывалось посредством другого понятия, тоже неизвестного. Обе эти «неизвестные величины» могли разъяснить ученику только преподаватели — «мастера», давно усвоившие певческую премудрость, к которым и отсылает учащихся большинство певческих руководств.

Этим, бесспорно, несколько снижается значение азбук как учебного пособия для самостоятельных занятий учеников, которые оказываются в полной зависимости от учителя — «мастера». Сами «мастера» приобретают тем самым большую власть над учащимися — «отрочатами». Такое положение создает благоприятную почву для недобросовестности и злоупотреблений со стороны учителей, что и подтверждается сведениями, находящимися в некоторых рукописных источниках (что, разумеется, не следует распространять на всю постановку преподавания на Руси культового пения). Если так — увеличивается возможность внесения личных поправок в теорию знамен и помет и ее искажения в случае ошибки малоопытного или неряшливого «мастера».

Остается указать еще на несколько азбук, отличающихся в изложении помет некоторыми любопытными особенностями. Так, в одной из азбук¹ особо подчеркивается значение местоположения пометы при знамени. Наверху листа 18 имеется заголовок: «В мыслете или в наш, или в покой, в ми и в ля, признак не стави сице» (даны примеры). Несколько ниже этого заголовка построена (по клеткам) таблица, в которой даются образцы знамен с пометами и объяснение их исполнения, вроде: «Аще где тихо помечено, то ставь снизу признак (то есть помету). Аще ли придет где под знаменем веди вместе точки ми». Здесь указание возможности переноса распева знамени на кварту вниз определяется местом простановки пометы.

Та же мысль проводится и в другой азбуке.² В ней говорится следующее: «Начало о рождении, указание мусикийского согласия и како познати сия, зри и внимай сердечныма очима, како убо вся сия мусикийская согласия в три сия начальная слова сходятся несумненно,³

(в) глаголь с нашим,
да в наш простой,
да в точку простую,

от сих трех слов рождается согласие. Ты же, брате и рачителю

¹ ГПБ, Q 1, 1052.

² ГИМ, Певческое собр. № 58.

³ без сомнения, правильно

сего пения, прежде всех согласий в три сия слова ум свой впери. Аще сия три слова в своем гласе учуеши. Зри же сие: глаголь с нашим рождает мыслеть простой. Наш же простой рождает покоя простого. Точка ж простая рождает веди простые. По сему воображению¹ и прочая рождения уразумеешь учителю твоего наставлением и указанием. Зри убо, учениче, и внимай, чадо Христово, яже слышал еси: се уже ныне zde совершенное рождение и чадо и внучат» (лл. 256 об.—258).

Этим трем пометам автор азбуки придает особо большое значение, предлагая хорошенько постичь его таблицу «сердечными очима», потому что «вся сия мусикийская согласия в три сия начальная слова сходятся несуменно». Этими «словами» и являются три пометы — *глаголь наш, наш простой* и *точка простая* (то есть *слово*). Кроме того, автор указывает, что «от сих трех слов рождается согласие». Последним своим замечанием он определяет понятие «согласия», чего в других руководствах не встречалось. Названные три «слова» обозначают звуки *до—ре—ми*, в своей совокупности образующие «мрачное» согласие: в настоящем случае показан образец согласия как такового. В этом смысле и сказано дальше (л. 257): «От сих трех слов рождается согласие», то есть образуется самая форма согласия, группа из трех звуков. Из последования четырех таких групп и составляется знаменный звукоряд.

В одном из «Ключей» Тихона Макарьевского,² дополненном отрывками других азбук, имеется таблица (л. 80 об.), содержащая некоторые сведения о пометах. Построена она по принципу вертикальных граф. В первой помещена порядковая нумерация примеров, во второй — «пометы гласные, им же имена». Графы третья и четвертая (вместе со второй) приведены ниже (см. стр. 326).

Сами пометы, как и соответствующие им западноевропейские наименования звуков, можно встретить в большинстве азбук — они обычны. Внимание привлекают последние два столбца. Над первым из них написано *ДРЕ*, то есть *древние*, а над вторым *НО* — то есть *новые*. Следовательно, в левом столбце находятся древние наименования помет (и соответствующих им звуков), а в правом — новые, не знаменные, а нотолинейные.

Приведенные «древние» наименования обнаружены только в рассматриваемом руководстве. Названия явно сокращены или представляют собой первые слоги каких-то слов, значение которых пока что остается неизвестным. Для помет *покой* с *точкой* и *веди* с *точкой* не дано ни древних, ни новых наименований. Нетрудно заметить, что таблица написана не совсем правильно: ее правая половина по отношению к левой опущена. Если поднять ее на одну строку вверх, то все станет на свое место: *ДРЕ*

¹ примеру

² БЛ, Муз. 3893 (конец XVII в.).

Глаголь с нашим	ГН	$\overline{\text{ДРЕ}}$	$\overline{\text{НО}}$
Наш	н	СПА	Оут
Точка	.	Іѿ	Ре
Мыслете	м	Ма	Ми
Покой	п	$\overline{\text{ДНЕ}}$	Ша
Веди	п	Кро	Соль
Глаголь с ведями	ГП	Лѣ	Лѣ
Покой с точкой	п̇	—	—
Веди с точкой	п̇	—	—

и *НО* приобретут значение заголовков (как и должно быть), а названия помет — *ут*, *ре* и другие — совпадут со своими буквенными изображениями, находящимися в левой графе. Названия будут тождественны звукам основных двух согласий, мрачного и светлого, укладывающихся, будучи вместе взятыми, в границы опять-таки *гексахорда*. Выходящее за эти границы тресветлое согласие оказывается в таблице прочеркнутым. Установление значения «древних» наименований требует особых розысков.

В азбуке и фитнике конца XVII века¹ на листе II имеется следующий заголовок: «Начало божественного пения, сугубое согласие высокого и низкого гласа. Им же имена сия суть». Под этим заголовком помещены названия помет от *глаголя с крыжом* до *веди с хохлом*, но не они представляют интерес, а указание на «согласие высокого и низкого гласа». Если вспомнить сказанное в ранее описанных руководствах относительно помет и движения напева в высоком и низком «голосу», возможности переноса напева вверх и вниз, а также ряд подробностей, не договоренных в одних и полнее изложенных в других руководствах, то система киноварных помет предстанет в довольно полном виде, хотя и не лишенном некоторого количества неясностей.

Один из исследователей истории знаменного пения, рассматривая систему киноварных помет и их значение для знаменного пения, высказал интересную мысль о том, что в беспометное время певцы пели по крюкам, а потом стали петь по пометам. Так ли это? Действительно, появление помет еще задолго до на-

¹ БЛ, ф. 272, № 429.

чала усвоения нотолинейной записи напевов внесло в самое существо знаменного пения очень важное *внутреннее* изменение. Нотация, сами знамена оставались прежними, ибо пометы были лишь чисто графическим добавлением к нотным знакам. Это с внешней стороны. Что же до внутреннего содержания, то каждая помета, будучи проставлена при знамени, тотчас же вступала в невидимую внутреннюю связь с его мелодическим содержанием. Пометы, как определявшие абсолютную высоту звуков в распеве знамени, и древнее понятие строки — тоже средство уточнения его высоты, — оказались чем-то *взаимоисключающим*. Строка должна была уступить свое место пометам. Пометы оказались победителем только в высотном отношении, вытеснив понятие строки. С другими свойствами и особенностями безлинейного знаменного письма пометы не могли бороться, не имея с ними никаких точек соприкосновения. Определенное количество звуков в распеве знамени, их продолжительность и направление движения звуков остались за знаменной нотацией.

В тот незначительный отрезок времени, в течение которого вновь изобретенные пометы еще не успели столкнуться с пятилинейной системой, значение их было несравнимо бóльшим, потому что тогда они привязывались к строке, а не к западноевропейским нотам, находившимся в зависимости от камертона. Появление помет составило эпоху в знаменном пении отнюдь не потому, что сразу внесло полную ясность в установление абсолютной высоты знамен. Полная ясность так и не наступила, но улучшение в этом направлении было достигнуто. Самое же главное состоит в том, что в годы появления помет и работы над ними понятие абсолютной высоты звука как таковой становилось все более определенным и настойчиво занимало пытливые умы наших распевщиков-теоретиков. Об этом и свидетельствует появление киноварных помет.

В работе над расшифровкой пометных певческих рукописей следует исходить из «Азбуки» Александра Мезенца как документа, содержащего самое основательное изложение системы помет. Вообще же задачей исследователей знаменного пения остается сравнительное изучение системы помет по многим теоретическим руководствам, содержащим ее изложение, с тем, чтобы, расшифровывая знаменные напевы, учитывать гибкость последних и, как следствие этого, неизбежность вариантов и в их «пометном изъяснении».

Глава 10

«АЗБУКА» АЛЕКСАНДРА МЕЗЕНЦА

Оценивая многочисленные древнерусские музыкально-теоретические руководства с точки зрения того значения, которое они имели в далеком прошлом, когда ими пользовались как учебниками, и того, которое они имеют в наши дни, став предметом музыкальной науки, «Извещение о согласнейших пометах», или, как его теперь кратко называют, «Азбуку» Александра Мезенца придется поставить на совершенно особое место. Это единственный теоретический труд по знаменному пению, который представляет огромный интерес для исследователя знаменного распева, знаменной нотации и их истории, сохраняя при этом и в настоящее время значение *современного* учебника знаменного пения, несмотря на свой трехсотлетний возраст. Труд Александра Мезенца имеет свои — с сегодняшней точки зрения — «недостатки», но они не столько действительно присущи «Извещению», сколько появились в нем с течением времени. Мы так далеко отошли теперь от знаменного распева, от той эпохи, когда вопросы церковного пения были делом государственной важности, от всего, что окружало и обусловило появление «Извещения» — этого замечательного труда, что просто перестали понимать то, что некогда было понятно всем. Отсюда и возникновение так называемых «недостатков» сочинения Мезенца.

«Извещение» относится к числу тех очень немногих памятников русской певческой старины, которые были опубликованы в дореволюционное время: оно увидело свет в издании Ст. Смоленского.¹

«Извещение о согласнейших пометах» рассматривается автором настоящих строк прежде всего с точки зрения места этого труда и значения его среди других древнерусских музыкально-теоретических руководств, того нового, что этот памятник вносит в наши представления об истории развития теории

¹ «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца». Казань, 1888. С точки зрения требований, предъявляемых к научному изданию подобного рода в наши дни, публикация Смоленского имеет несомненные недочеты, однако этому исследователю надо быть благодарным за его труд. Смоленский сопроводил свое издание распространенными пояснениями, вызванными необходимостью ввести читателей, интересующихся вопросами знаменного пения, в курс не только исторических, но и практических вопросов чтения знаменной нотации.

знаменного распева. Отдельные части «Извещения» Мезенца следует рассматривать вместе, так как они составляют нечто единое по содержанию (мы имеем в виду части общетеоретического и исторического содержания, начиная с самой пространной — со вступления к «Азбуке»).

Введение Мезенца к «Извещению» существенно отличается от многих, которые приходится встречать в других теоретических руководствах. Оно, как и весь труд Александра Мезенца, занимает особое положение и сравнивать его, как единственное в своем роде, не с чем, но если и встречаются черты сходства, то лишь в силу общности приемов изложения и речевых оборотов, свойственных древнерусским памятникам письменности вообще. Ряд современных и позднейших памятников обнаруживают заметное сходство с Мезенцем, но это результат прямого заимствования. Достоинства труда Александра Мезенца отнюдь не умаляют значения и достоинств руководств инока Христофора или рукописи № 219. Все эти руководства хороши, но они лежат в разных плоскостях, ставят перед собой различные задачи. Содержание каждого из них замечательно по-своему.

Введение к «Извещению» не содержит обычных длинных цитат из священного писания и ссылок на отцов церкви. Мезенец сразу, без обиняков приступает к делу, к изложению тех причин, которые привели к необходимости упорядочить знаменное пение. Царь Алексей Михайлович отдал распоряжение о том, чтобы «всякое пение было во истинноречном пении», а остальное пришлось взять на себя Мезенцу.

Об Александре Мезенце известно очень мало, немногим больше, чем о других древнерусских музыкальных деятелях, имена которых можно встретить на листах певческих рукописей. «До сих пор было известно только, что он был старцем Саввинского Звенигородского монастыря, справщиком Московской Синодальной типографии и председателем комиссии 1667 года по исправлению знаменных книг. О. Разумовский даже разыскал в ведомостях расписки Мезенца в получении им жалования. Мне удалось найти целую крюковую книгу, подаренную Мезенцем некоему Черницыну и снабженную его автобиографическим стихотворением... В начале рукописи значится: «Предмовление через двоестрочие на святую книгу сию...»

Труждающийся в сем деле монах Александр
В праворечном же пении издатель властен.
Руководительством Черкас иноземец:
Клиросским прозванием случайный Мезенец.
Отца имуща Иоанна малоросца:
Северских же стран прежде бывша Новгородца».¹

Нет сведений о том, был ли монах Мезенец профессиональным певцом или только теоретиком, однако составленный им

¹ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 35.

труд неопровержимо свидетельствует о том, что это был музыкант самого высокого уровня, отлично знавший знаменный распев во всех его тонкостях, отлично понимавший его нужды и те препятствия, которые стояли на пути его развития.

Многочисленные причины, заставившие Мезенца приступить к работе. Это не было личное желание — опираясь на свои знания, написать хорошее руководство по знаменному пению. Если бы дело зависело только от самого Мезенца, то он, возможно, и не написал бы «Извещения». Причиной написания явилось царское повеление. Оно, однако, не обязывало Мезенца написать учебное руководство. Царь заботился о приведении в порядок церковного пения во всей стране, потому что основной причиной его упадка было раздельноречие. С ним можно было бороться только путем создания образцового певческого руководства и выработки правильного музыкального и текстового изложения огромного количества знаменных песнопений. Один человек не мог бы справиться с такой задачей — потребовалось бы длительное время, а действовать надо было срочно, потому что в церковном пении началась полная неразбериха. Поэтому нельзя смотреть на Мезенца как на единоличного автора «Извещения» и приписывать ему одному заслуги в действиях, направленных на упорядочение русского певческого искусства. Недаром была образована целая комиссия из четырнадцати «дидакалов» (имена коих неизвестны), в которой трудился сам Мезенец «и прочие». Дело было настолько важным, что комиссия собиралась дважды (с перерывом, вызванным войнами и эпидемией чумы). Итогом ее деятельности и явилось «Извещение о согласнейших пометах» как следствие государственных мероприятий и забот о пении. Можно не сомневаться в том, что все члены комиссии придерживались единой точки зрения на нужды пения и направление своей работы, так что, говоря об Александре Мезенце, следует видеть за ним целую группу музыкальных и церковных деятелей, связанных единими целями и взглядами.

Даже крупные мастера, подобные иноку Христофору, не обнаруживают такой широты охвата вопросов, как это можно видеть у Мезенца. Формы «Извещения» и его полнота являются прямым следствием условий, в которых оно появилось. Это же определило необходимость предпослать «Извещению» обстоятельное введение.

Если основой введения является изложение условий и причин написания «Извещения», то имеющиеся в нем отступления повествуют преимущественно о приемах и системе работы, нося при этом в значительной степени полемический характер. Так, в первом «отступлении» (л. 71¹) автор сообщает исторические

¹ Тексты Мезенца приводятся по рукописи. ГПБ, Q XII, 1.

сведения о происхождении крюковой нотации, говоря, что это «знамя... учинено и снискано¹ и сими имены прозвано прежними славенороссийскими церковными песнорачители и знаменотворцы, до настоящего сего времени за четыре ста лет и вящше».² Мезенец указывает также, что для уточнения нотации и напева комиссией были использованы певческие рукописи с XII—XIII веков (в том числе подписные). Из этого можно заключить, насколько педантично и даже «научно» производилась работа.

Повествуя о путях, которыми церковное пение распространилось из Киева по всей Руси, «Извещение» затем излагает замечательные для своего времени мысли о достоинствах знаменной нотации и ее преимуществах в сравнении с пятилинейной нотацией. Первое положение Мезенца заключается в том, что: «...во прежних старохаратейных... знаменного пения книгах знамя и в нем... сокровенные лица и попевки тайноводими суть. И не имущи кому в том... знамени смыслоосязательства и в пении силы, мнятся быти нелепы... И то их непщевание...³ от неискusstва, сиречь от ненаучения и крайняго невеждества бывает» (л. 72 об.—73). Этим показывается, что и в старину еще существовало у некоторых лиц отрицательное отношение к знаменному пению и его нотации, основанное только на незнании того и другого — от «крайнего невеждества». Второе положение Мезенца направлено против сторонников западноевропейского пения, которые «не приемше в сем знамени (крюковом)... совершенного познания... мнят сие старословенороссийское в тайносокровенноличном знамени пение преводити во органогласовное, гласнотное пение...» (л. 73 и об.). Этими словами Мезенец обнаруживает понимание того, что нами уже не раз было подчеркнуто: что знаменный распев, выраженный знаменной же безлинейной нотацией, не может быть без ущерба для него изложен пятилинейными нотами. Действительно, искусный в крюковом пении человек в этой нотации не нуждается, ибо певцы пользуются «...в пении нашею обыкновенною⁴ славеностаророссийского знамени наукою, кроме всякого сомнения и препятя, властне и добре» (л. 74). Мезенец понимал, что знающему знаменное пение ни к чему никакая другая нотация, потому что средств крюковой нотации вполне достаточно для свободного изложения всех напевов, включая попевки, лица и фиты.

Заключительному акростиху, завершающему труд Мезенца, предшествует небольшой участок текста, в котором автор вновь касается некоторых ранее затронутых вопросов, но несколько

¹ найдено (изобретено)

² Выдержки из текста «Азбуки» см. также в Приложении II.

³ мнение

⁴ привычною

в другой связи, говоря: «Но како испрежде люборачители употреблялися во знамени и в лицах, такожде и мы, даже и донныне довольствуемся старых лиц знаменем...» Он указывает, что побудило его изложить подробно всю систему знаменного пения. Сделано это «...не ищущих, порицающих и блазнящихся ради» — то есть для тех, кто «охуждает» знаменное письмо «противо нотного знамени», полагая, что «от своего им неведения и недоумения такой случай ключается». Мезенец прав в том, что знаменное пение «учащимся со прилежанием трудно», но только для тех, кто увлечен «органогласовным» пением и легкостью изучения пятилинейной нотации (лл. 84 об.— 85).

«Извещение о согласнейших пометах» написано языком, который сам по себе является источником сведений о сущности и теоретических основах знаменного пения, но о терминологии «Извещения» будет сказано особо, тем более, что многие термины придется рассматривать по ходу дела.

Уничтожить в церковном пении «велие разгласие» можно было лишь путем введения в знаменный распев, его нотацию и богослужебные тексты строгого порядка, системы, а главное — единства, которого так не хватало и которое не могло быть внесено путем самовольного исправления знаменных напевов каждым «мастером» (и в том числе неопытным) по своему усмотрению. Действительно, в «Извещении» все подчинено строгой системе.

Одной из задач «Азбуки» было упорядочение и уточнение киноварных помет. О том, когда и кем были впервые изобретены пометы, Мезенец не сообщает, сразу же приступая к их изложению (л. 67). Этот раздел, по которому весь труд Мезенца получил название «Извещения», носит заголовок: «Извещение о согласнейших пометах во кратце изложенных (со изящным намерением)¹ требующим учиться пению». Тем не менее, автор «Азбуки» ограничивается очень немногими сведениями о пометах, занимаясь одними степенными и не упоминая совсем об указательных пометах. Пометы названы «согласнейшими» потому, что они расположены в порядке постепенного повышения их высотного значения и разделены по *согласиям*. После этого следуют те же пометы, но в обратном, нисходящем порядке (что в других азбуках соответствует расположению помет — в восходящем и нисходящем порядке — в клетках внешнего ряда горевосходных холмов). Пометы показаны на разделенные слоги текста «Господи, помилуй». Такой текст избран не потому, что он имеет какое-либо особое значение, но лишь оттого, что каждое из двух составляющих его слов распадается на три слога, а это, в свою очередь, соответствует трем звукам, входящим в каждое из согласий. Ряды помет таковы:

¹ Скобки в рукописи.

⁶⁶
 гн н ц г н с ж п ц гп і і
 Го спо ди по ми луй, Го спо ди по ми луй,
 і і гп ц п ж с н гн ц ж гн
 Го спо ди по ми луй, Го спо ди по ми луй.

В разделе о пометах Мезенец глухо говорит о церковном звукоряде. Ему, как врагу нотополучной системы, не могло прийти в голову показать границы звукоряда на нотном стане или определить названиями нот. Однако о том виде, в каком звукоряд представлялся Мезенцу, можно судить по следующим словам: «От низайшие убо степени к высоте восходящих, даже до вторые надесять степени... сице» (после чего дан ряд помет). Из слов «до вторые надесять степени» видно, что звукоряд состоит из двенадцати звуков, это подтверждается и количеством помет.

Труд Мезенца носит название «Извещение о согласнейших пометах» (то есть — определяющих согласия). В разделе об «отъятом знамени» он упоминает «согласные четыре пометы» и т. п., но самого слова *согласие* не применяет нигде. Из этого следует, что, независимо от термина, самое понятие *согласия* было для Мезенца вполне обычным и ясным. Повторяем, однако, что самого термина у Мезенца нет, тем более наименований отдельных согласий, как-то: «простого» (или «низкого»), «мрачного», «светлого» и «тресветлого». Автору настоящих строк не известны такие певческие азбуки, в которых прямо бы говорилось о разделении церковного звукоряда на согласия, с присвоением им вышеприведенных наименований. Таким образом, наименования согласий «простое», «мрачное» и т. п. следует рассматривать как исследовательскую терминологию, возникшую от деления знамен на простые, мрачные, светлые и тресветлые. Только таким путем оказывается возможным подойти к понятию «согласия», ибо Мезенцем, в силу того, что «нам же, великороссияном... никакая же належит о сем нотном знамени нужда», не даны нотные переводы знамен, и соответствие простых, мрачных и других знамен определенным участкам звукоряда приходится устанавливать побочным путем, через посредство двознаменников.

Желая подробно осветить деление звукоряда на согласия, Смоленский в комментарии к публикации «Азбуки» Мезенца¹ не только присваивает каждому из них особое наименование, но и создает целую схему последования согласий — от низшего к высшему. На каждой ступени звукоряда он строит отдельное согласие, называя их: «большое» — из двух целых тонов, «малое» — с полутоном в середине и «укосненное» — с полутоном наверху. Таким образом, каждое из уже известных

¹ «Азбука знаменного пения», стр. 53.

согласий — простое, мрачное, светлое и тресветлое — разбивается на три: основное и два подчиненных.

Приведенные наименования согласий не встречаются в певческих теоретических руководствах, но к их созданию все же дают основания и знаменная терминология и, прежде всего, названия знамен. Тем не менее в подходе Смоленского к решению многих вопросов ясно ощущается опора на мажоро-минорную музыкальную систему. Сам же Смоленский замечает, рассматривая знаменный звукоряд, что «...последование: *ут, ре, ми* дает впечатление твердого лада — мажорного. Напев: *ре, ми, фа* образует следование мягкого — минорного лада; наконец, последование: *ми, фа, соль* есть напев с диссонирующим оттенком, соответствующим нынешнему укосненному (уменьшенному) трезвучию в той его части, которая состоит из вводных тонов, подлежащих немедленному разрешению. В силу такого характера подобных последований, содержание напева представляется целым рядом последовательных модуляций и делается живым, разнообразным, полным самых разнородных, постоянно меняющихся оттенков, несмотря на крайне ограниченную область звуков».¹

В настоящее время исследователи народной песни и знаменного распева вынуждены обращаться к нотолинейной системе и темперированному строю, как к средствам записи той музыки, которая в этот строй не укладывается. Ухо современного музыканта настолько подчинено темперированному строю, что он невольно пытается услышать всякий народный напев в сопровождении привычных трезвучий, в окружении современной гармонической ткани. От этого, однако, откажется всякий, кто хоть раз попытается гармонизовать даже небольшой отрывок знаменного распева. Последнее может быть достигнуто лишь путем насилия над его природой. Поэтому изложенные выше мысли Смоленского находятся в противоречии с одной весьма многозначительной особенностью труда Мезенца, состоящей в том, что последний нигде, даже полусловом, не обмолвился о тонах, полутонах и тетрахордах. Они для него не существуют, ибо он мыслит *согласиями*. Раз так, то у Мезенца не могло возникнуть представления ни об уменьшенном («укосненном») трезвучии, ни о двух вводных тонах, «требующих немедленного разрешения». Не следует забывать, что знаменные напевы в силу необходимости оказались насильственно притянутыми к темперированному строю, с его мажорными, минорными и уменьшенными трезвучиями, тогда как в основе его, как и народной песни, лежит *натуральный* строй.

Столь долгое отклонение в сторону теоретических вопросов о трезвучиях и звукорядах несколько отвело нас от основной мысли, но «Извещение о согласнейших пометах» занимает среди

¹ «Азбука знаменного пения», стр. 52.

памятников древнерусской музыкально-теоретической мысли слишком значительное место, для того чтобы могли быть допущены какие бы то ни было сомнения относительно его направленности и формальной непричастности автора «Извещения» к западноевропейским музыкальным новшествам его времени.

Прежде чем говорить о системе признаков, подойдем к рассмотрению помет с несколько иной стороны, независимо от степени полноты, с которой рассмотрены они Мезенцем. Так или иначе, им были изложены основные положения, касавшиеся системы помет, которые, самим фактом указания года написания труда, оказываются «привязанными» к определенной, при этом точной, дате — 1668 году. Тем самым оказываются датированными виды, названия и формы киноварных помет, что в совокупности оказывает большую услугу в установлении возраста певческих рукописей и должно быть принято во внимание при рассмотрении любого певческого памятника, имеющего пометы. В этом случае последние приобретают те же права в палеографическом определении рукописей, как и нотные знаки, и могут быть рассматриваемы независимо от них.¹

Почему же Мезенец уделил так мало внимания настолько важной вещи, как пометы, по существу лишь поверхностно упомянув о них? Кроме «Извещения» известен еще ряд руководств, в которых система киноварных помет подвергается очень подробному рассмотрению, во всех их разновидностях. При этом рассматриваются не только сами пометы, но и сообщаются связанные с ними имена и исторические сведения. О пометах говорит даже большинство самых простеньких, ничем не выдающихся азбук, не идущих ни в какое сравнение с «Извещением» Мезенца. Так в чем же дело? Ответ на этот вопрос явствует из слов самого Мезенца в конце раздела о пометах (л. 67 об.): «И ныне в нашем старороссийском знамени сим согласовным пометам сими известительными литерами в печатном тиснении быти невместно, но вместо тех согласных указательных литер знамя в пении признаками гласоизвестителне по степенем на три части расчинихом: понеже всякое пение возвышается и снижается тремя естествогласии до вторья надесять степени, аще возможши, и вящше».

Приведенными строками раскрывается причина, заставившая Мезенца отказаться от объяснения помет: невозможность печатания певческих рукописей в два цвета и необходимость замены красных помет черными признаками.² Коль скоро назначением признаков была замена помет, то Мезенец и не счел

¹ О палеографическом значении помет см. нашу работу: М. Бражников. Архивная обработка певческих рукописей. — Журнал «Вопросы архивоведения», 1965, вып. 2.

² Ст. Смоленский в печатном издании «Азбуки» называет признаки «тушевыми», что неправильно, так как знамена и признаки писались не тушью, а чернилами.

нужным подробно говорить о последних, как о подлежащих упразднению. Пометы затронуты лишь в том объеме, какой был необходим для пояснения значения и расстановки вновь изобретенных признаков. (Заметим попутно, что двухцветное печатание книг было известно на Руси и доступно тогдашнему уровню техники книгопечатания значительно раньше времени работы комиссии Мезенца. Поэтому «невместность» красного и черного цветов «в едином тиснении» могла относиться только к знаменам, требовавшим, очевидно, для своего печатания более сложных и тогда еще не найденных технических средств).

Нововведение Мезенца — система черных признаков — в решающей степени подчинило себе форму и содержание всего «Извещения», поставив его автора перед необходимостью подробного и точного пояснения каждого отдельного знамени, что и занимает большую часть труда. Тем самым достигалась и общая цель работы всей комиссии — уточнение певческого значения знамен и борьба с разнобоем в мелодическом истолковании знаменных напевов. Три части, на которые разделяется «Извещение», возникают сами собой в силу того, что каждое согласие содержит по три «степени», различно обозначаемые признаками, — иного количества частей и не могло получиться.

Первая часть наиболее значительна по объему и содержательна, так как во второй и третьей частях знамена, поименованные в первой части, не перечисляются снова, а лишь подразумеваются. В первой же части оказывается волей-неволей необходимым перечисление всех известных знамен и их систематизация, в связи с чем впервые становится возможным по «Извещению» Мезенца ознакомиться с тем, что именно лежало в основе разделения знамен во второй половине XVII века. Приемы, подобные тем, которые применяются в «Извещении», еще нельзя проследить в старых азбуках-перечислениях. Общим между ними и «Извещением» является отношение знамен к согласиям. Принадлежность знамен к согласиям простому, мрачному, светлому и тресветлому Мезенец выдерживает полностью, но не она лежит в основе разделения знамен на группы. Мезенец дает совершенно до него не известный, *новый принцип разделения знамен по продолжительности распевов, по количеству звуков, их составляющих*. (В более старых руководствах некоторые особенности изложения наводили на мысль, что количество звуков распева учитывалось составителями азбук, но это не являлось главным). В силу этого у Мезенца в одну и ту же группу, образованную на основе «гласостепенности», попадают совершенно различные знамена, относящиеся к неодинаковым согласиям. Прежние «семейства», столь ясно заметные и важные в древнейших азбуках, у Мезенца теряют значение, оказываясь ненужными (что отнюдь не мешает им, с нашей точки зрения, оставаться одним из средств научной классификации нотных знаков).

Первая часть «Извещения о согласнейших пометах» Александра Мезенца имеет заголовок: «Часть первая: о беспризначном знамени и имена коемуждо знамени» (л. 68). Собственно объяснению беспризначного знамени уделено несколько строк, но их вполне достаточно, чтобы понять, какие знамена относятся к названной группе: «Беспризначное убо знамя поется по степенем, во указательные согласные сии литеры: *ГН. ГН. М. ГД* ».

В знаменной терминологии слово «степень» применяется с разными оттенками значения. В настоящем случае под словом «степени» имеются в виду определенные звуки, соответствующие по высоте приведенному ряду помет. Эти пометы — «согласные литеры» — совпадают, в порядке постепенного их повышения, с *первыми* звуками (степенями) каждого согласия, на которые Мезенцем разделяется церковный звукоряд. Следовательно, какое бы знамя ни находилось на первой степени согласия, оно не должно иметь признака.

