

БОГОСЛОВСКИЕ ТРУДЫ

Выпуск 45



Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви
Москва 2013

Рекомендовано к публикации
Издательским Советом Русской Православной Церкви
ИС 14–324–2970

Председатель редколлегии — Митрополит Волоколамский Иларион, председатель Отдела внешних церковных связей Московского Патриархата, председатель Синодальной Библейско-богословской комиссии, ректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия

Члены редколлегии

Митрополит Бориспольский и Броварской Антоний, управляющий делами Украинской Православной Церкви

Архиепископ Верейский Евгений, председатель Учебного комитета, ректор МДАиС

Архиепископ Петергофский Амвросий, ректор СПДАиС

Епископ Бобруйский и Быховский Серафим, первый проректор Института теологии им. святых Мефодия и Кирилла

Протоиерей Валентин Асмус; Протоиерей Владимир Воробьев; Протоиерей Леонид Грилихес; Протоиерей Максим Козлов; Протоиерей Владимир Силovieв; Протоиерей Валентин Тимаков; Протоиерей Владислав Цыпин; Протоиерей Владимир Шмалый; Священник Михаил Желтов; Д. Е. Афиногенов; А. Ю. Виноградов; С. Л. Кравец; П. В. Кузенков; А. И. Кырлежев; А. М. Пентковский; Е. С. Полищук; С. С. Хоружий; Ю. А. Шичалин

Ответственный редактор

Е. С. Полищук

Научные редакторы

М. М. Бернацкий, А. Г. Дунаев

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕВОДЫ ИСТОЧНИКОВ

ОРИГЕН. Восемь гомилий на Исаию (пер. с лат. <i>М. Г. Калинина</i> под ред. <i>А. Г. Дунаева</i>)	11
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ИССЛЕДОВАНИЯ

В. Н. ЛОССКИЙ. Отрицательное богословие и познание Бога в учении Майстера Экхарта (окончание, гл. 5–6) (пер. с франц. <i>Г. В. Вдовиной</i>)	67
А. Ю. ВИНОГРАДОВ. Еще раз к вопросу о месте ссылки, смерти и погребения прп. Максима Исповедника	219
Д. Е. АФИНОГЕНОВ. «Многосложный свиток» — славянский перевод послания трех восточных патриархов императору Феофилу	238
СИМЕОН ФРЁЙСХОВ. Часослов без последований Больших Часов (вечерни и утрени): Исследование недавно изданного Часослова Sin. gr. 864 (IX в.) (окончание) (пер. с франц. <i>А. В. Пономарева</i>)	272
М. А. ЮДАКОВ. Порядок употребления в Русской Церкви архиерейского омофора за Божественной литургией (исторический анализ)	308
М. М. БЕРНАЦКИЙ. Канонизация патриарха Кирилла I Лукариса и Иерусалимский Собор 1672 года	325
А. В. ШЕК. Об актуальных задачах изучения мелодических формул знаменного распева	331

ПУБЛИКАЦИИ

Переписка мученика Михаила Новоселова с Ф. Д. Самариным, 1905–1913 гг. (публикация и коммент. <i>Е. С. Полищука</i>)	425
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

РЕЦЕНЗИИ И БИБЛИОГРАФИЯ

Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. Vol. 1 (600–900) / Ed. D. Thomas, B. Roggema. Leiden: Brill, 2009. (The History of Christian-Muslim Relations, 11) (Г. М. КЕССЕЛЬ)	477
Mémorial Monseigneur Joseph Nasrallah / Éd. par P. Canivet (†), J.-P. Rey-Coquais. Damas: Institut Français du Proche Orient, 2006. (Publications de l'Institut Français de Damas; 221) (Г. М. КЕССЕЛЬ)	482

<i>Кнежевић М.</i> Максим Исповједник (580–662): Библиографија. Београд: Институт за теолошка истраживања ПБФ, 2012. (Библиографија српске теологије. Кн. 6); <i>Идет.</i> Григорије Палама (1296–1357): Библиографија. Београд: Институт за теолошка истраживања ПБФ, 2012. (Библиографија српске теологије. Кн. 7) (А. Г. ДУНАЕВ).	488
Добры кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире: [сб. ст.] / [Сост. и общ. ред. А. В. Бугаевского]. М.: Скиния, 2011 (А. В. ПОНОМАРЕВ)	491
—————	
Сокращения.	501
Сведения об авторах и переводчиках.	504

THEOLOGICAL STUDIES, 45

CONTENTS

TRANSLATIONS

- ORIGEN. Eight Homilies on Isaiah (transl. from Latin *M. G. Kalinin*, edited by *A. G. Dunaev*) 11

STUDIES

- VLADIMIR N. LOSSKY. Negative Theology and Knowledge of God in the Doctrine of Meister Eckhart (ch. 5–6) (Transl. from French by *Galina V. Vdovina*) 67
- ANDREY Yu. VINOGRADOV. On the Issue of the Location of Exile, Death and Burial of Maximos the Confessor 219
- DMITRIY E. AFINOGENOV. *Mnogosložnyj Svitok*: the Church Slavonic translation of the Letter of the Three Oriental Patriarchs to Emperor Theophilos 238
- SYMEON FRØYSHOV. The Book of Hours without the Rites of the Great Hours (Vespers and Matins): The Study of the Recently Published Horologion Sin. gr. 864 (9 c.) (Transl. from French by *A. V. Ponomarev*) 272
- MAKSIM A. YUDAKOV. The Order of Usage of the Omophor at the Divine Liturgy in the Russian Orthodox Church: Historical Review 308
- MIKHAIL M. BERNATSKY. The Canonization of the Patriarch Cyril Lucaris and the Synod of Jerusalem of 1672 325
- AVRORA V. SHEK. On the Topical Tasks of Melodic Formulas Research in Znamenny Chant 331

PUBLICATIONS

- The Correspondance of M. A. Novoselov with F. D. Samarín, 1905–1913 (publication and notes by *E. S. Poliščuk*) 425

REVIEWS

- Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. Vol. 1 (600–900) / Ed. D. Thomas, B. Roggema. Leiden: Brill, 2009. (The History of Christian-Muslim Relations, 11) (G. M. KESSEL) 477
- Mémorial Monseigneur Joseph Nasrallah / Éd. par P. Canivet (†), J.-P. Rey-Coquais. Damas: Institut Français du Proche Orient, 2006. (Publications de l'Institut Français de Damas; 221) (G. M. KESSEL) 482

<i>Кнежевић М.</i> Максим Исповједник (580–662): Библиографија. Београд: Институт за теолошка истраживања ПБФ, 2012. (Библиографија српске теологије. Кн. 6); <i>Idem.</i> Григорије Палама (1296–1357): Библиографија. Београд: Институт за теолошка истраживања ПБФ, 2012. (Библиографија српске теологије. Кн. 7) (A. G. DUNAEV)	488
Dobrij Kormchij: The Veneration of Saint Nikolaos in the Christian World / Collected Studies. Ed. A. V. Bugaevsky. Moscow: «Skinia», 2011 [in Russian] (A. V. PONOMAREV)	491
—————	
Abbreviations	501
The Information about the Volume's Authors and Translators	504

ОБ АКТУАЛЬНЫХ ЗАДАЧАХ ИЗУЧЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ФОРМУЛ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА¹

А. В. Шек

1. Введение в проблему и ее актуальность	333
1.1. Русская музыкальная медиевистика как неотъемлемая часть церковно-исторических дисциплин	334
1.2. Реставрация мелодико-графических формул — первоочередная задача музыкальной медиевистики	335
1.3. Формула и методы ее изучения в западной и русской музыкальной медиевистике	340
1.3.1. Формула — ключ к транскрипции византийских и славянских церковных песнопений в компаративной медиевистике	340
1.3.2. Методы формульной транскрипции византийских и славянских песнопений в исследованиях византинистов	343
1.3.2.1. Методы транскрипции песнопений: «параллельная» и «in campo aperto»	343
1.3.2.2. Метод транскрипции песнопений путем сопоставления «словарей» устойчивых графических комплексов	345
1.3.3. Попыты описания и систематизации формул византийского распева в западной медиевистике	348
1.3.4. Изучение попевок и составление «словарей» попевок в русской медиевистике	349
1.3.4.1. Краткая историография вопроса. Теоретическое обоснование необходимости составления попевочных словарей в русской медиевистике	349
1.3.4.2. Перечни попевок в работах Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, И. Гарднера и Э. Кошмидера	353

¹ При цитировании курсив и тексты в квадратных скобках всюду наши (авторский курсив оговаривается специально), сокращения обозначены многоточием без угловых скобок. В крюковых примерах обсуждаемые места выделены серым фоном.

1.3.4.3. А. Н. Кручинина, «Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века» (разбор исследования)	357
1.3.4.3.1. Основополагающий принцип «архетипа» в системе знаменного осмогласия	359
1.3.4.3.2. Система архетипов и их производных. Графический признак как основа для группировки попевок	367
1.3.4.3.3. Взаимосвязь между архетипами и их производными	370
1.3.4.3.4. Роль подвода в формуле	
1.3.4.3.5. Попевочный состав «общегласовых» и «частногласовых» таблиц	374
1.3.4.3.6. Методы классификации попевок	376
1.3.4.3.7. Выводы	385
1.3.4.4. Б. П. Карастоянов, «Попевки Знаменного роспева» (разбор исследования)	386
1.3.4.4.1. Предпочтение мелодического аспекта попевок	386
1.3.4.4.2. Принцип классификации попевок по кадансовым мотивам	391
1.3.4.4.3. Тонемно-мотивная структура попевок	393
1.3.4.4.4. Речитативные мотивы в составе подводов попевок	394
1.3.4.4.5. Речитативные мотивы в составе заключительных попевочных оборотов	396
1.3.4.4.6. Выводы	397
1.3.4.5. И. Е. Ефимова и Е. А. Кипа, «Словарь попевок знаменного роспева» (разбор исследования)	402
1.3.4.5.1. Исходный принцип классификации попевок по наименованию	402
1.3.4.5.2. Принцип цитации первоисточников	407
1.3.4.5.3. Заимствование методов попевочной классификации А. Н. Кручининой	410
1.3.4.5.4. Способ подборки нотных эквивалентов из «Осмогласия знаменного роспева» В. М. Металлова	411
1.3.4.5.5. Выводы	412
1.4. Заключение	413
Цитированная литература	419

1. Введение в проблему и ее актуальность

Изучение древнерусского богослужебного певческого искусства как неотъемлемой части русской церковной культуры равноправно входит в круг церковно-исторических дисциплин и вопросов, связанных с литургическими преобразованиями, изменениями в богослужебном языке, развитием книжности и церковного искусства Древней Руси. Важнейшей и первоочередной задачей музыкальной медиевистики продолжает оставаться изучение интонационно-графических формул, так как несмотря на единодушное признание ученых, что формульность является основным принципом структурной организации древних церковных распевов, а знание формул — надежным ключом к их дешифровке², эта одна из центральных областей в медиевистике не получила еще до сих пор целенаправленной и фундаментальной разработки. Данная статья посвящена ряду вопросов, связанных с формулой; в ней вкратце прослежена история изучения формул в отечественной и западной медиевистике, представлена картина развития и состояния науки на данный момент, приведен критический анализ основных научных концепций и методологий, а также обозначены важные задачи в изучении формул.

² Теоретические доводы в пользу необходимости изучения попевок как основы дешифровки знаменного распева можно найти в целом ряде научных трудов. Ср., например: «Считается, что в основе дешифровки лежит изучение системы попевок — интонационных формул, каждая из которых зафиксирована характерной последовательностью знамен» (*Бахмутова и др.* 1999. С. 422). В изучении феномена попевки Б. П. Смоляков находит для медиевистов выход из многих затруднительных положений: «...попевочный феномен всегда был и остается центральным (без преувеличения) объектом исследования в области древней церковно-певческой культуры» (*Смоляков.* 1966. С. 167). «Текстологический структурно-формульный метод» и целый ряд приемов, связанных с ним (таких как «формульный анализ», «поформульное сопоставление»), в основе которых лежит феномен попевки, предложен Н. П. Парфентьевым для проведения наиболее точного анализа и расшифровки древнерусских авторских распевов (*Парфентьев Н. П.* Структурно-формульный метод исследования произведений музыкально-письменного искусства // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад: Материалы Международной научной конференции 23–27 мая 2005: Сб. науч. ст. / Сост.: Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. М., 2008. (Гимнология; 5). С. 145–152).

1.1. Русская музыкальная медиевистика как неотъемлемая часть церковно-исторических дисциплин

Фундамент науки «русское литургическое музыкознание»³, включающей церковно-певческую музыкальную археологию, палеографию и семиграфию, был заложен в конце XIX в. плеядой выдающихся русских ученых-историков и археологов (И. П. Сахаров, В. М. Ундольский, А. Рязжский, А. Ф. Львов, священник А. А. Игнатъев), музыкантов-палеографов (кн. П. П. Вяземский, архим. Мартирий (Горбачевский), священник А. А. Игнатъев, А. Л. Калашников, В. М. Металлов, А. В. Преображенский, С. В. Смоленский и др.) и теоретиков церковного пения (И. И. Вознесенский, прот. Д. В. Разумовский). Уже на рубеже XIX–XX вв. энтузиастами и деятелями на ниве русского богослужебного пения стала осознаваться необходимость в учреждении специальных кафедр по истории и археологии церковного пения и институтов для изучения русского литургического музыковедения⁴. Были поставлены вопросы о введении данной дисциплины в программу духовных училищ и школ как обязательной составляющей общецерковного образования. В этот же период предмет «история церковного пения» был включен в программу курса духовных семинарий, для чего прот. В. М. Металловым были составлены два учебных пособия: «Азбука крюкового пения» и «Осмогласия знаменного роспева»⁵. Однако программа по этому предмету оказалась практически невыполнимой вследствие отсутствия квалифицированных преподавателей. Курс «Знаменный роспев как основа пения Православной Церкви» был прочитан В. В. Лебедевым в Тамбовской духовной семинарии⁶. Отдельные труды прот. В. М. Металлова были опубликованы в периодическом издании МДА «Богословский вестник»⁷.

Дальнейшее изучение и разработки в области литургического музыкознания были прерваны событиями 1917 года и лишь отчасти продолжены в последующий период; наука о древнерусском певческом искусстве перешла на кафедры светских учебных заведений, а научные изыскания в данной области проводились исключительно в рамках светского музыковедения. В настоящее время, после снятия идеологических запретов, стала очевидной необходимость возвращения науки

³ Определение понятия «русское литургическое музыкознание» и введение в данный предмет см. в кн.: *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. I. Jordanville; New York, 1978. С. 15, 18.

⁴ *Металлов В. М.* Синодальное Училище церковного пения в его прошлом и настоящем. М., 1911.

⁵ *Металлов.* 1899b и 1899a.

⁶ *Лебедев В. В.* Знаменный роспев как основа Православной Церкви: Из уроков, читанных в Тамбовской духовной семинарии. Тамбов, 1917.

⁷ *Металлов В. М., прот.* К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг Русской Церкви в XVII веке // БВ. 1912. № 6. С. 423–450; *Он же.* П. Д. Самарин в его служении делу церковного пения // Там же. 1917. № 4–5. С. 453–463.

о древнерусском литургическом пении в лоно Церкви, назрела потребность рассматривать изучение древнерусской богослужбной певческой традиции в контексте общецерковных дисциплин — исторической и практической литургики, церковной археологии, источниковедения и палеографии и др., поскольку целостное представление о древнерусской церковной культуре возможно получить лишь благодаря всестороннему осмыслению ее многогранных проявлений. Одним из первых шагов к восстановлению утраченной традиции стала публикация научных исследований по знаменному распеву в журнале «Богословский вестник», возобновленном в 1993 и реорганизованном в 2003 г.⁸ С 2007 г. статьи по древнерусскому церковному пению издаются также в журнале «Вестник ПСТГУ» в серии V «Музыкальное искусство» (с 2010 г. переименована в «Вопросы истории и теории христианского искусства»).

1.2. Реставрация мелодико-графических формул — первоочередная задача музыкальной медиевистики

Принцип мелодической формульности является одним из основополагающих в монодийных церковно-певческих культурах. В песнопениях как византийской традиции, так и преемственно связанной с ней древнерусской, мелодико-графические *формулы*⁹, или попевки, выступают в качестве основной структурной единицы и «строительного материала» в формировании структуры песнопений¹⁰. Те же самые формулы («попевки») пронизывают ткань древнерусских знаменных стихир, являясь, по образному выражению М. В. Бражникова, «плотью и кровью» знаменного распева, «его смыслом и жизнью»¹¹. Уже сам закон формульной

⁸ Шек. 2006 и 2009.

⁹ В исследовательской литературе по знаменному распеву для обозначения типичных гласовых мелодико-графических оборотов напева используется целый ряд синонимичных терминов: «(мелодико-графическая) формула», «попевка», «(мелодическая) фигура», «троп», «(интонационный или мелодический) оборот» и др. В данной работе эти термины будут употребляться также на правах синонимов (без различия смысла).

¹⁰ Формульный принцип композиции средневековой восточной монодии Э. Веллес называл основополагающим («*ruling principle of composition in Oriental music*»), подчеркивая, что этот принцип действенен не только для византийских и григорианских мелодий, но принадлежит к более широким географическим и временным сферам (*Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 325, 326*). Благодаря И. Гарднеру формульная композиция древних церковных распевов получила название «центон-композиции» (*Gardner I., von. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notation // Musik des Ostens. Kassel, 1962. Bd. 1. S. 106–121*). Формульный принцип организации византийской монодии был отмечен также и в ряде других работ западных исследователей (например: *Wellesz E. Melody Construction in Byzantine Chant // Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines, Ochride 10–16 Sept. 1961. Belgrade, 1963. Vol. 1. P. 135–151; Konstantinova Ulf-Møller. 1992, и др.*).

¹¹ Бражников 1972. С. 165. Закон построения знаменного распева на попевках отмечался еще русскими учеными XIX столетия — А. В. Преображенским (*Преображен-*

организации средневековой монодии свидетельствует о том, что изучение древних церковных распевов следует направить прежде всего в русло изучения составляющих их формул, которые должны стать объектом особо пристального внимания исследователей¹². Однако, при всём масштабе и огромной значимости для музыкальной медиевистики, явление формульности до сих пор не нашло адекватного отражения в трудах учёных. Несмотря на то, что традиция изучения мелодических формул в византийской и славянской певческих культурах имеет уже более чем вековую историю¹³, данный вопрос нельзя считать исчерпанным. Если М. Велимирович в 60-х годах прошлого столетия писал, что «изучение мелодической формулы находится еще в начальной стадии»¹⁴, то и чет-

ский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924. Вып. 2) и В. М. Металловым (*Металлов*. 1912). Последний писал: «Как старое русское осмогласие, так даже, вероятно, и старое греческое осмогласие характеризовалось... различием гласовых попевок, своеобразных для каждого гласа мелодико-ритмических оборотов» (*Металлов В. М., прот.* Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912. (Зап. имп. Моск. археол. ин-та; Т. 26). С. 339, 340). М. В. Бражников неоднократно повторял, что «на системе попевок построено все певческое искусство, весь знаменный распев»; «Попевки всегда составляли существо, музыкальную ткань знаменного распева...»; «Изъять попевку — значит посягнуть на целостность самого живого организма знаменного распева», поскольку изъятие попевок, по образному выражению ученого, — «это не обеднение, а разрушение знаменного “тела”», ибо «попевки — само тело, плоть и кровь знаменного распева». Гласовую организацию знаменного распева М. В. Бражников видел в «сумме характеризующих гласы мелодических оборотов — попевок, в совокупности своей образующих мелодическую суть знаменного распева, а тем самым и всего древнерусского церковного пения» (*Бражников*. 1972. С. 166, 211, 218, 251; курсив автора).

¹² В частности, к такому же выводу пришла Н. Шедт: «Естественно анализировать византийские гимны в согласии с законом, на котором, как мы предполагаем, они зиждятся, посредством деления их на музыкальные фразы и каденции» (*Schiødt*. 1985. Р. 889).

¹³ Краткая оценка взглядов современных отечественных и западных медиевистов XIX–XX вв. на проблему формулы и формульного строения византийского и древнерусского осмогласных распевов изложена в монографии Г. В. Алексеевой в главе, специально посвященной формуле: «Формулы византийской и древнерусской монодии: вопросы теории и истории. Теория характеристического ядра. Теория кадансовых окончатый формул» (*Алексеева*. 2007. С. 173–189). Небольшой ознакомительный обзор и анализ концепций по византийским и знаменным формулам можно найти в диссертации М. Г. Школьник (*Школьник*. 1996. С. 166–176). Рассмотрение отдельных теоретических положений, содержащихся в исследованиях по формулам византийского распева, предложено в статье Н. Шедт (*Schiødt*. 1985).

¹⁴ «Изучение мелодической формулы находится еще в начальной стадии. Несмотря на то, что уже появилось несколько первопроходческих работ, знание и понимание этого предмета остается поверхностным. Структура формулы и, в частности, ее трансформации требуют дальнейшего изучения» (*Velimirović*. 1960. Р. 61). А спустя десятилетие в России М. В. Бражниковым поднимается подобный же вопрос: «Чем же располагает исследователь знаменного пения, на что может он опереться, если задастся целью ознакомиться со знаменными попевками... 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

вертью века позже¹⁵, и по сей день формула в немалой мере продолжает оставаться для ученых «проблемой» во многом из-за того, что за почти двухвековой период развития музыкальной медиевистики в России число исследований, непосредственно посвященных формуле, по сравнению с подавляющим большинством работ иного содержания¹⁶ составляет мизерный процент.

Формула заключает в себе целый круг проблем. До сих пор остаются слабо разработанными важные аспекты этой темы, недостаточно освещены теоретические положения, касающиеся различных сторон формулы и ее применения в рукописях разных эпох и традиций, не представлена хронологически развернутая и научно комментированная палеографическая картина попевок, только первые шаги сделаны в области компаративного исследования формул генетически родственных — византийской и древнерусской — певческих традиций, в изучении процессов эволюции формул и характера взаимодействия в них двух диалектически взаимосвязанных слоев — графики и звучания. Одним словом, до настоящего времени нет научного исследования, где на современном уровне, с учетом достижений последних лет и с опорой на максимальное широкий круг источников была бы рассмотрена попевочная система

связи с общими вопросами знаменной семейграфии. 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* [курсив автора] содержанием знаменного распева» (Бражников. 1972. С. 219).

¹⁵ «Существует проблема, касающаяся музыкальной формулы, которая становится очевидной, когда читаешь литературу, написанную учеными-византинистами за более чем 60-летний период, и эта проблема касается как определения музыкальной формулы, включая терминологию, протяженность и варианты, так и способов ее распознавания — по конфигурации неум или тонов»; «Все научные опыты [относительно музыкальных формул] находятся на экспериментальной почве, и мы не имеем теоретически точной дефиниции формулы или формульного принципа. Все упомянутые авторы дают различные определения» (Schiodt. 1985. P. 887, 891). Изучение формул «началось несколько десятилетий назад, но до сих пор эта, одна из центральных в медиевистике, область не может считаться разработанной. Нет общепринятого четко обоснованного принципа выделения формул, существуют неясные вопросы их классификации и свойств» (Кондратович. 1987. С. 8).

¹⁶ В трудах отечественных исследователей прошлого столетия затронут широкий спектр музыкально-теоретических вопросов, связанных с изучением древнерусской певческой культуры, от общекультурологических (исторических, искусствоведческих, литургических, эстетических и др.) до узко-специальных (музыкально-теоретических, источниковедческих, терминологических, жанровых и др.). Однако в очень немногочисленных публикациях напрямую затрагиваются вопросы палеографии и семиографии знаменного распева, и только четыре исследования посвящены непосредственно тематике попевок (см.: Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации (1917–1999). Библиографический указатель / Сост.: И. Е. Лозовая и др.; Науч. ред.: мон. Елена (Хиловская). М., 2001. (Гимнология; 2); Старикова И. В., Елена (Хиловская), мон. История русского церковного пения начала XII — конца XVII в. в исследованиях 2000–2010 гг.: Библиографический список // Вестник церковной истории. 2011. № 1/2 (21/22). С. 311–336; № 3/4 (23/24). С. 311–326).

знаменного распева во всем комплексе ее временных, графических и мелодических модификаций. Отсутствие подобного исследования, а также общей, четко выработанной системы определений и терминов, описывающих разные аспекты данного явления, препятствует дальнейшему развитию данной области музыкальной медиевистики.

Особенно важно на сегодняшний момент подготовить базу для составления наиболее полного систематизированного и научного аргументированного свода («словаря») формул знаменной и византийской монодии, донныне отсутствующего как в западной, так и в русской медиевистике, который базировался бы на обширном компаративном рукописном материале и был создан на базе четко разработанных исследовательских методологий. Именно такой труд улучшил бы качество компаративных изысканий и способствовал должному решению задач расшифровки палеовизантийской и славянской нотаций.

Изучение мелодико-графических формул знаменного распева — задача необычайно важная сама по себе, однако сугубую роль она приобретает в связи с тем, что, по мнению ряда ученых, ее осуществление помогло бы вплотную приблизиться к решению другой актуальнейшей задачи музыкальной медиевистики — прочтению ранних памятников славянской нотации XII–XIV вв.¹⁷, что, в свою очередь, представляет большое значение для понимания истоков древнерусского певческого искусства, путей его заимствования и процессов адаптации. Тема славяно-византийских певческих связей, одна из важнейших в музыкальной медиевистике¹⁸, остается в настоящий момент почти неразработанной,

¹⁷ «В изысканиях, касающихся соотношений двух певческих традиций, или в нашем специфическом случае — византийского и славянского пения, знание формулы может иметь решающее значение и стать выдающимся открытием (breakthrough point), [которое может разрешить] множество неразрешимых загадок»; «Если невматическая нотация несовершенна и не имеет точного значения интервальных соотношений и если доказанное существование музыкальных форм в славянском Ирмологии не может посредством самих форм быть помощью при попытке транскрипции этой нотации, остается изучение мелодических формул в славянских рукописях, так как формула может дать ключ к частичному пониманию нотации и быть важным фактором при определении музыкальных форм» (Velimirović. 1960. P. 61, 106). Один из разделов монографии М. Велимировича озаглавлен в соответствии с этой идеей — «The melodic formulae as keys to transcription». «Музыкальное содержание древнейших певческих памятников Руси пока не раскрыто. Поэтому важной задачей медиевистики является изучение их графики, направленной на прочтение этих памятников. Один из перспективных путей — сопоставление устойчивых мелодико-графических оборотов, формул в византийских и древнеславянских песнопениях» (Кондратович. 1987. С. 5).

¹⁸ «Проблема соотношения византийской и знаменной нотаций всегда была одной из самых актуальных в русской музыкальной медиевистике. Это объясняется тем, что от ответа на вопрос о степени заимствования византийского материала в знаменной нотации в целом и конкретных нотированных текстах в частности зависит разрешение проблемы самобытности знаменного распева» (Школьник. 1996. С. 74). На необходимость работы по сличению славянских невменных источников с византийскими указывалось русскими учеными еще на заре зарождения науки о древнерусской певческой палеографии, о

а в трудах отечественных исследователей и по сей день проходит лейт-мотивом мысль о малой изученности знаменной нотации древнейшего периода XII–XV вв.¹⁹ И здесь, по словам М. Велимировича, «знание формулы может иметь решающую роль и послужить прорывающим мо-

чем свидетельствует, например, следующий вывод И. И. Вознесенского: «...наше церковное пение без предварительных сведений о греко-византийском пении и без сопоставления с ним не может быть для нас достаточно ясным... Без знания подлинного греческого пения мы не можем судить ни о достоинствах нашего церковного пения, ни о степени его близости к подлинным греческим напевам...» (*Вознесенский И. И., прот.* О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. Кострома, 1895. С. II). В. М. Металлов, рассматривавший русскую музыкальную археологию как «византийско-русскую», полагал, что «понятие русской семиографии как науки не ограничивается только изучением системы крюковых знаков в соответствующих рукописях с XII по XVIII век, но, поскольку русская семиография утверждается как на своем корне на греческой семиографии, то и область ее простирается дальше вглубь истории, в область греческой семиографии и соответствующих греческих семадийных рукописей, с X по XIII век включительно... Таков довольно длинный путь, который надлежит пройти основательно изучающему русскую семиографию (*Металлов В. М., прот.* Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии. М., 1912. С. 10, 11). Этой же проблематике посвящено исследование А. В. Преображенского «О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII вв.» (СПб., 1909; отд. оттиск из «Русской музыкальной газеты»). На необходимость сравнительной палеографической работы указывал также М. В. Бражников, отмечавший, что отыскание форм и степеней византийского заимствования составляет одну из самых ответственных задач для исследователя древнерусского певческого искусства. Обращая внимание на тексты кондакарей, содержащие слова и целые песнопения, написанные на греческом языке русскими буквами, ученый замечал, что «это явление, лишний раз подчеркивая факт заимствования богослужебного пения от греков, *налагает на исследователя одну из самых ответственных задач — найти формы и степень этого заимствования...* Исследование вопроса [А. В. Преображенским] указало правильный путь сравнительного изучения русских и греческих памятников как средства к уяснению тех мелодических особенностей и изменений напевов (точнее — отступлений от греческого оригинала) в русских певческих книгах, которые являлись следствием несовпадения слогов равнозначащих греческих и русских слов» (*Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 8, 9). В. М. Беляев подчеркивал необходимость «продолжать работы по изучению как греческой и болгарской, так и русской знаменной нотации для выяснения как корней происхождения этих нотаций, так и взаимовлияния между ними... Объем этой работы исключительно обширен, но она должна быть проведена» (*Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. С. 41).

¹⁹ Например, З. М. Гусейнова пишет: «Подводя итог основным, полученным из трудов палеографов сведениям по поводу строения древнерусской знаменной нотации, мы делаем следующий вывод: комплекс знаний о нотации не отличается полнотой, систематичностью и достоверностью, ни один из аспектов ее строения не выяснен до конца. Кроме того, самые методы исследования нотации целиком не разработаны, за исключением отдельных верных положений, рассматривающих частные проблемы. Следовательно, полное исследование древнерусской знаменной нотации еще только предстоит проделать» (*Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI–XIV вв. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. С. 18). Эта же мысль повторяется почти в точности в другой работе того же автора (*Гусейнова З. М.* Комбинаторный анализ знаменной нотации XI–XIV веков // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 27. С. 27–49).

ментом для многих неразрешимых загадок», поскольку формула может стать «ключом к транскрипции» славянской нотации²⁰. Таким образом, два важнейших направления музыкальной медиевистики оказываются пересекающимися.

Итак, реставрация мелодико-графических формул — самый надежный и, быть может, единственный верный ключ к раскрытию древних церковных монодий. Однако между двумя актуальными проблемами музыкальной медиевистики существует также и обратная взаимосвязь: как путь к расшифровке древних церковных монодических распевов лежит через формулу, так и путь к уяснению структуры и семиографии формулы во многом зависит от знания ее генетики и выявления путей и законов ее эволюции. Поэтому формула — как и все связанные с нею проблемы — нуждается в дальнейшем пристальном изучении и сама по себе, и в контексте ее роли в знаменных песнопениях раннего периода.

1.3. Формула и методы ее изучения в западной и русской музыкальной медиевистике

1.3.1. Формула — ключ к транскрипции византийских и славянских церковных песнопений в компаративной медиевистике

Роль формулы на пути к раскрытию ранних образцов палеовизантийской и славянской нотаций приобрела особую значимость для ученых-византинистов благодаря ряду компаративных изысканий прошлого столетия²¹. Первым, обратившимся еще в XIX веке к проблеме «греко-

²⁰ Velimirović. 1960. P. 106.

²¹ Когда в 20-х годах прошлого века западными учеными было доказано, что средне-византийская нотация является заключительной стадией палеовизантийской (так называемой «куаленовской») нотации X века, и благодаря этому открытию найден путь к прочтению последней, а немного позднее с появлением ряда компаративных византийско-славянских исследований стало ясным, что древнерусские образцы восходят к византийским моделям наиболее архаической куаленовской нотации, представилась уникальная возможность производить расшифровки славянской нотации «прогрессивным» путем — «от Византии». О прогрессивном исследовательском направлении в компаративной византийско-славянской медиевистике М. Велимирович пишет: «Изучение византийских и славянских музыкальных рукописей благодаря довольно существенному прогрессу в вопросах классификации невм византийской традиции навело также на мысль, что тип невм, встречающийся в славянском Ирмологии и Стихираре, представляет собой раннюю стадию так называемой куаленовской нотации византийского происхождения, которая содержит невмы одного из двух типов, использовавшихся на протяжении существования палеовизантийской нотации, то есть между X и XI веками. С быстрым прогрессом в изучении византийских источников стало очевидным, что некоторые, в той или иной степени пробные, транскрипции этой нотации могут быть осуществимы. Благодаря этим развивающимся экспериментам впервые были предприняты частичные

русских певческих параллелей», был русский ученый А. В. Преображенский. Благодаря обнаруженному сходству между славянскими и палеовизантийскими формулами древнейшего периода он счел первоочередной задачей «самое подробное изучение взаимоотношений греческого и русского пения первоначальной эпохи христианства на Руси путем двустороннего сравнительного изучения семейнографических записей одних и тех же песнопений в греческой и русской редакции их»²². Эксперимент русского ученого продолжил М. Велимирович, предпринявший первые попытки фрагментарной транскрипции («partial transcription») ²³ схожих византийских и славянских мелодико-графических формул первого гласа Ирмология, в результате чего он пришел к выводу о принципиальной возможности транскрибировать формулы древнерусских ирмосов XII–XIII вв. по их византийским аналогам²⁴. Начиная с основополагающего труда М. Велимировича в ряде отечественных и западных исследований, посвященных византийским истокам славянской нотации, формула стала рассматриваться как «один из самых устойчивых носителей певческой традиции, сохранившихся от древних византийских до поздних русских напевов», что, в частности, дало основание М. Г. Школьник сделать следующий фундаментальный вывод: «Реконструкция формулы является

транскрипции некоторых мелодических сегментов из средневековых славянских рукописей» (*Velimirović*. 1972. P. 240). Теме византино-славянских соответствий посвящен целый ряд исследований западных ученых прошлого века, подробный историографический обзор которых содержится в работах: *Velimirović*. 1972; *Touliatos D. Reserch in Byzantine Music Since 1975 // Acta Musicologica*. Vol. 60: 3. Sept.–Dec. 1988. P. 214–228.

²² Преображенский А. В. Греко-русские певчие параллели XII–XIII вв. // *De musica: Временник отдела истории и теории музыки*, изд. гос. Ин-том истории искусств в Ленинграде. Вып. 2. Л., 1962. С. 60–70 (цит. с. 67).

