

**Н. В. Парфентьева**

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ ТВОРЧЕСТВА ВЫДАЮЩЕГОСЯ МОСКОВСКОГО РАСПЕВЩИКА ФЕДОРА КРЕСТЬЯНИНА (УМ. ОК. 1607 г.)**

**N. V. Parfentieva**

## **METHODOLOGICAL APPROACHES TO STUDYING THEORETICAL PRINCIPLES OF THE CREATIVE WORK OF AN OUTSTANDING MOSCOW COMPOSER (“RASPEVSHIK”) OF ZNAMENNY CHANTS FEDOR KRESTIANIN (DIED IN ABOUT 1607)\***

На основе авторского метода структурного формульно-сравнительного анализа раскрываются новые подходы и результаты в изучении теоретических основ творчества выдающегося московского мастера Федора Крестьянина.

**Ключевые слова:** знаменный распев, древнерусские певческие азбуки, формульная вариантность, формульно-сравнительный метод анализа, авторское творчество, Федор Крестьянин.

**Based on the author’s structural-formula method of comparative analysis new approaches and results in studying of theoretical grounds of creative work of an outstanding Moscow master Fedor Krestianin, are revealed.**

**Keywords:** *znamenny chants, Old Russia alphabet of chanting, formula variation, structural-formula method of comparative analysis, author’s creative work, Fedor Krestianin.*

На рубеже XVI—XVII вв. в среде профессиональных мастеров церковно-певческого дела Московского царства усилилось понимание и положительная оценка авторского творчества. Так, например, некоторые государевы певчие дьяки проявляли огромный интерес к самым разным вариантам распевов к песнопениям, тщательно собирая их и записывая. В среде мастеров возникло внимательное отношение к произведениям известных композиторов-распевщиков, желание понять суть их нововведений. Установлено, что внесение этими распевщиками даже мельчайших ритмоинтонационных различий в музыкальную канву строк песнопений, а тем более изменения мелодического содержания (развода) фиксирующих их формул, самими мастерами певческого искусства признавались как нечто особенное, относящееся к личному творчеству<sup>1</sup>.

Активная деятельность выдающихся мастеров по созданию собственных разводов к сложным знаменам, лицам, фита́м, «строкам мудрым», с одной стороны, представляла собой особый вид творчества, с другой, — сложившуюся индивидуальную теорию «мастеропения», базирующуюся на традициях той школы, к которой принадлежал мастер.

\* N. V. Parfentieva and N. P. Parfentiev express regret at the mistakes made in the tests in English for their joint article published in the previous edition. By translating these texts, the authors have no relationship (Н. В. Парфентьева и Н. П. Парфентьев выражают сожаление в связи с ошибками, допущенными в текстах на английском языке к их совместной статье, опубликованной в предыдущем выпуске журнала. К переводу этих текстов авторы не имеют никакого отношения).

Без восстановления данной теории и применения ее в ходе анализа песнопений невозможно получить верные выводы о своеобразии произведений ведущих направлений и выдающихся мастеров русского средневекового музыкального искусства.

Исходя из дошедших до нас сведений о Федоре Крестьянине (Христианине), выдающемся московском мастере, можно предположить, что родился он во второй половине 1530-х гг. Видимо, еще в Новгороде после того, как в училище мастера Саввы Рогова обнаружили его выдающиеся певческие способности, он был поставлен в попы. В период бурных событий середины 60-х — начала 70-х гг., связанных с проведением в стране опричной политики Ивана Грозного, фактической столицей государства стала резиденция царя вблизи Москвы — Александровская слобода. Сюда переехал весь двор, включая хор государевых дьяков. Вскоре в Александровской слободе оказался и Крестьянин. Вероятнее всего, он был зачислен в штат священников придворного Покровского храма, но в его обязанности входило обучение молодых дьяков царского хора. С переездом государева двора в Москву мастер продолжал службу в придворной церкви (теперь, очевидно, в домовом храме русских государей — Благовещенском соборе Кремля), а также выполнял функции дидака — учителя. Характер пометок, сделанных в черновых записях песнопений из библиотеки государевых певчих дьяков, свидетельствует о его огромном авторитете у учеников. Записи о Федоре Крестьянине позднее 1607 г. не встречаются. Возможно, это был последний год его жизни<sup>2</sup>.

Профессиональная музыкально-теоретическая эрудиция московского мастера, прежде всего, была основана на знании и умении раскрывать мелодическое значение обширнейшего фонда формул. Данный фонд составлял авторскую формульно-интонационную «азбуку» распевщика. Без знания авторских особенностей распевания им попевок, лиц и фит изучение творчества прославленного мастера просто невозможно. Поэтому, приступая к исследованию творческого наследия Федора Крестьянина, необходимо, прежде всего, собрать воедино атрибутированные ему и разбросанные по различным рукописям конца XVI — XVII вв. формульные начертания и их разводы, определить их своеобразие, сопоставив с разводами других авторов и школ. Эти выявленные в результате текстологического формульного сравнительного анализа особенности следует учитывать при атрибуции, анализе и расшифровке (переводе на современную нотацию) песнопений Крестьянина. Инструментом такой аналитической работы и должен служить воссозданный формульный фонд мастера, или его певческая «Азбука» — совокупность знамен, попевок, лиц, фит, а также «строк мудрых».

Структура реконструированной нами Азбуки, отражающей музыкально-теоретические основы творчества Федора Крестьянина, следует строению древнерусских певческих руководств XVII в. и сформирована по восходящим уровням теоретического знания: попевки, лица, фиты. В каждом из этих разделов Азбуки формулы выстраиваются по гласовой принадлежности. По аналогии с фундаментальным теоретическим трактатом XVII в. «Извещением» Александра Мезенца каждая отдельная формула в реконструированной Азбуке представлена в одной графе в виде тайнозамкненного начертания, а в другой — в виде его развода с подтекстовкой. Там, где возможно, развод расшифрован, переведен на нотолинейную запись (этого нет в «Извещении», но подобное изложение материала присутствует в известных двоезнаменных руководствах последней четверти XVII в.). Азбука сопровождается указателем источников для каждой формулы.

Метод реконструкции Азбуки Федора Крестьянина *Знаменного стиля* в изложении столповой нотацией можно описать следующим образом. В начале проведения данной реконструкции использован упомянутый трактат «Извещение... желающим учиться пению», созданный знаменитым дидакалом Александром Мезенцем «и прочими»<sup>3</sup>. Здесь сказано, что царь Алексей Михайлович повелел «мастеров собрати, добре ведущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их разводы и попевки Московского, что Христианинов, и усольских и иных мастеров». «Христианинов» в данном контексте означает «принадлежащий творчеству Крестьянина. В статье трактата «О сложитях» подчеркивается, что «старый Христианинов перевод во многих лицах и розводах и попевках со Усольским мастерением имеет различие». Более того, авторы «Извещения» (а среди них были представитель Московской школы, патриарший певчий дьяк Федор Константинов и усольский распевщик Фаддей Суботин<sup>4</sup>) показали это «различие» на примерах, поме-

стив их в заключительной таблице. Данная таблица содержит «знамени и лиц самую дробь и тонкость»: в первой ее графе приводятся начертания попевок в составе строк из ирмосов; во второй — те же начертания в разводах «дробным знаменем». Именно здесь, в разводной части, помещены интересующие нас «Христианиновы» (Крестьяниновы) варианты разводов попевок в сопоставлении с усольскими. Все они сопровождаются ремарками-указателями. Примеры в таблице изложены пометной и значимой нотацией, что сделало возможным их расшифровку.

