

Искусствоведение и культурология

УДК 783(470.5) + 94(940.5)
ББК Ч611.3 + ТЗ(2Р36)-7 + Щ313(2)

Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев

ОСВОЕНИЕ РЕПЕРТУАРА МАСТЕРАМИ ПЕВЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ФЁДОРА КРЕСТЬЯНИНА НА РУБЕЖЕ XVI—XVII вв.

N. V. Parfent'eva, N. P. Parfent'ev

EXTENSION REPERTOIRE BY CHANTING MASTERS OF FYODOR KREST'ANIN 'S SCHOOL AT THE TURN OF THE XVI—XVII CENTURIES

На основе памятников письменности авторы впервые рассматривают проблему методики освоения репертуара государевыми певчими дьяками под руководством выдающегося мастера Фёдора Крестьянина и его безымянного помощника. Рукописи, определяющиеся в научной литературе как «черновики» придворных певцов, выполненные в связи с некоей «справой» певческих книг, характеризуются как материалы, использовавшиеся в процессе обучения.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, творчество распевщиков, методики обучения, Фёдор Крестьянин, государевы певчие дьяки.

Based on written sources, the authors first consider the problem of extension repertoire by Tsar's singing clerks ("dyaks") under the direction of outstanding master Fyodor Krest'anin and his unnamed assistant. The manuscripts, which are determined in the scientific literature as Tsar's court singing clerks ("dyaks") «drafts», made in consequence of some kind of «correction» chant books, are characterized as materials used in the learning process.

Keywords: ancient Russian chant art, work of chant art masters, teaching methods, Fyodor Krest'anin, Tsar's court singing clerks ("dyaks").

Ряд произведений Фёдора Крестьянина (Христианина) в числе творений других выдающихся древнерусских распевщиков был введен в науку с открытием в одном из фондов РГАДА собрания нотированных записей, выполненных главным образом неким древним мастером пения. Вслед за первым сообщением о самом существовании этого собрания, в котором лишь говорилось, что «уникальный комплекс рукописей конца XVI — начала XVII в. из нотной библиотеки русских царей» представляет собой «черновые материалы “государевых” певчих дьяков»¹, последовали подробные обзоры песнопений², а затем и исследование некоторых произведений³.

Датированные записи, сопровождающиеся иногда довольно пространными ремарками, относятся к 1598—1607 гг., охватывая последнее десятилетие жизни Крестьянина. Несомненно, они заслуживают тщательного изучения в контексте древнерусской певческо-рукописной традиции⁴. Это даст возможность воссоздать своеобразную хронику профессиональной деятельности мастера в указанный период, поможет раскрыть суть его творческих подходов при создании собственных распевов, при разводе сложных знаков и формул нотации, наконец, позволит показать некоторые использовавшиеся дидактические

(учителем, теоретиком) приемы в обучении певческому делу. Рассмотрим рукописные источники с этих позиций, проанализируем нотированные записи помощника мастера — неизвестного государева певчего дьяка (далее мы будем его именовать Безымянным Дьяком).

Вероятно, большую часть времени певчие главного хора России проводили на службе. При царском дворе существовала особая «певческая палата», где дьяки находились в часы, когда не были заняты выполнением своих обязанностей. В этой палате певцы отдыхали и работали, пополняя свой репертуар песнопений и распевов, выписывая и заучивая при помощи мастера, или учителя, пространные «разводы» сложных знамен и мелодических формул. Здесь они нередко получали «корм и питье», писали «казенные певческие переводы» (тетради, сборники). Обучение грамоте и искусству пения молодых певчих обычно проводилось в другом помещении⁵. В этом, как правило, участвовали наиболее опытные певчие дьяки⁶.

Напомним, что особый период жизни Фёдора Крестьянина был связан с пребыванием Государева двора царя Ивана Васильевича в Александровской слободе. Источник отмечает, что затем «поп Фёдор Крестьянин» «был зде в царствующем граде Москве славен и пети горазд знаменному пению,

и мнози от него научишася». С переездом Двора в Москву основным местом службы Крестьянина как священника становится государев домовой Благовещенский собор. Лучшие в России мастера «певческого дела» — государевы певчие дьяки — опекались Крестьянином. Видимо, прежде всего для их хора он и создавал свои распевы. Авторитет музыканта среди дьяков был огромен, его называли «учителем», «мастером». При Дворе его простонародное прозвище было заменено более общим — «Христианин»⁷. По всей вероятности, в его обязанности входило не только обучение молодых певцов, но и помощь основному составу хора в освоении нового репертуара, заучивании сложных разводов формульно-мелодических оборотов, «тайнозамкненных» строк песнопений. Для чего под надзором мастера дьяками писались особые тетрадки, «столпцы разводные», «столпцы разводных строк»⁸. Поскольку сам Крестьянин выполнял обязанности придворного священника (упоминается как «поп», а затем и «протопоп»), то практическую работу с певчими дьяками проводил его помощник — Безымянный Дьяк. Его упомянутые записи передают живую атмосферу всего происшедшего в «певческих палатах».

