

Глава 9

СИСТЕМА ПОМЕТ

Знаменная нотация применялась для записи русского культового пения в течение нескольких столетий, прежде чем нашла свое объяснение и упорядочение в певческих азбуках. Киноварные пометы также некоторое время применялись на практике, а уже потом стали предметом изложения в певческих руководствах. Таков общий закон развития и знаменного пения в целом и отдельных его сторон: сперва возникновение какого-то явления, потом его письменное закрепление и — последнее — теоретическое объяснение. Между знаменной нотацией в целом и системой помет, однако, имеется существенное различие, определяющееся прежде всего тем, что знаменная нотация, как и все знаменное пение вообще, это *основы* всего культового пения, тогда как система киноварных помет представляет собой лишь нововведение, возникшее в системе знаменного пения и его нотации. Подчиненность помет знаменному пению в целом определяет и сроки «созревания» помет как явления, быстроту их распространения, наконец время создания теории помет и ее внесения в музыкально-теоретические руководства, а также формы изложения.

Памятников певческого искусства, написанных знаменной нотацией, великое множество. Чрезвычайно многочисленны и те из них, в которых при знаменах проставлены киноварные пометы. И все же эти памятники находятся далеко не в равном положении. Развитие знаменной нотации можно наблюдать и в древнейшее время, хотя по значительно меньшему количеству рукописей, в сравнении с тем, которым представлены рукописи XVI—XVII веков. Что же до рукописей, имеющих пометы, то они появляются только в этих веках (мы не говорим о более поздних памятниках, так как в них уже не обнаруживается постепенное движение помет). Таким образом, в распоряжении исследователя имеются материалы, позволяющие судить о развитии нотации на всех ступенях — и в первоначальном состоянии и в совершенных формах. Что же до пометных рукописей, то развитие отраженной в них системы помет как бы «стискивается» в рамках двух столетий, чем крайне затрудняется установление границ отдельных периодов и наблюдение тех видов помет, которые показательны для каждого из них.

От развития знаменной нотации как таковой образование системы помет отличается тем, что о последнем сохранилось большое количество исторических сведений. Эти сведения заслуживают также и значительно большего доверия, сравнительно со свидетельством, например, «Степенной книги» — пожалуй, основного источника, из которого исследователи дореволюционного времени черпали данные о возникновении знаменного пения. Исторические свидетельства — все же только часть дела, хотя и очень важная. Любые сведения должны быть проверены. Историческое свидетельство теряет значительную долю своей силы, если оно не подтверждается другими документами, в настоящем случае — певческими рукописями практического назначения.

Переходя непосредственно к пометным рукописям, надо отметить, что о длительности того периода, когда пометами уже пользовались, но они еще не были записаны, говорить вообще не приходится. Такой «подготовительный» период мыслим в области чисто музыкальной, исполнительской или теоретической, но не в части помет. Какое-либо художественное явление — допустим, новое музыкальное истолкование отдельного знамени или появление варианта распева, — применяясь на практике, сохранялось в умах, в музыкальной памяти распевщиков-исполнителей. От этого оно не теряло ни смысла, ни ценности и, окончательно созрев, «оседало» на листах певческих рукописей. Таким образом, «подготовительный» период в образовании нового распева *не мог* найти отражения в виде нотных записей, так как совершался буквально в голове распевщика. Записывалась уже обдуманная и музыкально сложившаяся его форма. Пометы — совсем иное дело. Их изобретение, обдумывание и усовершенствование, конечно, также совершалось и совершилось в уме тех лиц, которые посвятили себя этому нововведению. Однако нотация есть средство записи напева, в том числе и нового распева, а пометы представляют собой усовершенствование *средств записи* напева, каким бы он ни был. Поэтому пометы, несмотря на их огромное значение для чисто мелодической стороны знаменного пения, представляют собой явление не художественного, но *технического* порядка.

Сказанное очень важно для правильного понимания нашего положения о подготовительном периоде какого-либо явления. Именно в силу своего технического значения киноварные пометы неизбежно должны были сразу же или почти сразу найти формы записи, быть графически выражены с самого начала подготовительного периода. Разработка системы помет должна была производиться в уме и тут же переноситься на бумагу. Без этого как явление технического и графического порядка система помет вообще теряла смысл. Следовательно, содержащие пометы певческие рукописи раскрывают все стадии развития этой системы. В этом и облегчение и одновременно труд-

ность работы над пометами, непосредственно связанная с обилием материала, ограниченного, как сказано, незначительным отрезком времени — XVI—XVII веками.

По существу, «пометным» следует считать только XVII век, преимущественно его вторую половину. Краеугольным камнем в вопросе о времени окончательного оформления и принятия системы помет является «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца. В период до «Извещения» происходит только отработка помет. Что же до первой половины XVII и всего XVI века, то об этом времени надо говорить особо, и вот почему.

Изучение певческих рукописей показывает, что за «пометное» надо принимать время *после* появления «Азбуки» Мезенца, а за «беспометное» — любой век *до* «Азбуки», то есть до второй половины XVII века. Тем не менее пометы встречаются в рукописях и первой половины XVII столетия, а также XVI и даже XV веков. В принципе можно допустить обнаружение помет в певческих памятниках любого времени. Почему это так? Распевщики второй половины XVII века располагали богослужебными певческими книгами, принадлежавшими к первой половине XVII века (в то время их еще множество было в ходу). Помет в этих рукописях не было, но все равно по ним пели: ведь рукопись была большой ценностью, бросаться которой не приходилось, самое же беспометное знамя распевщикам того времени было отлично известно. Для них оно еще не устарело, и менее знакомой казалась им не беспометная, а пометная нотация. При всем этом новая система помет понравилась и привилась очень быстро. Что же могло быть проще, чем простановка помет при знаменах в рукописи, написанной ранее этого нововведения? Это становилось, наконец, просто необходимым, если под рукой не было новой пометной рукописи, но имелась рукопись, писанная беспометным знамением. Оставалось только проставить в ней пометы.

Высказанные соображения еще больше подчеркивают ограниченность того отрезка времени, в течение которого произошло внедрение помет в певческую практику. Если так, то надо с крайней тщательностью подходить ко всему, что можно перечерпнуть в изложении системы помет, содержащейся в теоретических руководствах, особенно же к историческим сведениям певческих азбук. Сказанное отнюдь не должно заставить относиться к этим сведениям с недоверием, но приводимые в азбуках данные должны быть строгое сопоставлены с действительным появлением помет в рядовых певческих рукописях.

В связи с другими вопросами неоднократно приходилось указывать на то, что изложение теории (системы) киноварных помет появляется в азбуках второй половины XVII века. В первую очередь представляют собой интерес те источники, в которых пометы являются предметом особого, специального рас-

смотрения. Таких источников очень мало — единицы. Пометы, однако, в этом отношении не являются исключением: вообще малочисленны действительно основательные, серьезные труды по теории знаменного пения, да еще содержащие какие-либо исторические сведения.

Коснемся попутно отдельных высказываний исследователей знаменного пения по вопросам, связанным с пометами.

«К концу XVI века крюки перестали удовлетворять певцов, явились немало попыток внести в них большую определенность и точность. Стали различными добавочными знаками и начертаниями яснее определять высоту. И скоро одному — Ивану Акимовичу Шайдурову, новгородскому певцу «бог откры подлинник пометкам», как говорится в современном повествовании. Шайдуров воспользовался делением всей области звуков, входящих в напевы, на четыре части — простую, мрачную, светлую и тресветлую, и разделил весь звукоряд на одинаковые, повторяющиеся последования, каковыми оказались четыре большие терции, разделенные промежуточным интервалом полутона, и присвоил им употребительные названия. Низшую область звуков, именно — *соль* малой октавы, *ля* и *си*, он обозначил именем простой; затем *до*, *ре* и *ми* — мрачной; *фа*, *соль* и *ля* — светлой; *си-бемоль*, *до* и *ре* — тресветлой. Каждый из этих звуков получил свое название соответственно занимаемому им месту: первый звук — *соль* — Шайдуров пометил двумя буквами — *гн*, что означало гораздо низко...» и т. д.¹

За этим А. Преображенский приводит общеизвестные наименования ступеней знаменного звукоряда, которых мы не повторяем. Автор «Культовой музыки» не задавался целью подробно выяснить историю появления и существа помет, и мы помещаем его высказывание с целью показать самую общую точку зрения на них, предлагая читателю сравнить ее с тем, что можно почерпнуть из выдержек, заимствованных из рукописных азбук, помещаемых в настоящей главе.

В. Металлов, не касаясь истории появления помет, уделяет значительное место объяснению особых случаев их применения, рассматриваемых в дальнейшем. Важна его мысль, что «смысл всех этих пояснений (взаимной зависимости и отношений помет друг к другу) тот же, что и гвидоновской западной сольмизации, получившей наименования ступеней гаммы от старинного гимна в честь св. Иоанна Предтечи, составленного так, что каждый его стих начинался новой нотой в порядке ступней гаммы...»

Певец, следуя за повышением каждого стиха, должен был уразумевать движение по ступеням гаммы вверх; как здесь, различая поступенное соотношение начальных строк отдельных песней ирмосов осмогласника, он практически усваивал посту-

¹ А. Преображенский. Культовая музыка, стр. 27—28.

пенное возвышение звукоряда от низшего согласия до высшего, в пределах восьми ступеней, когда западный певец ограничивался различием лишь семи ступеней, называя седьмую *sa* (у русск.— ца) или от двух слов — *si*.¹

«Пометы киноварные изобретены новгородцем Иваном Акимовым Шайдуровым. Первоначально эти пометы имели школьное значение, как указание ученикам звуков разной высоты. Такие пометы ставились в небольшом числе и не у всякого знамени; наиболее распространенными и всего ранее были *r*, *t*, в тушевом написании, другие же пометы, уже приведенные в систему, встречаются позднее. Впоследствии пометы вошли во всеобщее употребление и, несмотря на предложенные Мезенцем различия звуков по «признакам», вполне устранившим необходимость помет, остались в употреблении до сих пор вместе с этими признаками. Значение этих помет следующее: *gn* — гораздо низко... (и т. д., помещены начертания и названия степенных помет). Отсюда видно, что эти пометы не имеют к названиям латинских нот никакого отношения».²

Свое предположение, что киноварные пометы имели первоначально «школьное» значение, Смоленский ничем не подтверждает, а это было бы существенно, так как позволило бы судить о том, приняла ли школа к употреблению полезное изобретение Ивана Шайдура (если только действительно он «изобрел» пометы) или, наоборот, изобретатель помет лишь заимствовал свое нововведение из уже существовавшей школьно-преподавательской практики. Любопытно также сопоставить между собой взгляды Металлова и Смоленского и теоретические положения пометных рукописных азбук.