На первом этапе воссоздания авторской интонационной Азбуки Федора Крестьянина выделены все варианты прочтения мастером попевок, приведенные в «Извещении»<sup>5</sup>. Сопоставляя их с вариантами Усольской традиции, создатели «Извещения» дали нам возможность выявить индивидуальные особенности Крестьянинова развода попевок. Всего в данном трактате их помещено 14.

Анализ разночтений Крестьянинова и усольского разводов попевок показывает, что графически они выражены в знаковой вариантности, которая предполагает изменения интонационно-ритмического порядка. Следует заметить, что все эти виды вариантов различий не изменяют распев настолько, чтобы он терял свои очертания, не затрагивают его ладового и композиционного строения. Они, скорее, воспринимаются именно как варианты одного мелодического зерна. Этот принцип творчества следует признать ведущим в творческой деятельности распевщиков Средневековья. Нами он определен как *формульно-мелодическая вариантность* внутреннего порядка. Как показывает анализ источников, эта вариантность проявляется в своеобразии авторской или местной традиции распевания отдельных знамен, попевок, лиц, фит, а также некоторых «строк» песнопений. Из анализа «Извещения» следует, что при общепринятом начертании знаков и формул, Крестьянин выработал собственные разводы, создав тем самым, как отмечалось, свою теорию пения.

Владение информацией об индивидуальных особенностях авторских разводов попевок (впрочем, как и других формул, — лицевых, фитных) способствует более точному переводу песнопения с крюковой нотации на нотолинейную. Например, расшифровка М. В. Бражниковым славника «Яко чиноначальник» в распеве усольского мастера Фаддея Суботина<sup>6</sup> была бы точнее, если бы в ней учитывались местные, усольские, особенности развода *кулизмы средней* 8-го гласа. Более точным был бы и анализ Крестьянинова и усольского распевов стихир «Давид провозгласи», предпринятый С. В. Фроловым<sup>7</sup>, если бы автор предварительно развел все формулы с учетом авторских и местных особенностей, где это необходимо. Как видим, даже небольшое количество реконструированных авторских формул, полученных на основе «Извещения», может значительно облегчить понимание творческих процессов в древнерусском певческом искусстве, уточнить атрибуцию песнопений, их анализ и расшифровку.

Итак, основной попевочный фонд реконструированной нами интонационной Азбуки Федора Крестьянина составили формулы из «Извещения»

Александра Мезенца. Ряд других попевок восстановлен на основе известного Фитника в «переводе» мастера, а также на материале Крестьяниновых распевов песнопений, обнаруженных в рукописях с соответствующими ремарками<sup>8</sup>.

Суть метода реконструкции формул (не только попевок, но также и лиц, и фит) по авторским песнопениям такова. Распевы, атрибутируемые Федору Крестьянину в большинстве случаев записаны с разводами тайнозамкненных начертаний дробным знаменем. Однако только по начертаниям (которые в списке авторского распева, как правило, отсутствуют) можно с большой долей уверенности определить, что эти разводы являются попевочными, лицевыми или фитными, то есть классифицировать их. Следовательно, необходимо также выявить списки данных распевов, в которых записи содержали бы и разводы, и начертания формул. При сопоставлении всех списков происходит соотнесение разводов в соответствующих авторских разводных списках с начертаниями. Осуществляется реконструкция формулы: восстановление и ее тайнозамкненного начертания, и ее развода «дробным» (простым) знаменем. Затем важно выяснить степень авторства самих разводов, для чего они сравниваются с соответствующими разводами других мастеров или певческих центров, а также с бытовавшими в то же время анонимными распевами. Своеобразие разводов формул или сложных знамен в авторском распеве с большей степенью вероятности позволяет считать их индивидуальными особенностями творчества того мастера, чьим именем обозначено произведение<sup>9</sup>.

Второй раздел реконструируемой нами знаменной Азбуки Федора Крестьянина включает *лицевые формулы*. М. В. Бражников выдвинул гипотезу о том, что лицевые напевы и соответствующие им начертания являются плодом творчества русских мастеров<sup>10</sup>. Действительно, огромное их количество было введено в певческую практику и в рукописи в период интонационного перелома второй половины XV в. Те формулы, которые были в песнопениях в более древний период (XII — первая половина XV вв.) приобрели тогда новый графический облик.

Нам не известен справочник «Личник», который бы содержал собственные разводы лицевых формул Федора Крестьянина. Материалы для реконструкции лицевых формул для авторской Азбуки мастера дает его Фитник, где они зафиксированы наряду с фитами. Материал Фитника (теоретического руководства «Фиты разводные, перевод Крестьянинов»), нами впервые был также сопоставлен с другими источниками и проанализирован в русле проблемы, рассматриваемой в данной работе. М. В. Бражников, который ввел в науку данное руководство, отметил, что Фитник этот, «строго говоря, не является его (мастера) сочинением — это скорее всего собрание личных редакций, известных Ф. Крестьянину фитных напевов»<sup>11</sup>. Как следует из материала Фитника его основу составляют начертания и разводы попевок, лиц и фит из Октоиха, Стихиаря праздничного, Ирмология, Стихир евангельских, тропарей, «кенаников», крестобогородичнов. В воссозданную нами Азбуку вошли все представленные в Фитнике

формулы. Кроме того, богатый материал представлен в самих песнопениях мастера. Это славники «Во вертепо веселился» и «Давид провозгласи», цикл «Стихиры евангельские». В целом нами воссоздано и зафиксировано в Азбуке около 200 лицевых формул, приведенных как с расшифровкой, так и без нее.

В соответствии с традиционной структурой древнерусских музыкально-теоретических руководств реконструированную нами Азбуку Федора Крестьянина знаменного стиля завершает раздел фит. Известно, что фиты и лица — родственные явления, поэтому метод реконструкции авторских разводов фитных формул на основе указанных произведений мастера остается тем же, что и для лиц.