27 ноября 1598 г. В этот день под руководством Фёдора Крестьянина дьяками было «пето» несколько песнопений для усвоения разводов сложных знамен и формул, а также, по всей вероятности, и особых, бытовавших в среде придворных певчих «мастерских помет» (*б, в, г, д, к, м, н, о, п, р, с, т, ѱ* и др.), которые уточняли высотное соотношение знаков (*низко, высоко, повыше* и т.д.) и определенные нюансы в мелодическом развитии распева (*быстро, громко, ровно, светло, тихо*, и т. п.). В качестве первого примера был исполнен конец славника 8-го гласа «Душеполезную совершивше четвердесятницу» — строка «Приходяи во имя Господне царь Израилево» с пространным внутрислоговым распевом последнего слова из 59 знаков. Об этом распеве, как записал Безымянный Дьяк, своим ученикам «м[а]стер] сказал: Сия фита — громогласная»⁹.

Сам славник на богослужении исполнялся в субботу Лазареву, в канун Вербного воскресенья, на шестой неделе Великого поста, т. е. весной. Пение его в ноябре, очевидно, носило чисто учебный характер. Изучение древних певческих рукописей показывает, что «разводные» списки славника появляются не ранее начала XVII в.¹⁰ В это время певческая практика и особенно обучение молодых певцов потребовали от учителей не только «изустной» передачи навыков выпевания сложных мелодических формул, но и фиксирования их разводов непосредственно в записях песнопений. Крестьянином была выполнена одна из первых письменных фиксации развода фиты дробными знаменами, на основе которой и велось ее заучивание. Исследование показало, что в данный развод фиты *громогласной* допущено привнесение авторских особенностей, а это в рассматриваемый период ценилось учениками и более широкими кругами современников, став одним из ведущих творческих принципов распевщиков¹¹.

Сразу вслед за строкой славника дьяками, очевидно, тогда же, 27 ноября 1598 г., было «пето» две



«М[а]стер] сказал: Сия фита — громогласная»
(запись на левом поле листа). 27 ноября 1598 г.
(РГАДА. Ф. 188. Оп. 1. № 1576. Л. 1)

стихиры евангельские — 5-я и 10-я (соответственно на 5-й и 6-й гласы). Согласно нашей реконструкции 5 стихира содержит 48, десятая — 37 формул. В списке Безымянного Дьяка все они изложены в виде разводов. Тайнозамкненные начертания отсутствуют. Более того, государевым певчим записи песнопений были представлены в подробнейшем изложении с раскрытием мелодического содержания не только лицевых и фитных формул, но и сложных знамен, причем иногда сверху над их начертаниями¹². Известно, что Фёдор Крестьянин является автором одной из музыкальных версий в стиле Большого распева ко всему циклу «Стихиры евангельские». Поэтому закономерно возникает вопрос, исполнялись ли певчими дьяками в тот день песнопения в авторском варианте их учителя? Специальное исследование позволило установить, что данные разводы действительно были созданы либо при участии Фёдора Крестьянина, либо, возможно, только им самим¹³.

21 марта 1600 г. В этот день в связи с предстоящим празднованием Пасхи Фёдор Крестьянин исполнил ученикам пасхальный задостойник¹⁴ «Светися, светися, Новии Иерусалиме» демественным распевом. Безымянный Дьяк записал этот распев столповой нотацией, пометив: «Мое знамя, мастер пел, Христианин, лета 7108 [1600] марта 21. Во святую великую неделю Пасхи, за Достоино есть, Демество»¹⁵. К сожалению, из записи не ясно, исполнял ли мастер Христианин свой собственный

распев. Из дальнейшего контекста видно, что произведение было уже известно дьякам (во всяком случае, Безымянному Дьяку), но следовало уточнить выпевание отдельных его фрагментов, очевидно, для того, чтобы хор не разошелся в пении во время исполнения задостойника на торжественном пасхальном богослужении.

Ниже Безымянный Дьяк привел распев того же задостойника с некоторыми различиями в графической записи музыкального текста и с собственными пояснениями, указав: «Мое в доволном разводе. Разумно же тебе буди: ис точки строкам указ стотейной постояный, рекшуму оточиванию, и по стоянию запятая — знаменному отдыханию»¹⁶. В ремарке поясняется, что точки в гимнографическом тексте песнопения всегда указывают границы строк, определяющих структуру произведения, его разделы («статьи»). В случае появления запятой, певцам указывается брать певческое дыхание («знаменное отдыхание»). Здесь Безымянный Дьяк сам выступает в роли учителя (возможно, молодых певцов), поэтому понятно его стремление быть как бы посредником между учениками и выдающимся дидакском, а также сверять свои собственные познания с его «мастерством».

После проделанной работы по сверке своей разводной записи задостойника с вариантом Фёдора Крестьянина и обсуждения разночтений Дьяк еще раз переписал песнопение, указав: «Мое. Пиши ученику по совету»¹⁷. Видимо, этот «совет» дал ему

мастер, и заключался он в том, что в основе *окончательной* записи распева, а следовательно, и в исполнении песнопения, закреплялся представленный ранее прославленным распевщиком вариант¹⁸.