Нет такого руководства по знаменному пению, относящегося к «послемезенцевскому» времени, которое не содержало бы в себе хотя бы кратких сведений о пометах. Такие руководства распадаются, как и обычно, на два вида: в первом, наиболее распространенном, пометы рассматриваются чаще всего довольно поверхностно, в связи с другими вопросами, что характерно для азбук смешанного типа. Во втором пометы подвергаются подробному рассмотрению, как особый и специальный раздел древнерусской теории музыки. Этот, второй вид представлен очень немногими рукописями.

Одним из важнейших источников представляется рукопись № 219 Исторического музея,³ о которой уже говорилось в связи с рассмотрением попевок. Раздел этого сборника, посвященный пометам,— замечательный и ценнейший источник сведений о них, имеющий исключительно большое научное значение.

¹ В. Металлов. Богослужебное пение, стр. 286—287.

² «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца». Изд. Ст. Смоленского. Казань, 1888, стр. 47.

³ ГИМ, Певческое собр. № 219 (XVII в.).

В этом отношении он может сравниться с известным «Предисловием», повествующим о лучших русских распевщиках.¹

На листе 369 рукописи № 219, с которого начинается изложение интересующего нас материала, сверху оставлено пустое место, по-видимому для заголовка. Возможно, что заголовок, будь он написан, раскрыл бы содержание, назначение руководства, а может быть, назвал и его автора, но ничего этого нет. Только по верхнему полю листа написано киноварью «Ска» (то есть «сказание») и на его обороте — «о зарембах». Эту надпись остается принять как заголовок для всей части руководства, посвященной пометам. Далее изображено несколько концентрических кругов, и только внизу листа начинается текст «Сказания». Оно заканчивается печальным, но несомненно справедливым признанием той путаницы и беспорядка, которые были внесены в систему помет неопытными «мастерами». Следующие за этим листы производят впечатление незавершенных примеров, долженствовавших служить пояснением изложенного перед тем: над текстами проставлены только отдельные зна-мена. Наконец, по всем признакам, какое-то количество листов утрачено. Несмотря на это, основное изложение «Сказания о зарембах» сохранилось.

Автор «Сказания» начинает свое повествование не с исторических сведений (они помещены в конце его труда). Рассмотрение «Сказания» все же приходится начинать с них, ибо они непосредственно связаны с наблюдениями над появлением киноварных помет в певческих рукописях.

Сообщения «Сказания» о времени изобретения помет и введение их в употребление очень скучны. Они ограничиваются указанием на то, что это имело место «при державе» царя Михаила Федоровича, чем определяется довольно значительный отрезок времени, равный тридцати двум годам (Михаил Федорович царствовал с 1613-го по 1645 г.), но и это уже существенно, так как позволяет установить год, *не позже* которого могли появиться пометы. Кроме того, не обязательно за время их появления следуя принимать последний год царствования Михаила Федоровича. Если бы изобретение помет состоялось в первые или последние годы пребывания на престоле Михаила Федоровича, то, возможно, составитель «Сказания» счел бы нужным на это указать, поэтому понятие «при державе» можно несколько сузить, предположив, что речь идет об участке царствования между 1620 и 1640 годами.

Важно то, что свидетельство «Сказания» заставляет отвергнуть допущение, что пометы были изобретены в то время, когда они фактически появились на листах певческих рукописей, то есть на сто, если не более того, лет *раньше*. Это опровержение заставляет соответственно под определенным углом зрения

¹ ГИМ, собр. Уварова № 152.

рассматривать и особенности «позднейших» помет в певческих рукописях XVI века. Ясно, что если бы пометы появились в XVI веке, то они претерпели бы значительно большие изменения, нежели те, которые можно наблюдать в рукописях. Отбросив всякие допущения и приняв за дату возможного изобретения киноварных помет даже самый первый год царствования царя Михаила Федоровича — 1613-й, следует считать периодом окончательной выработки системы помет несколько более длительный срок — во всяком случае до первой комиссии Мезенца, то есть до 1552 года, после чего упорядочение знаменного пения, как известно, временно прекратилось.

Изложение основного содержания «Сказания о зарембах» начинается с показа всего ряда помет (лл. 371 об.—372), от *наша с глаголем до веди с хохлом:* *и.г. и..м.п.п.д.г.м.п.й.*

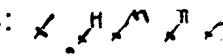
Следует обратить внимание на общее наименование помет, иначе названных «зарембами», при этом еще «мастерскими». (Происхождение этого слова понятно, коль скоро пометы были изобретены «мастерами», знатоками знаменного пения).

Установить очередность появления наименований помет очень трудно. Уже приходилось указывать на то, что теоретические руководства многое заимствуют друг от друга. Однако, если некоторые термины, введенные Мезенцем, Тихоном Макарьевским или Дилецким, входят в употребление после появления трудов названных лиц, то возможно отчасти установить источник этих терминов. Это оказывается, все же, не всегда так, коль скоро целый ряд названий и выражений несомненно был во всеобщем употреблении в среде распевщиков и теоретиков знаменного пения. Приписывать термин определенному лицу иногда приходится только на том основании, что он применен именно в его руководстве. Так, «мастерскими» называет пометы и Мезенец в своем «Извещении», однако наименование «зарембы» в нем не применяется, так же как и во многих других руководствах. Поэтому нельзя с уверенностью судить о том, было ли известно Мезенцу «Сказание о зарембах». Естественно все же допустить, что распевщики-теоретики в целом были хорошо осведомлены о том, что делали и какие труды писали их товарищи по искусству. Теоретиков было не так-то много, и каждый работал по-своему и пользовался той терминологией, которая, по его мнению, была более правильной и подходящей.

После приведенного ряда помет — без соответствующих простому согласию, но с последней верхней пометой *веди с хохлом* — следует аллегорическое восхваление значения помет, в котором содержится «обмолвка»: «Во всех осми гласех, яже они...» и т. д. Впервые в теоретическом руководстве система помет связывается с понятием гласа. Данное указание весьма поверхностно и брошено вскользь, в связи с упоминанием о «стихорале» (Стихираре), но все же очень существенно, ибо в дальнейшем расширяется автором «Сказания». Что же ка-

сается Стихиария, то мы уже, по иному поводу, указывали на его ведущее значение среди богослужебных книг.

Восхваление достоинств киноварных помет быстро уступает место точным указаниям на область их применения «в столповом и в ключевом, и в путном, и в демественном, в прекрасном знамени, в меншом и в большем роспеве». Все это не следует понимать как непосредственную техническую зависимость системы помет от названных видов пения. Здесь перечисление этих видов и различных распевов дано только в целях показа системы помет как явления, пронизывающего все культовое пение, во всех его разветвлениях. Побочный интерес представляет и то, что Малый («меншой») и Большой («большой») распевы упомянуты не в заголовке рядового песнопения, а в тексте музыкально-теоретического руководства. Этим закрепляется их значение как музыкальных *понятий*, не только применяющихся, но и признанных в певческой практике и теории.

Далее (л. 372) помещен второй ряд помет: «Ины зарембы последуют первым и пригласны им, яже сии суть:  а словут сия пометки сипавыя или крестовыя».

Опять нечто совершенно неожиданное и единственное в своем роде, чего нет ни у Мезенца, ни в какой другой азбуке: новый вид помет — «сипавые», или, они же, «крестовые». Происхождение названия «сипавые» неясно, что же до «крестовые», то оно, несомненно, объясняется присутствием при этих пометах крыжа, иначе креста. О применении крыжа к пометам говорится во многих руководствах, коль скоро крыжи добавляются к пометам, определяющим принадлежность знамен к простому согласию, в противоположность тем же пометам без крыжей при земенах мрачного согласия. Своеобразие «сипавых» помет как раз в том и состоит, что они (с крыжами при них) относятся к согласиям мрачному и светлому, в которых обычно пометы крыжей не имеют. Повторяем: показа или объяснения «сипавых» («крестовых») помет нам не приходилось видеть нигде, кроме азбуки № 219, что же касается рядовых певческих рукописей, то в них «крестовые» пометы попадаются часто. На то, что это именно «сипавые», или «крестовые» пометы, прямых указаний в рядовых рукописях, конечно, нет, поэтому отождествление всех помет, имеющих крыжи, с «сипавыми» может оказаться необоснованным. Все же, что это «сипавые» пометы, можно допустить, потому что в данном случае кроме помет простого согласия крыжи добавлены к пометам *мыслете, покой и веди*. В тресветлом согласии наличие у помет «хохлов» исключает одновременное применение крыжей.

В строке «сипавых» помет первой в рукописи № 219 помещено просто начертание крыжа без буквенного обозначения при нем. Значение этого частично выясняется по рядовым рукописям, в которых отдельный киноварный крыж проставляется в значении глаголя *с крыжом*. Возможно также, что крыж дан

для показа самого знака, делающего помету сипавой. Таким образом, ряд «сипавых» помет охватывает два согласия — мрачное и светлое. Имеется только одно исключение — помета слово. О ней ничего не говорится, в ряд «сипавых» помет она не попадает и добавочного крыжа не получает.

На третьем месте руководство № 219 (л. 372 об.) приводит еще ряд помет: • т з к р л в з : / к тут же поясняя, что это за пометы, и выделяя их в совершенно особую группу, в сравнении с ранее показанными: они «словут нечисленые, ни гласны, ни согласны, свое действие имут». «Нечисленые» — то есть не обозначающие чисел (как киноварные цифровые обозначения под титлом); «ни гласны» — то есть не являющиеся гласовыми обозначениями; «ни согласны» — то есть не степенные, определяющие высоту звуков. Это пометы особого рода, потому что они не принадлежат ни к одному из перечисленных видов, но «свое действие имут» — производят свое действие, имеют особое назначение. Каково это «действие» в целом, азбука не раскрывает. Тем не менее оно становится понятным из более пространно изложенных названий тех же помет, данных в той же азбуке через несколько листов. (Забегая вперед и привлекая на помощь рядовые певческие рукописи, скажем, что особое «действие» эти пометы имеют потому, что принадлежат к разряду указательных).

