

БОГОСЛОВСКИЕ ТРУДЫ

Выпуск 46



Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви
Москва 2015

УДК 26/28
ББК 86 372

Рекомендовано к публикации
Издательским Советом Русской Православной Церкви
ИС Р15-511-056

Председатель редколлегии — Митрополит Волоколамский Иларион, председатель Отдела внешних церковных связей Московского Патриархата, председатель Синодальной Библейско-богословской комиссии, ректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия

Члены редколлегии

Митрополит Бориспольский и Броварской Антоний, управляющий делами Украинской Православной Церкви

Архиепископ Верейский Евгений, председатель Учебного комитета, ректор МДАиС

Архиепископ Петергофский Амвросий, ректор СПДАиС

Епископ Бобруйский и Быховский Серафим, первый проректор Института теологии им. святых Мефодия и Кирилла

Протоиерей Валентин Асмус; Протоиерей Владимир Воробьев; Протоиерей Леонид Грилихес; Протоиерей Максим Козлов; Протоиерей Владимир Силоньев; Протоиерей Валентин Тимаков; Протоиерей Владислав Цыпин; Протоиерей Владимир Шмалий; Священник Михаил Желтов; Д. Е. Афиногенов; А. Ю. Виноградов; С. Л. Кравец; П. В. Кузенков; А. И. Кырлежев; А. М. Пентковский; Е. С. Полищук; С. С. Хоружий; Ю. А. Шичалин

Ответственный редактор

Е. С. Полищук

Научные редакторы

М. М. Бернацкий, А. Г. Дунаев

ISBN 978-5-88017-546-8

© Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви, 2015
© Авторы публикаций

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕВОДЫ ИСТОЧНИКОВ

ПРП. ИСААК СИРИН. Три мистических трактата, не вошедшие в греческий перевод <i>Первого собрания</i> (пер. с сирийского М. Г. Калинина) . . .	11
ПРП. СИМЕОН НОВЫЙ БОГОСЛОВ. Послания (пер. с древнегреч. и предисловие А. Г. Дунаева)	21
ПРП. НИКОДИМ СВЯТОГОРЕЦ. О таинстве божественной Евхаристии. Глава из «Исповедания веры» (пер. с греч. и предисловие М. М. Бернацкого)	66

ИССЛЕДОВАНИЯ

А. Ю. ВИНОГРАДОВ, Ш. ГУГУШВИЛИ. Очерк истории Абхазского католикосата. Часть 1. VIII–X вв.	77
А. М. ПЕНТКОВСКИЙ. К истории славянского богослужения византийского обряда в начальный период (кон. IX — нач. X в.): <i>Addenda et corrigenda</i>	117
А. В. ШЕК. Об актуальных задачах изучения мелодических формул знаменного распева (окончание)	147

ПУБЛИКАЦИИ

КАЛЛИСТ АНГЕЛИКУД. Слово 18, [состоящее] из сорока одной главы (предисл., публ. древнегреч. текста и пер. О. А. Родионова)	275
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

<i>Titus Bostrensis. Contra Manichaeos libri IV Graece et Syriace cum excerptis e Sacris Parallelis Iohanni Damasceno attributis</i> / Ed. P.-H. Poirier, A. Roman, Th. S. Schmidt, E. Crégheur, J. Declerck. Turnhout, 2013. (CCSG; 82) (Г. М. КЕССЕЛЬ)	297
Два издания творений прп. Исаака Сирина: <i>Isacco di Ninive. Terza Collezione</i> / Ed. Sabino Chialà. (CSCO; 637–638, Syr. 246–647). Leuven, 2011; <i>Ἀββᾶ Ἰσαὰκ τοῦ Σύρου. Λόγοι ἀσκητικοί / Κριτική ἔκδοσι: Πιράρ (Μάρκελλος). Ἅγιον Ὄρος, Ἱερὰ Μονὴ Ἰβήρων</i> , 2012 (Г. М. КЕССЕЛЬ)	306

Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band in zwei Teilbänden: Evangelien und Verwandtes. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen / Hrsg. v. Christoph Markschies u. Jens Schröter in Verb. m. Andreas Heiser. Tübingen, 2012 (А. Ю. ВИНОГРАДОВ)	324
Казарян А. Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII в. Т. I–IV. М., 2012 (А. Ю. ВИНОГРАДОВ)	329
Энрико Габидзашвили. Переводные памятники древнегрузинской литературы. Библиография. Том 5. Литургика, гимнография. Тбилиси, 2011 [на груз. языке] (С. С. КИМ)	335
The History of Byzantine and Eastern Canon Law to 1500 / Ed. by W. Hartmann, K. Pennington. Wash. (D. C.), 2012. (History of Medieval Canon Law; [4]) (А. Г. БОНДАЧ)	339
Пильгун А. В. Вселенная Средневековья. Космос, звезды, планеты и подлунный мир в иллюстрациях из западноевропейских рукописей VIII–XVI вв. М., 2011 (М. Ю. РЕУТИН).	352
Йоханнан Бар Зо'би и его «Истолкование таин» / Крит. текст, пер., исследование Н. Н. Селезнева. М., 2014 (Б. а.).	357
Сокращения	361
Сведения об авторах и переводчиках.	364

THEOLOGICAL STUDIES, 46

CONTENTS

TRANSLATIONS

ST. ISAAC OF NINEVEH. Three Mystic Treatises Not Included in Greek Translation of <i>The First Part</i> of His Ascetical Works (transl. from Syriac <i>M. G. Kalinin</i>)	11
ST. SYMEON THE NEW THEOLOGIAN. The Epistles (introd. and transl. from ancient Greek <i>A. G. Dunaev</i>).	21
ST. NIKODEMOS THE HAGIORITE. On the Sacrament of the Divine Eucharist. The Chapter from «Confession of Faith» (introd. and transl. from Greek <i>M. M. Bernatsky</i>).	66

STUDIES

A. Yu. VINOGRADOV, Sh. GUGUSHVILI. An Essay on the History of Catholicate of Abkhazia. Part 1. 8th — 10th c.	77
A. M. PENTKOVSKY. On the History of the Slavonic Worship of the Byzantine Rite in the Initial Period (late 9th — early 10th c.): Addenda et corrigenda	117
AVRORA V. SHEK. On the Topical Tasks of Research in Znamenny Chant (Final part)	147

PUBLICATIONS

KALLISTOS ANGELIKUDES. Oration 18 [that Consists] of Forty One Chapters (introd., publication of Greek text (editio princeps) and transl. by <i>O. A. Rodionov</i>)	275
--	-----

REVIEWS

<i>Titus Bostrensis. Contra Manichaeos libri IV Graece et Syriace cum excerptis e Sacris Parallelis Iohanni Damasceno attributis</i> / Ed. P.-H. Poirier, A. Roman, Th. S. Schmidt, E. Crégheur, J. Declerck. Turnhout, 2013. (CCSG; 82) (G. M. KESSEL)	297
---	-----