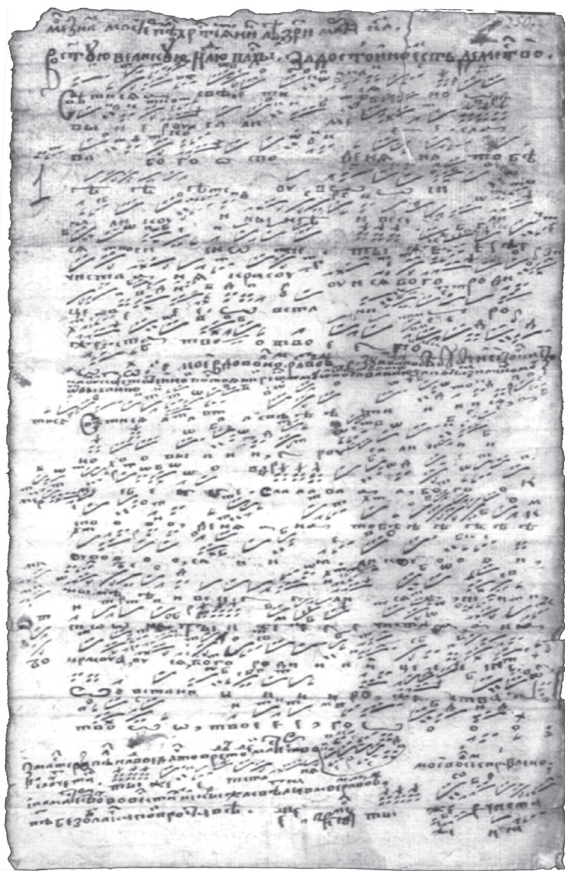
Итак, вырисовывается следующая ситуация. При подготовке к пасхальному празднованию Фёдор Крестьянин и Безымянный певчий Дьяк уточняли распев задостойника «Светися, светися, Новии Иерусалиме». Для исполнения они избрали сложный мелизматический распев в стиле Демества, в графической фиксации столповым знаменем. Безымянный Дьяк на основе сопоставления записанного им ранее варианта распева Крестьянина (№ 1) со своим вариантом (№ 2) выполнил затем еще один, «справленный», распев (№ 3), который и следовало переписывать ученикам «по совету» самого мастера.

Отметим, что гимнографический текст задостойника имел множество музыкальных версий в различных стилях и нотациях. Всего в рукописях мы насчитали 27 вариантов его исполнения. Такое обилие говорит об особом отношении распевщиков к исполнению этого песнопения в Пасху и о творческой свободе в его воплощении¹⁹. Варианты же, представленные в автографе Безымянного Дьяка, встречаются в рукописных источниках крайне редко²⁰.

Приступая к их анализу, еще раз укажем на притворенность Фёдора Крестьянина и самого Дьяка пространным (большому) демественному распеву и на их желание передать ученикам свое мастерство. При сопоставлении всех трех вариантов записи задостойника определилось, что каждый из них имеет в своем составе по 160 знаков. Между ними имеются *графические различия*. При сопоставлении вариантов № 1 и № 2 их число достигает 31, при сравнении записей № 1 и № 3 — 28, распевов № 2 и № 3 — 30. Эти различия составляют примерно до 18 % от общего числа знаков.

Наибольшую группу разночтений представляют примеры, где в одном варианте дано тайнозамкненное знамя, а в другом — его развод при едином музыкальном содержании. Этот излюбленный метод при обучении, назовем его *приёмом разводности*, широко представлен не только в самом тексте, но и в виде многочисленных правок над основным текстом, после основного текста (№ 3), на полях, на оборотной стороне листов. Таких разночтений выявлено при сопоставлении записей распевов: № 1 и № 2 — 10, № 1 и № 3 — 15, № 2 и № 3 — 13. Еще раз напомним, что эти графические различия распев не изменяют. Не влияют на музыкальное содержание и взаимозаменяемые знамена. Их обнаружено при сравнении вариантов следующее количество: № 1 и № 2 — 4, № 1 и № 3 — 2, № 2 и № 3 — 1. Небольшое число разночтений (до 18 %) находим и между тремя вариантами задостойника «Светися» в рукописи Безымянного Дьяка. Следовательно, все эти записи распевов принадлежат *одной традиции* Государева хора, наиболее почитаемым хранителем которой, безусловно, был служивший здесь при пяти государях Фёдор Крестьянин.

