

многочисленных шараканов, вошедших в Шаракноц, католикосы Петрос Гетадарц (XI в.) и Нерсес Шнорали (XII в.). Именно им принадлежит создание целого ряда од *танкунк*, посвященных как общехристианским святым, так и национальным героям-мученикам, приведшее к окончательной кристаллизации данной жанровой разновидности в армянской гимнографии.

Гимнографический корпус песнопений, канонизированных церковью, создавался на протяжении веков лицами духовного сословия. Среди них как безымянные монахи песнопевцы, так и католикосы. Имена наиболее известных из них зафиксированы в средневековых списках создателей⁸. И лишь дважды церковь сделала исключение, канонизировав и включив в Гимнарий произведения светских авторов. Первое из них — уже упоминавшийся шаракан, посвященный великомученику Ваану Гохтнаци и сочиненный, как гласит легенда, его сестрой княжной Хосровидухт, и второе — шаракан из канона на пятый день Воздвижения Креста, автором которого является один из блестящих представителей интеллектуальной элиты Анийского государства XI в. князь Григор Магистрос Пахлавун⁹.

Взаимоотношения канонического и неканонического, регламентированного и нерегламентированного в музыкальном оформлении богослужения — именно антитеза этих явлений приводила нередко к ряду отклонений, которые со временем также принимались церковью, подвергшись определенной схематизации или подкрепленные именами тех или иных церковных авторитетов.

Дальнейшее изучение особенностей канонического мышления, также как выявление симптоматических отклонений в армянском духовном песнетворчестве в сопоставлении с аналогичными явлениями в песнетворчестве других христианских церквей поможет лучше понять закономерности становления общехристианской музыкальной культуры.

Зивар ГУСЕЙНОВА (Санкт-Петербург)

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ

В математике существует весьма важное понятие пространства. Оно предполагается как «логически мыслимая форма (или структура), служащая средой, в которой осуществляются другие формы и те или иные конструкции»¹. На наш взгляд, данное понятие оказывается весьма актуальным и за пределами строгого математического поля, определяя заданные условия, в которых осуществляется то или иное творческое действие. В частности, оно проявляется как теоретическое пространство древнерусских богослужебных нотированных рукописей. Говоря о данном теоретическом пространстве, мы предполагаем три основных аспекта его проявления.

Первый аспект определен общим порядком организации песнопений в рамках книги, связанной с богослужением. Порядок формирует принципы структурирования произведений, исходя из службы, составной частью которой данные произведения являются. Так, например, строение Октоиха определяется системой осмогласия (это первый уровень теоретической организации); в рамках каждого гласа — службами, составными музыкальными элементами которого песнопения являются: Малой вечерней, Великой вечерней и проч. (это второй уровень теоретической организации); в рамках каждой службы — строением микроциклов и отдельных песнопений (третий уровень теоретической организации). Структура певческой книги Праздники регламентируется порядком годового следования двенадесятих праздников (первый уровень теоретической организации) и далее так же, как и в Октоихе, службами и строением циклов и отдельных песнопений (соответственно, второй и третий уровни теоретической организации). Данный порядок проявляет себя уже в самых древних богослужебных нотированных рукописях и продолжает существовать, в определенной мере изменяясь, на протяжении всего периода их создания. Изучению этих проблем на различном материале в той или иной мере уделяют внимание все исследователи-медиевисты.

Второй аспект предполагает включение в рукопись теоретических материалов самого разного рода — трактатов, кодексов, отдельных музыкально-теоретических руководств, призванных выполнять две основные

⁸ См. А. Анасян. *Армянская библиология*, т. 1. Ереван 1959, с. LXV–LXXIV.

⁹ Последнему посвящена наша отдельная развернутая статья: Кто является автором шаракана «Ты, который создал по подобию Твоему» // *Эчмиадзин* (1997/4–5) 106–115 (на арм. яз.).

¹ *Большая советская энциклопедия*, т. 21. Москва 1975, стб. 337.

функции. Материалы, с одной стороны, свидетельствуют об уровне теоретического осмысления музыкальных реалий своего времени, с другой — выполняют функции учебника, обобщающего традиционный опыт и излагающего материал в привычной для распевщиков форме. Появившись в первой половине XV века (если не считать практики введения в рукописи циклов песнопений-подобнов, начиная с XI века), теоретические руководства активно развивались на протяжении трех столетий, фиксируя все важные этапы развития древнерусского церковного пения. Исследованию теоретических руководств разного времени посвящены труды М. В. Бражникова, Д. С. Шабалина, А. Н. Кручининой и других ученых.

