

*Н. В. Трофимова*

## УРАЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ПИСЬМЕННОГО ИСКУССТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ 1970—2000-х гг.

*N. V. Trofimova*

## URAL TRADITION OF ANCIENT MUSIC AND THE WRITTEN ARTS IN THE NATIONAL HISTORIOGRAPHY 1970—2000'S.

**В статье анализируются основные труды, посвященные изучению традиций музыкально-письменного искусства, сохранившихся в среде старообрядцев Урала.**

**Ключевые слова:** *древнерусские музыкально-письменные традиции, старообрядческое рукописное наследие, книжно-рукописные традиции.*

**The article analyzes the major works on the study of traditional music and the written arts, preserved among the Old Believers of the Urals.**

**Keywords:** *Old-Russian music and the written tradition, the Old Believers' manuscript heritage, book and manuscript tradition.*

В дореволюционный период специальных исследований сохранившихся на Урале живых традиций древнерусского церковно-певческого искусства (знаменного, или крюкового, пения) не велось, однако уже тогда ученые отмечали необходимость их серьезного и немедленного изучения<sup>1</sup>. В советскую эпоху по известным причинам длительное время данная проблема также не являлась предметом научного исследования.

Впервые изучение древнерусских музыкальных традиций, хранившихся старообрядцами на территории Урала, было предпринято исследователями МГУ, в ходе проводившихся с 1972 г. археографических экспедиций в Верхоямье (Пермская область)<sup>2</sup>. С началом экспедиционной работы Уральского государственного университета (с 1974 г.) сбором материалов стали заниматься и уральские археографы. Так, наряду с выявлением и исследованием рукописных памятников крюкового пения старообрядцев<sup>3</sup>, началось всестороннее изучение живых традиций древнерусского музыкального искусства. Особенностью являлось то, что в условиях советского строя они находились на стадии угасания, поэтому многое необходимо было реконструировать, используя иногда лишь зафиксированные отголоски этих традиций, соотнося их с рукописными памятниками. Тогда же, в 1970-х гг., обозначились основные направления в исследовании данной области духовной культуры Урала.

Среди уральских крюковых рукописей широко встречаются памятники древнерусской музыкально-теоретической мысли — азбуки, фитники. Какова была их роль в овладении знаменным пением, как вообще обучали ему в далеком прошлом? Чтобы ответить на эти вопросы исследователи обратились

к изучению *традиций обучения древнему пению, сохранившихся в среде старообрядцев.*

В ходе экспедиций был получен музыкально-этнографический материал на территории ряда областей Урала, а именно: специальные записи бесед с наиболее «грамотными» староверами в области крюкового пения, наблюдения специально ориентированных на данную проблему участников экспедиций, отраженные в полевых дневниках, магнитофонные записи пения во время богослужений и т. д. Одним из шагов уральских археографов в изучении традиций древнерусского музыкального искусства стал эксперимент по освоению знаменного пения с помощью методик обучения, применявшихся в старообрядческих певческих школах часовенного и поморского согласий. Уральские археографы не только теоретически восстанавливали этот учебный процесс, но и попытались увидеть его изнутри, создав экспериментальную группу из пяти членов экспедиции для обучения крюковому пению. Ход обучения фиксировался в тетрадах участников эксперимента, велась магнитофонная запись уроков. Позже материалы экспедиций и эксперимента были обобщены в статье Н. П. Парфентьева и Н. В. Мироновой<sup>4</sup>. Затем в переработанном виде, с уточнениями и детализацией, они вошли в кандидатскую диссертацию Н. П. Парфентьева (1982) и были включены в публикацию материалов этой диссертации в виде монографии (1994)<sup>5</sup>.

В названных работах реконструируется процесс обучения древнему искусству в разных согласиях уральского старообрядчества. Чрезвычайно важное научное значение имеют материалы, полученные в среде старообрядцев-беспоповцев, отличающихся особой приверженностью к старине. На Урале это два согласия — поморское и часовенное.

Н. П. Парфентьевым установлено, что широкое бытование в их среде певческих книг и знаменного пения привело к тому, что обучением древней музыкальной грамоте занимались в основном сами «заводов жители» и крестьяне. Об этом говорят многочисленные сведения разнообразных источников — от исторических писаний староверов и владельческих записей в певческих сборниках до материалов экспедиций. Так, «История старья веры в Златоусте и в округе»<sup>6</sup>, повествующая о становлении южно-уральских общин поморцев на протяжении XIX в., упоминает нескольких человек (в том числе женщину), учивших «пению по крюкам» детей, «молодых людей», взрослых. Нередки также владельческие и читательские записи в сборниках, бытовавших в кругах часовенных XIX в., в которых говорится, что книги предназначены, чтобы «учить петь, читать», «для учения мальчиков»<sup>7</sup>.

Используя разнообразные материалы, Н. П. Парфентьев и Н. В. Миронова детально восстановили применявшуюся во второй половине XIX — начале XX в. у старообрядцев часовенного согласия методику обучения, и пришли к выводу, что освоение певческого репертуара шло по книгам.

У поморцев Урала исследователи обнаружили два варианта начального этапа обучения. Один из них включал занятия по Фитнику. Фитное пение в процессе обучения у уральских старообрядцев исследователями отнесено к одному из древнейших приемов овладения звукорядом. Кроме того, в отличие от часовенных, уральские поморцы более строго относились к выпеванию всех встречающихся в рукописях формул. Следующим этапом в обучении певцов у уральских поморцев было пение ирмосов, что также оправдано. Эти небольшие, мелодически отточенные песнопения заключают в себе основные формулы знаменного распева. После заучивались небольшие упражнения, распеты на типичные «гласовые попежки». В дальнейшем певцы овладевали остальным певческим репертуаром по книгам (Октоих, Обиход, Праздники и т. д.). Во втором случае обучение крюковому пению велось в основном так же, но исключался этап фитного пения (фиты заучивались в процессе выпевания ирмосов), что следует признать уже отступлением от древнейших традиций<sup>8</sup>.

Представленный материал позволил исследователям сделать вывод о том, что обучение в уральских старообрядческих певческих школах велось по-разному, но методически все способы оказывались оправданными, потому что достигалась главная цель — обучаемые овладевали искусством знаменного пения. Н. П. Парфентьев также в качестве общего наблюдения отмечает ограниченное использование музыкально-теоретических руководств, особенно азбук, которые с той или иной степенью полноты фиксировали достижения в области теории знаменного пения, приобретая значение справочников. Наиболее важными при обучении были фитники<sup>9</sup>.

Позже, освещая результаты изучения музыкальной культуры русского населения Верхнего Камья, к проблеме обучения знаменному пению среди местных старообрядцев-беспоповцев обратилась также М. Б. Чернышева. Автор выяснила, что в прошлом

традиция богослужебного пения была крюковой, знаменной, что доказывают собранные в регионе крюковые рукописи XVII—XIX вв. Однако во время работы экспедиций уже никто из беспоповцев не мог петь по крюкам. Но старообрядцы белокриницкого (поповского) согласия владели этим искусством. В связи с тем, что обучение гласам и песнопению в среде беспоповцев уже в XIX в. носило устный характер, М. Б. Чернышева отметила возникновение искажений музыкального языка песнопений<sup>10</sup>. Она предложила также изучать особенности живых традиций путем сравнения того, что есть в найденных в районе крюковых азбуках, и того, что звучало в устном варианте. Но до настоящего момента подобного исследования не было проведено.

Наблюдения и выводы Н. П. Парфентьева и Н. В. Мироновой, полученные в ходе исследования традиций обучения древнерусскому знаменному пению в среде старообрядцев Урала, оказали влияние затем на работы Н. Е. Денисовой<sup>11</sup>, М. Г. Казанцевой и Е. В. Коняхиной<sup>12</sup>, и др. Кроме того, М. Г. Казанцева и Е. В. Коняхина обратили внимание на использование старообрядцами принципов, присущих западноевропейской теории музыки. Это и практика сольфеджирования, т. е. пропевания «лествицы» — графического изображения звукоряда, и заимствования из отечественных руководств, в которых был сделан шаг в сторону усвоения иноземного пения. В целом же можно констатировать, что сведения о системе обучения знаменному пению в среде старообрядцев Урала в трудах, последовавших за публикацией Н. П. Парфентьева и Н. В. Мироновой, получили некоторые интерпретацию и уточнения.