Итак, записи задостойника определяются на уровне внутрiformульной вариантности (внутрен-



«Мое знамя. Матер пел Християнин». Задостойник Пасхе «Светися». Демественный распев. 21 марта 1600 г. (РГАДА. Ф. 188. Оп. 1. № 1585. Л. 1)

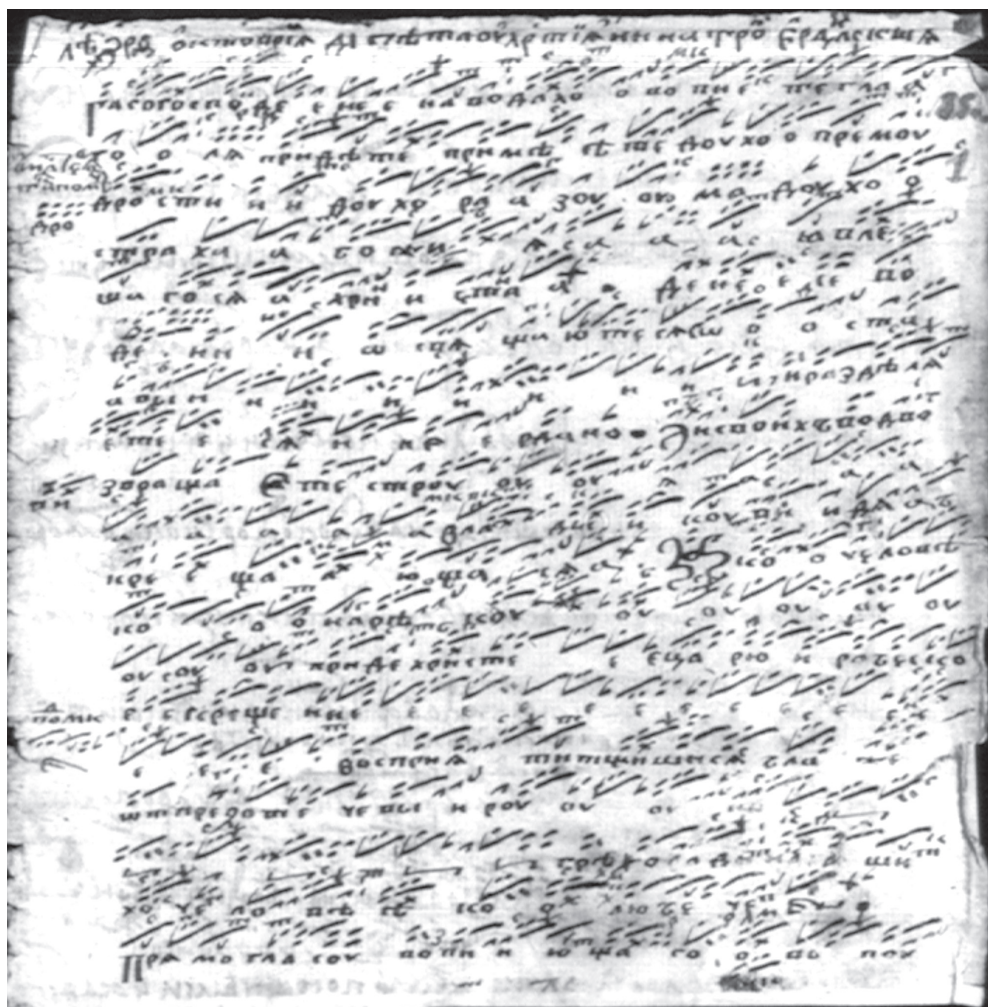
него порядка). Мы видим, что в целом это один распев, который бытовал в среде певчих дяков (что, конечно, не исключает авторства Фёдора Крестьянина, трудившегося при хоре несколько десятилетий). Отметим также, что Безымянный Дьяк не раз обращался к своему «розводному» столбцу с демественным задостойником, внося дополнительную правку над крюковым текстом. Но в основном эта правка касалась только более дробного изложения сложных знамен. Интересно, что на обороте столбца он сделал пометку: «От Свети[ся] демественнаго — две гривны могорца». Трудно сказать, за что Дьяк намеревался получить магарыч (вознаграждение) в 0,2 руб. Очевидно, так могло быть оценено исполнение демественного песнопения или написание его исправленного текста, а также обучение пению этого задостойника.

14 октября 1600 г. Цикл «Тропарей иорданских» пелся в праздник Крещения Господня (Богоявления) на службе Царских часов, а также во время шествия к реке («Иордани») и освящения воды («Стихиры водные») при стечении огромного количества народа²¹. Несомненно, что исполнение этих песнопений находилось под пристальным вниманием руководителей хоров. К пению цикла с певчими Государева хора Фёдор Крестьянин обратился уже в октябре. Безымянный Дьяк записал вариант рас-

пева, указав: «Лета 7109 [1600] октоврия 14 день, пета у Християнина. Тропари ерданскыя»²². Затем, как это было и с записями других песнопений, начались правка рукописи, поиск и введение более простых, дробных, разводов знамен и т. д. Иногда Дьяк отмечал: «У мастера так помечено так»²³. Это может свидетельствовать о том, что Безымянный Дьяк располагал также записями цикла, выполненными самим Фёдором Крестьянином, и стремился показать их особенности, расхождения.