Two Editions of the Isaac of Nineveh's Works: <i>Isacco di Ninive</i> . Terza Collezione / Ed. Sabino Chialà. (CSCO; 637–638, Syr. 246–647). Leuven: Peeters, 2011; Ἀββᾶ Ἰσαάκ τοῦ Σύρου. Λόγοι ἀσκητικοί / Κριτική ἔκδοσι: Πιράρ (Μάρκελλος). Ἅγιον Ὅρος, Ἱερὰ Μονὴ Ἰβήρων, 2012 (G. M. KESSEL)	306
Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band in zwei Teilbänden: Evangelien und Verwandtes. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen / Hrsg. v. Christoph Marksches u. Jens Schröter in Verb. m. Andreas Heiser. Tübingen, 2012 (A. Yu. VINGORADOV)	324
<i>Kazaryan A. Yu.</i> Church Architecture of the 7th Century in Transcaucasian Countries T. I–IV. M., 2012 [in Russian] (A. Yu. VINGORADOV)	329
<i>Gabidzashvili Enriko.</i> Translated Works of Ancient Georgian Literature. Bibliography. Vol. 5. Liturgics, Hymnography. Tbilisi, 2011 [in Georgian] (S. S. KIM)	335
The History of Byzantine and Eastern Canon Law to 1500 / Ed. by W. Hartmann, K. Pennington. Wash. (D. C.), 2012. (History of Medieval Canon Law; [4]) (A. G. BONDACH)	339
<i>Pilgun A. V.</i> A Medieval Universe. Space, Stars, Planets and the Sublunary World in the Illustrations of the Western Manuscripts of the 8–16th centuries. M., 2011 [in Russian] (M. Yu. REUTIN)	352
Johannan Bar Zo'bi and His «Explanation of the Mysteries» / Ed., transl. and investigation by N. N. Seleznev. M., 2014 [in Russian] (S. a.)	357
Abbreviations.	361
The Information about the Volume's Authors and Translators	364



ОБ АКТУАЛЬНЫХ ЗАДАЧАХ ИЗУЧЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ФОРМУЛ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА¹

А. В. Шек

2. Теория формулы в трудах исследователей византийского и русского музыкального Средневековья	151
2.1. Основные свойства формулы	151
2.1.1. Своеобразие, типичность и повторяемость в распеве	151
2.1.2. Связь графики и звучания	152
2.1.3. Совмещение стабильных и подвижных моментов	155
2.1.4. Изменчивость формулы	156
2.1.5. Выводы	157
2.2. Структура формулы	158
2.2.1. Ядро формулы и его местонахождение	158
2.2.2. Каденция (каданс) как наиболее стабильная часть формулы	161
2.2.3. О других структурных частях формулы: «доступка» («подвод»)	164
2.2.4. Теория тонемно-мотивной структуры попевок	165
2.2.5. О различных исследовательских подходах к морфемному членению попевок	167
2.2.6. Способы образования попевочных вариантов	170
2.2.7. Выводы	173
2.3. Связь формулы с текстом (певческая просодия)	175
2.3.1. Соотношение знаменных формул с просодическими характеристиками текста	176
2.3.2. Связь формул со смыслом текста	178
2.3.3. Выводы	179
2.4. Заключение	179
3. О некоторых методологических проблемах дешифровки знаменного распева и о новых подходах к анализу мелодико-графических формул	180

¹ Окончание. Начало см.: БТ. 2013. Вып. 45. С. 331–422.

3.1. О сложностях прогрессивного или ретроспективного направлений сравнительного анализа знаменной нотации	181
3.1.1. О преимуществах совмещения прогрессивного и ретроспективного методов в исследовании М. Г. Школьник	188
3.1.2. Выводы	191
3.2. О структурном и конструктивном методах анализа знаменных попевок	193
3.3. О методе ограничения исследуемого певческого материала	197
4. План и методы одного из возможных направлений в изучении формул знаменного распева	198
4.1. Периодизация. Характеристика периодов. Задачи и методы изучения формул в рамках конкретных хронологических периодов	198
4.2. Третий период (вторая половина XV — середина XVII вв.)	201
4.2.1. Характеристика периода	201
4.2.2. Анализ формул на примере семейства рафатки XVI в.: проблемы, цели, методы и основные этапы	201
4.2.2.1. Структурно-семиографический анализ формул вертикального среза	203
4.2.2.1.1. Количественный анализ. Основные и вариативные (регулярные, нерегулярные, исключительные) знаки	203
4.2.2.1.2. Качественный анализ. Типы регулярных вариативных знаков: омофоны, аллофоны, диграфы и др. Примеры употребления некоторых нерегулярных вариативных знаков. Примеры употребления исключительных вариативных знаков	205
4.2.2.2. Структурно-семиографический анализ формул горизонтального среза	214
4.2.2.2.1. Формулы основного семиографического состава	214
4.2.2.2.2. Образование попевочных вариантов. Действие на формулу вариативных знаков разного типа (омофонов, полуомофонов и аллофонов)	215
4.2.2.2.3. Устойчивые знаковые сочетания	216
4.2.2.2.4. Субординация знамен в устойчивых знаковых сочетаниях	218
4.2.2.2.5. Парные знаковые сочетания	219
4.2.2.3. Морфологический анализ знаменных формул	220
4.2.2.3.1. Формулы стандартной структуры	220
4.2.2.3.2. Формулы нестандартной структуры (Недостаточные формулы. Распространенные формулы. Формулы с редупликацией знаков отдельных позиций и с повтором целых участков. Аномальные формулы с различными отклонениями в структуре и семиографии)	224
4.2.3. Выводы	227

4.2.4. Анализ формул в древнерусских теоретических руководствах по знаменному пению XVI–XVII вв.	229
4.3. Четвертый период (с 1654, 1667–69 гг. до повсеместного перехода Русской Церкви на нотолинейную запись)	229
4.3.1. Характеристика периода	229
4.3.2. Анализ формул второй половины XVII в. на примере семейства рафатки: проблемы, цели, методы и основные этапы. (Механизмы перераспределения знаков формулы над правленными текстами в согласии с нововведенными законами о соотношении распева и текста)	230
4.3.3. Выводы	238
4.4. Второй период (первая половина XV в.)	239
4.4.1. Характеристика периода	239
4.4.2. Анализ формул первой половины XV в. на примере семейства рафатки: проблемы, цели, методы и основные этапы	241
4.4.2.1. Трудности первичного отождествления формул XV и XVI вв.	241
4.4.2.2. Классификация формул XV в. в зависимости от их сходства с формулами XVII в. в рамках одного и того же текста (прототипы, нейтральные и другие формулы)	242
4.4.2.3. О стопично-крюковых последовательностях и стопично-крюковых прототипах	244
4.4.2.4. Среднестатистический прототип	246
4.4.2.5. Диахронный сравнительный анализ семиографического состава прототипов рафатки, ометки, рожка, задевца и соответствующих им формул XVI в. тех же текстовых сегментов	247
4.4.2.6. Диахронный сравнительный анализ формул разных текстовых сегментов	248
4.4.2.7. Варианты прототипов рафатки, ометки, рожка, задевца	251
4.4.3. Выводы	255
5. Заключение	257
<i>Приложение 1. Перечень строк, распетых рафаткой, ометкой, рожком и задевцом в стихирах самогласных первого гласа Октоиха</i>	260
<i>Приложение 2. Используемые рукописи</i>	263
<i>Цитированная литература</i>	268

2. Теория формулы в трудах исследователей византийского и русского музыкального Средневековья

В данном разделе кратко обозреваются концепции, затрагивающие различные стороны формулы древнерусской и византийской церковно-певческих традиций. Мы не претендуем на всесторонний охват литературы по избранной тематике, ограничиваясь лишь мнениями наиболее авторитетных авторов.

2.1. Основные свойства формулы

2.1.1. Своеобразие, типичность и повторяемость в распеве

Несмотря на существующие разногласия в трактовке формулы среди как западных, так и отечественных ученых-медиевистов, в качестве общепризнанных единогласно перечисляются такие ее свойства, как *своеобразие, типичность, характерность* и *повторяемость*. Так, В. М. Металлов пишет, что попевками обыкновенно называются «роспевы и мелодические обороты... отличающиеся *своеобразным, типичным* ритмическим и мелодическим строением напева»². Ученый также полагает, что особенность гласовой структуры знаменного распева заключается в «различии составляющих каждый глас *своеобразных* мелодико-ритмических строк или попевок, *характерных* гласовых фигур и оборотов, и в их *своеобразных* комбинациях...»³ и что знаменное осмогласие определяется «*характерными, типичными* для каждого гласа, *своеобразными* мелодическими фигурами...»⁴. М. В. Бражников считает попевку «*типичным* гласовым оборотом напева, лежащим в основе осмогласия и... являющимся мелодической *характеристикой* данного гласа... мелодической основой осмогласия и знаменного распева»⁵. А. Н. Кручинина

² Металлов. 1899b. С. 45.