Итак, по рукописи № 219 можно установить три вида киноварных помет, а именно: 1) «мастерские зарембы» (или «пометки»¹), 2) «сипавые», или «крестовые»² и 3) не имеющие отдельного названия, но производящие особое «действие». Первые две группы относятся к разряду *степенных* помет, определяющих высоту знамен, тогда как третья указывает на характер их исполнения. (Нелишне отметить, что термин «указательные» пометы — термин исследователей. В рукописных музыкально-теоретических руководствах он не встречается.)

Все три вида помет вместе взятые составитель азбуки считает очень сложной наукой, настолько сложной, что даже ставит вопрос: «Како можем сие сами познати или познав роспети, и незнаемые стихи знати, и забытные строки затвержати» — и тут же дает ответ: «Никако же без мастера никакие художественные науки познати самому о себе³ никакову человеку невозможно есть. Бриства ослу познавает, а ученик мастера совзыскует и о сем да вопрошаает, аще восходит, и мощно ти есть. Тщанием и трезвостью и зелным трудолюбием постигаем е⁴ и совершенно познаваем се...» (лл. 372 об.— 373). В этих

¹ В отдельных рукописях можно встретить даже «подметки».

² Следует думать, что пометы «сипавые» и с крестами можно объединить в один тип, хотя, назвав пометы с крестами «сипавыми», автор азбуки более не повторяет этого наименования.

³ самостоятельно

⁴ ее

словах проводится обычная мысль о необходимости «тщания» и трудолюбия в учении и обращения к «мастеру» в трудных случаях. Объяснение же данных трех видов помет несколько более определенно, но указывает на то, что составитель азбуки не может обо всем написать и все разъяснить. Он подчеркивает, что в науке о пометах остается еще что-то, что в состоянии истолковать своему ученику лишь «мастер», его преподаватель.

Еще раз приходится убедиться в том, что, судя по изложению и описанию трех видов помет, только преподаватель мог знать, в чем заключается различие между простыми степенными пометами (первый тип) и вторым их типом — «сипавыми», или «крестовыми». В дальнейшем изложении азбуки только уточняется значение отдельных помет, но существа их различия не вскрывается. Принципиальное назначение третьего вида помет наиболее понятно, но опять-таки не по изложению азбуки. Без объяснений «мастера» оно могло стать понятным только для тех учеников, которые в той или иной степени уже были знакомы с применением указательных помет в певческих рукописях.

Обратимся теперь к основному разделу рассматриваемого руководства, содержащему не ряды помет, но подробный перечень их и толкование каждой в отдельности. Этот раздел (л. 373 об.) имеет следующий общий киноварный заголовок: «Зри, человече, очима и внимай умом своим прилежно». Не повторяя изложение всего текста, на отдельных пометах, однако, придется особо задержаться. Так, на обороте листа 373 читаем: «Первая пометка *наш* с глаголем...¹ поется ниже всех согласий. Вторая пометка *наш...* поется выше *наша* с глаголем. Третья пометка точка..., а поется она выше *наша*, а пониже мыслетей, а в иных местех та точка сходится с ведеми. Четвертая пометка мыслете... а поется она выше точки» и т. д.

Прием показа последования помет и их взаимное соотношение ясны. Невольно приходится вспомнить толкование знамени в древнейших азбуках: «Крюк простой возгласи его мало повыше строки. Крюк мрачный простого повыше. Крюк светлый мрачного выше» и т. д. При подобном построении толкования помет последние перестают быть просто наименованиями, приобретая значение *понятий*, соединенных с представлением о звуке определенной высоты (что, может быть, является еще сохранившимся и своеобразным отголоском высотной зависимости знамен от строки). Автором «Сказания» пометы ставятся в высотную зависимость друг от друга, с постепенным повышением их музыкального значения: *наш* с глаголем, *наш*, *точка*, *мыслете* — и далее, в обычной последовательности.

Помета *наш* с глаголем в первом типе помет рассматривается как самая низкая — ниже всех других согласий. С та-

¹ После названия каждой пометы воспроизведено соответствующее начертание, опущенное в настоящем изложении.

ким пропуском простого согласия уже приходилось сталкиваться. Любопытно и другое замечание: «а в иных местах та точка сходится с ведеми». Такого же рода оговорка сделана и относительно пометы *покой*, который в иных местах «сходится с нашем» в одно согласие, и относительно пометы *веди*, иногда совпадающей с точкой.¹ Какие же это «иные» случаи? Об этом в азбуке не говорится, так же как не приводится и никаких примеров — один из недостатков рассматриваемого руководства. Оставим пока этот вопрос открытым. В какой-то мере он сможет проясниться при изучении описаний помет, имеющихся в других руководствах.

В заключение первой части толкования помет говорится о *веди с глаголем*, каковая помета «поется выше ведей». В обычном понимании эта помета совпадает по значению с *мыслете с хохлом* и является первой в ряду помет тресветлого согласия (на практике замена одной из названных двух помет другой встречается очень часто. *Веди с глаголем* поется действительно на полтона выше *ведей — ля — си-бемоль*).

На листе 374 следует очень существенное для помет правило: «*Дробных сих пометок седмь, а из них прямых мерны(x) выходит согласий всего по три пометки, потому что наш сходится с покоем, а точка с ведеми.*² Пометка мыслете с хохлом... а поются в одно согласие против ведей с глаголем».

Построим еще раз весь ряд перечисленных в рукописи помет

59г
(вида 1): *нг, н, : , м, п, п, [нг, м] т, т*

В приведенном ряду десять помет. Почему же автор азбуки говорит, что их только семь? Он отвечает на вопрос: потому что *наш сходится с покоем, а точка с ведеми*. Это означает, что в известных случаях названные пометы (в примере указаны стрелками) совпадают по значению, как бы заменяя одна другую. «В одно согласие» поются *мыслете с хохлом* против *ведей с глаголем* (в примере окружены рамкой), только для них не существует никаких особых условий: обе одинаково соответствуют звуку *си-бемоль* первой октавы и в певческих рукописях часто применяются одновременно. Итак, получаются три пары взаимозаменяемых помет. Остается решить, почему из числа «дробных» помет, то есть рядовых, определяющих только по одному звуку каждая, «выходит прямых мерных согласий всего по три пометки». Это означает, что все «дробные» пометки, взятые вместе, укладываются в объем трех согласий (мрачного, светлого и тресветлого). Для того, чтобы охарактеризовать каждое из этих трех согласий, действительно достаточно трех помет. Только тех трех, которые указывают на начало, на пер-

¹ Во всех случаях под *точкой* подразумевается помета слово (*с*).

² В рукописи подчеркнутое написано киноварью.

вый звук названных согласий, и первыми в каждом согласии являются пометы: *наши с глаголем, мыслете и мыслете с хохлом* (глаголь с ведями). «Прямыми» и «мерными» согласия названы потому, что ими — группами из трех звуков, с первыми звуками, соответствующими названным пометам, — измеряется знаменный певческий звукоряд.

Термин «согласие» применяется в древнерусских музыкально-теоретических руководствах чрезвычайно часто. Существенно, что значение и оттенки этого термина колеблются (в зависимости от условий и содержания текста, в которых он применен), и применяется он:

- 1) в значении целого песнопения;
- 2) в прямом значении *согласия* как группы из трех звуков — части певческого звукоряда;
- 3) в значении отдельного звука.

Для правильного понимания теоретических руководств и системы помет первое значение не играет роли, что же до двух других, то их не следует смешивать. Надо пытаться каждый раз возможно точно установить, какое из двух значений придает автор руководства термину «согласие». Исходя из этого, следует считать, что имеющуюся в азбуке характеристику некоторых помет, поющихся «в одно согласие», надо понимать не как их принадлежность к согласию — группе из трех звуков, но как определение посредством разных букв одного и того же звука, как их совпадение в этом звуке. Почему и для чего это так — ни одна азбука не поясняет, однако с различными формами выражения той же мысли приходится постоянно сталкиваться.

На листе 374 составитель руководства дает редко встречающееся особое наименование помете *веди с точкою (хохлом)* — «розволока красная». Эта помета — одна из двух удостоенных такой чести, быть может за то, что она поется «в самое высокое согласие (опять-таки в значении одного звука!), выше всех согласий». За этим в руководстве говорится о «кресте особом», особенность которого состоит в том, что он пишется отдельно, как самостоятельная помета, и «поется против», то есть соответствует помете *наши с глаголем*. Применение такого отдельного креста (крыжа) в указанном значении приходится очень часто наблюдать в рядовых певческих рукописях. Встречается он в различных частях текстовой фразы и певческой строки, а не только «под конец коего слова или под знаменем».

Непосредственно за тем дается истолкование пометы *наши с крестом*, которая поется «против наша с глаголем, а ниже того или выше — в соответствие привести невозможно». Такое объяснение пометы *наши с крестом* звучит еще менее определенно, нежели любые «постояти» или «поторгнути гласом», настолько, что даже «в соответствие привести невозможно». Кроме того, относительно этой пометы имеется одна, так сказать, «походя»

сделанная оговорка: «наш с крестом *поверг* (то есть поверх) знамени». Это первое указание (встречающееся и в дальнейшем) на значение *местоположения* пометы при знамени — *над ним* («поверг»). В рядовых певческих рукописях действительно можно видеть самую различную по местоположению простановку помет: сверху, сбоку знамени, как и под ним. Определяется, однако, такое местоположение иногда случайными причинами, не позволяющими видеть каждый раз в местоположении помет закономерность и подчиненность правилу.

Следующий далее ряд помет вновь заставляет задуматься над их соответствием пометам, названным ранее. Вновь дается указание на простановку помет «*поверг*» знамени, причем к пометам добавляется «*крест*».

«Мыслете со крестом... аще стоят поверх знамени, и то согласие приходит против наша же с глаголем.

Покой со крестом... аще прилучится поверх знамени, и то согласие поется против наша.

Веди со крестом... аще прилучится поверх знамени, пой их против точки» (лл. 374 об.— 375).

Получается ряд из трех помет «*со крестом*». Невольно напрашивается сравнение этого ряда помет с названными ранее «*сипавыми*», или «*крестовыми*» пометами, обозначенными теми же буквами — *наш, покой и веди*.