На основе текстологического метода структурно-формульного анализа нам удалось установить, что Безымянный Мастер записал здесь авторский Християнинов путевой распев цикла «Тропарей иорданских» столповым знаменем. Ранее цикл фиксировался в виде тайнозамкнутых формул, что нам известно по рукописям 80-х гг. XVI в.²⁴ Причем запись Дьяка принадлежит к наиболее ранним разводным фиксациям прежде тайнозамкнутых начертаний. Уникальность данного списка состоит в том, что в нем переданы особенности исполнения песнопений в присутствии самого мастера. Их текст «справлен» (выверен) под его руководством.

По имеющимся у нас спискам мы смогли определить формульную структуру всех четырех тропарей: первый состоит из 10 формул (фиты отсутствуют),



«Пета у Християнина. Тропари ерданскыя». 14 октября 1600 г. (РГАДА. Ф.188. Оп.1. № 1584. Л.1).

второй — из 9 (среди них две фиты), третий — из 9 (включая три фиты), четвертый — из 24 (в том числе 5 фит). Завершается запись тропарей указанием: «Справлено во всем. Без фиты — два алтына, а с фитою — гривна». Вероятно, исполнять песнопения можно было, исключив фиту (или все 10 фит?).

В середине XVII в. зафиксирован еще один авторский разводной вариант тропарей — «Путь монастырский». Его сравнение с путевым Крестьяниновым вариантом показало, что они различаются на уровне внутриформульной вариантности, представляя разводы одних и тех же формул. Анализ разночтений позволяет говорить о принадлежности этих авторских вариантов к разным певческим традициям.

Проведенное специальное теоретическое исследование позволило восстановить методику практического занятия Безымянного Дьяка после того, как «Тропари ерданския» были «петы у Християнина» 14 октября 1600 г. Вероятно, Фёдор Крестьянин указал, на что следует обратить внимание и какие вопросы отработать с певчими дьяками, используя записи его самого («у мастера так помечено»). Итак, мы имеем список тропарей, петых у Християнина и записи Дьяка по поводу их исполнения.

1. Урок начинается со слов: «У мастера все сие помечено так. “Крещение прося” да “Освяти мя” — однаки (одинаковы)». Указанную подтекстовку («Крещение прося» и «Освяти мя») находим в 4-м тропаре «Прямо гласу вопиющаго». Нами установлено, что каждое словосочетание распето одной и той же фитою — двоучельной. Поэтому Дьяк-наставник и указал, что ее разводы на словах «крещения прося» и «освяти мя» одинаковы («однаки»).

2. Далее Дьяк объяснял, что существует монастырский распев тропарей. Он дает ремарку «монастырь[ский]», указывая, что развод новой фиты на слове «состави» из 2-го тропаря в списке Фёдора Крестьянина («у мастера все сие помечено так») выполнен в монастырской традиции. Прекрасно зная монастырскую традицию, Крестьянин в своем распеве использовал именно монастырский вариант развода *фиты с хамилой* на словах «состави», «струя», «руки», «Предотеча». Ремарка Дьяка «монастырь[ский]», которую мы относим к разводам данной фиты в распеве Крестьянина, свидетельствует о существовании этой традиции уже к 1600 г. и о ее высоком авторитете у прославленного мастера. (Пример 1).

Пример 1

К тропарю 2

Крещения прося да Освяти мя — однаки.
М[о]н[а]ст[ы]р[ь]ск[ий]

3. После завершения фитного развода «состави» Дьяк внес следующий за ней фрагмент развода лицевой формулы, тем самым показывая переход одной формулы в другую (Пример 1).

Заметим, что на л. 2 об. своих записей Безымянный Дьяк показал, что данной *фитой с хамилой* могут быть распеты и другие слова: «возвращаете струя» (тропарь 2-й) и «от Предотечеvy руки» (тропарь 3-й). (Пример 2).

Пример 2

К тропарю 2

К тропарю 3

Все три однаки.

Он зафиксировал фиту на этих словах в виде подвода, начертания и каданса, переходящего в начало следующей формулы. Так учитель объяснил строение фиты. Наставник отметил: «Все три одинаковы». Он давал ученикам важную теоретическую установку: одна и та же фита может иметь различную фиксацию — в виде развода над разными словами и в виде тайнозамкненного начертания. Так на практике закреплялись полученные знания и выпевались с учениками все три одинаковые развода фиты на словах «состави», «струя» и «руки».

4. Безымянный Дьяк, переходя к практическому освоению распева тропарей, начинал с первого из них. Для обучения он выбрал и записал четыре его формулы. Благодаря тому, что три из них согласуются своим распевом с другими, он сразу разъяснял распев семи из десяти формул 1-го тропаря. (Пример 3). Дьяк пропевал с учениками этот тропарь и переходил к следующему.

Пример 3

К тропарю 1. Формулы:

5. Дьяком выписана начальная строка 2-го тропаря, которая включает на слове «реку» развод новой фиты, встречающейся только здесь. (Пример 4).

К тропарю 2

Я- ко че- ло- ве- ко на ре-
ку- у- у- у- у-
при[иде].