²³ На основании буквальных переводов текстов славянских певческих рукописей с греческих М. Велимирович предполагал несомненную зависимость славянской нотации от византийских мелодических моделей, считая, что музыкальная нотация этих «идентичных — хотя и переведенных на два разных языка — текстов» должна стать также «объектом пристального исследования ученых» (*Velimirović*. 1972. P. 240). Более того, ученый был уверен, что употребление одной и той же нотации даже в текстах на различных языках обозначает идентичность мелодии, особенно, если нотация появляется в одних и тех же фрагментах текста и в тех же позициях стиха или раздела (*Velimirović M. The slavic Response to Byzantine Musical Influence // Proceedings of the VIth International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis"*. Bydgoszcz, 1982. P. 727–736). Метод «частичной транскрипции» обоснован им в монографии 1960 г.: «Невменная нотация в славянских рукописях сама по себе не может быть расшифрована. Подход, включающий изучение невменной нотации, мелодических формул и музыкальных форм может помочь на настоящий день реконструировать и пробно дешифровать часть некоторых ирмосов, однако полная транскрипция всего гимна не [курсив автора] представляется возможной в настоящее время»; «Частичная транскрипция (partial transcription) каденционных формул славянских рукописей кажется возможной» (*Velimirović*. 1960. P. 94, 116, 117).

²⁴ «Некоторое число мелодических формул первого гласа идентично в обеих — греческой и славянской — певческих традициях. На основании их идентичности возможно впервые транскрибировать часть средневековых славянских рукописей» (*Velimirović*. 1960. P. 127).

важнейшей предпосылкой реконструкции беспометных знаменных песнопений любой эпохи»²⁵. В научных изысканиях М. Г. Школьник связь между славянской формулой, ее генетикой и проблемой реконструкции ранних беспометных знаменных песнопений доказана особенно убедительно. Ключевым, по мнению исследовательницы, является вопрос о том, были ли заимствованы на Руси византийские формулы и существует ли связь между древнейшими попевками и позднерусской разросшейся системой попевок. По мнению М. Г. Школьник, «идентификация формул разных традиций и эпох — наиболее важный, заключительный этап сравнительного исследования, открывающий путь к реконструкции песнопений». Результатом этих исследований «должна стать научно обоснованная реконструкция огромных и, казалось бы, окончательно утраченных пластов церковно-певческого искусства». В ее исследовании особенно акцентируется внимание на том, что «достоверной дешифровке подлежат только формульные фрагменты песнопений»²⁶. Формула поставлена во главу угла также и в трудах Г. В. Алексеевой, целью которых являлось установление византийских первоисточков славянской невменной записи путем ретроспективного анализа: «Метод исследования, избранный в нашей работе, по сути не отличается от предшествующих работ в данной области: *это метод сравнительного исследования формул на основе анализа ретроспективных таблиц песнопений службы... на основе функционального анализа формул мы пытаемся восстановить картину “движения” формулы в русской нотации от греческого прототипа... до середины XVII века... дабы таким ретроспективным путем расширить наше представление об истоках русского знаменного пения*»²⁷. В другой работе исследовательница пишет: «...поскольку невозможность расшифровки ранних русских рукописей не дает гарантий верности сравнительной оценки опорно-звукорядной подсистемы и подсистемы ладового наклонения в византийской и древнерусской монодии, — мы имеем возможность проводить сравнительную работу только на основе анализа мелодико-графических формул... Единственно доступный и удовлетворяющий объективности метод сравнительных исследований, — это анализ семиографии мелодико-графических формул с учетом их композиционной функции»²⁸.

²⁵ Школьник. 1996. С. 287.

²⁶ Там же. С. 9, 275, 289.

²⁷ Алексеева Г. В. К проблеме адаптации византийского пения на Руси // Музыкальная культура православного мира. М., 1994. С. 45–56 (цит. с. 47).

²⁸ Алексеева. 1996. С. 272 (курсив авторский).

1.3.2. Методы формульной транскрипции византийских и славянских песнопений в исследованиях византинистов

1.3.2.1. Методы транскрипции песнопений: «параллельная» и «*in campo aperto*»

В компаративных исследованиях, направленных на прочтение нотации древнейших славянских песнопений, нашли применение два подхода к сопоставительному изучению формул: сравнение формул *одного и того же текстового сегмента* разных версий и сравнение формул *разных текстовых сегментов* с составлением словарей²⁹ формул. Суть первого из двух указанных методов, названного в сравнительной медиэвистике «параллельной транскрипцией»³⁰, заключалась в том, что

²⁹ Несмотря на достаточно широкий спектр употребления термина «словарь» в исследовательской литературе, его дефиниции нам не встречалось. Поскольку этот термин заимствован из языкознания, можно воспользоваться уже готовым определением из этой области (с заменой ряда узко-специфических терминов и некоторыми уточнениями): «Справочная книга, которая содержит слова (или морфемы, словосочетания, идиомы и т. д.), расположенные в определенном порядке (различном в разных типах словаря). Объясняет значения описываемых единиц, дает различную информацию о них или их перевод на другой язык, либо сообщает сведения о предметах, обозначаемых ими».

³⁰ Термин «counterpart transcriptions», применяемый для обозначения определенного способа транскрибирования, направленного на установление связей между ранне-, средневизантийской и старославянскими версиями, впервые предложен К. Леви. В процессе сличения гимнов причастного цикла Успенского кондакаря 1207 г. с византийским Асмастиком ученый заметил, что для «для нескольких распространенных греческих формул славянские нотные соответствия («counterparts») достаточно постоянны...». К. Леви же употреблен близкий по значению термин «мелодическая (или музыкальная) параллель» («melodic parallels»). Например, ученый пишет: «Посредством этих доступных *мелодических параллелей* мы имеем по крайней мере частичный ключ к загадочной “Кондакарной нотации”...». Он уверен, что «...тот же род *музыкальных параллелей* существует между большинством из этих славянских песнопений и их греческими соответствиями (counterpart)...» (Levy K. The Byzantine Communion-Cycle and its Slavic Counterpart // Actes du XIIe Congrès International d'Études byzantines. Ochride, 1964. Vol. 2. P. 571–574, здесь: p. 572, 573). М. Велимирович по поводу найденного К. Леви термина замечает, что «этот действительно удачный термин... наводит на мысль о возможности транскрипции, которая может быть близка к оригиналу, даже если наблюдаются некоторые расхождения» (Velimirović. 1972. P. 245). Сущность компаративного метода в рамках идентичных текстов описана М. Велимировичем: «Один из желательных подходов к изучению этой нотации [славянской] — метод компаративный с желательным созданием сравнительных таблиц в хронологической последовательности нотаций *одного и того же текста*, уходящего в глубину веков» (Velimirović M. Evolution of the Musical Notation in Medieval Russia // Cyrilomethodianum. Vol. 8–9. Thessaloniki, 1984–1985. P. 165–173, здесь: p. 165). В исследовании К. Флороса этот метод назван «Paralleltranskription» (Floros. 1970. S. 364–365). У этого же автора приложены образцы дешифровки песнопений методом «Paralleltranskription» (Ibid. Bd. III. Kassel, 1970. S. 211 ff.). Первоначально метод параллельной транскрипции применялся для раскрытия византийской нотации архаического типа путем наложения средневизантийской версии на ранневизантийскую и отождествления этих нотаций в целом, несмотря на некоторые графические расхождения. «Однако, — замечает М. Велимирович, — ни одна из этих попыток не увенчалась успехом в отыскании точного ключа для транскрипции» (Velimirović. 1960. P. 96).

для конкретного славянского фрагмента песнопения отыскивался его византийский прототип и две схожие версии, несмотря на незначительные разночтения, в целом отождествлялись. Сравнение невменных сегментов *одного и того же текста* двух разных певческих традиций производилось в работах Э. Кошмидера, Р. Поликарповой-Вердель, М. Велимировича, К. Хега, Г. В. Алексеевой³¹. М. Велимировичем был сделан акцент на возможности частичной транскрипции некоторых мелодических сегментов древнерусских песнопений Ирмология путем сличения устойчивых невменных групп (формул) в рамках *единого текста*³². Опровергая приемы дешифровки К. Флороса (см. о них ниже), Г. В. Алексеева предлагает «подойти к проблеме взаимодействия двух музыкальных культур на параллельном палеографическом материале, опираясь на принципы функционирования мелодико-графических формул...»³³. В то время как сторонниками метода «counterpart transcriptions» были произведены сопоставление и идентификация формул близких (византийской и славянской) певческих традиций *одного и того же текста* с выявлением возможных параллелей и частичной транскрипцией, О. Странку принадлежит инициатива транскрипции фрагментов славянских нотированных рукописей без привлечения параллельного византийского материала³⁴, с опорой единственно на знание византийской и древнерусской певческой семиографии и сродных принципов соответствия знаковых значений. Первые пробы подобной транскрипции осуществлены в работе К. Флороса, которым была предпринята попытка транскрипции целых знаменных песнопений XII–XIII вв. без посредства параллельных читаемых версий. Для этого эксперимента К. Флоросом были отобраны в основном *формульные сегменты* песнопений. Опираясь на знание невм и устойчивых невменных комплексов (мелодических формул) обеих близких традиций, в своих дешифровках ученый исходил из предпосылки, что графическое сходство невм обеспечивает их мелодическое тождество. Таким образом был испробован новый метод транскрипции палеовизантий-

³¹ Koschmieder E. Die ältesten novgoroder Hirmologien-Fragmente. Bde 1–3. München, 1952, 1955, 1958. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Bde 35, 37, 45); Palikarova-Verdeil R. La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIV siècle). Copenhagen, 1953. (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia; III); Høeg C. Ein Buch altrussischer Kirchengesänge // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. 25. 1956. S. 261–284; Velimirović. 1960; Алексеева. 1996.

³² См. выше, примеч. 23, 30.

³³ Алексеева Г. В. К проблеме адаптации византийского пения на Руси // Музыкальная культура православного мира. М. 1994. С. 45–56 (цит. с. 46; разрядка автора).

³⁴ Эта инициатива, по словам М. Велимировича (Velimirović. 1972. P. 245), принадлежит О. Странку. Однако сокращенный вариант доклада О. Странка, изданный в форме статьи (Strunk O. Two Chilandari choir books // Essays on music in the byzantine world. New York, 1977. P. 220–230), не отражает этой мысли.

ской и знаменной нотаций (названный «in campo aperto»³⁵) — метод *формульной транскрипции* вне обязательного условия принадлежности формул к одному и тому же тексту.

1.3.2.2. Метод транскрипции песнопений путем сопоставления «словарей» устойчивых графических комплексов

Метод сравнения *словарей формул*, составленных путем подборки одинаковых или близких по графике формул как одного и того же, так и разных текстовых сегментов византийских и славянских песнопений, впервые получил обоснование в работе Н. Константиновой Ульф-Мюллер³⁶. Подвергая сомнению приемы анализа песнопений К. Флороса (обозначенные исследовательницей как «sign by sign comparison»³⁷), в поисках ключа к прочтению раннеславянской нотации целиком Н. Константинова Ульф-Мюллер предлагает иное решение — составление *словаря* устойчивых графических групп в каждом глазе, по которым возможно производить дешифровку без сравнения с параллельными версиями. Статистические подсчеты Н. Ульф-Мюллер, произведенные на материале 13-ти самогласных византийских и древнерусских стихир апрельской Минеи, показали, что замена формул в славянской версии не объясняется всецело разницей слогового размера текстов греческих и славянских песнопений, так как та же замена часто наблюдается и в случаях сохранения количества слогов в переведенном тексте. Таким образом, равное количество слогов не обеспечивает тождества византийской и славянской версий: смена формул происходит также и в этих случаях³⁸. Следовательно, поскольку образующееся при переводе количество слогов в славянском тексте не влияло на выбор формулы (сохра-

³⁵ Описание метода транскрипции «in campo aperto» см.: Floros. 1970. S. 366–369. Образцы транскрипции методом «in campo aperto» см.: Ibid. Bd. III. Kassel, 1970. S. 263–275.

³⁶ Konstantinova Ulf-Møller. 1989.

³⁷ «This shows that sign by sign comparisons between the Sematic and Byzantine notation alone are not always adequate for a precise transcription» (Konstantinova Ulf-Møller. 1989. P. 27). Надо заметить, что данный метод впоследствии был опровергнут самим К. Флоросом (см.: Velimirović. 1972. P. 249, n. 65a).

³⁸ По подсчетам Н. Константиновой Ульф-Мюллер, из 45 случаев, когда колонны имеют то же количество слогов, что и в оригинале, славянский вариант вторит византийскому прототипу только в четырех случаях, во всех же остальных случаях византийская формула заменяется либо другим вариантом той же формулы, либо полностью другой формулой (Konstantinova Ulf-Møller. 1989. P. 31–37, особенно с. 35: «Normally it is supposed that in places where the numbers of syllables are identical, the Russian redaction follows the Byzantine one literally (or very precisely). But the stichers of April gave quite other results than one would expect: only in 4 of 45 cases is there a complete identity»). Приведем результаты статистических подсчетов Н. Константиновой Ульф-Мюллер: «В 101 случае (примерно 25%) русские формулы с точностью следуют византийским прототипам (counterparts)... в 218 случаях (около 54%) музыкальные формулы могут быть трактованы как варианты тех же формул византийской традиции. В 87 случаях (около 21%) русские формулы не следуют византийской традиции» (Konstantinova Ulf-Møller. 1989. P. 218).

нение или изменение греческой модели) и один и тот же текст оригинала и перевода независимо от количества слогов мог быть нотирован разными формулами, то, несомненно, что и, напротив, одинаковые формулы встречаются в разных текстовых сегментах византийской и славянской версий. Это сильный аргумент в пользу сопоставления словарей формул, имеющего в такой ситуации несравнимые преимущества перед методом параллельной транскрипции, что и отмечено Н. Константиновой Ульф-Мюллер: «Транскрипция этих формул во многих случаях возможна, так как “дубли” (“counterparts”) могут быть найдены в других местах (сравниваемого) материала»³⁹. Таким образом, «очевидно, что анализ разных формул, их вариантов и комбинаций в византийских и русских источниках является наиболее подходящим “ключом” для дешифровки и может обещать транскрипцию не только сегментов, но и целых мелодий». Н. Константиновой Ульф-Мюллер впервые осуществлена попытка составления конкорданса византийских формул 2-го и 4-го гласов⁴⁰, для этой цели ею привлечено множество византийских и соответствующих славянских формул, что позволяет выбрать максимально близкий вариант византийской графики и перенести его на славянскую версию. Исследовательница уверена, что «полный индекс такого рода, базирующийся на гораздо большем компаративном материале, может быть использован в дальнейшем для транскрипции стихир в знаменной нотации даже без византийских моделей...»⁴¹. В другой работе Н. Константиновой Ульф-Мюллер также проводится мысль о составлении коллаций и словарей формул: «Анализ музыкальной формулы может быть предпринят только после сопоставления [collation] богатого компаративного материала как византийской, так и русской традиции, базирующегося на многих источниках, содержащих большое число текстовых и музыкальных формул с их собственными вариантами»⁴².

В среде отечественных исследователей метод создания и сопоставления словарей формул с целью сравнительного изучения древних византийской и славянской певческих традиций получил наиболее четкое обоснование у И. В. Кондратович. Об особенностях этого подхода И. В. Кондратович пишет: «Сравнение интонационно-графических оборотов, прикрепленное к конкретным отдельным песнопениям, было заменено сравнением “словарей формул”... Такой способ сравнительного изучения

³⁹ Konstantinova Ulf-Møller. 1989. P. 218. Ср. аналогичное утверждение у нее же на с. 219.

⁴⁰ Конкорданс Н. Константиновой Ульф-Мюллер, по признанию автора, составлен с опорой на индекс формул 2-го гласа Я. Амаргинакиса, использованный ею «в качестве словаря» («as a dictionary»). Н. Константинова Ульф-Мюллер считает, что составленный ею индекс соответствующих византийских и русских формул также «может быть использован в качестве словаря» (Ibid. P. 29, 219).

⁴¹ Ibid. P. 219.

⁴² Ibid. P. 401.

лексики обеих традиций более продуктивен, чем сравнение конкретных формул отдельно взятых конкретных песнопений из нескольких византийских и славянских рукописей, так как позволяет увеличить число аналогов»⁴³. «Составление *словарей* формул памятников старого знаменного распева, ранневизантийской и средневизантийской традиции и их сравнительный анализ — важнейшая задача. Знание лексики, помимо самостоятельной ценности, необходимо для прочтения памятников первого этапа русской музыкальной культуры»⁴⁴. Сплошной анализ рукописей с составлением и сравнением словарей формул византийской и древнерусской традиций И. В. Кондратович считает приоритетным направлением сравнительной медиевистики⁴⁵.

О недостаточности техники «параллельной» транскрипции для реконструкции древнерусских песнопений, о поисках иного, комплексного, подхода к изучению формул, о необходимости привлечения максимального числа параллельных источников с целью составления таблиц византийских и древнерусских версий, тщательного анализа формул и их научной реставрации с учетом эволюционных изменений говорится в работах М. Г. Школьник. В частности, в пользу метода составления словарей формул свидетельствует следующее наблюдение исследовательницы: «Взаимозаменяемость колесных каденций не означает, что поздние попевки этого типа не имеют конкретных древних прототипов. Она означает только, что в параллельных византийских, славянских и позднерусских версиях часто нет соответствия в конкретной разновидности колесной формулы. В то же время, *поиск соответствующей формулы в других фрагментах песнопения или другом ирмосе вполне оправдан*»⁴⁶. Напротив, ценность и достоверность непосредственной экстраполяции («метода механического переноса») византийской невменной графики и значения на древнерусскую при дешифровке параллельным методом поставлена М. Г. Школьник под сомнение, так как подобные попытки, по ее мнению, в результате приводят к еще одной «средневизантийской версии, но на славянском языке»⁴⁷.

⁴³ Кондратович. 1987. С. 25.

⁴⁴ Она же. О перспективах сравнительной медиевистики // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 99–108 (цит. с. 100).

⁴⁵ «...такое исследование должно базироваться на сплошном изучении песнопений, входящих в ту или иную книгу. Выборочное сравнение отдельных формул славянской рукописи с формулами различных греческих памятников, проведенное М. Велимировичем, не дает таких результатов, к каким приводит сравнение *словарей формул*, составленных на материале песнопений одной традиции» (Там же. С. 100).

⁴⁶ Школьник. 1996. С. 225.

⁴⁷ «Нам представляется, что механическая реконструкция напевов по византийским прототипам приводит лишь к созданию еще одной средневизантийской версии, но на славянском языке» (Школьник И. Г., Школьник М. Г. Византино-русский Ирмологий: актуальные проблемы сравнительного исследования // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 2. М., 1992. С. 211–215, цит. с. 211). «Исследование показало неправомочность дешифровки древних напевов по поздним при помощи перенесения зна-

1.3.3. *Опыты описания и систематизации формул византийского распева в западной медиевистике*

Необходимо упомянуть также труды западных исследователей по византийским формулам, не преследующие целей сравнительного анализа славянских и византийских невменных источников. Подробный анализ формул средневизантийской певческой традиции представлен в работе Я. Амаргианакиса «An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes»⁴⁸. В основу исследования положен материал 56 византийских самогласных стихир сентябрьской Минеи из синайской рукописи 1365 г., нотированной «круглой» нотацией, второго, второго плагального и «ненано» гласов, построенных на 72 формулах. Исследование состоит из двух частей, первая из которых включает описание формул⁴⁹ (для которых отмечены: композиционная функция, опорные и конечные тоны, музыкальная и грамматическая пунктуация и др.); таблицы формул с указанием частоты их встречаемости в стихирах и в различных местах стихир («начальные», «срединные», «конечные»)⁵⁰; перечень и описание мелизматических формул-«тематизмов»⁵¹ и сигнатур⁵². Вторая часть подразделена на три раздела, первый из которых посвящен мелодическому анализу стихир⁵³; во втором разделе приведены таблицы формул с их вариантами и разночтениями, с подтекстовкой и буквенной расшифровкой, с указанием частоты их встречаемости в стихирах и т. п.⁵⁴; в третьем разделе представлены таблицы мелодий⁵⁵. Наибольший интерес для нас представля-

чений из XVII в. в XII–XIII в. Совпадения значений внешне близких графических групп является исключением, а не правилом. Спорной надо считать дешифровку славянских песнопений только по византийским версиям: во многих случаях возникают расхождения византийских версий со славянской графикой. Кроме того, как показало исследование, уже в XII, XIII вв. появляются некоторые новые формульные образования, видоизменяется ряд старых формул. Поэтому синхронная и диахронная корректировка... представляется оптимальным путем реконструкции знаменного распева древнейшего периода» (*Школьник*. 1996. С. 283). Близкую мысль о недопустимости простого переноса данных с «читаемых» рукописей на «нечитаемые», о необходимости научной реставрации нотации, предполагающей составление сводов знаков и формул можно найти у Б. Г. Смолякова: «Следует признать, что сравнительно-ретроспективный подход к расшифровке древнерусских музыкальных рукописей пока не дал ощутимых результатов. Дело здесь в том, что простое сравнение и простой перенос исходных данных с рукописей “читаемых” на “нечитаемые” недопустимы, потому что песнопения с одинаковым текстом из тождественных певческих книг, относящихся не только к разным столетиям, но и к разным десятилетиям, имеют вместе с совпадающими или мелодически близкими частями совершенно непохожие варианты распева мелодии» (*Смоляков*. 1975. С. 43).

⁴⁸ *Amargianakis G. An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes: The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano: Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A. D. 1365). Copenhagen, 1977. (Cahiers de l'Institut du moyen-âge grec et latin; Vol. 22–23).*

⁴⁹ *Ibid.* P. 19–51.

⁵⁰ *Ibid.* P. 80–89.

⁵⁵ *Ibid.* P. 245–359.

⁵⁰ *Ibid.* P. 51–72.

⁵³ *Ibid.* P. 123–212.

⁵¹ *Ibid.* P. 74–79.

⁵⁴ *Ibid.* P. 212–244.

ют таблицы вариантов формул, составленные наподобие лингвистических парадигм, с четким обозначением вертикальных рядов (столбцов), внутри которых прослеживаются вариативные знаковые изменения в различных позициях формул.

Н. Шедт произведен анализ заключительных каденций 386 гимнов восьми гласов сентябрьской—декабрьской Миней из Стихираря куаленовской нотации конца XIII в., результаты которого изложены в статье «A problem of formul in medieval music, with a special view on the final cadences in the Sticherarion Coislin 42»⁵⁶. В работе затронут ряд вопросов, связанных с формулами: их ладотональная и мелодическая организация, степени изменчивости структуры и форм записи, характерность для определенных гласовых групп, уточнены параметры и основные признаки формулы, приведены описания избранных формул и их вариантов и др.

Описанию различного типа формул и мотивов («каденционных», «межгласовых», «инициальных», «полутоновых» и др.) византийского цикла Аллилуйариев посвящены отдельные главы книги Х. Тодберга «Der Byzantinische Alleluiarionzyklus»⁵⁷.

1.3.4. Изучение попевок и составление «словарей» попевок в русской медиевистике

1.3.4.1. Краткая историография вопроса. Теоретическое обоснование необходимости составления попевочных словарей в русской медиевистике

Традиция составления сводов попевок в отечественной музыкальной медиевистике восходит к древнейшим теоретическим руководствам по знаменной нотации Древней Руси — певческим «азбукам», прошедшим путь эволюции от скудных перечней самых распространенных попевочных начертаний XV в. до объемных сводов попевок XVII в., насчитывающих в своем составе порою до 1000 единиц⁵⁸. В XIX веке создание руководств, справочников, словарей и пособий по знаменной нотации на материале уже имеющихся древнерусских певческих азбук продолжили ученые, заложившие фундамент отечественной музыкальной медиевистики. В числе основоположников трудов такого рода следует назвать прот. Д. В. Разумовского, прот. В. М. Металлова, Л. Ф. Калашникова, которыми впервые были опубликованы начертания и расшифровки знаков, попевок, лиц и фит знаменного распева⁵⁹. Нить этой традиции не прерывается и в настоящий момент: составляются перечни, таблицы и

⁵⁶ Schiødt. 1985.

⁵⁷ Thodberg. 1966. P. 64–103, 111–133.

⁵⁸ Имеется в виду азбука РНБ. Сол. 752/690.

⁵⁹ Разумовский. 1867; Металлов. 1899а и 1899б; Калашников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения. М., 1915.

своды различных структурно-мелодических единиц знаменного распева⁶⁰, среди которых немаловажное место отводится попевам⁶¹. Следует упомянуть также исследования, основной задачей которых хотя и не является рассмотрение проблем, непосредственно связанных с попевками, однако в силу центральной организующей роли последних в структуре знаменного распева в этих трудах им уделяется много внимания⁶².

В исследованиях отечественных медиевистов можно найти также и теоретическое обоснование необходимости составления словарей (пособий, таблиц, азбук и справочников), фиксирующих основной фонд единиц знаменного распева. З. М. Гусейнова обосновывает метод и цели составления «словаря невм» знаменной нотации, отыскивая параллели в области языкознания: «Понятие комбинаторного анализа в применении к изучению знаменной нотации предполагает... составление на основе сохранившихся рукописей... общего словаря невм... практически полного знакового словаря 11–14 веков по всем типам певческих книг...

⁶⁰ Основные из них: *Бражников*. 1984; *Кравченко*. 1987; *Гусейнова* З. М. 1999. В числе работ (ненаучного характера), претендующих на всесторонний охват элементов знаменной нотации и включающих их перечень, описание и певческую интерпретацию, следует назвать современное учебное пособие по знаменному пению Е. А. Григорьевы (*Григорьев Е. А. Пособие для изучения церковного пения и чтения*. Рига, 2001). Существует также опыт составления пособий по древнерусским «диалектным» распевам: Г. А. Пожидаевой составлена «Азбука» по нотации демественного распева (*Пожидаева Г. А. Азбука демественного пения: Опыт исследования нотации с точки зрения основ музыкальной лексики // Герменевтика древнерусской литературы*. Сб. 13. М., 2008. С. 273–384).

⁶¹ Прежде всего это следующие работы по попевкам: *Gardner, Koschmieder*. 1972; *Кручинина*. 2002; *Ефимова, Кипа*. 2006; *Карастоянов*. 2008. О попытке создания электронного кокизника и о формировании принципов автоматизированного анализа древнерусской певческой монодии на материале двузнаменных Октоихов с «уделением основного внимания раскрытию способов изучения певческих формул — попевок» см.: *Шиндин*. 1994; *Бахмутова и др.* 2010а и 2010б. Известны также неопубликованные авторские кокизники Т. Ф. Владышевской и И. Е. Лозовой (машинописи), содержащие перечень начертаний мелодических оборотов попевок с их нотолинейной расшифровкой.

⁶² В специальных главах диссертации М. Г. Школьник (*Школьник*. 1996), а также в исследованиях Г. В. Алексеевой (*Алексеева*. 1996 и 2007) прослеживается эволюция древнерусских знаменных попевок и устанавливаются их греческие прототипы. С учетом изменения семиографии формул определяются исторические этапы становления певческого цикла Октоиха в диссертации Е. В. Плетневой (*Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции (по рукописям XI–XV веков)*. Дисс. ... канд. искусствоведения / Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2008). Путем сопоставления попевочных сегментов производится анализ разновременных версий и наблюдаются исторические изменения знаменных песнопений в дипломной работе Е. В. Филипповой (*Филиппова Е. В. Изменения певческой практики русской церкви в период богослужебной реформы XIV–XV вв.* Диплом. М., 2001). Благодаря анализу мелодической фактуры формул и их функционированию в гласах выясняются вопросы ладотональной организации знаменного распева в диссертации И. Е. Лозовой (*Лозовая И. Е. Самобытные черты знаменного распева*. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987; *Алексеева* 1981 и 1983). На основе анализа попевок изучается специфика лексики древнерусских теоретических руководств по попевкам — «кокизников» и рядовых богослужебных певческих книг (Ирмологий) в дипломной работе Т. М. Балматовой (*Балматова*. 2005).

выявление по возможности всех условий употребления каждого из знаков... установление степени употребительности знаков в распевах, их классификацию по семействам»⁶³. Б. П. Карастоянову принадлежит идея создания «интонационного словаря знаменного распева» с охватом как более крупных структурных единиц — попевок, так и более мелких — «мотивных формул». Исследователь считает, что «составление пособий для усвоения мелодического фонда знаменного распева и формул его записи — одна из главнейших задач древнерусской музыкальной теории», так как «сущность явлений в значительной степени раскрывается установлением образующих их элементов» и «прочсть написанное можно хорошо только усвоив интонационный фонд, правила употребления формул и способов их записи»⁶⁴. В работе А. Н. Кручининой идея составления попевочного словаря постулируется особенно ярко. Исследовательница уверена, что подтвердить точность свода попевок, зафиксированных древнерусскими теоретиками в певческих азбуках, должна дальнейшая работа по выявлению полного *словаря* попевок знаменного распева, использовавшихся древнерусскими распевщиками в рядовых певческих рукописях⁶⁵. Б. Г. Смоляков, основываясь на результатах своих научных экспериментов в области знаменной семиографии, убежден в том, что «выявление мелодических закономерностей знаменного пения, зафиксированных определенными знаковыми комбинациями, приведет в конечном итоге к составлению практически употребительной *азбуки* для чтения крюкового письма с подробным изложением его грамматики во всех восьми гласах. Такую азбуку лучше представить в виде *полного справочника* знаменной письменности, который содержал бы не только все встречавшиеся в рукописях значения знамен применительно к различным временным периодам, но и указывал бы на первоисточник этих значений в контексте знаковых формул тех или иных попевок... Здесь нужны были бы таблицы начертаний всех известных попевок и других мелодических построений знаменного распева». Подобного рода справочник, заключает Б. Г. Смоляков, «дал бы в руки исследователей ключ к прочтению древнерусских музыкальных рукописей»⁶⁶. В статье «Попевка...» Б. Г. Смоляков ставит в пример музыковедам-палеографам работу Археографической комиссии по составлению Сводного каталога рукописных книг: «Не так ли должны поступить и музыковеды в рамках

⁶³ Исследовательница использует элементы понятийного аппарата Ю. М. Лотмана: «Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его “словарь”... всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность». У нее же имеется определение термина «словарь» как «совокупности знаков, используемых при записи напевов» (Гусейнова З. М. Русские музыкальные азбуки 15–16 веков. СПб., 1999. С. 11, 12).

⁶⁴ Карастоянов. 2008. Гл. VI, § 2; Карастоянов. 1988. С. 489, 491.

⁶⁵ Кручинина. 2002. С. 55.

⁶⁶ Смоляков. 1975. С. 65.

проблематики истории и теории древнерусской певческой культуры? Взяться и довести до конца хоть “малое” дело: собрать, упорядочить и прокомментировать попевки (или шире — все мелодические обороты), находящиеся в учебных руководствах по столповому знаменному пению. А уж потом дойдет дело до всех попевок (музыкальных оборотов) столпового знаменного распева, находящихся в певческих книгах, которые находятся в хранилищах России»⁶⁷. Вопрос актуальности создания сводов мелодических единиц знаменного распева поставлен и другими авторами: «В настоящее время крайне актуальной проблемой русской музыкальной медиевистики является составление полного кокизника знаменного распева — свода его текстомелодических единиц. Очевидно, что он необходим для практического освоения древнерусского церковного пения: из-за отсутствия кокизника в расшифровках песнопений неизбежны многочисленные ошибки. В свою очередь, целый круг теоретических вопросов — от источниковедческих до лингвистических — может корректно разрешаться только при условии правильного прочтения нотации»⁶⁸.

Несмотря на осознание важности задачи создания словарей попевок знаменного распева в русской медиевистике, труды по этой теме немногочисленны. Из исследований, в которых в той или иной степени затрагивается данная проблематика, можно назвать работы Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, И. Гарднера, Э. Кошмидера, А. Н. Кручининой, Б. П. Карастоянова, И. Е. Ефимовой и Е. А. Кипы⁶⁹. Наиболее ранние из них⁷⁰ построены по принципу простого перечисления основных и самых употребительных попевочных начертаний с минимальными комментариями и скудной информацией о них. Другие своды попевок⁷¹ снабжены более подробными комментариями. К особому типу относятся специальные научные исследования⁷², непосредственно посвященные анализу попевок и их систематизации на основе специально разработанных ав-

⁶⁷ Смоляков Б. Г. Попевки столпового знаменного распева // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 167–173 (цит. с. 173).

⁶⁸ Григорьева 2011а. С. 42, 43. Перечень подобного рода цитат, содержащих мысль о необходимости составления пособий по знаменному распеву и, в частности, по попевкам, можно продолжить: «Создание различного вида пособий, содержащих нотопевиные переводы мелодико-графических формул знаменного распева, в том числе и фит, как руководства к их прочтению, издавна составляло одну из основных задач работы исследователей-медиевистов...» (Кравченко. 1987. С. 157); «...составление нового, подробного и совершенного с методической точки зрения пособия [по знаменной нотации] продолжает оставаться актуальнейшей задачей музыкальной медиевистики» (Зверева. 1987. С. 85); и др.

⁶⁹ Разумовский. 1867; Металлов. 1899а и 1899б; Gardner, Koschmieder. 1972; Кручинина. 2002; Карастоянов. 2008; Ефимова, Кипа. 2006.

⁷⁰ Разумовский. 1867; Металлов. 1899а; Калашиников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения. М., 1915.

⁷¹ Металлов. 1899б; Gardner, Koschmieder. 1972; Ефимова, Кипа. 2006.

⁷² Кручинина. 2002; Карастоянов. 2008.

торских методик. Ниже будет произведен краткий анализ и характеристика основных работ по попевкам.

1.3.4.2. Перечни попевок в работах Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, И. Гарднера и Э. Кошмидера

Краткий обзор лиц, фит и основных осмогласных попевок можно найти в трудах Д. В. Разумовского⁷³ и В. М. Металлова⁷⁴. В монографии Д. В. Разумовского перечень самых употребимых десяти гласовых формул (семь из которых являются лицами, а еще две попевки, «колесо» и «задевец», помещены в разделе «Лица первого гласа»), представленных в подлинной записи и в нотолинейной транскрипции, прилагается к основному историческому исследованию и занимает две страницы⁷⁵. В «Азбуке...» В. М. Металлова приведен перечень наиболее распространенных осмогласных попевок из рукописей поздней пометной редакции, включающий девять попевок и два лица (даны их начертания, нотное изложение и описание)⁷⁶. Более объемный свод попевок представлен в книге того же автора «Осмогласие знаменного распева», замысленной в качестве «руководства для изучения осмогласия знаменного распева по его гласовым попевкам...»⁷⁷. В задачи автора входила систематизация материала «крюковых певчих азбук... и разных крюковых сборников лиц и фит и гласовых попевок»⁷⁸. В поле зрения В. М. Металлова оказались древнерусские певческие азбуки «времени Алексея Михайловича и Феодора Алексеевича» (1629–1682 гг.), а также нотные богослужебные книги Октоих и Ирмологий синодального издания⁷⁹. Первая часть данной публикации содержит комментарии к попевкам (§ 4–12), где оговариваются некоторые их частные особенности: местоположение в композиции песнопений, наличие вариантов, высота начальных тонов, наиболее характерные знаки, входящие в их состав и др. Помимо перечисления указанных особенностей попевок, В. М. Металловым впервые обращено внимание на способы формообразования знаменных песнопений и выявлены некоторые законы построения попевочной «центон»-композиции,

⁷³ Разумовский. 1867.