⁴ Металлов. 1899a. С. 6.

³ Металлов. 1912. С. 339.

⁵ Shiodt. 1985. С. 167.

оценивает попевку как «*характерную* мелодическую гласовую формулу...»⁶. И. Г. Лебедева, объектом изучения которой стали принципы мелодической организации западноевропейской средневековой монодии, констатирует, что «в контексте западноевропейского хора формулами обычно именуется *типовые* построения, из которых слагаются напевы песнопений...»; «формула — *типовое* построение» — заключает исследовательница⁷. И. В. Кондратович называет мелодико-графический оборот «музыкально-графической формулой» в том случае, когда он отличается «устойчивостью начертания при *неоднократной повторяемости* в песнопениях одного гласа...»⁸. И. В. Бахмутова и др. трактуют попевки как «интонационные формулы... зафиксированные *характерной* последовательностью знамен»⁹. В чередовании и «*повторении* музыкальной фразы в немного различной форме...» Э. Веллес находит важнейший закон композиции древних церковных песнопений¹⁰. И. Гарднер указывает, что «в терминологии древнерусских церковных распевщиков существовали некоторые *постоянные, характерные* мелодические обороты, именуемые “попевками”»¹¹. По мнению М. Велимировича, «формула может быть распознана по ее *частой повторяемости* в важнейших частях гимна»¹². Я. Амаргианакис употребляет термин «формула», чтобы обозначить «*повторяющуюся* последовательность невм, то есть ряд знаков, которые появляются в рукописях несколько раз»¹³. Этим же определением формулы пользуется и Н. К. Ульф-Мюллер¹⁴. Н. Шедт называет формулами заключительные каденции византийской монодии на том основании, «что они *повторяются* без изменений или вариаций существенное количество раз и имеют достаточно невм, чтобы выглядеть и звучать *характерно...* »¹⁵. Таким образом, перечисленные свойства формулы, а именно — ее своеобразие, характерность, типичность и повторяемость в распеве, позволяют, по мнению большинства исследователей, выделить формулу из ее графического контекста или мелодического континуума, обозначив как типичный гласовый оборот напева.

2.1.2. Связь графики и звучания

Формула рассматривалась исследователями также с позиций ее устойчивости или, напротив, изменчивости в различных певческих контекстах. Помимо этого, ставился вопрос о постоянстве и неизменности соответствия невменных начертаний определенным мелодическим оборотам. В оценке данного вопроса нет полного согласия. Одними учены-

⁶ Кручинина. 2002. С. 70.

⁸ Кондратович. 1987. С. 18.

¹⁰ Wellesz. 1961. P. 286.

¹² Velimirović. 1960. P. 62.

¹⁴ Konstantinova Ulf-Møller. 1992. P. 394.

⁷ Лебедева. 1989. С. 148, 149.

⁹ Бахмутова и др. 1999. С. 422.

¹¹ Gardner, Koschmieder. 1972. S. 5.

¹³ Amargianakis. 1977. P. 10.

¹⁵ Shiødt. 1985. P. 896.

ми формула рассматривается как «стабильный, неизменный мелодико-графический комплекс», в котором начертание тесно «спаяно» с мелодикой, и в этом случае устойчивость начертания и фиксированность графического состава формулы выступает неперенным условием ее «бытия». Так, В. М. Металлов пишет: «Более употребительные попевки (кокизы) и лица (фиты)... приняв определенную мелодико-ритмическую форму в определенных графических схемах, во все время оставались неизменными...»¹⁶. А. Н. Кручинина определяет попевку как «характерную мелодическую гласовую формулу, зафиксированную неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием)...»¹⁷. Согласно Т. Ф. Владышевской, попевки представляют собой соединение отдельных знаков в устойчивые и неизменные графические комплексы¹⁸. По мнению Б. Г. Смолякова, попевка — это «небольшое мелодическое построение, твердо зафиксированное в звуковысотных и интонационно-графических параметрах»¹⁹. И. В. Кондратович понимает под формулами «компоненты напевов, имеющие стабильное звуко-ритмическое содержание, стабильное невменное обозначение и определенным образом координирующееся с текстом песнопения»; «фиксированность состава формул, допускающая лишь ограниченную вариантность, выступает обязательным условием», — подчеркивает исследовательница²⁰. Согласно Г. А. Пожидаевой, «кокиза — устойчивый, относительно завершенный музыкальный оборот», который «записывался неизменным комплексом знаков, соответствуя такому же неизменному мелодическому обороту»²¹.

¹⁶ Металлов. 1912б. С. 63.

¹⁷ Кручинина. 2002. С. 70. Попевка описывается как «неизменный музыкально-графический» комплекс также и в другом месте исследования, где автор ссылается на трактовку этого термина у древнерусских распевщиков: «...В понимании древнерусских распевщиков XVI в. попевками считались музыкальные гласовые обороты с неизменным, присущим каждому из них графическим изображением (начертанием). В кокизниках XVII в. этот термин использовался в том же его понимании, определяя собой музыкально-графический комплекс, синкретическую конструкцию, в которой начертание неотделимо от звучания» (Там же. С. 52–53).

¹⁸ «Второй знаковый уровень — попевочный. Он основывается на соединении отдельных знаков в устойчивые графические комплексы в определенных последовательностях. Эти неизменные последовательности знаков фиксируют неизменный графический оборот — попевку» (Владышевская. 1990. С. 83).

¹⁹ «Попевка. В древнерусской церковно-певческой теории общее название небольших мелодических построений, твердо зафиксированных в звуковысотных и интонационно-графических параметрах безлинейными знаками нотного письма в виде тех или иных знаковых формул, соотносенных с какими-либо конкретными фрагментами словесного текста богослужебных песнопений» (Смоляков Б. Г. Попевка; цит. по: Школьник. 1996. С. 170, примеч. хх).

²⁰ Кондратович. 1987. С. 8.

²¹ «Кокиза — устойчивый, относительно завершенный музыкальный оборот, объединяющий несколько тоном, обладающий своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью. В круковой нотации кокиза записывалась неизменным

В понимании И. Гарднера попевкой является «*стабильный троп*», имеющий «*стабильную* характеристическую последовательность знаков или комбинацию невм»²²; попевки — «*устойчивые* последовательности знамен, которые в столповом пении 16–17 века соответствуют *устойчивым* мелодическим формулам, фигурам — попевкам»²³. Н. К. Ульф-Мюллер характеризует попевку как «краткую музыкальную формулу с определенной гласовой структурой, являющуюся основной структурной единицей (unit) знаменного пения. Графически она *стабильна* и сохраняет свои очертания в течение столетий»²⁴. Для Н. Шедт существенным признаком формулы, помимо характерности и повторяемости, является отсутствие в ней «*изменений или вариаций*»²⁵.

Таким образом, представление об устойчивости и неизменности мелодико-графического состава формулы, скрепленного в единый комплекс, получило распространение в кругу исследователей как древнерусского, так и византийского распева. Однако определение попевки как «стабильного мелодико-графического оборота» безоговорочно принято далеко не всеми исследователями. Так, подобная трактовка формулы претерпела справедливую критику со стороны М. Г. Школьник. Наблюдение над эволюцией напевов и графики древнерусских формул в течение длительного исторического периода позволило ей придти к выводу, что на протяжении столетий формула — как ее графический облик, так и ее певческая интерпретация — непрерывно менялась. М. Г. Школьник заключает, что точка зрения о связи «графика—напев», а также понятие «стабильный мелодико-графический комплекс» являются ошибочными, напротив, «можно утверждать, что большинство славянских попевок изменило свой облик на протяжении столетий, причем эти изменения никогда не прекращались... Если же графика формулы сохраняется, то под ней в XII и XVII в., как правило, скрывается различный распев. Даже от XVI к XVII веку продолжается изменение распева ряда формул при сохранении графики...»²⁶.