6. Следующую фиту того же тропаря Дьяк также записал в виде развода на слове «крещение [восприя]». Он объяснял, что этот же фитный развод находится на словах «крещения прося» и «освяти мя» в 4-м тропаре. Таким образом, он раскрывал ученикам музыкальный смысл сразу трех продолжительных строк тропарей — 3-го и 4-го. (Пример 5).

Пример 5

Кре-ще-ни- е
во-спри[я].

7. В заключении Дьяк написал начальную строку последнего, 4-го тропаря цикла, приведя развод его первой лицевой формулы. (Пример 6).

Пример 6

К тропарю 4

Пря- мо гла- со.

Наставник и его ученики начинали исполнение тропаря по основному тексту Фёдора Крестьянина («справлено во всем»), но, дойдя до лицевой формулы до слов «и воды Спасе», останавливались из-за сложного знамени *стрела с сорочьей ножкой*. Тогда Дьяк привел свой вариант развода в виде последовательности *столицы и скамейцы*. По-своему он распел и слог «во», не одним, как у Крестьянина, а двумя знаками. (Пример 7).

Пример 7

К тропарю 4

Христ. И во- ды Спа[се].

Работа над тропарями заканчивалась. Они неоднократно исполнялись по «справленному» списку, «петому у Християнина», и наизусть. Отдельно были вычленены и изучены как в записи, так и в певческой практике сложные фитные и лицевые формулы. Однако, видимо, у учеников возникали вопросы, и в конце занятия Дьяк давал на них ответы.

8. При возвращении к 1-му тропарю речь зашла об исполнении третьей и четвертой формул. Ссылаясь на авторитет Фёдора Крестьянина, Дьяк записал их развод на словах «вопиете глаголя» с ремаркой «сам» (то есть так пел сам мастер). (Пример 8). Формула четвертая совпадает с восьмой. Значит, к ранее изученным семи формулам добавилось еще

К тропарю 1

Сам. Вопи- е- те гла- а- го- ля.

две. Девять из десяти формул 1-го тропаря оказались подробно изученными и зафиксированными, за исключением последней — кулизмы.

9. Завершая разбор цикла «Тропарей иорданских», Безьямный Дьяк остановился на сходных речевых фрагментах 3-го и 4-го тропарей, соответственно: «Восприяти» — «Восприимо», «Предотечевы руки» — «Предотеча». Он выписал их с распевами, обозначив развод слова «восприяти» указанием «произвол». Здесь Фёдор Крестьянин допускал отклонение от канонического словесного текста стихир (надо «прияти»). Как высокообразованный знаток певческо-рукописной традиции Безьямный Дьяк знал об этом «произволе» мастера, сообщив о нем ученикам.

Однако он вынужден был считаться с авторитетом мастера и следовать его указаниям. Развод «восприимо» из 4-го тропаря был приведен в сопоставлении с предыдущим, чтобы подчеркнуть, что они схожи по звучанию слов, но распеваются различными формулами. Этот развод предваряется ремаркой «сам», указывая на то, что он выполнен самим мастером Крестьянином. Таким образом, ученики должны были понять, что близкие по звучанию слова распеваются различными разводами. А вот в отношении второго сопоставления («Предотечевы руки» — «Предотеча») картина иная. Написав фрагмент фитного развода на слово «руки», Дьяк указал: «выпет». (Пример 9).

Пример 9

К тропарю 3

Произвол. Во- спри- я- [ти].

К тропарю 4

Сам. Во- спри- и- [мо].

К тропарю 3

Предотече- вы ру- [ки]. Выпет.

К тропарю 4

Пре- до- те- ча -те ча.
подвод начертание начало развода

Действительно, в начале урока им подробно разъяснен развод и начертание данной фиты, в том числе и со словом «руки», а также со словами «состави» и «струя» (Пример 1, 2). Но тогда он не сказал, что этой же фитой распето еще и слово — «Предотеча» из 4-го тропаря. Пришло время восполнить этот пробел. Дьяк выписал подвод и начертание фиты, а затем еще и начало ее развода. После чего указал «выпет», то есть отослал к объяснению на примере слов «состави», «струя», «руки». (Пример 9).

Таким образом, записи, выполненные Безмянным Дьяком, являлись вспомогательными в его практической педагогической деятельности. Методика обучения состояла в письменном объяснении сложных формул. Исходя из формульно-строчной структуры песнопений, Дьяк первоначально объяснял те формулы, которые встречались в них неоднократно (а в 1-м тропаре являлись ключом к пониманию его формообразования). Большое внимание уделялось сложнейшим формулам — фитам. Например, в записях объяснены 8 из 10 фит, содержащихся в «Тропарях иорданских».