⁷⁴ Металлов. 1899b.

⁷⁵ Разумовский. 1867. Приложение II: «Кокизы или лица, общие многим гласам знаменного распева». С. 289–291.

⁷⁶ Металлов. 1899b. § 14–18. С. 45–64.

⁷⁷ Металлов. 1899a. Введение. С. I.

⁷⁸ Там же. С. 6.

⁷⁹ Рукописи, использованные составителем «Осмогласия», до сих пор не установлены. По предположению М. В. Бражникова, основанном на наличии немногочисленных ссылок и пометок, сделанных В. М. Металловым на отдельных листах рукописей, в распоряжении последнего были кокизники РНБ. Сол. 752/690, ГИМ. Син. певч. 219, а также ряд других рукописей, установить которые на данный момент не представляется возможным. Использовалось В. М. Металловым и печатное издание «Круг церковного пения» (М., 1884) (Бражников. 1972. С. 219).

ченными исследователями⁸⁴, труды Д. В. Разумовского и В. М. Металлова в современной науке по праву расцениваются как основополагающие, а

⁸⁴ В специальной научной литературе неоднократно указывались существенные недостатки «классических» сводов попевок (лиц и фит) XIX века. Так, С. А. Зверева обращает внимание на целый ряд недостатков руководств XIX в., в частности, на смешение в них попевок и лиц: «В последней трети XIX века в отечественной медиевистике не было выработано единых представлений о “попевке” и “лице”...». Здесь следует уточнить, что в исследовательской литературе конца XIX — начала XX вв. не было выработано единых представлений о попевке, так что последняя часто отождествлялась с лицами, со сложными знаками типа «тряска», «паук», «дуда» и «хамило» или с фитными комплексами (см. об этом также выше в примеч. 81). (Более того, подобное же смешение разных структурных единиц знаменной нотации устойчиво сохраняется и в современных работах по попевкам: Кручинина. 2002; Ефимова, Кипа. 2006.) Среди других недостатков пособий XIX в. С. А. Зверевой упоминаются такие, как «бездоказательность системы... отсутствие статистической достоверности... четкой дифференциации различных типов тайнозамкнутости, единой системы указательных помет, наличие противоречивых представлений о росте некоторых знаков». В результате С. А. Зверева приходит к довольно категоричному выводу, что «...первоначальные пособия по расшифровке, сыгравшие огромную роль в становлении и развитии русской музыкальной медиевистики... не соответствуют современным научным потребностям» (Зверева. 1987. С. 81–85). М. В. Бражников упрекает составителя «Азбуки...» прот. В. М. Металлова (Металлов. 1899b) за то, что она «составлена на основе издания “Круга” знаменных песнопений, являющегося образчиком поздней старообрядческой традиции» (Бражников. 1984. С. 12). Вопрос о возможности применения упомянутых пособий XIX века в целях грамотной расшифровки знаменных рукописей поднимался Б. Г. Смоляковым: «...в какой же мере существующие авторитетные азбуки Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова отвечают задачам расшифровки знаменного письма?.. Они содержат богатые и систематизированные сведения. Но несмотря на это, возможность применения азбук для расшифровки древнего музыкального письма очень ограничена, так как они далеко не отражают всего ритмического многообразия знаков, встречающихся в рукописях». На примере употребления одного знака в двознаменном Ирмологии Б. Г. Смоляков доказывает, что «сведения печатных азбук [Д. В. Разумовского и В. М. Металлова] гораздо беднее материала, содержащегося лишь в одной певческой книге» (Смоляков. 1975. С. 68). Замечаниями И. В. Бахмутовой и др. об упомянутых исследованиях XIX в. можно подвести итог сказанному выше: «Существующие (пометные) азбуки В. М. Металлова, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, Л. Ф. Калашникова и др., созданные в конце XIX века, недостаточно полны, порой противоречивы, не в полной мере учитывают гласовую специфику знаменного распева и неизбежно несут в себе элемент субъективизма (неясно даже, певческую практику какого периода они отражают, поскольку авторы азбук в большинстве своем не указывают первоисточники, послужившие основой для их создания)» (Бахмутова и др. 2010а. С. 99). Критика современных медиевистов направлена также и в адрес «Осмогласия...» В. М. Металлова (Металлов. 1899a). Как уже было отмечено ранее, издание свода попевок прот. В. М. Металлова имеет ряд существенных недостатков: рукописи, использованные составителем, до сих пор в точности не установлены, отсутствует ключевое изложение попевок. По мнению исследователей, подборка попевок В. М. Металлова «представляет собой компиляцию материалов из разных источников. По-видимому, сам Металлов не ставил себе целью разработку принципов отбора и систематизации попевок, изучения их вариантности и взаимосвязей. Наличие в подборке дублирующих друг друга попевок эквивалентно уменьшению ее объема» (Бахмутова и др. 2010b. С. 114–115). Относительно «Осмогласия...» В. М. Металлова Г. В. Алексеева высказывает следующие соображения: «...несмотря на глубокое исследование вопроса, проблема осмогласия не получила исчерпывающего решения в работах

для некоторых исследователей «Осмогласие...» В. М. Металлова и по сей день остается основным источником сведений о знаменных попевах⁸⁵.

Описанию и комментариям к формулам (попевкам, лицам и фитам) из старообрядческой знаменной Азбуки⁸⁶ посвящен третий том издания *Gardner, Koschmieder 1972*. Данный труд содержит 1106 комментариев к формулам трех типов — попевкам (717 комментариев), лицам и фитам, разграниченным типологически и по гласам. Для большинства попевок приведены их начертания с подтекстовкой и нотные изложения с разночтениями по нескольким рукописям⁸⁷ в сопровождении ряда ценных замечаний об их семиографии, структуре и наименованиях. Для некоторых комментируемых ирмосных строк⁸⁸ Азбуки приведены раннеславянские образцы XII–XIII вв. и их палеовизантийские аналоги, заимство-

В. Металлова... Отсутствие в работах В. Металлова связей между мелодикой и семиографией распева явилось одной из важных причин того, что его исследование оказалось в значительной мере недоступным для понимания принципов осмогласия на знаменном материале, вследствие чего ученые до настоящего времени вновь и вновь обращаются к этой проблеме» (*Алексеева*. 1983. С. 7–8. Эта же мысль в точности повторена в работе того же автора: *Алексеева*. 1996. С. 262); «Недостатки работы В. Металлова выражены в отсутствии крюковой нотации формул и отсюда — многообразии вариантов попевок, появляющихся под разными наименованиями, но имеющих одно мелодическое ядро, которое Металловым, естественно, не указывается» (*Алексеева*. 2007. С. 232). Таким образом, перечисленные недостатки трудов XIX в. по систематизации мелодических единиц знаменного распева (отсутствие ссылок на источники, ограничение пореформенными рукописями периода киноарных помет и поздними старообрядческими изданиями, нотолинейное изложение попевок, недостаточная систематизация материала, неполная подборка попевочных вариантов и проч.) сильно ограничивают возможность применения данных сводов в целях грамотного прочтения источников по знаменной нотации.

⁸⁵ «Разбор обоих типов произведений наталкивается на объективную трудность — отсутствие ряда попевок в расшифровке Металлова («Осмогласие»), остающейся основным источником в анализе...» (*Протопопов В. В.* О музыкальной системе осмогласия в древнерусских песнопениях (знаменный распев) // *Musica antiqua*. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. Acta musicologica. С. 775–801, цит. с. 790). «Прежде всего следует сказать, что эти азбуки [Д. В. Разумовского и В. М. Металлова] представляют на сегодняшний день основной печатный справочный материал по знаменной нотации...» (*Смоляков*. 1975. С. 68).

⁸⁶ Основным рукописным источником, легшим в основу исследования *Gardner, Koschmieder*. 1972, послужила старообрядческая Азбука по знаменному пению раздельноречной, или «набнной» (здесь и далее термины «раздельноречный» и «набнный» употребляем в синонимичном значении), редакции с киноарной опометкой из Баварской государственной библиотеки г. Мюнхена. Азбука представляет собой учебник столповой нотации старообрядцев-беспоповцев города Вильно. Судя по описанию, составленному И. Гарднером, Азбука имеет трехчастное построение; строки из Ирмология и Октоиха с розводами сложных знамен и тайнозамкненных начертаний (по подсчетам авторов — в общей сложности 715 мелодических формул) представлены в третьей части Азбуки. (О термине «тайнозамкненность» см. ниже, примеч. 190).

⁸⁷ К комментариям дополнительно привлечен ряд рукописей середины XVI–XVIII вв. (певческих Сборников, Стихирарей, Ирмологиев, Октаев, Обиходников), а также печатные нотные издания («Круг») знаменных текстов XIX в. и исследования В. М. Металлова, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского и Л. Ф. Калашникова.

⁸⁸ *Gardner, Koschmieder*. 1972. См., например, с. 26, 35, 46, § 100, 119, 149.

ванные из изданий П. Р. Якобсона «*Fragmenta Chilandarica paleoslavica*» и Э. Кошмидера «*Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*». К основной части книги приложен именной указатель попевок, составленный с учетом их гласовой принадлежности⁸⁹. Данный труд оформлен в виде комментариев и не претендует на систематическое исследование, однако объективное изложение материала без привнесения искусственных научных концепций и подчинения произвольным схемам позволяет и по сей день в ряде случаев пользоваться этим изданием как справочником по попевкам знаменного столпового распева, ценным своими наблюдениями и сопоставлениями.

1.3.4.3. А. Н. Кручинина, «*Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века*» (разбор исследования)

На диссертации А. Н. Кручининой «*Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века*» следует остановиться подробнее⁹⁰, поскольку в отечественной музыкальной медиевистике эта работа способствовала созданию целого научного направления⁹¹. В исследова-

⁸⁹ Ibid. S. 276–287.

⁹⁰ Полноценная научная критика данного труда требует специальной и кропотливой работы по верификации содержащихся в нем данных, которая сильно затрудняется отсутствием точной документации и отсылок к листам рукописей. Нами будут указаны лишь некоторые основные и самые существенные, на наш взгляд, недостатки данного исследования.

⁹¹ Об этом свидетельствуют труды отечественных медиевистов: «Если при расшифровке фит и лиц палеографы обращаются преимущественно к современной работе М. В. Бражникова «*Лица и фиты знаменного распева*» (Л., 1984), [то] при расшифровке попевок — к диссертации А. Н. Кручининой «*Попевка в русской музыкальной теории 17 века*»» (Гусейнова. 1999. С. 3). В числе научных заслуг исследования А. Н. Кручининой Г. В. Алексеева перечисляет следующие: «Очень большое значение имеют работы А. Кручининой и Б. Карастоянова. А. Кручининой удалось найти убедительный путь выявления попевочных кадансов и систематизировать их по кадансовым архетипам, которых, как выяснилось, в знаменном распеве — 24. Ей удалось определить общие закономерности формирования мелодико-графических формул и наглядно показать их на многочисленных примерах...» (Алексеева. 1996. С. 299–300). Теория А. Н. Кручининой (построение системы попевок по признаку «кадансов-архетипов» и их «производных») нашла отражение в целом ряде отечественных исследований по знаменному распеву. Например, Г. В. Алексеева пишет: «Анализ функционирования формул целесообразно проводить, опираясь на теорию кадансов (архетипов и производных) А. Н. Кручининой» (Алексеева. 2007. С. 203); «Мы в своей работе использовали сведения о принципах построения попевок, обнаруженных А. Н. Кручининой и зафиксированных в составленном ею словаре попевок XVII в. ... В связи с этим, представляется целесообразным проводить изучение ладофункциональности знаменного распева по знаменным попевкам, ориентируясь, главным образом, на их архетипы». Кроме того, Г. В. Алексеева полагает, что А. Н. Кручининой были успешно выполнены следующие научные цели, поставленные М. В. Бражниковым: «Определение попевки как мелодико-графической формулы знаменного распева, выявление общих закономерностей в механизме образования попевки и организации попевочного свода, построение словаря попевок XVII в., характеристика попевок каждого гласа...» — все это, по мнению Г. В. Алексеевой, «открывает перспективы изучения по-

нии А. Н. Кручининой впервые предпринята обстоятельная попытка систематизации мелодико-графических формул знаменного распева. По словам автора, цель работы заключалась в «представлении возможно

певочной организации в графике напевов каждого гласа» (Алексеева. 1983. С. 10). Более того, сквозь призму концепций и терминологии А. Н. Кручининой исследовательница характеризует преимущества и недостатки уже существующих сводов попевок XIX в. Например, Г. В. Алексеева считает труд В. М. Металлова «Осмогласие...», несмотря на его «огромную ценность», недостаточным, поскольку автор «привел огромное количество попевок, многие из которых являются лишь производными от какого-либо архетипа»; так, «им указано девять производных от архетипа “Какизы”, имеющих разные названия: рафатка, ометка, рожок, задевец и их варианты...» (Там же. С. 70). Ее собственный анализ попевочного состава Октоиха также основан на теории «архетипов» и «производных» А. Н. Кручининой. Приверженность концепции А. Н. Кручининой не помешала тем не менее Г. В. Алексеевой сделать верное наблюдение о том, что «ориентация на методику Кручининой при анализе, например, расшифровок И. Гарднера привела бы к отнесению мелодико-графических вариантов одной попевки к разным архетипам, что противоречило бы их вариантной мелодической сути...», однако, к сожалению, исследовательница не сделала из этого необходимых выводов (Алексеева. 2007. С. 187). Методология и термины А. Н. Кручининой отчасти использованы при составлении «Словаря попевок» И. В. Ефимовой и Е. А. Кипы (Ефимова, Кипа. 2006), которыми заимствуются термины «архетип», «производные», «каданс», а начертания попевок возводятся к архетипам, «лежащим в их основании», от которых (авторы вторят здесь А. Н. Кручининой) «ведет свое происхождение попевок». Частично или полностью терминология и методы классификации знаменных попевок А. Н. Кручининой использованы при анализе попевок также следующими авторами: Парфентьева Н. В. К реконструкции азбуки попевок «Усольского мастеропения» (На примере «Извещения» Александра Мезенца) // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика. М., 1994. С. 222–230; Бахмутова и др. 1999; Плетнева Е. В. Особенности интонационно-графического содержания песнопений первого гласа нотированного Октоиха // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. СПб., 2000. С. 150–162; Хоценко М. В. Музыкально-графические формулы тропарей преподобным святым // Там же. С. 175–189; Вовк. 2002; Василий [= Хоценко] М. В. О специфике ладообразования в песнопениях знаменного распева // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 164–184; Храмова Т. К. К истории музыкально-поэтического текста канона Пасхи // Там же. С. 3–24; и др. Однако, несмотря на значительный резонанс, который произвела данная публикация в среде отечественных исследователей древнерусского певческого искусства, не всеми были единодушно приняты ее основные теоретические положения, относительно которых были высказаны и критические замечания. На безосновательность введенного А. Н. Кручининой принципа систематизации формул по признаку «архетипа-производного» указано в работах М. Г. Школьник (Школьник. 1990 и 1996). В публикации 1996 года критике подверглись следующие научные положения А. Н. Кручининой: определение попевки как «устойчивого графического комплекса», сохраняющегося неизменным на протяжении с XII по XVII в.; опора преимущественно на графический анализ формул, не приводящий, по мнению М. Г. Школьник, к верным результатам; ошибочность точки зрения о связи «графика-напев»; выбор критерия классификации формул по трем последним знакам; структурная модель формулы, состоящая из подвода и трехзнакового ядра (Школьник. 1996. С. 170–173). В публикации М. Г. Школьник 1990 года указана одна из методических ошибок А. Н. Кручининой, а именно, допущение возможности пользоваться любым из нескольких, приведенных А. Н. Кручининой, родов знамен и попевки без предварительного анализа причин их неоднозначной интерпретации в первоисточниках и без учета контекста, который, по справедливому мнению М. Г. Школь-

полного научно аргументированного словаря попевок с их начертаниями, расшифровкой и комментариями»⁹².

1.3.4.3.1. Основополагающий принцип «архетипа» в системе знаменного осмогласия

Систематизация попевок осуществлена А. Н. Кручининой на основании идеи отбора неких первоисходных графических моделей — архетипов⁹³, объясняющих образование всех конкретных типов попевок начертаний; таким образом, исследовательницей введен в теорию формул главенствующий и централизующий принцип *архетипа*. Согласно концепции автора, от взаимодействия архетипов (или их производных) с вариантными подводами формируется вся система попевок. Архетип — основной графический тип каданса⁹⁴, участвующий в обра-

ник, играет решающую роль в выборе того или иного розвода для знака или формулы (*Школьник*. 1990. С. 114). Некоторые слабые места исследования А. Н. Кручининой отмечены также В. Ю. Григорьевой, такие как: отсутствие точных отсылок к источникам; искусственность классификации формул по их внешним графическим признакам; недостаточно критическое отношение к источникам — неотделение ошибок от верных данных, а также неучитывание способов изложения в них попевок (например, отнесение к новому обороту, «производному» попевки «колесо», начертания, представленного в азбуках как розвод «колеса»), смешение лицевых и дробных начертаний; неверная гласовая атрибуция ряда попевок; неверные в большинстве случаев нотные расшифровки попевок, передающие несуществующие в знаменной нотации мелодические обороты, а также отсутствие указаний на авторство этих расшифровок (принадлежат ли они А. Н. Кручининой или заимствованы из рукописей) (*Григорьева*. 2011а. С. 47–49). В качестве основания для отказа от методов классификации попевок А. Н. Кручининой Т. М. Балматовой упомянуты следующие спорные моменты этой классификации: неучитывание наличия в знаменной нотации знаков с одинаковым певческим значением, что существенно при классификации попевок; выбор ошибочного признака классификации формул по общности последнего знака, в результате чего разные формулы объединяются в одну группу (например, отнесение попевок с «хамильным» окончанием к группе специального архетипа «хамилы»); присваивание попевкам сомнительных названий, не соответствующих их начертаниям; искусственность и неудобство данного метода классификации в целом при работе с «живым» рукописным материалом (*Балматова*. 2005. С. 33, 34).

⁹² Кручинина. 2002. С. 46. В качестве использованных первоисточников А. Н. Кручининой упомянуты 50 рукописных музыкально-теоретических руководств XV–XVII вв., однако шифры указаны только для 24 рукописей (Там же. С. 46; 76, 77; С. 150, примеч. 22, 30, 31).

⁹³ Термины «архетип» и «производный», принадлежащие А. Н. Кручининой, здесь и далее употребляем без кавычек.

⁹⁴ Согласно концепции А. Н. Кручининой, попевка состоит из двух частей, что отражено в определении: «Попевка — это характерная мелодическая гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов: вариантно изменяемых Архетипа и Подвода». (Заметим, что в формулировке присутствует логическая ошибка «*contradictio in adjecto*» — «неизменное» начертание формулы при «вариантно изменяемых» частях.) «Кадансовая» часть попевки, включающая в себя два-три заключительных знака, рассматривается исследовательницей как «характерный графический признак попевок». Кадансовой части предшествует «подвод» (Там же. С. 70).

зовании вариантов, первооснова для всех вариантов⁹⁵. Классификация попевок произведена А. Н. Кручининой по их заключительным «кадансовым» оборотам. В результате все попевки по графическим типам своих кадансов распределены на 24 группы, каждая из которых имеет свою «основную попевку» — архетип, состоящую из трех знаков, от которой «ведут начало вариантные попевки этих групп». По мнению исследовательницы, такое подразделение попевок на группы по «принципу графической характерности» кадансов-архетипов позволяет «выявить логику построения всей системы в целом», так как «на модификации этих простейших образований построена большая часть попевок из теоретических руководств XVII в.»⁹⁶.

Что же представляют собой архетипы в теории А. Н. Кручининой? В число архетипов отобраны 24 заключительные трехзнаковые попевочные начертания⁹⁷, большинство из которых по причине редкой графики и нетипичного наименования трудно отождествимы с какой-либо из реально существующих в знаменном распеве осмогласных попевок⁹⁸. Начертания и наименования попевок-архетипов, по свидетельству А. Н. Кручининой⁹⁹, взяты из трех древнерусских теоретических руководств по попевкам из собраний РНБ: Кир.-Бел. 665/922, Сол. 690/752, Соф. 490. Следует заметить, что эти три ярких памятника музыкальной теоретической мысли XVII в. отличаются от большинства других современных им сводов попевок целым рядом особенностей и уже по этой причине нуждаются в серьезном предварительном источниковедческом анализе, который, очевидно, не был произведен автором рассматриваемой работы. При отборе рукописного материала для выявления «основных попевок-архетипов», как и при упорядочивании всего попевочного свода в целом, А. Н. Кручининой допущена еще одна некорректность, заключающаяся в смешении разновременных и разностилевых источников, каковыми являются включенные в работу древнерусские теоретические руководства XV–XIX и рядовые певческие рукописи XII–XVII веков¹⁰⁰. Столь большой временной диапазон привлеченных к исследованию рукописей тем более недопустим по той причине, что упорядочивание попевок, по свидетельству автора, производится на основании их «графической характерности», каковая вовсе не одина-

⁹⁵ «Каждая из групп попевок имеет свою первооснову или основную попевку, от которой ведут начало вариантные попевки этих групп. Основная попевка каждой из групп состоит из трех знаков: двузнакового и предшествующего ему знака. Основные попевки условно названы автором попевками-архетипами» (Там же. С. 55).

⁹⁶ Там же. С. 55, 56.












⁹⁷ Там же. С. 56 «Таблица архетипов».

⁹⁸ Таковы, например, следующие начертания и наименования: «какизы», «поступец», «сложитие», «путик», «срединка», «полкулизмы», «прикладная» (Там же. С. 56).

⁹⁹ Там же. С. 150, примеч. 22.

¹⁰⁰ Там же. С. 46.


кова и носит индивидуальные черты в разные исторические фазы становления знаменной нотации¹⁰¹. Некорректным является и то, что архетипам даются имена целой попевки, так как в древнерусской теории попевка не сужается до «каданса» и название обычно распространяется на всю попевку целиком, вместе с ее «подводом». Кроме того, общность заключительной части не является еще достаточным признаком принадлежности начертаний к одной и той же попевке, так как разные (и по-разному названные) попевки в знаменном распеве могут оканчиваться одинаково¹⁰². Сомнительность большинства начертаний архетипов в реконструкциях А. Н. Кручининой и их принадлежности к конкретным знаменным попевкам подтверждается статистикой, произведенной самой же исследовательницей. Так, хотя А. Н. Кручинина и утверждает, что архетипы каждой группы — не произвольная конструкция», но «все архетипы реально существуют в попевках, присутствующих как в кокизниках XVII–XIX веков, так и в рядовых певческих рукописях, начиная с XII в.»¹⁰³, *пять*¹⁰⁴ архетипов, а именно: «поступец»¹⁰⁵,

¹⁰¹ Например, попевка «колесо», известная в период сер. XV–XVII вв. как знаковый комплекс , в более ранние периоды (XII — сер. XV в.) имеет другие формы нотирования: ,  или  (см., например: *Школьник*. 1996. С. 226–227); одна из ранних форм «колеса»  близка к поздней записи «мережи»  (в то время как для ранней «мережи», в свою очередь, характерна запись , а другая, также более архаичная форма «колеса»  совпадает с графикой каденции древнерусской «рымзы»  или попевок группы «рафатка» (последние, в свою очередь, имеют следующие более архаичные формы: , ). Таким образом, при изучении певческих формул ориентация на графический признак оправдана только при условии предварительной периодизации знаменной нотации с четким разграничением на хронологические периоды — этапы, отражающие различные стадии ее развития. В противном случае подобный метод приводит к смешению и путанице разновременных попевочных форм.

¹⁰² См. ниже, примеч. 167.



¹⁰³ *Кручинина*. 2002. С. 55.


¹⁰⁴ Надо заметить, что данные (включая нумерацию попевочных начертаний) в работе А. Н. Кручининой зачастую противоречивы, а нередко и вовсе расходятся. Например, в таблице, где дана информация о наличии архетипов и их производных в попевочных сводах разных гласов (Там же. С. 145), *четыре* архетипа — «срединка», «полулизмы», «прикладная» и «ключ» — отмечены прочерком как отсутствующие, тогда как в другом месте А. Н. Кручинина утверждает, что только *два* архетипа (а именно, № 6 «поступец» и № 13 «полулизмы») «не применяются в попевочном своде конца XVII–XIX в.». Однако, несмотря на это утверждение, архетип «поступец» (и его производный) отмечен в таблице как попевка 2-го гласа (Там же. С. 145), хотя и архетип, и его производный в попевочном словаре этого гласа у А. Н. Кручининой действительно отсутствуют (Там же. С. 144). В третьем же месте А. Н. Кручинина уверяет, что без исключения «*все архетипы* реально существуют в попевках...» (Там же. С. 55). Подобные неточности наблюдаются и в других местах данного исследования, например, при описании архетипа «ромжа», см. ниже, примеч. 117.



¹⁰⁵ Архетип № 6 «Поступец»  (Кручинина. 2002. С. 56 «Таблица архетипов»). Полное начертание данной попевки с подводом отсутствует как в общегласовых таблицах (Там же. С. 57–74), так и в попевочных сводах 8-ми гласов работы А. Н. Кручининой. Автор объясняет это отсутствие тем, что «архетипы Поступец и Сложитие в образова-


«срединка»¹⁰⁶, «полкулизмы»¹⁰⁷, «прикладная»¹⁰⁸ и «ключ»¹⁰⁹ не употребляются в попевочном словаре А. Н. Кручининой ни в одном из гласов; более того, что касается архетипа «полкулизмы», то его упоминание ограничивается только Таблицей архетипов¹¹⁰, во всех же других разделах указанной работы отсутствует не только сам архетип, но и какие бы то ни были производные от него попевки¹¹¹. Два архетипа — «грунка»¹¹² и «сложитие», как обнаруживается из внимательного ознакомления с данной работой, являются *лицами* (sic!), а не попевками¹¹³, идентифицированными автором. Помимо перечисленных сомнительных начертания

своих попевок не вносят новых черт, и потому более подробно они не освещаются» (Там же. С. 62). Таким образом, архетип «поступец» — графическая модель, не отраженная в попевочном словаре автора.





¹⁰⁶ Архетип № 10 «Срединка»  (Кручинина. 2002. С. 56 «Таблица архетипов»). В таблице на с. 145 архетип отсутствует (отмечено лишь наличие его производных). В таблицах на с. 64, где рассматривается данный архетип  со своими производными, а также образованные на основе этих кадансовых начертаний целокупные попевки с подводами и названиями, попевка «срединка» отсутствует. Таким образом, архетип «срединка» оказывается конструкцией, реально не задействованной в попевочной системе А. Н. Кручининой.





¹⁰⁷ Архетип № 13 «Полкулизмы»  (Там же. С. 56 «Таблица архетипов»). Начертание этого архетипа повторено на с. 65 без подвода.

¹⁰⁸ Архетип № 19 «Прикладная»  (Там же. С. 56 «Таблица архетипов»). Начертание заимствовано из козизника РНБ. Сол. 690/752, л. 17 об.–18: . (У В. Ю. Григорьевой отмечено, что эта попевка по интонации совпадает с «недоскоком», однако отличается от него тем, что озвучивает три, а не четыре слога, см.: Григорьева. 2011b. С. 16, примеч. 53.) В таблице на с. 145 указано, что архетип не употребляется ни в одном из гласов. На с. 67 приведен архетип и 9 его производных без подводов и без названий, поэтому какая именно попевка подразумевалась исследовательницей под данным архетипом, определить в точности невозможно.

¹⁰⁹ Архетип № 24 «Ключ»  (Кручинина. 2002. С. 56 «Таблица архетипов»).



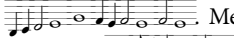
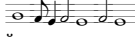
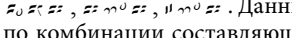


¹¹⁰ Там же. С. 56.

¹¹¹ В таблице, где А. Н. Кручининой указано наличие архетипов в попевочном своде всех восьми гласов (Там же. С. 145), архетип «полкулизмы» и его производные отмечены прочерком, однако этот архетип все же приведен с одним «своим производным» в своде попевок четвертого гласа (Там же. С. 111, 116). Из нотной транскрипции архетипа явствует, что под данным начертанием имеется в виду попевка 4-го гласа «ромжа» (в ее альтернативной записи с «полкулизмы большой» вместо «змейцы»)  (более правильная расшифровка: ). Здесь же, в перечне архетипов 4-го гласа, приведено более типичное окончание «ромжи» (со змейцей) , однако оно отнесено к «производным от 12-го архетипа "дербиза"» .

¹¹² Архетип № 1 «грунка»  Начертание этой формулы со «стрелой простой» вместо «поводной» нехарактерно для периода «зрелой» знаменной нотации XVI–XVII вв., однако данное начертание широко распространено в рукописях более раннего, переходного, периода XV века; М. Г. Школьник относит его к кулизмам 1-го гласа  (Школьник. 1996. С. 236). Полное начертание «грунки», нетипичность которого, однако, усугубляется еще и пропуском «палки», приведено в исследовании А. Н. Кручининой на с. 58  (вместо правильного: ). Более типичное начертание «грунки» приведено в той же таблице немного ниже под названием «колчанец» в качестве производного от архетипа «грунка».

¹¹³ Например, третий производный архетипа «какизы» именуется «площадкой», представляющей собой лицевую формулу (Кручинина. 2002. С. 60–61). Далее, судя по

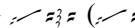


ний, в таблицу первообразующих архетипов-кадансов в сопровождении двух других знамен включены также четыре сложных знака — «тряска», «дуда»¹¹⁴, «труба» и «паук», три из которых, во-первых, не являются кадансовыми знаками, во-вторых, все четыре не входят в начертания каких-либо попевок (то есть не составляют их собственного «лица»), но могут появляться в некоторых попевках в качестве добавочных знаков, украшающих напев¹¹⁵. Кроме того, в таблице архетипов под разными названиями оказываются повторенными четыре графических варианта окончания (с измененным заключительным знаком) одной и той же попевки «рафатка»; как разные архетипы рассматриваются также и две другие попевки с равноценными и взаимозаменяемыми вариантами начертания и названия: «колесо» и «ключ»¹¹⁶, «ромжа»¹¹⁷ и «полкулизмы». Что же касается графического облика архетипов и соответствия им названий, то среди архетипов оказываются начертания:

нотному переложению, под начертанием архетипа «грунка» , помещенного в разделе попевок 6-го гласа (Там же. С. 126), подразумевается тайнозамкнутый оборот лица типа «стрельностатийная». Целый ряд модификаций этого начертания с разными стрелами, под которым скрыт все тот же тайнозамкнутый оборот лица «стрельностатийная», приводится как здесь, так и в других местах работы (например, в попевочном своде 8-го гласа оборот данного лица приведен в нескольких начертаниях, обозначенных как производные от архетипа «грунка»: Там же. С. 136). Архетип «сложитие» помещен среди попевок 4-го гласа со следующим графическим начертанием  и с транскрипцией . Мелодическое окончание архетипа напоминает заключительную интонацию  трех схожих между собой лицевых формул . Данный архетип имеет только один производный . Судя по комбинации составляющих этот производный знаков его принадлежность к попевкам также сомнительна, а заключительный мотив  напоминает недовершенную фиту «сенну» (Там же. С. 116).

¹¹⁴ Под названием «дуда», представляющим собой альтернативное название знака «труба», приведено начертание другого знака — «немка» (Там же. С. 56).

¹¹⁵ То, что перечисленные знаки не относятся к каденционным, замечает и сама исследовательница: «Особенностью 21-го архетипа («дуда») является *местонахождение подвода: он помещен не перед архетипом, а после [sic!] него*» (Там же. С. 106). Эти знаки могут входить в состав определенных гласовых формул в качестве орнаментальных, например, «тряска» характерна для начальной части попевок «грунка» и «пригласка» 1-го гласа; «паук» появляется в окончании «мережи», «кулизмы» и некоторых других попевок.

¹¹⁶ Хотя сама исследовательница замечает, что с графическим типом № 12 (т. е. «ключем») по мелодическому значению совпадает 2-й архетип «колесо» (Там же. С. 112). На некорректность отнесения графических вариантов одной и той же попевки к разным архетипам было обращено внимание В. Ю. Григорьевой (Григорьева. 2011а. С. 47).

¹¹⁷ Архетип № 11 «ромжа» . Полное начертание «ромжи» приведено в работе А. Н. Кручинниной на с. 65 . Архетип «ромжа» присутствует в попевочных сводах 4, 5, 7 гласов (хотя в табл. на с. 145 указано, что архетип употребляется только в 4, 7 гласах). Все начертания этого архетипа (кроме 7-го гласа) даны без подводов. В 4-м и 5-м гласах (Кручиннина. 2002. С. 116, 124) начертание архетипа «ромжа» обозначено как «производный 12 архетипа», в 7-м гласе — как «12-й архетип» (Там же. С. 133, 134). Однако под 12-м архетипом, если следовать нумерации на с. 56, указанной автором рассматриваемой работы в примеч. 34 на с. 81, числится «дербица»  (если нумерация следует таблице на с. 145, в которой «ромжа» ошибочно значится под № 12, а

- 1) с характерной графикой, но с нехарактерными и редкими или вовсе несоответствующими данным начертаниям названиями. Например, начертанию дано очень редкое название «какизы»¹¹⁸, тогда как каденцию этого типа лучше было бы назвать «рафатка» или «рожок», поскольку под данными названиями она устойчиво сохраняется начиная с XVI в. и весь последующий период существования знаменной нотации; начертанию хорошо известному под названием «перехват» или «пригласка», дано также редкое и нетипичное название «путик»¹¹⁹; название «хамила», присвоенное архетипу

не № 11, то получается, что в 4-м и 5-м гласах архетип «ромжа» является производным от самого себя; если же придерживаться нумерации на с. 56, то архетип «ромжа» каким-то образом либо совпадает с архетипом «дербица», либо является производным от него!). Транскрипции (4-й гл.), (5-й, 7-й гл.) нетипичны для «ромжи», которая наиболее известна в такой интерпретации: . В качестве «варианта» архетипа «ромжа» в 4-м, 5-м гласах приведено начертание, обычно именуемое «змийца застенная» (то же начертание упомянуто в своде попевок 2-го гласа как «производный 12-го архетипа»: Там же. С. 103).