Термины, определяющие гласостепенность знамен, как уже сказано, вводятся Мезенцем в теоретическое руководство. Эти сложные определения состоят из трех частей — например: «едино||гласо||степенный», где первым стоит указание количества заключенных в распеве знамени звуков. В настоящем случае звук (глас, степень) — «един» (один). Как сам Мезенец, так и составители других азбук не всегда придерживаются одинаковой формы термина: можно встретить «единогласостепенный» и более краткое «единостепенный», как «четверогласостепенное», так и «четверостепенное» знамя и т. п.

В «Извещении», среди разделов знамен, имеются: «Имена знамени единогласостепенному», «Двоегласное знамя», «Тригласостепенное знамя», «Четверогласостепенное знамя» и т. д.

Отдельные из перечисленных групп получают в свою очередь добавочное разделение. Так, в единогласостепенном знамени выделены под самостоятельными заголовками «статии по имяном, от низкого согласия, с ними же и стрела простая» и «статии закрытые». Во всех группах, относящихся к разряду единогласостепенных, следует отметить отдельные знамена. Обращает на себя внимание, что крюк тресветлый с сорочьей ногой изъят из числа единогласостепенных, тогда как такой же крюк, но светлый, находится среди них. Статьи разных видов выделены, ввиду важности статей вообще, но почему о статьях закрытых говорится до группы двугласных знамен — неясно, коль скоро закрытые статьи — не единогласостепенное знамя. Перечислить решительно все сочетания, которые только можно сделать из знамен с применением к ним добавочных знаков, невозможно, да и ни к чему. Руководствуясь этим, и сам Мезенец помещает только основные, предполагая, что остальное будет додумано тем, кто обратится к «Извещению». В двугласном знамени имеется три подразделения, из коих в первом показаны знамена самостоятельные по значению, но имеющие движение

распева вверх (голубчики борзый — иначе малый — и тихий). Во втором даны знамена также самостоятельные, но имеющие движение распева вниз (столица с очком и подчашия). Третий подраздел содержит знамена, приобретающие двугласостепенность путем применения добавочных знаков (подвертки, они же «скорогласовоспятные кавычки», и подчашия).

В качестве образцов четверогласостепенных знамен помещены разные виды стрел с сорочьими ногами. Этим достигаются две цели: показывается распев знамени из четырех звуков и, одновременно, разъясняется применение сорочьей ноги как добавочного знака, присоединяющего четвертый звук к тригласостепенному в своей основе знамени.

Переходя к «четверогласовоспятным» знаменам (л. 69 об.), Мезенец применяет этот, до него не известный певческим азбукам, термин, определяющий не только количество звуков в распеве знамени, но и направление их движения.¹

Эта группа знамен завершается воспятогласными стрелами.

За «четверогласовоспятными» стрелами Мезенцем дано «четверогласное же знамя». Приводятся «две дербицы» с их начертаниями.

Завершается изложение знамен группой «Различное знамя». В ней перечисляются знамена, которые по мелодическому рисунку труднее поддаются разделению, чем приведенные ранее. Из их среды следует выделить несколько начертаний, которые не имеют певческого значения (точнее — потеряли его ко времени написания «Извещения»). Эти знамена, за исключением отдельной змийцы, Мезенец рассматривает позже. В «различном» знамени Мезенец остается верным себе и в их перечисление вносит определенный порядок, рассматривая сперва змийцы, сложитии, кулизмы, затем палки и т. д. Коль скоро в разделе «разных» знамен помещены кулизмы — большая и средняя, тем самым лишней раз подчеркивается понимание кулизм как сложных знамен, несмотря на их составное начертание и распев, имеющий значение попевки.

Следующий раздел «Извещения» имеет заголовок (л. 74 об.): «Часть вторая. О призначном знамени, которое знамя поется по гласом во вторую, пятую, осмую и первонадесятую степени, сиречь во **н . н . п . п̇**». Этот длинный заголовок включает в себя и объяснение содержания второй части: здесь ряд помет определяет высоту *вторых* степеней согласий звукоряда. В противоположность первому ряду помет им уже соответствует определенный признак при начертании знамени. Таким образом, в целом высота звука определяется признаком, но значение этого последнего становится ясным только тогда, когда известно, в какой согласии находится знамя, а согласие определяется начертанием знамени.

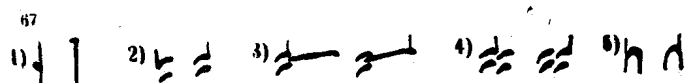
¹ Напев «пятится», идет «вспять», то есть вниз.

Непосредственно за изложенным следует (л. 75 и об.) «Часть третья. О том же знамени и яже в нем других признаках: которое знамя поется во гласы, с сими признаками во третью, шестую, девятую и во второнадесятую степени, си есть в **Ц. С. Д. П**». Часть третья содержит перечисления знамен в том же подборе, что и в части второй, с проставленными при них признаками третьей степени, то есть соответствующими третьему, высшему звуку каждого согласия. Вполне понятно, что не было никакой нужды приводить такой же ряд знамен в первой части, коль скоро в ней речь идет о знаменах, к которым признаки не применяются. Поэтому часть первая и построена иначе, напоминая отдельными своими деталями прежние перечисления знамен.

Подлинник «Извещения о согласнейших пометах», выполненный самим Мезенцем или кем-либо из возглавленной им комиссии, но под его руководством, нам неизвестен. Сохранились только списки с него. Этим, видимо, и объясняется то, что при знаменах второй и третьей частей признаки проставлены не всегда верно и местоположение их не совпадает с выработанными самим же Мезенцем правилами, но это — отдельные отступления. В целом система признаков Мезенца вполне ясна. В приведенных им рядах знамен указано определенное место, в котором признак должен быть проставлен. Большое значение в этом имеют графические особенности знаменной нотации, многие более сложные начертания которой составляются из отдельных простых (основных) знаков, имеющих самостоятельное значение, а также присутствие в них вертикальных и горизонтальных черт.

Попытка перечислить *все* знамена, которые применялись в знаменной нотации периода ее наивысшего развития — конца XVII века, — вряд ли увенчалась бы успехом. Здесь, как и во всем, что касается знаменного распева и его нотации, сказалось бы различие привычек и вкусов отдельных певцов и певческих школ. Такой задачей не задавался и сам Мезенец. Этим и объясняется то, что сумма приведенных им знамен во всех трех частях его руководства также не исчерпывает их количества, действительно применявшегося в певческой практике. В силу этого важен самый принцип расстановки признаков при знаменах, а не перечисление всех возможных форм их применения.

При наличии у знамени вертикальной черты признаки ставятся на ней и «продвигаются» по ней *снизу вверх*; при отсутствии же ее — *слева направо*. В последнем случае наличие горизонтальной черты решающего значения не имеет.



В случае 1 признак второй степени, соответствующий пометам *наш с крыжом, наш, покой* и *покой с хохлом*, ставится

в середине вертикальной черты, а для помет ца, слово, веди и веди с хохлом — наверху вертикальной черты. Этим, собственно, и ограничивается действие правила «снизу вверх». Случай 2 прежде всего относится к статьям простым и тем знаменам, левая часть которых представляет собой статью простую (с горизонтальной чертой справа от нее) — то есть к стрелам, при этом только простым, мрачным, светлым и тресветлым. Точно это правило выдерживается у стрел простых и мрачных. Применение его у других знамен требует многих оговорок. Признак второй степени у статей простых ставится с левой стороны верхней черты, а третьей степени — с правой стороны (ввиду малых размеров этой черты, он перемещается очень незначительно). Когда же статья простая становится составной частью начертания стрелы, картина меняется. При совмещении начертаний статьи простой и горизонтальной черты (в стрелах) оказывается гораздо больше места для передвижения признака слева направо. В силу этого в начертаниях стрел признак второй степени перемещается в статье простой с левого на правый край верхней черты (соответствуя признаку третьей степени у статей простых).

Не раз приходилось отмечать, еще в связи с толкованием знамени, ведущее значение, которое занимают стрелы среди других нотных знаков — оно связано с их более сложным распевом. Эта относительная сложность различных стрел невольно сказывается и на постановке при них признаков; на нее оказывает значительное влияние частое применение при стрелах сорочьих ног, облачков и других дополнительных знаков. В подобных случаях усложнение начертания попросту мешает постановке признака там, где это «полагается». В особенности сказанное дает себя знать при наличии у стрел сорочьих ног и точек, определяющих принадлежность стрел к светлому и тресветлому согласиям. При наличии, например, сорочьей ноги у стрелы светлой признак третьей степени не может находиться на конце длинной горизонтальной черты (так как его место занято сорочьей ногой) и переносится на вторую точку знака «света». В подобном же случае, но у стрел тресветлых, признак второй степени оказывается у средней, а третьей степени — у крайней справа точки.

В случаях 4 и 5 постановка признаков наиболее ясна, что соответствует простоте начертания знамени. Так, у статей светлых признак, в зависимости от степени, находится в середине или справа начертания (поскольку статья светлая состоит из двух простых), а у запятых — слева или справа.

Предугадать все случаи местоположения признаков невозможно. Они зависят от сложности, состава, а иногда и почерка, которым написано знамя. Если же обратиться к певческим рукописям и присмотреться к тому, в каких формах изобретенная Мезенцем система признаков нашла практическое выражение,

то можно видеть довольно пеструю картину, не предусмотренную «Извещением».

Изобретение Мезенцем и введение в практику системы признаков очень существенно как одно из важнейших явлений для певческой палеографии. Оно имеет еще большее значение, чем изложение помет. Если для помет в «Извещении» Мезенца показан и закреплен только определенный этап их развития и приемов написания (коль скоро пометы уже существовали до появления «Азбуки»), то в части признаков «Извещение» закрепляет их *первое появление*. Таким образом, следует говорить не об этапе развития данного графического явления, а о его возникновении, имеющем к тому же точную дату. С этой точки зрения появление признаков для русской певческой палеографии представляется имеющим исключительное значение, позволяя разделить рукописи XVII века на две группы: *беспризначные* — до 1668 года и *призначные* — после этого года.

Система признаков оказалась удобной. Однако, признаки не вытеснили киноварных помет, а стали спутниками последних. Признаки начали удваивать пометы, тем самым двояким путем разъясняя исполнителю высотное значение знамени. С течением времени признаки стали применяться настолько свободно (если не произвольно), что в рукописях конца XVII века их можно встретить при тех знаменах, при которых они вообще, по Мезенцу, не должны находиться. К таким знаменам относятся те, высотный уровень которых зависит от соседних знамен: переводка и голубчики — борзый и тихий.

Изложение знамен, при которых ставятся признаки третьей степени, заканчивается в «Извещении» следующей фразой: «Конец извещения третьей части знамени». После нее, однако, имеется еще краткое добавление, озаглавленное: «О отъятом знамени первая беспризначные части». Таким образом, Мезенец вновь возвращается к беспризначному знамени, выделяя из него в особую группу несколько знамен. В их число входят разновидности стрел громных и крюков тресветлых, а также подчасие тресветлоборзое. По поводу причин, заставивших Мезенца выделить названную группу знамен, Смоленский высказывает следующее соображение: «Некоторые из этих знамен... изложены во 2-й и 3-й частях «Азбуки»... с отличительными при них признаками. Остальные же знамена не включены в последние две части или потому, что значение их и распев представляются переменными, смотря по гласу, или зависимыми от соседних знамен, предыдущих или последующих (таковы, например, голубчики, переводка, хамила, дербица, сложитие, паук, крыж, рог, фита и др.), или потому, что значение их вполне определено».¹

¹ «Азбука знаменного пения», стр. 55.

Доводы Смоленского в последней своей части не убедительны, ибо каждое знамя имеет «определенное значение», какового у «отъятого знамени» ничуть не больше, чем у знамен других частей «Азбуки». Небольшой раздел «отъятого знамени» Мезенец сам заканчивает объяснением, говоря, что перечисленные им знамена «...поются по первоизвестительной части в согласные четыре пометы по степенем в низких и высоких гласах непреложно гн гн м гд . Того ради сие знамя во второй и третьей части во призначном знамени и не писано» (л. 76). Коль скоро даны пометы только первых звуков согласий, на каковой высоте знамена и поются «непреложно», то есть неизменно, то они и не могут оказаться среди знамен, исполняющихся на других высотных уровнях. К тому же показанные в «отъятом знамени» виды громных стрел, так же как и подчасшие тресветлое («тресветлоборзое»), относятся к числу знамен сравнительно редко употребляющихся.

В разделе «О отъятом знамени» Мезенец в последний раз вспоминает о пометах, но, как и все время, только о степенных, о пометах же указательных он не говорит ни одного слова. За это Мезенца ни в коем случае нельзя упрекать, считая его «Азбуку» недостаточно полной и совершенной. Тем не менее справедливость требует заметить, что «Извещение» — все же руководство несколько одностороннее, и если заслуживает самой высокой похвалы, то, преимущественно, со стороны полноты изложения распевов знамен и исторических сведений. Что же касается указательных помет, то описание их выпало по той же причине, которая определила и краткость изложения системы степенных помет. Раз уж одной из целей труда было упразднение помет, то этой участи должны были подвергнуться и указательные пометы, коль скоро они, так же как и степенные, писались красным цветом. Все же назначение помет степенных и указательных различно, и если первые могли быть без ущерба для знаменной нотации заменены признаками, то для помет указательных реформа Мезенца не предусматривала никакой замены. Вопрос о судьбе указательных помет оставался, таким образом, открытым. Отмеченное обстоятельство вновь должно было подчеркнуть — в случае, если бы осуществилось печатание знаменных песнопений с одними признаками — значение важнейшей особенности русских безлинейных нотаций: начертание знамени одновременно выражает высоту, количество и характер исполнения соответствующих ему звуков.

Три части «Извещения» вместе с разделом «О отъятом знамени» составляют меньше половины всего труда Мезенца. То, что следует за ними, никак нельзя считать продолжением третьей части: следующие статьи посвящены другим вопросам и не составляют «четвертой» части. Ввиду сказанного первые три части приходится считать тремя подразделами *первой* части «Извещения», а после «отъятого знамени» начинается его *вто-*

рая часть. Обычное для подавляющего большинства певческих азбук деление на две основные части у Мезенца не могло сохраниться. Оно естественно распалось не только в силу особых задач «Извещения», но и потому, что богатство содержания и подробность изложения потребовали дополнительного расчленения всего труда.

Каковы бы ни были добавочные разделы «Извещения» и какими бы историческими или иными вставками оно ни сопровождалось, обычное традиционное построение певческих азбук с полной определенностью проглядывает и у Мезенца. В этом не оставляет сомнения следующий за «отъятым знаменем» заголовок. Вторая часть «Извещения» озаглавлена (л. 76): «Ино сказание о знамени и о еже в нем различии: которое знамя како поется и которое с которым согласуется, и коликими гласными степенями в верхнем или в нижайшем гласотечении возвышается или унижается или паки возвышается». В сравнении с заголовками вторых частей древнейших азбук, приведенный заголовок отличается продолжительностью и подробностью. Основное его содержание определяется обычным *како поется*, хотя и окруженным дополнительными пояснениями. Из заголовка мы узнаем, что во второй части пойдет речь о различии и сходстве (взаимной зависимости) распевов знамени («о еже в нем различии... и которое с которым согласуется»), о количестве входящих в знамена звуков («коликими гласными степенями») и направлении движения звуков в распеве («возвышается или унижается или паки возвышается»). Последнее является новостью в музыкально-теоретических руководствах и значительно отличает изложение Мезенца от древнейших азбук. Впрочем, это не единственное отличие. Так, если вторые части древнейших азбук делятся на «како поется» и «по гласам», то Мезенец такого деления не принял, соединив объяснения певческого значения знамен и их особенностей, зависящих от гласовой принадлежности.

Первым знаменем в «како поется» у Мезенца по-прежнему поставлен параклит, но он, как и прочие знамена, не просто помещен в общий ряд, а имеет особый заголовок. Эта особенность, также ранее неизвестная, значительно содействует ясности и стройности изложения. Первый заголовок таков: «О первом единогогласостепенном знамени параклите» (тут же дается его начертание). За этим следует объяснение (л. 76 об.): «Первое знамя параклит поется во всех осми гласех в начале коего любо стиха, или лица, с признаки или без признаков, в причинных местах, по прилучаю, во единогогласную степень неизменно». Объяснение очень кратко, но и по ранним толкованиям знамени уже можно было судить о том, что о параклите «нечего сказать», кроме того, что он поется в начале стиха или строки. У Мезенца лишь подчеркивается его «неизменная» особенность — единогогласостепенность. Приведем для сравнения

более пространное объяснение, следующее непосредственно за параклитом под заголовком «О единостепенном же знамени, о стопице, о крюках и о запятых»: ¹ «Стопица простая... и сии крюки... и запятая... во всех осми гласех с признаками или кроме признак, в высоте или в низу поются гласопременне: но обаче во гласоступании единостепенны суть, разве первого и пятого гласов. В первом же и пятом гласе светлый крюк в некоем лице (о нем же последи в пении означим) ² поется во две гласовные степени, своим намерением. А борзость сего знамени и тихость, и самая тонкость во гласех пением и мерою последи же известится. А запятая с крыжем при времени в неких лицах, в начале нижайших согласей, вместо статьи с крыжем употребляется». И далее под заголовком «О единостепенном же знамени, о статях и различности их и о стреле простой»: «Сии статьи и стрела простая в пении, в протягнении гласовнем, кроме степеней вси едину меру имут, в степенех же различность имеют, понеже первии статьи с крыжами и с запятою поются в нижайших согласиях. Статья же мрачная со облачком, и другая светлая со облачком же в протягнении гласовнем воспятогласятся. Статья же простая во втором, третьем, шестом и осмом гласех и в некоторых лицах поется во две степени гласовоспятне. Статья же светлая во втором и шестом и осмом гласех в различных лицах поется во знамени многорозводно своим намерением. Есть же во осьмом гласе и стрела простая употребляется в некоем лице за крыжевую стрелу со облачком и о том о всем при конце означим» (лл. 76 об. — 78 об.).

Терминология Мезенца чрезвычайно разнообразна (о ней будет сказано особо). Разумеется, как и все его предшественники, Мезенец многого не договаривает, считая, что читателям его труда все и так должно быть понятно, но при всех условиях его язык не идет ни в какое сравнение с тем, с чем приходилось сталкиваться в древнейших руководствах. Свое изложение он сопровождает не только содержательными и многочисленными заголовками. Текст Мезенца разбит на «статьи», имеющие заголовки и обозначенные на полях порядковыми числительными. Мало того, в каждой «статье» имеются ссылки на тексты, напевы которых ³ содержат характерные примеры практического использования объясняемого знамени, при этом иногда в нескольких гласах. В древнейших руководствах текстовые примеры единичны и менее содержательны. Правда, они имеют над собой знамена, однако отсутствие знамен у Мезенца полностью вознаграждается подробностью объяснений.

¹ Названия знамен сопровождаются их начертаниями, которые мы опускаем.

² Скобки в рукописи.

³ Самих напевов Мезенец не приводит, но посредством текстовых выдержек отсылает читателя к соответствующим участкам певческой рукописи.

Во второй части «Извещения» содержатся постоянные упоминания о «гласостепенности» знамен. Примечательно также, что в «Извещении» отдается предпочтение подробному изложению распева отдельного знамени, а не сравнению различных знамен между собой. Так, сравнения параклита с крюком («параклит... его же возгласити... яко же и крюк светлый равно») уже нет, и эти знамена, так же как и другие, рассматриваются порознь.

Особо стоит сказать о показанных в «статье» 2 крюках:



Приведенный ряд крюков не полон. Можно было бы составить и другие сочетания, а также упомянуть облачко, но о причинах «неполноты» примеров Мезенца уже говорилось. Самое примечательное в настоящем ряде крюков заключается в особенностях применения сорочьих ног. Мы знаем из толкований знамени, что крюк тресветлый с сорочьей ногой (в данном случае показанный без нее) следует, сравнительно с простым крюком тресветлым, «вельми паки возгласити». По распевам пометного знамени также известно, что применение сорочьей ноги при различных знаменах добавляет к их распеву один звук в направлении вверх. В примере 68 сорочья нога показана при крюке светлом, а не тресветлом и, что особенно интересно, — при крюке простом с подчашием. Такое применение крюков довольно употребительно в рядовом изложении пометных рукописей, в частности современных Мезенцу. Очевидно, они имеют особое значение, если Мезенец счел нужным внести их в свое руководство. Одновременное применение при крюке (тем более простом) сорочьей ноги и подчашия — добавочных знаков, оказывающих на распев знамени противоположное действие (подчашие добавляет к крюку один звук в направлении вниз, а не вверх, как сорочья нога), — невозможно. Мезенец только показывает, но не объясняет такие случаи. Понять их удастся лишь обратившись не к азбукам, а к рядовому изложению знаменных напевов. Последние позволяют видеть, что присутствие сорочьих ног при знаменах всех согласий, кроме тресветлого, указывает на то, что данное знамя должно быть исполнено в более высоком согласии, нежели то, которое предусмотрено собственно начертанием знамени, но без сорочьей ноги. Если так, то применение (в данном случае — при крюке простом) одновременно сорочьей ноги и подчашия становится вполне понятным, ибо на распев знамени сорочья нога действия не оказывает и остается одно подчашие. Важно, что Мезенец, хотя бы и без объяснений, все же отметил описанное явление в своей работе, что другие азбуки сделали уже после него.

В ранних азбуках сравнения одних знамен с другими в целях уточнения их распева (вроде приведенного сопоставления

параклита и крюка) нередки, но чаще связываются между собой знамена, относящиеся к одному и тому же семейству. «Крюк простой возгласи его мало повыше строки, мрачный простого повыше...» и т. п. Несмотря на живучесть азбук-перечислений, встречающихся и во времена Мезенца, подобные объяснения знамен у него отсутствуют, хотя они, без всякого сомнения, были ему известны и не только в современных ему, но и в древнейших формах: не зря же он просматривал рукописи «за четыре ста лет и вящше». Непосредственной задачей столь углубленных розысков было создание правильных редакций напевов, а не составление теоретического руководства, но исправление напевов не могло бы осуществиться с достаточной полнотой, если бы Мезенец не опирался в своей работе на теоретические основы, выработанные его предшественниками. Из них он заимствовал то, что соответствовало его теоретическим воззрениям, уже значительно шагнувшим вперед. Поэтому Мезенец говорит о всем семействе крюков, не принимая крюка простого за какую-то исходную точку для определения других разновидностей.

Определителем высоты знамени у Мезенца является *помета*, и только с ней он связывает высотное значение знамен вообще. Такое истолкование высоты звучания знамен в корне отличается от принятого ранее. Беспризначное знамя соответствует одной помете и, следовательно, высоте звучания; с пометой второй степени — другой высоте и третьей степени — третьей высоте. Необходимость сравнения одного знамени с другим отпадает. Важнее всего, что отпадает и необходимость сравнения знамен со *строкой* — этой высотной основой их истолкования в древнейших теоретических руководствах. Все же, с усовершенствованием системы помет и более точным определением распева каждого отдельного знамени, вопрос об их *абсолютной* высоте остался неразрешенным. Приходится снова и снова обращаться к двознаменникам, ибо только через их посредство устанавливается то, что помета *глаголь наш с крыжом* соответствует современному *соль* малой октавы, помета *мыслете* — нашему *фа* первой, а *веди с хохлом* — *ре* второй октавы и т. п. Мезенец не соединяет знамен со звуками (нотами), имеющими абсолютную высоту, не только потому, что отрицает пятилинейную систему как таковую, но прежде всего потому, что и в его собственном представлении ни одно знамя не имело абсолютной высоты звучания, как никогда не имела его и *строка*. Изменялось название высотных «отправных точек», но не изменялось существо знамен.

Сам собой напрашивается вопрос: почему же в таком случае в двознаменниках знамена переведены на пятилинейный нотный стан именно так, а не иначе, с тем соответствием помет определенным звукам (нотам), как это показано выше? Ни *строка*, ни любая из степенных помет *никогда не имели оп-*

ределенного, точно за ними закрепленного, высотного значения, и перевод крюков на пятилинейную систему был в свое время, в годы, непосредственно следовавшие за появлением «Извещения о согласнейших пометах», сделан по принципу лишь возможно более точного приближения понятия *строки* к определенному звуку на пятилинейном стане, имевшему установленную абсолютную высоту.

Одна и та же народная песня, в зависимости от места ее записи и исполнителя, звучит на разной высоте, следовательно в иной тональности. От этого «Надоели ночи» или «Лучинушка», как и всякая другая песня, ничего не теряют. То же самое и со знаменным распевом. В зависимости от состава хора, обители или местных исполнительских приемов одно и то же песнопение звучало на разных высотных уровнях, ибо колебался в каких-то пределах древнерусский певческий «камертон» — *строка*. Одни и те же песнопения могли исполняться в одном случае на целый тон ниже, в другом — на четверть тона выше, и при всем этом внутренние закономерности знаменного распева, его ладово-интонационное строение, попевок, ритмика — все остается неизменным, традиционным и знаменным. Из сказанного следует, что в «Извещении о согласнейших пометах» Мезенец определению высотного уровня знамен дал *совершенно новое теоретическое направление*, на которое не было даже намек в древнейших руководствах, однако возникнуть это направление могло лишь тогда, когда в певческую практику была введена, хотя бы первоначально еще и не совсем усовершенствованная, система кинварных помет.

Сказанное в «Извещении» относительно запятой с крыжом указывает на то, что понимание значения строки сопровождало Мезенца в работе. Иначе он не отметил бы, что запятая с крыжом «при времени», то есть иногда (и в определенных лицах), употребляется «в начале нижайших согласей вместо статьи с крыжом». Такое замечание только подтверждает наблюдения, сделанные относительно этого знамени на основании более старых толкований знамени (см. пример-таблицу 16). Мезенец знал *строку*, но ему незачем было обращаться к столь неопределенному мерилу.

Так же подряд, как и крюки, следуют статьи (начиная от «нижайших согласий»), причем статья с крыжом, упомянутая в связи с запятой с крыжом, занимает второе место по порядку, а статья с запятой и с крыжом — первое (то есть самое низкое), что опять-таки уже имело место, согласно толкованиям знамени. Мезенец подтверждает и это, сообщая, что все статьи одинаковы по своей длительности, но «в степенях же различность имеют», то есть разнятся по высоте.

Не все знамена излагаются Мезенцем одинаково подробно. Иногда рассматриваются в отдельности разновидности знамен. Так, например, разделены статьи и статьи закрытые, а также

стрелы (здесь имела значение различная гласостепенность этих знамен).

После первых трех «статей» идут следующие.

«*О статях закрытых*». В их числе показаны статьи закрытые средние с запятой и они же — с сорочьими ногами, в других руководствах именуемые «крикела». Это наименование, равно как и «фотиза», у Мезенца не встречается.

«*О двогласном же знамени, о голубчике малом и о тихом*». Голубчик «малой» (он же — борзый) дан у Мезенца под его менее употребительным названием. Что же касается голубчика тихого, то «Извещение» — первое теоретическое руководство, в котором это знамя подвергается истолкованию, позволяющему судить о его певческом значении и отличии от голубчика борзого (малого): «Тихий голубчик во всем степенногласии (то есть на любых высотных уровнях) от низа к верху, в лицах же и розводах тихим двогласоступанием поется». Это можно видеть и в нотных переводах позднейших азбук, в которых голубчик тихий имеет значение двух половинных длительностей, а борзый — двух четвертных.

«*О переводке*». По поводу этого знамени (простой переводки и с облачком) сказано, что оно применяется в нескольких глазах и различных лицах, причем его распев ставится в связь с голубчиком: «и сея ради вины сие знамя, два голубчика и переводка не опризначены». Следовательно, не только местоположение на первой степени согласия, но и неустойчивость, переменность распева отдельных знамен является причиной того, что к ним неприменимы признаки. Голубчики, переводки — что уже известно — образуют, вместе с некоторыми другими, группу зависимых, подчиненного значения знамен, не подлежащих опризначиванию.

«*О дву стрелах*» (то есть о двух стрелах) — мрачной и крыжевой.

«*О скамеицах и различности их*». Для этих знамен дано по три образца каждого — борзой и тихой скамеиц: в основном виде, с облачком и с сорочьей ногою. Впервые вводится скамеица с оттяжкой и делается ссылка на то, что это знамя поется в определенной попевке («мережа с поддержкой»). При этом очень существенно примечание Мезенца: «Поется в лице своим намерением, а розводом *со прочим знаменем вкупе*». Это очень важное добавление, подчеркивающее, хотя и не совсем определено, существование известных последований знамен («со прочим знаменем вкупе»), образующих начертания лиц или попевок, в которых каждое отдельное знамя теряет самостоятельное значение.

«*О двогласном же другом знамени, о стопице со очком и подчашиях борзых и тихих*». В части объяснений стопиц и подчаший борзых содержание раздела обычно, тогда как в толковании подчаший тихих имеется нечто новое. В старейших

азбуках названию «подчашие» обычно соответствует показ или стрелы простой с подчашием, или крюка (с ним же), а это свидетельствует о том, что подчашие рассматривается как добавочный знак при других самостоятельных знаменах. Действительно, в древнейших толкованиях знамени подчашие приводится самостоятельным лишь в той форме, которая у Мезенца названа «подчашиями различными» или «борзыми» (л. 88 об.). Непосредственно за ними в «Извещении» следует небольшой подраздел (не в виде отдельной статьи) «О других тихих подчашиях, сиречь о крюках с подчашиями» (л. 89) с указанием на то, что «крюки с подчашиями поются такожде, яко же и скорые подчашия: но обаче тихим гласоступанием, во две же степени...» Следовательно, крюк с подчашием рассматривается как отдельное новое знамя, противопоставляемое простым подчашиям и помещаемое не для показа применения подчашия как добавочного знака.

«О тригласостепенном знамени, си есть о стрелах различне изображенных». К этой группе отнесен ряд стрел — обычных, громных и громных с крыжами, объединенных по признаку тригласостепенности. Обращает на себя внимание, что после стрел в «Извещении» следуют четверогласостепенные знамена, а это доказывает, что прием разделения по гласостепенности проводится Мезенцем в обеих частях его труда, делая единой систему всего изложения. Среди стрел показана светлая с тихой пометой (последняя в виде черной вертикальной черты снизу), в других руководствах получающая наименование «светлотихой». Кроме того, хотя большинство стрел содержит одинаковое количество звуков в распеве, относительно них сделано существенное замечание — «но различность их в пении, и в лицах во всех гласех», чем лишний раз подчеркивается значение стрел как наиболее сложных и развитых по распеву знамен.