Непосредственно за рядом помет, пишущихся поверх знамен, следуют еще две пометы — те же *мыслете* и *покой*, но уже без «*креста*» (помета *веди* опускается). Условия, в которых применяются эти две пометы — другие, их следует ставить *под знаменем*: «Аще мыслете без креста... а стоят внизу под знаменем, и та пометка поется против наша же с глаголем.

Аще ли покой без креста... а стоит внизу ж под знаменем, и та пометка поется против наша с глаголем» (л. 375).

Представим все это разнообразие в виде таблицы:

| Над знаменем | Соответствует помете | Под знаменем |
|--------------|----------------------|--------------|
| <i>М</i> | <i>ГН</i> | <i>М</i> |
| <i>П</i> | <i>Н</i> | <i>П</i> |
| <i>Д</i> | • | — |

Из таблицы видно, что помете *глаголь наш* (или *наш с глаголем*) соответствуют три других пометы — *мыслете с крестом*, *мыслете* (без креста) и *покой* (тоже без креста). Значит, существуют какие-то случаи, в которых одна помета заменяется другой или изменяет свое значение в зависимости от того, наход-

дится ли она под знаменем или над ним. Что же следует принимать за исходное, основное положение? Таковым бесспорно представляется положение пометы сверху, *над* знаменем. Об этом свидетельствуют и самые заголовки перед изложением помет, в которых говорится о «подметках, еже пишутся над знаменем». Для чего и почему понадобилось столько разновидностей, подробностей простановок помет и добавочных обозначений? Прежде чем ответить на это, продолжим рассмотрение текста азбуки.

С конца листа 375 опять следует перечисление уже известных помет, но в совершенно новой связи. Рассматриваются только три пометы — *мыслете, покой* и *веди*, но все три с *точками (хohlами)*. Эти три пометы рассматриваются в их зависимости от *гласа* — единственный известный нам случай, указывающий на такую зависимость. Назван только один глас — третий: «А в третьем гласе мыслете с точкою... против ведей с глаголем. Да в том же третьем гласе, где в котором стихе или строке ни прилучатся пометки точка... или веди... и те обе пометки поются везде единогласно и единострунно. Да в том же третьем гласе во многих местах пишется *подем¹ светлой* сии речь покой с точкою... и та пометка поется высоко, выше покоя простого и выше ведей простых» (л. 375 и об.). Следовательно, определяется зависимость, противоположная ранее установленной и существующая только в условии принадлежности песнопения к третьему гласу. Появляется еще название пометы *покой с точкой* — «подъем светлой», подобно тому, как ранее помете *веди с точкой* было присвоено наименование «розволока красная» (оба эти термина звучат скорее не как определяющие помету, но как наименования попевок).

В конечном счете в азбуке № 219 можно видеть целый ряд помет, имеющих наименования, не встречающиеся, например, в «Извещении» Мезенца (который, кстати сказать, не касается и зависимости помет от гласов). Кому же верить — авторитету Мезенца или рукописи № 219? Уважения заслуживают оба источника, как и любое другое основательное изложение системы помет. Все руководства сходятся на том, что в известных условиях совпадают по своему значению *покой — наш, веди — точка*, так же как пометы *глаголь веди* и *мыслете с точкой*. Про пометы *точка* и *веди* в азбуке 219 сказано прямо, что они «поются везде единогласно и единострунно» — то есть совпадают. Названные пометы определяют звуки, в каждом отдельном случае находящиеся один от другого на расстоянии кварты. Это заставляет вспомнить встречающиеся переносы отдельных попевок и фит в рядовых рукописях на этот интервал. Следовательно, и пометы, определяющие один и тот же звук, ставились разные, в зависимости от того, на каком высотном

¹ подъем

уровне исполнялся напев. Уровень же этот в свою очередь зависел от состава хора и в конечном счете опять приводит к понятию строки и ее высотным колебаниям. Иначе нельзя оправдать применения различных помет к одному и тому же звуку.

Нечто подобное можно усмотреть и в сольмизационной системе, в которой группы *ут — ре — ми*, так же как и *фа — соль — ля*, определяют соответственно *два* уровня звуков, отстоящих один от другого на кварту. Сказанное является одним из признаков довольно тесного и продолжительного «сплетения» крюковой и нотолинейной систем и основательного знакомства с последней русских распевщиков. Различие в том, что русские распевщики ввели в употребление графические определения высотных (квартовых) различий звуков, тогда как в сольмизационной системе таковых не было.

Сольмизационная система нашла место в древнерусских теоретических знаменных азбуках и в значительной степени переплелась с теорией знаменного пения не только в силу столкновения двух музыкальных систем, но и потому, что система гексахордов была по существу близка системе русских согласий и была воспринята русскими певцами как нечто уже в достаточной степени знакомое и не противоречащее привычным теоретическим положениям.

Надо помнить, что пометы выработались не сразу, хотя и в течение относительно короткого времени. В «официальном» порядке они были уточнены Мезенцем, но в его время уже находились в употреблении пометы в тех формах, в которых они были предложены для применения на практике разными музыкальными теоретиками. Пестроту их и разнообразие без труда можно заметить, положив рядом несколько певческих рукописей. Если сравнить между собой отдельные пометы, их простановку и применение по двознаменикам, то окажется, что нередко звуку *ре* соответствует или помета *наш*, или «сипавая» помета *покой с крестом* и т. п. Почему и для чего это так — можно только догадываться. Ни одно руководство не дает ответа на этот вопрос. Не является ли сказанное подтверждением того, что некоторые «мастера» в своих попытках усовершенствовать пометы, не имея для этого достаточных знаний, «зnamя ж и речи на многие образы перекладовая измешали», иначе — перепутали?

Автору настоящей работы неоднократно приходилось слышать от А. В. Преображенского, что не все пометы появились в рукописях сразу и что сперва начали проставлять указательные пометы, а степенные — позже. Действительно, автору пришлось встретить три или четыре рукописи (беспометного периода), в которых проставлены только 'указательные пометы. Такого количества рукописей, однако, слишком недостаточно, чтобы рассматривать их как доказательство правильности мнения Преображенского. Что же касается степенных помет, то

они появляются в певческих памятниках в тех поздних формах, которые встречаются в рукописях, относящихся ко времени деятельности Мезенца и даже к XVIII веку. Поэтому не представляется возможным установить, какие пометы появились раньше.

Указательные пометы рукописью № 219 не забыты. На обороте листа 375 выделены три пометы в следующем изложении:¹

«Тихая пометка — твердо. 77 .

Борзая пометка — буки. 3 .

Купная пометка — како. K .

Сия три пометки написаны вне числа, а поются они единаково, о сем последи в подлинник и в случаях написано обрящеши».

На листе 376 даются:

«Еще же иные пометки вне числа обретохом

Равенственная пометка — рцы. P ,

Ломительная — люди. L .

Ударительная. O .

Заметка — земля. 3 .

Задержка. . .

Отсечка. |

Откачка. O .

Подтинка.— »

Приведенные пометы определяют не высоту звуков, а характер исполнения знамен. Это *указательные* пометы. Среди них некоторые имеются только в рукописи № 219, как-то: *откачка* и *подтинка*. (Помета *откачка*, написанная киноварью, напоминает часто проставляемую при знаменах киноварную «подвертку»).

Подводя итоги перечисленным пометам, автор азбуки повествует об их назначении и действии: «И сими предиреченными, окозрительными мастерскими пометками распевает и новонакладывает искусный певец, смотря во знамени и по согласию их: где которая пометка высоко подымется или ниско опустится, или борзо поторгнется, или тихо возмерится, или переступится, или переломится, или кверху купно встряхнется, или вниз рассыплется, или остановится и придержится, или отсечется, или запнется — все то надо знать по разказу и по подлиннику их» (л. 376). В этом заключительном пояснении сказано достаточно, чтобы понять, насколько велико значение указательных помет для художественного исполнения знаменных песнопений. Они указывают на высотные и ритмические колебания напева. Что же касается динамических оттенков, то в этом отношении система киноварных помет оказывается в наименьшей степени разработанной нашими распевщиками-теоретиками.

¹ Пометы написаны киноварью, в строке и на полях.

Мы, естественно, переносим на знаменный распев наши современные приемы «расцвечивания» исполняемой музыки — всякого рода *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* и т. п., однако подобных обозначений в знаменном распеве нет. Приходится руководствоваться общим характером напева и в какой-то мере текстом. Остается согласиться со словами азбуки о том, что «все то надо знать по разказу¹ и по подлинику их».

Крайне важной и интересной частью азбуки № 219 представляется та, которая посвящена истории возникновения системы помет и лицам, принимавшим участие в ее создании. Сам автор азбуки не был среди этих лиц и рассказывает о пометах с чужих слов. Если он так основательно усвоил теорию помет, то, по всей вероятности, был также достаточно опытным «мастером», принадлежавшим к тому же поколению, что и распевщики, с чьих слов он усваивал систему помет, хотя сам ему и не занимался. В азбуке приводится много имен. Первыми названы имена Федора Крестьянина, Исаии Лукошко, Логина, по прозвищу Корова, а также их учеников. Деятельность этих выдающихся распевщиков относится ко времени царствования царя Ивана Васильевича. Про них прямо сказано (л. 377): «А пометок, де, у них в перевodeх никаких не бывало, да и не знали, де, их». Мало того, они не нуждались в пометах, потому что, как и их ученики, «пели для науку² кокизник и подобник наизуст, потому они согласие и знамя гораздо знали, распевали и знамя накладовали наизуст». Значит, в развитии знаменного пения наступил такой момент, когда пение «наизуст» оказалось затруднительным и надо было облегчить запоминание напевов. Такое положение могло сложиться как следствие сильного количественного «разрастания» знаменного распева и усложнения самих напевов. Таким образом, назрела необходимость в разработке и внедрении системы помет как средство облегчить запоминание и исполнение знаменных песнопений. (Система киноварных помет нашла применение и в других видах русских безлинейных нотаций — путевой и демественной. О том, в каких формах пометы применялись к этим нотациям, судить возможно лишь по рядовым рукописям, ибо руководств по употреблению помет в этих двух видах нотаций нет).

Первая группа имен, названных в азбуках, принадлежит лицам, не причастным к изобретению помет. Они названы лишь для того, чтобы показать, что для настоящих мастеров, которые все знали и пели наизусть, пометы вообще не были нужны и, следовательно, при них не существовали. При всем этом автор азбуки не объясняет, почему же все-таки возникла необходимость в пометах. Федор Крестьянин и другие названные вместе с ним певцы, хотя и знали наизусть основную

¹ То есть показу, а не рассказу.