¹¹⁸ Архетип № 4 «какизы» (в таблице на с. 145 — «кокиза»). (По распространенному мнению, это редкое для конкретной попевки название является нарицательным для всех попевок и всей попевочной системы знаменного распева в целом, от него же происходит название руководства по попевкам «Кокизник»). В азбуке РНБ. Сол. 690/752 (л. 1), откуда, по всей видимости, А. Н. Кручининой заимствовано данное начертание, «какизой» названа начальная попевка 1-го ирмоса 1-го гласа «Твоя победительная десница». (У И. Гарднера строка «Твоя победительная десница» приведена с названиями «тресловная», «перегиб», «рымза»: Gardner, Koschmieder. 1972. S. 13, § 74.) Графика окончания данной попевки , передающая восходящий мелодический ход из трех звуков, характерна для рукописей дореформенного периода (и поморской традиции), в наречных же рукописях окончание этой попевки имеет немного видоизмененную графику: , или . Эти окончания обслуживают целую группу интонационно близких попевок, известных из древнерусских руководств под следующими именами: «тресловная», «руза», «дубинка», «радостная», «рымза» и «корица». Типологически эта попевка скорее близка к формулам, имеющим восходящую каденцию типа «подъем», «возвод». Полное начертание попевки с архетипом и названием «какиза» у А. Н. Кручининой представлено на с. 60 (причем в точности это же начертание повторено строкою ниже уже под другим, совсем нехарактерным для него названием «заводец», а еще ниже следует попевка с графикой собственно «заводца» , названная не своим, двойным названием «рымза-руза»). Судя по начертанию под «какизой» имеется в виду дореформенный вариант формулы, близкой к группе попевок «руза», «дубинка», «радостная», «рымза» и «корица», в этом убеждает также нотная транскрипция подвода к архетипу «какизы», представленного в своде попевок 1-го гласа (Кручинина. 2002. С. 89, 2-й тип, «б»), довольно типичная для «рузы» и «рымзы». В 1-м гласе архетип «какизы» у А. Н. Кручининой имеет два варианта прочтения (и) (Там же. С. 88, 89), во 2-м, 6-м и 7-м гласах — (Там же. С. 102, 130, 134), в 3-м гласе (Там же. С. 109). (Та же попевка «рымза» в альтернативном начертании — , см. об этой каденции: Школьник. 1996. С. 232) в двух почти аналогичных графических вариантах приведена у А. Н. Кручининой в таблице попевок, «построенных» на архетипе «подъем» (Кручинина. 2002. С. 62). Таким образом, под архетипом «какизы» в работе А. Н. Кручининой подразумеваются попевки двух типов — «руза»-«подъем» (в начертании, свойственном исключительно семиграфии дореформенного периода) и «рафатка» (в начертании, устойчивом на протяжении XVI в., а также всего пореформенного периода).

¹¹⁹ Архетип № 8 «путик» . Название начертания данного архетипа заимствовано из кокизника РНБ. Сол. 690/752 (л. 6), где под ним помещены попевки

- благодаря включенному в его состав знаку «хамило», никак не отражает характера конкретной каденции, известной под названием «рафатка» или «рожок»¹²⁰; начертанию $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$, атрибутированному первым гласом¹²¹, дано название «повертка» — попевки, известной по устойчивому невменному комплексу $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ и не употребляющейся в первом гласе, тогда как названная этим именем каденция широко известна как «рафатка со змейцей»; название же «полкулизмы» дано попевке, известной под распространенным названием «ромжа»;
- 2) с характерным названием, но либо с полностью, либо с отчасти нехарактерной (архаической или вариантной) графикой. Например, архетип «дербица» имеет начертание: $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ ¹²² (вместо $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ или $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$), архетип «грунка» передан следующей знаковой группой: $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ (вместо $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$). Под названием

типа «перехват» $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ и (по наиболее распространенному названию) «пригласка» $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ (разновидности этой попевки в данном кокизнике [л. 5, 5 об.] названы по-разному: «гроза», «пригласка большая», «умильная»). Вообще же под названием «путик» в кокизниках обычно помещается попевка «мережа» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1002; РГБ. Ф. 304. № 449, л. 327; РГБ. Ф. 37. № 240, л. 396 об.). Полное начертание попевки с названием «путик» приведено у А. Н. Кручининой в табл. на с. 59: $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ (надо заметить, что для этого начертания более типично название «перехват»). Что касается 12 других начертаний этой попевки, представленных в той же таблице, то среди них помещены: лицо «площадка» (в незнакомом нам начертании — с повтором двух подряд крюков светлых $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$; это же лицо с дублированной «змейцей» в подводе отмечено под названием «кудря» в варианте без названия); попевка типа «пригласки» — «мирная»; составная двойная строка типа «перехват» с начальной формулой «наметка», повторенная трижды с незначительными вариациями и под разными названиями «качалка», «кудря», «наметка меньшая»; и несколько строк без названия с трудно отождествимыми подводами (поскольку эти начертания нигде в работе больше не фигурируют и их нотная транскрипция отсутствует). Судя по нотной транскрипции архетипа «путик» и его подводам, данным в своде попевок 1-го гласа (Кручинина. 2002. С. 91), под двумя первыми начертаниями имеются в виду попевки типа «пригласка» и «перехват». Под начертанием же производного «путика» (несмотря на то, что наличие производных у данного архетипа на с. 59 отрицается) приведен оборот, судя по транскрипции, представляющий собой подвод к фите «снедна». Во 2-м и 6-м гласах под видоизмененными начертаниями архетипа «путик» $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ (Там же. С. 103, 129) помещены тайнозамкненные обороты лица «площадка». С другой стороны, архетип $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ представляет собой вариантную графическую запись начертания, занесенного в своде А. Н. Кручининой в разряд производных $\dot{\sim} \dot{\sim} \dot{\sim}$ от архетипа «какизы» (собственно его «розвод», в котором двузвучный ход «палки» с подразумеваемой «ломкой» передан «скамейцей») (Там же. С. 88), и принадлежит к формулам типа «пригласка».

¹²⁰ «Хамила в строгом смысле слова — отдельная невма, близкая к ксирон-клазме и превратившаяся в позднерусской знаменной нотации в обозначение синкопированной каденции... В позднем знаменном распеве хамила стала все более широко распространяться в каденциях и к XVII веку приобрела статус попевки, мелодическое содержание которой несколько варьируется в каждом гласе. В первом гласе «хамила» является синкопированной разновидностью распева рожека и может заменять его в любой из формул группы «рафатка»» (Школьник. 1996. С. 230).

¹²¹ Кручинина. 2002. С. 145.

¹²² Вероятно, начертание архетипа «дербицы», данное на с. 56, является ошибочным, поскольку в других местах работы это начертание графически передано правильно.

- «рафатки» приведен неосновной вариант каденции данной попевки — «со статьей закрытой» на конце;
- 3) с нехарактерной и графикой, и названием. Таковы, например, архетипы: «поступец», «сложитие», «срединка»¹²³, «прикладная».

В результате наиболее опознаваемыми и типичными для знаменного распева (по крайней мере периода XVI — первой половины XVII вв.) с соответствующими начертанию названиями являются только следующие пять из 24 приведенных А. Н. Кручининой архетипов: «колесо» («ключ»), «подъем», «ромжа», «скачок», «кавычка»¹²⁴. В большинстве случаев неточной или полностью неверной является также гласовая атрибуция архетипов.

Например, архетип «грунка» атрибутирован 6-м гласом, однако «грунка» известна как попевка 1-го, 4-го, 8-го гласов; «повертка», обозначенная как попевка 1-го гласа, в этом гласе не употребляется, но свойственна 2-му, 6-му, 8-му гласам; «рафатка» отнесена к попевкам только 1-го гласа, хотя она широко употребляется также и в плагальном 5-м гласе; архетип «долинка», по начертанию соответствующий «долинке» 4, 5-го гласов $\text{1} \dots \diagup \neq$ (т. е. с «палкой» вместо «полкулизмы» 1-го гласа), атрибутирован 1-м, 4-м гласами; архетип «дербица» причислен к попевкам только 3-го гласа (в другом же месте исследования отмечено, что этот архетип «связан преимущественно с 4-м гласом»¹²⁵), тогда как «дербица» характерна сразу для нескольких знаменных гласов (1-го, 3-го, 4-го, 8-го); область применения попевки «подъем» ограничена первыми тремя гласами, однако в реальности эта формула имеет гораздо более обширную сферу употребления в знаменном осмогласии (1–6, 8 гласы)¹²⁶.

Непонятна также идея А. Н. Кручининой, согласно которой архетипы, принадлежащие в своем большинстве к одному или двум знаменным гласам или же вообще отсутствующие в гласах, могут служить первообразными моделями для попевок других гласов (ибо, как известно, знаменные гласы представляют собой довольно замкнутую систему, отличающуюся индивидуальным набором почти неповторяющихся в других гласах попевок с допущением лишь редких межгласовых попевочных форм).

Возникает вопрос, по каким же все-таки принципам произведен отбор данных «простейших образований» и на каких основаниях они при-

¹²³ Под этим названием известна попевка 5-го гласа $\text{5} \dots \text{1} \text{5}$.

¹²⁴ В то же время среди архетипов отсутствуют начертания таких ярких «межгласовых» формул, как, например, «мережа», которая широко употребляема во всех восьми гласах (в попевочном своде А. Н. Кручининой эта формула оказывается производной от архетипа «колесо»); «возносец», используемый в гласах № 1, 3, 4, 6, 7, 8; «осока», употребляемая в гласах № 3, 4, 5, 6, 8; «пригласка», присутствующая в гласах № 1, 3, 4, 7, 8; «накидка», имеющаяся в гласах № 2, 4, 6, 8. Не исключено, что эти попевки, распространенные в знаменном осмогласии, но отсутствующие у А. Н. Кручининой в своде архетипов, подобно «мереже», входят в названной работе в число производных от перечисленных архетипов.

¹²⁵ Кручинина. 2002. С. 65.










¹²⁶ Там же. С. 145.

няты исследовательницей за «основные попевки»? Обоснование этих принципов в работе отсутствует¹²⁷. Таким образом, необоснованность подборки архетипов, являющихся, согласно идее автора, основными моделями для всей осмогласной попевочной системы, нетипичность в большинстве случаев их наименований и графики и ошибочность гласовой атрибуции сразу же заставляют усомниться в правильности избранного метода систематизации формул и позволяет ощутить его искусственность¹²⁸.

1.3.4.3.2. Система архетипов и их производных.

Графический признак как основа для группировки попевок

Дальнейшая группировка попевок на основании их общности с архетипами и выстраивание «древа» попевочных вариантов производится также по не мотивированному в работе принципу, согласно которому одна попевка, редуцированная до трехзнакового окончания, по терминологии А. Н. Кручининой, «производит» — или, иначе, «строит» — целые группы других попевок. При этом отношения основных типов и их дериватов (архетип — производный и производный производного) основываются на чисто формальном графическом признаке общности одного или двух знаков (часто без учета их добавочной диакритики—«очков»)¹²⁹.





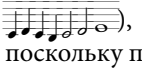










Чтобы лучше понять систему производности попевок от архетипов, предложенную в работе А. Н. Кручининой, в качестве примера рассмотрим фрагмент попевочного словаря 1-го гласа. Так, 8-й тип  \neq (производный от 10-го архетипа «серединка» ) имеет, в свою очередь, четыре производных начертания:  \neq ,  \neq ,  \neq ,  \neq ¹³⁰, и если у первого из приведенных начертаний с основным графическим типом () общими являются два знака, то у второго — уже только один, а у двух последующих — и вовсе ни одного. Уясним, как же взаимосвязаны между собой эти попевки, объединенные в попевочном своде А. Н. Кручининой в одну графическую группу, в реальной системе знаменного осмогласия. Основной производный  \neq и его первая модификация  \neq соотносятся между собой как графические различия окончания одной и той же попевки «грунка недоводная» с той поправкой, что окончанию усечен-



¹²⁷ Если только не принимать в качестве теоретического обоснования для отбора архетипов вскользь оброненную фразу о «простоте» этих «образований» и о том, что «все попевки-архетипы состоят из основных знаков знаменного алфавита» (Там же. С. 55).


¹²⁸ Надо заметить, что подобная несистематическая организация материала прослеживается не только на подборке архетипов, но и во всех других отделах попевочного словаря А. Н. Кручининой.

¹²⁹ По утверждению А. Н. Кручининой, «7 архетипов образуют свои Производные путем изменения одного знака, 11 — двух». Например, производные архетипа «грунка» образуются путем замены «любым знаком из семейства стрел» только первого знака — «стрелы простой», а архетипы «хамила» и «повертка» образуют свои производные путем замены «не одного только, а сразу двух первых знаков» (Там же. С. 57, 58, 66, 67).

¹³⁰ Там же. С. 87, 88.

ного варианта «грунки» принадлежат тут только два , а не три , последних знака, «палка» же, или ее мелодический эквивалент «стопица с очком», входят в состав подвода этой попевки. Следующий производный , представленный на с. 88 уже со «стрелой» не «поводной», как на с. 87, а со «стрелой светлой» (и с полностью неверной нотной расшифровкой:  вместо ) с большой натяжкой принадлежит окончанию попевки «подъем», поскольку приведенное начертание в целом нетипично ни для дореформенной, ни для пореформенной редакций распева. В действительности в наобных рукописях окончание попевки «подъем» имеет такую графику:  (в пометных поморских рукописях «стрела поводная» поясняется тихой пометой, а у «палки» приписывается «подвертка»). Особенность певческого исполнения «стрелы поводной» в данной попевке — в два (а не три) звука — специально оговаривается в древнерусских теоретических руководствах по знаменному пению¹³¹. В пореформенных наречных рукописях в зависимости от типа текстомелодической строки окончание данной попевки может иметь две формы записи:  и со «стяженной» формой (то есть с объединением в начертании «змейцы» респевов «скамейцы» и «палки»)¹³²: . Таким образом, графическая форма , приведенная А. Н. Кручининой, представляет собой некое эклектическое новообразование, наличие которого в знаменной нотации весьма спорно и требует подтверждения по первоисточникам. Следующее начертание  является окончанием попевки «рутва» (в этом начертании также, как в «долинке» ,  или в «грунке недоводной» ,  «стопица с очком» может употребляться наравне с «палкой»). Последнее начертание  представляет собой вариант «долинки» — «долинка переметная» (в наречной редакции распева окончания «рутвы» и «долинки переметной» нотируются не со «стрелой поездной», а со «стрелой поводной с облачком»). Тем самым, в одной группе попевок, «производных производного» от архетипа «срединка», на основании графической общности либо одного-двух конкретных знаков, либо на основании принадлежности сопоставляемых знаков к единому графическому семейству (в данном случае — к семействам «стрел» и «статей») без учета количества и расположения в них «очков», изменяющих их мелодику, оказываются четыре различных попевки первого гласа, представленные в основной или вариантной форме записи — «грунка недоводная» (повторенная из-за незначительного графического различия — с «палкой» и со «столицей с очком» — дважды и рассмотренная как две разные попевки — основная и ее производная), «подъем», «рутва», «долинка переметная».

¹³¹ «Поводная стрела перед светлою статьею поется во всех осми гласех одинако — гласом дронут 2-ж, еже есть: Первовеченному ; «Поводная же стрела пред светлою же статью поется во всех осми гласех одинако, якоже сице — двинути гласом дважды: Воместилище » (Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Т. 1. Краснодар, 2003. С. 117, 125–126).

¹³² В Октоихе наречной редакции первая форма встречается в стихире «Облакъ Тя света», в строке «Того молящи»; вторая форма — в стихире «Иже Отцу собезначална», в строке «нась ради». В аналогичной пореформенной «стяженной» записи — со «змейцей» — приведена также попевка «мережа»  (Кручинина. 2002. С. 83).

Итак, согласно концепции А. Н. Кручининой, графическое тождество даже одного знака в окончании попевок обеспечивает их мелодическое родство и оказывается достаточным основанием для объединения начертаний в одну группу, в результате чего совершенно различные интонационно и по знаковому составу формулы группируются в словаре воедино как родственные; и напротив, варианты одной и той же попевки, имеющие даже незначительное изменение в окончании, но в целом интонационно и графически идентичные, классифицируются в работе как различные, принадлежащие к разным графическим типам.

Рассмотрим несколько примеров. На основании общности двух последних знаков («статьи малозакрытой» и «статьи простой») в первом гласе попевочного свода А. Н. Кручининой в одну группу объединены такие различные по знаковому составу и мелодике попевки, произведенные от архетипа «колесо» (♭ ♯ ♯) как «грунка», «мережа» «кулизма» а также «лицо» «стрельностатийная» ¹³³. На основании общности одного только последнего знака в одну типовую группу заносится также и целый ряд совершенно различных по мелодико-графическому составу попевок, оканчивающихся на «хамилу»¹³⁴. Более того, в словаре А. Н. Кручининой встречается объединение воедино попевок, которые не имеют ни одного общего знака, как, например, в двух производных от производного архетипа «срединка»: и ¹³⁵ (эти начертания оказываются в одной графической группе из-за игнорирования автором количества «очков» в «стрелах» и «статьях», образующих новые варианты). Все попевки данной графической группы по названию и мелодической структуре являются совершенно разными и независимыми друг от друга формулами: «грунка недоводная» (♭) «подъем» «рутва» «долинка переметная» (i) В группе производных (♭) ¹³⁶ оказываются каденции трех различных попевок: «по(д)кладца» «возноса конечного (последнего)» «долинка» 1-го и 4, 5-го гласов .

С другой стороны, за различные, принадлежащие к разным графическим типам, принимаются все попевки с вариантно измененными окончаниями (например: «грунка», «грунка недоводная», «грунка с подъемом»; «долинка», «долинка переметная»; «рафатка», «рафатка с хамилой», «рафатка со статьей закрытой», «рафатка со змейцей» и др.). В результате варианты одной и той же формулы оказываются в разных графических подгруппах.

Например, основной вариант «долинка» отнесен к производному от одноименного архетипа «долинка»¹³⁷, однако другие варианты этой же попевки из-за измененного архетипа причисляются уже не к архетипу «долинка», а к группам

¹³³ Там же. С. 82.

¹³⁴ Там же. С. 131.

¹³⁵ Там же. С. 87.

¹³⁶ Там же. С. 85–87.

¹³⁷ Там же. С. 85–86.

производных от новых архетипов: попевка «долинка переметная» $\text{e}_0 \text{e}_1 \text{e}_2$ — к производному производного $\text{e}_1 \text{e}_2$ от архетипа «срединка» $\text{e}_1 \text{e}_2$, попевка «долинка с хамиллой» $\text{e}_0 \text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$ — к архетипу «хамила» $\text{e}_1 \text{e}_2$ ¹³⁸.

1.3.4.3.3. Взаимосвязь между архетипами и их производными

Обратим внимание лишь на одну непоследовательность в системе «производности» попевок, предложенной А. Н. Кручининой, вследствие которой одни и те же попевки могут образовываться, например, от разных архетипов.

Так, «такша» производится от архетипов «колесо»¹³⁹ и «какизы»¹⁴⁰; «ометка» — от архетипов «хамила»¹⁴¹ и от разных производных архетипа «какизы»¹⁴², «грунка» — от архетипа «грунка»¹⁴³ и «срединка»¹⁴⁴; «подъем» — от архетипов «какизы»¹⁴⁵ и «срединка»¹⁴⁶; «вознос» — от архетипа «какизы», «площадка» (то есть лица!) (само же лицо «площадка» приведено в таблице производных от архетипов «путик» и «повертка!») и «долинка»¹⁴⁷; «качалка» — от архетипов «путик» ($\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3 \text{e}_4$)¹⁴⁸ и «площадка» ($\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$)¹⁴⁹; «рясность» — от архетипа «долинка» $\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$ и его производного $\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3 \text{e}_4$ ¹⁵⁰.

Система взаимосвязей архетипов и производных, и без того непростая, осложняется еще и тем, что межпопевочные соотношения в зависимости от гласов у исследовательницы нередко могут меняться — производные производиться от других архетипов или же переходить в более «отдаленное родство» с архетипом, становясь, по терминологии автора, «производными производных».

Например, графический тип $\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$, представленный в общегласовых сводных таблицах архетипов и их производных¹⁵¹ как производный архетипа «колесо», в первом гласе переходит в разряд «производного от производного» $\text{e}_1 \text{e}_2$ ¹⁵². Графический тип $\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$ в общегласовых таблицах¹⁵³ представлен как производный от архетипа «грунка» $\text{e}_1 \text{e}_2 \text{e}_3$, в первом же гласе это начертание становится производным производного от архетипа «колесо»¹⁵⁴. В первом гласе попевки «мережа», «кулизма» и лицо «стрельностатийная» являются производными от архетипа «колесо»¹⁵⁵, а во втором гласе попевки «мережа», «храбрица» и лицо «стрельностатийная» производит архетип «кулизма»¹⁵⁶. Перечень аналогичных примеров можно продолжить.

1.3.4.3.4. Роль подвода в формуле

Неверным является преувеличение роли заключительной части и недооценка значимости начальной части («подвода») для образования

¹³⁸ Там же. С. 92.

¹⁴¹ Там же. С. 66.

¹⁴⁴ Там же. С. 64.

¹⁴⁷ Там же. С. 59–61, 63, 67.

¹⁵⁰ Там же. С. 63.

¹⁵³ Там же. С. 58.

¹⁵⁶ Там же. С. 99.

¹³⁹ Там же. С. 58.

¹⁴² Там же. С. 60–61.

¹⁴⁵ Там же. С. 60.

¹⁴⁸ Там же. С. 59.

¹⁵¹ Там же. С. 58.

¹⁵⁴ Там же. С. 82, 83.

¹⁴⁰ Там же. С. 61.

¹⁴³ Там же. С. 58.

¹⁴⁶ Там же. С. 64.

¹⁴⁹ Там же. С. 61.

¹⁵² Там же. С. 82.

¹⁵⁵ Там же. С. 82.

цельной попевки, что приводит не только к нарушению баланса между двумя в равной степени значимыми частями формулы, но и к искажению реально существующих взаимосвязей между попевками. Хотя А. Н. Кручинина и определяет попевку как состоящую в равной мере из архетипа и подвода¹⁵⁷, однако при организации свода попевок явное предпочтение исследовательницей отдано их заключительной, кадансовой части, «подводы» же остаются несколько в стороне по причине, видимо, их второстепенной и вспомогательной роли. Отношение к «подводу» как к неосновной части формулы, не оказывающей существенного влияния на образование и взаимосвязь попевок, явствует из определения, данного «подводу» автором: «...музыкальный оборот, который подготавливает основную попевку в музыкальной строке»¹⁵⁸, — а также из близких по смыслу высказываний, умаляющих роль этой морфемно значимой части формулы (например: «...подводы участвуют крайне пассивно в создании групп попевок своего графического типа»¹⁵⁹). Однако и тут исследовательница противоречит себе, поскольку в определениях подвода, помещенных в других местах ее труда, в числе функций последнего верно отмечены и столь значимые, как «расширение попевки до полной формулы», а в некоторых случаях «изменение всего распева архетипа или производного»¹⁶⁰. Из-за недооценки значения подвода в попевочном своде А. Н. Кручининой между окончанием и подводом попевок во многих случаях допускаются весьма «вольные отношения» и приобретает место такое явление, как «блуждание» подводов между группами различных архетипов, о чем свидетельствуют довольно распространенные в исследовании заявления такого рода: «подводы применяются на равных основаниях между всеми видами распевов архетипа и его Производных»¹⁶¹. Это новое качество отношений между подводами и каденциями попевок, а именно мобильность и приспособляемость подводов, способность обслуживать одновременно сразу целую серию архетипов или их производных, часто делает излишними для автора указания на конкретную принадлежность друг к другу двух, оказавшихся разобщенными, попевочных частей.

¹⁵⁷ См. выше, примеч. 94.

¹⁵⁸ Кручинина. 2002. С. 150.

¹⁵⁹ Там же. С. 114.

¹⁶⁰ Там же. С. 80.

¹⁶¹ Надо заметить, что в описываемой группе архетипов-производных, к которым относится это пояснение, наличествуют не только попевочные, но и *лицевые* начертания (Там же. С. 139). Сходные утверждения можно найти и во многих других местах исследования, например: «...в этой группе, не имея определяющего высотного значения (т. е. высотный уровень их окончаний единый) и не влияя на распев Архетипа и его Производных, подводы свободно перемещаются между архетипом и его Производным, создавая варианты попевок»; «9 Подводов свободно перемещаются между архетипом и его Производными, не закрепляясь ни за одной из графических формул»; «Подводы к нему [т. е. к 9-му архетипу] свободно перемещаются от варианта к варианту»; «На первый план в

Так, для архетипа «какизы» $\text{a} \text{b}$ и трех его производных: $\text{a} \text{b}$, $\text{b} \text{a}$, $\text{a} \text{b}$ в работе А. Н. Кручининой предложено 22 подвода, которые, по словам автора, «благодаря наличию в каждом из них главного или определяющего знака, подразделяются на 6 типов»¹⁶². Для дальнейшего обнаружения соответствий между серией этих кадансовых начертаний и предложенными подводами необходимо заметить, что архетип $\text{a} \text{b}$ интерпретирован исследовательницей двояким образом: $\text{a} \text{b}$ и $\text{b} \text{a}$. Как известно, эти два различных мелодических оборота характеризуют каденции разных попевок: первый распев архетипа типичен для попевок группы «руза», «рымза», «перегиб», «подъем» (с той оговоркой, что приведенное начертание весьма условно принадлежит кадансовому обороту попевок указанной группы, который в рукописях разных временных периодов и стилевых направлений обычно передается по-разному: $\text{a} \text{b}$, $\text{a} \text{b}$, $\text{a} \text{b}$, $\text{b} \text{a}$, $\text{a} \text{b}$); второй распев архетипа характеризует попевки группы «рафатка». Далее А. Н. Кручинина пишет, что архетипу соответствуют все подводы за исключением 3-го типа, при этом ею не оговаривается, какой именно из двух распевов архетипа имеется в виду — первый или второй, либо следует понимать, что и тот и другой? Однако в реальности первому распеву архетипа типа «рымза-руза-подъем» ($\text{a} \text{b}$) соответствуют только второй и четвертый («б»¹⁶⁴, «д») подводы второго типа, а также два первых («а», «б») подвода 4-го типа и второй подвод («б») 6-го типа. Второму распеву архетипа ($\text{b} \text{a}$), характеризующему каденции группы попевок «рафатка», соответствуют подводы только 1-го типа (за исключением третьего начертания, относящегося скорее к подводу «долинки»¹⁶⁵ и ошибочно приведенного для данной типологической группы). Для первого производного $\text{a} \text{b}$ приведено пять мелодических оборотов, из которых два первых принадлежат попевкам «муга» (чаще встречающегося в записи $\text{a} \text{b}$) и «пригласка заводная нижняя», три последних — формулам группы «пригласка» (представляющих собой один и тот же распев с верной только последней расшифровкой $\text{a} \text{b}$). Далее А. Н. Кручинина уверяет, что «первому производному соответствуют подводы 2-го и 3-го типа». В действительности с начертанием $\text{a} \text{b}$ из пяти подводов 2-го типа могут употребляться только три («а», «в», «г») и два подвода 3-го типа. В группе подводов 2-го типа начертания «а», «в», «г» представляют собой один и тот же оборот, измененный путем расширения исходной формулы. Начертания «а», «в» могут принадлежать

этой группе выступают распевы именно архетипов и их Производных, но не распевы Подводов... 3 распева, развиваются за счет свободно перемещающихся между ними Подводов...»; «Подводы этих попевок не определяют собою распев, перемещаясь свободно между архетипом и его Производными»; «Подводы этих попевок свободно перемещаются между архетипом и его Производными» (Там же. С. 90, 103, 109, 114, 126, 131).

¹⁶² Там же. С. 88, 90.

¹⁶³ См. также выше, примеч. 118.

¹⁶⁴ Здесь и далее — цифровая и буквенная нумерации примеров, принятые в работе А. Н. Кручининой.

¹⁶⁵ См. подобное начертание (№ 1) в группе подводов к архетипу «долинка» (Кручинина. 2002. С. 86).

сразу двум формулам — «рузе» () и «пригласке заводной нижней» (), однако, судя по звуковысотному уровню «стопицы с очком» «гораздо ниже» («до»), это — подвод «пригласки», который употребляется только со вторым роспевом первого производного (). Начертание «г», судя по нотной транскрипции данного мелодического оборота в светлом согласии, представляет собой подвод попевки «муга» (с неверно расшифрованной в звуковысотном отношении «стопицей с очком» («ми»), исполняемой на уровне «веди») и употребляется только с первым роспевом первого производного (чаще с графикой). Двум подводам третьего типа, фиксирующим обороты попевок типа «пригласка полная» или «киза», соответствует только последний роспев первого производного (). Неверно заявление автора, что пять подводов 2-го типа могут применяться также и с двумя роспевами архетипа, ибо, как уже было замечено выше, первому роспеву архетипа соответствуют только два подвода второго типа («б», «д»), второму же роспеву архетипа — ни одного (в противном случае при таком объединении различных частей образовались бы несвойственные для знаменного распева мелодические ходы). Второй и третий производные , представлены с одним роспевом. Утверждение, что «второму производному [соответствует] подвод только 3-го типа, а 3-му производному — подводы 3-го и 6-го типов», вовсе неверное для первого случая и лишь отчасти верное для второго, нуждается в значительных поправках. В действительности начертание , представляющее собой окончание попевки «таганец», употребляется обычно с подводом (образец которого отсутствует в данной работе), а не с подводами 3-го типа (подходящими исключительно для попевки «пригласка полная»), с которыми «таганец» не может сочетаться ни мелодически, ни орфографически (ибо в случае такого соединения образуется невозможное с точки зрения законов знаменной орфографии невменное сочетание со «стопицей с очком» в роли кульминации и нетипичная для знаменного распева мелодическая фигура:). Каденции же типа , принадлежащей попевкам группы «рафатка» 5-го гласа, ни по графике, ни по роспеву не соответствуют подводы 3-го типа, при совмещении которых (подобно предыдущему случаю) образуется орфографически невозможное сочетание из двух «голубчиков борзых» с нетипичным для знаменного мелоса построением: . Не сочетается с данным окончанием и второе начертание 6-го типа, представляющее собой подвод попевок типа «рымза-подъем»; из двух подводов 6-го типа с каденцией согласуется только первое начертание (неверно транскрибированное), образующее вместе с указанной каденцией попевку «рафатка» 5-го гласа.

Как показывает анализ данного фрагмента, в корне ошибочными оказываются утверждения автора о непостоянстве соотношений между двумя частями формулы. Напротив, каждый из приведенных кадансовых оборотов тесно связан с каким-то одним подводом определенного типа (иногда имеющим регламентированное число вариантов), так что из синтеза этих двух равно значимых в структурном отношении частей создается неповторимый графико-мелодический рисунок формулы.

Свободное перемещение подводов между серией различных архетипов (или их производных), связанное, по мнению автора, с особенностью функции первых в попевке, узаконивается и возводится в работу в статус жесткого правила: «Подводы — обязательная часть в создаваемых попевках — (в отличие от архетипов) менее индивидуализированы. Их начертания крайне редко закрепляются за определенным архетипом... что связано с функцией Подводов: они представляют собой общие формы мелодического движения, свойственные любой группе попевок»¹⁶⁶. Однако данная теоретическая установка оказывается совершенно неверной потому, что в формуле в равной мере значима как начальная, так и заключительная часть, а во многих случаях именно начальная часть определяет не только название попевки¹⁶⁷, но и тот или иной распев ее окончания¹⁶⁸. Более того, начальная часть попевки до заключительного оборота является ничуть не менее интонационно характерной и значимой, чем каденция, а в некоторых случаях даже и более значимой по той причине, что нередко именно в ней содержится самый характерный оборот попевки — т. н. попевочное «ядро». Наконец, в знаменной формуле наблюдается строгая и в большинстве случаев однозначная закреплённость определенного подвода за определенным окончанием, допускающая лишь незначительные и строго регламентированные изменения. Таким образом, формальный и необоснованный механизм «производности» формул, преувеличение роли окончания и умаление подвода в организации «древа» вариантов приводит к искусственным связям между попевками, реально не имеющими в большинстве случаев в знаменном распеве ни этимологической, ни интонационной, ни структурно-графической близости, что способствует искажению существующей картины «взаимоотношений» попевок и навязыванию их системе чуждой логики.

1.3.4.3.5. Попевочный состав «общегласовых» и «частногласовых» таблиц

В работе отсутствует однозначное соответствие между начертаниями попевок, приведенных в общих сводных таблицах для всех восьми гласов¹⁶⁹, и в таблицах, составленных для конкретных гласов¹⁷⁰. При сопоставлении этих двух попевочных словарей наблюдается количественное, а нередко и качественное несоответствие между помещенными в них

¹⁶⁶ Там же. С. 69.


¹⁶⁷ Как, например, в следующих попевках, имеющих одинаковое окончание, но разные подводы и наименования: «кулизма» и «кимза», «руза» и «рымза», «долинка» и «колыбелька», «грунка» и «стезя» и «колчанец».
























¹⁶⁸ Например, в попевках «кулизма» и «кимза» 1-го гласа, «кулизмы», «мережи» разных гласов и др.









¹⁶⁹ Кручинина. 2002. С. 57–69.

¹⁷⁰ Там же. С. 81–144.

графическими образцами архетипов и производных, а также изменение связей между архетипами и их производными.

Например, в общегласовых попевочных таблицах архетип «какизы»  имеет три производные¹⁷¹, а в гласовых словарях к этим производным прибавляются еще шесть других производных. Для наглядности приведем начертания производных архетипа «какизы», помещенных в общегласовом и в частногласовых разделах попевочного словаря А. Н. Кручининой (новые начертания в гласах выделены фоном):

Общегласовый словарь	Частногласовые попевочные словари							
	1 гл. С. 88	2 гл. С. 102	3 гл. С. 109	4 гл. С. 115	5 гл. С. 123	6 гл. С. 130	7 гл. С. 134	8 гл. С. 138, 139
								
								
								

Подобным образом помимо начертаний, представленных в общегласовых таблицах, добавочные производные в конкретных гласах имеют архетипы «срединка», «долинка», «хамило» и др. Однако с некоторыми архетипами дело обстоит иначе. Так, архетип «прикладная»¹⁷² в общегласовых таблицах имеет *восемь* производных (приведенных без подводов и названий), а в гласовых словарях во всех восьми гласах упомянут только *один* производный этого архетипа, а именно попевка «оброн» 1-го гласа¹⁷³ (несмотря на указание, что производные архетипа «прикладная» входят в свод попевок также и восьмого гласа¹⁷⁴), совпадающий с третьим начертанием, данным в общегласовых таблицах. Получается, что в общегласовом разделе архетип «прикладная» имеет восемь производных, а в конкретных гласах — только один: спрашивается, что за абстрактные семь графических комплексов представлены в общих таблицах, если они не находят реального отображения в знаменных гласах? Что же касается «качественного» соответствия, то, например, ни один из трех производных архетипа «ромжа», приведенных в частных гласовых словарях (2, 4, 5 гл.:  ; 8 гл.:  и ) , в точности не совпадает с двумя производными этого архетипа  и  , представленными в общегласовых таблицах¹⁷⁵. С попевками, построенными от архетипа «долинка» и его производными, дело обстоит еще хуже: из 16 начертаний этого графического типа, помещенных в общегласовом своде, и 21 начертания, приведенного в частных гласовых словарях (1, 3, 4, 5 гласов), только один подвод 1-го гласа () совпадает в обоих словарях полностью, и еще два подвода ( и ) совпадают только частично (их соотношение с конкретными каденциями А. Н. Кручининой не указывается)¹⁷⁶.

