

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

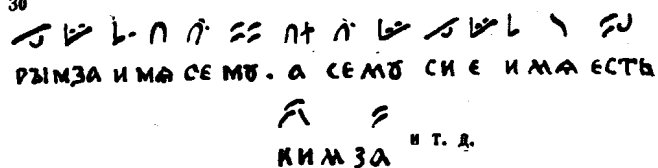
⁶ осмеиваема

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 собирався 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 разночтения зависят от многих различных причин.² Если же разночтение 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): «Розводные строки и фиты», причем, что исключительно редко, в «розводных 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 разводными 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» (стрелюю). 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 выгибком		
3	Со стезею		
4	С возводом		
5	а)		
	б) Тем же подобна		
	в)		
6	С полурыбною (стрелею)		

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 «стеяз». Однако если произвести сопоставление всех помещенных в кокизнике «ромж», «мереж», разновидностей «стеяз» 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.

Кулизма
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», «кулизма 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.

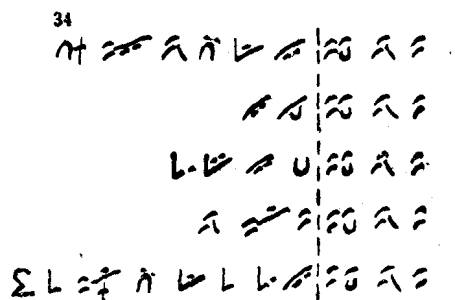
Термины, приведенные в таблице 33, также позволяют наметить основные признаки, по которым они могут быть разделены: 1) повышение или понижение напева, 2) рисунок напева, 3) добавления и украшения к напеву.

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 кулизы, 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 кулизы:



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» (л. 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 долинкою
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 (стрелю)	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 (стрелю)	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 переключью	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 взводом	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 стрелю	Кулизмы с высокою доступкою
Катаза	Кулизмы с пауком
Качалка	Кулизмы с упадкою
	Малая
	Мережа низкая
	Мережа со стрелю

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
 Перекличка с возводом
 Перекличка с качалками
 Перекличка с оброном
 Перекличка со стезею
 Перекличка с тряскою
 Перекличка с хамилою
 Переклички
 Переклички 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 переклич-
 кою
 Поводная средистрочная с поводною
 стрелою
 Поддержка с прикличкою
 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 розводной 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
 Розводные 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 фитою	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 розными 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 розными 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 попевки 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 тысячами!). 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 «доступок», «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 тайнозамкнутости. 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 тайнозамкнутыми 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	ѣ	кра	ше	на		со	ми	ри	мо	са		пре	до	бо	го	го	мо
-----	---	-----	----	----	--	----	----	----	----	----	--	-----	----	----	----	----	----

2 Скачок
средний

хри	сте	бо	же		не	сте	бо	пре	сва	та
-----	-----	----	----	--	----	-----	----	-----	-----	----

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, ощутимых 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 семейографии. 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).