

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 совершившегося 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 семеиографии 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 «Богослужебное 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 доныне 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. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912, стр. 277.

знание знамени, знаков крюковой симиографии, предполагает господство сильной певческой традиции в среде певцов, не исключающей, 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, приоровленного 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 «зnamя гораздо знали» и распевали и «зnamя 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 уменья разбираться в них немыслимо 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 вочно 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. Богослужебное 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 азбочки 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. Культовая 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 ста-рину 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 непроизвольным. 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 подписьная 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 инока 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 практическую 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 самими 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 литургической. 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 предающего 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, выражющихся в многочисленных выдержках и извлечениях из песнопений. Иначе и быть не может, коль скоро прямым назначением любого руководства является именно помочь 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 яствует 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 многое «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 обычай». 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 демству 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 XVII, 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 «музыкой».

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 искаханиях 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 помехах» 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 звукоряд. Последний приводится и в азбуках, но в них разъясняется его строение, самостоятельное, новое его понимание: разделение на согласия вместо прежних тетрахордов.

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 приналежит 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 семиографии (в частности, ее отдельных начертаний), особенностей ее *развития* на протяжении веков.