## А. А. Гвоздецкий

## О киноварных пометах знаменного распева

Роль киноварных помет в истории древнерусского певческого искусства, проблематика дешифровки пометных рукописей и предотвращение типичных ошибок – предмет данной статьи.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, знаменный распев, киноварные пометы

## Aleksey A. Gvozdetskiy

# About cinnabar marks of znamenny chant

The role of cinnabar marks in the history of Old Russian singing art, the problem of deciphering the marks manuscripts and the prevention of common mistakes are the subject of the article.

Keywords: Old Russian singing art, znamenny chant, cinnabar marks

XVII в. – время перемен в области русской певческой культуры. Появление и утверждение новых распевов, активное развитие раннего многоголосия, существенное влияние западной певческой культуры, перевод певческого корпуса «наречь» и редактура богослужебных текстов, изменения церковного устава – все это не могло не оказывать влияния на певческую культуру. Поиск нотации, способной удовлетворительно передать мелодику песнопений, привел к введению в крюковую семиографию дополнительных знаков – помет. Осмысление их роли в истории знаменного пения, степень доверия к пометам при обращении современных музыкантов к знаменной семиографии - предмет этой статьи.

Знаменная нотация, доныне используемая старообрядцами, содержит выделенные красным цветом знаки, находящиеся сбоку от крюков. Это киноварные пометы (по названию краски киновари). Уже несколько столетий на клиросах находятся только снабженные пометами тексты. Практика пения по беспометным рукописям в наше время неизвестна, за исключением редких педагогических экспериментов<sup>2</sup>. Но в древних рукописях, написанных до второй половины XVII в., пометы возле крюков отсутствуют.

Знаменная запись – письмо идеографическое, служащее не столько для чтения «с листа», сколько для извлечения из памяти информации, которой ранее овладел певчий. Основа знаменного распева – воспроизведение уже освоенного, хорошо знакомого мелоса. Мелодическая ткань знаменного распева может быть обозначена как последование попевок<sup>3</sup>. Каждый глас<sup>4</sup> имеет около десяти – двадцати чаще всего встречающихся попевок, интонационное ядро каждой из которых обычно охватывает два или

три слога в тексте<sup>5</sup>. Для воспроизведения песнопений столпового осмогласия нужно владеть приблизительно 80 попевками (это число можно уменьшить до 24 основных мелодико-графических формул-архетипов)<sup>6</sup> и определенным количеством лиц и фит. Если учесть, что в Древней Руси все люди с малых лет бывали в храме и слушали церковные песнопения, понятным становится, что овладение попевочным фондом было естественным, не составляло проблемы. Глядя на запись, певчий вспоминал и воспроизводил хорошо известные мелодические обороты.

Система узнавания была столь удобной, простой, что певчие, судя по всему, не задумывались над высотой исполнения той или иной попевки: весь мелодический материал состоял из неоднократно слышанных и пропетых элементов, высотное положение которых относительно знаменного звукоряда было четко определено. Оценку современников находим, например, в рукописи, созданной во время царя Михаила Феодоровича: «А старые де мастера... и их ученики пели для науки кокизник? и подобник8 наизусть, потому они согласие и знамя гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть. А пометок де у них в переводах никаких не бывало, да и не знали их»9.

Тем не менее в XVII в. появляются киноварные пометы. «Уже в конце XVI в., – пишет И. А. Гарднер, – стала ощущаться необходимость интервального уточнения значения знамен, а также и некоторых особенностей того или иного знака» 10. Почему же эта потребность возникла в указанное время и почему она не ощущалась ранее? Знаменная семиография фиксировала необходимые для напоминания мелодические модели, опираясь, в первую очередь, на устную традицию 11. Беспометная нотация сохранялась так долго вследствие сохранения основного

#### А. А. Гвоздецкий

принципа певческой системы – воспроизведения архетипов, а не исполнение оригинальных композиций.

Но уже к середине XVI в. в русской певческой культуре появились тенденции создания новых распевов, существенно выходивших за рамки традиционного столпового распева. Н. Д. Успенский называет их одноголосными авторскими сочинениями<sup>12</sup>. Необходимо также помнить и о том, что на это время приходится расцвет большого знаменного распева, мастера которого создавали мелос с большой долей авторского элемента. Эти сочинения невозможно было исполнять по беспометной записи без искажения авторского замысла.