Третий аспект теоретического пространства певческих рукописей определен, на наш взгляд, практикой введения непосредственно в певческие тексты материалов разного рода, свидетельствующих о прямой или косвенной теоретической поддержке цикла или отдельного песнопения, или отдельного элемента какого-либо песнопения. Данные материалы возникают в рукописях как дополнения к тексту, связанные с необходимостью сделать какое-либо теоретическое его уточнение. Практическое их назначение вполне объяснимо: материалы вводятся для того, чтобы разъяснить трудное место, показать возможность альтернативного решения какого-либо музыкального эпизода или целого песнопения, уточнить функции и характер исполнения. Формы проявления их также достаточно очевидны: они возникают как дополнительные элементы рядом с основным текстом, и в процессе изучения рукописей неизменно отмечаются всеми исследователями.

Данный третий аспект теоретической информации является предметом нашего рассмотрения. Устойчивость и многообразие форм его применения в рукописях XVII века свидетельствуют о значимости подобных дополнений в практике пения. К тому же такие теоретические дополнения в рукописях очень часто сделаны другими почерками, следовательно, их вводил не автор рукописи, а, используя современный термин, ее «пользователь». И вещи, очевидные и понятные для автора рукописи, переставали быть таковыми для других, которые вводили в текст те или иные теоретические пометки. Иногда таких слоев дополнений может быть несколько, и каждый из них отражает уровень профессионализма, а часто и эстетических запросов мастеропевцев. Таким образом, при рассмотрении данной позиции мы различаем дополнения, сделанные, с одной стороны, автором рукописи, с другой — более поздними мастерами. Попробуем обосновать условия сложившихся приемов включения данной теоретической информации.

Первый из них связан с введением последовательно нескольких распевов одного песнопения. Уточнение последовательности связано с

тем, что разные распевы одного текста, расположенные в разных разделах рукописей, часто свидетельствуют о том, что перед нами — песнопения разных жанров, и разные распевы проистекают из исполнения произведений в разных службах (например, ирмосы и Задостойники, Степенны антифоны четвертого гласа в Октоихе и в Обиходе и проч.). Последовательно же выписанные разные распевы одного текста свидетельствуют именно о желании представить данный текст в различном музыкальном оформлении, хотя возможны и исключения. Они возникают преимущественно в тех случаях, когда разные распевы в разных частях рукописи выписаны разными почерками.

В XVII веке сложился достаточно устойчивый репертуар песнопений, представленных в многочисленных музыкальных интерпретациях. Это, например, славники в Праздниках, отдельные произведения в Обиходе (например, стихира на целование «Приидите убожим Иосифа приснопамятного» или Херувимская песнь), Стихиры Евангельские в Октоихе и проч. Независимо от того, выписаны распевы одним почерком или разными, они выражают общую идею демонстрации разных распевов, создавая возможность их отбора уже непосредственно исполнителями. Количество распевов иногда бывает чрезвычайным. Так в рукописи РНБ Кир.-Бел. 712/969 (1668–1676 гг.) показано 11 распевов псалма 136 «На реках Вавилонских»², 8 распевов стихир на целование «Приидите убожим Иосифа приснопамятного»³. Решающим условием отбора часто являлась принадлежность распевов тому или иному мастеру (например, Федору Крестьянину или Ивану Лукошке) или какой-то певческой традиции (например, усольской, троицкой, монастырской и проч.). Так, в знаменитой рукописи РГБ ф. 210 (Одоевского) № 1 (2 четв. XVII в.) славник на Благовещение «Благовестит Гавриил» показан дважды — с ремарками «новгородцкий» и «большой Лукошков»⁴. При этом оба они обозначены как «ин переводы», поскольку данный славник представлен в той же рукописи в трех распевах еще раньше в разделе «Стихи болшим роспевом на Владычни праздники и на Рождество Богородицы»⁵. Частными случаями многораспевности являются включения вариантов не целых песнопений, а отдельных фрагментов, вводимых как непосредственно в текст, так и на полях. Их появление подчиняется тем же условиям, что и целых песнопений: вариантов может быть несколько, они могут быть выписаны разными почерками, сопровождаться уточняющими ремарками, в том числе определяющими авторство.

Вторым уровнем теоретической информации, вводимым как дополнение к основному тексту, являются начертания или разводы. Они могут

² Л. 24 об. – 34 об.

³ Л. 109–118 и л. 342 об.