В рукописи второй половины XVII в. обнаружены уникальные авторские образцы для сравнительного анализа с материалами Фитника. Они необходимы как для уточнения атрибуции фитных разводов справочника мастера, так и для выявления их индивидуальных особенностей. Так, в Октоихе, в записи богородична 6-го гласа «Творец и избавитель» содержится развод фиты *зельной*, на поле дано начертание с соответствующим обозначением «Усолская». Однако ниже дан вариант начертания той же фиты — *зельной с рогом* — и ее развод с указанием «Крестьянинов»<sup>12</sup>. Это говорит о том, что при исполнении богородична мастера Усольской (Строгановской) школы выпевали развод одного начертания, а Крестьянин — другого. Сопоставление разводов показывает, что вариант Крестьянина имеет с усольским общий завершающий фрагмент-каданс, но исполнялся он на кварту выше. Начальный же фрагмент разводов различается. Композиционное строение фиты в целом изменено, что и является основным признаком принципа творчества, определенного нами понятием *обновляющей вариантности* внешнего порядка, при которой формула кардинально изменяется (начертание, развод). Сопоставление материала Фитника Федора Крестьянина с его разводом фиты для богородична (с ремаркой «Крестьянинов»), показало достоверность атрибутирования фиты *зельной* из богородична Федору Крестьянину, позволило считать три развода этой фиты из его Фитника принадлежащими единой традиции, что свидетельствует в целом об устойчивости теоретических основ его творчества<sup>13</sup>.

Некоторые лица и фиты в Фитнике Федора Крестьянина имеют по два варианта разводов, (второй обозначался как «ин перевод»). Сопоставление этих разводов показало, что их различия не выходят за рамки вариантности внутреннего порядка<sup>14</sup>. Крестьянин умел разводить (выпевать) одну и ту же фиту по-разному. Напомним, что его имя тесно связано с Московской певческой школой, но нельзя забывать, что молодые годы мастера прошли в Новгороде Великом, где он постигал тонкости искусства в училище Саввы Рогова. Возможно, что традиции обоих творческих направлений нашли отражение в его вариантах разводов к одной и той же мелодической формуле.

Как отмечалось, с целью установления индивидуальных особенностей разводов фитных формул Федора Крестьянина следует произвести их сопо-

ставление с другими авторскими разводами тех же формул. Источники дают редкую, но исключительно ценную возможность и для подобного анализа. Так, например, в справочнике, названном в сборниках «Фиты розводные и строки изо Охтая и ис Степенны, издохматиков»<sup>15</sup>, приведены обозначенные как «усольские» разводы фит *зельной* и *перевязки* 6-го гласа (даны в подборке с «монастырскими»), а также *меньшой*, *светлой* и *двоечельной* 8-го гласа. Распевы тех же фит, кроме *двоечельной* 8-го гласа, находим и в Фитнике Крестьянина. Впервые возникает ситуация, когда при сопоставлении усольских, монастырских и Крестьяниновых разводов одних и тех же формул можно выявить авторские особенности московского мастера, раскрыть своеобразие его «перевода».

Исследование показало, что все разводы соотносятся между собой как варианты. Наиболее неизменной, устойчивой их частью являются завершения — кадансы. Разночтения, давшие право распевщикам обозначать разводы как Крестьянинов, усольский или монастырский, приходятся на начальные участки. Эти разночтения заключаются в изменении общего количества знамен в распевах, а также знакового состава в их отдельных участках, что влечет за собой интонационные и ритмические различия. Из интонационных отметим: замену одноступенного знака на двух — или трехступенный в диапазоне терции, секунды; убавление или прибавление звука на том или ином участке в начальных разделах; изменение направления в движении звуков. Ритмические различия заключаются: в дроблении крупной длительности более мелкими; в увеличении или уменьшении количества длительностей в ритмоформуле; в ритмическом торможении или ускорении в интонационно равных участках формы<sup>16</sup>.

Все эти изменения не затрагивают ладового и композиционного строения разводов. Такие разночтения, проявляющиеся при сопоставлении авторских разводов на уровне одних и тех же формул (попевок, лиц, фит), мы уже определили как *формульно-мелодическую вариантность* внутреннего порядка. Как уже отмечалось, это — ведущий принцип творчества мастеров в каноническом музыкальном искусстве. Именно выявленные и систематизированные ритмоинтонационные изменения в зачинах, при почти полной неизменности кадансов, позволяли древнерусским распевщикам атрибутировать эти распевы Усольской, Крестьяниновой или иной традициям. Так результаты применения метода сравнительного поформульного анализа отразились в материалах, вошедших в реконструированную интонационную азбуку Федора Крестьянина. Подобное исследование авторских разводов фит было проведено впервые.

Особо отметим, что сравнительный анализ формул Фитника (как впрочем и любого другого теоретического руководства) с аналогичными формулами песнопений должен опираться на определенную исследовательскую методику, пренебрежение которой может привести к ошибочным результатам. Ядром этой методики является сопоставление одних и тех же формул. Параметрами определения соответ-

ствия формулы для проведения анализа являются: 1) тождественность или значительное сходство начертания, которое в разных списках может иметь элементы знаковой вариантности; 2) близость разводов, также либо тождественных, либо соотносящихся на уровне вариантности внутреннего порядка; 3) сопоставление формул с материалом песнопения (включая подтекстовку), к которому они относятся; 4) классификация их по стилиевой принадлежности. Игнорирование или не владение данной методикой приводит подчас к неточным выводам<sup>17</sup>.

Так авторская певческая Азбука Федора Крестьянина реконструирована нами на основе рукописных источников XVII в. — справочно-теоретических руководств, включая Фитник самого распевщика, и авторских песнопений. В настоящий момент она состоит из 283 знаменных формул, представленных в виде начертания, развода и расшифровки, и еще 157 формул знаменного стиля в виде начертания и крюкового развода (пока без расшифровки). Своего рода энциклопедией лицевого и фитного пения особого Большого знаменного распева является, например, цикл «Стихиры евангельские» в его авторском «переводе», открытый М. В. Бражниковым. На материале только этого грандиозного творения нам удалось реконструировать 19 попевочных, 279 лицевых и 80 фитных формул. Таким образом, всего в науке зафиксировано 440 формул знаменного стиля, относящихся к творчеству Крестьянина<sup>18</sup>. Первоначально реконструированная нами Азбука мастера включает в себя формулы *Знаменного распева*. Но полученный материал позволил реконструировать и его авторские азбуки Путеевого и Демественного распевов.

Обратимся к путевой Азбуке Федора Крестьянина. Среди рукописей государевых певчих дьяков найдена уникальная запись песнопений с ремаркой: «Лета 7109 [1600] октября 14 день пета у Христианина. Тропари ерданская». Проведенное нами исследование показало, что данная запись фиксирует авторский распев цикла тропарей прославленного мастера. Безымянный Дьяк записав этот вариант распева, начал правку рукописи, поиск и введение более простых, дробных, разводов знамен и т.п. Иногда он отмечал: «У мастера так помечено»; «Зде смотри. У мастера все сие помечена так»<sup>19</sup>. Это может свидетельствовать о том, что Безымянный Дьяк располагал также записями цикла, выполненными самим мастером Федором Крестьянином, и стремился показать их особенности, расхождения.

Чтобы реконструировать формульный состав авторского распева певческого цикла «Тропари иорданские», необходимо было восстановить историю его развития. Как следует из ремарок в рукописных источниках, зафиксированные Дьяком тропари были посвящены празднику Крещения, исполнялись на 8-й глас и именовались по-разному: «тропари крещенские», «тропари ердынские (иорданские)», «стихиры водные», «стихиры над водою», «стихиры на освящение воде» и т.д.