Благодаря черновым записям учебного текста, выполненного Безмянным Дьяком, мы можем составить представление о нем, как о высокопрофессиональном певчем. Его знания глубоки, его методика сочетает теоретический уровень с практическим его освоением. В учебном тексте Дьяк приводит фрагменты песнопений. Разводы выполняет, опираясь на тексты, «справленные» под руководством Фёдора Крестьянина. В то же время Безмянный Дьяк, как творческий человек, допускает тончайшие отступления от магистрального текста, позволяя себе внутрiformульную вариантность. Эта тончайшая вариантность свидетельствует о живом дыхании певческой практики и является отражением бесконечного творческого движения музыкально-теоретической мысли. Но все же она находится в русле Крестьяниновой традиции, на которой воспитывался хор государевых певчих дьяков.

Отметим также, что рукописи, характеризующиеся в научной литературе как «черновики» этих дьяков, выполненные в связи с некоей «справой» певческих книг (хотя о подобной реформе на рубеже XVI—XVII вв. ничего не известно), предстают прежде всего как материалы, использовавшиеся мастерами в процессе освоения музыкальных особенностей придворного церковно-певческого репертуара. В процессе обучения (поддержания высокого профессионального уровня певческого искусства) Безмянный Дьяк опирался на авторитет Фёдора Крестьянина, напоминая о том, что под его руководством песнопения «петы» и «справлены во всем». Следовательно, указания о том, что они «справлены», — не более чем гарантирование верности сформировавшейся исполнительской традиции. По существу, Безмянный Дьяк, проводя практические занятия с певчими, выступает в роли ассистента выдающегося мастера.

Примечания

1. См.: Морозов Б. Н. Новоописанная коллекция «Рукописное собрание ЦГАДА» // Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности : мат.-лы науч. конф. — Л., 1982. — С. 196.
2. Напр., см.: Парфентьев Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма : сб. науч. тр. / ИИФиФ СО АН СССР. — Новосибирск : Наука, 1985. — С. 53; Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. — Свердловск : УрГУ, 1991. — С. 97—98 и др.; Зверева С. Г. Музыкальные черновики хора государевых певчих дьяков начала XVII в. // Памятники куль-

туры. Новые открытия. Ежегодник, 1991. — М. : Наука, 1997. — С. 102—106.

3. Напр., см.: Парфентьева Н. В. Славник «О колико блага» как пример творчества мастеров Усольской (Строгановской) школы XVI—XVII вв. // Археография и изучение духовной культуры : тезисы докл. междунар. науч. конф. — Свердловск : УрГУ, 1987. — С. 16—17; Игошев Л. А. Рукописи государевых певчих дьяков как источник изучения древнерусской музыки // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР : сб. науч. ст. — М. : МГУ, 1987. — С. 31—34; Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. — Челябинск : Книга, 1993; Парфентьева Н. В. Славник «О колико блага» усольского распевщика И. Т. Лукошкова // ТОДРЛ. — Т. 46. — СПб. : Наука, 1993. — С. 320—333; Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков). — Челябинск : ЧелГУ, 1997; и др.
4. См.: Парфентьев Н. П. Выдающийся московский распевщик XVI — начала XVII в. Фёдор Крестьянин и его произведения // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. ст. — Челябинск : ЮУрГУ, 2003. — Вып. 2. — С. 54—55 и далее.
5. См.: Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII вв.: государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. — Челябинск : Книга, 1991. — С. 103 и др.
6. См.: Там же. — С. 43—45 и др.
7. См. подр.: Парфентьев Н. П. Выдающийся московский распевщик... — С. 53—54 и др.
8. В сборниках певчих дьяков находим соответствующие ссылки. Например, в Стихираре (РГАДА. Ф. 188. Оп. 1. № 1573) содержатся указания: «Сии стих писан в столпцах розводных» (л. 86, 161 об., 220, 366 об.), «Списаны в четвертную тетрадь» (л. 165), «Сии стих в столпцах розводных строк» (л. 365) и др.
9. РГАДА. Ф. 188. № 1576. Л. 1.
10. В списках более раннего времени формулы даны в начертаниях, например: РГБ. Ф. 304. № 409 (XV в.). Л. 214—215 об.; РНБ. Кир.-Бел. 581/838 (начало XVI в.). Л. 356—357; Титов. № 3636 (1-я четв. XVI в.). Л. 211—212 об.; Кир.-Бел. 652/909 (1558 г.). Л. 74 об.—75; РГБ. Ф. 113. № 240 (3-я четв. XVI в.). Л. 449; РНБ. Погод. № 380 (4-я четв. XVI в.). Л. 356 об.—357.
11. См. подр.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков). — Челябинск : ЧелГУ, 1997.
12. РГАДА. Ф. 188. № 1576. Л. 1—7.
13. См.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Хроника творческой деятельности Фёдора Крестьянина в 1598—1607 гг. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. / науч. ред. Н. П. Парфентьев. — Вып. 4. — Челябинск : ЮУрГУ, 2006. — С. 104—107.
14. На литургиях великих праздников вместо песнопения в честь Богородицы «Достойно есть» исполнялся соответствующий празднику задостойник.
15. РГАДА. Ф. 188. № 1585. Л. 1.
16. Там же.
17. Там же. Л. 2.
18. Известно, что в монастырях существовали строгие правила относительно вмешательства в тексты книг: без благословения руководившего хором уставщика нельзя было вписать в книгу ни единой буквы. (См.: Кудрявцев М. История православного монашества в Северо-восточной России. — М., 1881. — С. 219). При Государевом хоре официально уставщик до последней трети XVII в. не упоминается. Возможно, Фёдор Крестьянин выполнял определенные его функции.