² для науки

часть, если не весь «репертуар» знаменного распева, все же подошли вплотную к пониманию необходимости усовершенствовать знаменное пение, сделав его более единым со стороны высотной и художественной. В азбуке говорится также об учениках перечисленных лиц. Эти ученики должны были играть роль связующего звена между распевщиками, не знавшими и не применявшими помет, и теми, которые принадлежат к группе их «творцов». Мы не знаем ни дат жизни названных певцов, ни хотя бы их примерного возраста. Некоторые из этих лиц, особенно же их ученики, могли работать в постоянном общении с группой «творцов» помет. Между первой и второй группами нельзя проводить резкой грани, как и нельзя считать, что первая группа принципиально отвергла пометы и не повлияла в большей или меньшей степени на их «с сотворение» второй группой. Если бы вторая группа работала в полном отчуждении от первой, то пометы вряд ли смогли бы стать системой в значительной степени единой для всего знаменного распева.

Ранее был уже намечен возможный срок, в течение которого вырабатывалась система помет — при царе Михаиле Федоровиче. Официальные документы, касающиеся причин возникновения системы помет и ее форм, неизвестны. Все же назревшая потребность в усовершенствовании знаменного пения несомненна, иначе не стали бы над этим работать представители певческого искусства разных городов и, безусловно, разных школ и течений в знаменном пении. В числе названных во второй группе лиц мы находим москвича попа Луку, Федора Копыла из Устюга Великого, распевщика из Нижнего Новгорода Семена Баскакова и других. То условие, что в числе «творцов», вырабатывавших и совершенствовавших систему помет, были представители разных городов, заставляет думать, что введение в знаменную нотацию киноварных помет было делом очень важным. Оказалось нужным привлечь к работе широкий круг выдающихся деятелей в области культового пения, которые представляли в нем различные направления. Поэтому нельзя ни в коем случае считать, что появление помет вообще, как и введение их в практику, может быть приписано какому-либо одному лицу. Многочисленность имен «творцов» помет говорит за объединенный труд многих, за своего рода «комиссию» по выработке помет, подобную той, которая — хотя задачи ее были совершенно иными — работала позднее под руководством Александра Мезенца.

Работа над системой помет оказалась трудной и потребовала длительного времени, но если можно хотя бы приблизительно наметить время, когда началась эта работа, — время ее завершения не может быть сколько-нибудь точно определено. Одна группа мастеров сменилась другой. Вторая группа работающих продолжила дело первой — и опять нельзя провести между ними резкую хронологическую границу.

В певческих рядовых знаменных рукописях можно обнаружить различные формы помет — более и менее развитые, однако этого еще не достаточно для того, чтобы менее развитые формы помет приписывать первой группе певцов, а более развитые — распевщикам, трудившимся в более поздние годы. Первая группа певцов не завершила работы. Ее продолжали другие. Какая же это была группа и из кого она состояла? Рукопись № 219 говорит об этом лишь приблизительно. Про последнюю, вторую группу сказано, что она трудилась «по них же» — то есть после, позже лиц, входивших в первую группу. Опять-таки неизвестно, какое время разделяло работу групп и разделяло ли вообще. Трудно допустить, чтобы в их работе не было преемственности. Если первая группа трудилась при царе Михаиле Федоровиче, то вторая должна была увидеть на царском престоле уже его сына — Алексея Михайловича. В составе второй группы автор «Сказания о зарембах» называет троих — Льва Зуба, Ивана Шайдура и Тихона Корелу. Это одно уже исключает возможность приписывать заслугу создания системы киноварных помет безоговорочно и единолично Ивану Шайдуру. Впрочем, в одном из документов говорится о том, что «ему (Шайдуру) бог откры подлинник пометкам».¹ В некоторых других источниках также назван один Шайдур. Это дало повод некоторым исследователям считать Шайдура единоличным изобретателем помет.

Автор рассматриваемого руководства, без сомнения с полной ответственностью относившийся к своему труду, сообщает, что «аз у них слышах и переводы их видех, и о том с ними много беседовах, и елико уразумех, тако и написах». Под словами «у них» следует понимать распевщиков, составляющих вторую группу. Не исключена возможность того, что он встречался и с отдельными лицами из первой группы, если судьба наделила их достаточным долголетием.

В то время, когда создавалась рукопись № 219, работа над пометами еще не завершилась. Сравнивая различные виды пометных рукописей, можно убедиться в том, что киноварные пометы видоизменялись и в различных рукописях не одинаковы. Если перечисленные ранее певцы работали, будучи в постоянном общении друг с другом, то кроме них существовали и «одиночки», занимавшиеся пометами каждый сам по себе, по своему усмотрению. При краткости того периода времени, в течение которого вообще возник и так или иначе был разрешен вопрос применения помет при знаменах, следует полагать, что наибольший разнобой в системе помет непосредственно совпал с годами деятельности Александра Мезенца. Его

¹ БЛ, ф. 379, № 1, л. 9. Уточняется, кстати, что «творец» помет должен именоваться Шайдур, а не Шайдуров, как его обычно называют исследователи предмета. Написание «Шайдуров» не встречается ни в одной рукописи.

усилия, как и старания всей возглавленной им комиссии, не могли существенно не отразиться на пометах, и Мезенец не мог ими не заниматься особо, коли изыскивал средства их замены признаками. Мезенец пишет о том беспорядке, в котором пре-бывало при нем знаменное пение, а он был так велик, что обратил на себя внимание самого царя Алексея Михайловича. Следствием беспорядка и явилось создание комиссии Мезенца. Раз пометы уже в то время были в ходу, то должны были стать одним из средств упорядочения системы пения в целом, в частности в его наречных (истинноречных) формах. Неблагополучного положения с пометами касается азбука № 219. Ее составитель прямо говорит о том, что «...в нынешних в новых в наречных церковных певчих переводах мастераы прежереченные дробные зарембы, сии речь пометки и какизы отставливают и в то число ставят иные свои признаки¹ и другие некоим воображением начертание новотворят, яко они восхотят» (л. 378).

Судьба пометок — заремб в известной степени сходна с судьбой самого знаменного распева. И в том, и в другом случае стало сказываться отсутствие единства в понимании распевов знамен — в одном, и значения помет — в другом случае. И тут, и там потребовалось наведение порядка. Только знаменный распев пришел к этой стадии после нескольких веков развития певческого искусства, а пометы — за неполное столетие. Для системы помет это естественно потому, что во второй половине XVII века самый знаменный распев уже начал обнаруживать признаки внутреннего распада. Система помет не смогла принять достаточно четко, до конца разработанные формы в силу того, что «в нынешних в новых в наречных церковных переводах мастераы» стали допускать самоуправство и произвол. И «зnamя ж и речи на многие образы перекладовая измешали, а истины еще не изыскали» (л. 378). В приведенном отрывке речь идет о «наречных» переводах, а если так, то время написания «Сказания о зарембах» прямо и непосредственно сталкивается с тем временем, когда Александр Мезенец писал свое «Извещение о согласнейших пометах», целью которого было внесение единства в церковное пение.

Признанием путаницы и разногласий в знаменных переводах и в простановке помет рукопись № 219 заканчивается. По всем признакам за изложением теории и истории помет автором рукописи было предусмотрено помещение какого-то количества примеров, но они так и остались ненаписанными.

¹ «Признаки» здесь следует понимать как вообще различные дополнительные обозначения, но отнюдь не как предвосхищение признаков Мезенца.

Иной характер носит вступление к изложению помет в другой рукописи, также представляющей собой часть певческого сборника.¹ Это источник несколько более поздний, сравнительно с рукописью № 219, на что указывают отдельные особенности его изложения. Сведений исторических он не содержит. Объяснение системы помет ведется в нем, однако, подробно, что выделяет его из числа других источников. На листе 177 и его обороте читаем:

«Указ о пометах. Яко в зерцало взирати и нелестно внимати. Сказание о пометах, еже пишутся над знаменем в пение сице. Подобает ведати о сицевом удобстве, яко не ради красоты пишутся пометы в знамени, но сказуют осмогласного пения силу в согласиях несмесно, но удобно, понеже в седмых согласиях поя глас человеческий применяется и ис согласия в согласие превивается, лишше² же седми согласий отнюдь несть. И во всех осми гласах, теми убо пометками в мудрых местех забвение не приидет. А пишутся над знаменем пометы

| | | | | | | | |
|-----|----|----|----|-----|-----|------------|------|
| п | д | г | м | • | н | или гн или | • |
| "\v | \v | \v | \v | "\v | "\v | "\v" | "\v" |

ѹ тре ра на соли це сх дим

Согласия же сицева суть...» За этим следует объяснение помет. (На боковом поле, напротив приведенной таблички, написано: «под знаменем»).

Во вступлении к «Указу о пометах» этой рукописи есть, конечно, выражения общие с другими источниками, но существенно отличными являются слова, подчеркивающие важность применения помет при знаменах, потому что «не ради красоты пишутся пометы в знамени, но сказуют осмогласного пения силу в согласиях несмесно, но удобно...». Поскольку голос певца «превивается» из одного согласия в другое, возможны ошибки и промахи. Вот тут-то, благодаря пометам, в «мудрых³ местех забвение не приидет».

Текст «утре рано солнце (в)сходит», распространенный в «смешанных» теоретических руководствах, в настоящем случае не имеет того значения, которое ему обычно в них придается, так как пометы *покой* и *веди* не совпадают со звуками *ут* и *ре*. К тому же в азбуках «смешанного» типа тексту «утре рано» соответствует напев обычновенной гаммы, тогда как в рассматриваемом «Указе» он таков:

¹ ГПБ, Соловецкое собр. № 757/690 (конец XVII в.; на л. 176 об. случайная дата — 1676 г.).

² больше

³ трудных



Напев не имеет рисунка, свойственного распространенным «проукам» на тот же текст. Он складывается сам собой, в зависимости от помет, о которых идет речь и которые проставлены в данном примере.

Азбука № 757/690 в противоположность предыдущей содержит многочисленные примеры на различные тексты. Объясняются степенные пометы в порядке сверху вниз. В подавляющем большинстве случаев строки-примеры начинаются с того звука, который обозначен объясняемой пометой. В середине ряда помет (л. 178) говорится: «глаголь веди...¹ едино согласие мыслете с хохлом» — то есть вновь подтверждается высотное равенство данных помет (и соответствующих им звуков).