¹⁷¹ Там же. С. 60, 61.

¹⁷⁴ Там же. С. 145.

¹⁷² Там же. С. 67.

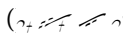

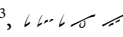
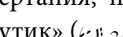
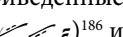

¹⁷⁵ Там же. С. 65.

¹⁷³ Там же. С. 94.

¹⁷⁶ Там же. С. 63.


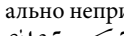
1.3.4.3.6. Методы классификации попевок

Оба раздела словаря (общегласовый и частногласовый) характеризуются отсутствием четкой системы в изложении попевок, что проявляется практически на всех уровнях. Например, перечень формул, приведенный в сводных общегласовых таблицах¹⁷⁷, помимо наличия в нем сомнительных графических комплексов и нетипичных невменных сочетаний¹⁷⁸, а также редких и малоизвестных названий¹⁷⁹, отличается отсутствием какой бы то ни было системы в отождествлении попевок с их наименованиями¹⁸⁰, в результате чего в таблицах попевок одного графического типа под одними и теми же названиями допускаются повторы почти одинаковых или незначительно измененных начертаний, а в других случаях под одними и теми же названиями в разных таблицах приводятся не имеющие никакого графического сходства невменные группы (рассматриваемые как производные от разных архетипов).




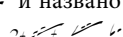
Например, в таблицах формул, произведенных от одного и того же архетипа, повторены дважды попевки: «вознос», «колоды», «рымза», «рясность», «кудря» и др.¹⁸¹. В других же случаях попевка «вознос» дублирована в таблицах производных от разных архетипов — «какизы», «площадка» и «долинка»¹⁸² с полностью различной графикой (¹⁸³, ¹⁸⁴, ¹⁸⁵); подобным образом и «качалкой» названы разные начертания, приведенные среди попевок, образованных от разных архетипов — «путик» (¹⁸⁶ и «площадка» (¹⁸⁷; «рясность» повторена с разными начертаниями как попевка, образуемая архетипом «долинка» (¹⁸⁸).

В обоих словарях отсутствует дифференциация попевочных начертаний по следующим характеристикам: «разночтение — вариант», «мелодическое — графическое», «составная — несоставная» (формула), «редкое — частое», «типичное — нетипичное», что относится равным образом как к таблицам архетипов и их производных, так и к таблицам

¹⁷⁷ Там же. С. 57–73.

¹⁷⁸ Имеются в виду либо необычные сочетания знаков (например,  в попевке «мрачная»: Там же. С. 67), либо попевочные комплексы с пропуском значимых невм (например, с пропуском «сложития» в «кулизме скамейной»: Там же. С. 57) и другие визуально непривычные и спорные невменные конфигурации (например, в попевке «вознос» . Там же. С. 63), нуждающиеся в уточнении по рукописям, из которых они заимствованы.

¹⁷⁹ Например: «фалсонная», «рясность», «слонок», «орлик» и т. п. (Там же. С. 62, 63).

¹⁸⁰ Например, начертание производного  от архетипа «колесо» приведено с двумя сомнительными подводами  и  и названо «пригласка» (Там же. С. 58), тогда как собственное начертание «пригласки»  названо несвойственным для него названием «подъем» (Там же. С. 60).

¹⁸¹ Там же. С. 59, 60, 62, 63.

¹⁸² Там же. С. 59–61, 63, 67.

¹⁸³ Там же. С. 60.

¹⁸⁴ Там же. С. 61.



¹⁸⁵ Там же. С. 63.

¹⁸⁶ Там же. С. 59.





¹⁸⁷ Там же. С. 61.

¹⁸⁸ Там же. С. 63.

подводов попевок. Так, в числе *вариантов* начертаний (т. е. производных одного и того же архетипа или подвода) оказываются: каденции или подводы, принадлежащие как к одной и той же, так и к совершенно разным формулам¹⁸⁹; начертания, соотносящиеся как графические разночтения и как мелодико-графические варианты. Среди разночтений, рассматриваемых в работе как разные *варианты*, выделяются начертания: 1) обусловленные разной формой записи — «тайнозамкненной» или «дробной»¹⁹⁰; 2) принадлежащие к разным редакциям распева (набнной или нáречной); 3) содержащие в своем составе знаки-синонимы (т. е. знаки с одинаковым певческим значением)¹⁹¹. В таблицах подводов помимо общих распространенных случаев, которые указаны нами для таблиц архетипов, следует отметить еще два случая, когда как самостоятельные варианты рассматриваются подводы, увеличенные за счет прибавления слогов текстовой строки («количественные»)¹⁹², а также — графические комплексы, содержащие в своем составе другие добавочные формулы («составные»)¹⁹³. Наконец, новые варианты образуются и из-за сомнительной (авторской или заимствованной из первоисточников) расшиф-

¹⁸⁹ Например, в производные архетипа «хамила»  занесены как родственные попевки — три вариантные формы записи «рафатки» (две из которых, со стрелой простой , представляют собой «дробную» запись архетипа и его третьего производного), — так и попевки, относящиеся к другим графическим группам («долинка с хамилой» и др.) (Там же. С. 92).








¹⁹⁰ Под выражением «тайнозамкненная запись» попевочного оборота в древнерусской музыкальной теории подразумевается такая его запись, в которой присутствует элемент графической кодировки — т. е. перемена певческого значения одного или нескольких знаков на другое, свойственное ему (или им) только в данной формуле и в определенных ее позициях. «Дробная», «розводная запись», «розвод» (или, иначе, толковательная запись) попевочного оборота — запись, декодирующая «тайнозамкненную» путем передачи напева «тайнозамкненных» участков формулы простыми знаками, взятыми в их самом обычном, рядовом певческом значении.

¹⁹¹ Например, основной производный от архетипа «срединка»  и его первый производный , рассматриваемые автором как разные попевки из-за различия первых знаков — «палки (с подверткой)» и «стопицы с очком» (имеющих здесь одинаковое значение), соотносятся между собой как графические (но не мелодические) разночтения окончания одной и той же попевки «грунка недоводная». То же самое относится и к двум равнозаменимым начертаниям «подкладца» 1-го гласа (или «долинка» 5-го гласа) , , также принимаемым автором за разные попевки — архетип и его производный (Кручинина. 2002. С. 86, 87, 88).

¹⁹² Подводы попевок, увеличенные за счет наращивания слогов текстовой строки, в данной работе будут условно названы «количественными» (термин заимствован у Б. П. Карастоянова — см. ниже, примеч. 285). У А. Н. Кручининой образцами таких подводов являются, например, подводы № 1–4 к попевке «грунка» (Кручинина. 2002. С. 83) или подводы № 1–3, 4, 5 к попевкам 9-го архетипа (Там же. С. 86, 87).

¹⁹³ Таковы, например: 8-й подвод к архетипу «колесо», представляющий собой подвод не «колеса», а «рафатки» (Там же. С. 84), а также восьмой подвод к архетипу «долинка» (попевка «подкладец»), усложненный начальным шестизнаковым комплексом типа «возвод» (Там же. С. 87); 4-й «в» подвод к архетипу «какизы», в котором начальный четырехзнаковый комплекс напоминает подвод «рафатки» (нотная дешифровка полностью неверна для всего начертания) (Там же. С. 89).

ровки некоторых попевочных оборотов. Не различаются начертания подводов и по степени их употребительности в певческих рукописях: в одном ряду оказываются как типичные и распространенные начертания, так и очень редкие, единичные, и по этой причине трудно отождествимые с конкретными знаменными попеvkами. Все перечисленные типы начертаний приводятся в попевочных сводах словаря бессистемно, в одном ряду и вперемешку, на правах вариативных архетипов или подводов к формулам одного и того же графического типа.

В качестве примера рассмотрим, как образованы «варианты» второго и третьего производного (, ) графического типа  (являющегося в системе А. Н. Кручининой производным от архетипа «колесо»), приведенные со своими подводками и имеющие по несколько мелодических трактовок, названных в работе «вариантами»¹⁹⁴. Для первого начертания  выписано девять «вариантов»: шесть из них («б», «г»–«з») представляют собой один и тот же мелодический оборот «мережи» 1-го гласа, называемой обычно «мережей нижней» — с пометой «строка» у крюка светлого (нотная расшифровка, учитывающая одну или обе «ломки» у знаков , , точна только для вариантов «г» и абсолютно идентичного ему «з», все остальные расшифровки неверные), и только начертания «а», «в», «и», представляющие собой также один и тот же оборот (с верной расшифровкой только в случае «а»), по отношению к шести вышеобозначенным («б», «г»–«з») действительно правомерно определить как другой вариант «мережи», называемый обычно «мережей меньшей» (с пометой «мыслете» у крюка светлого) и характерный для 2, 6, 8-го гласов, а не для первого. Таким образом, из девяти приведенных вариантов «мережи» следует выделить только два — «мережа нижняя» 1-го гласа и «мережа меньшая» 2, 6, 8-го гласов. Наличие остальных мелодических «вариантов» данной попеvки сомнительно и требует верификации по первоисточникам; в любом случае их должно рассматривать как разночтения одного и того же мелодического оборота, а не «варианты». Для третьего производного  этого же графического типа помимо основного начертания приведено еще пять «вариантов»¹⁹⁵, которые затрагивают подвод попеvки, в то время как окончание (производный) остается во всех случаях стабильным. Первые четыре начертания, образующиеся за счет увеличения протяженности слога-знаковой строки, принадлежат к одному и тому же варианту попеvки «грунка», и по этой причине, как уже было замечено, их неправомерно рассматривать не только как «варианты», но даже как разночтения (небольшим графическим, но не мелодическим, разночтением можно считать только замену «палки с подверткой» на певчески равнозначный знак «столицу с очком» в третьем и четвертом начертаниях). И только два последних из шести приведенных мелодических оборотов действительно отражают другой вариант «грунки» — «грунка с тряской» (пример «а» расшифрован не совсем точно). Эти два оборота, являющиеся по сути одним, закономерно назвать «вариантом», поскольку он имеет в подводе существенное графико-мелодическое отличие

¹⁹⁴ Там же. С. 81, 82.

¹⁹⁵ Там же. С. 83.


от четырех предыдущих попевочных оборотов — появление нового мотива, переданного знаком «тряска». В последнем начертании помимо «тряски» присутствует также и графическое разночтение, отражающее в данном обороте пореформенное новшество, возникшее из-за слоговой редукции — «стяженную» форму передачи одной невмой («стрелой с облачком») двухневменного сочетания («стопицы» и «палки»). Под начертаниями графического типа 1 2 3 и двух его других производных 1 2 3 , 1 2 3 про которые в работе сказано, что они «не имеют ни вариантов, ни разночтений», имеются в виду лицо «стрельностатийная» (!), попадающая в данную графическую группу из-за дробного начертания (1 2 3 вместо 1 2 3), а также попевки «кулизма» и «мережа нижняя». «Кулизма», подобно упомянутому лицевому начертанию¹⁹⁶, занесена не в свою графическую группу по причине толковательной («розводной») записи знака «полкулизмы» (1 2 3); эта формула со своими вариантами подробнее рассматривается автором в другом месте словаря как архетип «кулизма» 1 2 3 ¹⁹⁷. Начертание «мережи нижней», повторенной здесь уже как новая попевка, отличается от 2-го производного только наречной записью (а именно «стяженной» графической формой 1 2 3 вместо 1 2 3) и имеет тот же в точности роспев подвода, который показан в варианте «б» для начертания второго производного 1 2 3 .

Подведем итоги. Разновидности второго производного 1 2 3 графического типа 1 2 3 , названные в работе «вариантами», можно расценивать так: семь из них являются разными мелодическими трактовками одной и той же формулы «мережа» (спорными в плане реального существования) и только два — мелодико-графическими вариантами этой попевки. Из шести оборотов третьего производного («грунки») вариантами подвода являются только два, а остальные его видоизменения — т. н. «количественные» и образуемые из-за сомнительной расшифровки — нельзя назвать даже разночтениями. Другие производные (лицо «стрельностатийная», попевка «кулизма») попадают в группу графического типа 1 2 3 по причине дробного начертания отдельных каденционных знаков («стрелы светлой» и «полкулизмы»); по этой же причине рассматривается как новый попевочный вид, отличный от такой же в точности попевки дореформенной версии, пореформенное разночтение «мережи».

Другой пример. Для архетипа «колесо» 1 2 3 ¹⁹⁸ предлагаются *девять* вариантов подводов, *шесть* из которых автор относит к «варьированию одного и

¹⁹⁶ Под словосочетанием «лицевое начертание» нами подразумевается «лицо», т. е. формула, отличная от «попевки», во избежание двусмысленности при параллельном употреблении терминов «лицевое» и «тайнозамкненное» для передачи одного и того же явления — зашифрованной формы записи формул любого типа (попевок, лиц и фит).

¹⁹⁷ Кручинина. 2002. С. 85.

¹⁹⁸ Данный архетип представлен автором в сопровождении восьми различных мелодико-ритмических нотных интерпретаций (Там же. С. 84), из которых правильными являются только две (I а и II а). Причем первый роспев примера III  принадлежит «колесу» не первого, а 3–7-го гласов (этот оборот прокомментирован в статье В. Ю. Григорьевой [Григорьева. 2011а. С. 49], установившей первоисточник и отметившей ошибку включения данного лицевого начертания и его розвода в число оборотов 1-го гласа, совершенную автором самого первоисточника и некритически повторенную А. Н. Кручининой).

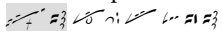
того же начертания». В действительности же только четыре, а не шесть, из девяти мелодико-графических комплексов (№№ 1–3, 7) представляют собой один и тот же распространенный тип подвода «колеса» с небольшими различиями в графической записи. Четвертый и шестой подводы (ḡ, ʔ, ʔ, ʔ), почти идентичные по знаковому составу с заменой в одном из них «змейцы» на «статью светлую с облачком» (транскрибированные автором одинаково), являются редкими и нехарактерными подводами «колеса»¹⁹⁹. Выпадает из всей группы по нетипичности начертания также и пятый подвод (ʔ, ʔ, ʔ)²⁰⁰. Восьмой подвод представляет собой подвод не «колеса», а другой попевки — «рафатки»: этот подвод может встречаться в составной формуле «рафатка с ключом». Девятый подвод по отношению к № 1–3, 7 можно определить как мелодико-графический вариант: он менее распространен (встречается в степенных антифонах 1-го гласа в строке «якоже Отецу подобает») и имеет индивидуальный графико-мелодический рисунок.

Итак, четыре из девяти начертания подвода «колеса» соотносятся между собой как графические различия, они однотипны и распространены; четыре других начертания (два из которых представляют собой почти один и тот же оборот) соотносятся между собой и по отношению к четырем первым как варианты, эти подводы крайне редки и в целом нетипичны для попевки «колесо»; одно начертание является подводом не «колеса», а попевки «рафатка».

Из анализа этих двух фрагментов становится очевидным, что в исследовании А. Н. Кручининой в одном ряду оказываются смешанными такие разные начертания, как (назовем их условно): «количественные», «редакционные», «синонимические», «частотные», фиксирующие начертания как одной и той же, так и разных формул, соотносящиеся между собой как графические различия и как графико-мелодические варианты, образованные из-за сомнительных мелодических интерпретаций, а также из-за включения в число одинарных составных попевок. Для столь различных интонационно и графически типов начертаний в работе отсутствует не только точная типологизация и систематизация, но даже их элементарное упорядочивание и последовательное расположение по сходству-различию.

Одной из основных причин неверной классификации попевок послужило, как уже было замечено, построение исследования на материале певческих рукописей разных эпох и редакций XII–XIX вв.²⁰¹ без

¹⁹⁹ По крайней мере, «колесо» с таким подводом нам не встретилось ни среди попевок первого гласа Октоиха и Ирмология (дореформенной редакции), ни в доступных теоретических руководствах. Для идентификации этого начертания требуется привлечение гораздо большего числа рукописей.

²⁰⁰ Похожий подвод к попевке «колесо» встречается в козизнике РНБ. Сол. 690/752 (л. 4) в строке «Во церкви со славою» , однако, как видно, начальный двузнаковый комплекс не примыкает непосредственно к подводу «колеса», который в данной строке стандартен, а у А. Н. Кручининой этот начальный оборот оказывается изъятый из последующего контекста и присоединенным прямо к окончанию данной попевки.

²⁰¹ Кручинина. 2002. С. 46.

предварительного источниковедческого анализа их и типологизации. Смещение одновременных графических форм попевок усугубляется неучитыванием специфики способов изложения тексто-мелодических строк в древнерусских теоретических руководствах по знаменным попевкам XVII века, в частности, наличия в последних двойкой формы записи формул — «тайнозамкненной» и «дробной» (или «розводной»). В результате отсутствия дифференциации для этих одновременных и разнотипных начертаний одни и те же мелодические обороты, по разному записанные — имеющие «тайнозамкненную» или «дробную»²⁰², или измененную в зависимости от возраста рукописи запись (архаическую дореформенную или наречную, чаще всего «стяженную», форму записи) — заносятся автором в разряд разных формул (производных от разных архетипов).

Например, попевка «кулизма» (несмотря на наличие самостоятельного одноименного архетипа, входящего в число 24 основных архетипов под № 3) оказывается в своде попевок 1-го гласа в разряде «производных производного» от архетипа «колесо» (1 2 3) из-за данного ей здесь «дробного» начертания (4 5 6 7)²⁰³, тогда как во 2-м и в других гласах эта же попевка «кулизма» приводится в тайнозамкненном начертании уже как собственно архетип «кулизма» (8 9 10)²⁰⁴. Из-за дробного начертания в группе попевок 1-го гласа, произведенных от производного архетипа «колесо», оказывается также лицо «стрельно-статийная» (11 12 13)²⁰⁵, тогда как этот же мелодический оборот «стрельно-статийная», приведенный в тайнозамкненном начертании в сводах попевок 6-го и 8-го гласов (с вариантной графикой стрелы 14 15, 16 17), обозначается здесь уже как архетип «грунка» и его производные²⁰⁶. Графический тип 18 19 в своде архетипов-производных для всех гласов²⁰⁷ представлен как некая самостоятельная попевка, производная от архетипа «колесо», тогда как это начертание принадлежит той же попевке «колесо», только не как ее «тайнозамкненное», а как «дробное» начертание, данное этой попевке в азбуках в качестве «розвода». Начертания 20 21 и 22 23, представленные в работе А. Н. Кручининой как производные от архетипа «колесо»²⁰⁸, принадлежат к одной и той же попевке «мережа»: первое начертание употребляемо на более ранних этапах нотации, в рукописях конца XV в., второе закрепилось в более поздний период. Та же попевка «мережа» представлена как два разных производных (2-й и 4-й) от производного 1 2 3 архетипа «колесо» из-за неразличения ее дореформенной 4 5 и пореформенной записи 6 7²⁰⁹. Первый производный архетипа «какизы» и архетип «путик» представляют собой окончание одной и той же распространенной попевки «пригласка» в ее различных — тайнозамкненном и дробном —

²⁰² На смешение лицевых и дробных начертаний попевок в исследовании А. Н. Кручининой было обращено внимание также В. Ю. Григорьевой, см. выше, примеч. 91.

²⁰³ Кручинина. 2002. С. 82.

²⁰⁴ Там же. С. 95.







²⁰⁵ Там же. С. 82.

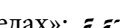
²⁰⁶ Там же. С. 126, 136.



²⁰⁷ Там же. С. 58.

²⁰⁸ Там же. С. 58.

²⁰⁹ Там же. С. 82, 83.

начертаниях (в частности, по этой же причине «пригласка» оказывается у А. Н. Кручининой в числе производных «путика» в своде попевок первого гласа)²¹⁰. Как разные попевки (архетип и производный) у А. Н. Кручининой преподаны также два одновременных начертания одной и той же формулы «грунка», первое из которых, а именно начертание архетипа , представляет собой более архаичную форму записи начертания якобы его производного . Попевка «подъем» представлена в работе А. Н. Кручининой в пореформенном варианте начертания  вместо более раннего дониконовского ²¹¹. Так же и попевка «рымза» из-за различной графики окончания (набóнной и нáречной) возводится к двум разным архетипам — «какиза» () и «подъем» (²¹². Подобные примеры эклектического использования графики знаменных попевок разных форм записи, редакций и хронологических срезов можно с легкостью продолжить.

Игнорирование ряда важнейших орфографических закономерностей знаменного письма²¹³ явилось дополнительным поводом к неправильной систематизации формул. В частности, исследовательницей не различаются знаки, хотя и принадлежащие к одному и тому же графическому семейству, но с измененной диакритикой (т. е. с добавленными или по-разному надписанными «очками», как это, например, имеет место в «статьях» или «стрелах»: , так что подобные изменения ею даже не оговариваются; однако как раз это упущение (вместе с некритическим методом работы с источниками) приводит к смешению и путанице в словаре различных попевок, а также становится одной из причин серьезного недочета — включения в словарь попевок формул другого рода — *лиц*.

Так, автор уверяет, что архетип «срединка»  и его производные различаются «видом стрелы и в ряде случаев первым знаком», то есть — *первым и вторым* знаками²¹⁴, однако в своде попевок 1-го гласа приведено несколько разновидностей (производных) этого архетипа с различной записью также и *последнего* знака: , при этом в другом месте работы автор вновь повторяет, что варианты основного производного вызваны различным роспевом только «*первых знаков*»²¹⁵, как бы не замечая существенной разницы, образуемой в начертаниях «статей» наличием добавочных черточек — «очков», изменяющих направление мелодического движения к этим «статьям» на противоположное — падающий каданс на восходящий. Следствием этого является смешение в одной графической группе разных попевок: «грунка недоводная» и «долинка переметная» или «рутва». Другой пример: в перечне архетипов на-

²¹⁰ Там же. С. 59, 60, 90, 91.

²¹¹ Там же. С. 87.

²¹² Там же. С. 60, 62.


²¹³ Под «орфографическими закономерностями знаменного письма» нами понимаются такие явления невмосемиотики, которые характеризуют систему знаменной записи как своеобразный язык, где соотношения элементов определяются действующими в нем правилами, во многом сродными с языковыми.















²¹⁴ Кручинина. 2002. С. 63, 64.

²¹⁵ Там же. С. 87.

чертание «какизы» приводится со «статьей простой» на конце²¹⁶, а во втором гласе²¹⁷ этот же архетип без всяких оговорок приводится со «статьей мрачной». Подобные случаи неразличения в исследовании знаков с разным количеством и расположением в них «очков» являются нормой.


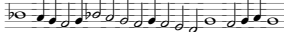
А. Н. Кручининой упускается из вида то, что «очки» в знаменном письме, используемые наподобие «диакритики», имеют «смыслоразличительное» значение: с прибавлением «очка» в знаке может меняться многое — не только тесситура, интонационный рисунок и направление мелодического движения, но и функция знака в мелодической форме. В частности, из-за неучета данной особенности в системе А. Н. Кручининой, как мы уже заметили, становится возможным, что попевочные архетипы «производят» формулы совершенно другого типа — *лица*²¹⁸, а в некоторых случаях даже и *фиты*²¹⁹.


Например, архетип «какизы» , как указано на С. 60, строит свои производные путем замены только *первого* знака, однако в гласовых словарях в данном начертании изменяется благодаря добавлению «очков» также и последний знак — «статья»:

Общ. С. 60, 61	2 гл. С. 102	6 гл. С. 130	8 гл. С. 138, 139
			
			
			
			

²¹⁶ Там же. С. 56.

²¹⁷ Там же. С. 102.

²¹⁸ Появление в попевочном словаре А. Н. Кручининой *лиц* объясняется не только этой причиной, но и рядом других, в т. ч. изначальной сомнительностью графики некоторых архетипов, несвойственных попевам, а также графическими преобразованиями последних. В результате свод содержит немалое число «личных» оборотов, принимаемых автором за попевки. Например, в 6-м и в 8-м гласах среди производных архетипа «рафатка», благодаря наличию в его составе знака «статья большая закрытая» — «фотиза», оказываются лица-попевки «переволока и повертка с фотизой» (Там же. С. 129, 142). Архетип «полкулизмы» по причине своего изначального специфического начертания, сродного с лицевым, имеет один производный  в 4-м гласе, являющийся не попевкой, а лицом, о чем свидетельствует как его распев: 

(напоминающий лицевой оборот , так и признание самого автора: «Распев архетипа “Полкулизмы” нетайнозамкненен, распев производного — *тайнозамкненен*» (Там же. С. 116.). То же самое можно сказать и про архетип «сложитие», «производные которого и два его варианта — по словам исследовательницы — *тайнозамкненны...*» (Там же. С. 91). Особенно много тайнозамкненных производных в своде попевок 8-го гласа (см., например, производные 5-го архетипа «подъем» и др. на с. 140).

²¹⁹ Например, производным архетипа «путик» (в котором конечная «статья простая» заменяется без оговорок «статьей мрачной») является фрагмент подвода к *фите* (sic!) 1-го гласа «снедна» (Там же. С. 91).

В результате этой, никак не отмеченной автором замены в числе производных архетипа «какизы» во 2-м, 6-м и 8-м гласах оказывается лицо «площадка», о чем замечает и сама исследовательница, констатируя, что во 2-м гласе «1-й производный $\text{↗} \text{ } \text{↗}$ истолкован как тайнозамкнутый оборот», «второй вариант 3-го производного $\text{↗} \text{ } \text{↗}$ также тайнозамкнутен» и т. п.²²⁰. В своде попевок 8-го гласа А. Н. Кручининой приведено два распева производного $\text{↗} \text{ } \text{↗}$ от архетипа «какизы» с указанием на тайнозамкнутость обоих («в качестве *тайнозамкнутого* оборота», «истолкован как *тайнозамкнутый* комплекс»). Таким образом, в попевочные своды 2-го и 6-го гласов попадает лицо «площадка», а в число попевок 8-го гласа — лицо «поворотка»²²¹. Ярким примером образования лиц из попевок путем прибавления к графическим элементам последних «очков» служит также архетип «кулизма», про который в исследовании сказано, что он «неизменен при образовании своих разновидностей, так как строит попевки только с помощью Подвода», при этом в таблице попевок данного графического типа смешиваются начертания «кулизмы»-попевки $\text{↗} \text{ } \text{↗} \text{ } \text{↗}$ («кулизма краткая», «кулизма скамейная» и др.) и «кулизмы»-лица $\text{↗} \text{ } \text{↗} \text{ } \text{↗}$ («кулизма полная», «кулизма большая»)²²².

Упущение других немаловажных явлений знаменной нотации (например таких, как наличие в ней знаков с одинаковым певческим значением) привело к тому, что почти тождественные попевочные начертания, имеющие лишь незначительные графические, но не мелодические различия, группируются в своде как разные формулы²²³.

Существеннейшим недостатком исследования является и то, что при упорядочивании формул автором не придается должного значения их мелодической стороне²²⁴, что усугубляет и без того существующую путаницу в группировке формул и дает место многим неточностям и ошибкам. В результате свод попевок изобилует сомнительными начертаниями, в целом нетипичными для знаменного распева. Эта ситуация осложняется частично или полностью неверными (приблизительно в 80% случаев) нотными расшифровками, погрешительными в отношении передачи ритмики, длительности, звуковысотности и интервалики напевов²²⁵. Сомнительные начертания, отсутствие наименований у попевок (в основной части исследования²²⁶), неверные расшифровки в большин-

²²⁰ Там же. С. 130, 131.

²²¹ Там же. С. 139.

²²² Там же. С. 57.

²²³ См. выше, примеч. 191.

²²⁴ Нотная транскрипция, как и подводы попевок, прилагаются в словаре *post factum*, как дополнение к уже законченной попевочной классификации.

²²⁵ В. Ю. Григорьевой выявлены причины неточности некоторых нотных расшифровок попевок в работе А. Н. Кручининой, происходящие по большей части из-за неверной интерпретации автором материала первоисточников (например, объединение в единой нотной строке основной тушевой дробно-толковательной записи попевки и дополнительного варианта конечной интонации, записанной в рукописи киноварью и др.) (Григорьева. 2011а. С. 47–48).

²²⁶ Кручинина. 2002. С. 81–144.

стве случаев искажают графико-мелодический облик приводимых попевок почти до неузнаваемости.

1.3.4.3.7. Выводы

Подводя итог анализу данной работы, следует отметить, что благодаря искусственному изобретению новых законов в устройстве знаменного осмогласия А. Н. Кручининой удалось выработать значительные обобщения, сведя 225 попевок к 24 основным группам, и установить закономерности образования попевочных вариантов, а также сделать важный вывод о том, что «развитие знаменного распева шло не столько по пути образования новых попевок, сколько по пути вариантного развития исходного попевочного словаря, который начал формироваться еще в первые века существования на Руси знаменного распева»²²⁷, опровергнув таким образом преждевременные выводы М. В. Бражникова о том, что система знаменных попевок не оправдала себя из-за чрезмерного количества попевочных вариантов²²⁸. Тем не менее, поскольку полученная систематизация попевок исходит из неверных теоретических предпосылок, она не подтверждается объективными законами строения знаменного осмогласия. Помимо этого, отсутствие источниковедческого анализа и типологизации первоисточников, построение исследования на смешанном разновременном рукописном материале, произвольный отбор в качестве первоисходных для классификации всего попевочного фонда ряда сомнительных начертаний — архетипов, необоснованность этого, избранного за основополагающий, принципа систематизации формул, искусственно сконструированные взаимосвязи между попевокми на основе формально-графических признаков, нарушение соотношения между двумя в равной степени функциональными частями попевки, недостаточный учет мелодической стороны попевок — все это вместе с другими перечисленными выше недостатками привело к заведомо неверной картине (системе), искажающей реально существующие в знаменной нотации законы образования попевок, их взаимосвязей и вариатности, что значительно умаляет научную ценность данного труда.

²²⁷ Там же. С. 70, 71.

²²⁸ Как известно, эти выводы были сделаны М. В. Бражниковым при знакомстве с кокизником РНБ. Сол. 690/752, в котором, по подсчету ученого, число попевок приближается к 1000. «Можно ли ожидать при таком количестве попевок действительного мелодического разнообразия гласов?» — задается вопросом М. В. Бражников, делая преждевременный вывод: «Разрастание фит и попевок постепенно принимает уродливые формы, приводящие к полной гипертрофии. Количественное разбухание попевок привело к *потере ими своей характерности* [курсив автора], к тому, что система гласовых попевок в конце концов начала изживать самое себя... 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

1.3.4.4. Б. П. Карастоянов, «Попевки Знаменного роспева» (разбор исследования)

В основу исследования Б. П. Карастоянова «Попевки Знаменного роспева» положен материал двознаменного списка певческой книги Праздники истинноречной редакции конца XVII — начала XVIII века²²⁹. Большую часть данной публикации составляют таблицы, содержащие знаменное изложение попевок и их нотолинейную транскрипцию²³⁰ с приложением индекса попевочных наименований. В теоретической части «О попевах Знаменного роспева и о таблицах их формул»²³¹ представлены общие сведения, касающиеся проблематики исследуемого вопроса и концепций автора, приведено обоснование необходимости составления попевочных словарей-«кокизиков», даны образцы попевочной сегментации песнопений и мотивной структуры формул и др.

1.3.4.4.1. Предпочтение мелодического аспекта попевок

Выбор Б. П. Карастояновым в качестве основного источника для изучения попевок достаточно поздней двознаменной (знаменно-нотолинейной) рукописи Праздники²³², отражающей специфику реформированного знаменного роспева второй половины XVII в., по всей видимости, повлиял на дальнейшее направление и концепцию всего исследования, способствовав преимущественно нотному восприятию знаменных текстов с отданием предпочтения их мелодической стороне, тогда как графический аспект формул при данном подходе отходит на второстепенный план²³³. Двознаменник рассматривался Б. П. Карастояновым как

принципы образования попевок. Если бы эти обобщения и принципы были в свое время найдены, осмолгасие как совокупность мелодических признаков знаменного роспева не представлялось бы нам теперь таким смутным и неопределенным» (Бражников. 1972. С. 214, 217–218).

²²⁹ ГИМ. Син. певч. 41.

²³⁰ В попевах Б. П. Карастояновым отмечен мотивный состав и «главные высотные показатели — финалис и речитативная строка... характеристики попевок многоплановые: линерано-волновые модели, осуществленные на вертикальной шкале тонов, тонорядовые конкретизации» (Карастоянов. 2008. Предисловие). Как утверждает автор, мелодические формулы размещены в таблице попевок с учетом перечисленных выше измерений, которые «стали отправными моментами в работе над систематизацией мелодических формул» (Там же. Гл. VI. § 14).

²³¹ Там же. Гл. VI.

²³² Выбор данного источника, по признанию автора, вначале «во многом случайный», получает обоснование и мотивацию к концу завершения работы: «Наличие двознаменных служебных певческих книг с параллельной знаменной и нотной записью мелодий снимает проблему расшифровки и позволяет пользоваться одной лишь рукописью. Преимущества такого источника несомненны» (Там же. Гл. VI. § 3).

²³³ Надо заметить, что семиографическая сторона попевок не совсем «ускользает» от исследователя, и он теоретически признает, что знаменная нотация «реализовала возможность пользоваться специальным семиографическим решением для каждого мелодического элемента» и что «интонационно и ритмически индивидуализированные

«источник изучения знаменной нотации с позиций доступной [автору] нотнотлинейной транскрипции»²³⁴. В результате при создании таблиц мелодических формул отправным моментом стали «нотнотлинейные транспозиции с постепенным подключением знаменного изложения». Таким образом, по признанию самого же автора, нотнотлинейное изложение на-

мелодические обороты передаются характерной последовательностью знамен, или знаковыми формулами» (Там же. Гл. VI. § 4).