В певческих сборниках древнейшего периода (XII—XV вв.) цикл содержал стихиры: «Днесь водные освящаются состави», «Яко человек на реку» и «Прямо гласу вопиющего в пустыни». Уже

тогда существовало несколько певческих вариантов «Стихир водных», а некоторые из них отличались большей протяженностью, сложностью нотного письма. В рукописях XV в. в качестве первой в цикл была включена стихира «Глас Господень на водах». Развитие песнопений продолжалось на основе списков более раннего периода, что привело к кристаллизации варианта, просуществовавшего вплоть до XVII в. Определим его как *типовой распев*, расширенный за счет фит и лиц.

В 80-е гг. XVI в. появились первые записи цикла путевой нотацией. В тот же период возникла уникальная запись стихир, выполненная столповой нотацией, но имеющая киноварное Э, что в данном случае также свидетельствует о принадлежности песнопений путевой стилистике. На это указывает и ремарка: «На Богоявлении, на освящении, стихирей, глас 8. Путь на воде»<sup>20</sup>. Сравнив все выявленные варианты — типовой, путевой (изложенный соответствующей нотацией) и путевой столповой, находим в них как черты единства, так и различия. Единство заключается в том, что в распевах фита всегда соответствует фите, лицо — лицу, попевка — попевке. О родстве распевов говорит и наличие участков, близких по знаковому составу. Таким образом, основа структурного решения путевых произведений была заложена в анонимном типовом распеве, уходящем корнями в древнейший период. Различие песнопений заключается в том, что тайнозамкненные формулы в одних и тех же участках типового, путевого и путевого столпового распевов графически различаются<sup>21</sup>.

Дальнейшее музыкальное развитие стихир характеризуется появлением их путевых вариантов с *авторскими* ремарками. В рукописном сборнике середины XVII столетия находим уникальную подборку стихир «на водоосвящение», представленных в двух вариантах с обозначениями: «Путь монастырский», изложенный столповым «дробным знаменем», и «Путь усольский» в путевой нотации<sup>22</sup>. Сопоставление этих авторских вариантов с выявленными в рукописях 80-х гг. XVI в. показывает, что «Путь усольский» соответствует раннему варианту, изложенному путевой нотацией, а «Путь монастырский» — списку пути столпового. В последнем даны тайнозамкненные начертания путевых формул столповым знаменем, а в «монастырском» — их развод столповым дробным знаменем. Они соотносятся между собой как тайнозамкненный и разводной списки стихир путевого распева.

Итак, запись стихир, на основе которой сформировался распев «Путь монастырский», появилась в 80-е гг. XVI в. первоначально в виде тайнозамкненных формульных начертаний, затем возникли ее разводные варианты. Пожалуй, наиболее ранним из известных нам разводных вариантов стихир (тропарей) и является список Безымянного Дьяка с указанием «пета у Християнина» (1600 г.). Следовательно, нам удалось выяснить, что у Крестьянина были петы «Тропарей ердынских», близкие разводному «Пути монастырскому». Установлен и стиль этих песнопений — Путь столповой.

Сравнив стихир «Пути монастырского» и список с обозначением «пета у Християнина», мы

обнаружили, что существующие между ними различия принадлежат внутриформульной вариантности, то есть в обоих распеве представлены *вариантные разводы* одних и тех же формул. Количество различий между обоими списками составляет около половины знакового состава. Даже после исключения из этого числа взаимозаменяемых знаков различия затрагивают более 30 % музыкального текста. Подобное соотношение знаков характеризует произведения, принадлежащие разным школам (традициям). Изученные списки можно определить как принадлежащие различным певческим центрам, в каждом из которых создавалось собственное решение путевых тайнозамкненных формул в рамках «монастырской» и Крестьяниновой традиций.

Специальное исследование показало, что в рукописи Безымянного Дьяка зафиксирован авторский распев «Тропарей иорданских» Федора Крестьянина. Уникальность данного списка состоит в том, что в нем переданы все тонкости исполнения данного цикла в присутствии самого мастера. Их текст справлен (выверен) под его руководством. Запись представляет авторский столповой развод путевой формульной конструкции, сформированной в 80-е гг. XVI в. Она принадлежит к наиболее ранним разводным фиксациям прежде тайнозамкненных начертаний.

Итак, зафиксированные в рукописи Безымянного Дьяка распевы тропарей содержат разводы путевых формул, исполненных под руководством Федора Крестьянина. О принадлежности песнопений Путевому стилю, помимо их близости «Пути монастырскому», говорит киноварное Э во втором тропаре цикла, а также характерные сочетания различных сложных стрел, дублирование статей и др. Эти разводы выполнены на уровне внутриформульной вариантности в изложении столповой нотацией. На основе тайнозамкненных списков мы можем восстановить формульный состав стихир: первая состоит из 8 формул (фиты отсутствуют), вторая — из 9 (среди них две фиты), третья — из 9 (включая три фиты), четвертая — из 25 (в том числе 5 фит). Сведя восстановленные тайнозамкненные начертания и авторские (Федора Крестьянина) разводы в таблицу, мы впервые в науке можем реконструировать уникальную музыкально-интонационную азбуку Путевых распевов отдельного выдающегося мастера.

Азбука состоит из начертания формулы, ее авторского развода и дешифровки, выполненной по спискам второй половины XVII в., имеющим киноварные пометы и признаки<sup>23</sup>. Начертания приводятся по двум рукописям 80-х гг. XVI в.<sup>24</sup> Последовательность и нумерация формул соответствуют их расположению в составе стихир. Справочник включает 10 фит. Обращает на себя внимание то, что в цикле некоторые фиты используются несколько раз, но с вариантами в записи. Остальные формулы относятся к попевочным. Так благодаря выполненной реконструкции выявлена теоретическая база распевщика в области нового сложного стиля. Он свободно «разводил» путевые начертания формул — попевок и фит — столповым знаменем, передавая свое умение ученикам — государевым

певчим дьякам. Конечно, новые находки распевок мастера в стиле Пути позволят в дальнейшем дополнить эту азбуку. В общей сложности в этой азбуке пока зафиксирована 51 формула<sup>25</sup>.

Следующее явление в музыкально-теоретическом наследии Федора Крестьянина — азбука формул *Демественного распева*. Материалом реконструкции послужил список песнопения «Да молчит всяка плоть», обнаруженный в певческой рукописи конца XVI — начала XVII вв. с ремаркой «перевод Крестьянинов»<sup>26</sup>. В этой же рукописи представлены два других авторских «перевода» — «троицкий», т.е. мастеров Троице-Сергиева монастыря, и «Зуевский», принадлежавший дьякону той же обители Ионе Зую. По рукописным источникам рубежа XVI—XVII вв. выясняется, что песнопение привлекало внимание распевицков и других певческих центров. Имеются списки с ремаркой «усольское»<sup>27</sup>. В одном случае эта ремарка выглядит следующим образом: «Вместо Херувимской песни, усольское знамя»<sup>28</sup>. Знаменитый распевщик Усольской школы Иван (в иночестве Исая) Лукошков (ум. ок. 1621) также создал свой вариант, обозначенный в рукописи первой четверти XVII в. как «Ин перевод Усолскои, роз[вод] инока Исая»<sup>29</sup>. В певческих сборниках того же времени песнопение встречается с ремарками: «Ин перевод мастырской [мастерской? монастырский?]<sup>30</sup>; «ин перевод Матвеевской»<sup>31</sup>. Существуют варианты песнопения в изложении путевой нотацией с указанием «путь»<sup>32</sup>. В одном из них распев имеет еще и дополнительное обозначение «Троецкая»<sup>33</sup>. Обнаруженный подбор значительного количества авторских «переводов» песнопения «Да молчит всяка плоть» дает уникальный материал для изучения творческих принципов выдающихся распевицков, относящихся к разным певческим школам — Московской (Федор Крестьянин), Усольской (Иван Лукошков), Троице-Сергиева монастыря (Иона Зуи)<sup>34</sup>.