Иная природа у местных переводов, возникновение которых было следствием разночтений столпового распева. Это естественное свойство традиционной культуры, в которой оригинальность местного варианта, имеющего в основе главное, узнаваемое, не обособляет этот вариант от архетипа. Аналогично этому каждое исполнение песни носителем традиции – уникальный творческий акт. Невозможно точное повторение песни: каждый раз в мелодику будет привнесено нечто отличное от предыдущего варианта.

Принципиально важно, что киноварные (или шайдуровы<sup>13</sup>) пометы возникли не как заданный сверху акт, но как естественная реакция на практическую необходимость. Пометы стали указывать высоту ступени относительно знаменного звукоряда: каждая из 12 ступеней обозначена определенной буквой. Тайнозамкненность осталась лишь в начертании некоторой части попевок, а также в лицах и фитах.

По пометным знаменам петь стало проще, от певцов не требовалось того глубокого постижения знаменной системы, какое было необходимо при пении по беспометному письму. В результате собственно владение знаменной культурой стало ослабевать. Принципы записи знамен претерпели изменения: употребление так называемых простых, мрачных, светлых и тресветлых крюков, благодаря которым знаки соотносились по высоте, было теперь не так строго привязано к мелодике – «подсказок»-помет было достаточно для пения даже малознакомых или вовсе незнакомых песнопений.

Западные рубежи русского православия, контактировавшие с западной культурой гораздо более интенсивно, уже в XVI в. восприняли нотолинейную систему записи. Оттуда так называемая киевская или квадратная пятилинейная нотация<sup>14</sup> начала с середины XVII в. распространяться на всей территории Руси. Подготовленный степенными пометами

переход оказался естественным. Даже начертания старейших пятилинейных церковных нот имеют схожесть с крюками<sup>15</sup>. Существенно облегчили процесс перехода на нотолинейную запись двознаменники – рукописи с параллельным изложением мелодии в пятилинейной нотации и знаменами.

С помощью нотолинейной системы удобно было записывать строчные двух-, трех- и четырехголосные песнопения 16, которые едва ли могли быть удовлетворительно записаны крюками. В истории записи раннего русского многоголосия при помощи знамен исследователи выделяют этапы последовательного изложения голосов, смешанное – «деленное» и, наконец, партитурное изложение 17. Читать такие партитуры в наше время – дело чрезвычайно трудное, требующее применения различных методических ухищрений 18. Видимо, непросто это было и в XVII—XVIII вв.

Начиная с XVIII в. знаменный распев сохранялся почти исключительно в старообрядческой среде. Длительные гонения, неблагоприятные условия существования привели к снижению их певческой культуры. Например, наиболее употребимые у старообрядцев-поповцев певческие книги, выпущенные в начале XX в. под редакцией Л. Ф. Калашникова<sup>19</sup>, все фиты и лица приводят исключительно в розводах дробным знаменем<sup>20</sup>.

Шайдуровы пометы, изобретенные в кризисный период средневековой певческой парадигмы, сыграли впоследствии значительную роль в сохранении того певческого наследия, которое относится к более раннему периоду. Сличение «опомеченных» и беспометных рукописей одного периода позволяет ныне пробовать точнее их читать.

Древнерусское певческое искусство может полноценно жить в «силовом поле» определенной традиции, которая определяет многочисленные «подробности», не подлежащие письменной фиксации. Ладовая специфика, ритмические и интонационные тонкости - все это остается вне крюковой записи. Киноварные пометы с их так называемым «знаменным звукорядом» вызывают ассоциации с идеальным газом физики – удобным для общих вычислений, но никогда не встречающимся в реальности. И. А. Гарднер писал: «Никакие нотации – ни современная круглая, ни безлинейная крюковая не звучат!.. Даже действительная величина интервалов и тональное построение песнопений, их темп остаются для нас неизвестными. И строгая диатоника (координированная с нашей темперированной системой!) есть, строго говоря, только постулат...»<sup>21</sup>. Поэтому чтение знаменных

### О киноварных пометах знаменного распева

песнопений непременно требует знания традиции, стиля, слухового опыта.