²³⁴ «Двознаменники... создавались “главным образом для того, чтобы облегчить певцам овладение новой системой музыкальной письменности” [Успенский Н. Д. Двознаменники // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 163], каковой была линейная нотация. Сейчас, наоборот, двознаменники являются важнейшими источниками изучения знаменной нотации с позиций доступной нам нотнотлинейной транскрипции. Этим рукопись привлекла меня еще в начале моих занятий в области Знаменного распева...» (Там же. Гл. VI. § 3). В отечественной науке сложилось двойственное отношение к знаменно-нотнотлинейным рукописям: с одной стороны, им отдается предпочтение как надежному подспорью при расшифровке древнерусских распевов, с другой стороны, имеет место их справедливая критика. Взгляд на двознаменники как на наиболее достоверные источники по прочтению знаменной нотации восходит к М. В. Бражникову, по мнению которого «только благодаря приему двознаменного изложения древнерусских культовых напевов оказалось возможным прочесть безлинейную знаменную нотацию... Двознаменники — это своего рода “розетский камень” в области древнерусской музыки» (Бражников. 1972. С. 390). Эта мысль ученого получила практическую разработку в исследованиях Кравченко. 1987, Зверева. 1987, Смоляков. 1975, Карастоянов. 1988 и 2008, и др., построенных на материале двознаменников. Так, вслед за М. В. Бражниковым С. А. Зверева утверждает, что «одним из путей, ведущих к созданию подобного руководства [т. е. нового грамотного пособия по знаменному распеву], является... работа с рядовыми двознаменными рукописями...» (Зверева. 1987. С. 85). Блестящая апология двознаменников содержится в статье Б. П. Смолякова: «...сейчас это совершенно уникальный материал по удобству изучения как знаменной нотации, так и знаменного пения в целом. Ведь эти книги, отражая уровень музыкальных знаний своего времени, дают точное представление о песнопениях и составляющих их мелодических элементах — попевах, бытовавших в эпоху создания “двознаменника”. Доступная современным исследователям старинная пятилинейная нотация наглядно демонстрирует все многообразие звуковых значений знамен. Крюковая запись в таком параллельном изложении лишена своей таинственности и может быть подвергнута звуковому и структурно-мелодическому анализу. Безусловно, двознаменные записи могут и должны играть важную роль в последовательном решении вопросов расшифровки знаменного письма... Тщательно проработанный материал “двознаменников” явится базой для сравнения с материалом рукописей других эпох» (Смоляков. 1975. С. 44, 45). Таковы высказывания ученых в пользу двознаменников. Однако уже у М. В. Бражникова можно найти и другой, противоположный и скорее негативный взгляд на двознаменные рукописи и нотнотлинейную транскрипцию знаменных напевов. Ученый считал этот вид источников «средством пропаганды новой музыкальной системы и воздействия на музыкальное мышление русских певцов», «главным видом руководств, преследующих цели изложения и пропаганды западноевропейской музыкальной системы и пятилинейной нотации», «средством насаждения чужого [курсив автора], заимствованного извне певческого искусства...», «свидетельством разрушения старых устоев русского певческого искусства». Влияние пятилинейной нотации М. В. Бражников находил пагубным для всех сторон знаменного распева и его результатом считал следующие последствия: подчинение темперированному строю (что вызывало «внутренний разлад между существом знаменного распева и способом его записи»); парализация двух важнейших особенностей знаменного распева — “не-

пева было принято исследователем «за основной материал, а дополняющим выступала знаменная запись»²³⁵. Сознательная ориентация автора «на простое и однозначное» нотопиное изложение знаменных напевов²³⁶ и на предпочтительное изучение их мелодических явлений, дикту-

определенных» длительностей и мелодической и ритмической импровизационности; закрепление определенной и неизменной длительности звучания за определенными ступенями звукоряда и абсолютизирование звуковысотного уровня «строки»; нивелирование значения попевок и попевочной фактуры знаменных песнопений («столкновение с западноевропейской теорией музыки для попевок имело особо пагубное значение» (Бражников. 1972. С. 163); «самое понятие попевки отступает на второе место... будучи раз и навсегда переведенными на пятилинейную нотацию, попевки теряют свое знаменное лицо и их названия перестают служить для них отличительным признаком» (Там же. С. 407); «...музыкально-эстетические определения [названия] 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...» (Там же. С. 163). В результате изложения нотопиными средствами «знаменное творчество оказалось скованным по рукам и ногам», «знаменный распев как бы замер на месте, потеряв гибкость» (Там же. С. 377, 388). М. В. Бражникову же принадлежит решительный вывод о том, что к XVII в. — «эпохе двознаменников», когда на Русь пришла западноевропейская музыка со своей нотацией, — относится «начало умирания знаменного распева» (Там же. С. 385). Критические замечания по поводу интерпретации в двознаменниках отдельных знаков и целых мелодических оборотов высказаны В. Ю. Григорьевой. Неверное прочтение ряда тайнозамкнутых начертаний попевки «колесо» в двознаменниках дало повод исследовательнице «усомниться в надежности двознаменных рукописей как бесспорно точного источника прочтения тайнозамкнутых оборотов. Двознаменные источники дают немало примеров неверного прочтения крюковой записи как с точки зрения ритмики, так и интонации. Это говорит о том, что данный вид певческих рукописей создавался в основном людьми, лучше владевшими нотной системой записи, чем крюковой. Вполне возможно, что писцы двознаменников были выходцами с Украины»; «В ходе исследования были выявлены неоднократные и достаточно типовые неточности, содержащиеся в двознаменных рукописях, ранее считавшихся для расшифровки основополагающими. Так, в пометных крюковых рукописях никоновской редакции и двознаменниках той же редакции одни и те же строки читаются различно, а также, что наиболее показательное, — одни и те же по-разному записанные строки внутри двознаменных списков. Это показывает недостаточный уровень знания попевочного словаря писцами двознаменных списков. Поэтому двознаменники не могут служить безупречным источником расшифровки знаменной нотации» (Григорьева. 2011а. С. 83, 103).

²³⁵ «Такое необычное цветное оформление может рассматриваться как свидетельство о таком понимании двознаменника, где за основной материал принималось нотопиное изложение напева, осуществленное, как и текст, черными чернилами, а дополняющим выступала знаменная запись. С такой направленностью двознаменник оказался особо подходящим для работы над таблицей мелодических формул, в которой отправным моментом служат нотопиные транспозиции с постепенным подключением знаменного изложения» (Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 3).

²³⁶ «...на нынешнем этапе усвоения применяемых в прошлом двух знаковых систем — знаменной и нотной — в ряде случаев удобно отталкиваться в работе над кокизником и фитником от более простой и однозначной нотопиной записи»; «Использование нотопиных источников не только упрощает работу над интонационным “словарем”, но и позволяет уточнить значение некоторых, пока что не ясных и не всегда точно интерпретируемых исследователями знамен» (Там же). Как было отмечено выше (см. примеч.

емая формой двознаменника, подкрепляется в его работе целым рядом теоретических выкладок²³⁷. Благодаря двознаменнику Б. П. Карастоянов пытается повернуть наиболее привычный для палеографа-медиевиста ход исследования: от знака к его мелодическому содержанию — в противоположном направлении: от мелодики... но не к невменной записи, а к мелодике же, которая для него является в некотором смысле самодевлеющей²³⁸. Однако попытка ученого постичь «суть мелодических явлений» знаменного распева через нотную транскрипцию двознаменника (то есть через неподлинную, а, следовательно, в значительной мере искажающую эти явления запись), как уже не раз замечалось исследователями²³⁹, является явным заблуждением.

234), анализ двознаменников, произведенный современными исследователями, показывает, что эти рукописи далеко небезупречны как раз в отношении нотолинейной транскрипции как отдельных знамен, так и целых певческих строк.

²³⁷ Так, автор утверждает, что «правильность избранного им подхода к явлениям состоит в том, чтобы изучить сначала мелодику, постепенно подключая к этому материалы знаменной нотации», поскольку «только поняв суть самих мелодических явлений, можно подойти к рассмотрению постановок ранней теории» (Там же. Гл. VI. § 14). В другом месте он пишет, что «перспективно изменить порядок исследований, изучив сначала мелодические объекты и уже опираясь на это, рассмотреть положения старой теории, фиксированные в знаменной нотации, в названиях и в словесных толкованиях»; «В первую очередь... нужно еще глубже понять мелодические явления...»; «...лишь при глубоком познании сути мелодических явлений стало возможным создание знаменной нотации, посредством которой передавать напев, а затем прочесть написанное можно, только хорошо усвоив интонационный фонд, правила употребления формул и способов их записи» (Карастоянов. 1988. С. 489).

²³⁸ Поскольку музыковеды-медиевисты имеют дело с предметом, который можно сравнить с мертвым языком или с «культурой немой» и «молчащей» (поскольку из глубины веков до нас не дошло фонограмм), то путь «от звучания к графике» возможен только посредством изучения живой традиции старообрядцев, однако с учетом того, что певческую интерпретацию знаменного распева последних в силу ряда закономерных причин вряд ли можно считать в полной мере и безусловно соответствующей подлинной древней исполнительской практике.

²³⁹ Вопрос о правомерности изучения знаменного распева по пятилинейным изложениям двознаменников, начиная с М. В. Бражникова, не единожды поднимался учеными. М. В. Бражниковым отмечалась глубокая связь между мелодикой знаменного распева и формой его записи: «Знаменный распев тоже породил свою, знаменную [курсив автора] нотацию и мог быть изложен и выражен только средствами этой нотации — крюками. Если некоторые русские мастера, писавшие певческие рукописи, действительно хотели послужить делу совершенствования и закрепления старого знаменного распева, то они, обратившись к пятилинейной системе, избрали для этого неподходящее средство. Знаменные напевы заключают в себе такие особенности, которым соответствует только знаменная нотация и которые ни при каких условиях не могут быть выражены пятилинейными нотами» (Бражников. 1972. С. 385). «Еще раз остается задуматься над тем, в какой степени способна пятилинейная нотная система передать ритмические особенности знаменной нотации. Значительная особенность знаменного нотолинейного нотописания в том и состоит, что каждое знамя заключает в себе и одним своим начертанием определяет все, что необходимо для его исполнения, в том числе и длительности, и ритмические зависимости звуков. Столбовое знамя дает такую форму записи мелодии, при которой в самом процессе написания напева уже содержится зерно творческой мысли... В противо-

То, что мелодические явления рассматривались ученым в отрыве от семиографических, очевидно, в частности, из его трактовки тонемы — наименьшей мелодической единицы знаменного распева. Тонема в теории Б. П. Карастоянова воспринимается как чисто мелодическое явление, обособленное от своего графического воплощения — знака, о чем свидетельствует, помимо прочего, возможное расчленение знака на две различные «тонемы» и отнесение одной «тонемы» к одному мотиву, другой — к другому. При таком подходе граница мотивов иногда проходит прямо через знак, рассекая его пополам и таким образом нарушая гармонию между тонемой и фиксирующим ее на письме знаком.

Например, окончание попевки 5-го гласа «змейца застенная» $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{н}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{н}}}_2 \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{з}}}$, по Б. П. Карастоянову, состоит из двух мотивов, граница которых проходит по среднему знаку «змейца со сложитием» $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{н}}}_2$, расчлняя его пополам, так что два первых звука его четырехзвучной мелодии относятся к речитативному мотиву «рм 48», а два других — к концовке 14/7:

положность этому... пятилинейное написание представляется более сухим и формальным» (Там же. С. 406). Пятилинейная же нотация, по мысли М. В. Бражникова, «могла внести в певческий обиход только то, что показательно и характерно для западной музыкальной системы» (Там же. С. 385–386). Вслед за М. В. Бражниковым возможность адекватного прочтения древних распевов (знаменного и григорианского) с помощью пятилинейной нотации подвергалась сомнению и другими учеными. Например, А. Т. Тевосян пишет: «На наш взгляд, следует говорить не о более совершенной, но о качественно иной системе нотации... нотные переложения не только вуалируют особенности этих напевов, но искажают их сущность и специфику. Отражая представления иной, более поздней культуры, они, в соответствии с ней, “впечатывают” эти представления в образцы иной, более ранней культуры»; «При переводе образцов знаменного пения в нотопиленную систему меняется многое, причем качественно. Главное — целостный в знаменном распеве и культуре средневековья феномен “интонируемое слово” оказывается расчлененным и подчиненным автономной фиксирующей системе нового музыкального языка. Возникает своеобразное двуязычие. Поэтому вряд ли правомерно говорить о расшифровке знаменного распева, но скорее о переводе из одной культуры (и соответствующей ей фиксирующей системы) — в другую. Происходящая при этом смена “кода” неизбежно сопровождается потерей “информации”, в рассматриваемых примерах — важнейшей. Отсюда и объяснение той парадоксальной ситуации, когда современный грамотный музыкант-исполнитель, выполняя предписания нотного текста, скорее исказит смысл знаменного распева, его дух, нежели поступится «буквой» его транскрипции = перевода, то есть буквой нотного текста» (Тевосян А. Т. Средневековая монодия и пятилинейная нотация: расшифровка или перевод? // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1991. С. 54–57, цит. с. 57). Сходные суждения в адрес нотопиленной транскрипции знаменных напевов можно найти у М. Г. Школьник, которая полагает, что «в случаях, когда основным источником по дешифровке знаменной нотации служат нотопиленные руководства и двознаменники... исследователь текста пользуется не тем кодом, что его создатель, получая, по словам Ю. М. Лотмана, “еще одно сообщение на уже известном ему языке”. При этом, в тех частях и элементах, где коды пересекаются (например, в передаче высоты или ритма знамени), перевод близок к оригиналу, там же, где точек соприкосновения нет, происходит “деформация... перестройка исходных структур” (там же). За различием кодов стоит не просто различие художественных языков, а глубокая, принципиальная разница выраженных через их посредство систем мышления, принадлежащих эпохам Средневековья и Нового времени. Знаменная нотация с максимальной



(статья светлая ошибочно передана нотой половинной, а не целой длительности).

Подобная трактовка наблюдается у Б. П. Карастоянова и в попевке «кулизма» 8-го гласа, в которой граница мотивов проходит по знаку «полкулизмы» (ꙗ). В результате первая часть четырехзвучной интонации знака «полкулизмы» относится к мотиву «рм 19», а вторая — к кадансовому мотиву 20/7²⁴⁰:



(в нотолинейной записи ритмика напева передана неточно).

Такая концепция знака-тонемы, по всей видимости, не согласуется с восприятием знака средневековыми теоретиками, которые мыслили знаменные мелодии невмами и у которых наблюдается целостное осмысление знака как единства обозначающего и обозначаемого, хотя на словах исследователь и признает, что в традиции старой русской музыкальной теории находится «одновременное рассмотрение мелодических, просодических и семиографических явлений»²⁴¹.

1.3.4.4.2. Принцип классификации попевок по кадансовым мотивам

Отправным моментом при классификации формул для Б. П. Карастоянова послужили «кадансовый мотив» и заключительный тон попевки, что очевидно как из способа организации самих таблиц, так и из собственных слов ученого: «Семейства попевок размещены по характеристикам кадансового мотива»²⁴². Попевки разных гласов и с разными подводами скомпонованы по общности кадансового оборота и заключительного тона. Такой принцип классификации последовательно вытекает из восприятия Б. П. Карастояновым формулы, когда «центральным разделом является ее концовка»²⁴³. И саму попевку в целом исследователь определяет как «кадансовый мотив, представляющий собой небольшой мелодический оборот»²⁴⁴. Кадансовый мотив принимается им

полнотой отобразила и “закодировала” свойственные первой из них представления и эстетические принципы» (Школьник. 1990. С. 109–110).

²⁴⁰ Карастоянов. 2008. Гл. V б. Формулы № 14/7, 20/7.

²⁴¹ Карастоянов. 1988. С. 493.

²⁴² Карастоянов. 2008. Гл. I.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ «Многие кадансовые мотивы представляют собой небольшой мелодический оборот, элементы которого или их несложные сочетания принимают слоги и, как таковые, записываются отдельными знаками невменной нотации... Для обозначения первой группы формул как синонимами пользуются терминами “попевка”, “кокиза”, иногда “строка”» (Там же. Гл. VI. § 9).

за интонационно наиболее характерный, не сокращаемый при озвучивании текстового колона²⁴⁵: по нему устанавливается «родство формул», образующее «семейство».

Вывод сделан Б. П. Карастояновым на основании следующего неверного наблюдения над азбуками: «...в кокизниках формулы с одинаковым началом или серединой не приводятся под одним названием. И наоборот, формулы с одинаковым кадансом, независимо от различий в предваряющих мотивах, имеют одинаковое наименование»²⁴⁶. Как уже замечалось выше, наличие одинакового окончания не является достаточным основанием для объединения попевок в одну группу-семейство, так как формулы и в случае одинакового окончания могут принадлежать к попевкам разных типов и быть названы по-разному. Например, следующие разные попевки первого гласа в рукописях раздельно-речной редакции могут иметь одинаковое окончание $\text{r} \text{r} \text{r}$: «грунка с перехватом» $\text{r} \text{r} \text{r}$, «кимза с перехватом» $\text{r} \text{r} \text{r}$, формулы группы «рафатка»: «рафатка» $\text{r} \text{r} \text{r}$, «ометка» $\text{r} \text{r} \text{r}$, «задевец» $\text{r} \text{r} \text{r}$. Общность заключительной части может наблюдаться также и у других различных попевок, например, у «кимзы» $\text{r} \text{r} \text{r}$ и «кулизмы» $\text{r} \text{r} \text{r}$ ²⁴⁷. Поэтому, если брать за критерий классификации формальный признак — одинаковый кадансовый оборот, то следовало бы эти разные формулы причислить к одному и тому же попевочному семейству, что и делает Б. П. Карастоянов.

«Группировка мотивных образований с одинаковым кадансом в семействе» принимается Б. П. Карастояновым за один из «этапов работы по систематизации и классификации мелодических формул знаменного роспева»²⁴⁸. При этом, в согласии с общей тенденцией автора рассматривать мелодику и семиографию раздельно, графический аспект формулы, и в частности графическая запись ее кадансовой части, отодвигается в исследовании на задний план. Формулы, входящие в группы «одного и того же кадансового мотива», имеют общим заключительный мелодический оборот (на что указывает цифра, например «1 ре», «1 ми», «1 до», «1/1 ре»), однако при этом графическая запись кадансового мотива у группируемых формул может совпадать, а может быть разной. Например, в попевках семейства «2 ре», «2 ми», «2 ми-ре» одинаковый заключительный мотив «2» с различной звуковысотной реализацией (на тоне «ре», «ми», и др.) может записываться по-разному: $\text{r} \text{r} \text{r}$ (2 ре, № 1–29),

²⁴⁵ «Родство формул устанавливается по интонационно наиболее характерному кадансовому мотиву, который при озвучивании текстового колона не сокращается...» (Там же. Гл. VI. § 8). С этим утверждением, однако, нельзя согласиться, поскольку существуют попевки, «усеченные» в окончании, например, «грунка недоводная» и др.

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Изложенные нами наблюдения подтверждаются и другими исследователями. Например, А. Ю. Вовк пишет: «Изменение подвода при сохранении архетипа влечет за собой изменение термина [в кокизнике инока Христофора]» (Вовк. 2002. С. 154).

²⁴⁸ Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 13.

↗ = (2 ми, № 30), ↘ = (2 ми, № 1), ↗ ↘ (2 ми-ре, № 1)²⁴⁹. Кроме того, при группировке попевок изменение заключительной тонемы не рассматривается исследователем как новый вариант формулы по отношению к ее исходной модели, однако при изменении предпоследней или третьей от конца тонемы попевка принимается уже за новый мелодический оборот, что далеко не всегда соответствует действительным законам образования попевочных вариантов в знаменном распеве. Например, группа одинаковых кадансов с измененным последним знаком ↗ ↘, ↗ ↘ ↗, ↗ ↘ ↗ в таблицах Б. П. Карастоянова составляет единое семейство «1 ре», тогда как вариант этого же каданса с измененным первым знаком ↗ ↘ ↗ (также характерный для попевочного семейства «1 ре») рассматривается автором уже как формула другого попевочного семейства «2 ре»²⁵⁰. В результате варианты одной и той же попевки нередко оказываются в разных семействах, и наоборот. Подводя итог сказанному, заметим, что заключительный тон, как и в целом весь кадансовый оборот (к тому же без должного учета его графической записи), оказываются недостаточными, формальными и малосущественными признаками для получения объективных результатов при классификации мелодико-графических формул столпового распева.

1.3.4.4.3. Тонемно-мотивная структура попевок

В исследовании Б. П. Карастоянова впервые разрабатывается тонемно-мотивная теория структуры попевок, однако многое остается неясным. Отсутствует четкая дефиниция мотива, нет указания на принципы мотивного членения формул, состав попевок фактически сведен к двум мотивам — «речитативному» и «кадансовому», при этом отсутствуют их определения. Согласно воззрению исследователя, попевка представляет собой составную конструкцию, состоящую из мотивов. «Мелодическими формулами мотивов» исследователь называет «характерные участки определенного состава, предназначения и способа записи»²⁵¹, а в другом месте — «фрагменты мелодического движения»²⁵². Поскольку приведенные определения мотива носят весьма общий и приблизительный характер, остается не до конца понятным, какие все же отличительные свойства характеризуют мотив, в чем именно заключается его характерность, каково его предназначение и способы записи? Не вполне ясно также, по каким принципам произведена сегментация мотивов. Чтобы постараться уяснить, что же исследователем понимается под мотивом, обратимся к составленным им таблицам мотивов.
























²⁴⁹ Там же. Гл. II.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Карастоянов. 1988. С. 491.






²⁵² Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 7.

1.3.4.4.4. Речитативные мотивы в составе подводов попевок

Таблицы мотивов, помещенные после таблиц попевок²⁵³, состоят из трех разделов, включающих 69 начальных речитативных мотивов, 25 кадансовых мотивов (к которым могут примыкать «завершающие обороты, участвующие в сложных концовках»), а также перечень «финалисов» — дополнительных звуков, изменяющих концовки попевок. Из 69 перечисленных начальных «речитативных мотивов»²⁵⁴ собственно речитативным мотивом «в чистом виде» можно назвать только мотив № 1 ()». «Речитативные мотивы» № 2–44 организованы по единой схеме: речитативной зоне предшествуют тонемы «подступа» и «кульминации», завершается речитатив тонемой «спада». Начиная с № 45 и до № 66 в состав «речитативных мотивов» включаются отдельные знаки и их несложные сочетания с интонацией вовсе неречитативного характера, например: , ,  («рм 46»); ,  («рм 48», «рм 50»). «Речитативный мотив» «рм 53» имеет многовариантную форму записи: , , , , , , , , ,  ²⁵⁵ и несколько мелодических решений: , , . В «речитативные мотивы» на правах кульминации могут входить некоторые знаки-«идиографы», такие как «тряска»  («рм 64») ²⁵⁶, имеющая интонационно и ритмически яркую и довольно продолжительную мелодию из пяти звуков (уже по этой причине «тряска» может рассматриваться на правах самостоятельного мотива). В рамках «речитативных мотивов» Б. П. Карастояновым рассматриваются также подводы формул семейства «рафатки»:  («рм 57»),  («рм 59»),  («рм 66») и т. п. Надо заметить, что в большинстве приведенных невменных комплексов, вычлененных Б. П. Карастояновым из определенных попевок, речитативная зона либо вовсе отсутствует, либо необязательна. Таким образом, судя по «линейно-волновым» моделям попевок, предложенным Б. П. Карастояновым, согласно его теоретическим воззрениям из речитативных мотивов состоят практически все попевочные подводы.

²⁵³ Там же. Гл. V. Приложения «Мотивы в попевах знаменного роспева. а) Речитативные мотивы. б) Кадансовые мотивы. Завершающие обороты, участвующие в сложных концовках. в) Дополнения, изменяющие концовки попевок. Финалис и накладываемый на него подступ следующей попевки».

²⁵⁴ В рассматриваемой работе определение «речитативного мотива» отсутствует; это определение не обнаружено нами также и в других известных трудах исследователя.



²⁵⁵ В последнем («перевернутом») варианте начертания  Б. П. Карастояновым подразумевается та же интонация , которая передана тремя предыдущими знаковыми комбинациями (, , ) и характерна для попевки «мережа» (с той поправкой, что в транскрипции упущена «ломка»).


²⁵⁶ Тот же мотив знака «тряска» рассматривается исследователем как речитативный («Ш Д») в попевке «грунка с тряской», где он трактован им как «многозвучная реализация тонемы-вершины» (Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 7, пример 13).

Например, подвод «грунки», по Б. П. Карастоянову, образован из двух *одинаковых* речитативных мотивов, обозначенных им «Ш Б»²⁵⁷:

Ш Б	Ш Б	кадансовый мотив
[] ̣: ̣̣̣̣ [] ̣̣̣̣ ̣̣̣̣	̣̣̣̣ ̣̣̣̣	̣̣̣̣ ̣̣̣̣ ̣̣̣̣

Действительно, в подводе данной формулы выявляются две схожие по мелодическому характеру части, в первой из которых, в зависимости от протяженности текстовой строки, возможна вставка речитативных стопиц, во втором же участке, непосредственно примыкающем к окончанию и рассматриваемом Б. П. Карастояновым в качестве второго «речитативного мотива», речитативное расширение в рукописях дореформенного периода отсутствует²⁵⁸. Надо заметить, что расширение в данном участке формулы вовсе не характерно и для пореформенной традиции²⁵⁹ (варианта с *тремя* стопицами, приведенного Б. П. Карастояновым, в рукописях нам не встречалось). По нашим подсчетам самыми распространенными в количественно-слоговом отношении текстовыми строками «грунки» в первом гласе Октоиха являются *восьми-, девяти-²⁶⁰ и десятисло-*

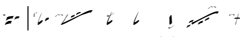
²⁵⁷ Там же. Кроме того, в подводе рассматриваемой формулы есть также очень характерный «пограничный» мотив . Почему бы его не считать за третий мотив подвода? В пореформенных рукописях на стыке двух обозначенных Б. П. Карастояновым частей «грунки» в случае акцентного слога возможно появление знака «два в челну» () со степенными пометами «строка», «ниско» и «мыслете», заменяющего и одновременно объединяющего в одной графеме сразу два знака — «стопицу с очком» и «крюк светлый», обычно употребляемых в данных позициях в рукописях набóнной редакции (1-й глас Октоиха, восточен на велицей вечерни «Отцу собезначальна»):


и воскресша во славе

²⁵⁸ По крайней мере, в стихирах 1-го гласа Октоиха раздельноречной редакции (например, в рук. РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 531 и в других) нами отмечено только одно исключение (Восточен «Веселитесь небеса»):


возопиите горы со веселиеме

²⁵⁹ В 1-м гласе Октоиха истинноречной редакции (например, в рук. РНБ. Сол. 619/647, л. 6 об. и в других) имеется только одно исключение — строка «молитвами Твоими» (из Богородичной стихир Павла Амморейского «Святейшая святых всех сил»), где в интересующем нас участке «грунки» стоят две, а не одна, стопицы:


молитвами Твоими

²⁶⁰ Например, «грункой» распеты 8-ми и 9-ти слоговые строки в воскресной стихире на хвалитех «Поем Твою Христе», а также в богородичной стихире понедельника «Чистое жилище» 1-го гласа Октоиха:

	
распятие претерпево	Чистое жилище Божие

говые колонны, за ними по употребительности следуют шести и семислоговые, и только начиная с 10-слоговых строк вступает в силу способ увеличения формулы за счет прибавления речитативных «стопиц» в начальном участке подвода (между начальным «крюком светлым» или «параклитом» и «стопицей с очком»):



Человеколюбече Господи

(стихира 1-го гласа Октоиха в неделю на «Господи воззвах», подобен «Прехвальнии мученицы»).

Во всех же других указанных случаях (т. е. в 6–9-слоговых текстовых строках) «грунка» прекрасно «обходится» без речитативной вставки, поскольку возможное в определенных случаях прибавление речитативных стопиц к ее основному мелодическому рисунку, или каркасу, создаваемому последовательностью следующих обязательных и постоянных знамен: , не привносит ничего существенного, что изменяло бы рисунок. Итак, речитативная зона не составляет обязательной части данной формулы — это необязательная и приносная часть наподобие вставки, координирующая формулу с текстом необходимого слогового размера.

1.3.4.4.5. Речитативные мотивы в составе заключительных попевочных оборотов

Так обстоит дело с подводами попевок. Однако еще большее недоумение вызывает тот факт, что речитативные мотивы у Б. П. Карастоянова входят в состав завершающих оборотов, а также могут выступать в роли финалисов²⁶¹. Как показывают «линейно-волновые» схемы попевок, приведенные в таблицах, «речитативные мотивы» появляются в составе практически всех попевочных кадансов.

Например, мотив «рм 46», переданный либо одной «статьей полузакрытой», либо в сочетании с предшествующим голубчиком борзым, в качестве предпоследнего входит в целую серию кадансов (№ 14/3, 19/1, 19/2, 20/1, 23/1–23/4). Мотив «рм 48» в разных начертаниях появляется в концовках № 14/4 , № 14/7 , № 14/8 , № 14/11 (причем в обороте № 14/7 «змеяца со сложитием» расчленяется на две части²⁶²). Мотив «рм 53» фигурирует в кадансовых оборотах таких разных формул, как «накидка» , или , а также выступает в качестве каданса, завершающего формулы № 23/2, 23/3, 23/4. В позиции финалиса встречается и мотив «рм 53», переданный знаком «полкулизмы» (см. в концовках № 24/2, 25/1)²⁶³.

Более того, окончания некоторых формул у Б. П. Карастоянова «сотканы» целиком из «речитативных мотивов».

²⁶¹ Карастоянов. 2008. Гл. V а.

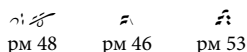
²⁶² См. выше, с. 390–391.

²⁶³ Карастоянов. 2008. Гл. V б.

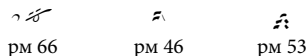
Например, кадансовый оборот попевки «храбрица» включает в себя два речитативных мотива — «рм 46» и «рм 53» (№ 23/7), причем мотив «рм 53» повторен в нем дважды: в одном случае он записан «стрелой громной с сорочьей ножкой», в другом — «змейцей», знаками, имеющими различное число звуков и разный интонационно-ритмический рисунок:



Из трех речитативных мотивов, каждый из которых записан одним, реже — двумя знаками, состоят у Б. П. Карастоянова и другие завершающие обороты. Например, кадансы № 23/2, 23/3, 23/4 включают мотивы «рм 66», «рм 46», «рм 53»; каданс № 23/5 — мотивы «рм 48», «рм 46», «рм 53»; каданс № 25/1 — мотивы «рм 64» и «рм 66»; каданс № 25/2 — мотивы «рм 48» и «рм 64»; каданс № 25/3 — мотивы «рм 59» и «рм 64». Завершающий оборот № 23/5 расчленен на следующие три «речитативных мотива»:



Завершающие обороты № 23/2, 23/3, 23/4 (представляющие собой окончание попевки «колыбцы») состоят также из трех «речитативных мотивов»²⁶⁴:



Таким образом, согласно воззрениям исследователя, не только подвод, но и вся формула почти целиком, за редкими исключениями, состоит из «речитативных мотивов».

1.3.4.4.6. Выводы

Из обзора таблиц мотивов и их «линейно-волновых» схем следует, что «речитативный мотив» понимается исследователем не в узком смысле как повтор стопицы (знака, специально предназначенного для координации формулы с текстом и обозначающий в певческой практике т. н. «читок» на одном тоне), но расширенно: этот мотив может вбирать в себя ряд соседних, выражено неречитативных тоном (обычно — «подступа», «вершины», «спада»). Более того, к «речитативным мотивам» у исследователя относятся и такие графико-мелодические комплексы, в составе которых оказываются как отдельные интонационно и ритмически яркие знаки-тонемы, так и целые попевочные фрагменты с характерной мелодикой, в структуре которых в большинстве случаев вовсе не

²⁶⁴ Там же.

предполагается речитации. При этом типология мотивов у Б. П. Карастоянова разработана очень слабо: состав попевок фактически сведен к двум типам мотивов — «речитативному» и «кадансовому»²⁶⁵, вскользь упомянут еще один тип мотива — «мотив опевания». Такая скудная типологизация слишком упрощает и обедняет богатую и развитую мелодическую картину знаменного распева. Вопрос мотивной организации знаменных формул, несомненно, представляет немалый интерес и заслуживает внимания, поскольку мотивная структура попевок не отрицается ни отечественными, ни западными медиевистами²⁶⁶. Однако, по нашему мнению, Б. П. Карастоянов не довел свое исследование до логического завершения, поскольку идея систематизации формул согласно их мотивному составу, несмотря на наличие ее теоретического обоснования²⁶⁷, не получила в работе должного осуществления: были учтены только кадансовые мотивы, тогда как все остальные мотивы, несмотря на констатацию их наличия, остались никак не задействованными при группировке формул. Таким образом, теория тонемно-мотивной организации попевок, как нам представляется, нуждается в серьезной доработке. Прежде всего необходимо внести коррективы в определения терминов «тонема»²⁶⁸ и «мотив»²⁶⁹, а также в определения разновидностей самого мотива («речитативный», «кадансовый»²⁷⁰ и т. п.). Затем требуются

²⁶⁵ Об этом заявляет и сам автор: «Попевки знаменного распева представляют собой построение составного типа, где использованы типичные модели мелодического движения *речитативного* и *кадансового* характера» (Там же. Гл. VI. § 7).

²⁶⁶ Так, изучение морфемного состава попевок привело Б. Г. Смолякова к выводу, что «...попевки очень свободно члениятся на отдельные части, которые выполняют роль структурно-мелодических ячеек» (Смоляков. 1975. С. 57). Дробление формул византийской монодии на мотивы отмечено Х. Тодбергом (*Thodberg* 1966).

²⁶⁷ «Уточняя мотивы, устанавливаем состав попевок и фит и в соответствии с этим осуществляем их систематизацию» (Карастоянов. 1988. С. 491).

²⁶⁸ Тонемно-мотивная теория попевок Б. П. Карастоянова подверглась критике со стороны некоторых участников интернет-форума «Любителей древнерусского пения и богослужения», которыми было высказано, в частности, следующее недоумение относительно близкого к «тряске» многозвучного знака «труба»: «...потом, Вы говорите, — разные уровни. А вот знамя — “труба”. Если рассматривать музыкально — то это мотив (мотив “призыва” — подъём, “на зарядку становись!”). То есть, получается, два уровня (тонема-мотив) — сливаются? У Карастоянова это несколько тонем и часть речитативного мотива!» (http://www.synaxis.info/psalom/research/miscellaneous_rus/mal_rospev.html, дата обращения 7.VI.2012).

²⁶⁹ Заметим, что Б. П. Карастоянов не учитывает уже имеющиеся в музыковедении и других науках определения указанных терминов.

²⁷⁰ Как нам представляется, неверным является уже само словосочетание «речитативный мотив», так как повтор звука на одной высоте («recto tono») вряд ли правильно назвать «мотивом», который и у самого Б. П. Карастоянова определен как «фрагмент мелодического движения» (см. выше, примеч. 252). Мотив предполагает *группу из нескольких нот*, ритмически оформленную. В узком смысле речитатив в попевке — это участок редуцированных стопиц, никак не изменяющий мелодического контура формулы. (Близкое замечание по поводу словосочетания «речитативный мотив» высказано одним

теоретического уточнения такие вопросы, как соотношение графемы и тонемы (знака): адекватна ли тонема знаку или их границы расходятся? Может ли знак заключать в себе несколько тоном (две и более), и если да, то необходимо дать более веское обоснование этому, нежели предложенное Б. П. Карастояновым. (В частности, являются ли тонемами или мотивами такие многозвучные знаки, как «тряска», «немка», «труба», «дуда»?) Может ли граница двух разных мотивов проходить внутри знака, и не противоречит ли это закономерностям фразировки в знаменной мелодике? Помимо этого, нуждаются в уточнении и переосмыслении основные принципы мотивной сегментации формул. После выяснения этих вопросов можно будет перейти к выявлению мотивов всех осмолгласных попевок по всем типам богослужебно-певческих книг и произвести их развернутую типологизацию с учетом целого ряда показателей. Далее попевки необходимо классифицировать в соответствии с количеством входящих в них мотивов («одномотивные», «двухмотивные» и т. д.), а также типом или характером этих мотивов («кадансовые», «опевания» и др. — этот перечень требует существенного дополнения). Мотивы должны быть рассмотрены с точки зрения их сочетаемости и разнообразия комбинаций во всех типах знаменных формул. Небезынтересно проследить связь интонационных рисунков знаменных мотивов с идеями соответствующих им текстов²⁷¹. К этой классификации необходимо приложить индекс всех попевок, содержащих данные мотивы и мотивные сочетания, и перечень соответствующих им образцов, реально существующих в певческих рукописях. Исследование подобного рода желательнее произвести с опорой на гораздо более обширный рукописный материал (отражающий не позднюю никоновскую, а дореформенную традицию знаменного распева), чем тот, на котором базируется исследование Б. П. Карастоянова. Только в результате проведения подобной работы может сложиться объективное представление о всем богатстве мотивного фонда попевок столпового распева.