19. Отметим лишь некоторые из выявленных нами в рукописях последней четверти XVI—XVII вв.: 1) наиболее распространенный (более 30 списков) силлабический знаменный распев, 1-й глас: ГИМ. Единоглас. № 37. Л. 7; РГБ. Ф. 304. № 414. Л. 14; № 429. Л. 168 об.; БРАН. Арх. п. № 4. Л. 178 об.; 2) иной вариант силлабического знаменного распева, 1-й глас: ГИМ. Синод. слав. № 819. Л. 39 об.; БРАН. Ф. 379. № 14. Л. 228; РНБ. Кир.-Бел. 639/896. Л. 175 об.; РНБ. О. I.403. Л. 322 об.—323; 3) речитативный вариант знаменного типа: РНБ. Кир.-Бел. 657/914. Л. 157—157 об.; 4) «перевод усолской» — силлабический вариант в столповой нотации: БРАН. Строг. № 40. Л. 206; 5) «монастырский» распев мелизматического стиля (вероятно, демественный) в изложении столповым знаменем: РНБ. О. I.422. Л. 236 об.—237; Грузд. собр. № 52. Л. 178—178 об.; РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 203—203 об.; 6) варианты путевого распева: а) силлабического типа, путевой нотацией: РГБ. Ф. 228. № 35. Л. 111—111 об.; ГИМ. Синод. певч. № 99. Л. 284; б) мелизматического типа, путевой нотацией: РНБ. Кир.-Бел. 593/850. Л. 236 об.—237; РНБ. Вяз. О. 80. Л. 361 об.; в) столповым знаменем: БРАН. 16.7.24. Л. 102 (два варианта); 7) варианты демественного распева: а) силлабического типа, демественной нотацией: РГБ. Ф. 228. № 35. Л. 112—113; РНБ. Кир.-Бел. 657/914. Л. 175—175 об.; б) столповой нотацией: РНБ. Кир.-Бел. 639/896, Л. 175 об.—176; Кир.-Бел. 707/964, Л. 84;

в) «большого» распева, столповой нотацией: РНБ. Кир.-Бел. 639/896. Л. 176—177.

20. Нами обнаружено лишь две записи, приближающиеся к этим вариантам.: РГБ. Ф. 37. № 138 Л. 139 об.; РНБ. Кир.-Бел. 593/850. Л. 237. Оба списка датируются первой половиной XVII в., имеют ремарки «демество» и изложены столповой нотацией.

21. Царский выход в день Богоявления был одним из самых торжественных. В Москву ехали со всего государства за освященной патриархом водой. Так, в начале XVII в. народа собиралось до 400 тыс. Обряд проходил чрезвычайно торжественно. Особая роль отводилась певчим, сопровождавшим действо песнопениями. См.: Забелин И. Е. Царский выход в день Богоявления // Москвитянин.— 1850. — Ч. 1. — С. 19—25.

22. РГАДА. Ф. 188. № 1584. Л. 1.

23. Там же. Л. 1, 1 об.

24. См.: Парфентьева Н. В. Певческий цикл «Тропари Иорданские» в русской рукописной традиции XII—XVII вв. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. — Вып. 5. — Челябинск : ЮУрГУ, 2007. — С. 83—99; Парфентьева Н. В. Певческий цикл «Тропари Иорданские» московского мастера XVI в. Фёдора Крестьянина // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. мат-лов Четвертой Южно-Уральской межвуз. науч.-практ. конф. — Челябинск : ЮУрГУ, 2007. — С. 3—20.

Поступила в редакцию 1 июля 2012 г.

ПАРФЕНТЬЕВ Николай Павлович, заведующий кафедрой искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет, доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации. Автор более 90 научных трудов, в том числе 6 монографий, в области истории духовной культуры России и древнерусского искусства. E-mail: panp@susu.ac.ru

PARFENT'EV Nikolay Pavlovich, the head of the chair of art criticism and cultural science SUSU, the doctor of historical sciences, the doctor of art criticism, the professor, the honored member of science of the Russian Federation. The author more than 90 proceedings, including 6 monographs, in the field of a history of spiritual culture of Russia and old Russian art. E-mail: panp@susu.ac.ru

ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна, декан исторического факультета, Южно-Уральский государственный университет, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор более 60 трудов, в том числе 3 монографий, в области истории и теории древнерусского искусства. E-mail: panv@susu.ac.ru

PARFENT'EVA Natalia Vladimirovna, the dean of the historical faculty SUSU, the doctor of art criticism, the professor, the honored member of arts of the Russian Federation. The author more than 60 proceedings, including 3 monographs, in the field of a history and the theory of old Russian art. E-mail: panv@susu.ac.ru