комплексом знаков, соответствуя такому же неизменному мелодическому обороту. Козиза является русским аналогом понятию «музыкальной формулы» в западно-европейской медиевистике и византинистике» (Пожидаева. 2007. С. 57).

²² «В терминологии древнерусских церковных распевщиков были некие стабильные, характеристические мелодические последовательности, называемые “попевками”... Особенно важен для нас тот факт, что каждый из этих стабильных характеристических и для каждого церковного гласа (или группы гласов) собственных тропов имеет в той же мере стабильную характеристическую последовательность знаков или комбинацию невм» (Gardner, Koschmieder. 1972. S. 5).

²³ Ibid. 1972. S. 309.

²⁴ Konstantinova Ulff-Møller. 1989. P. 28.

²⁵ См. примеч. 15.

²⁶ Школьник. 1996. С. 171.

2.1.3. Совмещение стабильных и подвижных моментов

Наравне с отмеченными качествами стабильности формулы исследователями были учтены и ее противоположные, «мобильные» свойства, такие как изменчивость графического и мелодического облика, подверженность различного рода модификациям и трансформациям в напеве, когда при относительной устойчивости одних компонентов наблюдается варьирование других. Так, И. Г. Лебедева отмечает, что «каждая формула, наряду с *инвариантными*, содержит *изменяемые* компоненты», так что «общепринятый термин “формула” оказывается сугубо условным, ибо всегда подразумевает группу версий... [разрядка автора] Формула — это представление о серии мелодически близких типизированных построений, которые присутствуют в напевах средневекового хорала в виде версий»²⁷. Вариативность одних и стабильность других компонентов формулы рассматриваются И. Г. Лебедевой как «два важнейших взаимосвязанных свойства письменного текста хорала, равно как и текста любого канонического искусства», определенных «ориентацией на память и на коллективное творчество». Автор цитированных строк считает, что «феномен мелодической типизации обусловлен способом бытования хоральных песнопений и способом их трансмиссии — передачи из поколения в поколение»²⁸. А. Н. Кручинина обращает внимание на то, что система попевок «основывается на сочетании *моментов устойчивых, неизменных*, повторяемых и в своем начертании, и в своем звучании, и *моментов неустойчивых, развивающихся, нестабильных* как в начертании, так и в звучании»²⁹. М. Велимирович считает мелодическую формулу «скорее каркасом (framework), внутри которого есть элементы *фиксации*, подверженные, тем не менее, изменению»; «формула не является окостеневшей мелодией, потому она может подвергаться

²⁷ Лебедева. 1989. С. 152. В наблюдении И. Г. Лебедевой над мелодическими формулами средневекового хорала оказывается много общего с той характеристикой, которую М. В. Бражников дал другому виду формул знаменного распева — фитам: «Таким образом, было бы не совсем правильно говорить о том, что лица и фиты имеют свои начертания: справедливее утверждать, что они имеют присвоенные им *группы* начертаний, близких друг другу по типу знамен, но могущих отличаться их порядком, видом и дополнительными обозначениями. Следовательно, говоря о начертании того или иного лица или фиты, следует подразумевать под этим вариант начертания, господствующий среди других известных». Ученым сделаны обобщения, имеющие отношение и к попевочным начертаниям: «1. Начертания “лиц” и “фит” многочисленны, чрезвычайно разнообразны и наряду с этим неустойчивы; 2. в силу неустойчивости начертаний и относительной ограниченности их графических возможностей оказывается неизбежным и в действительности существует совпадение одинаковых начертаний, выражающих разные напевы; 3. наблюдается явление обратного порядка: одному и тому же напеву соответствуют разные начертания... 5. начертание не есть решающий фактор в вопросе классификации «лиц» и «фит»; кроме начертаний необходимо принять во внимание разводы, тексты и собственно напевы» (Бражников. 1984. С. 34).

²⁸ Лебедева. 1989. С. 149–150.

²⁹ Кручинина. 2002. С. 71.

множеству вариаций и все же оставаться по сути той же»³⁰. Не только мелодическая формула, рассчитанная на импровизацию, но «даже музыкальная нотация мелодической формулы могла подвергаться изменениям, и нет ничего странного или необычного, если в одной и той же рукописи или даже в одном гимне мы находим мелодическую формулу в нескольких вариантах записи»³¹. Секрет такой подвижности формулы, по мнению М. Велимировича, заключается в том, что средневековое церковное пение изначально рассчитано на изустную традицию и остается по своей сути искусством мнемоническим. Малограмотные певцы «следовали основному контуру мелодии (basic outline of the melody), не придавая большого внимания строгому соблюдению точной интервальной величины и высоты. Даже один певец редко мог повторить одну и ту же мелодическую формулу точно одним и тем же способом и с той же ритмической структурой»³².

2.1.4. Изменчивость формулы

Существует также мнение о крайней нестабильности, изменчивости, «текучести» и непостоянстве формулы, когда последняя меняется порой до неузнаваемости и стирания остова, так что, кажется, исчезает и само ее «ядро». Однако такой взгляд на формулу встречается у немногих исследователей. Например, М. В. Бражников замечает, что «...если произвести сопоставление всех помещенных в кокизнике “ромж”, “мереж”, разновидностей “стеzi” и других попевок, то и в их основном виде трудно будет отыскать две строки, полностью совпадающие по знаменам... Никакого “стандарта” и буквального совпадения нет и быть не может»³³. Все же категоричность этого вывода смягчается существенной оговоркой, что «при всей гибкости и неустойчивости распевов, каждый раз это все таки “ромжа”, а не какая-либо иная попевка... Так же создаются варианты любой попевки, имеющей их, а таковы — за немногочисленными исключениями — все знаменные попевки»³⁴. Такая тенденция формул к изменениям, наблюдаемая ученым, привела его к заключению, что «в силу многочисленности “добавочных” терминов к попевкам, а следовательно, и соответствующих им музыкальных явлений, видоизменений напева, сокращающих или расширяющих его, понятие определенной попевки с только ей присвоенным наименованием, в конечном счете, становится условным»³⁵. С. С. Скрёбков утверждает, что «мелодические попевки не могут служить отличительным признаком гласа, так как они не только перенимаются одним гласом у другого, но даже в пределах гласа (в различных вариантах) меняют свой облик порой до неузнаваемо-

³⁰ Velimirović. 1960. P. 62, 66.

³² Ibid. P. 67.

³⁴ Там же. С. 190.

³¹ Ibid. P. 67.

³³ Бражников. 1972. С. 189.

³⁵ Там же. С. 198.

сти»³⁶; «попевки текучи, изменчивы и могут весьма существенно менять свой облик»³⁷. Х. Тодберг, описывая разнообразные способы редукции формул византийской монодии, замечает, что они могут зайти так далеко, что среди многочисленных вариантов становится трудным распознать одну и ту же формулу³⁸. Из таблиц, составленных Я. Амаргианакисом³⁹, в которых прослеживаются изменения византийских формул в их различных певческих контекстах, видно, что некоторые анализируемые ученым формулы имеют многочисленные варианты (например, у формулы № 16 их 60⁴⁰), которые порою редуцируются до одной-двух невм, остальные же невмы «съедаются» окружающими формулами, так что в этом случае — по замечанию Н. Шедт, — когда даже ядро формулы исчезает, бывает очень трудно видеть, что это та же самая формула, и распознать ее варианты⁴¹.