⁴ Л. 208 об. и 209.

⁵ Л. 155 об., 157, 178.

предприниматься по отношению к различным элементам невменного письма: отдельным знакам, попевам, лицам, фитам. Форма их представления связывается с включением непосредственно в текст (как правило, основным почерком) или за пределами текста — на полях рядом, возможно, в некотором удалении, иногда в несколько слоев (как правило, в результате позднейших правок). Например, в рукописи РНБ Сол. 690/774 (1 пол. XVII в.) на полях представлены варианты фитных начертаний⁶, варианты фитных разводов непосредственно в текстах⁷, разводы сложных знаков (например, полкулизмы полной). Иногда ремарки уточняют теоретическое состояние предлагаемого варианта распева, как это происходит в рукописи РНБ Сол. 690/760 (кон. XVII в.) по отношению к стихире «Римскому великому граду» из службы 25 ноября Клименту, папе Римскому, где второй распев сопровождается указанием «ино знамя в розводе»⁸.

Задачи, которые решаются посредством введения данной информации, — чисто практические: не допустить ошибок при исполнении распевов сложных невм или невменных оборотов. Однако у данного действия есть и более глубокая причина, обусловленная вариантностью распевов знаков и знаковых оборотов, сформировавшейся в условиях мощной попевочной системы 2 пол. XVI — XVII вв. Неоднозначность в распеве знамен могла отрицательно сказаться на качестве совместного исполнения, поэтому необходимо было во избежание «разгласия» унифицировать теоретические правила в распевах.

К третьему уровню информации при создании теоретического пространства мы относим разного рода ремарки — ссылки на какие-либо уже известные теоретические обстоятельства, а именно, на названия фит, на строки разводов и проч. Реально это проявляется, например, во введении в текст названий знака, попевки, фиты: «большой» по отношению к пауку, «полная» по отношению к кулизме, «красная» или «утешительная» по отношению к фите и проч. Данные названия уточняли вид начертания, указывая на необходимость избрания конкретного распева. Ситуацией, обуславливающей появление данной информации, становится возможность неправильного начертания, а также незнания или непонимания начертания. В этих случаях добавление названия снимало возможность ошибочного исполнения знака или знакового оборота и подсказывало выбор правильного распева. Более сложной и интересной формой уточнения является введение вместо названия какого-либо начертания фрагмента текста, на который, например, данная фита устойчиво

⁶ Л. 14 и 14 об.

⁷ Л. 13 об и др.

⁸ Л. 28 об.

применяется. В этих случаях рядом с начертанием, например, фиты появляются слова «Адам», «Юница» и проч., как это происходит, в частности, в рукописи РНБ Соф. 461 (кон. XVII в.).

Указание на распев, сделанное таким образом, связано с традицией показа разводов фит и попевок в соответствующих руководствах не как изолированных мелодических фрагментов, а как конкретных строк из хорошо известных песнопений. Во всех сохранившихся фитниках разводы выписывались обязательно с подтекстовкой, значит, с подтекстовкой и заучивались. Напоминание текста в таком случае автоматически означало введение строго определенного распева, с данным текстом связанного. Поэтому не было необходимости приводить в рукописях развод каких-либо фит, достаточно было лишь указать подтекстовку, и точность распева была обеспечена. При рассмотрении данной позиции мы в определенной мере уже выходим за пределы чисто исполнительской стороны и соприкасаемся с методами и задачами обучения распевщиков.

Четвертый уровень информации предполагает текстовые дополнения теоретического характера, уточняющие как условия исполнения, так и особенности распева. Например, в Обиходе рукописи РГБ ф. 36 (Большакова) № 240 (1 пол. XVII в.) рядом со строкой из первой кафизмы «Иже не иде на совет нечестивых» приводится указание: «из ниска»⁹. В целом ряде песнопений рукописи РНБ Кир.-Бел. 583/840 (1 пол. XVII в.) ремарки содержат указание уровня распева: «сред[не]», «сни[зу]», «свет[ло]», «повы[ше]», «ровновсята строка», «закинь», «не закидывай». Обе рукописи относятся к дошайдуровскому периоду, когда система звуковысотных помет еще не была выработана, и ремарки такого рода уточняют высотные позиции как отдельных знаков, так и целых строк.