Песнопение «Да молчит всяка плоть» исполнялось в Великую Субботу на Литургии Василия Великого вместо Херувимской песни в кульминационный момент службы — при переносе святых даров в алтарь. Уже в ранний период своего существования оно отличалось многораспевностью. Древнейшая из известных нам записей датируется 80-ми гг. XV в.<sup>35</sup> Песнопение изложено столповой нотацией, но состав знамен отличается от рядового Знаменного стиля. Он изобилует усложненными начертаниями знаков из семейства «стрел» и «статей», а также знаками, которые свидетельствуют о тайнозамкнутости — это «змийцы», разновидности «кулизм», «два в челну» в сочетании с определенными знаками, последования сложных «статей», «стрел», одинаковых невм или невм одного семейства и т.д. В целом песнопение состоит из 31 тайнозамкнутой формулы. Распев формул должен был носить мелизматический характер. В ряде случаев на тайнозамкнутость указывает еще и «змийцевые» начертания. Число таких формул составляет 12, причем ни одна из них не повторяет другую.

Ряд наблюдений позволяют предположить, что сразу же при своем появлении в 80-е гг. XV в. гимнографический текст песнопения получил сложное музыкальное воплощение в особом мелизматическом

стиле. Особенностью записи данного песнопения является отсутствие гласовой принадлежности и тайнозамкнутость сложного формульного состава. Формулы содержат признаки тайнозамкнутости, но знак «фиты» в них отсутствуют. Это позволяет классифицировать их скорее как лица.

В начале XVI в. появляется еще один графический вариант распева стихир «Да молчит»<sup>36</sup>. Он имеет иной тип графики: часть знамен относится к путевой или демественной нотациям. Данные знамена, а также их сочетания в столповой знаменной нотации отсутствуют. Это различные «заножицы» в виде крыжей, особые усложненные начертания «стрел» и «крюков», «змийцевые» комплексы. К сожалению, пока не удалось точно определить, к какой именно нотации, путевой или демественной, они относятся. Поэтому определим этот список как изложенный *ключевой* нотацией, так как этот термин объединяет названные нестолповые виды нотаций.

Несмотря на преобладающее графическое различие изучаемых списков отметим нечто общее, объединяющее оба варианта<sup>37</sup>. Во-первых, каждое из песнопений содержит по 31 формуле. Во-вторых, существует близость начертаний формул на отдельных словах. В-третьих, оба списка изобилуют «змийцевыми» комплексами. В двух случаях они располагаются над одними и теми же словами, но различаются графически. В остальных случаях «змийцы» выставлены над различными словами. При этом ключевой вариант содержит 9, а столповой — 12 «змийцевых» формул. В дальнейшем ключевой вариант в таком тайнозамкнутом формульном изложении вышел из употребления. Возможно, на его основе впоследствии выросли путевые или демественные варианты более позднего времени.

Как выяснилось, в ранний период своего существования (80-е гг. XV — начало XVI вв.) песнопение «Да молчит» в певческих рукописях фиксировалось в двух вариантах: в виде тайнозамкнутого формульного столпового знамени и в виде тайнозамкнутого формульного ключевого знамени. Графически эти фиксации различаются, но содержат одинаковое количество формул, в том числе обилие «змийцевых». Несмотря на полное различие в музыкально-графическом облике двух приведенных списков данного периода, общим для них является сложный тип распева широкого дыхания. Несомненно, мастера сразу же на начальной стадии развития песнопения стремились придать мелодиям особую торжественность, неординарность. Отсюда — отказ от традиционного знаменного формульного состава. Ни в одном из более 120 списков песнопения XV—XVII вв. обычные формулы рядового (столпового) Знаменного стиля не обнаружены. Отсутствуют и указания на гласовую принадлежность и фитные формулы.

Дальнейшее развитие песнопения приходится на XVI в. Наиболее устойчивый, *типовой* вариант этого столетия рождается на основе древнейшей записи 80-х гг. XV в. Поэтому данную наиболее раннюю, базовую запись определим как архетип, дальнейшее развитие которого привело к рождению авторских, в том числе Крестьянинова, переводов.

Списки типового распева известны нам по множеству рукописных источников XVI в.<sup>38</sup>

Хотя не существует двух абсолютно одинаковых списков типового варианта песнопения, различения в них кардинально не изменяют начертание формул и касаются различий в написании знаков одного семейства или взаимозаменяемости знамен, а также увеличении или уменьшении числа знаков одного того же тайнозамкненного начертания. Такое явление типично для подобных начертаний, так как знаки в них не распеваются отдельно, а лишь вместе, в определенных сочетаниях, кратко зашифровывают распев формулы. Поэтому возможны незначительные перестановки, видоизменения, добавления или сокращения количества знаков в графике тайнозамкненного начертания, которое лишь подсказывало развод мелодии, но конкретно ее не отражало. Первоначально распевы формул передавались изустно, от мастера к ученику. Развод воспроизводился по памяти, но начертание формул подсказывало его мелодическое содержание.

Особенностью записи песнопения в XVI в. стало киноарное Э, выставляемое перед завершающим первую часть текста словом «верным». Как известно, это знак указывает на принадлежность произведения к Путевому или Демественному стилям. Вопрос атрибуции данного типа записи песнопения одному из этих стилей, а именно демественному, — пожалуй, наиболее сложный в данном исследовании. Методика атрибуции будет изложена особо при рассмотрении авторского варианта распева Федора Крестьянина.

Типовой распев, широко бытовавший в XVI в., изложен сложным столбовым знаменем, но встречаются и знаки, не характерные для данного типа нотации. Часты последования двух сложных знаков одного семейства, также не типичные для рядового знаменного распева. В формульную основу песнопения входит несколько сочетаний со «змийцами», предполагающих тайнозамкненность. Фитные начертания отсутствуют.

Установленная численность формул в типовом распеве — 34. Это больше, чем в архетипе. Дело в том, что в ранних вариантах XV — начала XVI вв. завершающая песнопение «аллилуйя» распевалась только один раз. В типовом варианте добавлено еще две нотированных «аллилуйи». Эта традиция «трегубой аллилуйи» стала обязательной для всего дальнейшего бытования песнопения в XVI—XVII вв. Ориентирами поформульного членения его строк являются: 1) типизированные финалисы (близкими по начертанию завершаются 20 формул); 2) «змийцевые» начертания (две формулы); 3) лицевые начертания (две формулы), а также некоторые другие концовки.