2.1.5. Выводы

Итак, исследователями знаменного распева единогласно признаются такие свойства формулы, как *своеобразие, характерность, типичность и повторяемость* в распеве, позволяющие отличить ее от окружения и рассматривать как самостоятельную структурную единицу знаменного распева. Однако мнения ученых расходятся относительно других качеств формулы — *стабильности* графико-мелодического состава и закрепленности невменных начертаний за определенными мелодическими оборотами. Наибольшее распространение среди исследователей древнерусского и византийского распева получило мнение об устойчивости и неизменности мелодико-графического состава формулы, благодаря чему формула определяется как «стабильный мелодико-графический комплекс» (В. М. Металлов, А. Н. Кручинина, Т. Ф. Владышевская, Б. Г. Смоляков, И. В. Кондратович, Г. А. Пожидаева, И. Гарднер, Н. К. Ульф-Мюллер, Н. Шедт). Однако некоторые исследователи допускают бóльшую свободу за формулой и отмечают ее подверженность варьированию в разных певческих контекстах (М. Г. Школьник, И. Г. Лебедева, А. Н. Кручинина, М. Велимирович) вплоть до полного изменения графико-мелодического облика, однако последнего мнения придерживаются немногие ученые (М. В. Бражников, С. С. Скребков, Х. Тодберг, Я. Амаргианакис).

Что же именно, по мнению ученых, является тем устойчивым составляющим формулы, благодаря которому она остается узнаваемой при всем разнообразии своих вариаций?

³⁶ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 25.

³⁷ Там же. С. 26

³⁹ Amargianakis. 1977. P. 212–244.

⁴¹ Shiodt. 1985. P. 893.

³⁸ Thodberg 1966. S. 111–119.

⁴⁰ Ibid. P. 231–233.

2.2. Структура формулы

2.2.1. Ядро формулы и его местонахождение

Одним из верных признаков формулы считается наличие в ней некой обязательной части, по которой формула распознается визуально в певческих рукописях или на слух в напеве и которая, несмотря на многочисленные вариации формулы, во всех случаях сохраняется неизменной. Эту неизменную и обязательную часть формулы в специальной литературе называют по-разному: «ядром», «радикалом», «корнем», «интонационным остовом», «каркасом», «звуковым стержнем», «несущей конструкцией», «моделью»⁴². По убеждению исследователей, ядро является той наиболее значимой частью формулы, которая обеспечивает сохранность последней на протяжении столетий. М. В. Бражников называет «ядром» участок формулы из трех знаков, оказавшийся общим для восьми графических разновидностей попевок «ромжа»: «Это и есть собственно ромжа — основное “ядро” всех приведенных строк», — заключает ученый. Однако и «ядро» попевки также варьируется, видоизменяется, сокращаясь или удлиняясь. Все же наиболее характерные и убедительно звучащие знамена или их последования сохраняются. Эта выдержанность наиболее типичного для данной попевки — одной или в соединениях с другими — и позволяет называть один мелодический оборот “ромжей”, другой — “мережей”, третий — “колесом” или еще иначе»⁴³. И. Гарднер проводит различие между мелодическим «ядром» и графическим «радикалом» формулы: «При сравнении различных вариантов одного и того же тропы в различных текстах выясняется, как устроена характеристическая мелодическая и графическая форма этого тропы, а именно та знаковая последовательность, которая остается неизменной при различных последовательностях слогов. Мы можем обозначить ее как “ядро” («Kern») тропы. Мелодическому ядру соответствует совершенно определенная последовательность знаков, которая позволяет распознавать соответствующий троп среди других последовательно-

⁴² Далее в качестве рабочего нами будет употребляться термин «ядро».

⁴³ Бражников. 1972. С. 188–189. Сходные наблюдения и выводы сделаны М. В. Бражниковым относительно других структурных единиц знаменного распева — «лиц» и «фит», которые (выводы) с небольшими оговорками можно отнести и к попевкам: «Учитывая всевозможные особенности графики начертаний и их положения в певческой строке, мы пришли к заключению, что лица и фиты не имеют устойчивых начертаний. Однако в каждом начертании существует некое “ядро”, некая группа более или менее неизменно выдерживаемых постоянных знамен, которые составляют “физиономию” начертания...» (Бражников. 1984. С. 33). «Ядро» фитной формулы М. В. Бражников отождествляет с ее средней частью, в которой «в наибольшей степени сосредоточены ее [фиты] высотные и ритмические особенности, составляющие самые характерные признаки напева, и где происходит главное мелодическое и интонационное развитие» (Там же. С. 63).

стей знаков. Эту стабильную группу знаков тропа мы можем обозначить как его *радикал* («Radikal»), потому что эта группа знаков оказывается неизменной во всех возможных комбинациях и вариантах соответствующего тропа»⁴⁴. Б. Г. Смоляков утверждает, что попевки («мелодические обороты») сохранялись незабываемыми на протяжении столетий именно благодаря их «ядру», называя этот феномен «сильным фактором», способствовавшим «закреплению мелодических традиций». Так, например, «знамена, принадлежащие “шибку большому”, демонстрируют свою незабываемую звуковую устойчивость, основа которой заложена в *ядре* попевки — “шибке малом”»⁴⁵. Г. А. Пожидаева считает признаком, объединяющим структуру попевок, лиц и фит, то, что изменяемая часть в них предшествует неизменяемой и устойчивой, к последней, в свою очередь, и применим термин «ядро». Фиты и попевки, по мнению исследовательницы, состоят из «доступки и ядра»⁴⁶. Модель знаменной попевки, содержащей изменяемую и неизменяемую части (доступку и ядро), применима и к другим более поздним видам распевов — путевому и деместенному, где «в качестве ядра выступает кокиза... а доступка обычно предшествует ей»⁴⁷. Ядро у Г. А. Пожидаевой ассоциируется с кадансовой частью формулы. В исследованиях З. М. Гусейновой, так же как у Г. А. Пожидаевой, с ядром отождествляется устойчивый заключительный раздел формулы, находящийся после вариантно изменяемого подвода: «Структурно попевки представляют собой сочетание графически устойчивого *ядра* и графически вариантного *подвода*»⁴⁸. Ядро имеет как бы двухчастную структуру — оно завершается трехзнаковым «кадансом»⁴⁹. В понятие ядра включается текстовая составляющая распева: «ядро — мелодико-текстовой оборот»⁵⁰. Однако данная позиция — отождествление ядра с кадансовой частью формулы и присвоение ему определенного числа (обычно двух-трех) знаков — справедливо оспаривается М. Г. Школьник, которая убеждена, что «структурная модель формулы “подвод+ядро”, состоящее из трех знамен... нуждается в серьезной корректировке, даже если рассматривать только формулу XVII века. Ядром попевки могут являться две или одна тона... в других случаях чис-

⁴⁴ Gardner, Koschmieder. 1972. S. 10.

⁴⁵ Смоляков. 1975. С. 50, 62.

⁴⁶ Пожидаева. 2007. С. 69.

⁴⁷ Там же. С. 67.

⁴⁸ Гусейнова. 1999. С. 113.

⁴⁹ В определении попевки З. М. Гусейновой допущена некоторая двусмысленность, в результате чего становится не совсем понятным, приравнивает ли исследовательница к ядру кадансовую часть формулы, или же ядро, по ее мнению, приходится на среднюю часть формулы, но включает в себя и окончание («каданс») попевки (то есть состоит из двух частей), поскольку приведенная автором формулировка допускает оба возможных понимания: «Практически же попевка предполагает, как правило, три знака каданса, завершающего мелодико-текстовой оборот — “ядро”, два и более знака, предшествующих этому кадансу — “подвод”. Таким образом, графически попевка формируется из двух частей: более устойчивого по начертанию и распеву ядра и менее устойчивого подвода» (Там же).

⁵⁰ Там же.