«О четверогласостепенном знамени». К этому разделу относятся также стрелы, но с сорочьими ногами при них (кроме стрел здесь же имеются и другие четверогласостепенные знамена). Сделанное относительно этих стрел пояснение не только интересно по языку, но уточняет значение сорочьей ноги как добавочного знака. На этом надо остановиться, так как сорочья нога в виде отдельного знака присутствует в большинстве старых и более поздних азбук-перечислений. Тем не менее у Мезенца она упоминается лишь в связи с другими знаменами. В рассматриваемом участке «Извещения» приведен ряд стрел с сорочьими ногами и сказано (лл. 89 об. — 90): «Четверогласостепенное знамя... от низа к высоте поется по случаю во всех гласех непременно¹ тем же обычаем, яко же и тригласнии стрелы, но гласобежатся в четыре степени». В чем же дело? Если и три- и четверогласостепенные стрелы имеют одинако-

¹ То есть не переменено.

вый распев, но последние «гласобежатся в четыре степени» (при этом «от низа к высоте»), то четвертый звук может появиться в распеве только за счет добавленной к знамени сорочьей ноги.

Уделив достаточное внимание сорочьим ногам, Мезенец переходит к облачкам, но показывает их в связи со знаменами, к которым они применены, к чему толчком служит желание пояснить возникновение четверогласостепенных знамен как таковых, не касаясь еще направления движения в них четвертого звука.

«*О четверогласовоспятогласном знамени, о стрелах же*». Об этой группе знамен сказано, что она «...поется с признаками или без признаков во всех гласех своим намерением: понеже от нижайшия степени к высоте тригласобежателне ступятся и паки четвертое гласом снизступятся» (л. 90 и об.).

«*О стрелах же воспятогласных со облачками*» (это как бы добавление к предыдущей группе). Хотя стрелы простая, мрачная и крыжевая обычно в азбуках помещаются раньше светлых и громных, у Мезенца они рассматриваются после них потому, что перед этим описания знамен располагались в зависимости от гласостепенности, от которой пришлось отклониться для объяснения знамен с облачками. Значение последних подтверждается. Следуя тем же путем, которым мы шли, рассматривая значение сорочьих ног, остается заключить, что облачко добавляет к распеву стрел один звук направлением вниз.

«*О громной стреле*».

«*О дербицах*». Здесь — редкое у Мезенца объяснение распева одного знамени через другое. Дербица приравнивается по распеву к стреле громосветлой с сорочьей ногой.

«*О змийце со статиею*».

«*О змийце со сложитиею*». Оба эти знамени отличаются неустойчивостью распевов, «капризностью». В «Извещении» изменчивость змийцы со сложитиею в лицах определена так (л. 91 об.): «В лицах поется многочастна, понеже в розводах ей не едина мера гласов» (то есть распевы ее состоят из различного количества «гласов» — звуков).

«*О сложитиях и о различности их*». Сложития образует значительное количество сочетаний с другими знаменами. Мезенцем истолковываются: сложития малая (простая), сложития с чашкой, с запятой, а также большие сложитии, то есть сложитии с запятой и с чашкой и с запятой и крыжом. В связи со сложитиями Мезенец сообщает сведения, выходящие за рамки простых толкований распевов и напоминающие по характеру вступительную, среднюю и заключительную части «Извещения» (разделы 1, 4, 10). «Большие же сложитии... на ином месте и в неких лицах, во втором и шестом, и осьмом гласех, поются скоро, за два в челну. Во осьмом же гласе и в некоем лице, сия сложития поется в четыре степени, и то усольским мастеропением. Московским же пением, иже Христианинов перевод име-

нуется, в том же лице и гласе поется сия сложития своим розводом; понеже старый Христианинов перевод во многих лицах и розводах, и попевках, со усольским мастеропением имеет различие...» (л. 92 и об.).

Из приведенной выдержки мы узнаем не только о певческом значении больших сложитий, но и о существовании «переводов» — Усольского и Московского (Христианинова). Сведения о разных распевах, вышеназванных в частности, можно почерпнуть и в нескольких других рукописях. Однако знаменательно не только самое их существование, но и то, что о них упоминает Мезенец и что эти переводы находят отражение в *музыкально-теоретическом руководстве*. Московский (Христианинов) перевод — личный, принадлежащий определенному лицу. Усольский перевод, хотя и создан, без сомнения, тоже определенным распевщиком (или несколькими), не является личным. Это результат деятельности местной певческой школы. Если об этих распевах упоминается в «Извещении», то отсюда вытекает, что местные и личные распевы находились в поле зрения составителей теоретических руководств и в педагогической практике были узаконены наряду с основным знаменным распевом (хотя, возможно, и употреблялись реже).

«О кулизмах большой и средней».

«О полукулизмах средней и малой».

«О палках и различности их». Судя по «Извещению», распевы палки ко времени Мезенца стали значительно разнообразнее. Вообще палка — знамя очень употребительное. В «Извещении» упоминается и о другом виде этого знамени, в дни Мезенца уже вышедшем из употребления: «В старых же знаменного пения переводах палка тихая ставится сице,¹ а поется за статию, или за стрелу, или вместо крюка со оттяжкой...» (л. 94). Начертание палки тихой совпадает с тем, какое обычно приводилось в азбуках беспометного времени XV—XVI веков с наименованием палки мрачной. Сведения Мезенца важны тем, что они проливают свет на певческое значение знамени, в старых азбуках не объясняемое.

«О тихой палке с запятою». Из предыдущего раздела следует, что тихая палка является достоянием «старых переводов», уже вышедших из употребления. В настоящем же случае Мезенец возвращается к этому знамени, приводя его в сочетании с запятой. В пометных рукописях последней четверти XVII века это знамя почти не употребляется.

«О хамиле». Неустойчивость распева хамилы не раз приходилось отмечать. Что же до толкования этого знамени у Мезенца, то в нем следует подчеркнуть указание на важнейшую и своеобразную особенность распева хамилы, впервые объясняе-

¹ Дано начертание палки тихой (имеющей вид палки простой, с точкой справа).

мую в теоретическом руководстве. Мезенец пишет: «Хамило¹ поется во две степени, а во иных местах и в три степени; в лицах и розводах над двема слогинями² борзотечно». Это означает, что распев хамилы, из скольких бы звуков он ни состоял, не исполняется целиком на один слог текста, но распределяется всегда на два соседних слога.

«*О чашках и различности их*». Наиболее существенно то, что говорится о чашке полной. В древнейших азбуках и рядовых рукописях это знамя не только встречается как самостоятельное начертание, но применяется и в качестве добавочного знака без раскрытия распева (обычно при стреле простой). Объясняя распев этого знамени, Мезенец добавляет, что чашка полная «...над простою стрелою поется за едину степень, вместо сорочьи ножки сице...». Имеется в виду, что распев стрелы сохраняется, а чашка полная добавляет к ней еще один звук («за едину степень»), так же как и сорочья нога.

«*О ключе*». «Ключ с переводкою и с челюсткою сице» — за этим следует начертание «колеса», вне которого ни в одной азбуке ключ не рассматривается.

«*О челюстке*». Хотя начертание лица «колесо» состоит из трех знамен — переводки, ключа и челюстки, — только один ключ не подвергается особому объяснению, в противоположность переводке и в настоящем случае — челюстке.

За челюсткой следуют: «*О дву в челну*», «*О трясогласной*» (имеется в виду стрела трясогласная), «*О науках*», «*О трясострельной*» (под этим названием стрела трясострельная впервые вводится в азбуку), «*О дуде*», «*О трубе*», «*О мечике*», «*О роге и фите*».

Из числа этих знамен только два в челну и стрелы трясогласная и трясострельная, хотя и имеют сравнительно сложный распев, все же относятся к знаменам по существу, в прямом значении слова. Остальные являются знаменами лишь формально, в действительности же по сложности их распева должны быть отнесены к числу лиц и попевок. Особо следует сказать про раздел «*О роге и фите*». Об этих знаменах сказано, что «рог и фита во особстве³ нигде же пишутся, ниже поются: но обаче в пении фитных лиц по тех различию обретаются во множестве и поются со прочим знаменем вкупе». Этим подтверждается, что рог и фита представляют собой основные признаки фитных тайнозамкненных начертаний («фитных лиц»), в которых «обретаются во множестве... со прочими знаменами вкупе». Следовательно, они не только не имеют самостоятельного певческого значения, но и появление их должно сопровождаться

¹ У Мезенца *хамило* среднего рода, вместо чаще встречающегося женского — *хамила*.

² слогами

³ в отдельности

каким-то количеством других знамен, без чего не может существовать тайнозамкненное начертание.

Рогом и фитой завершается в «Извещении» толкование распево́в знамен, после чего следует (лл. 80—81 об.¹): «Конец извещения сего знамени. Прочим же различным тайнозамкненным лицам и фитам зде описания несть, но егда где которые лица, в каковом любо пении, кроме сего ирмология обрящутся, тамо им и извещение в лицах и розводах будет».

Заключение к «Извещению» позволяет понять ряд особенностей его изложения, формы всего руководства и многие недомолвки, обращающие на себя внимание в толкованиях отдельных знамен. Действительно, если просмотреть внимательно эти толкования, то окажется, что примерно третья их часть имеет в конце замечания вроде: «...и о том о всем в конце означим» (л. 78 об.), «...и о сем во гласовном извещении последи описано будет дробным знаменем» (л. 88 об.), «...и о сем изъяснится последи в пении дробным знаменем» (л. 89 об.), «...сия тонкость знаменная последи изъяснителне укажется» (л. 91) и т. п. Этими замечаниями Мезенец отсылает читателя к разделу, находящемуся «последи», то есть после, в конце всего труда. Этот раздел формально имеет значение приложения к «Извещению», по существу же является его важнейшей составной частью. В нем как раз и содержится все то, чего Мезенец ранее не договорил, и не договорил потому, что это не было бы понятно в кратком предварительном описании и требовало «нотного примера». Количество знаменных песнопений огромно, и невозможно было ожидать, чтобы Мезенец смог дать примеры на каждый случай, в силу чего он и ограничивает свою задачу. В «Конце извещения» прямо сказано, что если «которые лица... кроме сего ирмология обрящутся, тамо им и извещение в лицах и розводах будет». Следовательно, «приложение» ограничивается одним Ирмологием, и других книг Мезенец не касается, а за разводами лиц отсылает читателя к этим книгам, так сказать, «на место».

Ирмологий также представляет собой слишком объемистый сборник, для того чтобы служить приложением к азбуке. Поэтому автор «Извещения» вынужден еще больше ограничить себя. Хотя он и ссылается на Ирмологий, однако самое «приложение» ограничивается только одним ирмосом «Христос раждается, славите...» гласа 1. Изложению ирмоса предпослано объяснение (лл. 81 об.—82): «Зде же описание сокровенных и различных лиц по гласам, яже в сем ирмологии точию обретаемых (изъяснения ради, вкупе со дробным и тонкостным знаменем, желающим учиться пения),² на три части расположихом:

¹ При переплете данной рукописи листы были перепутаны, в силу чего их нумерация не соответствует последовательному изложению текста.

² Скобки в рукописи.

понеже убо первая часть во знамени и в лицах первобытная бесприкладным, ниже отъемлемым намерением в пении поставляется. Вторая же часть на тое знамя и лица, еже в первой части, истолкование возвещает. Третья же часть в пении на первую и вторую обеих частей знамени и лиц самую дробь и тонкость мерою против нотного гласоступания изъясняет». Из объяснения следует, что дальнейшему изложению и истолкованию подлежат лица по гласам, находящиеся в Ирмологии, а объясняются они дробным знаменем и разделены на три части.

Следует вспомнить то, о чем говорилось в главе «Фитники», а именно о двойном значении слова *лицо*. В настоящем случае речь идет о значении «лица» как *изображения*, примера, но не тайнозамкненного начертания. В самом деле, те последования, которые приводятся Мезенцем, не содержат, за немногими исключениями, ничего тайнозамкненного и не являются раскрытием тайнозамкненных начертаний — лиц или фит. Последнее противоречило бы целям «Извещения» — разъяснению певческого значения знамен. В противном случае Мезенцу пришлось бы присоединить дополнительно к его труду особый фитник, составленный по принятой в его время форме. Правда, и в него Мезенец мог бы внести что-либо новое, свое, но без перечня тайнозамкненных начертаний, их названий и соответствующих им разводов он бы обойтись не смог. Особыми задачами «Извещения» и объясняется то, что этот труд *не содержит ни фитника* (понимая под таковым собрание и лиц и фит), ни, тем более, *кокизника*. (Об этом нельзя не пожалеть, ибо такой мастер, как Мезенец, взявшись за изложение теории и исполнительских приемов фитного пения, несомненно, раскрыл бы перед исследователем интереснейшие страницы фитного пения, которые в настоящее время остаются темными.)

Изложение дробным знаменем имеет определенное строение, причем примеры даны на текст ирмоса «Христос раждается...». Полный текст этого ирмоса повторяется трижды — в каждой из трех частей, на которые разбиты примеры. В первой части знамена расположены над текстом в том виде, в каком они обычно даются в рядовом изложении певческих рукописей. Во второй части — строка против строки — отдельные, несколько более сложные знамена первой части переданы «разложенными» на части и изображены (разведены) более простыми знаменами¹ (пометы и признаки проставлены при знаменах во всех трех частях). Первая и вторая части отделены от третьей еще одним участком текста, имеющим самостоятельное значение. Это «Мера знамени во третьей части сицева».

«Две убо стопицы с признаками или без признаков, мерою во гласовном скоробежании противу единого крюка, по случаю

¹ В позднейших азбуках такой прием изложения становится обычным.

яковаго ни есть. Два же крюка, мерою вместо крюка единого со оттяжкой. Два же крюка со оттяжками в протягнении гласовнем, мерою против статей или стрелы, в высочайших и низжайших согласиях,¹ по случаю же яковых любо ни есть» (л. 83).

Принимая во внимание замечание Мезенца, что «третья же часть в пении... самую дробь и тонкость мерою против нотного гласоступания изъясняет», приходится признать, что автор «Извещения» здесь несколько отступил от своей принципиальности. Возможно, что Мезенец лишь хотел показать примерную кратность двум, характерную для ритмического построения знаменных напевов. Таким путем могло быть, конечно, достигнуто приблизительное пояснение длительностей, тем более при условности их определения средствами знаменной нотации.

Беря за единицу измерения длительность современной четвертной ноты, «меру знамени» по Мезенцу можно представить следующей таблицей:

$$\begin{array}{l}
 \text{69} \\
 \begin{array}{l}
 \text{L L} = \text{V} = \text{d} \\
 \text{L L} = \text{V} = \text{o}
 \end{array}
 \left|
 \begin{array}{l}
 \text{V V} = \left\{ \begin{array}{l} \approx \\ \approx \end{array} \right\} = \text{oo}
 \end{array}
 \right.
 \end{array}$$

Данные таблицы во многом находятся в противоречии с теми длительностями знамен, которые можно установить с помощью двознаменников XVII века — второй его половины. В них длительность крюка неизменно приравнивается к половинной, из чего следует (по примеру 69), что одна стопица соответствует четвертной длительности, крюк — половинной, крюк с оттяжкой — двум половинным, то есть целой, а два крюка с оттяжками — двум целым нотам.

Если обратиться к рядовому изложению певческих рукописей, то нередко можно встретить в них стопицы с отсеками, которые не находят места у Мезенца (и в примере 69), но постоянно употребляются и в двознаменниках приравниваются к длительности не восьмой, а четвертной ноты (а стопица без отсеки — половинной). В двознаменниках нет случаев перевода стрел или статей посредством длительностей более чем целая. Примирить указанные противоречия в определении длительностей знамен довольно трудно, ибо как двознаменники, так и авторитет Александра Мезенца заслуживают полного доверия. Обращение к другим руководствам того времени также не может внести ясность, поскольку большая их часть повторяет данные труда Мезенца. Расхождения между азбуками — явление обычное. Приходится склониться к тому, что Мезенец излагает в «мере знамени» свою, привычную для него точку зрения на ритмиче-

¹ Здесь показан ряд статей: статья с запятой и крыжом, статья с крыжом, статья с запятой, статья простая, статья мрачная (стрела простая), статья светлая и статья светлая с сорочьей ногой.

ское значение знамен, подобно тому, как это пришлось наблюдать при решении других вопросов, рассматривая различные перечисления и толкования знамени.

В разделе «мера знамени» кроме стопиц Мезенец приводит, как сказано, еще крюки (лишь простые) и статьи (восемь различных видов), добавляя при этом — «по случаю яковых любони есть», из чего следует, что безразлично, о каком крюке или статье идет речь, что важно самое начертание, самое знамя, а не то согласие, к которому это знамя относится.

Если сопоставить строки ирмоса «Христос рождается...» в том виде, в каком они даны в «примерах» Мезенца, то получится следующая картина:

70

The image shows three lines of musical notation for the irmos 'Христос рождается...'. Each line is numbered 1, 2, and 3. Above the notes are various neumes (signatures) used in the manuscript. Below the notes is a Latin translation: 'Хри - стос - ро - жда - е - тся, сла - вв - те'. Vertical dashed lines connect the neumes to the notes and the notes to the Latin text.

В строке 1 показано начало ирмоса в первой части примеров Мезенца, в строке 2 — тот же текст из второй части примеров, в 3-й — из третьей части (нотные переводы добавлены нами для более легкого понимания значения крюков). Знамена строк 1 и 2 почти на всем протяжении совпадают. Различие заключается только в том, что при отдельных знаменах строки 2 проставлены пометы, отсутствующие при этих знаменах в строке 1. Кроме того, знамена строки 2 на слог «сла» представляют собой развод приходящейся на этом же слог в строке 1 стрелы поводной. Это указано и самим Мезенцем: «понеже убо первая часть во знамени и в лицах первобытная...» (то есть по нотации должна считаться исходной), «вторая же часть на тое знамя и лица... истолкование возвещает». Кроме нескольких помет, эта часть «истолкование возвещает» только для одной стрелы поводной. Третья часть «на первую и вторую обеих частей знамени и лиц самую дробь и тонкость... изъясняет».

Без труда можно видеть, что знаменное изложение и нотный перевод строки 3 заметно разнится от предыдущей строки. Нотация строки 3 (как и всей третьей части) использует всего три начертания: стопицы, крюка (в том числе с оттяжками) и статьи — это из всего богатства начертаний знаменной нотации. К этому вынудила Мезенца «квадратность» и двухдольность «нотного знамени», к которому он прибег для пояснения

ирмоса. То, в чем мы убеждаемся в наши дни, Мезенец показал на триста лет раньше: непригодность нотолинейной системы как средства пояснения столпового знамени. Одного взгляда на нотацию строки 3 и ее нотный перевод достаточно, чтобы увидеть, насколько они однообразны, безжизненны и скучны, насколько лишены ритмического разнообразия, яркости и выразительности, свойственных знаменному распеву, изложенному родной ему крюковой нотацией. Мезенец, видимо, и сам почувствовал, насколько неудачной оказалась его попытка, и ограничился всего несколькими строками для объяснения в них «меры знамени» через «нотное знамя».

Хотя последняя, третья часть примеров Мезенца и оказалась неудачной, но самый прием изложения сложных оборотов напева и знамен посредством дробного знамени имеет большое значение. С таким приемом уже пришлось встретиться в связи с разводами фит, в которых он очень важен.

Как отмечалось, в «Извещении» Мезенца осталась без объяснения система фитного пения. Фитами и лицами (в узком значении последних) Мезенец и его сотрудники вообще не стали заниматься. Они сказали относительно рядового пения (л. 83 об.): «И еще убо восхощещи употреблятися сим дробногласовным и тонким знаменем в пении, и ты разумевай, и рассуждай и знамен¹ по изъяснению сего ирмоса». И несколько ранее (л. 81 об.): «Зде же описание сокровенных и различных лиц по гласом, яже в сем ирмологии точию обретаемых, изъяснения ради, вкупе со дробным и тонкостным знаменем...». Мезенец, видимо, предусматривал в дальнейшем ради сохранения правильных, не искаженных редакцией напевов не только установить единый и точный распев для каждого знамени, но также изложить в Ирмологии (как, несомненно, в Октоихе, Праздниках и других книгах) сложные знамена, лица и фиты без их начертаний, сразу в разводе дробным знаменем. Это еще раз объясняет отказ комиссии Мезенца от составления, одновременно с «Извещением», особого фитника: надобность в нем отпала. Теряло свое значение и то, что взятый Мезенцем за образец Ирмологий содержит, в сравнении, например, с Праздниками, очень немного фит — все равно они должны были излагаться сразу в разведенном виде.

Узкие вопросы певческой терминологии не являются нашей задачей, однако было бы невозможно обойти их стороной, ввиду того что терминология азбук является отражением того уровня, на котором находилось в далеком прошлом развитие русской музыкально-теоретической мысли. В особенности это следует иметь в виду, когда речь идет о таком памятнике, как «Извещение о согласнейших пометах», а с этой точки зрения оно представляется буквально кладом. Разумеется, терминология

¹ размещай знамена (над текстом)

«Извещения», в силу широких задач и значительного объема этого труда, не может ограничиться чисто музыкальными рамками и касается других вопросов, но и они так или иначе связаны со знаменным пением и его историей. Не собираясь давать полный перечень выражений и терминов Мезенца, мы приводим преобладающие и наиболее выразительные.¹

Повествуя о появлении, развитии и распространении знаменного пения на Руси, Мезенец многократно подчеркивает, что это свое, русское, национальное искусство. Самое пение он считает — иначе и быть не могло — «церковным знаменным», называя его одновременно «старословенороссийским», или, короче, «старороссийским» знаменем, при этом «обычным», то есть таким, к которому уже давно привыкли, которое всем давно известно. Встречающееся в других источниках слово «распевщик» Мезенец не применяет. Тех, кто распространял и усовершенствовал знаменное пение, он называет «песнорачители» и «знаменотворцы», «сего многочастного знамени растворители», а в дальнейшем — «новейшие песносникатели». От известного и по другим рукописям слова «мастер» Мезенец производит термин «мастеропение».

Цели, стоявшие перед комиссией Мезенца, также нашли отражение в словаре «Извещения». Этой комиссии предстояло устранить недостатки, «дабы всякое пение было во истиноречном пении». Оно должно было быть исправлено «по истинноречию», что ранее уже пытались делать «малоискуснии мастера», исправлявшие пение «на правую речь». Говоря о том, что в силу ряда причин «праворечное знаменное правление пресечется», Мезенец упоминает об исполнении отдельных знамен «в раздельноречных переводах». Эти выдержки показывают, что в теоретическое руководство вводятся понятия *раздельноречия* и *истинноречия* как явлений, в условиях которых исполнение знамен не может быть одинаковым. *Раздельноречие* — термин, применяющийся реже, чем истинноречие, но и его автору настоящего исследования приходилось встречать вне теоретических руководств, на полях обычных певческих рукописей.

В певческой терминологии слово *знамя* имеет несколько значений и еще больше их оттенков, преобладающая часть которых во всей выразительности проявляется в соединении с другими терминами. Прежде чем перейти к ним, напомним, что в «Извещении» Мезенца можно встретить ряд названий нотных знаков, до него не применявшихся. Так, например, появляется «трисветлоборзое подчашие», «подчашие простоборзое», «большие сложитии» (с запятою и с крыжом), термин «большие концы» и другие. Наименования подчаший представляют собой

¹ Наибольшее место занимают термины, относящиеся к исполнению знамен. Они встречались во множестве и в более старых азбуках, однако у Мезенца, как увидим, они принимают совершенно иной характер.

сложные термины, объединяющие одновременно несколько характеризующих эти знамена признаков. В первом из подчаший указываются его принадлежность к тресветлому согласию и «борзость» (быстрота) последования звуков, во втором — то же движение, но с принадлежностью к простому согласию.

Ряд характеристик знамен связан с понятием «степени» и также различается своими оттенками. Основное значение термина «степень» — высотное: это те ступени, по которым движется звук. Существуют знамена, которые «во гласоступании единостепенны суть» — в этом случае «степень» понимается уже как отдельный звук. В начале изложения раздела о пометах говорится (л. 67): «От нижайшия убо степени... даже до вторыя надесять степени... отселе снизходи воспятогласовне к нижайшему согласию до вторыя же надесять степени сице». Здесь как нельзя более ясно выступает значение «степеней» как высотных ступеней церковного звукоряда в их движении вверх — до двенадцатого звука — и обратно, до двенадцатого же звука, но уже низшего, исходного в звукоряде. Вообще «степень» — это термин, который постоянно связывается с другими названиями и понятиями — прежде всего с «пометами», именующимися «согласнейшими» именно потому, что они должны определять степени, из которых состоят согласия.

Самое слово «помета» не изобретено Мезенцем. О нем мы узнаем из рукописи № 219 Исторического музея, написанной, по всем данным, несколько ранее «Извещения». Так что «помета» — термин, «подобранный» Мезенцем, как и другие, и внесенный им в теоретическое руководство из педагогической певческой практики. Из слов «...сим согласовным пометам сими известителными литерами в печатном тиснении быти невместно» выясняется, почему степенные пометы в некоторых азбуках начинают называться «литерными» (то есть буквенными) пометами. Коль скоро «степень» есть определенный высотный уровень (звук), то становится понятной и такая форма, как «коликими гласными степенями» исполняется то или иное знамя (л. 76), так же как и «степенногласие» («Тихий голубчик... во всем степенногласии... поется» — л. 79; параклит, который исполняется «во единогогласную степень неизменно» — л. 76 об.).

Согласия и степени в разных частях звукоряда соответственно различны по высоте и расположению, что не могло остаться незамеченным для любого певца, тем более для Мезенца, который говорит об отдельных звуках и знаменах «в высоте или в низу гласотечения» (л. 85), «в низких и высоких гласах», «в верхнем или в нижнем гласотечении» (л. 76). Еще убедительнее сказано о знаменах, которые «в колико степеней к высоте или к низу... движутся» или «от нижайшия убо степени к высоте», наконец (о голубчике тихом) «от низа к верху», или (о знаменах противоположного движения — подчашиях) «от высоты к низу» и т. п. Здесь рассматриваемые

выражения нельзя понимать как наречия — вниз, вверх, кверху, книзу. В значении их еще можно было сомневаться, когда речь шла об азбуках XVI века, но Мезенец уже совершенно точно говорит: «от низа к высоте». Появляются два новых понятия: «низ» и «верх» (высота). «Низ» — *область* низких звуков, нижняя часть звукоряда, и «верх» — *область* высоких звуков, верхняя часть звукоряда; и движение распева знамен происходит в направлении от одной области к другой, а не просто вверх или вниз.

Ряд терминов указывает на движение напева: «гласоступание» (в нужных случаях с указанием на количество «движений» напева — «в два гласоступания» и т. п.), с производными и смешанными формами («двогласоступание», «тригласобежательне ступятся», «гласобежательне в четыре степени», «снизступятся», «снижегласити», «вышегласятся», «верхобежание», «нотное гласоступание», «от нижегласия горе возгласити» и др.).

Слово «знамя» Мезенец понимает очень многообразно: и в смысле отдельного нотного знака, и в значении нотации в целом, и как распев, и — в широком значении — как вариант или редакцию напева, сделанные определенным автором. (В некоторых своих значениях это слово было рассмотрено в связи с другими терминами.) Не признавая «органогласовного», «гласонотного» пения, Мезенец, наоборот, всячески разнообразит характеристики своего, старословенороссийского «в тайносокровенноличном знамени» пения и его нотации — «знамени» — в собирательном значении этого слова («тайноводительствуемого сего знамени гласы»). Коль скоро в большинстве знамен сокрыто по несколько звуков, каждое из них, с точки зрения Мезенца, приобретает оттенок известной таинственности, почему и рассматривается как «таинственное, сиречь скрытое и сократительное знамя» или «тайнозакрытое». У Мезенца, однако, нет некоторых очень ярких в этом отношении терминов, в силу того, что он не занимается лицами и фитами. При всем этом выражение «тайнозамкненное» ему известно: «Прочим же различным тайнозамкненным лицам и фитам зде описания несть» (л. 81 об.).

«Извещение» изобилует терминами, связанными с гласостепенностью и направлением движения напева (уже не теми, которые были рассмотрены). Знамена разделены Мезенцем на «единогласостепенные» (или просто «единостепенные же»), «двогласное» знамя, «тригласостепенное» и «четверогласостепенное». Образуются и смешанные термины. Знамена, в которых конец распева уклоняется вниз, называются «воспятогласостепенными» или «четверогласовоспятными», с производными формами — «отселе снисходи воспятогласовне».¹ Стрела крыжевая с облачком «вземлется от низа к высоте, во две степени

¹ Данный термин касается не знамен, а общего ряда помет, но своей выразительности от этого не теряет.

и паки воспятогласится во едину степень». В описании дуды очень образно соединен целый ряд терминов: «Дуда точию поется... к верхобежанию треми степенми и паки в четвертую степень воспятогласится...» (л. 97).

Раскрытие тайнозамкненности, как указывалось, достигается посредством изложения одного сложного знамени несколькими простыми. Объясняемое знамя таким путем раздробляется на несколько, откуда и соответствующий термин «дробное знамя». Мезенец повествует «О таинственных же лицах и скрытом знамени, о разводах и попевах, и о тонкости их, которые лица и знамя, и разводы... како поются, и како дробятся, и како поставляются...» (л. 74). Если неразведенные знамена являются, условно выражаясь, более «грубым» средством записи напевов, то, будучи разведенными, они дают более «тонкое» изложение. Отсюда термины: «тонкое», «тонкостное» или «дробнотонкое» знамя, или, наконец, такие формы, как «употреблятися сим дробногласовным и тонким знаменем», «сему тонкодробному раззнаменованию в пении».

Дробность знамени соединяется с представлением о скорости, быстроте последования звуков, однако быстрота движения или его умеренность присутствуют и в знаменах, в своей основе единых и не подлежащих разводу (не следует забывать, что любой развод есть нарушающее природу знамени насильственное мероприятие). Поэтому скорость движения и протяженность (длительность) звучания знамен выражается собственными, самостоятельными терминами, вроде: «А борзость сего знамени и тихость... последи возвестится» или «в борзости или тихости, в высоте или в низу гласотечения». Скорость движения может колебаться, и различные разновидности знамен могут исполняться «едино борзо, а другое тихо». Нередко говорится о «протягнении», так же как и о «скоробежании гласовнем» и т. п. Показательно, что для определения быстрого движения существует больше терминов, в том числе составных («скорогласно», «борзотечне», «велми борзо» и др.), нежели для тихого.