Следующее направление исследований — изучение сохранившихся на Урале *исполнительских традиций* в сфере древнерусского музыкально-письменного искусства. Если поздние традиции можно было исследовать в ходе комплексных археографических экспедиций, то для изучения наиболее древнего их пласта следовало обратиться к письменным источникам, документам. Эту работу предпринял в ряде своих трудов Н. П. Парфентьев.

Ученый отмечает что, еще в XV в. появление крупных поселений русских людей на Урале, а в особенности таких как города Соликамск и Чердынь, сопровождалось строительством церквей и монастырей. В последних, несомненно, звучали произведения древнего знаменного пения, без которого не совершалась ни одна церковная служба<sup>13</sup>. Более широкое проникновение русских на Урал произошло в XVI в. Особо выдающееся значение в его освоении имела деятельность купцов-промышленников Строгановых. Освоение земель на Урале промышленники вынуждены были сопровождать строительством церквей для приходящего русского населения и христианизации местных народов, из которых пополнялся работный люд<sup>14</sup>. Для храмов готовились и церковнослужители, обучавшиеся музыкальной грамоте и богослужебному пению также усольскими мастерами. Церкви снабжались книгами, в том числе певческими, написанными писцами строгановского скриптория. Уже самые ранние из певческих сборников зафиксировали песнопения складывавшегося особого «Усольского распева»<sup>15</sup>.

Н. П. Парфентьев приходит к выводу, что в западных, строгановских, землях Урала, южнее Чердынского и Соликамского уездов, в XVI—XVII вв. развитие церковно-певческого искусства и его исполнительские традиции были теснейшим образом связаны с мощным центром музыкальной культуры, каковым стали усольские строгановские владения. Более того, во второй половине XVII в. строгановский хор певчих находился непосредственно на Урале, а лучших его певчих по требованию царской грамоты отправляли в Москву для службы в государевых хорах<sup>16</sup>. Ученый замечает, что вне строгановских владений установилось московское воеводское правление, которое часто возглавляли представители известных боярских и княжеских родов. Их певчие, участвовавшие в домашнем богослужении, повсюду сопровождали хозяев, включая государеву службу в отдаленных городах. Поэтому, полагает Н. П. Парфентьев, вне строгановских вотчин на западе Урала, возможно, преобладали традиции «московского пения»<sup>17</sup>.

Обращаясь к восточным землям Урала, ученый восстанавливает факты, связанные с формированием здесь исполнительских традиций знаменного пения. Освоение этого района русскими активизировалось в XVII в. Район был тесно связан с Западной Сибирью, а уральский город Верхотурье долго являлся столицей всей Сибири. С расширением границ России далее на восток столицу края перенесли в Тобольск. В 1620 г. здесь была учреждена Тобольская епархия. Из Москвы сюда отправили несколько государевых певчих дьяков, которые обучали архиерейский хор многоголосному пению<sup>18</sup>. Хор непременно сопровождал своего владыку во время многочисленных «походов» по епархиальным городам, храмам, монастырям, причем в торжественных богослужениях часто с ним должны были петь местные «соборяне» и певчие. Учитывая все это, мы можем полагать, что в восточных районах Урала XVII в. (как и в Западной Сибири), находившихся в ведении Тобольской епархии, знаменное пение развивалось под влиянием прежде всего московских традиций<sup>19</sup>.

Говоря о среде, сохранявшей исполнительские традиции знаменного пения в тот период, Н. П. Парфентьев отмечает, что плотность населения (особенно в XVI в.) на Урале была небольшой, поэтому среда эта оставалась очень узкой. Источники показывают, что еще до появления старообрядчества на Урале знаменное пение и певческие книги знали в среде промышленников, посадского населения и даже крестьян и холопов. Однако в целом певческое искусство оставалось в тот период профессиональной монополией певцов церковных хоров, мастеров-распевщиков<sup>20</sup>.

Дальнейшее развитие процесса расширения и демократизации среды сохранения древнего знаменного пения Н. П. Парфентьев связывает со старообрядческим периодом его существования. Перемены, происходившие в данной среде, накладывали отпечаток и на исполнительские традиции, особенности которых находили отражение, прежде всего, в рукописных памятниках. Ученым было установлено, что исторические изменения в идеологии, богослужебной практике, культуре исполнительской

среды изменяли и репертуар песнопений. Так, распространение на Урале беспоповского поморского согласия, а затем и трансформация крупнейшего «беглопоповского» софонтиевского согласия также в беспоповское часовенное привело к отказу основной массы староверов от поповской богослужебной практики и от всех обрядов и служб, связанных с нею (например, от Литургии). Это повлекло за собой исключение из исполнительской практики соответствующих песнопений. Отказ же от «молений за царя» повлек полное исчезновение древнего чина «Заздравной чаши». Таким образом, заключает Н. П. Парфентьев, репертуарные исполнительские традиции, а, следовательно, и состав певческих книг начинают определяться их принадлежностью к тому или иному старообрядческому согласию (поповскому, беспоповскому)<sup>21</sup>.

Изменения в исполнительской практике произведений, по мнению Н. П. Парфентьева, связаны с демократизацией самой исполнительской среды и внешне находят свое выражение, в первую очередь, в письме нотаций. В произведениях, записанных знаменной нотацией, заметно уменьшается количество фитных и лицевых формул, украшающих песнопения, но сложных для заучивания и затрудняющих как обучение, так и исполнение. Особенно это заметно в рукописях часовенного и поповских согласий. В поморских рукописях общее число и разновидности формул более близки к древним протографам. В отношении других нотаций ученый выявил следующее. Ни в одной старообрядческой рукописи не встречается древняя путевая нотация. Система же записи демественного пения в старообрядческий период оказалась более жизнеспособной. Торжественные песнопения в стиле Демества, записанные его нотацией, встречаются в рукописях. Экспедиционные данные свидетельствуют, что сами уральские старообрядцы с удовольствием исполняли демественные песнопения, но предпочитали все-таки переведенные на обычную знаменную нотацию (столповое знамя), что нашло свое отражение и в рукописных памятниках. Н. П. Парфентьев приходит к выводу, что от упрощения музыкальных текстов заметно страдало мелодическое богатство произведений<sup>22</sup>.

Еще одним отражением исполнительских традиций является наличие в старообрядческих певческих книгах различных вариантов распевов. Известно, что в русском профессионально-певческом искусстве XVI—XVII вв. бытовало большое количество всевозможных напевов к одним и тем же текстам. Н. П. Парфентьев считает, что старообрядцы, преследуемые официальной церковью и государством, вынуждены были не только упростить обряды и перенести их отправление главным образом в домашние условия, но и резко сократить продолжительность служб. Поэтому из рукописей начали исчезать всевозможные распевы, получившие название от имени авторов, местностей их зарождения, монастырей и т. п. Наибольшее их количество сохраняли поморцы, отличающиеся особой приверженностью к старине, канону. Зато в среде часовенных и поповцев появлялись новые распевы, созданные старообрядческими мастерами<sup>23</sup>. (Об этом подро-

нее будет сказано ниже, в связи с рассмотрением творческих традиций).

В исполнении текстов певческих рукописей среди старообрядческих согласий также имеются расхождения. Следует отметить, что в развитии языка певческих рукописей выделяются: старое истинноречие (примерно до XV в.), раздельноречие, или хомония, господствовавшая почти три века, и новое истинноречие, окончательно введенное комиссией мастеров 1669—1670 гг.<sup>24</sup> Н. П. Парфентьев приводит факты, согласно которым отдельные идеологи старообрядчества активно выступали против раздельноречной редакции, исправляя тексты хомовых книг (Аввакум, Семен Денисов). Ученый констатирует, что на Урале хомония сохранялась в среде старообрядцев поморского согласия, называющих такое пение «наонным». Поэтому их исполнительская манера резко отличается от пения остальных согласий. Судя по материалам экспедиций, уральскими поморцами наречное пение в принципе не отрицалось. Многие из них утверждали, что можно петь и так, но экспедициям не удалось обнаружить в их среде отхода от той древней традиции, которую сохраняли их предки. По мнению Н. П. Парфентьева, исследование этой традиции поморцев дает возможность восстановить звучание (произношение) текстов произведений знаменного пения близко к древнейшей манере исполнения<sup>25</sup>.