Объяснив пометы, в том числе точку *под* знаменем, автор сообщает (лл. 178 об.—179): «И аще будет где в пении пометы прямые мастерские, и то отнюдь против не разнятся. Аще же кто не научася мудрствует о себе и ставит пометы в знамени своим безумием и изволением — и таковии яко во тьме шатаются, не ведуще истинны, не знающе в пении согласия и сеют яко плевелы посреде пшеницы. Сии же шесть слов пишутся в пометах, но кроме согласия суть же сицевии

КРІЗТУЛ

По существу в табличке не шесть «слов», то есть начертаний помет, а семь. Это объясняется тем, что вторая по порядку помета состоит из двух самостоятельных помет одного значения: буквы *рцы* и той же буквы в скорописном ее начертании, в виде небольшой вертикальной киноварной черточки.

Рассмотрим значение указательных помет, руководствуясь сведениями азбук № 219, 757/690 и других, а также двознаменников.

1) *Тихая* помета (пишется в виде буквы *твердо*). Указывает на более медленное исполнение всего знамени или его части. В скорописном начертании принимает вид горизонтальной черточки.

2) *Борзая* помета (пишется в виде буквы *буки*). Указывает на более быстрое исполнение всего знамени или его части.

3) *Купная*, иначе *качка* (пишется в виде буквы *како*). Указывает на высотные колебания в распеве знамени.

4) *Равенственная* помета, иначе *равно* (пишется в виде буквы *рцы, р*). Указывает на то, что знамя, при котором она стоит, исполняется на той же (равной) высоте, что и предшествующее ему (при многогласостепенности знамени относится

¹ В рукописи — киноварное изображение помет.

к наивысшему звуку в его распеве). В скорописном начертании принимает вид вертикальной черточки.

5) *Ломительная* помета, иначе *ломка* (пишется в виде соединенных двух букв: *л* и *о* — *ло*, редко как одна буква *л*; иногда поясняется как *люди* — *он*). Указывает на «перелом» в напеве знамени, на появление терции вместо обычной секунды, реже — на больший интервал.

6) *Ударительная* помета, иначе *ударка* (пишется в виде буквы *у*). Указывает на ускорение исполнения всего напева знамени или его части, сопровождаемое при этом акцентом.

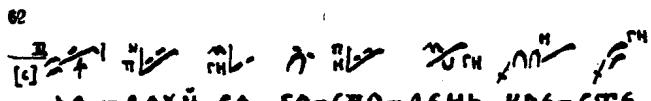
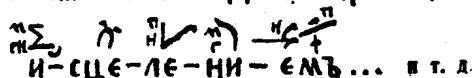
7) *Заметка*, иначе *закидка* или *зевок* (пишется в виде буквы *земля*, *з*). Указывает на появление добавочного звука (вверх) в конце распева знамени (чаще всего применяется одновременно с добавочным знаком сорочья нога).

8) *Подтinka* — значение неизвестно.

В рукописи № 219 говорится, что «еще же иные пометки вне числа обретохом». К ним относятся *задержка*, *отсечка* и *откачка* (значение последней неизвестно). Эти три пометы иногда (если они написаны черным цветом) могут быть рассматриваемы как добавочные знаки при знаменах с соответствующим воздействием на распев.

В рукописи № 757/690 действие указательных помет на знамена описано весьма выразительным языком: «Како — катить(ъ) указует, рцы — ровно, слово — скоро, буки — борзо, твердо — тихо, оу — ударить, люди — ломить», после чего вновь дается совет — для основательного постижения пометной премудрости обратиться к «мудрейшему тебе», из чего следует, что в понимании и применении помет имелись подробности, которые постигались только практически. Многое в применении помет было условно, подобно распеванию самих знамен. Отсюда и постоянное обращение к авторитету «мудрейшего».

Рукопись № 757/690 содержит ряд примеров на тексты, которые на многое проливают значительный свет. На листе 180 читаем: «Еже в высоких согласиях в пении сходятся сия пометы (речь вновь идет о степенных пометах) — точка приходит в веди, мыслить приходит в глаголь, наш приходит в покой, яко же сие есть». Приводим один из нескольких данных в рукописи примеров:

62
—
[и] 
ра-до-й-ся го-спо-день кре-стъ

и-сце-ле-ни-е мъ... и т. д.

Сразу обращает на себя внимание то, что при каждом знамени стоит не по одной, а по две пометы. Одна помета только при первом знамени. Голубчики борзые вообще не должны

иметь помет.¹ Коль скоро «точка» (то есть помета *слово — с*) «приходит в веди», то при первом знамени должна находиться вторая степенная помета — *с* (проставленная нами в примере в скобках). Следовательно, напев приведенный в крюках, должен иметь два перевода:



В приведенном примере ноты с палочками вверх соответствуют верхнему ряду помет, а с палочками вниз — нижнему ряду. Один ряд напева отделяется от другого интервалом кварты. Далее указано, что «еже в высоких согласиях — в пении сходятся сия пометы». Здесь снова сталкиваемся все с тем же интервалом кварты, на который, по всей вероятности, может быть перенесен напев, когда он заходит в высокие согласия и хор певцов (по составу его голосов) не может с ним справиться. В подобных случаях отдельные участки напевов переносятся на кварту вниз, что мы и встречаем в певческих рукописях.

Можно было бы сделать еще много любопытных наблюдений над изложением помет в рукописи № 757/690, но их теория и история интересуют нас прежде всего со стороны методов изложения в древнерусских музыкальных учебниках, а большая часть азбук передает эту теорию очень кратко, в явной зависимости от рукописи № 219 и «Извещения» Мезенца. Относительно же рукописи № 757/690 остается добавить, что это руководство находится уже под заметным влиянием сольмизационной системы и, наряду с примерами традиционно знаменного склада, использует также названия нот: *ут — ре — ми = фа — соль — ля*.

Рукопись № 757/690 плохо сохранилась, и нельзя поручиться за то, что ни один из листов не утрачен. Кроме того, рассмотренная выше азбука как бы постепенно переходит в другую, тоже посвященную теории помет, но, к сожалению, не законченную: в нее не вписано то, что должно быть выполнено киноварью — заголовки, заглавные буквы² и, что досаднее всего, киноварные пометы. Тем не менее и сам текст не лишен интереса.

¹ В поздних рукописях пометы при голубчиках борзых и тихих можно встретить часто, что является лишь следствием желания как можно более облегчить пение, но теорией помет не предусмотрено.

² Отсутствующие заглавные буквы внесены нами в текст без особых оговорок.

Вступление к этой азбуке почти полностью повторяет, иногда с перестановкой отдельных слов и фраз, уже известный «Указ о пометах». После ряда примеров на тексты следует: «Всякое убо пение составлено быти мнится нам от сих собных¹ трех гласов, сии речь от наша с глаголем, и точки, и покоя. Разумети же подобает, которое слово против которого поется. В низком голосу мыслете поются против наша с глаголем, а в высоком голосу мыслете поются в веди с глаголем против осмодневна, а во иных местех бывает прилучай приходит мыслете в творец и в той попевке стави их ниже знамени.

А наш поется в низком голосу против покоя низкого ровно, а точка в низком голосу поется против ведей ровно, а веди против точки. А низкая точка, которая ставится под знаменем, поется против покоя низкого и наша. А крыж поется против мыслетей низких пониже точки нижния. А осмодневен поется против мыслетей. А в низком гласе поется против наша с глаголем. А покой с хохлом или точкою поется выше всех пометных слов, светлым и великим гласом во всех согласиях. А в высоких же согласиях в пении сходятся: наш приходит в покой, точка приходит в веди, мыслете приходит в глаголь зри сия» (лл. 187 об.—189). За этим следуют примеры на тексты, в которых знамена не проставлены, и далее: «Достоит же о сем не неразумевати. Сии пометки поются кроме согласия, яже нарицаются потребовательные. Сказание же и сила в них сицевая и суть сия» (л. 189 и об.).

Азбука обрывается незаконченной. На обороте листа все же можно разобрать отдельные строки, заслуживающие внимания: «...то поется борзо», «...качati наверху знамени, то поется скорокупно... указуют равное согласие. Аще стоит чертица впрям со словами, то пой вместе рцей... то пой скоро» (конец рукописи). О значении пропусков на месте невыписанных помет легко догадаться — тут должны были поместиться киноварные начертания указательных помет.

Несмотря на сходство двух азбук, вторая из них содержит некоторые новые правила применения степенных помет. Вернемся к началу этих правил (л. 187 об.).

«Всякое убо пение составлено... от сих степеней (о)собных трех гласов, сии речь от наша с глаголем, и точки, и покоя» Вот эти пометы:



¹ особых?

Ясно, что составитель азбуки в настоящем случае определенно имеет в виду мажорное трезвучие. Оно не обязательно должно находиться на такой высоте, может быть и другим. Какие бы правила применения киноварных помет ни предлагал составитель, в его мышлении *трезвучие* уже заняло достаточно прочное место, для того чтобы считать, что «всякое убо пение» опирается на трезвучие как таковое, как основу соподчинения звуков. От этого один шаг до прямого утверждения западноевропейской гармонической музыки, до «злых» и «благих» гласов Иоанникия Коренева. Как бы, однако, ни предчувствовал автор азбуки гармоническое пение и, в частности, значение трезвучия, он, излагая теорию *знаменных* киноварных помет, вынужден был отталкиваться от старых традиций и «разумети...» которое слово против которого поется». Тут он еще придерживается старого и повторяет известные сведения о том, какие пометы приходятся «против» других. Вновь встречаются «высокие» и «низкие» голоса, причем выясняется возможность переноса напева на кварту не только вниз, но и вверх: «В низком голосу мыслете поются против наша с глаголем, а в высоком голосу мыслете поются в веди с глаголем против осмодневна».¹ При всем этом бывает «прилучай», когда «приходит мыслете в творец и в той попевке стави их ниже знамени». (Не исключена возможность, что названия помет «осмодневен» и «творец», подобно многим фитным наименованиям, берут свое происхождение от тех текстов, на которые в нескольких азбуках даются примеры употребления этих помет.) Последние определения напоминают толкования старых азбук, в которых предлагалось петь «по обычью», а в рассматриваемой выдержке — по «прилучаю», то есть по случаю, или в зависимости от попевки. Иначе и не могло быть: для киноварных помет оказалось невозможным, как и для других частностей *знаменного* пения, выйти из зависимости от «прилучая» и попевки. Только для помет, как явления формального, а не мелодического порядка, эта зависимость оказалась меньше.