Надо иметь в виду, что буквальное следование киноварным пометам вне контекста традицией может приводить к ошибкам в чтении мелодии даже в границах «идеального» знаменного звукоряда. «Опомечивание» различных гласов было выполнено так, что попевки в некоторых гласах были записаны более «высокими» пометами, в других – более «низкими». Так, попевки 5-го гласа обозначаются согласием выше (т. е. выше квартой), чем попевки родственного ему 1-го гласа. При преходе от одного гласа к другому в так называемых осмогласниках (песнопениях, включающих в себя попевки всех восьми гласов поочередно) может возникнуть неверное прочтение мелодического текста. В Славнике вечерни Успения Божией Матери «Богоначальным мановением» из упомянутого издания «Праздников»<sup>22</sup> оказываются скачки на кварту при переходе от 1-го к 5-му, 2-го к 6-му, 6-го к 3-му гласами. Но в изданных на полтора века раньше «Праздниках нотнаго пения»<sup>23</sup> эти места не содержат перечисленных скачков, мелодическое построение следующего гласа начинается тем же звуком, которым закончилась мелодия предыдущего гласа. «Праздники» выполнялись со списка Большого Успенского собора, а квалификация мастеров, работавших над рукописью, не позволяет усомниться в знании ими предмета (в этом согласны практически все исследователи древнерусского церковного пения<sup>24</sup>). Мелодия Успенского славника в этом издании выглядит естественной и плавной, соответствующей знаменному стилю. Можно предположить, что она отражает древнюю традицию тех времен, когда опыт певчих корректировал значение киноварных помет. Пение же этой стихиры современными исполнителями в точном соблюдении «буквы» дробит мелодию на отдельные фрагменты, не вполне естественно стыкующиеся друг с другом из-за тесситурной разобщенности. Подобное можно наблюдать и в некоторых других пометных рукописях - новый способ записи не зачеркивал традицию, которая была еще «на слуху» и позволяла певчим верно соединять гласы.

Отказавшись от знаменной семиографии в пользу нотолинейной, наши предшественники сделали выбор в пользу передачи звуковысотной и ритмической точности, удобства чтения авторских мелодий и многоголосных партитур. Утраты, скорее всего несознаваемые современниками реформ древнерусской нотации, оказались весьма значимыми. Это, в первую очередь, потеря целостного восприятия древнерусского певческого искусства как живой традиционной

культуры, в основании мелодического строения которой лежит не дискретное последование звуков, но последование вариантно меняющихся архетипов<sup>25</sup>.

Древнерусское певческое искусство – драгоценное достояние отечественной культуры, достойный восхищения плод творчества наших благочестивых предков. Возвращение высоких шедевров древнерусских распевов в исполнительское и педагогическое поле является актуальной и весьма непростой задачей, осуществление которой возможно лишь в среде, наполненной звучанием образцов песнопений. Постижение древнерусского певческого искусства в наше время должно осуществляться посредством освоения ладо-интонационного фонда конкретной традиции. Начальный этап на этом пути – слушание записей исполнителей, владеющих конкретной традицией с одновременным анализом нотной записи этих песнопений Нотная графика оказывается в данном случае предпочтительнее пометным знаменным записям: в отличие от пометных знамен она дает графическое представление о мелодической структуре. Следующим весьма полезным шагом может оказаться обращение к двознаменникам, которые помогут соотнести нотную и крюковую запись. По мере накопления в сознании мелодических архетипов, на каком-то этапе возможно включение опыта пения по беспометной крюковой записи. Так можно пытаться следовать историческим путем постижения древнерусского певческого искусства. Киноварные же пометы должны появляться в поле зрения после освоения естественного древнерусскому певческому искусству мелодического мышления, оперирующего не точками звукового пространства, но смысловыми единицами мелодии - после освоения определенной части попевочного фонда знаменного распева.

# Примечания

- <sup>1</sup> Наречная реформа привела певческие тексты в соответствие с изменившимся за несколько веков произношением литургических текстов, как следствие выпадения полугласных сместились элементы распева.
- <sup>2</sup> Напр., методика освоения беспометного письма, разрабатываемую М. В. Макаровской в Московском государственном институте культуры, а также обучение пению по беспометным рукописям, проводимое Г. Б. Печенкиным в знаменной школе отроков при Крутицком подворье в Москве.
- <sup>3</sup> Попевка в знаменном распеве «характерная мелодическая гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов – вариантно

#### А. А. Гвоздецкий

изменяемых архетипа и подвода» (Кручинина А. Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII в. // Певческое наследие Древней Руси: история, теория, эстетика. СПб., 2002. С. 57). Еще более важным представляется то, что попевка являет собой смысловую единицу певческого текста. Можно сказать, что мелодия знаменного распева строится на соединении различных попевок, между которыми находятся подводы и небольшие речитативные фрагменты. Тайнозамкненные фиты и лица тоже могут быть названы попевками, как правило, более пространными.