Наименования отдельных знамен уже включают в себя определение скорости их исполнения. Знамена эти известны давным-давно, но в старых азбуках они носили только свои основные, видовые названия, появление в них добавочного «скоростного» определения есть достижение позднейшего времени, которое во многом обязано этим Мезенцу и его комиссии. Нельзя думать, что Мезенец только собирал уже существовавшие в его время и ранее выработанные термины, не создавая при этом своих собственных. Словообразовательскую деятельность можно легко допустить и у других музыкальных деятелей с самого начала культового пения на Руси, в особенности же у теоретиков типа инока Христофора, составителя рукописи № 219 и даже у таких, как Иоанникий Коренев и инок Евфросин. Из новых названий знамен в «Извещении» можно встретить: «статья боль-

шая», «голубчик тихой», крюк простой со «скорогласовоспятною кавычкою», стрелы «громотрисветлая» и «трясострельная», подчашие «трисветлоборзое», «большие» сложитии, «тихая палка с запятою», подчашие «простоборзое», так же как и ряд наименований, составившихся из основных названий знамен совместно с названиями дополнительных знаков. Некоторые из приведенных у Мезенца начертаний были также известны в более ранних азбуках, но получили у него более полное и развитое определение. К числу новых терминов Мезенца относятся «мера знамени» и некоторые другие, находящиеся от нее в зависимости. Их немного. С «мерой знамени» обычно связан такой термин, как «два крюка со оттяжками в протягнении гласовнем мерою *противо* статей...» В данном случае «противо» (то есть в сравнении, сравнительно с чем-либо) — термин не музыкальный, но совместно с «мерою» он приобретает значение музыкально-технического термина.

Не трудно было бы привести еще много терминов, применяемых Мезенцем и свидетельствующих о богатстве его музыкально-технического языка, но наиболее полное представление о нем возможно получить, лишь изучив самое «Извещение».

«Извещение о согласнейших пометах» является документом обобщающего значения и в истории древнерусского певческого искусства не имеет себе равных. В русской и мировой литературе и живописи известны произведения отдельных выдающихся личностей, исключительное дарование которых позволило им подвести итоги тому, что было накоплено предшественниками. Это было, однако, не только подведение итогов. Достижения прошлого были пересмотрены и дополнены. Талант, опыт и знания этих личностей способствовали созданию трудов, поднимавшихся на несколько голов выше всего, созданного ранее. В области музыки таким трудом явилось «Извещение о согласнейших пометах».

Не так важно, что «Извещение» Мезенца охватывает относительно узкий круг вопросов, связанных только с музыкой, точнее — лишь с церковным пением. Сразу, однако, чувствуется, что Мезенец был человеком с очень широким кругозором. Выполняя возложенные на него царем Алексеем Михайловичем поручения, он тесно соприкасался с высшей светской и церковной властью, и работа его не была результатом простого личного желания. Составляя «Извещение», он выполнял ответственное государственное поручение, особая важность которого подчеркивается тем, что оно исходило от самого царя, принявшего «знаменное правление» по благословению и при поддержке патриарха всея России Иоасафа. Первая комиссия состояла из «разных чинов от святяга божия церкви чиновачников и всякаго церковного чина избранных людей» (л. 64 об.). Мезенец — на этом сходится мнение всех исследователей древнерусского культового пения — возглавил работу комиссии из

четырнадцати дидаскалов, а это подтверждает его опыт и знания, позволившие ему принять на себя столь большую ответственность.

Царское распоряжение о созыве первой комиссии явилось следствием того, что царь был прямо и непосредственно заинтересован в развитии и улучшении церковного пения и знал, что «...везде, во всех градах и селех учинилося велие разгласие, что и во единой церкви не токмо трием или многим, но и двема пети стало согласно невозможно» (л. 65 об.). Сам по себе он не мог узнать об этом, если бы к нему не поступали сведения с разных концов страны.

Первая встреча и начало работы избранных четырнадцати дидаскалов имели место в «царствующем велицем граде» Москве, однако ничто во вступлении Мезенца к «Извещению» не свидетельствует о том, что эти четырнадцать человек приглашены из самой столицы — они были только «разного чина». Это позволяет думать, что в число членов комиссии входили представители не одного московского духовенства и московских певцов, но и лица, призванные из других областей и городов России. Это согласуется и со словами самого Мезенца о том, что «разгласие» учинилося «везде, во всех градах и селех», следовательно и меры борьбы с ним должны были вырабатываться как представителями Москвы, так и других городов и областей русского государства.¹ «Извещение о согласнейших пометах» является поэтому плодом труда многих лиц, итогом взаимодействия и сопоставления различных точек зрения. Тем самым ему было суждено сыграть роль музыкально-теоретического руководства, содержащего *выработанные для всеобщего применения «нормы» знаменного распева*, на которое, однако, неизбежно должны были оказать воздействие уже сложившиеся к тому времени местные приемы и традиции.

Значение «Извещения» велико потому, что содержание этого труда по своей полноте превышает все труды такого же рода, созданные ранее. Определяется это тремя причинами: условиями его возникновения, целью и «автором». Цель составления данного труда по существу определила состав авторов. Авторы, общий труд которых кратко называют «Азбукой Мезенца», подытожили музыкально-теоретические положения, распыленные по отдельным мелким руководствам, отбросили то, что уже потеряло значение, и сохранили действительно нужное и жизненное, не порывая с традициями певческой практики, подкрепленной их глубокими личными знаниями и опытом. Высказывания и взгляды, изложенные в «Азбуке», являются выражением мыслей и взглядов самого Мезенца и всех членов

¹ Из всего этого видно, что вопросы правильной постановки певческого дела на Руси и установление для него единых музыкально-теоретических основ вышли за пределы компетенции отдельных лиц, школ, обителей или городов, оказавшись предметом организованной заботы государства.

возглавленной им комиссии, за которой нельзя не видеть еще более обширной группировки певческих деятелей, целого течения, большого «лагеря» сторонников сохранения и усовершенствования национального вида певческого искусства — знаменного распева. В силу этого в «Извещении», несмотря на заметную его односторонность, оказывается закрепленной *теория знаменного распева в ее наиболее совершенных и развитых формах*, на той наивысшей ее ступени, после которой теоретиками знаменного пения уже не было создано ничего, что имело бы столь же принципиальное значение.

«Извещение» Мезенца построено совершенно иначе, чем многочисленные азбуки не только XV—XVI веков, но и первой половины XVII века. В него включено значительно больше знамен, чем их имеется в древнейших руководствах, — если сравнение «подбора» знамен древнейших азбук со знаменами рядовых певческих рукописей показывает, что далеко не все начертания, применяемые в рядовом изложении, оказываются введенными в азбуку, то у Мезенца в перечень знамен включены почти все, практически употребляемые. Если некоторые и отсутствуют, так преимущественно те, которые образованы добавочными знаками (предусмотреть все случаи их применения не мог и Мезенец). Помимо этого, Мезенцем введены в «Извещение» *новые*, ранее не применявшиеся знамена. Таким образом, *его труд в наиболее полной мере охватывает начертания знаменной нотации*.

Сводить мысли Мезенца к вопросам одной нотации и ее преимуществ нельзя. За крюковой нотацией стоит знаменный распев, за знаменным распевом — русская музыкальная культура, и Мезенец защищал не внешние признаки ее, а русскую музыкальную самобытность в одном из ее замечательнейших проявлений — знаменном распеве. Преследуя в основном цели упорядочения знаменного пения, «Извещение» оказывается в известной зависимости от современных ему недостатков культового пения — тех самых, с которыми оно призвано было бороться. Мезенец счел возможным сделать «уступку» требованиям времени и пойти на некоторое упрощение знаменного изложения. Это нашло выражение хотя бы в изображении напевов лиц и фит сразу в разводе дробным знаменем. (Впрочем, это уступка формальная, несколько не снижающая точности и правильности фитных распевов. Наоборот: присутствие распева, изложенного дробным знаменем, исключает произвольное его истолкование, возможное при тайнозамкнутым начертанием.)

Многочисленные ссылки «Извещения» (при объяснениях распева знамени) на определенные тексты и строки рядового изложения указывают на то, что певческое значение знамен понимается не поверхностно, как определенное количество звуков той или иной длительности. Указания на связь отдельных зна-

мен с целой строкой напева ставят их распев в зависимость от мелодической фразы, то есть от попевки. Многочисленность ссылок, помещаемых Мезенцем, и вся система, по которой построен его труд, показывают, что его автором еще больше, чем это было до него, утверждается *попевка как основа всего знаменного распева*. Наряду с этим в «Извещении» нет ничего такого, что могло бы указать на зависимость знаменного пения от византийской музыкальной теории: оно построено на *своем, русском понимании музыкально-теоретических основ знаменного распева как национального и самобытного вида певческого искусства*.

Как бы ни были ценны другие руководства, «Извещение» выделяется тем, что содержит ряд принципиальных высказываний, определяющих отношение его автора к окружающему, к событиям церковно-певческой жизни, к знаменному распеву, его сопоставление с западноевропейской музыкой. Никакой другой автор не затрагивает этих вопросов.

Независимо от того, каким путем пошло практическое применение системы признаков, самый факт изобретения и введения признаков в знаменную нотацию в целях замены киноварных помет представляет собой *крупнейшую музыкально-теоретическую реформу, когда-либо имевшую место в жизни знаменного распева*.¹

«Извещение о согласнейших пометах» написано живым, образным и технически отработанным языком, изобилующим множеством новых и ярких формулировок и музыкальных терминов. Оно заметно отличается от древних певческих азбук, что позволяет рассматривать «Извещение» как *наиболее полное и совершенное с методической стороны музыкально-теоретическое руководство по русскому культовому пению минувших веков*.

«Извещение» оказало огромное влияние на формы и содержание теоретических руководств, появившихся на свет позже 1668 года. Это влияние выразилось в подражании, а чаще — в прямых заимствованиях из труда Мезенца или пересказах его содержания, что говорит об огромной популярности этого труда. В конечном счете все развитие музыкально-теоретических руководств XVII века (и более поздних) можно разделить на два периода: до-мезенцевский и после-мезенцевский.

Присутствие в «Извещении» ценнейших исторических сведений, полемическая горячность изложения, яркость языка, глубокая убежденность в неоспоримых достоинствах знаменной нотации, знаменного распева в целом и, наконец, ярко выраженная общая патриотическая направленность труда — все это выдвигает «Извещение о согласнейших пометах» в ряд *выдающихся памятников второй половины XVII века*.

¹ Система признаков как усовершенствование, реформа, может быть приравнена только к изобретению самих киноварных помет.

Достоинства «Извещения о согласнейших пометах» велики и несомненны. Формально толчком к появлению этого труда послужил, как мы видели, царский приказ о необходимости наведения надлежащего порядка в русском церковном пении, — но это формально. Издать указ царя вынудили обстоятельства, а раз так, то надо задуматься над тем, что привело древнерусское церковное пение в состояние упадка.

Наступившее в церковном пении «велие разгласие», сделавшее невозможным одновременно согласное пение на клиросе даже двух человек, имело несколько причин. Первой причиной было еще не исчезнувшее окончательно ко времени Мезенца «неединогласие», вносившее и в церковное богослужение, и, в частности, в пение огромную путаницу. Тем не менее, неединогласие было хотя и крайне уродливым, но все же чисто внешним явлением, только мешавшим пению, но не разрушавшим его изнутри. Значительно большее и пагубное действие оказывали внутренние причины, с которыми и был призван бороться Мезенец: прежде всего — распад дисциплины пения, выразившийся в исправлении его «на речь» невежественными певцами, портившими его, «измешавшими» точные и правильные певческие «переводы».

Александр Мезенец и его комиссия работали в Москве. Затруднительно сказать, какими путями протекало исправление церковного пения по всей стране, но нельзя не учитывать того, что Москва и ближайшие, примыкавшие к ней области находились в лучших условиях.

Раньше или позже, но в русском культовом пении (и во всей знаменной системе) наступило «переходное», кризисное время. Стало ясно, что просто отгородиться от западноевропейской музыки и музыкальной системы невозможно. Сам Александр Мезенец и его деятельность чрезвычайно показательны и характерны для этого критического периода. Мезенец оказался стоящим на рубеже двух эпох музыкальной жизни Руси, и положение его как музыканта и теоретика было отнюдь не легким.

Беспристрастно оценивая фигуру Мезенца, нельзя не отметить того, что — хотел он этого или не хотел, — его труд «Извещение о согласнейших пометах» уже заметно отошел от прежних «штампов» и носит на себе явные следы нового. В нем чувствуется воздействие новых литературных течений, заметны «светскость» изложения, отсутствие ссылок на церковные авторитеты, отказ от бесконечных цитат из высказываний святых отцов церкви и священного писания. На смену им приходит лаконичное, деловое изложение.

При поверхностном взгляде на труд Мезенца может показаться, что приведенная им в порядок система помет и нововведенные признаки могли бы разрешить кризис знаменного распева и направить его жизнь по ровному пути дальнейшего процветания, но это не так. По существу Мезенец, сам того не

зная, занялся делом, заранее обреченным на неудачу, потому что оно оказалось уже несвоевременным. Намерение Мезенца спасти знаменый распев не могло осуществиться, так как в своей деятельности он опирался, в конечном счете, на старое и отживающее, а не на новое, развивающееся искусство, каким в то время была западноевропейская музыкальная система и новое многоголосие. Недаром во второй половине XVII века образовались два противоположных лагеря: в одном находились Мезенец и его единомышленники, в другом — Коренев, Дилецкий и другие сторонники западноевропейского искусства, находившего сочувствие и поддержку у патриарха Никона и царя Алексея. Оба лагеря различно воспринимали окружавшую их музыкальную действительность.

Не подлежит никакому сомнению, что музыкальный кругозор Александра Мезенца был широк и отнюдь не ограничивался одним знаменным распевом. Не знать современных ему западноевропейских музыкальных течений он не мог — иначе он не стал бы их оспаривать. Он оказался даже вынужденным, как о том говорилось, прибегнуть к помощи западноевропейских средств определения длительностей звуков. Мезенец отстаивал старое, исходя из самых достойных патриотических устремлений, но патриотизм его невольно оказался ограниченным и односторонним. Сам Мезенец одной ногой стоял уже на новом пути; его психология, не став новой, уже отошла от старого.

Деятельность Мезенца совпала с высшей точкой «шатаний» знаменного пения, которые начались раньше составления «Известия о согласнейших пометах». Это доказывается тем, что первая комиссия Мезенца работала на 25—30 лет позднее предполагаемого нами времени появления киноварных помет, необходимость изобретения которых сама по себе уже могла явиться следствием начавшегося кризиса знаменного пения. На вопрос, так ли это, может лучше всего ответить рассмотрение самой системы помет и других форм теоретических руководств, в которых отражено развитие знаменного распева.

Новое западноевропейское искусство, проникнув на Русь, попало не на совсем неподготовленную почву.

В Москву иногда завозились западноевропейские музыкальные инструменты. При Иване Грозном был привезен орган, при Алексее Михайловиче — клавесин. Зазвучала органная и клавесинная музыка, начавшая понемногу пускать свои ростки и привлекать к себе внимание русских музыкантов. Этого, без сомнения, еще не было достаточно, чтобы в музыке начались «смуты», но музыкальные деятели на Руси почувствовали, что великий русский знаменый распев — это еще не все и кроме него существует какой-то другой вид музыки, красивый и заманчивой. Дальше — больше. Случайное соприкосновение с «органогласовой» музыкой перешло в увлечение ею, и сознательное ее внедрение в русскую музыкальную жизнь привело к появлению

ее приверженцев и противников. К тому же иностранцы, те же поляки и немцы, приезжали на Русь, а русские ездили за границу, знакомясь за рубежом с гармоническим многоголосием. Последнее Мезенец, видимо, и имеет в виду под «органогласовным» пением. Однако, хотя знаменное многоголосие («знаменные партитуры») в годы деятельности Мезенца уже находилось в обращении, сам он о нем не упоминает, ибо его мысли и усилия были направлены в сторону «классического» одноголосного знаменного распева.

Глава 11

АЗБУКИ ПУТЕВЫЕ, ДЕМЕСТВЕННЫЕ И ДРУГИХ СИСТЕМ

Знаменная (столповая) нотация занимает, как неоднократно подчеркивалось, господствующее положение среди всех русских безлинейных нотаций. Поэтому нет ничего удивительного в том, что этой нотации и знаменному распеву посвящено подавляющее большинство сохранившихся музыкально-теоретических руководств. Наряду со знаменной, с течением времени стали известны другие, тоже безлинейные нотации: демественная, путевая и Казанская (Казанское знамя), а также еще несколько видов нотаций, имеющих экспериментальное значение и составляющих особую группу. По степени распространенности разных (второстепенных) видов безлинейного нотного письма на первое место должна быть поставлена путевая нотация (путевое знамя), на второе — демественная (демественное знамя). На Казанское знамя и некоторые другие нотации нельзя смотреть, как на имеющие серьезное значение в практическом или в научном отношении.

Среди многих частей рассмотренной в четвертой главе азбуки инока Христофора имеется одна часть под заголовком (л. 1003 об.) «Согласие знамени с путным знаменем, сии речь како поется путь против знамени и решение путному знамени в коем же гласу».

Заголовок очень интересен. «Согласие» знамени с путным (то есть с путевым) следует понимать как согласование, сопоставление одного знамени с другим. Какое знамя согласуется с путным, из заголовка не видно. Конечно, под ним следует понимать *столповое* знамя, знаменную нотацию. Такое понимание подтверждается дальнейшей частью заголовка — «сии речь како поется путь против знамени». И *путь* и *знамя*, таким образом, следует рассматривать более широко — не только как нотацию, но как путевой и знаменный распевы, изложенные посредством соответствующих им нотаций. Далее: «и решение путному знамени в коем же гласу». Термин *решение* нам не приходилось видеть ни в каком другом руководстве. Смысл слова *решение* понятен: в настоящем случае он по значению совпадает с *разводом*. Окончание заголовка указывает на то, что данный отдел азбуки соответствует гласовой системе и изложен, как оно в действительности и есть, в порядке восьми гласов.

«Согласие знамени» построено следующим образом. Строки знамен на один и тот же текст показаны три раза подряд, одна за другой (текст каждый раз начинается с красной буквы). Первые две строки не совпадают: в них сопоставляются разные нотации и разные распевы (путевой и знаменный). В третьей строке дается развод путевого знамени дробным столповым. Вторая и третья строки также совпадать не могут. Которая же из трех строк, одинаковых по тексту, должна считаться основной? Если строку 1 принять за основу всего построения, то строка 2 будет ее «дословным» мелодическим повторением, только в другой нотации.

В схеме построения «Согласия» имеется ряд исключений, когда даются только две строки (без первой). Следовательно, строки 2 и 3 должны быть сохранены при всех условиях. Строка 2 и есть тот путевой участок всего «Согласия», который «решается» дробными столповыми знаменами, то есть в строке 3 просто подвергается переводу на крюки строка 2. Для чего же предназначена строка 1? Для того, чтобы поющему был ясен напев попевки и ее графическое знаменное изображение. Разводу дробным знаменем должно соответствовать знаменное же ее краткое изображение. Почему Христофор иногда опускает первую строку, остается неясным. Это недостаток руководства, которое от этого не теряет своего выдающегося значения: Христофор нашел новую форму изложения, известную только по его азбуке. Быть может, ее правильнее назвать даже не новой, а единственной в своем роде.

В какой-то степени изложение Христофора можно назвать двознаменником. У Христофора тексты с разными нотациями находятся рядом, написаны в одну строку. Поэтому его «Согласие знамени» можно считать одной из первоначальных, «скрытых» форм двознаменного изложения. Полнота и систематичность показа путевого знамени, новизна формы и то, что автор азбуки в показе путевого знамени (а тем самым и распева) отталкивается от понятия попевки, выдвигают его азбуку в ряд выдающихся руководств. Она показывает, что иннок Христофор как музыкант-теоретик значительно опередил и свое время, и своих товарищей распевщиков, работавших на том же поприще.

В поздних рукописях XVII и XVIII веков нередко можно встретить демественные азбуки с переводом демества на крюки; что же до путевых азбук, то их мало. Особенностью последних является то, что они представляют собой перечисления путевых знамен без их музыкального истолкования средствами знаменной или иной нотации. В связи со сказанным путевую азбуку Христофора, особенно учитывая ее достоинства, «двознаменность» и принадлежность к первым годам XVII века, следует считать уникальной.

После толкования столпового знамени дано (лл. 1012 об.—1013 об.) перечисление путевого знамени: «Имена путного зна-

мени, иже не обретаются в столповом знамени, и решение ему розведено против столповым знаменем». Это перечисление, сделанное Христофором, следует считать наиболее ранним среди известных. В силу этого оно представляет значительный интерес, в частности со стороны терминологической.

Перечень путного знамени таков:

Соколице	Непостоянная	<i>Стрела</i>
<i>Голубчик</i> ¹	Двоечелная	Отметная
Светлый	Двоечелная	Непостоянная
Тресветлои	с ключиком	<i>Поводная</i>
Мрачной	Мрачная	Мрачночелная
Ометной	Светлая	<i>Сорочья ножка</i>
Светлоометной	Светлоометной	С крыжиком
Слогня	С рогом	<i>Челюстка</i>
Врахия	С сорочьею ножкою	<i>Кулизма</i>
Мрачная	Заножец	Ключевая
Светлая	Мрачной	<i>Стопица</i>
Тресветлая	<i>Подчашье</i>	<i>Крюк</i>
Светлоключная	Мрачное	Светлои
Опашная	Ключевое	Ключевой
С крыжем	Ометное	Светлокрыжной
<i>Переводка</i>	С крыжем	Крыжной
Непостоянная	<i>Мечик</i>	Мрачной
Светлочелная	Ключевой	Ометной
Челная	Мрачноключевой	<i>Параклит</i>
Зелная с крыжем	Светлоключевой	С крыжем
С двумя крыжи	Ометной	<i>Статья</i>
С ключиком	С крыжем	<i>Мрачная</i>
<i>Поездная</i>	<i>Воздержная</i>	<i>Светлая</i>
Ключенепостоянная	Ключевая	<i>С сорочьею ножкою</i>
Ключеповодная	Непостоянная	<i>Закрытая</i>
С крыжеповодная	ключевая	<i>Мрачная</i>
Опашноповодная	<i>Осока</i>	<i>Сложития</i>
<i>Скамейца</i>		

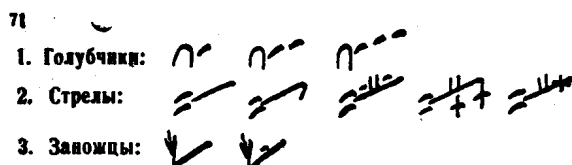
В конце, как обычно для азбук-перечислений, помещены начертания и названия нескольких фит: «Фита *громная, постоянная, поводная, громозелная*».

В заголовке, помещенном в начале перечисления путевого знамени, сказано: «Имена путного знамени, иже не обретаются в столповом. . .» Сопоставление путевого и столпового «алфавитов» показывает, что в них имеется довольно значительное число — более четвертой части — совпадающих наименований. Этим наименованиям в большинстве случаев соответствуют общие начертания знамен. (Забегая несколько вперед, заметим, что то же самое можно сказать и относительно демества.) Следовательно, слова Христофора о путевом знамени, что оно «в столповом не обретается», нужно относить не только к их названиям и к графической стороне: Христофор не мог не видеть и не знать совпадения многих начертаний и наименований. Прежде чем окончательно разобраться в этом, рассмотрим,

¹ Подчеркнуты названия, совпадающие с названиями столпового знамени.

в чем отличие начертаний путевых (и демественных) знамен от столповых.

Подобно столповым, в путевых знаменах можно встретить одинаковые начертания при разных наименованиях и, наоборот, одинаковые наименования при разных начертаниях. Есть ли, при всем этом, в путевой нотации что-либо такое, что делало бы ее по самому существу отличной от столпового знамени? Рассмотрим несколько путевых знамен.



Знамя первое — голубчики: простой, светлый и тресветлый. Новым является добавление к обыкновенному (в знаменной нотации — «тихому») голубчику дополнительных черт справа, отчего изменяется наименование, подобно тому, как это имеет место, например, у стрел в случаях добавления к ним знаков «мрака» или «света» над горизонтальной чертой.

Знамя второе — стрелы: просто стрела, стрела отметная, светлочелная, челная с двумя крыжи и челная же «с ключиком». В новых начертаниях сохраняются основные составные части знаменной стрелы простой — статья простая и присоединенная к ней справа горизонтальная черта, но к этой основе добавляются отдельные элементы других знамен. Стрела «отметная» имеет справа еще небольшую вертикальную черту, напоминающую вертикальную же черту крюка, только обращенную вниз. В стреле светлочелной между знаками «света» прибавлены две вертикальные черточки, заимствованные из столпового начертания два в челну. В стреле челной с двумя крыжи при горизонтальной черте сохраняются те же черточки от двух в челну, но прибавлены под чертой два небольших крыжа. Наконец, нетрудно заметить, что у стрелы челной с ключиком отличительным признаком является крестик на горизонтальной черте, как у знаменного ключа (иначе — крюка ключевого).

Другие путевые знамена образованы аналогично. Так, запощы состоят из крюка с добавлением в верхней части вертикальной черты сорочьей ноги. Из этого вывод: теоретические руководства (азбуки) путевого знамени показывают, что *путевая нотация является не самостоятельной, но производной*. Начертания (знамена) путевой нотации построены *из отдельных целых знамен и частей начертаний столпового знамени*. Это подтверждает, что путевое знамя в столповом «не обретается», а образуется, так сказать, из «расчленения» столпового знамени (что можно повторить и о деместве).

Сказанное следует понимать с некоторой оговоркой, ибо ряд начертаний путевого знамени, как сказано, заимствован из столповой нотации без каких-либо изменений (например, статьи

и др.). Знамен же путевых, составленных из отдельных *элементов* столпового знамени (в перестановках и сочетаниях, в последнем не встречающихся), очень много. Как же могут «не обретаться» в столповом знамени те начертания (знамена), которые с графической стороны полностью совпадают с путевыми? Для таких знамен выражение «не обретаются» следует понимать только в мелодическом значении. Их распевы не совпадают с распевами столповых знамен аналогичных начертаний. Что же до графически различных начертаний, то их действительно в знаменной нотации нет: они употребляются в тех сочетаниях и перестановках отдельных элементов, которые мы и находим в путевом знамени.

В общности отдельных начертаний путевой и знаменной нотаций заключается известный недостаток путевой нотации. Он же невольно является и помехой на пути расшифровки ряда участков беспометных песнопений XVI и первой половины XVII веков. В это время, особенно в «Обиходах», нередко можно встретить поочередное изложение песнопений то знаменным, то путевым распевом. Если они не сложны по напеву, то в них используются преимущественно более простые знамена, в том числе общие двум рассматриваемым нотациям, из чего может проистечь неточность их мелодического понимания.

Окончание заголовка перечисления говорит о том, что в азбуке дано «решение ему» (путному знамени) и что оно «разведено против столповым знаменем». Этот участок заголовка повторен (л. 1013 об.) в маленьком подзаголовке перед таблицей: «А се путное знамя разведено столповым». Следующая за этим таблица является прообразом подобного рода таблиц более поздних азбук (второй половины XVII и XVIII веков), в частности знаменно-демественных. Таблица построена из трех (иногда четырех) пар вертикальных столбцов, из коих в первых киноварью даны путевые знамена, а во вторых — чернилами их развод столповым знаменем. Азбука Христофора — наиболее ранний образец построения такого рода схемы.

Далее (л. 1015) в азбуке помещен «Развод знамени мудрому и фитам изо всех гласов, еже в Праздницах и в Октаике, и в Триоди, се же имена им. Площадка». Последнее слово говорит о том, что Христофор имел в виду дать попевки и назвал одну из них — «площадку». Однако в его азбуке уже имеется самостоятельный отдел, посвященный кокизам. Появление «площадки» в данном месте случайно. Под «знаменем мудрым» следует понимать обычные «разводные строки», тем более, что и фиты автор азбуки дает тоже прямо в разводе, без их начертаний и наименований. Разводы даны с указаниями на их гласовую принадлежность, так же как и на службы, из которых они заимствованы. Завершается фитник записью (л. 1028 и об.): «А что прочих фит в охтай, то те ж, кои в стихорале. А кои фиты в церковном обиходе, и в заутрени... и во всенощном,

и в вечерни, и в постном обиходе — те тамо фиты и готовы розведены». Такой прием — отсыл к определенным песнопениям, в которых фиты даны в уже готовом, разведенном виде — как подражание встречается и в других, более поздних фитниках (его мы находим и у Мезенца).

После перечисления путевого знамени в азбуке инока Христофора сделана приписка (л. 1013 об.): «А у коего знамени обрящещи в начале приписан крыж, еже есть сиче:

— таковое знамя поется низко».¹

Показ отдельных знамен с крыжами уже приходилось встречать, но в связи не с путевым, а со столповым знаменем. Говорилось, например, о крюке и других начертаниях, у которых проставлен «в носе крыж». В рядовых знаменных рукописях XVI и первой половины XVII века можно изредка встретить отдельные из приведенных начертаний и некоторые более сложные, также из числа показанных в «перечислении» путного знамени. Такие случаи еще не позволяют предполагать, что песнопение изложено путевой нотацией и принадлежит к путевому же распеву. Причин такого явления можно предположить две. Во-первых, путевая нотация в ранний период образования «выкристаллизовывалась» из знаменной и в отдельных своих начертаниях продолжала пользоваться знаменной нотацией. Во-вторых, — и это более вероятно, — отдельные путевые начертания в определенных случаях применялись в составе столпового знамени. На эту мысль наводят следующие строки одной из азбук: «А у коего знамени... аще обрящется в начале приписан крыж, еже есть сиче (дан пример), таковые знамена поются низко. Ведомо да будет: *еже кая знамения путная*² *вместо кождо столпового знамени поются*, путной параклит вместо столповой статьи светлой, тако же и прочая».³ Путевой параклит, стало быть, не является единственным знаменем, которое оказывается общим в обоих видах знамени. В таком положении находятся еще и «прочая» знамена, какие именно — азбука не называет. Очевидно, у путевого знамени существовали какие-то свои особенности, которых не было в столповом знамени и которые знаменной нотации приходилось заимствовать у путевой. Тем не менее случаи введения путевых начертаний в столповую нотацию еще должны быть тщательно проверены по рядовым

¹ Помещая в один ряд с другими знаменами сорочью ножку с крыжом, автор азбуки подтверждает самостоятельность распева этого начертания. Оно выходит, таким образом, из состава добавочных знаков и становится самостоятельным знаменем. Без этого сорочью ножку нельзя было бы пропеть «низко».