На обороте листа 188 вновь появляется таинственный «осмодневен», который положено петь «против мыслей и в низком голосу — против наша с глаголем». Подобные советы уже встречались по поводу других помет, из чего следует, что замена *одних помет другими*, находящимися между собою в определенной зависимости, характеризуемой термином «против», была *одним из распространенных приемов*. Позволительно спросить: для чего и в каких случаях допускалась такая замена? На этот вопрос азбуки ответа не дают, но постоянное упоминание об исполнении в низком или в высоком «голосу» вновь заставляет вспомнить высказанную ранее гипотезу о возможности переноса напевов на кварту вверх или вниз.

¹ Значение этого термина неясно.

Остается упомянуть еще о помете *покой с хохлом* или *точкою*, который поется «выше всех пометных слов, светлым и великим гласом во всех согласиях». Называя *покой с хохлом* наивысшей пометой, данная азбука ограничивает церковный звукоряд звуком *до* второй октавы, в противоположность *ре* той же октавы, называемому в других азбуках.

Так же, как и при толковании знамен, лиц, фит, попевок и т. п., составители азбук в изложении системы помет пускаются на всевозможные выдумки, изобретая разные способы их наиболее наглядного и легкого запоминания. Встречается, как отмечалось, даже двознаменное изложение,¹ несмотря на которое, объяснение помет ограничивается, по существу, одними заголовками, вроде: «Указание о странных согласных и простых пометах, како помечати над столповым знаменем. Вверх и вниз. Или где лучится странное согласие, в которой попевке» и т. п.

В известных списках «Ключа» Тихона Макарьевского пометы не подвергаются сколько-нибудь подробному рассмотрению. Впрочем, в одном экземпляре «Ключа» пометам удалено значительное место.² Характеризуя названную рукопись, Ст. Смоленский видит ее «особое содержание» в том, что в «Ключе» имеется особый отдел, посвященный теории помет.

Присутствие в «Ключе разумения» отдела, посвященного теории помет,— исключительное явление для такого руководства и, кроме того, «запоздавшее»: основная разработка системы помет относится к более раннему времени. Существенно, что рассматриваемый раздел резко отличается от известных изложений системы помет. Следовательно, лицо, писавшее «Ключ» (№ 649), очевидно, считало, что отсутствие в «Ключе» отдела помет является недостатком, который следует восполнить. В силу этого в «Ключе» была внесена новая часть, которая могла быть или заимствована из какого-либо не дошедшего до нас руководства, или составлена «автором» данного экземпляра «Ключа». Последнее тем более вероятно, что рассматриваемый список «Ключа» отличается большими достоинствами, обнаруживая в его составителе опытного мастера.

Полный заголовок отдела помет таков (л. 62 об.): «Оглавление согласныя российския пометы, како подмечати над всяким российским пением против существа: аще прилучится гораздо высоко или низко, то в сей таблице в тонкость изъяснено и по сему вразумляйся». (Весь следующий лист занят таблицей.) Далее (л. 63 об.) значится: «Зде же странные попевки знаменные» (приведен ряд примеров). Весь лист 64 занят таблицами. На поле, рядом с первой таблицей, написано: «Сими попевками

¹ ГПБ, Q 1, 1051, лл. 165 и 168 об.

² Ниже рассматривается только часть рукописи (ОЛДП № 649), посвященная пометам. Подробно об этой рукописи см. в главе «Двознаменники».

все российское пение употребиши, к горе и в низ. А с крыжами, в простых согласиях, отнюдь никоторой пометы не стави, того ради, что с крыжами отменяти потребно странные голосы». На поле, рядом со второй таблицей, написано: «А сия таблица указует о странных голосах. Аще где прилучится фа на фа, или соль ут, или ля ре, како те голосы изменяти вверх и вниз: против настоящего сущего согласия» (обе записи сделаны киноварью). На обороте того же листа: «Зде о странных голосах разных гласов» (следуют примеры крюками), после чего значится (л. 65 об.): «Стих(и) всех согласий, низких и высоких».

Нетрудно заметить, насколько непохожи приведенные заголовки (как и то, к чему они относятся) на все, с чем приходилось встречаться ранее. Помимо всего прочего, рукопись содержит ряд интереснейших терминов. Дело, конечно, не в самих терминах, как они ни интересны, а в том, что за ними стоят понятия и приемы знаменного пения, судить о которых по другим руководствам нельзя. Так, многократно применяется термин «странный» (в различных формах), например: «Зри же странные попевки знаменные», «Зри же како и странные голосы отменят(ъ)» и др. (В ряде азбук можно встретить «странные пометы».) Значение этого термина пока остается непонятным.

«Оглавление» заставляет еще раз вспомнить возможность перенесения напевов из высокой области звучания в более низкую и на интервал кварты вверх или вниз. Над первой таблицей прямо указано (л. 64): «Како те голосы изменяти вверх или вниз: против настоящего сущего голоса». (Против «сущего» — то есть против действительного звучания данного знамени или звука — «согласия»). Возможно, что обе таблицы не совсем завершены — в них много незаполненных рядов клеток. Понять до конца значение и содержание таблиц мешает то, что составителем их введены в оборот новые обозначения, не встречающиеся в других азбуках и таблицах и лишь в отдельных случаях имеющие нечто общее с пометами, применяемыми в нотации рядовых рукописей.

Из неизвестных обозначений в таблицах встречаются над знаменами и в отдельности пометы *веди*, *покой* и *мыслете* с простоянными над ними двумя киноварными точками, то есть двумя *хохлами*. Такие пометы могут относиться только к самым высоким звукам, что доказывается их положением в таблице (на л. 63). В крайнем левом столбце рассматриваемой таблицы дана нумерация горизонтальных рядов знамен, помет и их наименований славянскими цифрами (снизу вверх) от 1 до 15. Из этих пятнадцати рядов — двенадцать соответствуют ступеням обычного церковного звукоряда, хотя (столбец третий) самые низкие пометы и не имеют при себе крыжей. Тем не менее, верхний, двенадцатый звук обозначен обычным *веди с хохлом*. Над этим обычным знаменным звукорядом оказывается «надстроенным» еще одно добавочное согласие, рас-

положенное выше тресветлого. Принадлежность звуков к нему определяется соответственно пометами тресветлого согласия, но с *двумя хохлами* каждая.

Все теоретические положения и правила, излагаемые в азбуках, находят свое подтверждение в практическом применении в рядовых рукописях, что пришлось уже наблюдать при сопоставлении с ними древнейших теоретических руководств. Про пометы с двойными *хохлами* этого сказать нельзя: в исследованной нами массе пометных певческих рукописей их ни разу не пришлось обнаружить. В связи с этим вспоминаются слова из «Азбуки» Мезенца, относительно верхней границы церковного звукоряда — «аще возможеши то и вящше». Не следует ли это «вящше» отнести как раз к пометам с *двумя хохлами*, находящимися за пределами верхней границы звукоряда? Ответить на это сможет только та певческая пометная рукопись, в которой удается найти рассматриваемые пометы в их практическом применении при знаменах.

Добавление к степенным пометам крыжей уже известно по азбуке № 219, в которой такого рода пометы были названы «сипавыми». Это были пометы верхних согласий — *мыслете, покой и веди*. Они применяются и в таблицах азбуки № 649, однако здесь область их применения расширена. В таблице 1 (л. 63) крыжи добавляются не только к вышеуказанным пометам, но и к помете *слово* (ряд 7), а также к помете *ца*. При той же помете (ряд 1) проставлен *двойной крыж* (наподобие обозначения тысяч в славянской цифровой системе). Подобное обозначение — уникально, так же как (в таблице 2) одиночный крыж при помете *веди с двумя хохлами* (второй ряд сверху).

Последнее, на чем следует остановиться, это «двойные пометы», довольно распространенные в рядовом изложении — хотя бы в той же рукописи № 219, в которой содержится рассмотренная ранее азбука. Эти пометы состоят из двух букв: обычных *мыслете, покоя* или *веди*, но с добавлением к ним пометы *слово* — с правой или с левой стороны. (В таблице 1 такую «двойную» помету можно видеть в ряду 9, а в таблице 2 — в ряду 3 сверху при стреле простой). Значение этих и перечисленных выше помет пока что остается неясным.

Азбука № 649 вносит в систему помет много нового, но большая часть этого нового является достоянием только данной азбуки. Скорее всего, ее составитель задался целью усовершенствовать систему помет, распространив ее на выросший в своем объеме к концу XVII века певческий звукоряд. Опыт составителя азбуки — поскольку в рядовых рукописях его нововведения не встречаются — так и остался опытом. Он, этот опыт, говорит о том, что первоначальная система помет — в каком бы виде она ни появилась — сразу же стала предметом деятельной разработки, доработки и переработки, сравнения русской знаменной системы обозначения высоты звуков с западноевропейской.

Об этом свидетельствуют широко применяемые в азбуке № 649 западные названия нот, а это в свою очередь указывает и на относительно более позднее время написания данного теоретического руководства. Тем не менее автор азбуки № 649, естественно, не мог только предлагать новшества для введения их в певческую практику, ничего, в свою очередь, не заимствуя из нее. К таким заимствованиям можно отнести и «двойные» пометы, нашедшие в азбуке № 649 некоторое, хотя и не очень вразумительное толкование. Так, в заголовке на обороте листа 63 говорится: «Зри же, како и странные голосы отменят(ъ), аще вверх приидет странный голос соль на ре еже есть с покоя на покой. И ты подле второго покоя постави слово яже в сей таблице указася (над словом «указася» проставлено *ps*). Аще на низ, ми на ля, еже есть веди на веди: ты помечай вторые веди с крыжем, и тако против существа употребиши». Здесь прямо указывается на направление возможного переноса напева («вверх» и «вниз») и на интервал кварты («соль на ре» и «ми на ля»). Приведенный заголовок — единственный известный случай попытки в самой азбуке как-то истолковать значение «двойной» пометы и пометы с крыжом («сипавой»?). Помещенные после заголовка примеры напевов, к сожалению, не содержат двойных помет. Эти последние, так же как и пометы с крыжами, имеются в заключительном разделе азбуки № 649 (л. 64 об.) — «Зде о странных голосах разных гласов», — но продолжают вызывать множество недоумений.