- <sup>4</sup> Глас в знаменном осмогласии мелодическй лад, характеризуемый не звукорядом, но характерными мелодическими оборотами (попевками, лицами, фитами).
- <sup>5</sup> Впрочем, имеются и более протяженные попевки, рассчитанные на четыре и даже пять слогов, скажем, долинка, встречающаяся в конечных оборотах многих песнопений 1-го гласа.
  - <sup>6</sup> См.: Кручинина А. Н. Указ. соч. С. 57.
- <sup>7</sup> Учебное пособие, в котором собраны кокизы или попевки столпового распева.
- <sup>8</sup> Собрание самоподобнов, служивших подобием, образцом для распевания по ним других текстов.
- <sup>9</sup> Цит. по: Металлов В. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912. C. 258–259.
- <sup>10</sup> Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской православной церкви: в 2 т. М.: Правосл. Св.-Тихон. Богослов. ин-т, 2004. Т. 1: Сущность, система и история. С. 460.
- <sup>11</sup> См.: Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000. С. 187.
- <sup>12</sup> Так назван четвертый раздел книги: Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства: муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. 2-е изд., доп.. Л.: Музыка, 1971. 354 с.
- <sup>13</sup> Названные по имени распевщика Ивана Акимовича Шайдурова. В рукописях фигурируют также имена других соавторов помет: игумена Памвы, Григория Зепалова, Кирилла Ромулина, Льва Зуба, Тихона Корелы, Федора Копыла, Семена Баскакова, священника Луки. «Введены

- же эти пометы после литовского разорения при царе Михаиле Феодоровиче» (Металлов В. Азбука крюкового пения: опыт системат. рук. к чтению крюковой семиографии песнопений знамен. распева периода киновар. помет. М., 1912. С. 13).
- <sup>14</sup> Еще одно название этой нотации «топорики» отражает визуальное сходство написания нот с топором.
- <sup>15</sup> См.: Лозовая И., Шевчук Е. Церковное пение // Православная энциклопедия / Рус. православ. церковь. М., 2000. С. 599.
- 16 Если в первой четверти XVI в. количество многоголосных песнопений крайне ограничено, то начало следующего, XVII в. сохранило обширный многоголосный певческий репертуар.
- <sup>17</sup> См.: Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. М., 2007. С. 325–344.
- 18 См.: Богомолова М. К вопросу расшифровок русского безлинейного многоголосия // Материалы конференции Св. Тихоновского богословского ин-та. М., 2001. С. 438–443; Архимандритова Е. Дешифровка раннего русского многоголосия: ритмический аспект // Бражниковские чтения–2004: материалы науч. конф. СПб., 2005. С. 36–48.
- <sup>19</sup> Например, «Обиход» и «Обедница», выпущенные издательством «Знаменное пение» в 1909 г. под редакцией Л. Ф. Калашникова.
- <sup>20</sup> Мелодическая линия передавались отдельными знаками,т. е. буквально, а не символически. Вероятно именно «розвод» тайнозамкненных оборотов послужил главной причиной предпочтения калашниковских книг не столь упощенному в графике изданию морозовского «Круга церковнаго древняго знаменного пения», изданного гораздо раньше, в 1884 г.
  - <sup>21</sup> Гарднер И. Указ. соч. Т. 1. С. 287.
  - <sup>22</sup> Под ред. Л. Калашникова. 1910.
- <sup>23</sup> Изданных впервые в 1772 г. как первая серьезная попытка передачи древнерусской певческой традиции с помощью нотолинейной системы.
- <sup>24</sup> См.: Бессонов П. Судьба нотных певческих книг: одна из ветвей истории московского печатного дела // Православ. обозрение. 1864. Т. 14, май-июнь.
  - <sup>25</sup> Попевок, лиц и фит.