² какие-либо путевые знамена

³ БЛ, ф. 304, № 449, л. 329 и об. (до 1644 г.).

рукописям. Все же присутствие отдельных путевых начертаний среди нотных строк знаменных рукописей налицо.

Довольно ранняя путевая азбука¹ повествует о том же несколько более подробно: «А у коего знамени, у стрелы, или у крюка, или у статьи, или у скамейцы, или у запяты, или у подчашия, или у стопицы, или у сокольица, еже есть сицево знамя (на л. 404 об. показаны все перечисленные знамена), таковое знамение² поется низко все», после чего следует: «Развод путных закрытых строк столповым знаменем и объявление. Каяждо строка знаменная в путных поется. Объявлено в гранях. Внимай остроумне: путной параклит вместо столповой статьи светлой. Тако ж и прочая разумевай» (лл. 404—405).

Примечательно, что в столь ранние годы (до 1622) составитель азбуки уже использовал форму таблиц. «Гранями» он называет столбцы таблиц, в которых сопоставляются начертания путевой и знаменной нотаций — обычный прием поздних азбук. В «гранях» азбуки путевое знамя написано киноварью, а столповое — чернилами. Азбука содержит также несколько путевых фитных начертаний, без разводов. К сожалению, разводов путевых (так же, как и демественных) фит ни в одной азбуке обнаружить не удалось.

В сравнении со знаменными, путевые фитники кажутся недоразвитыми, да и в перечислениях можно насчитать всего по несколько начертаний фит. В руководстве инокa Христофора их 5, в азбуке № 449 и в рассматриваемом фитнике — по столько же. В начертаниях имеются незначительные разночтения. Названия путевых фит таковы:³ фита громная, фита постоянная, фита поводная, фита громозельная, фита чертожная. Нетрудно заметить, что в части наименований путевые фиты находятся в полной зависимости от столповых, в точности повторяя названия последних. Помещаются путевые фитники в конце перечислений знамен.

Во многом близки путевым азбукам и азбуки демественные, которых, заметим, больше. Кроме того, в некотором отношении они более развиты.

Включение в певческие сборники знаменно-демественных азбук — не редкость, однако нет ни одной рукописи, посвященной деместву, которая, подобно азбуке инокa Христофора, относилась бы к первым годам XVII века. Наибольшего развития демественные руководства достигают в конце этого столетия, особенно же в XVIII веке. В приемы изложения и формы построения теоретических руководств демественные азбуки не вносят ничего нового, повторяя то, что ранее было достигнуто знаменными руководствами. Тем не менее демественные азбуки

¹ БЛ, ф. 37, № 240 (до 1622 г.).

² знамя?

³ Даются по фитнику рукописи № 240.

В некоторых отношениях от них все же отклоняются, что частично объясняется их более поздним происхождением.

Если знаменные и путевые азбуки имеют форму, которую мы называли «перечислениями знамени», то деместву эта форма неизвестна. Демественные азбуки формировались по преимуществу в виде таблиц (вертикальных столбцов или клеток) с объяснением распева отдельных демественных знамен демественным же или столповым дробным знаменем. Обращает на себя внимание то, что в демественных азбуках *не даются* наименования знамен. Следует подчеркнуть, что в деместве, как и в путевом знамени, начертания нотных знаков также состоят из элементов столпового знамени. В сравнении с путевой, демественная нотация представляется значительно более сложной, особенно в позднейших формах. Отдельные простые демественные начертания совпадают с путевыми, и те и другие — со столповыми. В старых рукописях, особенно XVI века, это иногда делает три названные нотации трудно различимыми, особенно в тех случаях, когда ими излагаются песнопения простые, с малоразвитым напевом. Что же касается позднего демества, то его можно сразу отличить от других нотаций, но чтобы представить себе все особенности демественной нотации — одних азбук мало. Неизбежно приходится обращаться и к рядовым рукописям. Тем не менее певческие азбуки, несмотря на их малочисленность, занимают важное место как документы, освещающие путь и демество на ранней ступени их развития. Со стороны палеографической они также играют важную роль. Первоначальные начертания этих двух нотаций не только могут быть определены методами палеографии (что еще не сделано), но и поставлены на свое место в их взаимодействии с отдельными начертаниями столпового знамени.

Возвращаясь к собственно начертаниям демественного значения, следует отметить, что в большинстве они представляют собой не одиночные знаки, а несколько соединенных друг с другом простых, но самостоятельных начертаний, как бы «сцепление» знамен. В демественных азбуках отражена только техническая (графическая) сторона нотации (толкование знамени отсутствует), в силу этого можно предположить, что своей основательно развитой *теоретической системы* демественное пение не имело. Некоторые следы «теории» демества можно усмотреть только в рядовых демественных рукописях, при этом — почти исключительно в многоголосных. Эта «теория» находит свое выражение лишь в названиях отдельных голосов — «низ», «путь», «верх» и «демество» — и в нескольких указаниях исполнительского порядка, а именно: «захват демеством», «почин верхом», «низ против демества», «путь к деместву» и т. п. (названия голосов при этом могут меняться). О подчиненности демества гласовой системе можно судить по заголовкам песнопений рядовых демественных рукописей, как и азбук, в которых поме-

щаются указания на гласы. Сколько-нибудь развитые и подробные демественные азбуки «оформляются» очень поздно — не ранее XVIII века, тогда как демественное одноголосие попадает в рукописях середины XVI века, так же как и многоголосие, изложенное в одну строку с соответствующими наименованиями голосов.

Как бы широко ни была распространена западноевропейская нотная система и каким бы успехом она ни пользовалась у певцов, все равно существовали лица, пытавшиеся изобрести свои формы нотной записи, по их мнению — более удобные и простые. Они не прибегали при этом ни к двознаменникам, ни к «Грамматике» Николая Дилецкого. Целью их изобретений была запись знаменного распева, но в нем они были столь же мало осведомлены и беспомощны, как и в западноевропейской музыке. Не беря на себя никаких задач принципиального порядка, они стремились только к возможно большему упрощению обучения пению, создавая для этого какую-то новую, собственную систему нотного письма, хотя в глубине души у них еще сохранились смутные воспоминания о старине.

Ст. Смоленский в работе «О древнерусских певческих нотациях» упоминает две рукописи, представляющие собой попытки изобретения певцами собственных нотаций. Первую из них он относит к концу XVII века. Ст. Смоленский пишет: «Другая нотация (он присваивает ей наименование «Значкового письма»), также XVII в., найдена в певчей тетради из Пермской губ. Система своеобразных певческих черных значков расположена в киноварном стане в 3 линии и состоит также из означений в $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ и $\frac{4}{4}$ такта. Текст рукописи Иосифовский; распев знаменный; содержание — несколько великопостных обиходных песнопений. Эта нотация, как и предыдущая (имеется в виду «Красное знамя»), читается совершенно легко, но также не приспособлена к даче ритмических и нюансовых указаний».¹

Не имея возможности проверить определение возраста рукописи, сделанное Смоленским, мы позволяем себе подвергнуть его сомнению, ввиду того, что в конце XVII века почва для появления «экспериментальных» нотаций и соответствующих теоретических руководств не была подготовлена. Время для них не пришло, потому что пятилинейная система еще недостаточно укоренилась. Смоленский делает еще несколько замечаний об «экспериментальных» нотациях, мы приведем их после рассмотрения «Красного знамени».

Рукопись «Красного знамени» сохранилась.² На обороте листа 200 этого сборника значится: «Во славу единого в троице покланяемого бога, отца и сына и святого духа написаны

¹ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 103. Говоря об этом памятнике, мы вынуждены предоставить слово Смоленскому, так как рукопись уже в течение многих лет значится утраченной.

² ГИМ, Певческое собр. № 109.

был(и) дванадесять праздников господских и богородичных под знаменем, зововым *Красным*, первые роспеву российского (и) вторые того же знамени, роспеву греческого,¹ лета от Рождества по плоти бога слова 1702 г.² (далее что-то выскоблено) месяца Июлия в 4 день, на память иже во святых отца нашего Андрея, архиепископа Критского». Дата 1702 года не внушает сомнений, так как подчистка произведена после нее.

Далее следует заголовок (л. 201): «Хотящему знати красное знамя азбуки зде приложися». (Заметим, что это редкий, если не единственный известный случай наименования теоретического руководства «азбукой», что не следует смешивать с «роспетой азбукой».) После заголовка дается объяснение начертаний нотных знаков. Они распадаются на четыре вида по длительности. Чему равны длительности, в азбуке не говорится, однако об этом нетрудно догадаться по наименованиям знаков, которые разделены на знамя «скороходкое», «ходкое», «ступовое» и «косношественное». Четыре названия явно указывают на длительности: целой ноты («косношественное»), половинной («ступовое»), четвертной («ходкое») и восьмой («скороходкое»).

Написание знаков таково:

«Скороходкое сице»

У Г Л Ч С Л

«Знамя ходкое»

У· Г· Л· Ч· С· Л·
УМ РЕ МИ УМ РЕ МИ

Ч· С· Л· Ч· С· Л·
ФА СОЛЬ ЛЯ ФА СОЛЬ ЛЯ

«Знамя ступовое»

Ш· П· И· Ц· Л· И·
УМ РЕ МИ УМ РЕ МИ

А· О· П· А· О· П·
ФА СОЛЬ ЛЯ ФА СОЛЬ ЛЯ

«Знамя косношественное»

W· Ш· М· W· Ш· М·
УМ РЕ МИ УМ РЕ МИ

П· Ю· ѿ· П· Ю· ѿ·
ФА СОЛЬ ЛЯ ФА СОЛЬ ЛЯ

Наивность и ненужность выдумки автора «Красного знамени» очевидны, не говоря о том, что от чтения изобретенных им нотных знаков, когда они расположены над строкой текста, утомляется глаз, которому не за что «зацепиться» из-за графического однообразия начертаний.

Смоленский помещает фотоснимок «Красного знамени» (стр. 102) и делает общее заключение о рассмотренных двух нотациях (стр. 103): «Я не упомянул бы об этих двух нотациях, если бы они не представляли собою новости в нашей науке и если бы они не свидетельствовали о попытках к усвоению напевов с их помощью, вместо 5-линейных нот и крюков. Пытливые умы обоих изобретателей оказались, однако, принадлежащими

¹ В рукописи помещены Праздники двух распевов. Оба написаны одной нотацией.

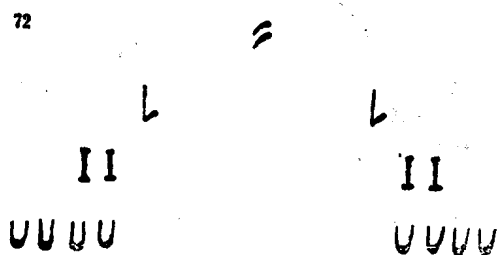
² Написано славянскими цифрами.

мало талантливым людям, не придумавшим ничего выше заурядной транспозиции». С таким мнением нельзя не согласиться, но, прежде чем дать общую характеристику «экспериментальных» нотаций, рассмотрим еще одну такую нотацию. Она не была известна Смоленскому и другим исследователям безлинейных нотаций и обнаружена нами в двух рукописях, хранящихся в Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Нет необходимости произвольно подыскивать для этой нотации какое-либо наименование, хотя оно и не дано в самих памятниках.

Первая из рукописей¹ представляет собой Октоих, мелодические строки которого внешне резко отличаются от привычных строк знаменной нотации. Происходит это оттого, что в новой нотации отсутствуют начертания столбового знамени, имеющие горизонтальные черты (как, например, стрелы, скамеицы и др.). Сохранены только четыре столбовых знамени: палка, стопица, статья простая и чашка. «Вертикальность» нотации особенно подчеркивается жирным, грубым и прямостоящим начертанием палки. Текст писан с сохранением сильного раздельноречия, а это свидетельствует о том, что рукопись написана поздно (за что говорят и палеографические данные), представителем одной из старообрядческих сект, до последнего времени сохранивших раздельноречие богослужебных текстов.

Вторая рукопись,² в сравнении с первой, представляется более полной по содержанию и лучше написанной в техническом отношении. Кроме того, к ней приложена небольшая азбука, содержащая небезынтересные сведения. То, что первая рукопись — Октоих, а вторая — Ирмологий, заставляет предположить, что посредством данной нотации были изложены и другие основные богослужебные книги, как-то: Праздники, Обиход, Триодь и т. п. Можно допустить, что данная нотация в определенном узком кругу старообрядцев имела некоторое распространение.

Собственно «азбука» начинается с листа 116 изображением орнаментированного «ключа», как и у Тихона Макарьевского, однако в бородке ключа, на трех ее зубцах, написано: «Основательные согласия» и проставлены наименования *ут, ре, ми*. Внутри ушка изображены четыре столбовых знамени: статья простая, стопица, палка и чашка, а в нижней части листа помещена следующая таблица:



¹ ГПБ, собр. П. Тиханова № 533 (XIX в.).

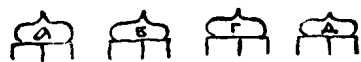
² ГПБ, собр. Духовной академии, А II 112 (XIX в.).

Справа от таблицы пояснительная надпись: «Статия состоит в полной мере. Имеет в себе 2 стопицы. А в них по 2 палки, а в сих по 2 чашки. И тако в статии стопиц 2, палок 4, чашек 8».

С листа 117 начинается «Азбука кратконачертанная из старознаменного пения: ради удобного скоропонятия учащимся и способности в произвождении действительного пения, сочинена предлежащим в порядке видом» (следуют проучки). Проучек дано четыре — по числу знамен, принятых в нотации: «проучка 1-я статейная», «проучка 2-я стопичная», «проучка 3-я палочная» и «проучка 4-я чашечная». В каждой проучке помещено подобие горвосходного холма и даны наименования звуков — *ут, ре, ми* и т. д. Проучки как педагогический прием общеприняты в поздних азбуках, и возвращаться к ним нет надобности. Гораздо больший интерес представляет раздел азбуки под заголовком «Фиты».

В настоящей работе освещены особенности знаменного фитного пения, причем отмечено, что азбуки не сообщают сведений о его существовании и теории. Рассматриваемая азбука, как это ни неожиданно, такие сведения содержит, хотя и в очень небольшом объеме. Несмотря на то, что рассматриваемый источник поздний, к разделу «Фиты» следует относиться внимательно, ибо даже источник XIX века может отражать какие-то бытовавшие ранее традиции фитного пения.

В разделе о фитах говорится (л. 120), что «фиты надлежит писати по гласам таким видом. Например: 1, 2 или 3, 4, 5 гласа.



И колико будет в книге гласов, и в гласах

фит, толико разводов их и писать позади в книге. А в строках, к фитами принадлежащи(х), по гласу учинять *малый приступ* и по том знамя фиты полагати. А за сим, аще есть в распеве оном последующие фиты речения слоги, то сии должно по фите под знаменем писати (дан пример). Аще ли посреде фиты речения слог будет, то оный под самую фитою полагати, яко (пример). Ежели же посреде фиты слога два или три будет, малое между собой расстояние имущее, то оные лутче писать в розводе, яко (пример). И от сих примеров может писатель разуметь, где и како фитный развод или сократить, или распространить. А вольно, ежели восхощет, малые фиты и вси лица везде писать в полном розводе».

Изложение правил построения и написания фит во многом напоминает особенности фитного пения, которые можно наблюдать непосредственно в начертаниях и разводах фит рядовых певческих рукописей, изложенных всей знаменной нотацией (а не четырьмя знаками, как в данной азбуке). В рассматриваемой части азбуки содержатся глухие отголоски явно существовавшей некогда теории фит, которая, однако, не нашла отражения ни в одном из других известных фитников. В част-

ности, азбукой даются некоторые указания, как следует размещать слоги текста под начертанием фиты и ее разводом. Любопытно и то, что с точки зрения автора руководства, «может писатель¹ разуместь, где и како фитный розвод или сократить, или распространить».

Дальше даются сведения под заголовком: «О отменном различии гласа», прямо указывающие на связь с «Грамматикой» Дилецкого: «Случается в гласе иногда *отмена*, как то бывает, поется соль нижешее мало своего согласия, а повыше же *фы*:² яко бы между ими состоится. И тако от сего нарещися оное может отменное согласие знаменным различием. Бывает же сие между сол и *фы*, *фы* и *ми* (?), *ре* и *ут*» (л. 120 и об.). Для подобной «отмены» составителем азбуки предусмотрен особый значок — «кавычки», имеющий вид опрокинутой чашки.

Какой же звук помещается между *соль* и *фа*, между *ре* и *ут*, одним словом — между двумя звуками, составляющими целый тон? Им будет третий звук, «пониже» *соль* и «повыше» *фа*, то есть *соль-бемоль*, и во втором случае — *ми-бемоль*. В азбуку, таким образом, вводится понятие хроматизма, понятие «отмены», то есть бемоля. Свои положения составитель азбуки сопровождает примерами, в которых на многих пометах стоят вышеназванные «кавычки».

После нескольких чистых листов в азбуке помещено «Винословие на предлежащее сочинение».³ По существу «винословие» представляет собой введение ко всему труду, хотя и занимает место послесловия. «Винословие» довольно растянуто и скучно, но очень характерно и, кроме того, словами самого составителя раскрывает те причины, которые заставили его пуститься на изобретение новой нотации. Его рассуждения могут быть в значительной степени распространены и на «Значковое письмо», и на «Красное знамя».

В начале своих объяснений составитель сообщает о том, что написание рукописи новым способом явилось плодом «рассуждений» с «советом благоразумных мужей», который и утвердил выбор «нужнейших» нотных знаков. Избрано четыре знамени (это из всего богатства «великопространнейшего старого знамени», четыре из *десятков* знамен, которыми располагает знаменная нотация!). Избранными оказались: статья простая, столица, палка и чашка. Очевидно, «мудрейшие мужи» предпочли внешне наиболее отличные друг от друга знамена, причем не было даже учтено музыкальное значение, которое они имели, находясь в составе столпового знамени. Так, столица не всегда имеет длительность половинной; палка, как правило, рассматривается не как четвертная, а как половинная. Распеву чашки придано значение восьмой, тогда как в столповом знамени он равен поло-

¹ То есть пишущий, распевщик.

² повыше *фа*

³ См. Приложение IV.

винному звуку. Сказанное обнаруживает, что «мудрейшие мужи» не имели понятия о богатстве знаменной нотации и смотрели на нее только как на набор нотных знаков, практически не нужный.

Составители пытаются застраховать себя от нападков тех ревнителей старины, которые захотят в их адрес «произвести поношение». В свою защиту они выдвигают три положения: во-первых, новая нотация вводится не насильно; во-вторых, не преподносится как «весьма возвышенная», в сравнении со старой, и, в-третьих, ее изобретение является следствием «смирения», «немощи», неспособности понять «сущность пения», если знамен очень много. Кроме того, новая система не может быть совершеннее прежней, коль скоро она из старого «есть изъята», со всяким к нему, то есть к старому, почтением. Что касается текста, то он вообще не нов и также «изъят из старого».

Много места в «Винословии» уделено обоснованию того, что преимущество новой нотации заключается в ее простоте и краткости. Что проще усвоить ученику — четыре знамени (точнее — условных знака) или несколько десятков их? Конечно, четыре! Стремление к краткости авторы пытаются всячески оправдать, не понимая, однако, того, что оно является следствием не их «смирения» и «немощи», а распада всей системы знаменного пения, начавшегося на добрых два столетия раньше появления рассматриваемой азбуки. Недаром еще в рукописях XVII века можно встретить сокращения некоторых напевов с примечанием к ним: «бодрости ради». Тщательное и долгое исполнение знаменных песнопений стало утомлять и певцов, и прихожан, из чего и выросло стремление к упрощению и краткости. Появление распевов «бодрости ради» и всякого рода азбук, вроде «Значкового письма», «Красного знамени», в особенности же системы, наблюдаемой в рукописях № 533 и 112, говорит о разрушении музыкального существа знаменного распева, которого составители перечисленных азбук и не знали и не понимали. Все сводилось к необходимости пропеть положенное по уставу, но так, чтобы это было по возможности скорее и легче.

Графическую сторону рассматриваемой нотации вряд ли можно считать удачной. Отсутствие нотных знаков с горизонтальными чертами и частое применение палки делает «новую» нотацию неудобочитаемой: от нее буквально рябит в глазах.

В те годы, когда знаменная нотация была господствующей, а киноварные пометы представляли собой лишь добавление к ней, основное значение имели *знамена*, а не пометы. Знамена давали певцу все необходимое для того, чтобы исполнить напев, и, если бы помет не было, исполнитель не стал бы в тупик и не прервал пения. Обратная картина наблюдается при исполнении песнопений, изложенных «новой» нотацией. В ней знамя имеет самое небольшое значение, определяя собой только длительность звука. Все остальное, что включается в музыкальное содержание, в само понятие знамени — исчезает начисто. Певец

вынужден смотреть только на киноварные *буквы* — обозначения нот *ут, ре, ми* и др. Уберите эти названия — и пение остановится, потому что самая музыка, самое содержание напева оказывается перенесенным из знамен в стоящие над ними киноварные буквы («пометами» в прямом значении их назвать нельзя).

Подытоживая сказанное относительно рукописных азбук разных систем, остается заметить, что даже такие довольно развитые системы, как путь и демество, не могут спорить со знаменным распевом и его теоретической основой, свидетельствуя чему азбуки — знаменные, путевые и демественные. Однако путь и демество имеют некоторую историческую давность, коль скоро они появились в XVI веке. Даже и «Казанское знамя» — при почти полном отсутствии источников, позволяющих судить о нем, — является порождением знаменного распева и связано с ним, что же до «экспериментальных» нотаций и тех теоретических основ, на которых они зиждятся, то ждать от них чего-то по-настоящему нового и заслуживающего внимания не приходится.

Если путь и демество вместе с их нотациями представляют собой новые, хотя и зависимые от знаменного распева музыкальные системы, то «Значковое письмо», «Красное знамя» и «новая» нотация рукописей 533 и 112 находятся в совсем ином положении. Эти три нотации имеют только служебное значение. Это лишь попытка «новыми» нотными знаками, упрощенными и беспомощными, передать тот же самый, давно известный знаменный распев. Для записи же знаменного распева существует только одна, в полной мере выражающая его, *знаменная* нотация.

Глава 12

ДВОЗНАМЕННИКИ И «КЛЮЧ» ТИХОНА МАКАРЬЕВСКОГО

Воздействие пятилинейной нотации на знаменную систему выражалось различно. Так, по «Извещению» Александра Мезенца мы можем только догадываться о нем (по отдельным высказываниям его автора в защиту знаменной нотации и ее преимуществ, сравнительно с «органогласовным» пением). Доводы Мезенца являются следствием убеждения в совершенстве знаменной нотации и глубокого знания дела. Его высказывания можно найти и во многих других азбуках, повторяющих или передающих содержание слов Мезенца. Просматривая такие азбуки, трудно сказать, каких взглядов придерживались их составители, коль скоро они часто просто переписывали азбуку Мезенца, опуская при этом строки, имеющие принципиальное значение, и ограничиваясь только изложением системы знаменной нотации, помет и признаков.

В других азбуках, хотя и посвященных еще знаменной нотации, уже заметен прием объяснения крюков при помощи сольмизационной системы, но без показа пятилинейного нотного письма как такового. В ряде азбук, наконец, уже появляется самый убедительный и наглядный внешний признак пятилинейной нотной системы — *нотный стан*, на котором при помощи квадратной ноты объясняется музыкальное значение крюков. Завершающим и наиболее убедительным способом использования в этих целях нотной системы являются *двознаменные азбуки*.

Западноевропейское многоголосное культовое пение, пение *гармоническое* (в противоположность русскому знаменному одноголосию), получившее название «партесного»,¹ было заманчивым для русских людей, и, имея в виду поддержку, которую оно встретило со стороны царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, не приходится удивляться его быстрому распространению. Культовое русское пение оказалось переставленным (при этом в течение очень короткого времени) на совершенно новые рельсы, на новую дорогу, а к каким высотам в дальнейшем пришло оно по этой новой дороге — известно всякому, кто знаком с историей русской музыки в целом и культовой — в частности.

¹ Мы не касаемся здесь многоголосных песнопений, изложенных безлинейными нотациями — знаменных и демественных «партитур».

Новая западная система, вторгнувшись на Русь, предъявила свои требования, вызвав глубокие сдвиги в формах исполнения богослужебных песнопений и, неизбежно, в формах их записи.

Нельзя говорить о пятилинейной нотации, забывая при этом, что любая система нотной записи может существовать только в том случае, если она выражает и передает полностью *музыкальную систему*, ее породившую, вместе с ее теоретическим содержанием. Поскольку за пятилинейной нотацией стояла западноевропейская музыкальная система, то пятилинейная нотация должна была и могла выражать только эту систему. Значит, можно говорить о пользе или вреде для русской культовой музыки не того или иного вида нотации, а *музыкальной системы*.

Знаменный распев тоже породил свою, *знаменную* нотацию и мог быть изложен и выражен только средствами этой нотации — крюками. Если некоторые русские мастера, писавшие певческие рукописи, действительно хотели послужить делу совершенствования и закрепления старого знаменного распева, то они, обратившись к пятилинейной системе, избрали для этого неподходящее средство. Знаменные напевы заключают в себе такие особенности, которым соответствует только знаменная нотация и которые ни при каких условиях не могут быть выражены пятилинейными нотами.

Знающие и многоопытные русские распевщики не могли не понимать несовместимости русской и западной систем и в своем отношении к ней, естественно, разделились на два противоположных лагеря. Мезенец в «Извещении» указывает на то, что певцы, «добре вѣдущие» знаменное пение и распоряжающиеся им «властне и добре», в полной мере довольствуются родными крюками, не испытывая нужды в каком-либо ином способе изложения напевов.

Таким образом, если можно говорить о том времени, когда на Русь пришла западноевропейская музыка, то следует признать, что это годы рождения *новой* русской культовой (как и светской) музыки в широком смысле и одновременно — начало умирания знаменного распева. Нельзя же говорить о «жизни» знаменного распева в узкой и замкнутой среде сохранивших его старообрядцев, при том условии, что они (а вместе с ними — их пение) не только потеряли поддержку светских и церковных властей, но даже начали подвергаться с их стороны преследованию. Да и в самую старообрядческую среду проникли «нити» западноевропейской музыкальной системы, что без труда можно проследить на терминологии и способах изложения поздних старообрядческих певческих рукописей и азбук. Это чувствуется в «седьмой повышенной ступени» и в «автентических» кадансах, которые достаточно часто звучат в современном старообрядческом богослужебном пении.

Не приходится удивляться тому, что пятилинейная нотация вместе с собой могла внести в певческий обиход только то, что

показательно и характерно для западной музыкальной системы, поэтому не только двознаменные азбуки, но и двознаменники практического назначения явились сильным средством пропаганды новой музыкальной системы и воздействия на музыкальное мышление русских певцов. Вторые, может быть, воздействовали еще сильнее, как применявшиеся повседневно.

Главная особенность пятилинейного изложения знаменных напевов состоит в том, что при этом способе записи они волею-неволею оказываются в зависимости от *темперированного строя*, хотя, быть может, певцы — исполнители по пятилинейным нотам не всегда точно его придерживались. В изложении крюками знаменные напевы темперированному строю не подчиняются, но с появлением пятилинейной нотации должны были с ним столкнуться и ему подчиниться. В силу одного этого темперированный строй на Руси сразу же после своего появления стал причиной внутреннего разлада между музыкальным существом знаменного распева и способом его записи — пятилинейной нотацией.

Каким был строй древнерусских распевов с древнейших времен и до его столкновения с западноевропейской системой? Ответ может быть только один: конечно, натуральным, тем же самым, на основе которого создавалась и существовала русская народная песня. И если бы в XVII веке оказалось возможным исполнить какой-нибудь отрывок знаменного распева на темперированном рояле, то русские распевщики не узнали бы его так же, как не узнавали русские народные исполнители родных песен, когда (в XIX в.) им проигрывали их на темперированном инструменте.

Надо оговориться. Сопоставляя знаменный распев и пятилинейную систему, последнюю необходимо рассматривать и оценивать в том виде и на том ее техническом уровне, *на котором она находилась в конце XVII века*. С тех пор пятилинейная система тоже претерпела изменения и значительно усовершенствовалась. Появились разнообразные средства выражения и оттенки исполнения, совершенно не известные первоначально, как-то: ноты с точками, увеличивающими их длительность, лиги (связки), наконец паузы и обозначения динамических оттенков, терминология, определяющая скорость движения и характер исполнения музыки. Все это так, и в настоящее время точность передачи знаменного распева средствами пятилинейной системы может быть значительно большей, нежели раньше, но это — особый вопрос, ибо речь идет не о наших днях, а о XVII веке. Если же подходить к переводам с мерил музыкально-технических средств XVII века, то сказанное относительно пятилинейной системы как средства «перевода» знаменной нотации полностью останется в силе. Вследствие этого двознаменники — памятники XVII века и документы периода борьбы двух систем — приобретают чрезвычайно важное значение, но оценивать их нужно,

позабыв о достижениях пятилинейного письма позднейшего времени.

Вернемся теперь к двознаменным азбукам, о которых судить следует, конечно, по их лучшим образцам. В них самый прием параллельного знаменного-нотного изложения напевов и примеров показывает, что предметом и назначением двознаменных азбук является разъяснение *западной* нотной-музыкальной системы, ее распространение и внедрение в музыкальное сознание учащихся. При этом родилось неизбежное противоречие: исполняли напевы одним способом, записывали иначе. Приходилось все время как бы «перестраивать» сознание, переключаться с одного на другое. Для Южной Руси переход на пятилинейную систему был менее болезненным; слух южнорусских певцов был раньше и больше приучен к западноевропейскому гармоническому пению.

Как бы то ни было, а переход на западноевропейскую систему не мог не сказаться отрицательно на творчестве тех, кто хотел в рамках новой системы продолжать развивать знаменный распев. Знаменное творчество оказалось скованным по рукам и ногам. «Неопределенные» длительности знаменного распева и его мелодическая и ритмическая импровизационность — две его важнейшие особенности — по существу были парализованы. Пресеклась самая возможность дальнейшего творчества распевщиков, если только они хотели по-прежнему опираться в нем на древние традиции. Действительно, было ли после XVII века создано что-либо новое в области *одноголосного* знаменного распева? Нет. Начиная с XVIII века в области знаменного распева старообрядцы, по существу, только перепевают старое и давно известное, все время «скрещивая» его с западноевропейским звучанием. По-настоящему новым в русском церковном пении стало гармоническое многоголосие, и «старое» занимает в нем разве только скромное и подчиненное место знаменного *cantus firmus*'а.