Финалисы замыкают музыкально-графические сегменты из 5—12 знаков, которые по ряду признаков можно отнести к лицевым формулам. В структурном отношении мы имеем дело с композицией, состоящей из 34 формул, объединенных типизированными финалисами. Что касается «змийцевых» начертаний, то одно из них сохранило свое местоположение аналогично архетипу на словах «Царе бо», но изменило графику начертания.

Остальные 11 «змийцевых» комплексов архетипа были заменены сложными тайнозамкнными начертаниями, не содержащими знака «змийца». В то же время в типовом варианте появились два новых «змийцевых» оборота на словах «царствующим» и «господствующим».

Рассмотрев характер взаимоотношений типового распева и архетипа XV в., мы пришли к выводу, что 18 формул типового распева можно расценивать как частичный или полный развод тайнозамкненных формульных начертаний архетипа. Но существует формулы, которые представляют в архетипе и в типовом варианте столь значительные графические различия, что их трудно безоговорочно считать отражением одного и того же или близкого музыкального содержания. Скорее всего, это глубоко переработанные фрагменты песнопения, в которых осуществилось значительное обновление распевархетипа. В трех случаях в типовом распеве появляются новые сложные «змийцевые» комплексы, в остальных — усложнение и расширение графики начертаний. В отдельных формулах встречаемся с изменением сложной графики «змийцевого» комплекса архетипа на другую, представляющую собой лицевое начертание, но без змийц<sup>39</sup>.

Итак, типовой вариант — это новый графический тип записи распева, воспринявшего формулы ранее существующего архетипа. Ряд формул удерживает вид графической записи, но большинство из них соотносится как начертание (архетип) и развод (типовой вариант). В то же время наличествует ряд значительно видоизмененных формул, которые свидетельствуют об обновлении как графики, так и мелодического содержания песнопения. В целом типовой вариант содержит большее количество знаков, в ряде случаев представляющих первую попытку развода, объяснения, тайнозамкненных начертаний в архетипе.

К 80-м гг. XVI в. разводность записи песнопения «Да молчит» стала нарастать<sup>40</sup>. А в 90-е гг. появляется первый разводный список распева песнопения «Да молчит», который почти полностью соответствует графике авторского Крестьянинова варианта. На рубеже XVI—XVII вв. этот разводный вариант широко бытует в рукописях, но ремарка об атрибуции его творчеству московского мастера дана лишь в одной из них. Это указанный сборник из собрания ГИМ (Синод. певч. № 1357). Прочие списки этого времени либо идентичны, либо очень близки данному варианту «перевода» Федора Крестьянина<sup>41</sup>.

Помимо Крестьянинова варианта на рубеже XVI—XVII вв. появляется значительное количество других разводных вариантов, в том числе уже отмеченные авторские: усольский, Лукошков, троцкий, Зуевский. Специальное исследование показало, что они возникли на основе типового распева как его графическая модификация. Все они содержат единую формульную структуру и близкие разводы формул, которые соотносятся на уровне внутрiformульной вариантности<sup>42</sup>. Мастера каждый по-своему, но не выходя за рамки родственного мелодического содержания формул, привнесли в их развод собственное, идущее от традиций их школ, своеобразие. Авторские переводы отличаются от

типового большей развитостью, дробностью графического изложения; отсюда — увеличение числа знамен, замена сложных знаков другими, более простыми и т. п.

Надо полагать, что причиной многораспевности разводных авторских вариантов стала очень сложная тайнозамкнутая запись типового варианта XVI в., что породило на практике разнообразные, в том числе местные «толкования» разводов формул. Эти различия накапливались стихийно, а в конце XVI — начале XVII вв. с усилением интеграции региональных культур в общерусскую стали очевидны и перешли в сферу теоретического осмысления. Сознательная фиксация вариантов песнопения с большим количеством местных авторских особенностей отражает новый уровень теоретического обобщения сложившихся традиций. О том, что разводные авторские варианты — это новая фиксация уже устоявшейся записи типового песнопения «Да молчит» свидетельствуют следующие наблюдения. Во-первых, в рамках средневековой канонической культуры распевщики ценили и оберегали древние традиции, поэтому типовой распев XVI в. не мог быть «отменен» и заменен другим, пусть даже принадлежащим творчеству великого мастера. Федор Крестьянин создавал свой перевод с опорой на опыт предшествующих поколений. Творческая переработка опиралась на традицию — могучие корни, уходящие в XV в. Мастер провел работу по раскрытию певческого значения древних тайнозамкнутых формул, а в ряде случаев и по их преобразованию. Во-вторых, черты общности авторских распевов и типового варианта ярко воплощены в структурном решении как на уровне границ формул, так и в более крупных построениях — строках, частях. Для составления певческой Азбуки наиболее важно изучить формульный ряд обоих вариантов и определить, насколько соответствуют тайнозамкнутые формулы типового варианта разводам авторских списков. Поскольку в данном исследовании решается вопрос реконструкции Азбуки Федора Крестьянина, рассмотрим эту проблему на материале распева этого мастера.

Как и в типовом распеве, в варианте Крестьянина насчитывается 34 формулы. Ориентирами их определения вновь становятся типизированные финалисы, из которых 15 единообразны. Интересно отметить, что единообразным финалисом выделяются формулы, завершающие крупные построения песнопения — строфы. Другой концовкой или ее вариантами завершаются 8 формул. Существуют и иные концовки. Сравнение формул типового и Крестьянинова вариантов показывает, что 4 из них графически близки, 25 соотносятся как начертание и развод, а 3 формулы значительно различаются<sup>43</sup>.

Как видим, авторский Крестьянинов распев возник на основе типового варианта, который в свою очередь воспринял традиции архетипа. При соотнесении его с другими авторскими распевами, выяснилось, что он соотносится с ними на уровне внутриформульной вариантности. При классификации различий, существующих между всеми известными нам авторскими вариантами, выяснилось, что едва заметные ритмо-интонационные

изменения по мере их накопления в формулах придают последним своеобразный мелодический рисунок при сохранении основного музыкального контура. Подобные формулы и образуют «перевод», формируют особенности того или иного авторского варианта. Решающим фактором выступают количественные показатели различий: для распевов единой традиции их число колеблется от 46 до 66, для произведений различных традиций — от 153 до 194<sup>44</sup>. Например для усольского и Крестьянинова вариантов число различий составляет 153, из них: ритмических — 26; касающихся отражения звуковысотности в составе знамен — 37; представляющих ритмо- и звуковысотные различия знамен одного семейства — 2; эти же различия в знаменах разных семейств — 11; касающихся характера мелодического движения — 68; соотносящихся как взаимозаменяемые — 9.