ло тоном может быть четыре-пять (редко более пяти). Наконец, ядром формулы во многих случаях являются вовсе не конечные тономы, а «серединные»⁵¹. Согласно воззрению Т. Ф. Владышевской, «попевки имеют стабильную неизменную основу — корень, к которому возможны добавления частиц, приставок и окончаний»⁵². По мнению М. Г. Школьник, «корень» — это то, что не может быть исключено из структуры попевки при любых ее модификациях⁵³. Для обозначения неизменного начала в формуле и для раскрытия секретов устойчивости последней И. Г. Лебедевой используются такие понятия, как «каркас», «звуковой стержень» и «модель»: «В мелодических формулах одной группы стабилен только “звуковой стержень” (модель). Мелодическая орнаментация этого стержня индивидуальна почти в каждой формуле»⁵⁴; «Модель — аналитически найденный инвариантный “каркас” звуковой материи множества формул, принадлежащих разным напевам»⁵⁵. Б. П. Карастоянов утверждает, что «в процессе распевания словесного текста меняется протяженность мелодического оборота, распев слогов и невменная запись мелодической формулы. Неизменным остается только интонационный остов»⁵⁶.

Среди византинистов применительно к наиболее устойчивой, визуально или на слух наиболее «уловимой» части формулы также употребимы термин и понятие ядра. Х. Тодберг понимает под формулой «особое мелодическое единство, которое, будучи строго отделено от своего окружения, в своей простой форме образует целое и даже в соединении с другими формулами и мотивами постоянно сохраняет свое *характерное ядро* (charakterischen Kern)»⁵⁷. Н. Шедт полагает, что «конфигурация не в формуле имеет *ядро* (nucleus), которое не изменяется и обозначает глас»⁵⁸. Ядро, состоящее из одного-трех знаков, — это своеобразный «eye-catcher», ибо оно «ловит глаз» своей частой повторяемостью и характерностью. По другому, столь же меткому и образному выражению Н. Шедт, ядро — это «fingerprint». По наблюдениям исследовательницы, ядро обычно приходится на *среднюю* часть формулы⁵⁹. Говоря об инвариантности формулы, М. Велимирович оперирует близкими к И. Г. Лебедевой понятиями и терминами — «каркас» (framework) и «мелодический контур» (melodic outline). Эти понятия в его исследовании почти постоянно участвуют при описаниях формулы: «Мелодическая формула является скорее каркасом (framework), внутри которого есть элементы как фиксации, так и трансформации... Формула обеспечивает каркас (framework), внутри которого имеется достаточно свободы для каждого индивидуального исполнителя, чтобы украсить мелодию или же адаптиро-

⁵¹ Школьник. 1996. С. 171.

⁵³ Там же. С. 222.

⁵⁵ Там же. С. 152.

⁵⁷ Thodberg 1966. S. 46.

⁵⁹ Ibid. P. 896–897.

⁵² Владышевская. 1990. С. 84.

⁵⁴ Лебедева. 1989. С. 153.

⁵⁶ Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 5.

⁵⁸ Shjødt. 1985. P. 898.

вать ее под вкусы и традиции общины»⁶⁰; формула «не означает окостеневшую мелодию, которая всегда появляется в точно одинаковой форме. Это просто мелодический контур (melodic outline), внутри которого могут оказываться незначительные варианты и изменения, придающие разнообразие внешнему виду формулы, но не разрушающие основное качество ее каденции». Заметим, что, судя по последней цитате, наиболее инвариантным ученый считает каденционный раздел формулы. Несмотря на все свои вариации, подчеркивает М. Велимирович, формула остается «той же по сути» (the same in essence)⁶¹. Относительную стабильность записи формулы ученый противопоставляет вариативности, импровизационности и гибкости ее напева: «Установлено, что она (формула) представляет собой каркас (framework) для мелодии»⁶², — однако и этот графический каркас не остается неподвижным: он, как элемент письменной традиции, подвержен изменениям⁶³. Примечательно, что у М. Велимировича обнаруживаются сходные взгляды, с одной стороны, с И. Гарднером — в разграничении терминологии для обозначения неизменности мелодического контура (melodic outline, Kern) и его графической оправы (framework, Radikal), а с другой стороны — с И. Г. Лебедевой, а именно в том, что устойчивость формулы у обоих ассоциируется не с какой-то конкретной ее частью — «радикалом» или «кадансом», а с некоторым общим обрамлением, или контуром, попевки (melodic outline, framework, ср.: «инвариантный каркас», «звуковой стержень»). Помимо теории ядра существуют и другие взгляды относительно средоточия стабильности в формуле и ее наиболее устойчивых частей.

2.2.2. Каденция (каданс) как наиболее стабильная часть формулы

В отечественной медиевистике получила распространение точка зрения, согласно которой наиболее типизированной, «затвердевшей», а потому и характерной частью, где сгущаются все наиболее яркие признаки формулы, считается ее заключительная, правая, «кадансовая» часть, тогда как левая, начальная часть («подвод») почти единодушно признается в большей степени подверженной варьированию. Такова, в частности, точка зрения М. В. Бражникова, отмечавшего «существенную особенность строения» напевов попевок в «развитии левых частей при типизации правых»⁶⁴. Близкого мнения придерживается А. Н. Кручинина, по-

⁶⁰ Ibid. P. 126.

⁶¹ См. приеч. 30.

⁶² Velimirović. 1960. P. 106; см. также с. 62–67.

⁶³ См. примеч. 31.

⁶⁴ «Говоря о попевках, следует отметить существенную особенность строения их напевов: развитие левых частей при типизации правых» (Бражников 1984. С. 87). Здесь

лагающая «характерный графический признак попевок» в наличии обязательной *устойчивой кадансовой части*, состоящей из двух (реже — одного) знаков. «Архетипом» в ее работе назван «основной» графический тип каданса, участвующий в образовании вариантов, первооснова для группы попевочных вариантов⁶⁵. Близки к концепции А. Н. Кручининой воззрения Г. А. Пожидаевой. Музыкальная формула, редуцированная до заключительного мелодического оборота, названа в ее исследованиях «кокизой», которая, будучи *неизменной*, записывается *неизменным* комплексом знаков⁶⁶. В кокизе, отличающейся от подвода мелодической и семиографической стабильностью, концентрируются наиболее характерные и яркие признаки формулы; кокиза предваряется подводом и вместе с ним составляет попевку⁶⁷. Примечательно, что Г. А. Пожидаева разграничивает понятия «кокиза» и «попевка», усвая кокизе мелодическую неизменность, а попевке — переменчивость, зависящую от текста. Такое разграничение двух терминов, параллельно употребляемых в древнерусской музыкальной теории, является особенностью теоретических воззрений автора и не встречается более в других трудах по древнерусскому церковному пению, в которых «попевку» и «кокизу» скорее принято рассматривать как синонимы⁶⁸. З. М. Гусейнова полагает, что «степень устойчивости попевочного начертания возрастает к ее концу:

вновь напрашивается параллель со структурой фит, подробно описанной ученым. «Конечными оборотами (концовками)» фит М. В. Бражников называет их заключительную часть, которая так же, как и в попевках, по наблюдениям ученого, состоит из «типизированного окончания», «устойчивого мелодического оборота». Это «самые типические обороты фитного пения, — заключает М. В. Бражников, — придающие напевам лиц и фит интонационную характерность и формообразующую завершенность... конечный оборот тесно связан с предшествующей частью распева, как бы срастается с мелодическими оборотами, подготавливающими его появление. Эти подготовительные участки в значительной степени застывают и стандартизируются, как и сами заключительные обороты (при наличии, разумеется, вариантных разночтений)» (Там же. С. 63).

⁶⁵ Кручинина. 2002. С. 55.

⁶⁶ «Кокиза — устойчивый, относительно завершенный музыкальный оборот, объединяющий несколько тоном, обладающий своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью. В крюковой нотации кокиза записывалась неизменным комплексом знаков, соответствуя такому же неизменному мелодическому обороту. Кокиза является русским аналогом понятию “музыкальной формулы” в западно-европейской медиевистике и византистике» (Пожидаева. 2007. С. 57).