В 1990-е гг. Е. В. Коняхина начала исследование исполнительских традиций на теоретическом уровне, обратившись к изучению некоторых разновидностей знаменного распева, подчиняющихся византийско-древнерусской системе осмогласия. Подобные песнопения формировались из типичных для каждого из восьми гласов «попевок» и формул (лиц, фит) и имели наиболее широкое употребление в церковно-певческой практике. Ценным является обращение Е. В. Коняхиной к изучению локальных исполнительских традиций староверов часовенного (Невьянск), поморского (Курган), «австрийского» (Арги) согласий. Так, автору удалось выявить общую для всех исполнительских традиций систему ритмики силлабического (речитативно-декламационного) распева и нормы текстовой акцентики<sup>26</sup>. Результаты исследования были обобщены в кандидатской диссертации автора<sup>27</sup>.

Локальные особенности исполнительских традиций знаменного пения на Урале Е. В. Коняхина продолжила рассматривать, выделив среди них традиции «невьянской певческой школы»<sup>28</sup>. По представлениям автора, истоки певческих традиций староверов Невьянска восходят к существованию здесь поморской общины (первая половина XVIII в.) и унаследованы после её разгрома общиной часовенных. Однако, кроме утверждения, что «поморские корни общины старообрядцам хорошо известны», никаких доказательств или сведений о «поморском следе» в их пении (например, в рукописях) не приводится. Напротив, указывается, что «рукописная певческая традиция Невьянска и близлежащих старообрядческих центров (Нижнего Тагила, Екатеринбурга, Шарташа) исключительно истинноречна» (т. е. характерна для часовенных)<sup>29</sup>. Е. В. Коняхина отмечает высокую сохранность исполнительских

традиций в Невьянске: «О профессионализме певцов невянской традиции свидетельствует прежде всего уровень крюковой грамоты. Исполнение песнопений столпового распева<sup>30</sup>... отличалось точным знанием текста, прекрасным владением попевочным фондом, в том числе знанием тайнозамкнутых начертаний (формулы. — *Н. Т.*), единообразием ритма и норм подголосочной полифонии. По фонозаписям, сделанным в 70-е гг. Н. П. Парфентьевым, можно подготовить издание невянской старообрядческой азбуки крюкового пения»<sup>31</sup>. Не меньшим мастерством отличается и исполнительское искусство старообрядцев, не владеющих крюковой грамотой, но поющих по образцам — на гласы, на «подобны» (песнопения-образцы с определенным количеством строк. — *Н. Т.*). Автор заключает, что «главная же ценность невянской певческой традиции определяется, по всей вероятности, единообразием певческой манеры и редким творческим взаимопониманием в ансамбле певцов, качеством, обусловленным не в последнюю очередь замкнутостью общины и постоянством состава клироса, вплоть до 90-х гг. нашего века»<sup>32</sup>.

Позже исполнительские традиции древнерусских песнопений в среде староверов Невьянска стали предметом специального совместного изучения М. Г. Казанцевой и Е. В. Коняхиной. Говоря об истоках этих традиций, авторы бездоказательно повторили утверждение, что после разгрома невянской поморской общины в 1750 г. её основная «масса» «влилась в состав беглопоповщины, затем часовенное согласие, что и обусловило особенности сложения самостоятельной традиции пения»<sup>33</sup>. Основным материалом исследования стали рукописи Невьянского собрания ЛАИ УрГУ, которые «дают представление о невянской школе и невянском стиле пения» XVIII—XX вв. Однако авторами не было принято во внимание то, что в это собрание вошли певческие книги разных районов Урала, в силу различных процессов и обстоятельств оказавшиеся на территории Невьянска, откуда их и доставили археографические экспедиции. В приведенных владельческих записях говорится о бытовании этих книг в Верх-Нейвинске, Большой Лае, Нижнем Тагиле, Шарташе. Поэтому данные населенные пункты (исключая Шарташ, но включая Нижний Тагил) авторы называют «окрестностями» Невьянска<sup>34</sup>, а далее рукописи изучают уже как единый локальный комплекс источников. Вслед за Н. П. Парфентьевым характеризуются текстовые редакции книг (раздельноречие, истинноречие), типы рукописей<sup>35</sup> и особенности их состава и содержания, разнообразие стилей (Путь, Демество, Большой) и распевов.

Проследив по книжным источникам изменения в знаменном пении, М. Г. Казанцева и Е. В. Коняхина выделили две характерные черты, присущие невянской исполнительской традиции — «стремление к простоте и удобству в богослужении и любовь к изысканному пению»<sup>36</sup>. Это объясняет существование в рукописях невянцев редких распевов: соловецкого, малодемственного, иргизского, «струнного» и др.<sup>37</sup>

Анализ современного состояния певческо-исполнительских традиций, проведенный М. Г. Казан-

цевой и Е.В. Коняхиной, показал, что из всего многообразия распевов служба невянских часовенных конца XX в. сохранила только три их разновидности: «столповой знаменный», «малый знаменный» и демественный распевы. Последний украшал лишь кульминационные моменты службы, в то время как столповой и малый знаменные распевы «представляют собой целостные стилиевые системы в полном репертуарном и жанровом объеме»<sup>38</sup>. Ценными являются наблюдения авторов над особенностями музыкального ритма и произношения текстов песнопений в зависимости от стилистики этих двух распевов. Так, песнопения малого распева «составляют устную часть традиции, так как исполняются либо по нотированным текстам, либо по памяти. Помимо певцов клироса их знает наизусть и поет значительная часть общины». Звучание малого распева у часовенных Невьянска характеризуется «активной артикуляцией и быстрой темпов», а «динамизм и даже экспрессивность исполнения», поддерживаются «характерным приемом наложения начала строки на конец предыдущей». В отличие от малого «столповой знаменный» распев всегда исполнялся «по знамени» небольшой группой певчих клироса. Исследователи заключают: «Точность прочтения крюкового текста, стилиевая строгость ритмики, искусное исполнение фит, красота мелодических подголосков — свидетельствуют об уникальной сохранности невянской певческой традиции»<sup>39</sup>.

В рамках изучения локальной невянской традиции М. Г. Казанцева специально исследовала также исполнительское искусство головщика (руководителя хора) невянской общины В. З. Назарова. Автор выполнила работу по сравнению записи столпового варианта напева и его устного (живого) воспроизведения певцом. М. Г. Казанцева отметила высокую степень вариативности устного прочтения знакового алфавита и ярко выраженную формульность мышления, составляющую базу столпового напева<sup>40</sup>. Следует добавить, что именно в этой вариативности также заключалось мастерство «творить в рамках канона»<sup>41</sup>.

Особая сфера музыкально-исполнительского искусства древнерусской традиции — взаимодействие двух его ветвей: профессиональной и народной. Наиболее ярко оно проявилось в древних произведениях духовной лирики — духовных («покаянных», «умилительных») стихах, получивших широкое бытование на Руси с XV в. В них «сформулированы идеи нравственности и человечности, доброты и любви, приоритет духовного... Отражена тема социального неравенства, запечатлены некоторые характерные исторические свидетельства о быте и событиях в Московском царстве, воспет воинский подвиг, ратный труд во имя своей земли»<sup>42</sup>. Интерес к этим памятникам возник еще в 60-е гг. XIX в. Изучались и публиковались их поэтические тексты, произведения стали рассматривать как особый жанр древнерусского певческого искусства<sup>43</sup>.

Экспедиции показали, что наряду с богослужебными песнопениями репертуар старообрядцев Урала богат духовными стихами. Впервые эта тема была затронута в начале 1980-х г. в работах московских археографов С. Е. Никитиной и М. Б. Чернышевой,

изучавших бытование духовного стиха в Верхотурье, в ходе проведенных на данной территории комплексных археографических полевых исследований сотрудниками МГУ во второй половине 70-х гг.