Таковы основные замечания по концептуальной стороне исследования Б. П. Карастоянова. Однако не всегда можно согласиться и с целым рядом других теоретических предпосылок, положенных в основу данной работы, а также с критериями, которыми автор руководство-

из участников интернет-форума «Любителей древнерусского пения и богослужения», см. выше, примеч. 268: «Никогда бы не подумал, что речитатив — это мотив. Я бы сказал — участок, раздел (если речь идёт о “форме” мелодического построения), но не мотив».)

²⁷¹ Связь интонационных рисунков с общей семантикой высказывания на русском материале была показана лингвистом А. М. Пешковским (*Пешковский А. М. Лингвистика. Поэтика. Стилистика. Избранные труды / [Сост. и науч. ред. О. В. Никитин]. М., 2007; Он же. Русский синтаксис в научном освещении. М., 2009*), а затем подтверждена рядом других исследователей: *Брызгунова Е. А. Звуки и интонация русской речи. М., 1969* (61983); *Николаева Т. М. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977.*

вался при выборе исследовательского материала. Так, по мнению автора, пользование только одной двознаменной рукописью «существенно упрощает работу исследователя, т. к. отпадает необходимость в трудоемкой и нередко сложной расстановке сравниваемого материала различных источников. Использование лишь одного источника всегда предпочтительнее в теоретических исследованиях, где так высоко ценится однородность материала и отсутствие побочных явлений, усложняющих объект»²⁷². Составление словаря попевок на материале всего лишь одного рукописного списка книги Праздники значительно умаляет научную ценность исследования. Ошибочным следует счесть и заявление, что перенос результатов работы возможен на более ранний исторический пласт нотации, а также на репертуар других певческих книг²⁷³. Последнее предположение безосновательно, поскольку графика попевок пореформенного периода, исследуемого Б. П. Карастояновым, была сознательно и значительно деформирована под влиянием новой системы соотношений акцентуации напева и текста, а книги других певческих жанров имеют свой, во многом индивидуальный, набор попевок, требующий в каждом случае особого подхода к их изучению. Трудно согласиться и с тем утверждением, что книга Праздники имеет преимущество по сравнению с другими певческими сборниками в плане полноты содержащегося в ней попевочного материала, необходимого для составления словаря²⁷⁴.

Использование данной работы в качестве справочника по конкретным попевкам знаменного распева (даже в рамках рассмотренного автором периода второй половины XVII в.) весьма затруднительно и практически невозможно по целому ряду причин. Во-первых, приведенные в таблицах попевки представляют собой перечень не реально существующих в рукописях, а искусственно сконструированных на основании реальных формул их «обобщенных» моделей²⁷⁵. (Абстраги-

²⁷² Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 3.

²⁷³ «...мелодические формулы, выявленные в одном источнике Син. певч. собр. 41, характерны для всей традиции Знаменного распева. Это означало, что выбор только одного источника не сужал значения изготовленной таблицы, и она в дальнейшем может быть использована и при анализе остального репертуара, в том числе и раннего раздельно-речного периода» (Там же).

²⁷⁴ «Полностью таким требованиям [как книга “Праздники”] не отвечает ни одна из певческих книг. В Ирмологе, например, все гласовые разделы представлены равномерно, но само количество песнопений в них везде недостаточно для подобных разработок» (Там же).

²⁷⁵ Об этом свидетельствует сам автор: «В каждом абзаце обобщено множество вариантов использования конкретной формулы, поэтому часто приводится несколько знаковых решений»; «Образцами в таблице стали основные формулы, выявленные при сопоставлении множества модификаций попевок»; «Приведение всех имеющихся вариантов к одному общему инварианту рассматривается нами как реконструкция основной формулы, изменяемой в процессе распева словесного текста» (Там же. Гл. I).

рованность от конкретных образцов, представленных в рукописях, по всей видимости, послужила одной из причин отсутствия в таблицах Б. П. Карастоянова ссылок на первоисточники, а также подтекстовки, от которой автор намеренно отказался.) Во-вторых, поиск конкретных попевок затрудняется их субъективной и во многом произвольной авторской систематизацией, из-за чего нередко варианты одной и той же формулы оказываются в разных местах таблиц, как и напротив, разные формулы группируются воедино. Отсутствует правильная последовательность попевок разных гласов внутри групп²⁷⁶, указания на их гласовую принадлежность даны выборочно. Попевки представлены очень малым числом вариантов²⁷⁷. Часть формул не атрибутирована, или же атрибутирована с ошибками²⁷⁸, для большинства же других попевок не найдено однозначных эквивалентов в древнерусских азбуках, но привлечен целый ряд всевозможных наименований на выбор читателя²⁷⁹. Формулы испещрены специфическими сокращениями и ремарками (например, «1/1 ре», «1/2 ми», «1/1 ре», «1 ма»), которые из-за отсутствия полного списка сокращений и их удовлетворительных пояснений²⁸⁰ остаются не до конца и не во всех случаях понятными и затрудняют восприятие материала. Таким образом, музыковедческие разработки Б. П. Карастоянова остаются своего рода абстрактным экспериментом, плодом научной спекуляции автора и не приносят желаемой ясности в понимание «сущности монодийной мелодики» и ее конкретных проявлений в знаменных попевках²⁸¹.

²⁷⁶ Например, в попевочном семействе «2 ре» попевка № 17 атрибутирована 4–8-м гласами, № 18 — 4-м гласом, № 19 — 1-м гласом, № 20 — 4-м гласом, № 21 — 6-м гласом и т. п. (Там же. Гл. II).

²⁷⁷ В таблицах приведены один или два, в редких случаях большее число вариантов. Например, один вариант «рафатки», два «ометки», семь «задевца» (Там же. Гл. II).

²⁷⁸ Так, в примере 23, 1 А попевка «ключ» названа «скочком» (Там же. Гл. VI. Примеры).

²⁷⁹ Например, в семейство «2» входят попевки со следующими различными наименованиями: «повертка на хамилу», «осока», «дыда», «скамейца скорая», «рютка», «рутва», «лацага», «грунка недоводная», «рожек», «рожек светлый», «наметка», «перегиб», «фотица», «воздержка», «ясница» и др. (Там же. Гл. III).

²⁸⁰ Подробно снабжена примерами и прокомментирована только «теоретическая» часть исследования «О попевках Знаменного распева и о таблицах их формул», представленная в форме Приложения к основному труду (Там же. Гл. VI), минимальные пояснения в общих чертах даны в вводной части (Гл. I), где в качестве образца расшифровано несколько сокращений. Большинство же сокращений, примененных в таблицах, составляющих основную часть труда (Гл. II), оставлено без пояснений. По всей видимости, для разъяснения своей системы исследователь довольствовался теми основными положениями, которые им изложены в «теоретической части» (Гл. VI), однако их оказывается недостаточно для понимания материала основной части книги.

²⁸¹ «Работа над таблицами начиналась еще при недостаточных представлениях о сущности монодийной мелодики и при больших неясностях об ее конкретных проявлениях» (Там же. Гл. VI. § 3).

1.3.4.5. *И. Е. Ефимова и Е. А. Кипа, «Словарь попевок знаменного роспева» (разбор исследования)*

«Словарь попевок знаменного роспева» И. Е. Ефимовой и Е. А. Кипы, заявленный авторами как «учебное пособие, предназначенное для освоения наиболее трудного раздела вузовского курса “Источниковедение и палеография древнерусского церковного-певческого искусства”»²⁸², скомпилирован на основе трех древнерусских рукописных источников — певческих азбук-кокизников XVII в. — и двух исследовательских изданий по знаменному распеvu конца XIX–XX веков²⁸³. За основу данного «Словаря», по свидетельству авторов, избран алфавитный каталог наименований попевок, составленный М. В. Бражниковым («попевки расположены в алфавитном порядке их имен»). Каждой попевке в «Словаре» уделен свой раздел, имеющий, в свою очередь, трехчастную структуру. Первая часть каждого раздела «Словаря» содержит справку об этимологии названия рассматриваемой попевки: для этой цели авторами привлечены 12 словарно-энциклопедических изданий. Во второй, «семиографической» части «Словаря» представлен перечень попевочных начертаний, взятых из трех древнерусских руководств по знаменной нотации (РНБ: Соф. № 490; Кир.-Бел., № 665/922; Сол. № 690/752). В третьей части для попевочных начертаний предлагается нотная транскрипция, заимствованная из книги В. М. Металлова «Осмогласие знаменного роспева...»²⁸⁴.

1.3.4.5.1. *Исходный принцип классификации попевок по наименованию*

Уже из структуры «Словаря», а также неравномерного привлечения материала для различных частей разделов следует, что наименованию попевок уделяется в «Словаре» центральное место. Наименование же избирается за исходный принцип классификации формул, заимствованных из древнерусских певческих руководств, что является существенным методологическим недочетом и одной из причин неудачной группировки попевок. Ибо наименование, данное попевкам в древнерусских певческих руководствах, как неоднократно отмечалось исследователями²⁸⁵, не может являться отправной точкой при их классификации, так

²⁸² Пособие адресовано «студентам, певчим и регентам, желающим овладеть основами знаменной нотации и пополнить свой репертуар образцами знаменного роспева в аутентичной записи». Цель, поставленная авторами данного пособия, по их собственным словам, заключается в «восполнении отсутствия в современном научном и учебно-методическом обиходе печатно изданного невменно-нотоплинейного свода попевок и строк знаменного роспева...» (Ефимова, Кипа. 2006. С. 3).

²⁸³ Подробно нами проанализированы разделы «Словаря», посвященные формулам «рафатка», «ометка», «рожок», «задевец».

²⁸⁴ Ефимова, Кипа. 2006. С. 3–5.


²⁸⁵ Хотя М. В. Бражников и рассматривал названия попевок как «одно из средств их упорядочения и классификации...» [курсив автора], однако он же первый обратил внима-

как в этих руководствах — даже в пределах одной и той же азбуки-кокизника, а нередко и одного и того же азбучного абзаца — одни и те же попевки часто имеют различные названия²⁸⁶, как и наоборот, разные
















ние на изменчивость названий попевок в рукописях, зависящую от целого ряда причин (например, «всякого рода “то ж”, двоякие названия для одного и того же распева и, наконец, отдельные и довольно многочисленные строки без названий вообще...»), изменения названий в зависимости от «указания на отдельные знамена в названиях попевок»), в связи с чем ученый должен был согласиться, что «понятие определенной попевки с только ей присвоенным названием в конечном счете становится условным» (*Бражников*. 1972. С. 163, 178, 198). О трудностях, возникающих при рассмотрении названия как одного из проявлений систематизации мелодических формул в древнерусской теории, говорится и в ряде трудов его последователей. Так, Б. П. Карастоянов замечает: «В невменных таблицах прошлого многие такие количественные и знаковые варианты, а согласно транскрипциям — и многие мелодические варианты снабжены разными наименованиями... В других случаях, наоборот, они снабжены одним и тем же наименованием. Такие же расхождения и в трактовке одинаковых образцов, которые помещаются под общим названием или даются с разными наименованиями. Если подойти к материалу иначе и остановиться на одинаково названных объектах, таковыми окажутся не только тождественные образцы, но и варианты. Следовательно, рассматривая названия как одно из проявлений систематизации мелодических формул в старой теории, мы наталкиваемся на различные решения. Следуя им, одни из сегментированных отрезков напева — как одинаковые, так и неодинакового состава, величины и невменной записи — должны считаться образцами одной формулы, а другие надо отнести к разным формулам... В том случае, если мы будем пользоваться этими схемами древнерусской теории, нужно уточнить, какая из них должна быть применена на начальном этапе систематизации отрезков, сегментированных в мелодиях...» (*Карастоянов*. 2008. Гл. VI. § 5). Более частные причины изменения попевочных названий рассмотрены у других исследователей. Например, в статьях В. Ю. Григорьевой затронут вопрос изменения названия в зависимости от местоположения формулы в двухпопевочных строках. Ею отмечено, что в некоторых кокизниках (РНБ. Сол. 690/752; ГИМ. Син. певч. 219) попевка «стезка», употребленная в «морфологической» функции «приставки» по отношению к строке песнопения, меняет свое наименование («затинка», «упатка»), что, по мнению исследовательницы, свидетельствует о том, что «в азбуках XVII в. намечается тенденция более детальной классификации попевок с учетом их роли в структуре строк при помощи их графики и наименования, хотя она и не получила последовательного применения для всего массива строк» (*Григорьева*. 2011b. С. 7, примеч. 53). А. Ю. Вовк рассматривает разные случаи изменений термина, производимых изменением интонационно-графического состава попевок в азбуке инока Христофора (РНБ. Кир.-Бел. 665/922): 1. при сохранении архетипа и изменении подвода в термине сохраняется корень или определяющее слово, 2. изменение подвода при сохранении архетипа влечет за собой изменение термина, 3. архетип заменяется на производный или другой архетип, подвод остается почти неизменным; термин же сопровождается каким-либо определяющим словом или остается неизменным, 4. попевки, имеющие небольшие гласовые различия, переходя из гласа в глас, меняют название, 5. наблюдается синонимия терминов («пудра-кудра», «кичиги-колыбцы» и т. п.) (*Вовк*. 2002. С. 154).

²⁸⁶ Например, попевка «мережа» в большинстве кокизников называется «мережей», но может быть названа также и «путиком» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1002; РГБ. Ф. 304. № 449, л. 327; РГБ. Ф. 37. № 240. л. 396 об.) или «мугой» (ГИМ. Син. певч. 1160. л. 11). В то же время «путиком» в кокизнике РНБ. Сол. 690/752 (л. 6) названа другая попевка, по начертанию и распространенному названию — «пригласка»; эта же попевка в рукописи № 1126 Отдела редких книг и рукописей Зональной научной библиотеки им. В. А. Артисевич Саратовского государственного университета (л. 253) названа «скрыпица», а в

попевки — одинаковое название²⁸⁷. Более того, в древнерусских сводах зачастую по-разному именуется варианты одной и той же формулы (и даже сами эти варианты могут иметь несколько разных названий)²⁸⁸; в то же время может отсутствовать строгое разграничение между названиями графически и интонационно близких формул, принадлежащих

других кокизниках (например, РГБ. Ф. 304. № 449, л. 327) она входит в состав попевки «наметка меньшая» и собственного названия не имеет. В разных местах кокизника РНБ. Сол. 690/752 одна и та же попевка (и)  названа по-разному: «гроза» (л. 5), «умильная», «пригласка большая» (л. 5 об.), «путик» (л. 6). Подобное и с попевкой «поклад», которая на л. 3 приведена под названием «поклад», а на л. 3 об. эта же попевка названа «долинкой малой». Количество подобных случаев возрастает по мере увеличения числа рассматриваемых руководств.

²⁸⁷ Например, в кокизнике РНБ. Сол. 690/752 (л. 3 об.) «долинкой» одинаково названы попевки «покладец» и «долинка», различные по начертанию и певческому значению. В кокизнике инока Христофора (РНБ. Кир.-Бел. 665/922) близкое название имеют также разные по структуре попевки — «стезка» и «храбрая стезка».

²⁸⁸ Например, варианты одной и той же попевки «грунка» 1-го гласа в шести кокизниках XVII в.: РНБ. Кир.-Бел. 665/922; РНБ. Сол. 690/752; РГБ. Ф. 37. № 240; РГБ. Ф. 210. № 1; РГБ. Ф. 379. № 11 (попевки из двух рукописей РГБ. Ф. 210. № 1 и РГБ. Ф. 379. № 11 цитируются по: Балматова. 2005. Табл. 10) — имеют множество разных наименований, приведем некоторые из них. *Первый вариант* «грунки» () имеет три наименования: 1) «грунка» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1002 об.) (наименование «грунка» встречается с разными добавочными эпитетами — «малая», «большая», например: «грунка малая»  — РНБ. Сол. 690/752, л. 4 об.; «грунка большая»  — Там же, л. 4 об.), 2) «пастела» и 3) «колчанец» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об.; Балматова. 2005. Табл. 10. № 4, 39). *Второй вариант* «грунки» с «перехватом»  в окончании () имеет два наименования: 1) «лацега» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001; РГБ. Ф. 37. № 240, л. 395 об.; Балматова. 2005. Табл. 10. № 28) и 2) «грунка с перехватом» (РНБ. Сол. 690/752, л. 5). *Третий вариант* «грунки» со «стрелой светлой» в конце (; ; ) имеет три названия: 1) «подчашие поёздное» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об.; РГБ. Ф. 37. № 240, л. 396; Балматова. 2005. Табл. 10. № 2), 2) «тартовёса» (РНБ. Сол. 690/752, л. 4; Балматова. 2005. Табл. 10. № 2), 3) «стезя» (или «стёзка») (РНБ. Сол. 690/752, л. 5) (название «стезя» употребляется также с добавочными эпитетами — «светлая», «великая», например: «стезя великая»  (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1002 об.), «стёзка светлая» (Балматова. 2005. Табл. 10. № 15). *Четвертый вариант* «грунки» с «тряской» в подводе (; ) имеет в азбуках три наименования: 1) «певёга» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922. л. 1001 об., 1002 об.; Балматова. 2005. Табл. 10. № 7, 31) (помимо названия «певёга» для данного варианта употребляются и другие созвучные наименования: «пецёга», «речёга», «процáга», «процáха»), 2) «жалостная с тряскою» (РНБ. Сол. 690/752, л. 5), 3) «[грунка] (с светлою статьею)» () (РНБ. Сол. 690/752, л. 5 об.). *Пятый вариант* «грунки» с «подчашием» в конце (; ) имеет два названия: 1) «коловрат» (Балматова. 2005. Табл. 10. № 44) и 2) «грунка с подчашием» (РНБ. Сол. 690/752, л. 4 об.). *Шестой вариант* «грунки» с «переводкой» и «статьей светлой» в окончании () имеет одно название — «тартовка» (Балматова. 2005. Табл. 10. № 5). Таким образом, шесть разных вариантов одной и той же попевки «грунка» в пяти рукописях имеют 11 различных наименований, не считая их вариантов. Обратим внимание на то, что не только варианты «грунки» имеют в рукописях разные наименования, но по-разному

к одному и тому же «семейству»²⁸⁹. Поводом для присваивания попевке другого наименования, нередко отражающего особенность ее нового варианта, часто служит небольшое вариативное изменение в какой-либо из ее частей, которым может явиться даже и один знак²⁹⁰. В некоторых же азбуках название добавочного начального оборота (которым иногда является целая попевка) может быть распространено на всю строку, то есть и на последующую, основную формулу²⁹¹. Помимо этого, в организации древнерусских попевочных сводов нередко наблюдается непоследовательность, проявляющаяся как в наименовании попевок, так и в их группировке: попевки и их варианты могут следовать в разбивку, не разграничиваться и не комбинироваться строго по типам, между назва-

в разных группах рукописей именуется и каждый из этих вариантов. Надо учесть, что варианты названий «грунки» учтены нами на материале всего пяти рукописей. Подобная «полиномазия» попевок наблюдается в кокизниках почти для каждой формулы и ее вариантов. Например, для попевок семейства «скачек» и «стезка» В. Ю. Григорьевой отмечены пять названий, употребляемых в теоретических руководствах: «стезка», «скочок меньшей (средней, большой, великой, заводный)», «недоскок», «переметка», «перескок» (Григорьева. 2011b. С. 14, 15, примеч. 47, 53).

²⁸⁹ Например, в кокизнике РНБ. Сол. 690/752 (л. 2 об.–3) попевка «ометка» может называться как «рафаткой», так и «ометкой»; «рожок» и «рафатка» иногда называются «ометкой», а иногда — «рафаткой». Однако наблюдается и обратное: разные варианты формулы могут объединяться под общим названием (например, под названием «рафатка...» на л. 3 объединены три различные по графике начальной части формулы — «ометка», «рафатка» и «заводец»).

²⁹⁰ Как показано выше в примеч. 288, «грунка» меняет название, становясь «певёгой», если в ее начальной части появляется знак «тряска»; если же в заключительной части этой попевки появляется знак «стрела светлая», то «грунка» переименовывается в «стею» (либо «тартовёсу»); «грунка», оканчивающаяся «подчашием», носит название «колловрат». У «грунки» с дополнительным мотивом в начальной части типа «подъем» или «возвод» (↘ ↗; ↗) к основному наименованию добавляется еще уточняющее — «грунка со светлой статьею»; «грунка», завершающаяся мотивом «подъема» (↘ ↗), именуется «тартовкой».

²⁹¹ Тенденция перечислять не отдельные одинарные попевки, а более крупные текстомелодические сегменты стихир — «стихи», состоящие из двух полустиший и распеты двумя попевками, наблюдается в кокизнике РНБ. Сол. 690/752. В этой азбуке двухпопевочные строки нередко именуются по их начальному обороту, то есть по первой попевке. Например, название попевки «ромжа», которой распеты начальные слова «сеи есте» двухпопевочной строки «сеи есте Егоже Давыдо пропеваде», распространено на всю строку, то есть на основную по протяженности попевку «ключ» (л. 4). Подобным образом по краткому начальному обороту ↘ ↗ ↗ названа «колыбкой малой» следующая двухпопевочная строка «во церкви со славою», основной по продолжительности распев которой приходится на вторую попевку — «колесо со змейцей» (л. 4). По небольшой начальной формуле названы в данной азбуке также и другие двухпопевочные строки, основной распев текстовой строки которых приходится на вторую попевку «колесо»: «упатка» — «Обретоша же гробо отоверсто» (л. 8) и «[затинка] с возводом» (в рук.: «таж. с возводом») — «и течение скончавоши» (л. 8 об.). По краткому начальному интонационному обороту ↘ ↘ ↗ ↗ названа («с упаткою») двойная строка «и клятва разрушается», в которой наибольшее количество слогов распевается последующей попевкой «качалка» (л. 22 об.). (В. Ю. Григорьева уточняет, что под «упаткою» в этой строке подразумевается дробное начертание попевки «стезка»: Григорьева. 2011b. С. 7, примеч. 53).

ниями одних и тех же попевок в разных местах азбук может не обнаруживаться четких соответствий²⁹². Из-за выбора названия в качестве отправной точки для классификации попевок из древнерусских певческих руководств, а также по причине некритического использования источников этого типа одинаковое название, данное в руководствах разным формулам, послужило для авторов «Словаря» достаточным основанием для объединения разных попевок в одном разделе, как и напротив, разновидности одних и тех же формул из-за данного им в кокизниках разного названия размещены в разных разделах «Словаря». В результате попевки с их названиями заимствованы из певческих азбук без всякого критического отбора и дифференциации и занесены в авторский свод в такой же последовательности и под теми же именованиями. По этим же причинам попевки в «Словаре» нередко приводятся с нехарактерными для них названиями, неизвестными для большинства других теоретических руководств, поскольку употребление редких названий для данных начертаний составляет особенность избранных авторами источников. Это в ряде случаев значительно затрудняет их опознавание.

Например, в разделе «Словаря» № 75²⁹³ вслед за «ометками» первого гласа также под названием «ометка» рассматривается несколько формул четвертого гласа, заимствованных из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 44), по начертанию и распеву этимологически никак не связанных с «ометкой» первого–пятого гласов. Название «ометка», данное в Соловецком кокизнике этой формуле четвертого гласа (по всей видимости, из-за наличия в ее начальной части общего с «ометкой» знака «стрела светлотихая», имеющего, однако, в этой формуле иную ритмическую интерпретацию), — редкое и является особенностью данной рукописи. Обычно же эта формула встречается в руководствах под более привычным для нее названием «долинка высокая». Другой пример: в разделе «Словаря» № 130²⁹⁴ в качестве второго образца попевки «рожок» из кокизника РНБ. Сол. 690/752 (л. 8 об.–9) приводится двухпопевочная строка «рожок светлый» и «дербица» (текст: «Святым Духоме / честе и поклоняние»), названная в рукописи «рожек светлый». Эта формула, графически и интонационно не связанная с попевкой «рожок» первого–пятого гласов, внесена в «Словарь» по тождеству именования. В то же время в соответствующем разделе «Словаря» не приведено ни одного собственного начертания попевки «рожок» первого–пято-

²⁹² Например, в кокизнике РНБ. Сол. 690/752, л. 2 об.–3 вслед за «рафаткой» (данным попевочным начертаниям ниже условно присваиваем наиболее типичные и часто встречаемые названия, а не те, которыми они сопровождаются в рукописи) следует «ометка», затем «рожок», четыре различных варианта «рафатки», затем «заводец», потом опять «ометка», «рафатка» и снова «заводцы». На л. 2–3 об. следующие попевки приведены в такой последовательности: «полкулизмы с перехватом», «колесо», опять «полкулизмы», несколько вариантов «долинок» (названной «покладкой»), «покладка», опять «полкулизмы», два варианта «долинок» (под названием «поклад»), затем попевки семейства «рафатки», после них опять два варианта «покладки» (названной «долинкой»), «долинка» и т. д.

²⁹³ Балматова. 2006. С. 96.

²⁹⁴ Там же. С. 149.

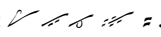


го гласов по той причине, что, несмотря на наличие начертания этой попевки в используемых авторами азбуках, ее наименование в них либо отсутствуют, либо наименование дано, но оно нетипично для данной попевки, а потому эта попевка не распознается авторами.

Ряд формул вовсе не отождествляется и остается за рамками перечня из-за того, что в цитируемых рукописях им либо дается нехарактерное название, либо эти формулы приведены без названия.

Например, не распознаны авторами из-за нехарактерных названий и не внесены в «Словарь» следующие попевки из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 3): «[рожок со] змейцею» (текст: «блаженне Сергие») и «[ометка] с хамилою» (текст: «рода земена»), названные в рукописи по измененному последнему знаку — «змейца» и «с хамилою». В то же время идентичная по графике с одной из этих формул «ометка с хамилою» из кокизника РНБ. Соф. № 490 зафиксирована в «Словаре», поскольку приведена в этой рукописи под названием «ометка». Упущены авторами «Словаря» также две составные формулы (по графике «рафатки с подкладцем») из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 3) из-за нехарактерного названия «поклад с возводом» и две составные формулы, приведенные в Соловецком кокизнике (л. 3 об.–4) среди вариантов попевки «шибок»: «рафатка с шибком» (без названия) и «ометка с шибком» (названная «с ометкою»).


1.3.4.5.2. Принцип цитации первоисточников

Опора на недостаточную источниковую базу, а также отсутствие удовлетворительного научного анализа используемых рукописей в целом ряде случаев является причиной их некорректной цитации, наличия разного рода ошибок и произвольных интерпретаций.

Например, в разделе «Словаря» № 128, III²⁹⁵ в качестве первого образца «рафатки малой» из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 2 об.) выписана формула, по начертанию не имеющая ничего общего с «рафаткой»: . При сличении с источником обнаруживается, что авторами ошибочно отождествлены названия двух разных, следующих в рукописи друг за другом формул — «рутѡа малая» и «раватка полная», из-за внешнего сходства их названий (наличия в обоих названиях букв «р», «т» и «ѡ», подписанных под титлом). В разделе «Словаря» № 130²⁹⁶, где рассматривается попевка «рожок», в качестве первого образца данной попевки приведено краткое начертание из трех знаков () с указанием на принадлежность его к 8-му гласу, не имеющее никакого сходства с «рожком». При сличении с первоисточником (РНБ. Соф. 490, л. 242 об.), откуда взято данное начертание, обнаруживается, что в данной азбуке приведены одна вслед за другой, в сопровождении буквенной подтекстовки «е-и-е-и», две совершенно разные попевки 1-го и 8-го гласов, а на полях выписаны их названия — «рожек» и «коворотка» (). По невнимательности вместо

²⁹⁵ Там же. С. 147.

²⁹⁶ Там же. С. 149.

первой попевки «рожок» составителями «Словаря» из рукописи выписывается и выдается за «рожек» вторая попевка — «коворотка». В разделе «Словаря» № 75²⁹⁷ в качестве второго образца «ометки», обозначенного авторами как формула «без названия», из кокизника инока Христофора (РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001) заимствуется попевка, подтекстованная в рукописи наименованием «цагоша» , не имеющая ни малейшей графической и мелодической общности с «ометкой». В разделе № 29²⁹⁸ четвертый вариант «заводца» списан из Соловецкого кокизника (л. 3) неверно из-за того, что авторами не замечен измененный в рукописи порядок следования строк: вслед за текстом «Се исполнися Исаино», помещенном в левой части листа, по обыкновению следует текст, начатый с заглавной буквы «Видети...». Далее обычный порядок нарушается: текст «неизреченено», относящийся к строке «Видети неизреченено», как и распеваящая его формула, помещен с прописной буквы строкою ниже также в левой части листа под словом «Видети»; слева же от текста «неизреченено» с заглавной буквы выписана строка из воскресного догматика «Теме и естество». Не заметив этой особенности, авторы объединяют разные текстовые фрагменты («Видети» и «Теме и естество») и соответствующие им формулы в единую фразу-попевку, выданную ими за четвертый вариант «заводца», а отрывок фразы «неизреченено» и соответствующее ему начертание приводят в качестве пятого «варианта» данной попевки. Для наглядности покажем порядок следования строк рассматриваемого фрагмента в рукописи и в «Словаре»:

В кокизнике Сол. 690/752 (л. 3):

Се исполнися Исаино. Видети
Теме и естество. Неизреченено.

В «Словаре» (с. 39):

3-й вариант «заводца» приведен с текстом «Се исполнися Исаино»
4-й вариант «заводца» приведен с текстом «Видети Теме и естество»
5-й вариант «заводца» приведен с текстом «неизреченено»

Помимо указанных основных методологических недостатков издания *Ефимова, Кипа*. 2006, у авторов отсутствует четкое представление о структуре и семиографии цитируемых попевок, из-за чего свод буквально пестрит начертаниями, не встречающимися в знаменной нотации. Одна из причин наличия несуществующих графических комплексов кроется в том, что составителями «Словаря» упускаются из внимания некоторые приемы изложения и подачи попевок в древнерусских сводах, материал которых некритически калькируется авторами. Например, яркой особенностью одной из трех цитируемых рукописей — Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752) — является включение в его перечень не одинарных попевок, а скомпонованных попарно в более крупные двухпопевочные строки²⁹⁹, состоящие либо из двух цельных попевок, либо

²⁹⁷ Там же. С. 95.

²⁹⁹ См. выше, примеч. 291.

²⁹⁸ Там же. С. 39.

включающие частично усеченные (в начале или в конце) попевки. Авторами рассматриваемой работы подобные спаренные двухпопевочные строки выдаются за одинарные попевки.

Например, в разделе «Словаря» № 29³⁰⁰ из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 3 об.) цитируется попевка «заводец». Первый образец этой попевки в упомянутом кокизнике приведен с текстом ирмоса «Христосо Бого нась» (из первой песни первого гласа «Воскресения день»), в котором собственно «заводец» распеты слова «Христосо Бого», а слово «нась», нотированное стрелой простой, относится уже к последующему полустушиью — «нась привело есте», распетому в Ирмологии попевкой «рымза». Неправильно сегментированный графический комплекс (со «стрелой простой» на конце) неверно внесен в «Словарь» как начертание попевки «заводец». Следующие два варианта «заводца» занесены в перечень из Соловецкого кокизника также в «спаренном» виде, так как в первом случае в этой рукописи к «заводцу» присоединена попевка («пригласка») целиком, во втором случае — начальная часть последующей попевки. Заметим, что данный некритический принцип цитации первоисточников в «Словаре» удерживается повсюду. Еще одна типичная иллюстрация неверной интерпретации первоисточника и плохой осведомленности авторов «Словаря» о структуре и семиографии демонстрируемых попевок: третий и четвертый примеры «ометки», заимствованные из Соловецкого кокизника, названы в «Словаре» «ометка краткая» и «ометка (полная)» (правда, эпитет «полная» сопровождается знаком вопроса)³⁰¹. «Ометка краткая» в Соловецком кокизнике приведена в двух идентичных вариантах начертания и представляет собой одинарную «ометку с хамилой» (л. 2 об.), следующая же формула, конъектурно названная в «Словаре» «ометкой полной», в кокизнике названия не имеет и представляет собой двухпопевочную строку «Царе сыи небу и земли непостижиме» (распетую «рафаткой» и «ключом»). Судя по добавленному эпитету «полная», эта «спаренная» формула воспринята составителями «Словаря» как некий «полный» вариант «ометки», поскольку протяженностью данная строка значительно превосходит предшествующую ей одинарную «[ометку] краткую».

В других случаях из древнерусских певческих азбук в «Словаре» заносятся искусственно редуцированные попевки, не существующие в такой форме в рядовых певческих рукописях³⁰². В перечне попевок присутствует также множество зачастую неправильно подобранных вариантов той или иной формулы.


Самовольное изъятие авторами подтекстовки, сопровождающей попевки во всех трех цитируемых ими древнерусских азбуках, нередко имеет своим следствием неверное распознавание и нарушение границ попевочных начертаний, что еще более умножает число неточностей и ошибок

³⁰⁰ *Ефимова, Кипа*. 2006. С. 39.

³⁰¹ Там же. С. 96.

³⁰² Имеются в виду попевки с удвоенным окончанием (например, «рафатка же» в кокизниках РНБ. Соф. 490 и РНБ. Кир.-Бел. 665/922).

при их передаче³⁰³. Нередки также случаи отсутствия в «Словаре» распространенных осмогласных попевок, поскольку в избранных авторами первоисточниках, несмотря на всю полноту их состава, некоторые попевки не зафиксированы³⁰⁴. Этого недостатка можно было бы избежать при расширении источниковой базы и опоры на большее число рукописей. Другая часть попевок — несмотря на наличие их в рукописях — остается за рамками перечня «Словаря» из-за невнимательного воспроизведения первоисточников³⁰⁵. Целый ряд ошибок происходит из-за различного рода небрежностей при цитации рукописей, следствием чего являются пропуски или произвольные замены знаков в попевках.

Например, в разделе «Словаря» № 29, III³⁰⁶ первая формула «заводец» переписана с ошибкой: вместо «стрелы со облачком» («корневого» знака «заводца») написан «крюк простой». В разделе № 129³⁰⁷ второй образец «рафатки» переписан из азбуки РНБ. Соф. 490 (л. 226) с пропуском третьего знака от конца — «запятой» (с р 1 н 0 с 1 з 11). Третий образец «рафатка косная»³⁰⁸ цитирован из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 3 об.) с тремя ошибками: первый знак «стрела светлая» («корневой» знак «ометки») заменен «стрелой простой», четвертый и пятый от начала знаки «столица» и «запятая», подтекстованные в рукописи двумя слогами «Тя» и «Хри», объединены в один знак «челюстку» (последствия изъятия подтекстовки!), вследствие чего «рафатка косная» приобретает искаженную почти до неузнаваемости графику . Второй пример «рафатки средней» пятого гласа заимствован из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 54) также с ошибкой: над подчашием вместо «очка» (которое в рукописи) надписано «облачко».