⁶⁷ Попевка, по определению Г. Пожидаевой, — «одна из основных “мелолексических” единиц песнопения, объединяющая несколько просодем и возникающая в результате распева интонационно-смысловой единицы текста — слова, синтагмы или строки — музыкальными структурами (тонемами и кокизами). В отличие от кокизы, попевка обязательно имеет с текстом общую цезуру и представляет собой образование, включающее в себя кокизу и подвод» (Там же. С. 66).

⁶⁸ Традиция рассматривать оба термина как синонимы восходит к М. В. Бражникову: «В знаменных теоретических руководствах можно видеть несколько различных названий, определяющих одно и то же понятие попевки, а именно: “кокиза”, “попевка”, “строка”... Прямое значение слова “кокиза” (что то же — “попевка”)... В главном своем значении термин “попевка” полностью совпадает с понятием “кокизы”... Кокизы рассма-

самые стабильные элементы в попевке — последние, и от конца к началу попевки эта стабильность уменьшается»⁶⁹. Б. Г. Карастоянов определяет попевку как «кадансовый мотив, представляющий собой небольшой мелодический оборот». Кадансовый мотив исследователь считает интонационно наиболее характерным, не сокращаемым при озвучивании текстового колона: именно по нему устанавливается «родство формул», образующих «семейство»⁷⁰.

Ставший для большинства русских медиевистов стереотипным взгляд на исключительную роль в образовании попевок их заключительной, «кадансовой» части был опровергнут и пересмотрен М. Г. Школьник. Распространенному мнению о стабильности и значимости попевок кадансов ею противопоставлены следующие доводы, основанные на подробном диахронном анализе знаменных попевок: «Заключительная часть позднерусских попевок, вопреки распространенной точке зрения, далеко не всегда является значимой частью, определяющей специфику данной попевки, ее принадлежность к какому-либо классу формул»; «Общность окончания не делает попевки идентичными. Подобное колесное окончание встречается в концовках ряда других формул гласа. Смена колеса на другое завершение формулы /например, с хамилой, как мы видели в рафатке/ не влечет за собой смены попевки» [подчеркивание автора]⁷¹; «...Формула может не иметь завершения, или это завершение может быть более поздним и не отражающим сущности попевки. Вариативность окончаний попевок XVI века (с пауком, с хамилой, неводные, со стезей и т. д.) свидетельствуют о том, что и в XVI веке окончания формулы менее устойчиво, чем ее начало и середина...»⁷².

Термин «каденция» и соответствующее ему понятие широко употребим и в византистике⁷³. Определение каденции и ее разновидностей можно найти у Я. Амаргианакиса: «Каденция — это такая мелодическая строка, которая обозначает окончание мелодии или временную паузу, особенно на одной из доминирующих нот». Исследователь отмечает, что согласно современной системе византийской музыки каденции подразделяются по их местоположению в мелодии на три категории: конечные,

триваются... как типичные мелодические обороты, что вполне соответствует внутреннему значению попевки как кокизы»... » (Бражников. 1972. С. 167). Как синонимы эти два термина фигурируют также в работах Г. В. Алексеевой: «Кокизники — древнерусские собрания попевок (кокиз)» (Алексеева 2007. С. 354); А. Н. Кручининой: «Таким образом, термин кокиза имеет два значения: обобщающее, которое близко понятию попевки, и частное — название определенного графического оборота»; «...формульность характеризуют именно те обороты, которые древнерусские распевщики называли попеvkами или кокизами» (Кручинина. 2002. С. 51, 55); Б. Г. Смолякова: «Другими нарицательными именами, синонимичными термину “попевка”, были “строка” и “кокиза”...» (Смоляков. 1996. С. 169) и т. п.

⁶⁹ Гусейнова. 1999. С. 113.

⁷⁰ Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 8.

⁷¹ Школьник. 1996. С. 221–223.

⁷² Там же. С. 171.

⁷³ Об этом термине см. в статье: *Shiødt*. 1985.

полные и неполные⁷⁴. Им же произведен подробный обзор и типология каденций византийской монодии⁷⁵. Н. Шедт отмечает, что «кадансовая часть («выход» — exit) византийской формулы состоит из одного, двух или трех знаков — обязательный последний иссон и в большинстве случаев предшествующие ему апострофы»⁷⁶.

2.2.3. О других структурных частях формулы: «доступка» («подвод»)

В древнерусской музыкальной теории XVII века применительно к начальной части формулы встречается понятие «доступка» (или «довотка», «приступка»). Так, в кокизнике РНБ. Сол. собр. № 752/690 группы схожих попевок, в которых одинаковое заключительное невменное начертание предваряется различными по составу и количеству знаков начальными оборотами, нередко сопровождаемы ремарками на полях: «сии подобны темже со своими *доступками...*»⁷⁷. Судя по примерам из упомянутой рукописи доступка может состоять из одного или нескольких знаков (от 1 до 11) или даже включать в свой состав небольшую самостоятельную формулу, завершающуюся статьей. Древнерусский термин «доступка» истолкован М. В. Бражниковым как «участок напева (мелодической строки), который находится впереди... попевки или знамени..., предваряет их, так сказать, открывает к ним доступ — откуда и слово доступка...». Доступки «подвергаются варьированию, образуя в некоторых случаях “свои” формы при той же основе попевки»⁷⁸. Г. А. Пожидаевой в числе основных черт доступки также отмечена изменчивость: «Изменяемой части попевки — доступке — соответствует такая же изменчивая (переменная) форма записи крюковой нотацией»⁷⁹. В исследовании А. Н. Кручининой доступка переименована в «подвод». Благодаря

⁷⁴ *Amargianakis*. 1977. P. 60.

⁷⁵ *Ibid.* P. 60–73.

⁷⁶ *Shiodt*. 1985. P. 898.

⁷⁷ РНБ. Сол. собр. № 752/690, л. 67–70. Термин «доступка» (и ему подобный «довотка») в данном кокизнике встречается нерегулярно, а именно, он выписывается на полях только у некоторых групп попевок (например, у вариантов попевки «скочекъ», у «кулизмы» 6-го гласа и некоторых других). Это наводит на мысль, что наличие «доступки» в древнерусской знаменной теории считалось обязательным не для всех попевок, но только для тех, у которых «ядро» приходилось на заключительную часть.

⁷⁸ *Бражников*. 1972. С. 185, 197. Термин «доступка», применимый к попевкам, имеет аналогию в термине «приступ», используемом в древнерусской фитной теории. М. В. Бражников отмечает, что «случаи прямого обозначения в фитниках начальных частей распевов термином “приступ” крайне редки. Редки и случаи такого изложения распевов, по которым можно было бы точно установить, к чему относится самый термин». (Пользуясь косвенными признаками, ученый выделяет участок от начала развода до знака «зела», именуемый «приступом»). Таким образом, приступ — это начальная часть лица или фиты до ядра и конечного оборота. По замечанию М. В. Бражникова, «приступ в интонационном и структурном отношении является наиболее гибкой и непостоянной частью лица или фиты» (*Бражников*. 1984. С. 61).

⁷⁹ *Пожидаева*. 2007. С. 66.

ее изысканиям этот термин получил широкое распространение в отечественной медиевистике. «Подводы, — по мнению А. Н. Кручининой, — обязательная часть в создаваемых попевах — (в отличие от архетипов) менее индивидуализированы. Их начертания крайне редко закрепляются за определенным архетипом... что связано с функцией подводов: они представляют собой общие формы мелодического движения, свойственные любой группе попевок»⁸⁰. Распространенное мнение о «меньшей устойчивости» подвода в сравнении с кадансовым разделом формулы разделяет З. М. Гусейнова⁸¹. По наблюдению Н. Шедт, начальная часть («preparation») византийской формулы состоит из одного-двух знаков, которые могут и отсутствовать. Примечательно замечание исследовательницы о том, что «подготовки (preparations) и выходы (exits) *очень стабильны* и почти так же *постоянны*, как и ядро»⁸², которое диссонирует с устойчивым взглядом многих русских медиевистов о «мобильности подвода» и «стабильности каданса» знаменой формулы.