С. Е. Никитина исследовала двойную природу духовного стиха — письменную и устную — как художественного воплощения мировоззренческих особенностей «носителей традиционной культуры». Основной задачей стало изучение зависимости устного репертуара от идеологических установок старообрядчества, а также исследование влияния древнерусской традиции в книжности старообрядцев на устную народную словесность.

Рассматривая духовные стихи поморцев Верхотурья, С. Е. Никитина решила ряд исследовательских проблем. Было выявлено влияние ценностной системы прикамских поморцев, обусловленной традиционным корпусом книжных текстов и выраженной в совокупности запретов и регламентаций, на состав и функционирование духовных стихов. Установлено также взаимодействие письменной и устной формы существования духовных стихов и степень устной традиции в нем. Письменные тексты духовных стихов были обнаружены автором в книгах трех типов: рукописные сборники местного происхождения, местные рукописные стиховники, печатные стиховники московских старообрядческих типографий начала XX в. Стихи из местных рукописных книг называются старыми или «духовными», а из московских сборников — «новыми» или «московскими». Содержательный анализ духовных стихов выявил, что «лейтмотивом, пронизывающим почти все стихи сборников, является тема покаяния и ухода из мира как пути к спасению». Эта идея является для поморцев мировоззренческой основой, организующей систему религиозно-бытовых регламентаций. Потому в текстах усматриваются запреты на определенную одежду, пищу. Часть стихов посвящена описанию антихристового мира. Как показали тексты, их источниками стали древнерусская литературная традиция, литургические тексты и эпический фольклор. Относительно степени устной традиции в репертуаре духовных стихов С. Е. Никитина отметила, что «об устной традиции поморцев в исполнении стихов можно говорить крайне осторожно, прилагая это понятие в полной степени к ограниченному числу текстов, по стилистике близких к традиционному фольклору»<sup>44</sup>.

Традиции исполнения и музыкальные особенности духовных стихов Урала были рассмотрены также М. Б. Чернышевой, исследовавшей музыкальную культуру старообрядцев Верещагинского района Пермской области. Автор отметила, что в изучаемом районе жизнь местных жителей еще в XIX в. условно делилась в зависимости от их отношения к музыке на три этапа: от рождения до 20 лет (ранний период) — обучение, от 20 до 65 лет (средний период) — исполнение светских (народных) песен, от 65 лет и старше (поздний период) — исполнение служебных песнопений и духовных стихов. Жанровая структура местной музыкальной культуры включала в себя: светские жанры русского народного творчества, духовные стихи и служебные песнопения. В музыкальной

традиции старообрядчества Верхотурья духовные стихи занимали по наблюдениям автора «некое промежуточное положение, они были «мостом» между светским и духовным народным музыкальным мышлением как с точки зрения бытования и назначения, так и стилистически». Основным доказательством фольклорности местной традиции, по мнению М.Б. Чернышевой, является существование в этом жанре различных исторических пластов (типов), сосуществование различных мелодических видов одного и того же стиха в рамках одного типа, наличие исполнительских вариантов внутри одного и того же вида стиха. На основе стилистического исполнительского контраста местные духовные стихи были разделены на ранний («древний», «старый», «духовный») и поздний («новый», «московский») пласты. Это явление породило значительную мелодическую и ритмическую вариативность духовных стихов, а как следствие, существование множества переходных форм. Как было отмечено автором, такое музыкальное разнообразие «отнюдь не свидетельствует о цельности старообрядческой среды и единстве ее эстетических взглядов»<sup>45</sup>.

В работах М. Г. Казанцевой была значительно расширена источниковая основа и методологический инструментарий. Автор констатирует: «В настоящее время старообрядческий духовный стих находится в стадии угасания. Основными носителями его являются старообрядцы преклонного возраста. У представителей молодого и среднего поколения духовный стих в силу особенностей образного строя и лексики интереса не вызывает. Поэтому традиция исполнения старообрядческих духовных стихов постепенно утрачивается». Исходя из этого, исследователь ставит задачу «собираения как можно большего количества уцелевших образцов этого вида творчества»<sup>46</sup>.

Источниковой базой исследования М. Г. Казанцевой стали сборники духовных стихов из собрания Археографической лаборатории УрГУ, напевы стихов, записанные в экспедиции 1979 г., некоторые материалы Пушкинского Дома. В результате экспедиционной работы были обнаружены рукописные и печатные сборники. Рукописные стихи в источниковую структуру исследования не вошли, т.к. чаще всего являются списками с печатных. Из печатных были обнаружены два типа сборников стихов: музыкально-поэтический (с крюками) и поэтический, или вирши. В связи с выделенными типами сборников, М. Г. Казанцева разделила все стихи на две группы, которые условно обозначила стихами письменной традиции (т. е. с зафиксированными напевами) и стихами устной традиции (их напевы не зафиксированы и передаются устно)<sup>47</sup>.

Проведя стилистический анализ уральских духовных стихов устной и письменной традиции, М. Г. Казанцева выявила ряд особенностей. Так, интонационный анализ показал: во-первых, в духовных стихах письменной традиции ведущим интонационным началом является знаменный распев; во-вторых, особенностью ряда крюковых стихов является построение отдельных оборотов по принципу погласицы (мелодической формулы). Это позволило предположить М. Г. Казанцевой следующее: «Стихи

письменной традиции привносят в сферу бытового музицирования отдельные принципы малого и большого распевов». В-третьих, профессиональным признаком стихов письменной традиции является опора их на систему осмогласия. Также для стихов письменной традиции характерна самостоятельность напевов. Количество поэтических текстов больше чем напевов, поэтому часто их исполняют на один манер. Стихи устной традиции имеют иные корни. В их напевы проникают интонации крестьянской и городской песни первой половины XIX в. В отличие от письменной, каждый стих устной традиции имеет закрепленный за ним напев<sup>48</sup>.

Особенности исполнения духовных стихов М. Г. Казанцева связывает с явлением вариативности. Вариативность в стихах письменной традиции восходит к знаменной нотации: «В разных музыкальных сборниках в ряде напевов, а подчас и в разных строфах одного напева встречаются разночтения знамен. Обычно это явление носит характер замены одного знамени другим, сходным по значению. Существенных изменений, затрагивающих основы напева, в таком случае, не происходит». Фольклорный тип вариативности получил распространение в стихах устной традиции, и связан, прежде всего, с притоком в старообрядческую общину малограмотного населения, привнесшего элементы фольклорных жанров в произведения духовного содержания<sup>49</sup>.

Анализ исполнительских традиций духовных стихов на Урале показал и другие различия. Письменные стихи исполнялись в унисон, согласно догмату, предписывающему «едиными устами» славить Бога. В стихах устной традиции встречаются случаи многоголосного исполнения. Репертуарный и сюжетный состав, определявший жанр духовного стиха, по наблюдениям М. Г. Казанцевой, ранжируется территориально. Так, в горнозаводских центрах преобладают письменные виршевые стихи XVIII в. и устные стихосложения, близкие к классической поэзии XIX в. Носителями этих традиций являются часовенные. В Курганской области, в среде староверов поморского согласия, процветает фольклорный пласт стихов<sup>50</sup>.

Проведенный всесторонний сравнительно-стилистический анализ духовных стихов позволил М. Г. Казанцевой сделать вывод о том, что обе традиции как письменная, так и устная существуют параллельно и обособленно друг от друга. Автор, как С. Е. Никитина и М. Б. Чернышева, также пришла к выводу о процессе непрекращающейся фольклоризации духовных стихов на современном этапе. По мнению автора, это явление влечет отрицательные последствия: «Такой процесс усиливающейся фольклоризации свидетельствует о разрушении профессионального стиля исполнения духовных стихов и о постепенном переходе этого вида музыкально-поэтического творчества в область фольклора»<sup>51</sup>.

Обращаясь к вопросу об истоках поступления на Урал духовных стихов, М. Г. Казанцева провела сопоставление инципитарного корпуса сюжетов уральских стихов с репертуаром стихов русского Севера. Исследование показало, что большинство произведений Поморья не было известно на Урале,

т.е. они распространялись не напрямую, а через промежуточные центры. Такими миграционными центрами, как считает М. Г. Казанцева, были Вятка, Верхокамье и Печора: «Если Верхокамье, находясь на западном склоне Урала, представляло собой довольно замкнутый ареал, то Печора, выступая северным по отношению к Уралу центром, являлась непосредственным связующим звеном между Поморьем и Уралом»<sup>52</sup>. Однако, не смотря на заимствования, на Урале сложился свой уникальный цикл исполнявшихся покаянных стихов.