К теоретической информации этого уровня мы относим и дополнения, сделанные по отношению к репертуару песнопений. Например, в Ирмологии рукописи РНБ Кир.-Бел. 606/863 (3 четв. XVII в.) приводится указание: «Ирмосы прибылые з греческих преводов»¹⁰. Оно сделано по отношению к дополнительно введенным в данный список песнопениям. В Обиходе рукописи РНБ Кир.-Бел. 706/963 (кон. XVII в.) песнопение «Иже на камени веры» сопровождается уточнением: «тропарь литийный выписан из старых знаменых певчих переводов»¹¹, а песнопение «Кто есть сей Царь славы» — «ответ из старых переводов». В рукописи РНБ Сол. 621/662 (1686 г.) рядом с тем же песнопением «Кто есть сей Царь славы» та же ремарка звучит несколько иначе: «Ответ из старых переводов. Демественнаго напеву. Кто умеет»¹². Ссылка в рукописях на

⁹ Л. 114.

¹⁰ Л. 319.

¹¹ Л. 136 об.

¹² Л. 49.

древний распев может осуществляться и просто указанием «старое», как это происходит в рукописи РНБ Кир.-Бел. 715/972 (1 пол. XVII в.) рядом с тропарем «Егда славнии ученици». Иногда противопоставление производится по отношению к новым переводам, как это происходит в случае с песнопением «Ныне силы небесныя» в рукописи РНБ Кир.-Бел. 712/969 (1668–1676 гг.): «ин перевод против новых»¹³. Возможно сопоставление и с печатными текстами. Так в рукописи РГАДА ф. 381 № 286 (50–60 гг. XVII в.) Херувимская песнь сопровождается указанием «Киевской печати служебника»¹⁴, а в рукописи РНБ Кир.-Бел. 798/1055 (1671–1676 гг.) стихира на Крестовоздвижение «Свето сиянен звездами» содержит ремарку: «и в печати той же»¹⁵.

Факт введения данных и подобных им уточнений вскрывает существование еще одного важного для мастеров XVII века пласта теоретической информации: степень традиционности или новизны распевов, за которым стоит ощущение историчности, принадлежности к многовековым условиям богослужебного пения.

Дополнительным уровнем теоретической информации мы определяем своеобразные интеллектуальные «игры», к которым может быть отнесена, в частности, тайнопись (простая литорея по отношению к одному слову «ЩОЧОМОЦИГЕПЪ» — «БОГОРОДИЧЕНЪ», как это сделано в заголовке 7-го гласа Октоиха в рукописи РНБ Кир.-Бел. 668/925 (кон. 16 в.)¹⁶, или ко всем строкам кокизника БАН 32.16.18 (1 пол. XVII в.). Еще одной формой интеллектуальной игры может служить запись греческого текста русскими буквами. Это мы наблюдаем в рукописи Кир.-Бел. 705/962 (60-е гг. XVII в.), где трисвятое «Святыи Боже» записан как «Агиос афеос»¹⁷. Возможен и другой вариант, когда русский текст записывается латиницей, как это происходит в рукописи РНБ Кир.-Бел. 700/957 (кон. XVII в.). Здесь фраза: «А писал сия октаи много грешный и непотребный раб Ивашко Лазарев своима грешныма рукама. Аминь.» записана латинскими буквами («А Pisal siia oktai mnoho hrecznyi I nepotrebnyi Rab Iwaszko Lazarew swoima hresznuma rukama. Amin.»¹⁸).

Данные формы нарочитого усложнения простых элементов, возможно, свидетельствуют, с одной стороны, о желании продемонстрировать собственную эрудицию, «ученость», с другой же — оказываются одним из приемов расширения теоретического пространства, дополнения его лингвистическими элементами.

Таким образом, теоретическое пространство рассматриваемого нами уровня связано, во-первых, с веками сложившей практикой организации певческого текста, знанием основных теоретических условий, которые проявляются в устойчивости форм и сохранности поэтического и музыкального языка. Во-вторых, с реальной проблемой исполнения текста в его правильном виде, избавленном от неточного понимания или случайных ошибок. В-третьих, оно предполагает привлечение дополнительной — сторонней или принципиально новой — информации, позволяющей принять правильный выбор в решении той или иной творческой задачи. Эти основные компоненты создают условия для мастеров — авторов распевов, переписчиков рукописей и исполнителей — свободного оперирования известными фактами (теоретическими сведениями), обогащая тексты и сохраняя их не только в рамках традиционного, но и современного звучания.

¹³ Л. 201 об.

¹⁴ Л. 156.

¹⁵ Л. 16.

¹⁶ Л. 71 об.

¹⁷ Л. 60.

¹⁸ Л. 59.