Есть еще один очень существенный вопрос, связанный с двознаменными азбуками. При исполнении знаменных песнопений хором певчих дьяков установление абсолютной высоты звуков, из которых складывался напев, зависело от головщика. Это он «задавал тон», определяя высотный уровень строки, ибо последняя могла находиться на разной высоте, в зависимости от голосов певцов, составляющих хор, и от местных традиций пения. Понятно, что головщик должен был определить строку того согласия, с которого начиналось песнопение. Тем самым ставились на свои места и строки всех других согласий знаменного звукоряда. Двознаменное изложение азбук закрепило не только определенную и неизменную длительность (продолжительность) звучания за отдельными ступенями звукоряда, но и неизменную абсолютную высоту за строкой, сделав невозможными ее колебания по усмотрению головщика (независимо от того, одна или

несколько строк предусматриваются системой знаменного распева). Знаменный распев как бы замер на месте, потеряв гибкость.

Почему же все-таки в двознаменных азбуках избрана для изложения знамен (их «перевода» на пятилинейные ноты) именно та абсолютная высота, которую мы находим, а не другая? Можно только предположить, что колебания высоты строки (по указанию головщика) не могли быть очень значительными, и двознаменные азбуки отображали ту высоту, которая была наиболее употребительна и в наибольшей степени оказывалась необходимой для хоров смешанного мужского состава.¹ Кроме того, естественно, исполнение песнопений по нотолинейным рукописям несколько не отнимало у головщиков право задавать тон (строку) на той высоте, которую они считали нужной, не исходя из абсолютной высоты звуков, указанной на нотном стане. Помешать такому приему не могло даже строчное многоголосие. Непреодолимым препятствием послужило бы только понятие тональности, но такого в знаменном пении периода двознаменников еще нет. Окончательное решение вопроса о роли строки в условиях пятилинейного изложения знаменных напевов требует, однако, особого исследования.

Ни двознаменные азбуки, ни двознаменное изложение напевов вообще не выходят за пределы обычного церковного звукоряда. Если некоторые особенности крюкового написания знаменных напевов позволяют предположить возможность нарушения этих границ хорами XVII века, то двознаменные азбуки оснований для этого не дают.

Что бы мы ни говорили о той роли, какую сыграла западноевропейская музыкальная система в развитии русского церковного пения, и как бы ни расценивали назначение двознаменного изложения древних распевов — ему надо отдать должное. Несмотря на то, что двознаменников вообще и двознаменных азбук сохранилось очень немного, их следует поставить на один уровень с самыми выдающимися памятниками русской музыкальной письменности.

Сопоставление начертаний знаменной нотации с основами западноевропейской системы имеет место не только в них. Кроме двознаменников постоянно встречается оно и в крюковых певческих азбуках второй половины XVII века. Так, например, в горюсходных холмах, в различных таблицах и в иной форме приводится перечень помет, против которых соответственно представляются названия нот (*ут—ре—ми* и т. д.). Этот вид сопоставления также ясно говорит о том, какова абсолютная высота звука, определяемого пометой. Однако такой способ объяснения становится непригодным в тех случаях, когда знаменный напев состоит из многостепенных знамен, в которых надо определить не один, а несколько звуков, и тем более, если речь идет о пере-

¹ В древней Руси женщины не допускались на клиросы.

воде продолжительного лицевого или фитного распева. В последнем случае в особенности двознаменное изложение оказывается незаменимым. Из сказанного следует первый основополагающий вывод: *главным видом руководств, преследующих цели изложения и пропаганды западноевропейской музыкальной системы и пятилинейной нотации, являются двознаменные музыкально-теоретические руководства.*

Как палеографическое явление возникновение двознаменного способа изложения представляется очень существенным. Двознаменники в теоретических руководствах и в рядовом изложении появились не в одно время. То же можно сказать и об азбуках в двознаменном изложении: раньше возникают двознаменно-безлинейные, затем безлинейно-нотоплинейные азбуки. Почти одновременно с последними возникают и рядовые двознаменники.

Двознаменные азбуки, разумеется, очень важны, но рядовые двознаменные рукописи, содержащие песнопения знаменного распева и предназначенные для непосредственных практически-исполнительских целей, имеют свою, особую ценность. Рядовые двознаменники, несомненно, в свое время также сыграли роль своеобразных теоретических руководств, в известной степени — наглядных пособий по пятилинейной нотной системе. С появлением такого двознаменного пособия участие преподавателя пения не потеряло своего значения при занятиях с учеником, но оно стало меньшим. Часть «практических занятий», работы ученика над освоением напевов могла уже в течение более продолжительного времени протекать в отсутствии педагога.

Если теперь известна абсолютная высота звуков, изображаемых крюками, то двознаменники имеют в этом отношении двойное значение — прямое и косвенное. Прямое — тогда, когда дается непосредственный перевод какого-либо знамени с той или иной пометой на нотный стан. Косвенное — когда нотного стана нет, но ранее определенное с его помощью значение пометы позволяет установить абсолютную высоту знамени. Если бы не было двознаменников, то абсолютная высота звуков, заключенных в знаменах, *так и не была бы установлена.* Теоретические пособия, посвященные специально теории помет или частично ее касающиеся, могли бы только осветить отношения этих помет между собой и определить звукоряд, который они, вместе взятые, составляют. Абсолютная высота звуков по-прежнему осталась бы неизвестной, продолжая зависеть от неопределенного понятия строки. В особенности неясными остались бы распевы многогласостепенных знамен в тех случаях, когда при них представлена только *одна* помета, о лицах же и фитах и говорить не приходится. Об их мелодическом содержании можно судить лишь по разводам тех и других, двознаменный же развод, взятый отдельно, в принципе ничем не отличается от рядового двознаменного изложения.

Объединяя сказанное о значении двознаменников, приходим к заключению, что они определяют:

- 1) абсолютную высоту звуков, составляющих знамена;
- 2) высотное значение киноварных помет;
- 3) количество звуков, входящих в многогласостепенные знамена;
- 4) знамена, в основе своей единогогласостепенные, но изменяемые применением к ним добавочных знаков;
- 5) ритмические особенности напевов знаменного распева;
- 6) длительность отдельных звуков;
- 7) возникновение рукописи с хронологической стороны.

Остается сделать второй, также основополагающий вывод: *только благодаря приему двознаменного изложения древнерусских культовых напевов оказалось возможным прочесть безлинейную знаменную нотацию*, а вместе с нею и другие виды безлинейных нотаций. Двознаменники — это своего рода «розетский камень» в области древнерусской музыки.

Если сравнивать двознаменное изложение древних распевов с их безлинейным изложением в певческих рукописях, то двознаменная форма изложения представляется обедненной. Простекает это из назначения двознаменников как таковых — прежде всего практического. Пользовался ими тот, кто хотел перейти с крюков на ноты. Для такого певца крюки отходили в прошлое, становясь только воспоминанием, и пел он уже по нотной строке, иногда лишь заглядывая в крюки и припоминая то, что когда-то было для него единственной формой музыкальной грамоты. Вместе с этой грамотой были, конечно, преданы забвению и все внутренние особенности знаменной системы. В сказанном заключается главная причина «обедненности» нотолинейного изложения знаменного и вообще древних распевов. Это станет еще более ясным, если на время позабыть о появлении киноварных помет в знаменной нотации. В беспометное время каждое начертание знаменной нотации только одним своим внешним видом определяло: 1) количество звуков, содержащихся в знамени, 2) длительность или длительности этих звуков, 3) их высоту, хотя бы и не абсолютную, а лишь относительную, в зависимости от строки, 4) быстроту их движения и 5) характер (выразительность) исполнения. Если пятилинейное нотное письмо передает абсолютную высоту и длительность звуков, то передача всего остального, что было возможно в знаменном изложении, пятилинейной нотации оказывается не под силу.

Есть еще одна важнейшая особенность знаменного пения и знаменной нотации. Если исходить из предположения, что двознаменники писались людьми, знающими дело, такими, которые передавали напев точно, ничего при этом не добавляя и не убавляя, то можно убедиться в том, что знаменной системой нотописания не предусмотрено *обозначение пауз*. Поскольку, однако, пауза не только необходима для смены дыхания во

время пения, но и является одним из важнейших выразительных и художественных средств, то немисливо допустить, чтобы в древнем знаменном пении пауза как таковая не была известна. Коль скоро выразительные средства знаменного пения не являются предметом нашего рассмотрения, приходится лишь отметить отсутствие в знаменной нотации и в двознаменниках пауз.

Среди двознаменников наиболее распространены двознаменники знаменно-нотоплинейные. Само понятие распространенности, однако, вообще к двознаменникам мало применимо. Двознаменных рукописей насчитывается в лучшем случае несколько десятков, но точное их количество не имеет значения: о других видах двознаменников почти не приходится говорить, поскольку они представлены единичными экземплярами.

Двознаменники известны следующих видов:

- 1) знаменно-нотоплинейные;
- 2) знаменно-демественные;
- 3) казанско-демественные.

Как на единственное известное пока исключение следует указать на рукопись, представляющую собой, если можно так выразиться, «трезнаменник».¹ В этой рукописи над текстом расположены три строки: крюковые знамена, над ними — пятилинейный нотный стан и наверху — второй пятилинейный стан. От средней строки он отличается тем, что изложение на нем ведется не квадратными нотами, а круглыми, итальянскими. Такое расположение строк еще больше подчеркивает значение двознаменников как средства внедрения западноевропейской нотной системы, коль скоро оказывается представленной ее позднейшая форма — круглая нота. Рукопись такого рода — единственная, и никаких выводов относительно путей и форм проникновения в русскую музыкальную письменность круглой ноты сделать не позволяет. Употребляющаяся в русских певческих двознаменных рукописях квадратная нота появляется в Северной Руси примерно в одно время с началом ее применения там же для изложения одноголосных напевов (в конце XVII века). Если же принять во внимание, что в Южной Руси квадратная нота стала известна раньше, то хронологически одноголосные нотоплинейные рукописи украинского происхождения оказываются более древними, сравнительно с двознаменниками.

В двознаменниках важна самая одновременность применения двух различных нотаций, а не то, как расположены нотированные строки одна в отношении другой. Можно встретить двознаменники, в которых нотоплинейная строка находится над знаменной и наоборот — под ней. Оба положения строк встречаются примерно одинаково часто. Текст подписывается только один раз, под строкой, расположенной снизу. Западноевропей-

¹ ГПБ, Соловецкое собр. № 647/619.

ской музыкальной системе известно применение ключевых знаков; они выставляются и на нотном стане двознаменников. В подавляющем большинстве случаев применяется ключ «цефалитный», реже он заменяется басовым ключом.

Ранее уже упоминалось об азбуках, использующих на отдельных участках прием двознаменного изложения. Сейчас мы переходим к рассмотрению азбуки, которая полностью является двознаменной. Известно только одно полностью двознаменное музыкально-теоретическое руководство — «Ключ» Тихона Макарьевского.

О составителе «Ключа» известно очень немного. Металлов, говоря о завершении «Граматики» Дилецкого акростихом Тихона Макарьевского, сообщает, что акростих «был на «Ключе» (толкование крюков нотами) этого Тихона, бывшего монахом Макарьевского Желтоводского монастыря, а затем около 10 лет келарем патриарха всероссийского Адриана — до 1691 года. «Ключ» же Тихона появился, очевидно, до его келарства или одновременно с «Идеею»,¹ или, вернее всего, раньше».²

Из слов Металлова нельзя вывести определенного заключения о времени написания «Ключа» Тихона Макарьевского, но «Ключ» целиком и отрывки из него начинают появляться в певческих рукописях в последней четверти — ближе к концу XVII века. Их первая отличительная особенность — двознаменное письмо. Кроме того, конечно, они имеют свойственное только им строение, приемы изложения и состав.

«Ключ» — не полное название труда Тихона Макарьевского. Иногда его называют «Ключ разумения», но ни одно из приведенных названий не является подлинным и не принадлежит самому его составителю. Азбука Тихона Макарьевского вообще не имеет самостоятельного, данного ему автором названия. «Ключ» — это скорее «прозвище», данное руководству исследователями древнерусского культового пения, происходящее от того, что на титульном листе руководства изображен самый обыкновенный ключ с ушком и бородкой и соответствующей надписью. «Ключ» — это руководство, которое, как и многие другие, не всегда представляет собой отдельную книгу. Оно часто входит в состав рукописных певческих сборников, встречается в сокращенном виде, в отрывках, а иной раз и с добавлениями, заимствованными из других азбук.

Если изложение «Извещения» Александра Мезенца легко обнаружить по тексту его вступительной части («Всесилнаго, всепреблагаго и всебезначалнейшаго бога отца благопроизволением...» и т. д.), то и в «Ключе» Тихона Макарьевского на

¹ Имеется в виду «Идея грамматики мусикийской» Дилецкого.

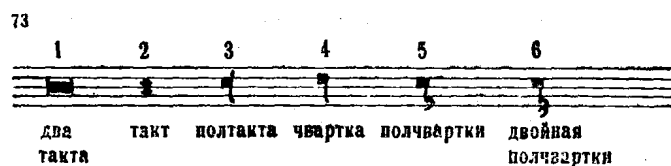
² В. Металлов. Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. (Отдельный оттиск из декабрьской книжки «Русской музыкальной газеты» за 1897 г.). СПб, 1898, стр. 2.

одном из первых листов имеется характерный заголовок. Этот заголовок обычно пишется киноварью после краткого вступления молитвенно-просительного содержания. Самый рисунок «ключа», как уже замечено, имеет значение своего рода титульного листа ко всему руководству.

Изображения (рисунки) «ключа разумения» столь же разнообразны и имеют такое же множество вариантов, как и горвосходные холмы. Самое важное в любом изображении «ключа» то, что это ключ с бородкой, имеющей три зубца и два промежутка между ними: $3+2=5$. Таким образом, бородка является своего рода символом пятилинейного нотного стана. Столь же символической является и надпись на стержне ключа: «Ключ разумения отверзает дверь божественного пения».¹ На зубцах бородки написано: «*ут—ре—ми*» и рядом с этим: «Сими три естествогласии составляет все святое пение». Названия *ут—ре—ми* проставлены на зубцах не случайно. Они не только подчеркивают сольмизационный принцип гексахордов — *ут, ре, ми, фа, соль, ля* и т. д., — но и сближают систему сольмизации с привычными для русских певцов и традиционными понятиями согласия, ибо и *ут—ми*, и *фа—ля* представляют собой не что иное, как согласия мрачное и светлое, то есть наиболее «ходкие» согласия. Возможно, что в этом заключается одна из причин понятности «Ключа» для русских распевщиков, сделавшая его более близким и доходчивым для русского музыкального мышления, определившая его распространение.

В ушке ключа обычно проводятся параллельные линейки, числом не соответствующие принятому ныне нотному стану. Их бывает разное количество. Они не изображают в точности нотный стан и обычно используются для показа самого вида параллельных линеек и промежутков между ними. На линейках и между ними помещаются опять-таки наименования нот (число линеек, а следовательно и названий, колеблется в зависимости от размеров ушка). Тут же над линейкой надписано «линии» и в промежутке — «испации».² Кроме того, на отдельных линейках изображены квадратные ноты, дабы можно было усвоить их написание и соответствующие длительности (изображения нот помещены и в начале перечисления знамен, на л. 5 той же рукописи).

Общий ряд представляется в следующем виде:



¹ ГПБ, Q XII, № 1, л. 4 (конец XVII в.).

² пространства, промежутки.

«Ключ» Тихона Макарьевского знакомит нас, таким образом, с «набором» квадратной ноты, пришедшей на смену знаменным безлинейным знакам. В «Ключе» этот набор дан не весь, и к нему приходится добавлять нотные длительности из обычных двознаменников, нотного изложения знаменных песнопений и «Грамматики» Николая Дилецкого. Последняя — наиболее поздний источник. «Ключ» Тихона Макарьевского, таким образом, раньше других (быть может, одновременно с двознаменниками) познакомил русских певцов с системой изложения напевов на пятилинейном стане средствами квадратной ноты.

В примере 73 первым показано начертание, проставляемое как заключительное, в конце песнопения или отдельной его части, и в середине изложения напева не применяемое. В равной степени ограничено используется и последнее начертание. Наиболее частыми являются остальные (2—5). Тихон Макарьевский использует эти знаки и излагает западноевропейскую нотацию в том объеме и в тех рамках, которые определялись практическими потребностями перевода крюков на другую нотацию. Вернемся, однако, к изображению «ключа разумения».

Для азбук, ставящих целью распространение пятилинейной системы, изображение «ключа разумения» столь же необходимо и так же показательно, как горюсходный холм для более ранних знаменных руководств. Некоторые, если можно так выразиться, «стилевые» особенности сближают те и другие. Культурная музыка остается культовой, и «ключи разумения» на титульных листах, так же как и «холмы», окружаются всевозможными цитатами из Писания и т. п. Так, например, по сторонам «ключа» в рассматриваемой рукописи стоит: «Начало премудрости — страх господень. Пойте богу нашему, пойте, пойте цареви нашему, пойте, яко царь всеа земли бог, пойте разумно». Значительно меньше места «божественным» цитатам и изречениям уделяет «Ключ» другой рукописи.¹ Надписи на бородке остаются теми же, но по сторонам стержня значится:

Ключ сей разумнопения
Отъемлет дверь затмения,
Отверзает смысл ищущим,
Утверждает ум пишущим,
Явно творит закрытая,
Вси черплите об фїтая.

Приведенные строки, представляя собой краткое виршевое «вступление» к «Ключу», в основном повторяют уже известные по вступлениям к знаменным азбукам призывы сознательно относиться к изучению церковного пения. В последних двух строках не только указывается, что «Ключ» делает явным «закрытое», но и предлагается «Вси черплите об фїтая». Здесь автор виршей оказался в затруднительном положении: ему явно не

¹ БЛ, ф. 379, № 3, л. 47 (конец XVII в.).

удалось одновременно подыскать рифму к слову «закрытая» и указать на необходимость изучения фит. Слово «фйтая» есть не что иное, как искаженный в угоду рифме термин «фиты». Для указания на фиты у Тихона Макарьевского были все основания, но об этом позже. Под рисунком ключа имеются еще два небольших участка нотных станов с показанными на них восьмыми нотами, объединенными вязками — наглядное изображение новых нот.

В рукописи Q XII 1 первый (начальный) лист утрачен, но на листе 2 можно видеть конечные строки обычного для азбуки обращения к читателю. За ним следует заголовок основной части, по которому «Ключ» Тихона Макарьевского легко отыскивается среди других руководств, особенно в случаях, когда он дан в отрывках в сборниках или в смешанных руководствах.

Заголовок (выписываемый обычно киноварью) таков (л. 2): «Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах, и о знамени нотном, яже в сем ключе разумения написано по линиям и испаciam простаго клявеса». За этим следует собственно «Сказание». Понимание многих выражений в «Сказании» может оказаться спорным, но самый термин не нов: напоминает «Сказание знамению» более старых безлинейных азбук. Далее, однако, сразу же определяется отрыв от старого. Становится ясно, что «сказание» пойдет о «нотном гласобежании» и о «знамени нотном». Упоминание о «литерных знаменных пометах» не меняет дела. Понятно, что автор «Ключа», переводя крюки на квадратную ноту, не может обойти пометы молчанием, однако существование системы помет его ни к чему не обязывает, и особо она им не рассматривается. Нет даже краткого перечня помет, объяснения соответствующей им высоты звуков или показа их на нотном стане. Последнее чрезвычайно многозначительно и еще более повышает роль двознаменников как средства расшифровки безлинейной знаменной нотации. В «Ключе», таким образом, пометы «истолковываются» лишь косвенным образом, не в их прямом значении, но в разнообразных формах их применения при исполнении знаменных песнопений.

Далее «Сказание» сообщает сведения о наименованиях нот (*ут—ре—ми...* и т. д.), что также имеется в более поздних «смешанных» азбуках, однако наименования сопровождаются своеобразными характеристиками высоты звуков: «Починает первый голос ут дебелонизким гласом от нижния степени первая испации, а оттуду над первую линиюю и тако восходити горе по линиям и испаciam трети естествогласии...»

Здесь опять-таки встает вопрос о знаменном звукоряде и его объеме. Тихон Макарьевский начинает его «от нижния степени», то есть от нижнего звука, находящегося в первой «испации», иначе — между первой и второй линиями, что в цефнутном ключе соответствует звуку *соль* малой октавы. Далее по суще-

ству речь идет о звукоряде, для получения которого надо «восходить горе» от *соль* малой октавы «трех естествогласии», что обнаруживает разделение звукоряда на согласия, а не тетра хорды. Последнего скорее можно было бы ожидать от сторонника западноевропейской нотной системы, но Тихон Макарьевский, хоть и пропагандирует новую систему, мыслить подолжает все еще в какой-то мере по-русски. В известной степени, бесспорно, он не только сам хотел, но и вынужден был придерживаться такой ориентации, имея в виду будущих читателей своего руководства. Таковыми были в основном рядовые певцы — исполнители знаменных песнопений, находившиеся значительно ниже по музыкальному развитию, нежели Тихон Макарьевский, и еще «пропитанные» старыми знаменными традициями. Определяя точно нижнюю границу церковного звукоряда, Тихон Макарьевский повторяет известный еще по Мезенцу прием постепенного восхождения «даже до вторья надесять степени».

Некоторые выражения, употребляемые в «Сказании», применялись и ранее, но в «Ключе» они приобретают новый характер и смысл. Что же до неясностей начала «Сказания», то они частично разъясняются в дальнейшем его изложении (л. 2 об.): «А что написано в сем ключе седьм линий и промежду ими будет седьм испаций. И того ради написано седьм линий, понеже сия триестествогласная нота коловратится по линиям и испациям горé до вторья надесять степенí четырежды». Важнейшее замечание! Оно подтверждает предположение о том, что Тихон Макарьевский представлял себе церковный звукоряд в полном его объеме: «триестествогласная» нота «коловратится» *четырежды*, то есть звукоряд состоит из двенадцати нот.

Тихон Макарьевский упоминает о возможности применения добавочных линеек под и над нотным станом. О последних читаем (лл. 2 об.— 3) : «Тако же и выше пятыя линии приписывается чертица вместо шестыя линии, тогда же восходит голос двема ж степенми, тож прописывается чертица с бемулом выше седмыя линии и тако исполняются¹ в пении вся сия седьм линий». Здесь важно, кроме всего прочего, отметить указание на присутствие у верхнего *си* звукоряда «бемула» (бемоля). Присутствие этого бемоля — пониженного *си* первой октавы — отмечается и определяется только в «Ключе» Тихона Макарьевского. Знаменные звукоряды, излагаемые в певческих азбуках средствами степенных помет, не имеют такого графического обозначения или технического термина, который определял бы понятие бемоля вообще или бемоля при верхнем *си*, в частности. Остается предположить, что русские распевщики-теоретики и исполнители-практики внутренне объединяли представление о согласии (основном, состоящем из последования двух целых тонов и полутона наверху) с ощущением «бемоля», то есть ма-

¹ наполняются, набираются

лой секунды, завершающей согласие. (Только такие согласия и имеют в теории знаменного пения самостоятельные названия — «простое», «мрачное», «светлое» и «тресветлое».)

Остающийся участок «Сказания» посвящен выяснению длительностей знамен и некоторым частностям, в которых можно почувствовать попытку более основательно осветить понятие бемоля и альтерации звуков, если даже не хроматизма вообще.

«Сказание» очень невелико по объему и напоминает скорее введение к руководству, только намекая на отдельные частные вопросы западноевропейской теории музыки, затрагивая их, но не раскрывая ни одного из них до конца. Теоретические вопросы гораздо полнее изложены у Дилецкого. Основной научный интерес «Ключа» Тихона Макарьевского состоит в его двознаменности, ибо эта двознаменность позволяет судить одновременно о двух системах нотации — безлинейной знаменной и западноевропейской пятилинейной, а также о взаимоотношении и взаимном влиянии обеих систем: одна раскрывается посредством другой. Эта причина и вынуждает составителя «Ключа» давать в своем руководстве перечень («перечисление») знамен и построенные в обычной форме столбцов толкования (разводы) сложных знамен, попевок и лиц. Упоминание в начале «Сказания» о пометах — не более чем поздняя дань уважения к ним. О разделении знамен по гласостепенности не говорится, коль скоро имеется нотный подстрочник, раскрывающий количество звуков в знамени; для получения звукового «решения» знамени достаточно просто сопоставить его начертание с переводом.

Если вспомнить, что говорится о киноварных пометах в «Извещении» Александра Мезенца, то станет ясно, что абсолютной их высоты — в нашем, современном ее понимании — Мезенец не устанавливает, еще находясь (что вполне естественно) во власти строки, от которой отталкивается, да и в отношении к ней у него определены только отдельные знамена, наиболее показательные (как и в более старых перечислениях знамени). Тихон Макарьевский о строке совсем не вспоминает, потому что исходит из точного соответствия звука определенной высоты его местоположению на нотном стане. Строка с ее высотной неопределенностью ему не нужна. Лучше всего понять сказанное можно, обратившись непосредственно к одному из двознаменников.¹

74

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff is a sign system with ten signs corresponding to the syllables of the text below. The signs are: a vertical line with a hook, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, a vertical line with a hook and a dot, and a vertical line with a hook and a dot.

Рас — пи — ти — с — и — смерть — при — ят — на — род — наш.

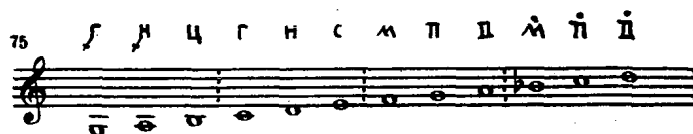
В примере показан краткий отрывок двознаменной рукописи, по которому, конечно, нельзя представить себе всех частностей

¹ ГПБ, Q 1, № 188, л. 43 (конец XVII — начало XVIII в.).

двознаменного изложения и показа значения степенных помет в целом. Одно очевидно — двознаменник раскрывает не только количество звуков, входящих в состав знамен, но также их длительность. Мы видим, что голубчик борзый состоит из двух четвертных звуков движением вверх; крюк светлый соответствует одной половинной длительности; столица с очком — двум четвертям движением вниз; скамеица — двум четвертям вверх; стрела светлотихая (с тихой пометой) — двум половинным и одной целой ноте и т. д. При всех условиях, «Ключ» существенно уточняет то, что некогда выражалось в расплывчатых определениях «ступити», «постояти» и др.

Особенно должно быть подчеркнуто то обстоятельство, что знаменно-нотоподобные двознаменники (как относящиеся к концу XVII в., так и «Ключ» Тихона Макарьевского) дают возможность представить в настоящее время понимание музыкального значения знамен таким, *каким оно было в XVII веке.*

Вернемся теперь к вопросу о пометах. Рассматривая их в двознаменниках, можно сделать заключения относительно абсолютной высоты звука, определяемого пометой, и способа применения помет. «Смешанные» азбуки XVII века не дают полного представления о первом вопросе и не касаются второго. На основании же двознаменников последовательный ряд помет-звуков выясняется окончательно. Он таков:



Нельзя не отметить совпадения данных Мезенца и двознаменников. Двознаменники не были теоретическими руководствами и не предназначались для выполнения педагогической роли, но на деле явились единственным источником, действительно позволяющим установить абсолютную высоту, на которой должны распеваться знамена.

Намного сложнее приложение помет к знаменам. Обратимся к примеру 74, заимствовав из него только стрелу светлотихую и кулизму. Распев стрелы состоит из трех звуков — *фа—соль—ля*, пометой же («веди») определен только звук *ля*. В кулизме звуков еще больше — их девять, однако помета («мыслете с хохлом») определяет только один звук — *си-бемоль*. Из этого следует важнейший вывод: *пометой, проставленной при знаменах, определяется высотное значение только одного и при этом самого высокого из звуков, составляющих распев знамени.* (Само собой разумеется, что в единогласостепенных знаменах пометой определяется единственный звук их распева.) С течением времени оно претерпело ряд изменений, которые в наибольшей степени сказываются на применении киноварных помет не в двознаменниках, а в обыкновенных, рядовых певческих рукописях.

В последних, особенно относящихся к самому концу XVII века и более поздних, можно часто видеть при знаменах не по одной, а по несколько помет (включая и определяющую наивысший звук). Сказанное выдвигает способы простановки помет (их количество) при знаменах в ряд палеографических особенностей пометных рукописей, так как определение пометами *всех* составляющих знамя звуков, а не одного наивысшего, уточняет хронологическую оценку рукописи. По понятным причинам наиболее ярко такой (поздний) прием простановки помет проявляется при многогласостепенных знаменах, а также в случаях изменения распева единогогласостепенного знамени на двугласостепенное (например, распевание в определенных попевах крюка светлого «ломкою», с подверткой, сорочьей ногой и т. п.).

Если бы не было двознаменников, то система киноварных помет также осталась бы нераскрытой, ибо проникнуть в ее сущность на основании сведений, сообщаемых безлинейными руководствами, оказалось бы невозможным. Пришлось бы снова обращаться к понятию строки.

Если распевщики, авторы двознаменников, делали свои переводы, придавая знаменам именно такое, а не иное высотное значение, так это лишь потому, что оно соответствовало их тогдашнему представлению о высотном уровне строки, в настоящее время забытом. Современный исследователь не исказит напев, если придаст своему переводу другой *исходный высотный уровень*, сохранив при этом в точности интервальные соотношения и ритмическое строение знамен.

Двознаменники можно считать в какой-то степени «официальной» версией перевода знамени на ноты, к которой приближается и «Ключ разумения» Тихона Макарьевского. Много внесло бы в науку обнаружение (а оно не невозможно) двознаменных переводов других видов безлинейных нотаций — пути и дества.

Тихон Макарьевский использует прием двознаменности несколько шире, чем это можно видеть в простых двознаменниках. Для него важно не столько параллельное изложение напевов двумя видами нотаций, сколько сопоставление этих видов. По существу в «Ключе» параллелизма в прямом смысле слова нет. В одной из рукописей «Ключа»¹ перечисление знамен оформлено таким образом: на оборотах листов в «столбцах» помещаются перечень знамен и их объяснения в условиях попевки (с толкованием киноварным дробным знаменем), а напротив, на лицевых сторонах следующих листов излагаются те же строки на нотном стане. При перечне знамен на поле обозначено (л. 49 об.): «Имена единостепенному знамени: статьи единостепенны ж. Двогласное знамя горе, трегласное знамя горе же, четверостепенное горе же...» и т. д. Имеются указания на

¹ БЛ, ф. 379, № 3 (конец XVII в.).