Итак, предпринятое изучение исполнительских традиций в области древнерусского певческого искусства на Урале показало, что эти традиции продолжали существовать как в виде профессионального искусства, так и в виде явлений, свидетельствующих о его всё более развивающейся и углубляющейся «демократизации» (для духовных стихов — фольклоризации) на фоне расширения и демократизации исполнительской среды.

Специальные исследования показывают, что все эти тенденции нашли также отражение и в традициях книжно-рукописного искусства уральских староверов. К сожалению, экспедициям уже не удалось застать на Урале «живые» традиции писания (переписки) певческих книг (если не считать написание отдельных листков и тетрадок «для себя» староверами, участвующими в богослужениях в качестве певчих). Поэтому развитие данных традиций во многом можно реконструировать лишь по сохранившимся рукописным памятникам.

По наблюдениям Н. П. Парфентьева, среди певческих книг встречаются рукописи, письмо и украшения которых выполнены высокохудожественно, но гораздо больше памятников, написанных довольно неумело и украшенных примитивными заставками (чаще — грубая стилизация под известные типы орнаментов). Кроме внешнего оформления книг «на невысокую квалификацию писцов» указывают также описки, исправления, пропуски текста с последующими вставками его на полях и т. п. Все это является признаками того, что рукописи не только бытовали, но нередко и создавались (переписывались) в демократической среде старообрядческого населения Урала. Прямое подтверждение этому содержат записи в книгах, оставленные самими переписчиками<sup>53</sup>.

Ученый установил, что в среде беспоповцев XVIII—XIX вв. перепиской книг широко занимались крестьяне и «заводов жители», приведа многочисленные свидетельства не только писцовых записей, но и других источников (например, в «Истории старья веры в Златоусте и в округе» упоминается, что только в одной небольшой общине поморского согласия знаменитые книги переписывало два человека)<sup>54</sup>. Н. П. Парфентьев отмечает, что среда бытования крюкового пения и певческих рукописей в среде старообрядцев-поповцев Урала была уже, чем в беспоповщине, поэтому и книжное письмо носило здесь более ограниченный характер. Появление же привозных «гуслицких» (из подмосковной Гуслицкой волости, где действовали многочисленные артели по переписке книг для поповских согласий) рукописей, по-видимому, удовлетворило спрос на певческую книгу<sup>55</sup>.

Как отражение процесса демократизации среды создания письменных памятников Н. П. Парфентьев рассматривает изменения во внешнем виде (письме, орнаментации) рукописей. Например, «на протяжении XIX в. у часовенных особенно значительно упрощается оформление книг, их письмо. Большинство памятников украшено примитивными заставками в виде вьюнков, полевых цветов, грубых геометрических орнаментов, изображений птиц, ваз с цветами, куполов церквей и т. д. Однако, есть и исключения, например, рукописи второй половины XIX в. кыштымского крестьянина А. Л. Трифонова написаны с большим мастерством и украшены заставками своеобразного орнамента, выполненного тонкой штриховкой пером»<sup>56</sup>.

Менее подвергалось изменениям оформление певческих книг в среде поморского согласия: «сложившаяся в течение XVIII в. в поморщине манера письма и возникший на основе роскошного московского барокко второй половины XVII в. поморский тип украшений с его цветовым решением бережно сохранялись независимо от места создания рукописи». Поморский орнамент, согласно описанию Н. П. Парфентьева, отличается изящностью проработки, использованием благородных тонов красок с чередованием золота. Титульный лист книги украшался заставкой-рамкой, внутри которой сообщалось название певческого сборника. Справа от нее на поле обычно помещалось изображение цветка. На вершинах рамки и цветка рисовались птицы с ягодами в клювах. Начало нового раздела рукописи отмечалось заставкой менее сложной конструкции. Своеобразным было и поморское книжное письмо — строгий полуустав с размеренной расстановкой букв, отчего иногда терялась четкость разделения слов на слоги. Ученый выделяет некоторые книги курганских писцов из крестьянской среды — П. С. Кутикова, Я. И. Охохонина, Н. И. Федулова, которые написаны в лучших традициях «поморского письма»<sup>57</sup>.

Обращаясь к памятникам, создававшимся в среде старообрядцев-поповцев, Н. П. Парфентьев отмечает, что «обычно они украшались орнаментом, близким к старопечатному, но раскрашенном разными красками. Из него и родился своеобразный гуслицкий орнамент, отличающийся от очень детализированного поморского более свободными конструкциями широколистных трав, которым с помощью тонкой штриховки придавалась объемность в извивах. Выполнялся он яркими многоцветными красками с обилием золота». Книги «гуслицкого письма» также украшались рамками, заставками, орнаментированными цветками и инициалами. Тексты писались крупным слегка выгнутым полууставом с четким разделением слов на слоги. Блоки таких рукописей обычно заключались в пышные переплеты, покрытые кожей с золотым тиснением<sup>58</sup>.

От этих рукописей, создававшихся в самих Гуслицах, отличаются памятники местного происхождения, хотя, полагает Н. П. Парфентьев, переписчики поповского согласия, как правило, стремились сохранить особенности гуслицкого письма<sup>59</sup>. Исследователь приводит в качестве примера книги, поступившие из Артинского района (центра поповщины

в Свердловской области) и украшенные довольно грубым растительным орнаментом, близким к гуслицкому, но уже отличающимся от него: «По типу украшений между собой эти рукописи очень схожи, следовательно, можно говорить о существовании местных традиций в оформлении книг, возникших на основе известного типа орнамента». Возникновение этих традиций книгописания в поповщине ученый связывает с «рядовыми старообрядцами», которые «не имея возможности покупать описанные выше дорогие гуслицкие книги, создавали свои списки». В подтверждение приводятся свидетельства встречающихся писцовых записей в книгах<sup>60</sup>.

На основании тех же записей Н. П. Парфентьев устанавливает, что переписчики нередко сами переплетали свои рукописи, либо эту работу производили крестьяне или представители городских низов, занимавшиеся переплетным делом с целью дополнительного заработка. Приходилось им переплетать заново и старые книги, переплеты которых по каким-то причинам были утрачены. В больших городах рукописи иногда отдавали переплетать профессиональным мастерам. Ученый констатирует, что в отличие от переписчиков, переплетчики более строго следовали древним традициям своего ремесла. Как и сотни лет назад, переплеты изготовлялись из досок, покрытых кожей с тисненым орнаментом, снабжались двумя застежками, иногда — жуковинами, предохранявшими кожу от трения<sup>61</sup>.

Как уже говорилось, создание списков певческих памятников представителями различных старообрядческих согласий, в каждом из которых была своя певческо-исполнительская практика, несомненно, отражалось на репертуаре песнопений, составе книг. Состав списков памятника определялся теперь их принадлежностью к согласию (поповскому, беспоповскому)<sup>62</sup>.

Тем же определялись и особенности написания в книгах нотаций и текстов. По экспедиционным наблюдениям Н. П. Парфентьева, «старообрядцы часто называют свое пение «солевым» («по солям»), т. е. основой их чтения крюковой нотации являются киноварные пометы (уточнявшие высоту звуков — *H. T.*), которые были изобретены к середине XVII в. и потому имеются в рукописях всех старообрядческих согласий. Совсем иное дело — признаки, принятые и введенные государственной комиссией 1669—1670 гг., когда старообрядчество как оппозиция официальной церкви и государству уже существовало. Поэтому естественным было бы непризнание староверами «новин» этой комиссии. Однако признаки отсутствуют только в рукописях поморцев». Исследователь предполагает, что в рукописи остальных согласий, бывших в прошлом поповскими (часовенные) или являющимися таковыми (единоверцы, белокрыницкие), первоначально признаки были включены под влиянием «беглых» в старообрядчество священников<sup>63</sup>. В зависимости от согласия, к которому относились писцы, в написании текстов книг также имелись свои особенности. Господствовавшее в древнерусском певческом искусстве XV — середины XVII вв. раздельноречие (хомония) на Урале сохранялось лишь в среде поморского согласия. Поэтому их певческие рукописи-

ные книги заметно отличаются от книг остальных согласий<sup>64</sup>.