Итак, в заданных границах формульной структуры песнопения, не изменяя кардинально мелодических контуров формул, а лишь чуть их касаясь, ведущие мастера «эпохи разводности» отражали в своих творениях живое дыхание исполнительской практики своих певческих школ. «Узорочье» микроструктур являлось стимулом творчества, подобно тому, как в иконописи играли огромную роль авторские проработки деталей канонического изображения. Канон в данном случае является формульной структурой архетипа и типового варианта, а проработкой — авторские разводы некогда тайнозамкнутых формул.

В итоге нашего исследования удалось реконструировать как начертания (типовой вариант, в отдельных случаях — архетип), так и разводы формул из распева Федора Крестьянина. Продолжая традиции составителя «Извещения о согласнейших пометах» Александра Мезенца (1670), эти разводы представлены нами в сопоставлении с наиболее почитаемым в тот период вариантом — усольским (строгановским). Азбука мастера, реконструированная по материалам песнопения «Да молчит», содержит 34 формульных комплекса. Однако необходимо выяснить, к какому стилю принадлежит песнопение мастера, а следовательно и его восстановленная формульно-интонационная азбука.

Особенностью записи песнопения в XVI в. стало киноварное Э, выставляемое перед завершающим первую часть текста словом «верным»<sup>45</sup>. Как известно, это знак указывает на принадлежность произведения к Путевому или Демественному стилям. Мы уже отмечали, что вопрос атрибуции стиля распева — один из самых сложных в данном исследовании. Предложим следующее его решение.

Прежде всего приведем косвенные признаки того, что рассматриваемый распев песнопения «Да молчит» не принадлежит столповому знаменному стилю. Это — отсутствие гласовой принадлежности, наличие сложных знамен и их сочетаний, киноварное Э.

В рукописях встречаются списки песнопения с указанием «путь» и в изложении путевой нотацией. Они позволяют выяснить, принадлежит ли авторский Крестьянинов вариант данной стихире Путевому стилю. Для этого следует перевести



ключевой путевой вариант на столповое знамя. Источники первой половины XVII в. дают такую возможность<sup>46</sup>. Как показало специальное исследование, разводы по стилистике значительно различаются<sup>47</sup>. Путевой более продолжительный, замедленный. Крестьянинов сложнее ритмически, более подвижен. Если учесть, что он внегласовый и не отличается гипертрофированной мелизматикой, присущей Путьевому стилю, а также, как показывает расшифровка, несколько напоминает тональность d-moll, то методом исключения можно отнести его к Демественному стилю<sup>48</sup>.

Так в результате исследования распева выполнена реконструкция демественной формульно-интонационной Азбуки великого мастера. В ней пока 34 формулы. Они даны в виде тайнозамкнутых начертаний, взятых из типового варианта. Разводы Федора Крестьянина даны в сопоставлении с разводами усольских мастеров, представляющими собой варианты распева той же формулы. Различия в этих вариантах укладываются в рамки внутриформульной вариантности. В азбуке дан и нотоподобный вариант разводов — расшифровка, выполненная по рукописным источникам второй половины XVII в.

Безусловно, познания Федора Крестьянина в области теории древнерусского певческого искусства ни в коей мере не ограничивались числом формул, вошедших в реконструированную авторскую Азбуку мастера. Он с легкостью мог развести, разъяснить и другие встречающиеся в песнопениях формулы. Но тот факт, что его реконструированная Азбука содержит такой внушительный объем материала, свидетельствует о создании мастером собственной музыкальной теории в области всех древнерусских музыкальных стилей, закрепленной в рукописных источниках XVI—XVII вв. Использование реконструированных азбук при расшифровке и анализе произведений выдающегося мастера позволит получить наиболее точные результаты исследования.

Итак, в условиях средневекового канонического искусства было естественным стремление музыкантов как можно точнее следовать интонационно-ритмическому архетипу или единому распеву той или иной формулы. Возникшие различия могли быть результатом целенаправленной творческой работы мастеров местных певческих школ или последствием таких причин, как несовершенство беспометной крюковой нотации, тайнозамкнутость начертаний, отдаленность музыкальных центров и т.п. Важно другое — эти различия, кажущиеся нам сегодня незначительными, едва уловимыми, древними распевищами-теоретиками, певцами, переписчиками книг строго фиксировались как авторские. Поэтому при изучении произведений древнерусского певческого искусства необходимо руководствоваться эстетическими взглядами и требованиями средневекового музыканта. Активная деятельность распевищников по созданию собственных разводов к сложным знаменам, лицам, фитам, «строкам мудрым» представляет собой складывавшуюся индивидуальную теорию «мастеропения» и особый вид творчества<sup>49</sup>. Без восстановления данной теории и применения ее в ходе анализа песнопений

невозможно получить верные выводы о своеобразии произведений ведущих направлений и выдающихся мастеров русского средневекового музыкального искусства, одним из которых был замечательный мастер Федор Крестьянин.

### Примечания

1. См., напр.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. (на примере произведений выдающихся распевищников). — Челябинск, 1997. — С. 11—22 и др.
2. См. о нем подр.: Парфентьев Н. П. Выдающийся московский распевищник XVI — начала XVII в. Федор Крестьянин и его произведения // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. ст. / ЮУрГУ. — Челябинск, 2003. — С. 46—59.
3. Напр.: Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670) / введ., публ. и перев. памятника, историч. исслед. Н. П. Парфентьева; коммент. и исслед. памятника, расшифр. знам. нотации З. М. Гусейновой. — Челябинск, 1996.
4. См.: Парфентьев Н. П. История появления «Извещения... желающим учиться пению» и его авторы // Александр Мезенец и прочие. Извещение... — С. 383—483.
5. Теоретическому осмыслению попевок как мелодико-графической формулы знаменного распева посвящены специальные исследования А. Н. Кручининой. При анализе попевок Крестьянинова распева нами используется разработанная ученым терминология.
6. Новые памятники знаменного распева / сост. М. В. Бражникова. — Л., 1976. — С. 28—31.
7. Фролов С. В. «Большой» распев Федора Крестьянина // ТОДРЛ. — Л., 1981. — Т. 36. — С. 295—307.
8. Подробнее см.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 11—36; 55—63; 125—132.
9. Прием реконструкции авторских разводов по песнопениям впервые представлен в работе: Парфентьева Н. В. Разработка теории пения усольскими мастерами Строгановской школы XVI—XVII вв. // Народная культура Урала в эпоху феодализма : сб. науч. тр. — Свердловск : УрГУ, 1990. — С. 7.
10. См.: Бражникова М. В. Лица и фиты знаменного распева. — Л., 1984. — С. 11.
11. Бражникова М. В. Федор Крестьянин. Стихиры / публ., расшифр. и исслед. М. В. Бражниковой // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1974. — Вып. 3. — С. 8.
12. ГИМ. Син. певч. № 219 (втор. пол. XVII в.). Л. 88—88 об.
13. См.: Парфентьева Н. В. О методах исследования музыкально-теоретических основ творчества Федора Крестьянина (XVI в.) // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. мат-лов Первой Южно-Уральской межвуз. науч.-практ. конф. / науч. ред. Н. П. Парфентьев. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2004. С. 43—44.
14. Пример сопоставления см.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 20.
15. Справочник известен нам в двух списках: РГБ. Ф. 37. № 93. Л. 626об.—628; Ф. 210. № 1. Л. 123—125.
16. Подр. об анализе авторских фитных разводов см.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. — Челябинск : Книга, 1993. — С. 236—239.
17. Подр. см.: См.: Парфентьева Н. В. О методах исследования музыкально-теоретических основ творчества Федора Крестьянина (XVI в.). — С. 47—50.
18. Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 230—260, 273—292.
19. РГАДА. 188. № 1584. Л. 1—1об.
20. Напр.: РНБ. Кир.-Бел. № 675/932. Л. 464—465об.