1.3.4.5.3. Заимствование методов попевочной классификации А. Н. Кручининой

Составителями «Словаря» отчасти использована методология и термины А. Н. Кручининой, в согласии с которыми для большинства попевочных начертаний указываются их «первоисходные модели» — архетипы³⁰⁹, заимствованные из сводной таблицы архетипов А. Н. Кручи-

³⁰³ Пример см. в следующем абзаце.

³⁰⁴ Например, «заводец» широко употребим не только в 1-м, но также и в 4-м гласе, однако «заводец» 4-го гласа авторами «Словаря» упущен, поскольку он отсутствует в своде попевок 4-го гласа кокизника РНБ. Сол. 690/752.

³⁰⁵ Например, в разделе «Словаря» № 29, I (Ефимова, Куна. 2006. С. 39), в графе, где цитируются образцы из рукописи РНБ. Соф. 490, попевка «заводец» отмечена прочерком несмотря на то, что в данной рукописи эта попевка приведена в двух вариантах: с подтекстованным названием «колода» (л. 230) и с буквенной подтекстовкой «е-и-е-и-е» (л. 242 об.).

³⁰⁶ Ефимова, Куна. 2006. С. 39.

³⁰⁷ Там же. С. 147.

³⁰⁸ Там же. С. 148.

³⁰⁹ «Невменным начертаниям попевки предшествуют архетипы... от которых ведет свое происхождение попевка...»; безымянные «попевки именуется... по архетипу, лежащему в их основании» (Ефимова, Куна. 2006. С. 4, 5).

ниной³¹⁰. Однако эти и без того искусственные начертания, произвольно собранные из различных первоисточников А. Н. Кручининой, в «Словаре» Ефимова, Кипа. 2006 часто не имеют даже отдаленного сходства с теми попеvkами, для которых они приводятся в качестве моделей. В большинстве случаев неверная подборка архетипа является следствием некорректной цитации авторами первоисточников.

Например, в разделе № 128³¹¹ ошибочное заимствование из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 54) «рутвы» вместо «рафатки» (↗ ↘ ↙ ↚ ↛ ↜) влечет за собой другую ошибку: в свод архетипов из таблицы А. Н. Кручининой вносится начертание, схожее с окончанием «рутвы» (↗ ↘ ↙) (правда, под знаком вопроса, так как сами составители сомневаются в правильности такой подборки). В разделе № 130 (Там же. С. 149) для «рожка» предлагаются два архетипа — «переволока» и «срединка», ничего общего не имеющие с «рожком», поскольку сама эта попевка авторами «Словаря» приведена с ошибочной графикой. Для той же формулы «рожек» в качестве другого эквивалента предлагается также совсем несоответствующий архетип «дербица». Выбор ошибочного архетипа в данном случае объясняется тем, что заключительная попевка двухпопевочной строки «рожек светлый» и «дербица», заимствованная из Соловецкого кокизника (РНБ. Сол. 690/752, л. 54), принимается авторами «Словаря» за окончание «рожка». Список ошибок такого рода может быть значительно расширен.

1.3.4.5.4. Способ подборки нотных эквивалентов из «Осмогласия знаменного распева» В. М. Металлова

Подобным образом и между приведенными в «Словаре» попевочными начертаниями из древнерусских певческих азбук и нотными дешифровками попевок, заимствованными из издания В. М. Металлова «Осмогласие знаменного распева», либо вовсе не наблюдается соответствий, либо эти соответствия носят случайный характер, что, впрочем, неудивительно, поскольку задача отыскания графических и нотных эквивалентов трудно выполнима при избранном составителями «Словаря» эклектичном методе работы с источниками, заключающемся в компиляции разнородного материала, каковым являются рукописи XVII в. и не критическое исследовательское издание по попеvкам XIX в. В. М. Металлова³¹².

Так, для 11 различных начертаний «рафатки» первого гласа (в числе которых — «ометка» и «задевец»)³¹³ из «Осмогласия...» В. М. Металлова (Металлов. 1899а) приведено только два нотных варианта. Получается, что 11 разных начертаний должны исполняться на мотив двух нотных образцов, им не соответствующих. Подобно и для шести различных на-

³¹⁰ Кручинина. 2002. С. 56.

³¹¹ Ефимова, Кипа. 2006. С. 147, 148.

³¹² О недостатках свода попевок прот. В. М. Металлова (Металлов. 1899а) см. выше, примеч. 79, 84.

³¹³ Ефимова, Кипа. 2006. С. 147.

чертаний «ометки» первого гласа из нотной подборки В. М. Металлова приведены только *две* формулы, также не отождествимые ни с одним начертанием. Другой пример: начертания «ометки» *пятого* гласа в «Словаре» *отсутствуют*, и в то же время для отсутствующих начертаний из перечня В. М. Металлова приводятся *восемь* (sic!) нотных вариантов «ометки» *пятого* гласа³¹⁴. Для *шести* приведенных в «Словаре» начертаний «ометки» *четвертого* гласа, заимствованных составителями «Словаря» из Соловецкого кокизника с нетипичным названием, нотные аналоги у В. М. Металлова отсутствуют, поскольку в «Осмогласии...» соответствующая формула 4-го гласа приведена под более распространенным названием «долинка высокая»³¹⁵. Для отсутствующих в «Словаре» начертаний попевки «рожек» 5-го и 7-го гласа³¹⁶ из подборки В. М. Металлова тем не менее приводятся четыре нотных образца «рожка» 5-го гласа, один образец «рожка светлого» 7-го гласа и три нотных образца «рожка» 1-го гласа, соответствующие эквиваленты к которым среди начертаний, данных в «Словаре», также отсутствуют. Помимо этого, составители «Словаря» по своему усмотрению (видимо, в соответствии с принципом, изложенным ими во Введении: «Сначала следуют простые варианты... затем — сложные») меняют порядок нотных примеров № 66–68 из перечня В. М. Металлова³¹⁷ следующим образом: № 66 («рожек»), № 68 («рожек светлый»), № 67 («рожек с хамилой»). Подобная перестановка нарушает правильную компоновку этих попевок, по интонационному родству, у В. М. Металлова, ибо «рожек» и «рожек с хамилой» — варианты одной и той же попевки, тогда как «рожек светлый» принадлежит к другому попевочному семейству, будучи интонационно близким скорее к «рожку светлому» 7-го гласа³¹⁸, и совпадает с «рожком» 1–5-го гласов только по названию. Для семи начертаний «заводца» 1-го гласа из В. М. Металлова³¹⁹ заимствуется нотная транскрипция близкой по названию попевки 7-го гласа «заводка», однако совершенно отличной от «заводца» по мелодическому рисунку. В то же время искомая попевка «заводец» в перечне В. М. Металлова не найдена, поскольку там эта попевка числится под названием «задевец» (с корневой метатезой)³²⁰.

1.3.4.5.5. Выводы

Детальный анализ «Словаря попевок знаменного распева» И. Е. Ефимовой и Е. А. Кипы приводит к выводу, что данная работа представляет собой бессистемное сведение попевок, заимствованных из древнерусских теоретических руководств по принципу общности их названия, с некорректно подобранными к ним нотными расшифровками из книги

³¹⁴ Там же. С. 95–97.

³¹⁶ Ефимова, Кипа. 2006. С. 149.

³¹⁸ Там же. С. 83. № 32.

³²⁰ Там же. С. 60. № 69, 70.

³¹⁵ Металлов. 1899а. С. 70. № 14.

³¹⁷ Металлов. 1899а. С. 60.

³¹⁹ Там же. С. 83. № 21.

«Осмогласие знаменного распева» прот. В. М. Металлова (*Металлов*. 1899а), что создает значительные трудности при использовании данного авторского свода попевок в научно-практических и учебно-педагогических целях.

1.4. Заключение

Анализ существующих в русской музыкальной медиевистике работ по знаменным попевкам показывает, что основная причина неудовлетворительных результатов коренится в отсутствии четко разработанных методов, позволяющих произвести грамотный анализ исследуемого материала и дать ему объективную оценку. Отмечая положительное значение отдельных разработок, нельзя не обратить внимание на отсутствие в каждой из них четкого обоснования методов исследования. Одним из основных методологических недочетов отечественных разработок в рассматриваемой области является попытка охвата всего попевочного фонда и всей традиции знаменного распева сразу в широких хронологических масштабах с некритическим привлечением и смешением рукописей различных эпох и стилевых направлений, что происходит, как правило, за счет пренебрежения частными деталями и отдельными компонентами системы, каковыми как раз и оказываются сами попевки. По нашему мнению, резонно изменить ход исследования, начав анализ знаменного осмогласия с подробного изучения отдельных его «кирпичиков», то есть каждой конкретной попевки в отдельности³²¹. В основу итогового кокизника должна лечь серия предварительных частных разработок по ряду конкретных формул³²², изученных в рамках определенных хронологических периодов или традиций³²³, с учетом их гласовой и жанровой принадлежности³²⁴. Для этой цели желательно привлечение максимального

³²¹ На такой метод работы указывал М. В. Бражников: «Нужна кропотливая работа по изучению огромного материала, выяснению отдельных частных вопросов. Только из объединения таких частностей может сложиться общая картина и можно будет дать правильное освещение всему музыкальному искусству русского Средневековья...» (*Бражников*. 1984. С. 10).

³²² Подобная методика ограничения анализируемого материала нашла применение в статьях А. В. Шек (*Шек*. 2009) и В. Ю. Григорьевой (*Григорьева*. 2011а и 2011б).

³²³ На условие «тонкого разграничения сведений о знаках и их комбинациях по разным эпохам...» как необходимое для успешного составления справочника «начертаний всех известных попевок» указывал Б. Г. Смоляков, подчеркивавший, что только при таком подходе справочник предоставит «в руки исследователей ключ к прочтению древнерусских музыкальных рукописей» (*Смоляков*. 1975. С. 65).

³²⁴ На необходимость учета гласовой и жанровой специфики попевок и других формул знаменного распева неоднократно обращалось внимание исследователей. Например: «При составлении кокизника необходимо учитывать, что каждой из певческих книг свойственны индивидуальные особенности попевочного словаря, которые проявляются в составе и степени употребительности попевок по сравнению с общим сводом попевок

числа рукописных списков³²⁵, так как сужение темы при расширении источниковой базы способствует удобству проведения детального сопоставительного палеографического анализа формул. Такая работа должна производиться на основании сплошного (невыборочного) анализа песнопений избранного гимнографического материала. Привлечение обширной источниковой базы позволяет «отсортировать» анализируемый материал, отличив в нем общее от частного, закономерное от исключительного, индивидуального или ошибочного.

Немаловажным является также вопрос о предпочтительном выборе источников для составления научно аргументированного свода знаменных попевок. Существующие исследования по попевкам (за исключением издания *Gardner, Koschmieder*. 1972) преимущественно базируются на двух типах рукописных источников — древнерусских теоретических руководствах и двознаменных (нотопевино-знаменных) певческих рукописях второй половины XVII века. По нашему убеждению, сложившемуся в результате длительного изучения рукописей, исследования по попевкам с целью составления их полного перечня должны производиться преимущественно на основе рукописных источников *древнерусской* дореформенной и *поморской*³²⁶ традиции, удерживающей набнную редакцию, поскольку именно эти источники, преемственные по отношению друг к другу, друг друга во многом взаимодополняющие и поясняющие³²⁷, принадлежат к «классической эпохе» знаменного распева и пред-

того или иного гласа» (*Григорьева*. 2011а. С. 3, примеч. 3); «Аналогичная методика может быть применена к песнопениям Стихиаря при условии предварительного изучения специфики стихиарной гласовой организации, формул, особенностей нотации...» (*Школьник*. 1996. С. 283); «...для многих певческих книг характерна специфика использования и изложения фитных формул, что нашло отражение в заголовках древнерусских рукописных фитников: “Фиты из праздников”, “Фиты розводныя... из Охтая”, “Фиты из ирмосов” и т. д. Изучение этой специфики на материале каждой книги позволит судить в целом о сущности фитного пения в древнерусском певческом искусстве» (*Кравченко*. 1987. С. 157).

³²⁵ Работа с единичными рукописными списками, как, например, у Б. П. Карастоянова (*Карастоянов*. 2008), или с малым числом списков не всегда может дать верное представление об исследуемом предмете из-за возможного наличия в этих списках редких или индивидуальных особенностей, отражающих своеобразие авторского стиля, или локальные традиции, или ошибки переписчика.

³²⁶ О недооценке в отечественной музыкальной медиевистике старообрядческих источников и об отношении к ним как к «поздним», а потому не отражающим древнюю традицию в аутентичном виде, можно судить по словам некоторых исследователей, например: «...пособие по расшифровке Иоганна Гарднера и Эрвина Кошмидера не решает этой проблемы [т. е. необходимости составления нового пособия по знаменному пению], поскольку их руководство основывается на материале поздней старообрядческой азбуки» (*Зверева*. 1987. С. 85, примеч. 1).

³²⁷ В. Ю. Григорьева, произведшая сравнительный анализ формулы «колесо» по древнерусским и поморским источникам, подтверждает наши доводы относительно тесной преемственности этих двух традиций: «Указанные различия между поморской и дореформенной редакциями касаются мелодических вариантов строк, но не затрагивают

ставляют собой его «золотой фонд». Рукописи же первой трети XVII в. с ранними киноварными пометами и частично дробной записью напевов вместе с наследующими их традицию поморскими неоченимы для раскрытия знаменной нотации более раннего периода второй половины XV–XVI вв., поскольку дают ключ к достоверной расшифровке и прочтению беспометной записи этого периода. Напротив, пореформенные рукописи второй половины XVII в., претерпевшие никоновскую справку, которые из-за искусственной деформации в них древних напевов и влияния западноевропейской музыкальной системы (что особенно отразилось на нотопилюнейно-знаменных рукописях) можно причислить к периоду «декаданса» знаменного распева, не могут быть взяты за эталон для составления попевочного словаря³²⁸.

Отдельную тему составляют древнерусские своды попевок — «кокизники». Создание попевочных словарей, базирующихся на материале одних лишь древнерусских теоретических руководств (что имеет место в работах Кручинина. 2002; Ефимова, Кипа. 2006), без их предварительного научного анализа и без параллельного привлечения материала рядовых певческих рукописей, неоправданно, поскольку попевки и их начертания, изложенные древними теоретиками в азбуках-кокизниках, отличаются от таковых в рядовых певческих рукописях и имеют ряд специфических черт³²⁹.

структуру и связь напева с текстом благодаря тому, что в поморской певческой традиции сохранена та же раздельноречная редакция текста, которая зафиксирована в дореформенных источниках, и та же структура распева, те же напевы (за исключением отдельных неточностей, касающихся опометки) и характерное соотношение текста и мелодии (текстовых и мелодических акцентов) — важнейших свойств знаменного распева, поморская редакция знаменного распева является единственной из всех поздних редакций, полностью преемственной по отношению к дореформенной... Самое глубокое различие между редакцией поморцев и дореформенной состоит в частом использовании дробной графики, которое размывает зрительное восприятие структуры распева... Что же касается собственно напева и текста песнопений, то здесь поморская редакция наследует дореформенную во всей ее полноте» (Григорьева. 2011а. С. 68–69).

³²⁸ Пореформенные рукописи безусловно должны быть привлечены к изучению знаменных попевок для уяснения процессов их редакции и степеней преемственности по отношению к дореформенным, что будет способствовать воссозданию наиболее целостной картины знаменной нотации на всех ее этапах. Однако непосредственная экстраполяция материала двознаменников на рукописи раздельноречного периода возможна с большой долей осторожности при условии учета всех происшедших в исправленной нотации изменений (см. по данной теме статью: Шек. 2006).

³²⁹ Ряд наблюдений о несовпадении начертаний попевок в Азбуке-кокизнике и Ирмологии инока Христофора (РНБ. Кир.-Бел. 665/922) представлен у М. Г. Казанцевой: «Сравнительная развертка всего попевочного материала выявила не только мелодические разночтения между кокизой и попевкой Ирмология, но и между кокизой и ее текстовым распевом в Азбуке... Инок Христофор, будучи составителем сборника, мог бы заимствовать попевки из им же написанного Ирмология, однако он приводит другие варианты. Можно допустить мысль о том, что инок Христофор составлял свое руководство по имеющемуся образцу знаменного кокизника более раннего времени и варианты распетых текстов в таком случае должны отражать особенности более ранней музыкаль-

По этой причине Б. А. Шиндин считает «некорректным отождествление попевок, существующих в различных формах реального бытия: в азбуках и рядовых рукописях. Древнерусские теоретические руководства представляют попевку только как некий эталон певческой формулы, в определенном смысле абстрагированный от конкретной ситуации ее функционирования. Попевка является здесь скорее частью макета певческой системы. Попадая в ситуацию рядовой рукописи, она становится частью “живого” музыкального организма и, приспособляясь к нему, сама становится структурой подвижной и изменчивой»³³⁰. Действительно, древнерусские певческие азбуки далеко не во всех случаях отражают орфографические нормы записи попевок, принятые в рядовых певческих рукописях, привнося в их интерпретацию свои особенности. Укажем на некоторые отличительные черты орфографии и изложения попевок в древнерусских теоретических руководствах, взяв в качестве образца две рукописи: РНБ. Кир.-Бел. 665/922 («кодекс инок Христофора») и РНБ. Сол. 690/752 (положенные в основу работ: *Кручинина*. 2002; *Ефимова, Кипа*. 2006). Этим азбукам присущ целый ряд специфических приемов в подаче попевок (имеющий место и в некоторых других древнерусских кокизниках), таких как: 1) более архаичная запись попевок, чем в современных им рядовых певческих рукописях, включение в их состав несвойственных для более поздних периодов знаков (например, «стрела мрачнокрыжевая» в окончании «рутвы» или «стрела с облачком» в окончании «долинки» в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об.); 2) запись попевок не в «тайнозамкненном» (лицевом) начертании, а в частично или полностью дробной форме (таковы, например, следующие попевки в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об., 1002: «хелеимеоса», «змеица громная», «кора», «мережа нижняя»); 3) частичное, а не полное изложение попевок (например, в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об., 1002 урезано окончание попевок «наметка большая» и «порывка»); 4) искусственно сконструированные попевки (например, частично редуцированные за счет повтора одной из частей), не существующие в таком виде в «живой» певческой практике (например, в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001: «рафатка же»); 5) помещение под одним названием не одинарных попевок, а двухпопевочных строк двух типов: а) состоящих из двух попевок (например, в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об. это строки под названиями: «нижняя мережа», «такша меньшая», «такша большая», «щадра» [«наметка» и «подъезд»], «наметка большая» [«наметка» и усеченная в окончании формула типа «закидки» или «порывки»], «змиица тресветлая»,

ной редакции. В этом убеждает сопоставление текстовой части кокизника и попевок Ирмология... Такой характер замен присущ музыкальной редакции Ирмология начала XVI в. В то же время в кокизнике имеются формулы, которые в старших кокизниках не встречаются, уже выходят из употребления. Подтверждением тому служат отсутствие распетых ими текстов в Ирмологии инок Христофора: это лацега, киза, стезка великая»; «Азбука репрезентирует более архаичный пласт (начало XVI в.) интонационно-графических формул, чем бытующий в практике и фиксируемый в Ирмологии» (*Казанцева М. Г. Ирмологий и древнерусская музыкальная теория XVII в. // Гимнология, Выпуск 1. М., 2000. С. 265–266*).

³³⁰ Шиндин. 1994. С. 246.

«змиицы громныя»³³¹); б) состоящих из попевки и лица, или, иными словами, представляющих собой лицо с «приставкой» в виде краткой начальной попевочной формулы, часто даже не имеющей в знаменном распеве самостоятельного употребления (в РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1001 об., 1002 это строки под названиями «кукиза», «кукизасиос», «кудри», «наметка меньшая», «плошадка» [включающие краткую начальную формулу-попевку и лицо «плошадка»], «волкоицы» [включающие попевочный оборот с последующим лицом «фотиза»]); б) включение в число попевок лиц под названиями (тогда как обычно у лиц, в отличие от попевок и фит, названия в знаменной теории отсутствуют) (например, в азбуке РНБ. Кир.-Бел. 665/922 л. 1001 об., 1002 формула под названием «хелеимеоса» является лицом 6-го гласа, лицами же являются также формулы «средина», «кудри», «коворотка» и «заградная»).

Кроме того, древнерусские азбуки по сравнению с рядовыми певческими рукописями содержат далеко не полный фонд попевок и их вариантов³³². К этим особенностям следует добавить отсутствие в организации кокизников, с одной стороны, рациональности и последовательности (в современном понимании), с другой — наличие в них своей логики, мотивированной особенностями средневекового музыкально-теоретического мышления³³³, которые должны быть предварительно изучены и учтены исследователями-медиевистами. Таким образом, построение исследований по знаменным попевкам на базе древнерусских кокизников требует критического подхода к данному типу источников и учета всех их специфических свойств³³⁴. Только при таком условии возможно избежать ошибок «слепого», бездумного копирования материала древнерусских певческих руководств и его бессистемного переноса на страницы современных исследований.

Поскольку попевки представляют собой «синкретическую» конструкцию, необходим комплексный подход к их изучению, учитывающий в равной мере их графическую³³⁵ и мелодическую стороны³³⁶, а

³³¹ Прием объединения под одним названием двухпопевочных строк характерен также для кокизника РНБ. Сол. 690/752, см. выше, примеч. 291.

³³² Сравнимая попевочные словари теоретического руководства «Ключ» инока Христофора (РНБ. Кир.-Бел. 665/922) и Октоиха из этого же сборника, А. Ю. Вовк приходит к следующему выводу: «В песнопениях Октоиха наряду с попевочным словарем кодекса содержатся попевки, в нем не зафиксированные. Большинство попевок «Ключа» употребляются в рядовом изложении в виде вариантов...» (Вовк. 2002. С. 153–155).

³³³ Ряд ценных наблюдений о необходимости реконструкции музыкального мышления средневековых русских певцов, о «декодировании» древнерусских музыкальных памятников сделан в статье М. Г. Школьник (*Школьник*. 1990. С. 113, 120, 121).

³³⁴ По справедливому замечанию З. М. Гусейновой, древнерусские теоретические руководства по знаменному пению вплоть до «Извещения» А. Мезенца «сами нуждаются в “дешифровке”, то есть в раскрытии их содержания» (*Гусейнова З. М. Извещение Александра Мезенца и теория музыки XVII века*. СПб., 1995. С. 3, 4).

³³⁵ Анализ графики попевок должен производиться с учетом всех закономерностей знаменной записи как языка, еще далеко не до конца выявленных и изученных. Недостаточное знание палеографических форм и, в частности, их византийской генетики спо-

также соотношение попевок с текстом³³⁷. Выбор в качестве критерия для упорядочивания попевок только их графической стороны (что наблюдается в работе *Кручинина*. 2002) или же, напротив, только мелодической (как это имеет место у *Карастоянов*. 2008) дает поверхностные результаты и зачастую приводит к существенным искажениям реально существующей картины взаимосвязей попевок в системе знаменного осмогласия. Неверным является и выбор в качестве средства для объединения попевок в родственные группы их наименований (имеющий место в работе *Ефимова, Кипа*. 2006), так как этот метод классификации станет оправданным только после выявления логики применения наименований к попевам в древнерусских азбуках и обнаружения наиболее характерного названия для каждой попевки³³⁸. С другой стороны, классификация попевок на основании только какой-либо одной ее части, произвольно отобранной в качестве наиболее стабильной или наиболее значимой (как, например, «архетип» в работе *Кручинина*. 2002 или «кадансовый мотив» в работе *Карастоянов*. 2008), также недопустима, поскольку все структурные компоненты попевки одинаково важны, ибо принимают участие в создании ее индивидуального графико-мелодического облика³³⁹.

Итак, целью предварительных частных работ по попевам должно стать выявление как можно большего числа существующих в знаменных рукописях разных литургических жанров, эпох и традиций вариантов каждой попевки³⁴⁰, подробное описание их структуры и способов за-

собствует созданию произвольных концепций и теоретических постулатов. Некоторые этапы на пути к прочтению беспометных рукописей с особым акцентом на изучении графической стороны распевов намечены Б. Г. Смоляковым: «...изучение свойств отдельных знаков, определение степени их взаимозаменяемости, раскрытие закономерностей знаменного письма, классификация знаковых формул — все это необходимый багаж, без которого ретроспективное движение будет необоснованным» (*Смоляков*. 1975. С. 43).

³³⁶ Изучение процесса эволюции знаменного распева и его нотации, характера взаимодействия в них двух диалектически взаимосвязанных слоев — графики и звучания — в различные исторические периоды знаменного распева остается актуальнейшей задачей музыкальной медиэвистики.

³³⁷ Вопросы строения знаменных попевок еще не получили удовлетворительного освещения в трудах отечественных исследователей знаменного распева, не найдены также отправные критерии морфемного членения формул.

³³⁸ Этому принципу следует В. Ю. Григорьева: «В данной статье разбирается прочтение мелодических оборотов, которые именуются в азбуках и кокизниках “колесо”, “колесце”, “ключ”, “ключики”, “шибок”. Из приведенных наименований попевки наиболее употребительно “колесо”, поэтому им и будем пользоваться в дальнейшем изложении» (*Григорьева*. 2011а. С. 2, примеч. 4).

³³⁹ По справедливому замечанию М. Г. Школьник, «классификация формул по трем последним знакам приводит к натяжкам и серьезным ошибкам в классификации формул XVII века» (*Школьник*. 1996. С. 171).

³⁴⁰ На необходимость привлечения как можно большего числа формул при составлении руководств по расшифровке лиц и фит, осуществленной в монографии ученого, было указано М. В. Бражниковым: «...задачей автора подробного руководства по рас-

писи, проведение статистического анализа и систематизация³⁴¹. Современная наука еще далека от подлинного понимания многих сторон знаменной нотации, и любая из бытующих в настоящее время концепций в данной области достаточно уязвима. Подобный подход, от частного — к общему, как нам думается, может постепенно приблизить к пониманию особенностей организации и функционирования всего знаменного осмогласия, однако на начальных этапах особенно важно ограничение исследуемого материала небольшими фрагментами, способствующее проведению тщательного палеографического анализа. Исследования по отдельным попевам с применением описанных подходов впоследствии должны лечь в основу общего словаря-справочника, созданного наподобие мозаичного панно, по попевам знаменного распева всех гласов, жанров, периодов и традиций³⁴².

Цитированная литература³⁴³

Алексеева. 1981 — Алексеева Г. В. Уровни формообразования знаменного распева и принципы функционирования попевок в гласе (на материале певческой книги Октоих). Дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1981.

шифровке лиц и фит, составленного по самым высоким требованиям современной науки, является не только включение в его состав *как можно большего числа лиц и фит...*» (Бражников. 1984. С. 14), что получило высокую оценку Н. С. Серegiной: «Подход Бражникова к материалу и методу его изучения основан на анализе не единичного примера, как у его предшественников Разумовского и Металлова, а суммы всех имеющихся в распоряжении исследователя вариантов» (Там же. С. 8, 9).

³⁴¹ Помимо перечисленных методологических ошибок при классификации попевок следует избегать и других распространенных недочетов авторских козизников (имеющих место в работах Д. В. Разумовского, прот. В. М. Металлова, А. Н. Кручининой, И. Е. Ефимовой и Е. А. Кипы), объясняющихся некритическим использованием древнерусских руководств, например: включение на правах самостоятельных попевок «количественных» (термин Б. П. Карастоянова) вариантов формул (т. е. образцов одной и той же формулы различной слога-знаковой протяженности), смешение разных типов знаменных формул и знаков — попевок, лиц, фит и сложных знаков.

³⁴² В сравнении с существующими в отечественной медиевистике словарями попевок следует отметить значительные преимущества словарей по лицам и фитам М. В. Бражникова и С. П. Кравченко, опирающихся на четко разработанные методы и тщательно документированные. Продуманная организация свода лиц и фит М. В. Бражникова, «самим расположением начертаний лиц и фит внутри гласа... вскрывающая важнейшие закономерности интонационного мышления в фитном пении», выполненная с учетом «приемов записи лиц и фит, всех сложных правил, связанных с их расшифровкой», позволила Н. С. Серegiной назвать словарь М. В. Бражникова «одним из его фундаментальных теоретических открытий» (Бражников. 1984. С. 8, 9). Авторский фитник С. П. Кравченко (Кравченко. 1987) также базируется на богатой источниковой базе (около 9000 фитных образцов с графическими и мелодическими вариантами, в лицевых и дробных начертаниях, наименованиями и краткими комментариями) и благодаря своей четкой структуре и последовательному расположению материала удобен в качестве справочника. Значительным недостатком обоих трудов является их построение на рукописях никоновской редакции с выполнением дешифровок по двознаменникам.

³⁴³ Включены работы, цитируемые более одного раза.

- Алексеева*. 1983 — *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева). Владивосток, 1983.
- Алексеева*. 1996 — *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996.
- Алексеева*. 2007 — *Алексеева Г. В.* Византийско-русская певческая палеография. СПб., 2007.
- Балматова*. 2005 — *Балматова Т. М.* Анализ попевочного состава песнопений первого гласа на материале богослужебной книги Ирмологий и кокизников XVII–XIX веков. Дипломная работа. ПСТГУ. М., 2005.
- Бахмутова и др.* 1999 — *Бахмутова И. В. и др.* Количественное исследование полного варианта Октоиха XVII в. в знаменной форме записи // Культурное наследие Средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества: Всерос. науч. конф. 17-19 мая 1999 г.: Материалы / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 420–464.
- Бахмутова и др.* 2010a — *Бахмутова И. В. и др.* Создание электронной азбуки знаменного распева на основе анализа двознаменников // Древнерусское песнопение: Пути во времени. Вып. 3. По материалам конференции «Бражниковские чтения-2005» / Сост. и науч. ред.: Н. Б. Захарьина. СПб., 2008. С. 99–108.
- Бахмутова и др.* 2010b — *Бахмутова И. В. и др.* Опыт выделения структурных единиц знаменного распева // Древнерусское песнопение: Пути во времени. Вып. 4. СПб., 2010. С. 109–120.
- Бражников*. 1972 — *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
- Бражников*. 1984 — *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
- Вовк*. 2002 — *Вовк А. Ю.* Теория и практика знаменного пения в кодексе инок Христофора 1604 года // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 151–158.
- Григорьева*. 2011a — *Григорьева В. Ю.* Методы работы с источниками с целью составления кокизника знаменного распева на примере попевки «колесо» // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (4). М., 2011. С. 42–120.
- Григорьева*. 2011b — *Григорьева В. Ю.* Попевки «стезка», «скачек» и «опромет» в теоретических руководствах и певческих рукописях знаменного распева (2-я половина XV — XX вв.) // Там же. Вып. 2 (5). М., 2011. С. 7–64.
- Гусейнова*. 1999 — *Гусейнова З. М.* Знаки древнерусской нотации. Справочник. СПб., 1999.
- Ефимова, Кипа*. 2006 — *Ефимова И. Е., Кипа Е. А.* Словарь попевок знаменного распева. Красноярск, 2006.
- Зверева*. 1987 — *Зверева С. А.* К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII–XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 73–89.
- Карастоянов*. 1988 — *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // *Musica antiqua Europae orientalis*. VIII. Vol. 1. Bydgoszcz, 1988. С. 487–504.
- Карастоянов*. 2008 — *Карастоянов Б. П.* Попевки Знаменного распева. Вена, 2008. [В издании отсутствует пагинация, поэтому указываем номер главы и параграфа.]

- Кондратович. 1987 — Кондратович И. В. Опыт сравнения византийских и древнерусских певческих памятников XII в. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 5–27.
- Кравченко. 1987 — Кравченко С. П. Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций / Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 157–194.
- Кручинина. 2002 — Кручинина А. Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 46–150.
- Металлов. 1899а — Металлов В. М., прот. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М., 1899.
- Металлов. 1899б — Металлов В. М., прот. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению безлинейной семиографии знаменного роспева периода киноварных помет. М., 1899.
- Разумовский. 1867 — Разумовский Д. В., прот. История церковного пения в России. М., 1867.
- Смоляков. 1975 — Смоляков Б. Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации // Вопросы теории музыки: [Сб. ст.]. Вып. 3. М., 1975. С. 41–69.
- Шек. 2006 — Шек А. В. О некоторых принципах реформы знаменного роспева в XVII веке (на примере попевки «рафатка») // БВ. Нов. сер. №. 5–6. 2006. С. 372–412.
- Шек. 2009 — Шек А. В. Знаки «чашка полная» и «крюк с облачком» в певческих рукописях и теоретических руководствах по знаменной нотации XV–XVI вв. // БВ. Нов. сер. № 8–9. 2008–2009. С. 356–390.
- Шиндин. 1994 — Шиндин Б. А. Автоматизированный поиск закономерностей невменного текста // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика. М., 1994. С. 243–253.
- Школьник. 1990 — Школьник М. Г. К проблеме интерпретации певческого знамени в столповом роспеве XVII века // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 1. М., 1990. С. 109–132.
- Школьник. 1996 — Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного роспева XII–XVII в. (на материале византийского и древнерусского Ирмология). Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
- Floros. 1970 — Floros C. Universale neumenkunde. Bd. I. Kassel, 1970.
- Gardner, Koschmieder. 1972 — Gardner I., Koschmieder E. Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil III. München, 1972.
- Konstantinova Ulf-Møller. 1989 — Konstantinova Ulf-Møller N. Transcription of the Stichera Idiomela for the Month of April from Russian Manuscripts from the 12th century. München, 1989. (Slavische Beiträge.)
- Konstantinova Ulf-Møller. 1992 — Konstantinova Ulf-Møller N. A Note of Formulaic Organization in Byzantine Stichera // The Greek Orthodox Theological Review. Vol. 37: 3–4. 1992. P. 395–401.
- Schiødt. 1985 — Schiødt N. A problem of formul in medieval music, with a special view on the final cadences in the Sticherarion Coislin 42 // Acta musicologica. Vol. 57. Bidgoszcz, 1985. P. 888–897.

Thodberg. 1966 — *Thodberg Chr.* Der Byzantinische Alleluiarionzyklus. Copenhagen, 1966. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia; VIII).

Velimirović. 1960 — *Velimirović M.* Byzantine elements in early slavic chant: The Hirmologion. Copenhagen, 1960. (Monumenta Musicae Byzantinae. Pars Principalis; IV).

Velimirović. 1972 — *Velimirović M.* The Present State of Research in Slavic Chant // *Acta musicologica*. Vol. 44. 1972. P. 235–265³⁴⁴.

³⁴⁴ Окончание статьи готовится к публикации в следующем выпуске БТ.