гласовую принадлежность знамен и строк (л. 50): «Сия численные слова ¹ черные на полях писаны гласы, в коем гласе строка коя (и) знамя как поется». Такой прием изложения (но без применения нотного стана) известен уже по азбукам «усложненного типа». Среди перечисляемых знамен (а также среди лиц и фит, излагаемых позже) можно встретить все начертания и наименования, находившиеся в певческом обиходе ко времени появления «Ключа». По схеме построения всего «Ключа» выполнен в нем и фитник (л. 71 об.): «Фиты с разводами и строки осмогласного пения».

Можно заключить, что Тихон Макарьевский был хорошо осведомлен в вопросах теории музыки как старой, так и новой. Фитник — важный раздел известных списков «Ключа», помещаемый в конце этого руководства. Способ построения фитника в рассматриваемой рукописи остается прежним: на оборотах листов даны начертания фит и их разводы крюками, на лицевых сторонах — нотный перевод, отличающийся от обычного двознаменного изложения тем, что сделан не в цефавтом (как обычно), а в басовом ключе. Расположен фитник по порядку гласов. Начертания даются без названий, на слова текстов и части слов.

То обстоятельство, что фитник составляет отдельную часть «Ключа», показывает, что, несмотря на двознаменное изложение, его автор продолжал смотреть на фитное пение как на особую систему внутри знаменного распева. Он даже соблюдает старые традиции, считая нужным упомянуть о вариантах фит («та ж фита ин приступ» и т. п.), но это его мало к чему обязывает. Фиты изложены только потому, что они существуют, а форма изложения еще не окончательно оторвалась от старой.

Завершается «Ключ» небольшой концовкой, напоминающей многие азбуки и рукописи: «Конец знаменным осмогласного пения тайнозамкненным лицам и фитам, и разводным строкам, яже zde написанным и пометою изъясненным, хотящим учиться пения и познати разумно три естество гласия: тонкое, среднее и дебелое гласоступание, восходительное и нисходительное, по степенем линий и (и)спаций, а на знамени литерных помет» (л. 106 об.).

В «Ключе» рукописи Q XII 1 после приведенной концовки имеется еще обращение к богу с благодарностью за помощь в труде, за которым следует акростих (л. 63 и об.):

Трудолюбивый о бозе песнорачителю,
Разума же того добрый снискателю.
Усердно о божественном пении прилежи,
Добродетельное же житие пред богом покажи.
Имейяй к нему веру свою без сомнения,
Любезно той научит тя без закоснения.
Сон многий и леность от себя отложи,

¹ То есть числа.

Язык же свой от всякого зла удержи.
 О сем пении упование свое на бога возложи,
 Смерти же час во ум свой крепко положи.
 Елико ты тщание о сем делании покажешь,
 Многий разум от сего дела себя стяжешь.
 Молитвами о пении к вышнему простирайся,
 О получении же сего таланта не сомневайся.
 Не лишишься того, его же ¹ себе желаешь,
 Аще ли, веруя, во всем на бога уповаешь.
 Храни от всяких страстей свое тело,
 Твердо будет твое все благое дело.
 Иного себе веселия, кроме пения, не желай,
 Христа же, вразумившего тя, пением прославляй.
 О данном ти таланте добре веселися,
 Ненавистныя же богом гордыни зело блюди.
 Многохотящим нети разум свой открывай,
 А тьмою зависти ² таланта своего не покрывай.
 Кто бо не желает славити святое божие имя,
 Ангелы его славословят на всякое время.
 Разумно о бозе пети всегда тщися,
 И умом своим внимати пению не ленися.
 Егда же достигнешь внимати пению ясно,
 Велми храни чистоту свою опасно.
 Совершенно же пети аще мы навикнем,
 Крепким гласом к богу сице вси воскликнем:
 Иисусе сладчайший, учителю наш благий, спаси нас,
 И от всех страстей и вечных мук свободи нас.

Прочтение акростиха дает текст: «Трудился о сем монах Тихон Макариевский». Акростих показывает, что составление «Ключа» является единоличным трудом Тихона Макарьевского, в противоположность «Извещению о согласнейших пометах» Александра Мезенца, упоминающего в заключительном акростихе к своему труду также и о «прочих».

Рассмотрев двознаменники и «Ключ» как применение двознаменного изложения в музыкально-теоретическом руководстве, подведем некоторые итоги тому значению, которое имеет «Ключ» в древнерусской теории музыки, определив его место среди других руководств.

«Ключ разумения» Тихона Макарьевского является самостоятельным руководством. Вносит ли оно в древнерусскую теорию музыки что-либо заметно новое? Ответ может быть дан не в пользу «Ключа». Действительно нова в нем (что очень существенно) форма изложения — в виде двознаменника (хотя бы и данного на «развороте» листов), применение этой формы в теоретическом руководстве. Собственно содержание «Ключа» уже не раз встречалось в других азбуках и руководствах. Чувствуется, что автор «Ключа» очень хорошо разбирается в современной ему музыкальной теории, его труд отнюдь не компиляция, но новых теоретических положений он сообщает очень немного, предоставляя учащемуся самому постигать нотную

¹ чего

² В рукописи это слово приписано другим почерком.

систему непосредственно по ее двознаменному изложению. При этом в «Ключе» наиболее основательное значение имеет фитник. Таким образом, Тихон Макарьевский молча отсылает учащегося к изучению нотолинейной системы по обыкновенным двознаменникам богослужебного содержания и назначения. Этим и определяется небольшое количество теоретических сведений, сообщаемых в «Ключе». Поэтому так невелик в этом руководстве объем напевов (главное место занимают, как сказано, фитные разводы).

Узко практическое назначение «Ключа» позволяет даже задуматься над тем, применимо ли к нему вообще в полной мере понятие руководства. Всякий учебник должен содержать определенные теоретические сведения, имеющие самостоятельную ценность. В «Ключе» теоретические положения изложены с недостаточной полнотой. Каждое рассматривается лишь в том объеме, который достаточен для дальнейшего перехода непосредственно к пению по квадратным нотам. В силу этого, для ознакомления, например, с теорией помет, признаков и т.п. целесообразнее обратиться хотя бы к современным «Ключу» знаменным азбукам. То, что содержится в «Ключе», учащемуся остается просто заучить и применять на практике, может быть даже недопоняв существа дела. Такие вопросы, как зависимость распевов знамен от гласовой принадлежности, их гласостепенность, наконец важнейшее понятие попевок, в «Ключе» остаются недостаточно освещенными.

Тихон Макарьевский предназначал свой труд, без всякого сомнения, для широкого круга учащихся, а не для немногих особо одаренных лиц, которые сами смогли бы вывести теоретические положения знаменного пения, основываясь на двознаменном изложении распевов знамен и фит и постигая их мелодическое содержание. Также не может учащийся узнать из «Ключа» о том, почему в одном случае надо распевать знамя одним способом, в другом же случае — иначе. Не выяснено в достаточной степени понятие распева сложных знамен. Остается заключить, таким образом, что «Ключ разумения» Тихона Макарьевского как музыкально-теоретическое руководство по культовому пению уступает другим крупнейшим руководствам-азбукам. Это — сборник некоторых теоретических сведений, уже «оторвавшийся» в значительной степени от старого, но не окончательно еще вставший на почву нового музыкального искусства. В «Ключе» Тихона Макарьевского не чувствуется принципиальности, которая так выгодно отличает Александра Мезенца и Николая Дилецкого, в особенности первого, чьи взгляды прямо изложены в его труде.

О форме и содержании того или иного из выдающихся музыкально-теоретических руководств следует говорить, всегда имея в виду существование их вариантов. Эти варианты образуются двояким путем: изменением в отдельных частях памятника,

с примерным сохранением их прежнего порядка, основного содержания и состава, или же посредством внесения в них отдельных новых частей, заимствованных из других памятников. В последнем случае руководства начинают приближаться к типу «смешанных». Другое дело, когда какой-либо памятник дополняется частью или отделом, выходящим за рамки обычной формы данного памятника и не известным другим выдающимся руководствам.

К числу такого рода руководств относится один из известных «Ключей разумения».¹ «Ключ», о котором идет речь, составляет часть певческого сборника, титульного листа не имеет и начинается чернильным рисунком ключа (л. 61), окруженного надписями обычного содержания. Далее следует также обычный перечень названий знамен и, после пропуска, несколько более подробное, чем обычно, перечисление знамен с указанием их гласостепенности. Замечательной особенностью данного «Ключа» является необычное изложение теории помет (л. 65), не известное не только «Ключам» вообще, но и никакому другому теоретическому руководству, в том числе и специально посвященным пометам.² После этого раздела в «Ключе» № 649 следует обычное содержание, но изложение его отличается чрезвычайной подробностью и тщательностью, как, впрочем, и вся азбука целиком.

До сих пор лишь поверхностно была затронута ритмическая сторона как знамен, так и квадратных нот в их взаимоотношении. (Вопросы длительности звуков вообще слабо освещены в теории древнерусского знаменного пения.) Нет необходимости возвращаться к определениям длительностей в старых азбуках-перечислениях. Совершенно очевидно, что с течением времени понятие о длительности звуков стало все более и более уточняться, однако полной определенности выражения оно так и не получило, а говорить о длительностях звуков приходится вновь в связи с двознаменниками и именно с ними, потому что, независимо от высотного значения звуков, пятилинейная система точно определяет эти длительности посредством их начертания. Колебания длительностей могут зависеть от желания исполнителя и выражаться в определенных терминах или обозначениях. Крюковая нотация, в противоположность нотолинейной, предоставляла исполнителю при исполнении песнопений значительную свободу в области ритма, которой он переставал располагать, имея в руках нотолинейную рукопись.

В более поздних певческих рукописях видны попытки точнее закрепить за отдельными начертаниями сколько-нибудь

¹ ГПБ, ОЛДП, Q 649 (конец XVII в.).

² Упомянутый раздел «Ключа» № 649, как выходящий за рамки руководства Тихона Макарьевского, но представляющий выдающийся интерес, рассматривался в главе 9.

определенную длительность. Распевщики и теоретики придавали этому большое значение, о чем можно заключить хотя бы из того, что нет такого «толкования знамени», в котором бы этот вопрос не затрагивался. Трудно найти и среди более поздних руководств такое, в котором бы не содержался маленький отдел, обычно определяемый заголовком «Мера знамени». Этот раздел в изложении Тихона Макарьевского совпадает с таковым у Мезенца, обнаруживая очень незначительные различия с ним; близость понимания «меры» в трудах двух теоретиков показывает, что оба изложили ее такой, какой она была принята в те дни, но приемы объяснения в обеих азбуках различны. Разночтения достаточны для того, чтобы можно было с уверенностью предполагать, что ни один из названных авторов ничего не заимствовал у другого и каждый был самостоятелен. Сопоставим теперь «меру знамени» в рассматриваемых руководствах с теми данными, которые можно найти в двознаменниках.

В руководствах Мезенца и Тихона Макарьевского даны длительности лишь нескольких знамен: стопицы (запятой), крюка, крюка с оттяжкой, статьи и стрелы. Последние два знамени следует принять за равные, коль скоро дается указание: «статьи или стрелы». Наиболее существенно отличается в части «меры знамени» «Извещение» от «Ключа» тем, что Мезенец лишь глухо упоминает о «нотном знамени», тогда как Тихон Макарьевский обращается к вопросу длительностей знамен дважды. Последний, второй случай выше уже цитировался. В первом же случае (л. 3 и об.) имеется прямое противопоставление безлинейных начертаний нотному знамени. Здесь же делается попытка словесного описания различных длительностей. Так, на листе 3 читаем: «Знамена же нотные меряются в пении сиче: такт, егда же стоит на коей линии или испации, и на нем стоять умеренно гласом недвижимо с единые степени. Полтакта ж вполы того гласомерит(ь) на единой же степени. А два полтакта, аще разнo по степеням стоят, горе или долу, и по них умеренно ступить гласом, против всего такта. Чвартки две гласобежат(ь) за полтакта, четыре же чвартки мерить гласобежанием за весь такт. Получвартки ж связные или разнo писанные по степенем их борзобежно гласомерить две за чвартку, четыре за полтакта, а осмь борзо бежать за весь такт». Дальше (л. 3 и об.) идет прямое противопоставление: «По сему же нотному знамени и осмогласного пения знамена гласомерить сиче: противу такта...¹ статьи все... Противу ж полтакта... крюки все со оттяжкой... чвартки... стопица... или запятая...».

Сводя воедино данные разных источников, получим следующее:²

¹ Даются начертания квадратных нот и знамен.

² Хранилища двух первых источников уже сообщались; двознаменник хранится в ГПБ (Q 1, № 188).

каждым отдельным знаменем, в знаменном распеве не существовало. Можно говорить только об относительных длительностях, определяющих ритмические зависимости между отдельными знаменами. Даже введение в практику нотолинейной системы с ее ясным обозначением длительностей звуков (тоже при условии кратности двум) не внесло соответствующего уточнения в безлинейную нотацию. Двознаменники с очевидностью показывают это, как и двознаменная азбука Тихона Макарьевского. Знаменный распев характеризуется, хотя относительно и «двукратными», но все же *неопределенными* длительностями.

В азбуках длительности указаны лишь для нескольких знамен. А как же быть со всеми остальными знаменами, которых несколько десятков, а не пять-шесть, длительности которых должны служить своего рода «эталонам»? В связи с этим следует особо внимательно отнестись к следующему указанию Тихона Макарьевского (л. 3 и об.): «По сему же нотному знамени и осмогласного пения знамена гласомерить сице... Протчее же степенное знамя, в коликое кое поется степеней и в кую меру, горе или долу, и о том напреди написан *обоими знаменъ* лист, и во всем пении сем двознаменном разумно внимай». Таким образом, «правила» даны для нескольких основных знамен, а для всего разнообразия знаменных начертаний таких правил нет и дать их нельзя. «Ключ» советует певцам просто руководствоваться двознаменным изложением напевов, посредством которого показано все, что нужно: и количество звуков, и их относительная длительность, и направление движения напева.

Еще раз остается задуматься над тем, в какой степени способна пятилинейная нотная система передать ритмические особенности знаменной нотации. Значительная особенность знаменного безлинейного нотописания в том и состоит, что каждое знамя включает в себе и одним своим начертанием определяет *все*, что необходимо для его исполнения, в том числе и длительности, и ритмические зависимости звуков. Столбовое знамя дает такую форму записи мелодии, при которой в самом процессе написания напева уже содержится зерно творческой мысли. Благодаря этой записи во время исполнения песнопения, изложенного крюками, процесс творчества возникает вновь, но выражается уже иначе, полностью становясь в зависимость от степени одаренности исполнителя. Добавочные исполнительские термины, вроде «тихогласно», «голосно», «тихо», «велегласно», «тихим гласом» и тому подобных, очень немногочисленны, применяются редко, да и попадают не столько среди строк напева, сколько в заголовках песнопений в качестве указания на характер исполнения начала данного песнопения. В противоположность этому — хотя исполнительское дарование необходимо всегда — пятилинейное нотописание представляется более сухим и формальным. Если отбросить дополнительные обозначения, вроде *crescendo*, *diminuendo*, *con moto*, *espressivo* и многих других, то

окажется, что пятилинейная нотация как таковая своим внешним видом ничего не может «подсказать» исполнителю. Надо учесть также и то, что всякого рода дополнительные термины вошли в употребление позже и еще не были известны певцам, пользовавшимся рукописями, изложенными квадратной нотой.

Бесспорно, указание на то, что две стопы соответствуют одному крюку и т. д. — о чем уже известно — это более точное определение, нежели «постоять», «ступить» и др., но главное затруднение начинается там, где приходится сталкиваться со знаменами, не указанными в примере 76 и многогласостепенными. Певческое значение последних определяется только двознаменниками.

Практическое назначение двознаменников если не оправдывает, то, во всяком случае, объясняет отдельные недостатки и рядовых двознаменников, и двознаменных руководств. Основным недостатком является неясность того, в каких случаях и как следует применять различные варианты распевов отдельных знамен и целых попевок. Эти варианты преподносятся обязательными к исполнению, сразу в готовом виде, но (хотя термин «попевка» сохраняется в употреблении) не истолковываются. Самое понятие попевки отступает на второе место, и доказывается это тем, что в двознаменниках и двознаменных руководствах почти полностью отсутствуют наименования попевок. Будучи раз и навсегда переведенными на пятилинейную нотацию, попевки теряют свое знаменное лицо и их названия перестают служить для них отличительным признаком. Певцам было необходимо точно исполнять то, что написано нотами, а какие при этом употреблялись попевки — стало уже безразлично.

Для того чтобы сделать на основе двознаменников какие-либо выводы о многогласостепенных знаменах и попевах, их следует отдельно выписать и изучить. То же можно сказать о системе помет. Двознаменники дают лишь образцы их практического применения и при этом отнюдь не в наиболее развитых формах. Отмеченные особенности в известной мере снижают научное значение двознаменников, не позволяя смотреть на них как на очень большой шаг вперед, даже при том условии, что они помогают усвоению передовой по тому времени западноевропейской музыкальной системы.

Еще одна рукопись¹ представляет существенный интерес. Рукопись эта в свое время обратила на себя внимание исследователей и была издана с возможной тщательностью литографическим способом. В предисловии (П. Вяземского) к изданию² говорится: «Издавая ныне Знамена осмогласного пения с литерными пометами и линейными нотами, надеемся сделать более доступным сравнительное изучение нашей древней музыки».

¹ ГПБ, Собр. П. П. Вяземского ССХV (конец XVII в.).

² «Знамена осмогласного пения с литерными пометами и линейными нотами». СПб, 1880.

В рукописи заголовка «Знаменія осмогласнаго пения...» нет. Он введен на титульном листе издания. Каких-либо комментариев, так или иначе объясняющих содержание памятника, нет. Во всяком случае факт опубликования этой рукописи и мнение Вяземского свидетельствуют о том, что издатели придавали ему самостоятельное и большое научно-познавательное значение. «Сравнительное изучение нашей древней музыки», очевидно, должно быть облегчено тем, что большая часть рукописи изложена как двознаменник. Поскольку вся рукопись представляет собой теоретическое руководство, ее, в годы опубликования, рассматривали как нечто самостоятельное, единое и ценное. Обратимся к самому памятнику.

Прежде всего бросается в глаза то обстоятельство, что в рассматриваемой рукописи не только отсутствуют начало и конец (как и титульный лист), но утрачены, а также переставлены листы в середине. Первые листы (1—6 об.) заняты изображениями «гвидовых рук», что ни для двознаменников вообще, ни для «Ключа» Тихона Макарьевского не показательно. На нижней части оборота листа 6 начертаны нотные станы квадратными нотами с их названиями. Далее (лл. 7—8 об.) находится несколько любопытно построенных таблиц, долженствующих служить иллюстрацией к изложению системы киноварных помет, которое, как и какой-либо объяснительный текст, отсутствует. Внизу листа 7 киноварная надпись: «Рождение русских согласий». О назначении первой таблицы можно догадываться по наличию под пометами черных букв — Л, Ф, С, М, Ут, что означает *ля, фа, соль, ми, ут*. Следует предположить, что таблицы не закончены, так как обнаружить в их построении определенную систему нельзя.

После листа с изображением пятилинейных нот (и одного чистого листа), на листе 11 дан перечень наименований безлинейных нотных знаков, в точности совпадающий с перечнем знамен («главы переменного знамени») на обороте листа 4 рукописи Q XII 1. Это не случайное совпадение, ибо за перечнем знамен (л. 11 об.) в рукописи Вяземского читаем давно знакомый текст: «Описание знамени переменного, что изменяются по гласом...» и т. д. После этого помещены двознаменные толкования знамен, в зависимости от попевок, с указанием названий знамен на полях, и, наконец, «Фиты с розводами и строки осмогласного пения» — до оборота листа 42, внизу которого также известный уже текст: «Конец знаменным осмогласного пения...» и т. д. О чем это говорит? Только о том, что, начиная с листа 11, рукопись собрания Вяземского является не чем иным, как трудом Тихона Макарьевского «Ключ разумения». Начальная часть рукописи случайно присоединена к «Ключу» и представляет собой отдельные листы из других музыкально-теоретических руководств. Остается заключить, что рукописи, о которой идет речь, было придано произвольное название «Знаменія осмогласнаго

пения с литерными пометами и линейными нотами», является же она не каким-то особо важным и уникальным музыкально-теоретическим руководством, а довольно дефектным экземпляром «Ключа» Тихона Макарьевского со случайно приплетенными к нему вначале посторонними листками.

Мы видим, что форма параллельного изложения напевов посредством крюков и линейных нот относится к концу XVII века, но следует, однако, отличать время появления знаменно-нотолинейных двознаменников от возникновения самого приема одновременного применения для записи напевов двух различных видов нотации. Можно установить, что двознаменное изложение как прием возникает несколько ранее соединения в двознаменных рукописях нотаций крюковой и нотолинейной. Вообще можно себе представить соединение в форме двознаменника любых двух видов нотаций, сочетание как безлинейных нотаций с пятилинейной, так и безлинейных между собой. Тем не менее, как ни малочисленны двознаменники, все же можно без труда заметить, что знаменно-нотолинейная форма наиболее распространена и является при этом самой поздней по времени — раз в ней используется пятилинейная нотация.

Из безлинейных нотаций чаще всего появляются в двознаменном сопоставлении нотации знаменная и демественная. Встречаются также двознаменники знаменно-путевые (например, в азбуке инока Христофора). Такие двознаменники представлены единицами. (Не следует их смешивать с теми руководствами, где дается обыкновенное разъяснение, «перевод» отдельных нотных знаков одной нотации посредством другой. Все значение двознаменников состоит именно в *параллельности* изложения *целых песнопений* или хотя бы их частей.)

Важно сопоставить безлинейные двознаменники с теми, в которых использована пятилинейная нотация. Цели создания любых двознаменников одни и те же: раскрытие одной нотации, а тем самым и вида пения, музыкальной системы, посредством другой. Любой двознаменник представляет собой детище своего времени и отражает те течения, которые возникали в жизни русского певческого искусства, то новое, что в нем появлялось.

Для каждого периода русской культовой музыки показательно что-то свое. Древнейший период характеризуется отсутствием двознаменников. Это и понятно, потому что в течение нескольких веков русские распевщики и рядовые певцы были заняты сперва усвоением, а затем расширением только одногласного знаменного распева. Со временем в русском певческом искусстве нашли свое отражение другие системы культовой музыки. Необходимость объяснить их и явилась причиной возникновения двознаменников.

Много предположений высказано по поводу появления на Руси демества, пути и казанского знамени (особенно демества). Этих вопросов мы не касаемся в настоящем исследовании,

затрагивая демество, путь и казанское знамя лишь в том объеме, в каком соответствующие распевы и нотации представлены музыкально-теоретическими руководствами. Эти руководства отражают степень развития и распространенности каждого из названных распевов, о чем можно судить также и по двознаменной форме изложения, хотя она является частной и наименее показательной.

Знаменно-ноталинейная форма двознаменников должна быть поставлена особняком, как свидетельство разрушения старых устоев русского певческого искусства. В ином положении находятся памятники безлинейных нотаций. Знаменно-ноталинейные двознаменники являются средством насаждения *чужого*, заимствованного извне певческого искусства, тогда как двознаменники безлинейные свидетельствуют о расширении *своего*, национального культового пения, о появлении новых его видов.

Если говорить о теоретических руководствах и двознаменниках, посвященных разным распевам (кроме знаменного), то первенство какого-либо вида установить трудно. Хотя в форме одноголосных напевов путь и демество получили известное развитие, но для двознаменного их изложения еще не подошло время и на их основе нельзя, как в знаменно-пятилинейных двознаменниках, сопоставлять целые системы музыкального мышления.

Знаменно-демественный двознаменник известен только один — он подробно рассмотрен в главе «Кокизники». Позволим себе сделать о нем еще несколько дополнительных замечаний. Имеет значение то, что рассматриваемая рукопись является двознаменной от начала до конца. Автор ее избрал такой способ, чтобы изложить употреблявшиеся в его время попевки в возможно более полном объеме и одновременно дать их перевод на демество; знаменная нотация служит лишь средством его раскрытия. Говоря о старом одноголосном деместве, придется признать, что в этом вопросе трудно идти дальше догадок. Отсутствие демественных рукописей ранее XVI века заставляет задуматься над тем, было ли вообще распространено демество в древней Руси. Рассматриваемая рукопись позволяет заключить, что уровень разработанности демественного пения и демественной нотации (при Михаиле Федоровиче, к царствованию которого относится рукопись № 752/690) был достаточно высок, для того чтобы оно уже могло быть выражено средствами столь богато развитой системы как знаменная. Не менее значительно и то, что кокизник представляет собой сборник попевок — основы, на которой зиждется знаменный распев, следовательно демеством в данной рукописи излагается наиболее ценное мелодическое начало знаменного распева.

До расшифровки беспометного демества рукопись № 752/690 не может «звучать», а без этого нельзя с уверенностью решить, представляют ли демественные строки кокизника также и

демественные попевки. Если это так, то рассматриваемый кокизник станет одним из самых ценных источников для понимания демественного пения, а рукопись в целом встанет в один ряд с важнейшими музыкально-теоретическими руководствами.

На несохранившихся листах кокизника могли находиться теоретические объяснения. На это намекают и записи на последнем листе рукописи. Так, на листе 107 значится: «Согласник иже указывает всех осми гласов все различные гласы всего пения осмогласного и триличного (?), и демественного пения, аще кто умныма очима и неблазненным смыслом возрит в сия избранныя строки». (Следует восемь отдельных строк, по одной на каждый глас.) Затем (л. 107 об.): «К тому же согласнику прибавочные строки для отличных своегласных строк» (еще восемь добавочных строк), и под конец: «Известно же буди и о сем. Егда бывает возвышение гласом, тогда первая степень возходит в третью, вторая же в пятую, пятая в осмую, третья в шестую, четвертая в седьмую». Приведенные тексты производят впечатление добавления к двознаменнику или отрывка утерянной азбуки, тем более что напевы над строками текста написаны только знаменной нотацией и второй, демественной строки не имеют.

Известен интересный пример особого применения двознаменника, представляющего собой «расширение» двознаменной азбуки.¹ Азбука, изложенная крюками и квадратными нотами, имеет заголовок (л. 171): «Указание Российскому столповому знамени, како против киевския ноты в Российском пении во 8 гласах поется». Собственно азбука ничем особо не замечательна и напоминает двознаменное толкование знамен «Ключа» Тихона Макарьевского; следующий раздел, однако, выделяется тем, что двумя нотациями излагается *кокизник*. Самый кокизник незначителен по размерам и не отличается полнотой, хотя содержит некоторые редко встречающиеся наименования попевок (как-то: «колода с кулизмою», «тряска светлая с печегою», «чашка осмого гласа», «ключ полный» и др.). Наряду со знаменно-демественным кокизником № 752/690, рассматриваемое руководство следует признать чрезвычайно редким случаем применения в кокизнике двознаменного (знаменно-нотополосного) письма.

Для завершения обзора двознаменников следует упомянуть еще одну редчайшую, по существу уникальную рукопись, также содержащую двознаменное изложение попевок.² Замечательная особенность этой рукописи состоит в том, что изложение ведется параллельно демественным знаменем и *казанским*. Автору настоящих строк, к сожалению, не удалось разыскать эту рукопись, в силу чего он позволяет себе сослаться на мнение, высказанное ему А. В. Преображенским, который считал, что назван-

¹ БЛ, ф. 379, № 20 (конец XVII — начало XVIII в.; 1700?).

² Сведения об этой рукописи получены от А. В. Преображенского.

ный двознаменник представляет собой перевод на казанское знамя демественных попевок, изложенных беспометным демеством.

Вспомним, в связи со сказанным, малую изученность одногласного демества, тем более беспометного. Для того чтобы понять беспометные демественные попевки, а посредством двознаменника и прочесть казанское знамя, следует пройти такой путь (идя от известного к неизвестному): пометное демество (одноголосное) — беспометное демество — демественные попевки (по двознаменнику) и, наконец, казанское знамя. Путь долгий и чрезвычайно тяжелый. При всех условиях, в деле изучения древнерусских нотаций и распевов существующие двознаменники призваны сыграть выдающуюся роль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во многих местах настоящего исследования была упомянута «Грамматика» («Идея грамматики мусикийской») Николая Дилецкого. В истории развития древнерусского певческого искусства — его позднего периода — этот труд имел очень большое значение и оставил глубокий след в ряде теоретических руководств второй половины XVII века. Без всякого сомнения, названный труд был хорошо известен певцам и теоретикам того времени.

«Мусикийская грамматика» была написана человеком, получившим музыкальное образование, основанное на западноевропейской системе. Дилецкий был учеником польских композиторов и теоретиков — он упоминает контрапунктиста Замаревича и приводит в своей работе примеры из сочинений Мильчевского, Зюсеки, Иоанна Коленды.

Содержание и направленность «Грамматики» таковы, что она уже не может рассматриваться вместе с руководствами и азбуками, предназначенными для обучения теории знаменного пения, и стоять в одной плоскости с ними. Этот труд, по существу, подводит черту под теорией знаменного распева и свидетельствует об окончательном переходе русского певческого искусства в новый мир гармонического многоголосия.

Автор «Грамматики» пропагандировал западноевропейскую сольмизационную систему, но, конечно, хорошо знал еще живой тогда знаменный распев. Говоря о гексахордах, он чувствовал их близость построенному по согласиям старому церковному звукоряду. Этим во многом и объясняется то широкое распространение и признание, которое получила на Руси «Идея грамматики мусикийской». «Грамматику» нельзя считать *последним* русским музыкально-теоретическим руководством. Таковым, в действительности, явился «Ключ» Тихона Макарьевского; «Грамматика» же имела значение границы; на ней закончилась

та теория музыки, корни которой уходят в далекое прошлое древнерусского певческого искусства и его былых традиций.

Русские музыкально-теоретические руководства прошли долгий и трудный путь от первых перечислений знамен XV века,— путь постепенного усложнения, совершенствования и обогащения. Нельзя закрывать глаза на то, что в этих руководствах и заключенной в них музыкальной теории заметны следы заимствований и сторонних влияний. Пусть так, но все это не может ни умалить, ни, тем более, заслонить того очевидного положения, что русский народ, в далеком прошлом принявший греческое богослужбное пение, усилиями своих высокоодаренных певцов-исполнителей и музыкантов-теоретиков создал самостоятельную и самобытную теорию певческого искусства, достойную великого национального музыкального сокровища — знаменного распева.