21. Подр. см.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Хроника творческой деятельности Федора Крестьянина в 1598—1607 гг. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. / науч. ред. Н. П. Парфентьев. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2006. — Вып. 4. — С. 100—129.
22. РНБ. Кир.-Бел. № 577/834. Л. 404—406, 408—409об.
23. Напр.: РГБ. Ф. 205. №2 46. Л. 290—295; РГАДА. Ф. 381. № 284. Л. 133—137; № 307. Л. 310—312.
24. 1) РНБ. Кир.-Бел. № 675/932. Л. 464—465 об.; 2) РГБ. Ф. 304. № 428. Л. 125—126, 133.
25. См.: Парфентьева Н. В. Формульно-интонационная азбука московского распевщика XVI в. Федора Крестьянина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2006. — Вып. 4. — С. 186—197.
26. ГИМ. Синод.-певч. № 1357. Л. 23—24об.
27. РНБ. Грузд. № 52. Л. 238—240; РНБ. Q.I. 422. Л. 272об.—273об.
28. РНБ. Соф. № 498. Л. 505об.—507.
29. РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 195—195об.
30. РНБ. К. Б. 577/834. Л. 479об.—490об.
31. РНБ. К. Б. 682/939. Л. 299об.—301.
32. РНБ. К. Б. 617/874. Л. 291об.—292об.; Сол. 690/751. Л. 273—273об.; Сол. 277/290. Л. 401об.—403.
33. РНБ. Соф. № 492. Л. 214—215.
34. См.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке... — С. 123—132; Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 22—28.
35. РГБ. Ф. 304. № 418. Л. 1. В более ранней певческой рукописи, середины XV в., также встречаем песнопение «Да молчит», но оно не нотировано (РНБ. Q.I. № 94. Л. 214об.).
36. РНБ. К. Б. 581/838. Л. 397об.—398.
37. 1) РГБ. Ф. 304. № 418; 2) РНБ. К. Б. 581/838.
38. РГБ. Ф. 113. № 245 (начало XVI в.). Л. 84об.; РНБ. К. Б. 606/863 (до 1547 г.). Л. 241об.—242; Сол. 277/283 (перв. пол. XVI в.). Л. 168об.—169; РГБ. Ф. 304. № 414 (1555 г.). Л. 107об.; РНБ. К. Б. 652/909 (1558 г.). Л. 255—255об.; К. Б. 569/826 (1570 г.). Л. 283об.—284об.; ГИМ. Единоз. № 37 (1584 г.). Л. 79об.—80; и др.
39. Подр. см.: Парфентьева Н. В. К реконструкции авторской формульно-интонационной азбуки демественного распева московского мастера Федора Крестьянина (ум. ок. 1607) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2007. — Вып. 5. — С. 212—231.
40. Это можно наблюдать в рукописях: ГИМ. Единоз. № 37. Л. 79об.—80; РГАДА. Ф. 181. № 792. Л. 224—225об.
41. Напр.: ГИМ. Синод. № 819. Л. 36—36об.; РГБ. Ф. 37. № 93. Л. 353; Ф. 178. № 766. Л. 274об.—275об.; Ф. 292. № 45. Л. 489об.—490; Ф. 304. № 145. Л. 403—406об.; Ф. 304. № 146. Л. 320об.—322; РНБ. К. Б. 586/843. Л. 789.; Соф. № 492. Л. 213—214; РГАДА. Ф. 188. № 937. Л. 170—170об.
42. См.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 22—28.
43. См.: Парфентьева Н. В. К реконструкции авторской формульно-интонационной азбуки демественного распева... — С. 222.
44. Подр. см.: Парфентьева Н. В. Творчество мастеров... — С. 28.
45. Интересно, что в одном из списков (РНБ. Солов. 277/289 (перв. четв. XVI в.). Л. 3—3об.) этот знак выставлен 13 раз. Это уникальное исключение еще требует своего осмысления.
46. РНБ. К. Б. 617/874. Л. 291 («путь»); РНБ. Сол. 277/290. Л. 401об.—403; РНБ. Соф. 492. Л. 214—215 («троецкая»); ГИМ. Синод.-певч. № 1357. Л. 23—24об. («перевод Крестьянинов»). Перевод нотации выполнялся на основе издания: Христофор. Ключ знаменной. 1604 / публ., перев. М. Бражникова и Г. Никишова. — М. : Музыка, 1983. — С. 115—120.
47. См.: Парфентьева Н. В. К реконструкции авторской формульно-интонационной азбуки демественного распева... — С. 223—224.
48. Д. С. Шабалин считает, что между собой Путевой и Демественный распевы различаются стилем и ладовостью. Путевой стиль весьма мелизматичен, Демественный — «напевно-песенный». Путевые песнопения звучат во всех гласах осмогласия, но чаще в 8-м гласе, напоминающем современный C-dur, демественные чаще исполняются в 6-м гласе, близком нашему d-moll. Исследователь считает, что путевое пение по своему ладовому устройству идентично столповому. (См.: Шабалин Д. С. Певческие Азбуки Древней Руси : автореф. дис. ... докт. искусствознания. — М., 1997. — С. 15). Как отмечалось, в нашем случае песнопение внегласовое. Его расшифровка дает ладовую принадлежность, близкую d-moll. Стиль можно определить скорее как напевно-песенный, а не гипертрафированно-мелизматический. Все это дает нам основание методом исключения атрибутировать Крестьянинов распев песнопения Демественному, а не Путевому стилю.
49. Отметим, что к этому выводу мы пришли в результате изучения творчества целого ряда выдающихся распевщиков (Напр., см.: Парфентьева Н. В. Славник «О колико блага» как пример творчества мастеров Строгановской «Усольской» школы // III Уральские археографические чтения. — Свердловск : УрГУ, 1987. — С. 17; Парфентьева Н. В. О некоторых особенностях авторских разводов фит (по певческим рукописям XVII в.) // Музыкальная культура Средневековья : сб. науч. тр. — М., 1990. — С. 133; Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства... — С. 22—35; и др.).

*Поступила в редакцию 12 февраля 2012 г.*

**ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна**, декан исторического факультета, Южно-Уральский государственный университет, доктор искусствознания, 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

**PARFENTIEVA Natalia Vladimirovna** is a Dean of the Faculty of History of South Ural State University, a Doctor of Art Criticism, a professor, an Honoured worker of art of the Russian Federation. She is the author of more than 60 publications including 3 monographs in the field of history and theory of the Old Russian art. E-mail: panv@susu.ac.ru.