Готовая певческая книга, если она продавалась, стоила довольно дорого. Н. П. Парфентьев приводит целый ряд книжных записей, которые свидетельствуют о приобретении в XIX в. книг «жителями» уральских заводов стоимостью от 3,5 до 10 руб. серебром. Конечно, такая стоимость одной рукописной книги для «завода жителя» или крестьянина — сумма весьма значительная (нередко для храма книга покупалась вскладчину). По мнению ученого, это также являлось причиной того, что именно в данной среде шла наиболее интенсивная переписка крюковых рукописей<sup>65</sup>.

После Манифеста от 17 октября 1906 г., восстановившего гражданские права староверов, повсюду в России стали возникать и регистрироваться старообрядческие общины, а также молебни, часовни, церкви. За короткий срок был издан не только полный круг богослужебных знаменных книг, но и учебная литература по овладению древним певческим искусством<sup>66</sup>. Печатные певческие книги широко разошлись по России, появившись и на Урале. Но, по-видимому, и это не удовлетворило спрос старообрядцев, так как ещё длительное время они продолжали хранить традиции древнерусского певческого книжно-рукописного искусства. Из материалов археографических экспедиций явствует, что в среде старообрядческого населения (особенно сельского) рукописная традиция сохранялась еще в XX в.<sup>67</sup>

Итак, в ходе исследования учеными установлено, что выход искусства знаменного пения за рамки профессиональной сферы, расширение и демократизация среды бытования певческих книг повлекли за собой широкую переписку этих памятников. Большинство рукописей создавалось в демократических слоях староверов Урала. Изменялись материалы для изготовления книг, значительно упростилось их письмо и оформление, но списки древних напевов создавались с особой любовью (певческие рукописи являются наиболее орнаментированными). Установлено также, что со временем каждое из крупнейших старообрядческих согласий смогло выработать свои рукописные традиции, внешним выражением которых являлось письмо и оформление книг.

Важным направлением в изучении древнерусского наследия в культуре Урала стало и исследование *творческих традиций*, сохранявшихся в церковно-певческом искусстве уральских староверов.

Как известно, в эпоху средневековья профессиональные виды искусства развивались главным образом в церковной сфере. Это определило их содержание и форму. Принятые и утвержденные церковью принципы творчества становились основой господствующего канона. Отход от этих принципов рассматривался как отход от канонической традиции. Исследователи так характеризуют специфику средневековых творческих процессов: «Было бы неверно видеть в следовании мастеров каноническим традициям отсутствие у них музыкального воображения. Творить в рамках канона — большое мастерство и искусство. Необходимо было обладать огромными познаниями в музыке, высоким уровнем

техники распевания гимнографических текстов, чтобы приносить в уже отстоявшиеся формы канонического искусства новые краски<sup>68</sup>.

Непресекающиеся традиции «крюкового пения» у старообрядцев находят свое выражение и в продолжении творчества — создании новых произведений в стилях древнего искусства, а также в различных музыкально-теоретических изысканиях.

В своих работах Н. П. Парфентьев вводит в научный оборот целый ряд распевов, появление которых связано со старообрядческой средой. Например, им было обнаружено несколько списков такого необычного для знаменного пения распева как «струнный» вариант Болгарского (по одному из списков — Большого)<sup>69</sup>. В этом распеве найдено пока одно песнопение — «Исусова молитва». Во всех случаях она включена в певческие азбуки в качестве первоначального упражнения. Время бытования «струнного» напева — протяжение XIX в., территория же бытования ограничивается Уралом. Благодаря мелодической красоте Болгарский распев пользовался популярностью в XVII в. Ученый полагает, что «струнный» вариант родился в результате переработки одного из песнопений, вероятно, здесь же на Урале. Возможно, что за образец было взято произведение Болгарского распева *строчного* (т. е. многоголосного). Последнее слово старообрядческие мастера пения в XIX в. уже не понимали. Следовательно, название появившегося напева можно объяснить искажением ремарки «строчное». Автор также привел мелодические характеристики распева<sup>70</sup>.

Яркое выражение традиции творчества в стилях древнерусской музыки находят и в возникновении в старообрядческой среде «Екатеринбургского распева». На Урале произведение обнаружено в списке конца XIX в. (хранится в собрании УрГУ). Песнопение представляет собой «Славу», которая исполнялась «на Литургии пред Евангелием и по Евангелии». Написана «Слава» в стиле Демества, но в списке представлена обычным (столповым) знаменем. Согласно характеристике Н. П. Парфентьева, «по своим музыкальным достоинствам песнопение близко к предыдущему своей широкой напевностью и тем же диапазоном... но в нем уже нет скачков, характерных для Болгарского распева: движение мелодии плавно, величественно». Ученый полагает, что в первой половине XIX в. Екатеринбург становится одним из важных центров урало-сибирских старообрядческих общин, «по-видимому, это сыграло не последнюю роль в появлении «Славы» Екатеринбургского распева, да еще в самом изысканном стиле древнего певческого искусства»<sup>71</sup>.

Тесные связи с Сибирью послужили причиной знакомства старообрядческих кругов Урала с произведениями «Сибирского напева». Согласно записям в сборнике, где они обнаружены, уже в начале XIX в. в «пермской часовне» находился «Обиход», содержащий эти произведения. Тогда же, составляя для себя Обиходник, уральский писец включил их в свою рукопись. Этот памятник выявлен в собрании Кунгурского музея М. Г. Казанцевой<sup>72</sup>. Сибирский напев представлен здесь краткими песнопениями — «Аллилуйя», «Слава тебе Господи», «Бог

Господь, явися нам», «Свят Господь Бог», — а также песнопением, исполнявшимся во время торжественного «полиелеоса», — «Хвалите имя Господне»<sup>73</sup>. Согласно классификации М. Г. Казанцевой и Е. В. Коняхиной, подобные песнопения следует отнести к произведениям малого знаменного распева, которые «исполняются ровной речитацией»<sup>74</sup>.

Кроме названных, Н. П. Парфентьевым указываются и другие произведения, возникшие и бытовавшие в старообрядческой среде Урала XIX в. Это песнопения Иргизского и Ветковского «напевов». Ученый отмечает, что «Иргиз (Поволжье), основанный после «выгонок» русскими войсками старообрядцев с Ветки (Польша), во второй половине XVIII в. занимал главенствующее положение в поповщине. С ним поддерживали отношения уральские староверы, некоторое время даже получавшие отсюда попов. В результате существования этих отношений указанные «напевы», несомненно, вызывали интерес у уральцев»<sup>75</sup>. Специальное исследование Херувимской песни иргизского распева предприняла Н. В. Парфентьева<sup>76</sup>.

Изучая музыкально-творческие традиции в среде староверов Урала, ученые обнаружили не только новые распевы в стилистике древнерусского певческого искусства, но и выявили рукописные памятники, свидетельствующие о *развитии музыкально-теоретической мысли* в кругах старообрядческих мастеров пения. По мнению Н. П. Парфентьева, огромное влияние на эту сторону творчества оказывали условия жизни и ширящийся процесс демократизации певческо-исполнительской среды. При этом старообрядческие музыкальные теоретики начали посягать даже на сами способы записи древнерусских певческих произведений. Так в среде старообрядцев появились новые виды нотного письма.

Летом 1979 г., во время работы в составе Уральской археографической экспедиции в г. Невьянске, Н. П. Парфентьеву удалось найти рукописную певческую книгу «значкового письма»<sup>77</sup>. Это название нотации дал еще С. В. Смоленский, выдающийся деятель русской музыкальной культуры XIX — начала XX в., сообщивший о существовании подобной рукописи в своём труде «О древнерусских певческих нотациях» (1901). Вместе с древними системами записи музыкальных произведений исследователь описал и две так называемые «экспериментальные» нотации, возникшие под влиянием западно-европейской музыкальной системы. Рукописи, в которых они были обнаружены, автор датировал концом XVII в. Одну из нотаций сами ее создатели назвали «красным знаменем»; другую, найденную «в певчей тетради из Пермской губ.», С. В. Смоленский подробно описал, назвав «значковым письмом»<sup>78</sup>.