ПРИЛОЖЕНИЯ¹

I. Предисловие к азбуке инокa Христофора²

Всесилная и всемогущая и животворящая, единосущная святая троице отче и сыне и святые душе, царь царствующим и господь господствующим, и всея твари содетелью. Благодарю тя и величаю тя, и прославляю, и пою, и поклоняюся страшному и великому пресвятому имени твоему, яко сподобил мя еси грешнаго и неключимаго раба твоего написати сию книгу, в похвалу и славу святому имени твоему.

Сия книга, глаголемая стихорарь, написана в пречестней и великой обители пресвятых владычиц нашей богородицы честнаго ея успения и угодника ея преподобнаго отца нашего Кирила чудотворца (а) || ниже на Беле езере,³ труды⁴ и потщанием⁵ многогрешнаго и непотребнаго, и еже аще достоин иноком зватися токмо по внешнему образу, по внутреннему же всякия нечистоты и скверны греховныя исполненаго. Устыдехся и имя свое написати, понеже не по имени житие стяжах. Аще ли же восхоцет кто уведати, и он обрящет после главизи⁶ книги сея. Есть же писано во книзе сей стихеры и славники на праздники господа нашего Исуса Христа и его пречистой богоматере. Еще же и богоносным великим отцем нашим учителем церковным реку же: апостолом и пророком, и святителем. Еще же и святым великим мучеником, иже крови своя излиавшим за Христа. И преподобным || отцем, иждревле в посте просиявших. Еще же и святым новым чудотворцем, иже в российской земле богу угодивших. Стиси же и славники добри зело знаменем и переводов добрых. Сие же глаголю не себе похваляя, не буди то. Не бо что о себе⁷ составих, но избрал переводы мужей мудрых, иже на то со истинною и со многим тщанием внимающих, еже обычаи имамы звати головщиками. Написана же книга сия в лето 7112,⁸ в царство благовернаго и христоролюбиваго царя и великого князя Бориса Феодоровича всеа России, в 6-е лето царства его, при игумене Силивестре и при строителех; при старце Пахомии и при старце Еоулферии. Вы же государи величьи отцы, богоизбраннии || мужие, христоименитое стадо, царское священство, святые язык, людие обновленни кровию Новаго завета Христова. Аще кто от вас учнет сию книгу проходити или станет что списывати, и любо аще в ней обрящет что не исправлено, и вы господа ради не подивите на мои худыи разум, но собою исправите, а мене грешнаго не клените. Понеже писала рука бернена⁹ и человек сквернен. Но паче, отцы честнии, помяните мене унылаго в святых своих молитвах, дабы поне мало вашими святыми молитвами получил милость от вседержителя бога в день праведнаго суда его. Главизны книги сея:

1. Стихорарь на 12 месяц, аще хочещи уведати в нем различие праздником и где кои¹⁰ || праздник писан. И ты поди по главизнам от семени дени¹¹

¹ Имеющиеся в подлинниках титла и сокращения раскрыты.

² ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 665/922, лл. 1—4 об.

³ на Белом озере

⁴ трудами, усилиями

⁵ стараниями

⁶ глав (оглавления)

⁷ от себя

⁸ 1604 г.

⁹ брeнная

¹⁰ который

¹¹ Имеется в виду первый день Нового года (1 сентября), когда праздновалась память святого Симеона Столпника.

или от которого инаго праздника сицевым¹ образом. Аще у которой главы обрящеши другое число черное и ты по тому числу ищи в другой половине. Аще ли же у которой два черных и ты ищи в другой и в третьей стат(ь)е, понеже стихораль сии разделен на 3 стати. Аще ли же где черес число, то число смотри в другой статье и сице по числом все праздники рядом изыщешь в скоре.

2. Последование того же стихоралья.
3. Останки того ж стихоралья.
4. Охтанк болшой на 8 гласов.
5. Подобники и еже на глас, на 8 гласов.
6. Стихеры евангельския, большое знамя (я).
7. Стихеры евангельския, меньшее знамя.
8. Стихи покаяльны на 8 гласов.
9. || Ирмосы, творения Иоанна Дамаскина, на 8 гласов.
10. Триоди с мытаря и фарисея до всех святых.
11. Остатки тех же триодей.
12. Всенощное еже есть большая вечерня.
13. Заутреня.
14. Величание большое.
15. Литургия Златоустаго.
16. Ирмосы на владычни праздники. Задостоино есть.
17. Обиход в великой пост.
18. Фиты розводные.
19. Святцы на указе.

II. Из «Извещения» Александра Мезенца²

Всесилнаго, всепреблагаго и всебезначальнейшаго бога отца благопроизволением и всеединоравнаго, и всечестнейшаго, и единокровнейшаго бога сына его споспешением. И единосущнаго и сопрестолнейшаго всепресвятаго духа бога содействием, единого бога в троице, и троицу во единице от всея твари видимыя и невидимыя, непрестанно славимаго и поклоняемаго. Сблагодиволися благочестивейшему и великому государю нашему царю и великому князю Алексию Михайловичу, всеа Великия и Малыя и || Белья России самодержцу, во преходящее³ время лета 7163⁴ о церковном знаменном пении предел учинити, еже бы⁵ всякое пение было во истинноречном пении, везде во градах, и честных обителех, и селех устроено равночинно, и доброгласно. И в тое время на тое божественное и святыя божия церкви дело, его царьским повелением, во царствующем велицем граде Москве, дидаскалов⁶ собрано к тому знаменному устроению разных чинов от святыя божия церкви чиновначальников и всякаго || церковнаго чина избранных людей 14 человек. И от того времени учиниша от иностранных окрестных царств рати и брани, в них же многие царственные и земские беша⁷ великия дела. Еще в те же времена, грех ради наших, прииде и моровое поветрие. Того ради и сие божие и святыя его божия церкви дело, праворечное знаменное правление, пресечеса. По тех же временах от 163 до 164⁸ и нижайши тех лет, начаша царствующаго града Москвы, во всех градах и в мо || настырех и в селех знаменнаго пения малоискуснии мастера, койждо⁹ всяк от себе, исправляти на правую речь пение, и во единоголасие не приидоша.¹⁰ Овоже грубии и зело малоучении на сие великое дело дерзнуша. И от того их дерзновения везде, во всех градах и се-

¹ таким

² ГПБ, Q XII, № 1.

³ текущее

⁴ 1655 г.

⁵ чтобы

⁶ учителей

⁷ были

⁸ 1655 и 1656 гг.

⁹ каждый

¹⁰ не пришли к единому мнению

лех, учинилося велие разгласие,¹ что и во единой церкви не токмо трием, или многим, но и двема² пети стало согласно невозможно.

Видев же сие, благопрозрачный³ великий государь наш царь и великий князь Алексей || Михайлович, всеа Великия, и Малыя, и Белья России самодержец, полагает совет о святем душе,⁴ со отцем своим и богомолцем, со святейшим Иоасафом, патриархом Московским и всеа России; и повелеша богомолцу своему Паулу, преосвященнейшему Митрополиту Сарскому и Подонскому, паки⁵ мастеров собрати, добре вѣдущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их разводы, и попевки, московского, что Христианинов, и усольских, и иных мастеров || в попевках преводы⁶ именуются. Преосвященный же Пауел митрополит, его царским повелением и святейшаго патриарха благословением, собра мастеров шесть человек. И тии первии испра-виша знаменного пения, по истинноречию, сия ирмосы, кроме согласных ли-терных помет, старословенороссийским обыкновенным знаменем. Пометам же, которые прежде беша, zde указание, намерения ради, во кратце изъявиша (лл. 64—66 об.)...

Сие же убо таинственное, сиречь скрытое и сократительное знамя учинено и снискано⁷ и сими имены прозвано прежними славенороссийскими церковными песнорачители и знаменотворцы, до настоящего сего времени за четыре ста лет и вяще;⁸ понеже⁹ во многих харатейных¹⁰ ирмологиях и прочаго церковнаго пения с сим знаменем книгах обретохом летописная || подписа-ния:¹¹ кто которую знаменного пения книгу писал, и яже в ней писанная лю-бомудрствовал, и в коем граде или монастыре, и в которое время, и при ка-ковом любо случаи. Первые же убо беша в начале сего знамени творцы и церковнии песнорачители, во столечном российския державы богоспасаемом граде Киеве. По неколиких же летех от Киева сие пение и знамя некими люборачители принесли до Великого Нова Града. От Вели||каго же Нова Града распростресе¹² и умножися толиким долговременством сего пения уче-ние, во вся грады и монастыри великороссийския епархии и во вся пределы их. И тако даже и донныне нами сим знаменем церковное красногласие по обыкновению, еже в нашем роде и учению держимо суть нехуде, но добре и благочинне: последуя прежним наши церковным, иже по бозе песнорачителем и сего многочастнаго || знамени растворителем. А аще во прежних староха-ратейных писмяных разделеноречных наших славенороссийского знаменного пения книгах знамя и в нем многоразличные и сокровенные лица и попевки тайноводими суть: и неимущим кому в том много сокровеноличном знамени смыслоосязательства и в пении силы, мнятся быти нелепы,¹³ и неблагопотреб-ны,¹⁴ и невнятоприемны. И то их непщева||ние¹⁵ о сем многочастном и тайно-замкненном знамени и лицах от неискusstва, сиречь от ненаучения и крайняго невежества бывает. И ныне нецыи, возникшии от новейших песносискателей, круподушествующе и блазнящесе¹⁶ о сем, кроме учения, уповающе на свое суетумие, не приемше в сем знамени и в лицах меры и совершеннаго познания, предвзимающесе мыслию, мнят сие старославенороссийское в тайносокро||ве-ноличном знамени пение преводити во органогласовное, гласнотное пение и исправляти добре. Вем по истине еже без науки превести и исправить ни-како же возможно. Нам же, великороссияном, иже непосредственне вѣдущим

¹ разнобой

² двоим

³ благопрозорливый

⁴ душе

⁵ опять

⁶ переводы

⁷ найдено (изобретено)

⁸ больше

⁹ так как, поскольку

¹⁰ пергаментных

¹¹ Записи «лет» — годов, то есть даты.

¹² распространилось

¹³ некрасивы

¹⁴ не нужны

¹⁵ мненне

¹⁶ соблазняющимся

тайноводителствуемаго сего знамени гласы, и в нем многообразных лиц и их разводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая же належит о сем нотном знамени нужда. Но за благость и человеколюбие || смыслодавца, спасителя нашего бога, употребляемся святых его божия церкви в пении и нашею обыкновенною славеностаророссийского знамени наукою, кроме всякого сомнения и препятія, властне и добре (лл. 71—74)...

И аще убо восхощеши употреблятися сим дробногласовным и тонким знаменем в пении, и ты разумевай, и рассуждай и знамені¹ по изъяснению сего ирмоса и прочее пение. Но обаче² в мимошедших прежде бывших летех || у старых знаменотворцев и песносискателей, в нашей славеновеликороссии сему тонкодробному раззнаменованию в пении не бывшу. Но како испрежде люборачители употреблялися во знамени и в лицах, такожде и мы, даже и донныне доволствуемся старых лиц знаменем, якоже первии две части сего ирмоса (еже на рождество Христово) указуются. Расположено же суть сие (в третьей части) дробнотонкое знамя о сем || нашем старороссийском знамени и тайнозакрытых лицах. не ищущих и порицающих и блазнящихся ради. Понеже тии малоискуснии и необыкновеннии сего знамени во учении, дерзаше порицают и укоряют, наипаче же рещи, весьма и охуждают, глаголюще: яко не удоболепно, ниже вместию сему нашему знамени и сокровенным лицам в пении изящным быти, противо нотного знамени. И то яве есть, яко от своего || им неведения и недоумения такой случай ключается.³ Но возбеседуем к таковым: приидите, виждьте и вникните прилежно в сие малое надписание и извещение о третьей части знамени, яко удобовместно и цело подоболепно весма, в борзости или тихости, в высоте или в низу гласотечения сие знамя красногласится, ниже учащимся со прилежанием трудно, ниже посредственно, яко же zde нижайше изъявлено (лл. 83 об.—85)...

Заключительный акростих

Тщание убо с прилежанием приятно.
Радостне же учащемуся будет внятно:
У бога вемы всегда милости просити.
Должны же ему честь и хвалу приноситьи:
И уповаяй нань⁴ никто же постыдится
Любве ради его некий утрудится:
Со желанием просящему вся дается.
Яже обретши в сей книзе не отженется:
А аще нечто явитътися⁵ и сомненно.
Любление ко тщанию имей непременно:
Едино покажи усердие и веру.
Крайнюю в сем пении познаеши меру:
Сего бо пенія лица тайно замкненны
А во второй части дробностию откровенны:
Не та⁶ бо вторая часть яже напреди.
Достаточне, яже описана последи:
Егда же начнеши пению прилежати.
Радостноможне сему потщися внимати:
Многочастно сие знамя и утруджено. ||
Егда же и увеси,⁷ будет ти любезно:
Знающий меры и тонкость безтруден будет.
Еже струногласится о том не забудет:
Никую же разнь от струногласия имать.
Елико сие пение гласов ни имать:
Церковь святая то пение получила.
И нас того пенія добре научила:
Понеже в славенороссии так обыкло.

¹ проставляй знамена
² однако
³ происходит, случается
⁴ на него
⁵ покажется
⁶ не та, другая
⁷ узнаешь

Реснотиве в краткости многих лиц звыкло:
О сем пении никтоже да усомнится,
Часто внушаяй его отнюдь не лишится:
Из рукохудожественно месяца десятаго.
И богу совершившу дня перводесятаго (л. 106 и об.).

III. «Предисловие ко учащемуся божественного пения»¹

Ты же, брате мой, бога ради, учением не поскорби,² но потрудися со усердием и тщанием сию премудрость изобрести.³ Хощеши ли, друже мой, истинно испытати и уведати о премудрости сей, || вопросы ея, и она сама о своей силе и величестве тебе скажет; мы же грешнии ко учению косни, хощем тя ныне истинно с верою и тщанием обрести и уразумети. Скажи нам, скажи нам, о философии, и премудрость честная, не скрый от нас твоя величества силы. Она же ко своим рачителям сие да начнет || глаголати. О, мои рачителие, и снискатели, аще мя истинно ищите, отнюдь не скрюся от вас, но скажу вам моего величества и сияния силу. Аз есмь премудрость пятая ступень философии, аз глава есмь, что есть всякого пения. Аз владычеству во всяком черного чернила знамени и в версех того знамени водружена. Аз есмь || подобна солнечному сиянию, понеже что есть сего света всякого пения и различных гласов, и несказанных. Аз сия вся окружаю и просвещаю. А елицы же вси, иже мене не познавши, аще и зело по знамени пением мудри мнятся быти, на истинне⁴ вси ослепша и во тме неведения шатаются. Еи, без мене всяк всеу трудится. Послушайте еще, рачителю мой. Аще || истинно мене желаша получитьи, и аще кто мене с богом получит, той истинно вскоре радость в пении обрящет и труду своему покой, понеже совершенно мене познавшему, таков тому разум подаю, что в малое время со мною мощно ему будет многое множество пения получитьи и самую того пения тонкость ей будет разумети, такожде же || совершенно и своего гласа в всем силу познаеши.

Слышатели мои, рачителие, мой к вам ответ, понеже истинно вопрошающим и ищущим мене не скрюся от вас. Слава единосущному премудрому богу, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь.

IV. «Винословие на подлежащее сочинение»⁵

При непременно присно сожалении, о многом напрасно времени изнурении учащихся пети по великопространнейшему многому старому знамени, разсудихом с советом благоразумных мужей избрати из онаго самая нужнейшия к пению знамена, которые бы могли совершенство пения безпогрешно производить. Ибо самое наше разумнословесное существо сим по сущности своей от прочих безсловесных существ и свойственное различие имеет.

Что присно в сем разсуждать, и в вещах благое избирать и изобретать. И всегда вси свои действия порядочно употреблять. И аще со смирением и благосоветием, что в славу Божию (а не в тщеславие)⁶ изобретаем, то сие кажется противным быть и самих древностей любителем не за что. Ежели же кто вместо (за изыскание сие) нам благодарения произведет поношение, таковой прежде должен размыслити сие: || *Первое*: Понеже издание сие не усиливательно⁷ вводится, но произволительно каждому препоручается.

Второе: Яко оно не с таким велехвалным духом издается, чтобы весьма возвышено пред старым было.

Третье: Самая онаго совершительная вина наиболее во смирении состоит:

¹ ГИМ, Певческое собр. № 58 (лл. 254—256 об.).

² То есть — пусть не будет тебе учение в тягость (в скорбь).

³ познать, обрести

⁴ в действительности

⁵ ГПБ, собр. Духовной академии, А II № 112, лл. 125—128 об.

⁶ Все скобки проставлены киноварью в самой рукописи.

⁷ не насильно

таким, что мы в роде своем по премногу суть слабы и немощны, то нам чрез многия знамена весьма не понятна есть сущность пения. И тако пребудем: или в нерадении, или, конечно, онаго в незнании, аще не попустится нам, яко младенцем краткость сия млека сосати. Егда же чрез сие приедем в возраст разума мужа совершенна, тогда и оной (великаго знамени в пении) твердой пищи прикасаться имамы. Такии наш в сем производстве разум, благоразумный читателю: не буди сумнителен о сем, яко бы за отставление древняго многознаменья, оное от сего было во унижении. Но присно тое в великом состоит от нас || почтении. Ибо како может сие пред тем возноситься, когда оно из того есть взято; или како тое пред сим унижится, егда еще и с презлишеством сие в себе имеет. Сколь не удобно пред морем величаться реце из него текущей, толико и сему краткоположенному изданию пред величайшим старознаменным широкопростертием.

Что же касается до наречия новости, то сие есть не новое, но взятое из стараго. Ведает всякии учении пению, что статья, стопица, палка и чашка в старом пении есть. А и помета на старом есть же. Сие же издание в существе пения полагает то же. Убо самая являет правда, что оно есть не новое, но аки суще древнее. А еже древнее знаменованье чрез сии новоизбранныи способ не сполно состоит отменно в мере гласа, яко палка и чашка, то изволь благоразумно во оном разсуждати, есть ли оно правдиво к приятию сего быть может препя||тствием, и есть ли, то показывает какое погрешение. Надеюсь всенадежно, что ничего, кроме пользы, найти не можешь. А какая же она во учении пения и онаго писания непогрешно у действующих произойти может — оставляю самим благоразумным сего читателем благоразумно о том ведать, не упоминая того, что еще и в самом на сие изживении принадлежащая во всем проторь у любителей пения умалиться может.

По которой бы ты, любезнейший изыскателю правды, идучи дороге меньшее утрудился и меньше принадлежащих к путешествию харчей истратил; по той ли, иже тысящу верст иметь, или по той, иже пять сот, или гораздо еще меньше? На сие отвечаешь скоро, что по меньшему пути меньше труда и харчей будет изрядно.

Еще паки попрошу тя: по которому бы ты пути лутчее к намеренному месту отважился шествовати: по тому ли, иже тысящу верст иметь, или по тому, || иже пять сот и меньшее иметь, еще же бы сей путь онаго был и гораздо глажее и ровнее? Без отвещания твоего надеюсь крепко, что имаши шествовати по краткому и способному в хождении гладкому пути, аще разум благии будет присутствовати во главе твоей.

При сем же и аз грубый советую ти, аще послушаеши беспристрастно желающаго во всем пользы твоея: гряди лутчее по краткому сему пути в вышнии Иеросалим, а оставшийся припас отдай Христовой меньшей братии. Удавли их сим, коего освободил ти премудрый всего сущаго создатель. Не жалеи сего никогда же им отдати, чего не жаль тебе было напрасно про себя употреблять. Чем тебе с великою ношею итти по далному пути, отдаждь половину, паки глаголю, приседящим пути непостижимаго превысочайшаго царя братии, за что они тебя скоро без всякаго препятствия проведут по краткому пути сему. И скорее ты за помощию их обрящешься || во много мер у пристанища, нежели той, иже по длинному пути с великою тяготою шествует. Аще же по святому писанию, благословят тя за удовольствие их (остатком твоим) усты вдовиц и всих сирых, то коль ты преблажен имаши быти во вся веки, и в нынешнем, и в будущем.

Кончаю же сим, что сие сочинение издано найпаче тем, которыя люборачительствуют в жизни своей не об едином, но о многих прибитках, то есть не о пении едином, но и о прочих свободных науках. Разумно есть, что такови снискатели безмерно любят краткость и тшательно притекают к способному учению: ибо самая, против древнего, краткость знамен убедит тшателя неотменно себя ведать, приветствуя тем, что оное имеет в пении не оскудно тоеже действо, какое и множество их имело.

Все же сие да будет в честь и славу всепремудрому богу нашему, свято и праведно в триех святых ипостасях почитаемому.

И аще оное ему угодно, то да приобщит милостивно и сие убогое приношение, по подобию убогих дву¹ вдовичных лептей, с таким же усердием в корван церковный к присной жертве словеснаго славословия всерачителне полагаемое.

Аще же обретается ту² фарисейское тщеславие, и каинство в жертвоприношении коварство, то такожде да отринет и сие, и не точию в честь или похвалу, но в самое да сотворит поругание и присное поношение, еже и оставляется на его истинном правосудии. Ему же истинному трипостасному всепремудрому богу, буди от нас присная слава, честь и поклонение. Яко ныне, тако и присно, и во вся бесконечныя веки. Аминь.

Принятые сокращения

БАН — Библиотека Академии наук СССР (Ленинград). Отдел рукописей.

БЛ — Библиотека имени В. И. Ленина (Москва). Отдел рукописей.

ГИМ — Государственный исторический музей (Москва). Отдел рукописей.

ГПБ — Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). Отдел рукописей.

МГУ — Московский государственный университет. Научная библиотека имени Горького.

ОЛДП — Общество любителей древней письменности (ГПБ).

РМ — Русский музей (Ленинград). Отдел древнерусского искусства. Библиотека.

Рукописи, условно обозначенные цифрами в главах I—III

№ 1 — ГПБ, собр. А. Титова № 3636.

№ 2 — ГПБ, собр. Погодина № 392.

№ 3 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 662/919.

№ 4 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 675/932.

№ 5 — ГПБ, Соловецкое собр. № 283/277.

№ 6 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 637/894.

№ 7 — собственность автора.

№ 8 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 656/913.

№ 9 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 592/849.

№ 10 — ГИМ, Епархиальное собр. № 182.

№ 11 — ГИМ, Епархиальное собр. № 184.

№ 12 — ГИМ, собр. Щукина № 622.

№ 13 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 652/909.

№ 14 — ГИМ, Епархиальное собр. № 171.

№ 15 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 626/883.

№ 16 — МГУ, № 2. СВ. 45.

№ 17 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 568/825.

№ 18 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 619/876.

№ 19 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 9/1086.

№ 20 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 668/925.

№ 21 — ГПБ, Соловецкое собр. № 289/277.

№ 22 — БЛ, ф. 37, № 41.

№ 23 — БЛ, ф. 379, № 12.

№ 24 — БЛ, ф. 113, № 249.

№ 25 — БЛ, ф. 113, № 257.

№ 26 — БЛ, ф. 113, № 238.

№ 27 — БЛ, ф. 113, № 255.

№ 28 — ГИМ, Епархиальное собр. № 176 (в этой рукописи находятся две азбуки).

№ 29 — ГИМ, Епархиальное собр. № 185.

№ 30 — ГИМ, Епархиальное собр. № 186.

¹ двух
² там

- № 31 — ГИМ, Епархиальное собр. № 211.
 № 32 — ГИМ, Епархиальное собр. № 193.
 № 33 — БЛ, ф. 256, ССССХХII (422).
 № 34 — ГИМ, Епархиальное собр. № 200.
 № 35 — ГИМ, Епархиальное собр. № 202.
 № 36 — БЛ, ф. 304, № 408.
 № 37 — БЛ, ф. 304, № 413.
 № 38 — БЛ, ф. 304, № 414.
 № 39 — БЛ, ф. 304, № 411.
 № 40 — БЛ, ф. 304, № 438.
 № 41 — БЛ, ф. 304, № 409.
 № 42 — РМ, № ГРМ $\frac{\text{ДР}}{\text{гр}}$ 18.

Использованные рукописные источники

БАН: № 16.7.23; № 32.16.18; собр. Археографической комиссии № 38.
 БЛ: ф. 37, № 141, 197, 240; ф. 98, № 423; ф. 113, № 238, 255, 257;
 ф. 199, № 191/194, 316/320; ф. 210, № 2; ф. 256, № 422; ф. 272, № 429;
 ф. 304, № 408, 409, 411, 413, 414, 429, 438, 449; ф. 379, № 1, 3—5, 9, 12, 20.
 ГИМ: Епархиальное собр. № 171, 176, 182, 184—186, 193, 200, 202, 211;
 Певческое собр. № 58, 67, 109, 139, 211, 219, 505, 601, 777, 875, 1249, 3978; собр.
 Иосифо-Волоколамского монастыря № 249, 257; собр. Уварова № 152; собр.
 Щукина № 622.
 ГПБ: собр. Вяземского № ССХV (215); Кирилло-Белозерское собр.
 № 9/1086, 568/825, 592/849, 602/859, 619/876, 626/883, 637/994, 652/909, 656/913,
 662/919, 665/922, 668/925, 675/932, 677/934; собр. Колобова № 651; собр. Михай-
 ловского О 17; собр. Погодина № 392, 407, 1925; собр. Санктпетербургской
 духовной академии А II 112; собр. Титова № 696, 2621, 2629, 3636, 3753; собр.
 Тиханова № 533, 689; Соловецкое собр. № 283/277, 288, 289/277, 293/277,
 752/690, 757/690, 758, 772; Софийское собр. № 182; Q I № 21, 37, 43, 184,
 188, 238, 240, 442, 1051. Q XII № 1.
 МГУ: № 2.СВ.45.

РМ: РМ, № ГРМ $\frac{\text{ДР}}{\text{гр}}$ 18.

«Азбука» — собственность автора.

Источники примеров, помещенных в таблицах:

Таблица 19: № 1—4—БЛ, Муз. № 421, лл. 81 об., 30 об., 97 об; № 5 — БЛ,
 Муз. № 422, л. 20; № 6 — БЛ, Муз. № 100, л. 205; № 7 — ГИМ, Певческое
 собр. № 139, л. 198; № 8 — БЛ, Муз. № 3978, л. 80; № 9 — БЛ, Муз. № 422,
 л. 41 об.; № 10 — БЛ, Муз. № 421, л. 112; № 11 — БЛ, Муз. № 422, л. 25 об.;
 № 12 — ГИМ, Певческое собр. № 139, л. 130 об.; № 13 — БЛ, Муз. № 421,
 л. 81 об.; № 14 — БЛ, Муз. № 100, л. 254; № 15—20—ГПБ, Соловецкое собр.
 № 758, л. 118 об., 111 об., 92 об., 50 об., 169 и об.; № 21—22—БЛ, Муз.
 № 3978, л. 82; № 23 — БЛ, Муз. № 421, л. 3; № 24 — БАН, 32 16 18, л. 305;
 № 25 — ГПБ, Соловецкое собр. № 288, л. 251; № 26 — БЛ, Муз. ф. 379 № 4,
 л. 25; № 27 — ГПБ, собр. Погодина № 407, л. 233; № 28 — ГИМ, Певческое
 собр. № 601, л. 189; № 29 — ГИМ, Певческое собр. № 67, л. 213; № 30 — ГПБ,
 Кирилло-Белозерское собр. № 592/849, л. 222 об.; № 31 — ГПБ, Q 1, № 188,
 л. 124; № 32 — ГПБ, Соловецкое собр. № 772, л. 210 об.; № 33 — ГИМ, Певче-
 ское собр. № 601, л. 90; № 34 — ГПБ, Соловецкое собр. № 288, л. 305; № 35 —
 БАН, 16 7 23, л. 30 об.; № 36 — ГИМ, Певческое собр. № 1249, л. 132 об.;
 № 37 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 606/859, л. 208; № 38 — ГПБ, Ки-
 рилло-Белозерское собр. № 677/934, л. 59 об.

Таблица 22: № 1 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 602/859, л. 468;
 № 2 — ГИМ, Певческое собр. № 219, л. 431 об.; № 3 — ГПБ, собр. Погодина

№ 407, л. 21; № 4 — ГИМ, Певческое собр. № 67, л. 213; № 5 — БЛ, ф. 379, № 4, л. 24 об.; № 6 — ГПБ, Софийское собр. № 182, л. 324 об.; № 7 — БЛ, ф. 379, № 4, л. 23 об.

Таблица 23: № 1 — ГИМ, Певческое собр. № 505, л. 9 об.; № 2—3 — ГПБ, Q 1, № 188, лл. 107 об., 113.

Таблица 24: № 1 — ГПБ, Софийское собр. № 182, л. 99; № 2 — БЛ, ф. 379, № 4, л. 23.

Таблица 40: № 1 — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 668/925; № 2 — БЛ, ф. 113; № 257, л. 479 об.; № 3 — ГПБ, собр. Титова № 2621, л. 168; № 4 — ГПБ, собр. Тиханова № 689, л. 21.

Использованная литература

«Знамения осмогласного пения с литерными пометами и линейными нотами» (СПб., 1880).

Металлов В. М. «Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким». Оттиск из декабрьской книжки «Русской музыкальной газеты» за 1897 г. (СПб., 1898); Азбука крюкового пения (М., 1899); Осмогласие знаменного распева (М., 1899); Русская симиография (М., 1912); Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский (М., 1912).

Преображенский А. В. Культурная музыка в России (Л., 1924).

Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2 (М., 1868).

Смоленский Ст. Описание знаменных и нотных рукописей церковного пения, находящихся в «Соловецкой библиотеке» Казанской духовной академии (машинопись, принадлежит автору исследования); Азбука старца Александра Мезенца (Казань, 1888); О древнерусских певческих нотациях (СПб., 1901); Мусикийская грамматика Николая Дилецкого (СПб., 1910).

Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка (СПб., 1893).

Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство (М., 1965).

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	8

Часть первая

Глава 1. Азбуки-перечисления	25
Глава 2. Толкования «како поется»	68
Глава 3. Толкования «по гласам»	95
Глава 4. Беспометные азбуки	113

Часть вторая

Глава 5. Фитники	128
Глава 6. Кокизники	162
Глава 7. Осмогласие	221

Часть третья

Глава 8. Поздние азбуки	252
Глава 9. Система помет	294
Глава 10. «Азбука» Александра Мезенца	328
Глава 11. Азбуки путевые, демественные и других систем	369
Глава 12. Двознаменники и «Ключ» Тихона Макарьевского	384
Заключение	412
Приложения	414
Списки сокращений, использованных рукописей и литературных источников	420