При рассмотрении знаменных азбук много раз приходилось отмечать, что в большинстве из них содержатся примеры — выдержки из песнопений,— действующие подтвердить и пояснить изложенное в руководстве. Обычной является следующая форма: сперва излагается существо дела, а затем дается пример, предваряемый словами «еже есть сице». Такая форма объяснения присуща азбукам с самого начала их существования, точнее — с тех пор, когда в них появились толкования знамени.

После указания на исполнение «сице» помещаются мелодические строки с соответствующими текстами из богослужебных книг. Таким путем объясняются в древнейших толкованиях распевы знамен, а в руководствах, содержащих систему помет,— самые пометы и их применение. Строки-примеры как более старые, так и новейшие, относящиеся к концу XVII века, даются при этом без дополнительных объяснений. Учащемуся предлагаются, следовательно, без уразумения отдельного знамени или пометы взять за образец способ их исполнения в данном отдельном случае и распространить его на другие мелодические строки, в которых применены те же знамена или пометы. Подобный прием представляет собой по существу не теоретическое истолкование какого-либо вопроса или явления, но, если можно так выразиться, их чисто практический показ. Полу-

чается так, что певец-ученик должен для понимания распева знамени или значения пометы обращаться к практическому применению «на деле», а для того, чтобы исполнять эти песнопения — твердо знать все, что касалось значения знамен и помет, которыми излагается пример («сице»). Образовывался заколдованный круг: одно неизвестное понятие истолковывалось посредством другого понятия, тоже неизвестного. Обе эти «неизвестные величины» могли разъяснить ученику только преподаватели — «мастера», давно усвоившие певческую премудрость, к которым и отсылает учащихся большинство певческих руководств.

Этим, бесспорно, несколько снижается значение азбук как учебного пособия для самостоятельных занятий учеников, которые оказываются в полной зависимости от учителя — «мастера». Сами «мастера» приобретают тем самым большую власть над учащимися — «отрочатами». Такое положение создает благоприятную почву для недобросовестности и злоупотреблений со стороны учителей, что и подтверждается сведениями, находящимися в некоторых рукописных источниках (что, разумеется, не следует распространять на всю постановку преподавания на Руси культового пения). Если так — увеличивается возможность внесения личных поправок в теорию знамен и помет и ее иска жения в случае ошибки малоопытного или неряшливого «мастера».

Остается указать еще на несколько азбук, отличающихся в изложении помет некоторыми любопытными особенностями. Так, в одной из азбук¹ особо подчеркивается значение местоположения пометы при знамени. Наверху листа 18 имеется заголовок: «В мыслете или в наш, или в покой, в ми и в ля, признак не стави сице» (даны примеры). Несколько ниже этого заголовка построена (по клеткам) таблица, в которой даются образцы знамен с пометами и объяснение их исполнения, вроде: «Аще где тихо помечено, то ставь снизу признак (то есть помету). Аще ли придет где под знаменем веди вместе точки ми». Здесь указание возможности переноса распева знамени на кварту вниз определяется местом простановки пометы.

Та же мысль проводится и в другой азбуке.² В ней говорится следующее: «Начало о рождении, указание мусикийского согласия и како познати сия, зри и внимай сердечными очима, како убо вся сия мусикийская согласия в три сия начальная слова сходятся несуменно»,³

(в) глаголь с нашем,
да в наш простой,
да в точку простую,

от сих трех слов рождается согласие. Ты же, брате и рачителю

¹ ГПБ, Q 1, 1052.

² ГИМ, Певческое собр. № 58.

³ без сомнения, правильно

сего пения, прежде всех согласий в три сия слова ум свой впери. Аще сия три слова в своем гласе учуещи. Зри же сице: глаголь с нашем рождает мыслеть простой. Наш же простой рождает покоя простого. Точка ж простая рождает веди простые. По сему воображению¹ и прочая рождения уразумеши учителю твоего наставлением и указанием. Зри убо, учениче, и внимай, чадо Христово, яже слышал еси: се уже ныне зде совершенное рождение и чад и внучат» (лл. 256 об.—258).

Этим трем пометам автор азбуки придает особо большое значение, предлагая хорошенко постичь его таблицу «сердечными очима», потому что «вся сия мусикийская согласия в три сия начальная слова сходятся несумменно». Этими «словами» и являются три пометы — *глаголь наш, наш простой и точка простая* (то есть *слово*). Кроме того, автор указывает, что «от сих трех слов рождается согласие». Последним своим замечанием он определяет понятие «согласия», чего в других руководствах не встречалось. Названные три «слова» обозначают звуки *до—ре—ми*, в своей совокупности образующие «мрачное» согласие: в настоящем случае показан образец согласия как такового. В этом смысле и сказано дальше (л. 257): «От сих трех слов рождается согласие», то есть образуется самая форма согласия, группа из трех звуков. Из последования четырех таких групп и составляется знаменный звукоряд.

В одном из «Ключей» Тихона Макарьевского,² дополненном отрывками других азбук, имеется таблица (л. 80 об.), содержащая некоторые сведения о пометах. Построена она по принципу вертикальных граф. В первой помещена порядковая нумерация примеров, во второй — «пометы гласные, им же имена». Графы третья и четвертая (вместе со второй) приведены ниже (см. стр. 326).

Сами пометы, как и соответствующие им западноевропейские наименования звуков, можно встретить в большинстве азбук — они обычны. Внимание привлекают последние два столбца. Над первым из них написано *ДРЕ*, то есть *древние*, а над вторым *НО* — то есть *новые*. Следовательно, в левом столбце находятся древние наименования помет (и соответствующих им звуков), а в правом — новые, не знаменные, а нотолинейные.

Приведенные «древние» наименования обнаружены только в рассматриваемом руководстве. Названия явно сокращены или представляют собой первые слоги каких-то слов, значение которых пока что остается неизвестным. Для помет *покой с точкой* и *веди с точкой* не дано ни древних, ни новых наименований. Нетрудно заметить, что таблица написана не совсем правильно: ее правая половина по отношению к левой опущена. Если поднять ее на одну строку вверх, то все станет на свое место: *ДРЕ*.

¹ примеру

² БЛ, Муз. 3893 (конец XVII в.).

| Глаголь с вашем ГН | | $\overset{\text{и}}{\text{ДРЕ}}$ | $\overset{\text{и}}{\text{НО}}$ |
|---------------------|---|----------------------------------|---------------------------------|
| Наш | н | Спа | Охтп |
| Точка | . | Іс | Ре |
| Мыслете | м | Ма | Ми |
| Покой | п | $\overset{\text{и}}{\text{ДНЕ}}$ | Ша |
| Веди | п | Кро | Соль |
| Глаголь с ведями ГП | | Лб | Ли |
| Покой с точкой | і | — | — |
| Веди с точкой | і | — | — |

и *НО* приобретут значение заголовков (как и должно быть), а названия помет — *ут*, *ре* и другие — совпадут со своими буквенными изображениями, находящимися в левой графе. Названия будут тождественны звукам основных двух согласий, мрачного и светлого, укладывающихся, будучи вместе взятыми, в границы опять-таки *гексахорда*. Выходящее за эти границы тресветлое согласие оказывается в таблице прочеркнутым. Установление значения «древних» наименований требует особых розысков.

В азбуке и фитнике конца XVII века¹ на листе II имеется следующий заголовок: «Начало божественного пения, сугубое согласие высокого и низкого гласа. Им же имена сия суть». Под этим заголовком помещены названия помет от *глаголя с крыжом* до *веди с хохлом*, но не они представляют интерес, а указание на «согласие высокого и низкого гласа». Если вспомнить сказанное в ранее описанных руководствах относительно помет и движения напева в высоком и низком «голосу», возможности переноса напева вверх и вниз, а также ряд подробностей, не договоренных в одних и полнее изложенных в других руководствах, то система киноварных помет предстанет в довольно полном виде, хотя и не лишенному некоторого количества неясностей.

Один из исследователей истории знаменного пения, рассматривая систему киноварных помет и их значение для знаменного пения, высказал интересную мысль о том, что в беспометное время певцы пели по крюкам, а потом стали петь по пометам. Так ли это? Действительно, появление помет еще задолго до на-

¹ БЛ, ф. 272, № 429.

чала усвоения нотолинейной записи напевов внесло в самое существо знаменного пения очень важное *внутреннее* изменение. Нотация, сами знамена оставались прежними, ибо пометы были лишь чисто графическим добавлением к нотным знакам. Это с внешней стороны. Что же до внутреннего содержания, то каждая помета, будучи проставлена при знамени, тотчас же вступала в невидимую внутреннюю связь с его мелодическим содержанием. Пометы, как определявшие абсолютную высоту звуков в распеве знамени, и древнее понятие строки — тоже средство уточнения его высоты, — оказались чем-то *взаимоисключающим*. Стока должна была уступить свое место пометам. Пометы оказались победителем только в высотном отношении, вытеснив понятие строки. С другими свойствами и особенностями безлинейного знаменного письма пометы не могли бороться, не имея с ними никаких точек соприкосновения. Определенное количество звуков в распеве знамени, их продолжительность и направление движения звуков остались за знаменной нотацией.

В тот незначительный отрезок времени, в течение которого вновь изобретенные пометы еще не успели столкнуться с пятилинейной системой, значение их было несравнено большим, потому что тогда они привязывались к строке, а не к западноевропейским нотам, находившимся в зависимости от камертона. Появление помет составило эпоху в знаменном пении отнюдь не потому, что сразу внесло полную ясность в установление абсолютной высоты знамен. Полная ясность так и не наступила, но улучшение в этом направлении было достигнуто. Самое же главное состоит в том, что в годы появления помет и работы над ними понятие абсолютной высоты звука как таковой становилось все более определенным и настойчиво занимало пытливые умы наших распевщиков-теоретиков. Об этом и свидетельствует появление киноварных помет.

В работе над расшифровкой пометных певческих рукописей следует исходить из «Азбуки» Александра Мезенца как документа, содержащего самое основательное изложение системы помет. Вообще же задачей исследователей знаменного пения остается сравнительное изучение системы помет по многим теоретическим руководствам, содержащим ее изложение, с тем, чтобы, расшифровывая знаменные напевы, учитывать гибкость последних и, как следствие этого, неизбежность вариантов и в их «пометном изъяснении».