Выдающийся ученый М. В. Бражников подверг сомнению прежде всего датировку самих памятников, так как во второй половине XVII в. «почва для появления «экспериментальных» нотаций не была подготовлена. Время для них не пришло, потому что пятилинейная система еще не достаточно укоренилась»<sup>79</sup>. Выяснилось, что, действительно, рукопись «красного знамени» по авторской записи (которую

С. В. Смоленский почему-то отнес к «позднейшим») датируется 1702 г., «тетрадь» же из Пермской губернии, содержащая песнопения «значковой» нотации, оказалась утраченной.

В результате находки Н. П. Парфентьева появилась возможность изучить и «значковое письмо». Памятник, согласно датировке ученого, относится к концу XVIII в. и содержит Азбуку и Обиходники. Еще одну, третью, рукопись того же времени ученый выявил в Челябинской картинной галерее. Она представляет собой список книги «Ирмологий», разделенный на три тома, судя по переплетам, в конце XIX — начале XX в. Рукописи (первый том отсутствует) поступили в картинную галерею из г. Кыштыма<sup>80</sup>. Н. П. Парфентьев внес уточнение в название нотации, данное С.В. Смоленским: поскольку основой «новой» нотации является не только система значков, но и нотный стан из трех киноварных линеек, то правильнее было бы определить ее как «линейно-значковую»<sup>81</sup>.

Ученый заключил, что все это свидетельствует о том, что «линейно-значковая нотация была изобретена на Урале в XVIII в., причем во второй половине столетия»<sup>82</sup>, а «найденные линейно-значковые Азбука, Обиходники и Ирмологий показывают, что, по всей вероятности, было осуществлено переложение на новую нотацию всего основного круга древних песнопений, что возможны находки и других подобных книг — Октоиха, Триодей, Праздников»<sup>83</sup>.

Опираясь на музыкально-теоретическое пособие по новой нотации (Азбуку), помещенное в невьянском сборнике и имеющее весьма характерный заголовок: «Наука божественного пения не под скрытием, но явное и удобное ко учению», Н. П. Парфентьев дал подробный анализ линейно-значковой системы и раскрыл причины её появления на фоне исторических событий, происходивших в среде староверов. В силу этих событий софонтиевцы решили отказаться от системы крюков. По мнению Н. П. Парфентьева, как и другие «экспериментальные» нотации, линейно-значковая — это лишь попытка упрощенными нотными знаками передать давно известный знаменный распев с наименьшей затратой при этом сил. Тем не менее, рукописи представляют значительный научный интерес как памятники теоретических изысканий в области древнего музыкального искусства, и как еще один штрих к культурно-историческому прошлому определенных слоев уральского горнозаводского населения<sup>84</sup>.

К изучению «уникального трактата» (Азбуки), включенного в найденный Н. П. Парфентьевым невьянский сборник, обращались также М. Г. Казанцева и Е. В. Коняхина. По мнению авторов, пособие было создано «в 80-е годы XVIII века в среде часовенных», причем человеком, имевшим хорошую осведомленность в западноевропейском (партесном) пении и «получившим образование в горнотехнической школе, где как раз и преподавали партесное пение»<sup>85</sup>. Однако, авторы не учли, что в указанные ими годы беспоповского согласия часовенных еще не существовало: оно возникло после прекращения приема «беглых» от официальной церкви попов на основе согласия софонтиевцев фактически почти через полвека. Поэтому гораздо правдоподобнее

выглядит точка зрения Н. П. Парфентьева, считающего, что памятник и линейно-значковая нотация созданы в среде именно софонтиевцев. Безусловно, принимаемые ими «беглые» попы (как и другие церковнослужители) в совершенстве владели западноевропейской нотной системой, на которую официальное церковно-певческое искусство было переведено еще во второй половине XVII столетия. Когда встал вопрос о создании нотного письма «удобного ко учению», лишь с благословения священников старообрядческие мастера пения (тогда еще поповского согласия) могли позаимствовать из данной системы нотный стан.

Подводя итоги в рассмотрении состояния изученности традиций древнерусского церковно-певческого искусства, сохранившихся в среде староверов Урала, мы можем констатировать, что в науке с конца 1970-х гг. в данной области обозначились основные направления и проблемы исследования. В 80—90-е гг. с одной стороны происходила локализация исследовательских интересов, а с другой их углубление и концентрация на изучении и обработке получаемых новых данных. В целом достигнуты значительные научные результаты, а именно: намечена тенденция комплексного изучения старообрядческой музыкальной письменности и церковно-певческой практики, раскрывающих особенности исполнительской традиции; рассмотрены вопросы развития музыкальной грамоты и грамотности старообрядцев и выявлены методы обучения знаменному пению; показаны принципы и пути воплощения древнерусских традиций творчества в сфере певческого искусства, включая музыкально-теоретическое наследие; прослежено соотношение устной и письменной традиций в бытовании внебогослужбной духовной лирики. Отметим, что особенности старообрядческого музыкального мышления изучались во взаимодействии профессионального и народного певческого искусства, исторически сложившегося в быту разных конфессиональных групп. В ходе исследований применены материалы, собранные в экспедициях, а также выполненные уникальные расшифровки письменной и живой устной традиций старообрядцев Урала, различные документальные и повествовательные источники. Все это свидетельствует о сложившейся развитой историографической традиции в данной области.

### Примечания

1. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.). — Челябинск, 1994. — С. 63.

2. См.: Русские письменные и устные традиции и духовная культура (по материалам археографических экспедиций МГУ 1966—1980 гг.). — М.: МГУ, 1982. — С. 20.

3. Подробнее см.: Трофимова Н. В. Основные направления и проблемы в изучении уральских памятников древнерусской музыкально-письменной традиции // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2011. — Вып. 16. — С. 84—95.

4. См.: Миронова Н. В., Парфентьев Н. П. О методике обучения древнерусскому певческому искусству (по материалам уральской археографической экспедиции) // Из истории духовной культуры Урала XVIII — начала XX вв.: сб. науч. ст. — Свердловск: УрГУ, 1979. — С. 85—89.

5. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 64—73.
6. Памятник опубликован: Мосин А. Г. Златоустовские старцы // Урал. Свердловск. — 1993. — № 3. — С. 200—204.
7. См.: Парфентьев Н. П. Рукописные певческие книги // Книги старого Урала. — Свердловск : Ср.-Урал. кн. изд-во, 1989. — С. 84; Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. С. 64—65.
8. Подробнее см.: Миронова Н. В., Парфентьев Н. П. О методике обучения. — С. 88—89; Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 70—72.
9. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 73.
10. Чернышева М. Б. Музыкальная культура русского населения Верхоямья // Русские письменные и устные традиции. — С. 149.
11. См.: Денисова Н.Е. Обучение знаменному пению у старообрядцев Урала (на примере певческой азбуки из собрания Тагильского скита) // Наследие монастырской культуры. Ремесло. Художество. Искусство. — СПб., 1996.
12. См.: Казанцева М. Г. Музыкальная грамотность крестьян-старообрядцев Урала // Исследования по истории книжной и традиционной культурой Севера. — Сыктывкар, 1997. — С. 130—139; Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения». // Очерки истории культуры и быта старого Невьянска. К 300-летию города. — Екатеринбург, 2001. — С. 168—170.
13. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 10.
14. См.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. — Челябинск : Книга, 1993. — С. 10—33 и др.
15. См.: Там же. — С. 37—39 и др.; Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. С. 14—16; Парфентьев Н. П. О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI—XVII вв. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки. — Челябинск : ЮУрГУ, 2008. — Вып. 10. — С. 43—62.
16. См. напр.: Парфентьев Н. П. О местопребывании строгановского хора в 80-е годы XVII в. // Общественно-политическая мысль дореволюционного Урала : сб. науч. ст. / Свердловск: УрГУ. 1983. — С. 37—46; Парфентьев Н. П. Приказные документы о строгановских «спеваках» // Исследования по истории общественного сознания эпохи феодализма в России : сб. науч. ст. — Новосибирск : Наука, 1984. — С. 213—223.
17. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 23—24.
18. Подробнее см.: Там же. С. 24; Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. — Челябинск : Книга, 1991. — С. 52 и др.
19. См.: Парфентьев Н.П. Традиции и памятники... С.24—25.
20. Там же. — С. 25—27.
21. Там же. С. 84—85.
22. Там же. С. 87—88; см. также: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале // Из истории духовной культуры дореволюционного Урала XVIII — начала XX вв. : сб. науч. ст.. — Свердловск, 1979. — С. 73—84; Он же. Памятники древнерусского певческого искусства и изучение истории духовной культуры // Культура и быт дореволюционного Урала : сб. науч. ст. — Свердловск, 1989. — С. 17—25.
23. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 89.
24. Подробнее см.: Парфентьев Н. П. О деятельности комиссий по исправлению древнерусских певческих книг в XVII в. // Археографический ежегодник за 1984 г. М. : Наука, 1986. — С. 128—139.
25. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 90—91.
26. Коняхина Е. В. Древнерусская традиция пения по модели в старообрядческой практике. Самогласное пение как первооснова гласа // Археография и источниковедение истории России периода феодализма. — Свердловск, 1991. — С. 29—31; Коняхина Е. В. Традиция пения на глас в старообрядческой практике // Российское государство XVIII — начала XX вв. Экономика. Политика. Культура. — Екатеринбург, 1993. — С. 81—83; Коняхина Е. В. Гласовое пение старообрядческой службы как источник изучения древнерусской системы осмогласия // Гимнология : мат-лы междунар. науч. конф. 1996. — Кн. 1. — М., 2000. — С. 476—486.
27. Коняхина Е. В. Гласовая организация певческих стилей старообрядческой службы : дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск : МаГК, 1999.
28. Под «школой» автор понимает исполнительское искусство, тогда как в музыкальной медиэвистике сложилось понимание школы как творческого (композиторского) направления мастеров-распевщиков. Напр., см.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в музыке XVI—XVII вв. — Челябинск : Книга, 1993.
29. Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Музыкальная культура старообрядцев : учеб. пособие. — Екатеринбург : УрГУ, 1999. — С. 47.
30. Отметим, что некоторые исследователи прибегают к древнерусскому написанию слов «распев» (роспев), «развод» (розвод) и т. д. Подобная архаизация современного русского языка вряд ли оправдана, так как содержание этих понятий при любом написании остается неизменным.
31. Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Музыкальная культура старообрядцев. — С. 48.
32. Там же.
33. Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения» // Очерки истории культуры и быта старого Невьянска. Люди, памятники, документы. 300-летию города / под ред. В. И. Байдина. — Екатеринбург : УрГУ, 2001. — С. 156.
34. Там же. — С. 158.
35. Авторы ссылаются на монографию Н. П. Парфентьева, но в отличие от него применительно к типам рукописей допускают именование «редакции» (Там же. — С. 160). Напомним, что ученый специально говорил о недопустимости этого.
36. Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения». — С. 163—164.
37. Большинство указанных авторами распевов введено в науку Н. П. Парфентьевым (напр. см.: Парфентьев Н. П. Крюковые рукописи уральских собраний. // Вопросы собирания, учета, хранения и использования документальных памятников истории и культуры. — Ч. 2. Памятники старинной письменности. — М. : Наука, 1982. — С. 85—86), а затем расшифрованы Н. В. Парфентьевой (см.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. Приложение).
38. См.: Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения». — С. 165.
39. Там же. — С. 165—167.
40. Казанцева М. Г. Мастер из Верхних Таволг // Уральский сборник. История. Культура. Религия. — Вып. 5. — Екатеринбург, 2003. — С. 158—179.
41. См.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. — Челябинск, 2000. — С. 22.
42. Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII вв. / сост. Л. А. Петрова, Н. С. Серегина. — Л. : БАН, 1988. — С. 8.
43. См.: Там же. — С. 12—17.

44. Никитина С. Е. Устная традиция в народной культуре русского населения Верхоямья // Русские письменные и устные традиции. — С. 91—126; Никитина С. Е. взаимодействию устной и письменной культуры в районах традиционной книжности. // Археография и изучение духовной культуры. III Уральские археографические чтения. — Свердловск, 1987. — С. 35—37.
45. Чернышева М. Б. Музыкальная культура русского населения Верхоямья // Русские письменные и устные традиции. С. 127—150.
46. Казанцева М. Г. Взаимодействие профессиональной и народной песенной традиции (на материале старинных стихов) // Фольклор Урала. Фольклор городов и поселков. — Свердловск, 1982. — С. 141.
47. Там же. — С. 142. См. также: Казанцева М. Г. Традиции духовной культуры русского Севера в музыкально-поэтическом наследии Урала (по материалам духовных стихов Урала XVII—XX вв.) // История церкви: изучение и преподавание. — Екатеринбург, 1999.
48. Казанцева М. Г. Взаимодействие профессиональной и народной песенной традиции. — С. 143.
49. Там же. — С. 145.
50. Казанцева М. Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Великопермского). — Т. 2. — Пермь, 1997. — С. 253.
51. Казанцева М. Г. Взаимодействие профессиональной и народной песенной традиции. — С. 146.
52. Казанцева М. Г. Музыкально-поэтическое творчество старообрядцев в духовной культуре Русского Севера и Урала XVII—XX вв. // Взаимодействие книжной традиции Поморья, Урала и Сибири XVII—XX вв. — Екатеринбург, 2002. — С. 144.
53. См.: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале. // Из истории духовной культуры дореволюционного Урала XVIII — нач. XX вв. : сб. науч. ст. — Свердловск : УрГУ. 1979. — С. 77 и др.
54. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 74—75.
55. См.: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале. — С. 83; Парфентьев Н. П. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.). — С. 74—79.
56. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 79. Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале. — С. 80—81.
57. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 79—81.
58. Подробнее см.: Там же. — С. 81.
59. См.: Парфентьев Н. П. Рукописные певческие книги. — С. 85, 88.
60. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 81—82.
61. См.: Там же. С. 82—83.
62. См.: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале. С. 81.
63. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 88.
64. См.: Там же. — С. 90—91.
65. См.: Там же. — С. 83—84.
66. Подробнее см.: Там же. — С. 92.
67. Там же. — С. 92—93.
68. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. Челябинск, 2000. — С. 22.
69. Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи XVII—XIX вв. на Урале. — С. 81. По мнению ученого, очевидно, писец, обозначивший распев как «Большой», либо невнимательно прочел ремарку в протографе, либо, не взглянув в образец, обозначил песнопение по характеру распева, который по протяженности и графически напоминает Большой распев. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 96.
70. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 97—98.
71. Там же. — С. 98.
72. Описание рукописи см.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 171—173. См. также: Казанцева М. Г. Певческие рукописи Пермского края // Традиционная народная культура населения Урала. — Пермь, 1997. — С. 208—215.
73. См.: Там же. — С. 99.
74. См.: Казанцева М. Г., Коныхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения». — С. 165.
75. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 99—100.
76. См.: Парфентьева Н. В. Херувимская...
77. См.: Парфентьев Н. П. Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1985 г. — М. : Наука, 1987. — С. 171—176.
78. См.: Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. — СПб., 1901. — С. 103.
79. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. — Л., 1972. — С. 377.
80. Описание рукописей см.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 275, 400—401.
81. См.: Парфентьев Н. П. Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в. — С. 171.
82. Там же. — С. 172.
83. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники. — С. 101—104.
84. Там же. — С. 104—108.
85. См.: Казанцева М. Г., Коныхина Е. В. Невьянское искусство «мастеропения». — С. 172—173.

*Поступила в редакцию 25 июля 2011 г.*

**ТРОФИМОВА Наталья Васильевна**, аспирант кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет. В 2008 г. окончила Челябинский педагогический университет по специальности «История и культурология». Область научных интересов — историография древнерусского искусства и его традиций на Урале. E-mail: blv@susu.ac.ru

**TROFIMOVA Natalia Vasilevna**, postgraduate faculty of art and culture SUSU. In 2008 she graduated from the Chelyabinsk Pedagogical University, majoring in «History and Cultural Studies.» Research interests — the historiography of ancient art and its traditions in the Urals. E-mail: blv@susu.ac.ru