2.2.4. Теория тонемно-мотивной структуры попевок

Область синтагматики знаменного распева послужила объектом для научных разработок Б. П. Карастоянова. Исследователем осуществлена попытка структурного анализа, имеющая целью сегментацию знаменных песнопений (их расчленение на составляющие дискретные единицы-звенья — знаки, мотивы, формулы и др.), выяснение структуры и семантики элементов. Рассматривая знаменный распев как своеобразного рода «язык» или «знаковую систему», Б. П. Карастоянов впервые производит подробную классификацию разномасштабных мелодико-просодических единиц знаменного распева, к простейшим из которых он применяет лингвистические термины «просодема», «тонема» и «слог», за которыми на более высоком структурном уровне следуют «мотив», «просодическое звено» и «слоговая группа», образующие «текстовой колон»⁸³. Тонемы и просодемы являются кратчайшими единицами мелодического движения и певческой просодии. Тонема понимается исследователем также как «простейшая мелодическая единица знаменного распева», «интонационный ход», «элемент с определенной функцией в мелодической волне... реализованный типичным мелодическим ходом определенной длительности и звукового состава»⁸⁴. Границы тонемы Б. П. Карастоянов определяет количеством мелодических функций, в

⁸⁰ Кручинина. 2002. С. 69. Данное определение «подвода» и его роли в структуре попевки является спорным, на что уже было обращено внимание в первой части настоящей статьи (Шек. 2013. С. 370–374).

⁸¹ См. примеч. 49.

⁸² Shjødt. 1985. P. 898.

⁸³ Карастоянов. 1988. С. 491–493; также: Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 5.

⁸⁴ Карастоянов. 1988. С. 492. В языкознании термин «тонема» имеет достаточно широкий круг значений. Вот некоторые из них: «В теории речевой интонации тонемой

зависимости от чего знак может заключать в себе одну или несколько тонем. Так, знак, имеющий в мелодическом построении одновременно две функции (например, «подступ к вершине» и «кульминация» или др.), обозначается исследователем как «двухтонемное сочетание». (Количество мелодических функций тонемы, по мысли автора, влияет также и на качество распеваемой ею «просодемы», которая, в зависимости от этого количества, определяется как «простая» или «сложная».) Более того, знак в понимании исследователя не только не тождествен тонеме, но может принадлежать одновременно к двум разным мотивам⁸⁵. Таким образом, тонема для Б. П. Карастоянова — категория чисто мелодического порядка, не связанная напрямую со знаком как со своим неотъемлемым графическим воплощением. О некоторой недооценке графического уровня в теории Б. П. Карастоянова можно заключить, в частности, и из того, что у исследователя отсутствует понятие «графемы» как минимальной графической единицы знаменной записи, то есть графическая сторона знака остается никак не маркированной. Помимо тонемы, другой мелодической единицей формулы, согласно Б. П. Карастоянову, является мотив. Мотив — явление более крупного порядка по сравнению с тонемами, и более мелкого по сравнению с попевкой⁸⁶. Судя по таблицам попевок, составленным Б. П. Карастояновым, формула обычно состоит из нескольких мотивов⁸⁷. Несмотря на первопреходческую ценность принятых Б. П. Карастояновым разработок в области знаменной просодии, синтагматики и морфологии, предложенная исследователем теория не лишена слабых мест. В частности, своеобразную интерпретацию в его работах получил вопрос соотношения мелодической и графической сторон знаменных единиц, допускающий нарушение целостности знака и дисбаланс между двумя его измерениями. Спорным представляется также выбор в качестве критерия сегментации знаменных фраз такого понятия, как «мелодическая функция» составляющих их элементов. Ввиду указанных недостатков теория Б. П. Карастоянова нуждается в пересмотре и корректировке, о чем уже было замечено нами в своем месте.

Вслед за Б. П. Карастояновым термины «тонема» и «просодема» использовались и другими исследователями. Осмысление тонемы в трудах

называется 1) семиологически релевантная единица высоты тона, входящая в систему просодических средств данного языка, 2) единица мелодического членения речи» (Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. П., 1969. С. 477) и др. Применительно к знаменной мелодике термин «тонема» используется Б. П. Карастояновым во втором из указанных значений.

⁸⁵ См. об этом: Шек. 2013. С. 391.

⁸⁶ Согласно иерархической шкале Б. П. Карастоянова, попевки — это «крупные мелодические образования», «явления более высокого структурного уровня», мотивы — «мелодические образования более низкого структурного порядка» («структурно более низкие мелодические единицы»), чем попевка, но более крупные, чем тонемы — «простейшие мелодические единицы знаменного распева» (Карастоянов. 1988. С. 491, 492; также: Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 14).

⁸⁷ Карастоянов. 2008. Гл. II.

Г. А. Пожидаевой и М. Г. Школьник носит менее субъективный характер, поскольку эта единица знаменного распева воспринимается ими в неразрывном союзе с другой, тесно связанной с ней, знаменной графемой, так что обе рассматриваются как единый комплекс, единая синкретическая единица (что, на наш взгляд, более соответствует древнерусскому восприятию знака как единства обозначающего и обозначаемого). Определяя тонема, Г. А. Пожидаева заостряет внимание именно на этой связи: «Тонема — наименьшая интонационно-ритмическая единица напева, не имеющая внутренней цезуры, состоящая из одного или нескольких звуков... В крюковой нотации каждой тонеме соответствовал один знак, что показывало целостное осмысление этой единицы в древнерусской теории музыки»⁸⁸. Согласно М. Г. Школьник, тонема представляет собой «мелодическую единицу знаменного распева, приходящуюся на один слог»⁸⁹. Из данной формулировки явствует, что тонема соответствует одному знаку, поскольку в согласии с силлабическим принципом столпового распева знак, как правило, приходится на один слог. Двуединство знаменной тонемы и графемы соблюдается также при описании этих понятий И. Е. Ефимовой, более того, ею для обозначения графической стороны знаменного знака употреблен лингвистический термин «графема»⁹⁰: «Интонация крюковой нотации, этот минимальный смысловый элемент напева, “свернута” и зримо явлена в графеме — минимальном элементе нотации»⁹¹. Под «интонацией», по всей видимости, тут следует понимать «интонему», выступающую аналогом «тонемы», которая характеризуется исследовательницей как «минимальный смысловый элемент напева». Примечательно, что в определении «интонемы» И. Е. Ефимова вводит семантическую категорию.

Понятие мотива как более мелкой конструктивной единицы певческой формулы известно и в византистике. Х. Тодберг приводит следующие описание мотива: «В качестве “мотива” я обозначаю мелодический элемент, меньший объемом, чем объем формулы; он в высшей степени изменчив в своей форме и иногда может находиться один, однако его особенный признак в том, что он тесно соединяется с формулой»⁹².

2.2.5. О различных исследовательских подходах к морфемному членению попевок

Согласно наиболее распространенной точке зрения, в формулах знаменного распева принято выделять две части — начальную и кадансо-

⁸⁸ Пожидаева. 2007. С. 57.

⁸⁹ Школьник. 1996. С. 171.

⁹⁰ Термин «графема» впервые был использован в диссертации М. Г. Школьник (Школьник. 1996. С. 80).

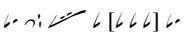


⁹¹ Ефимова И. Е. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства. Красноярск, 1999. С. 58.

⁹² Thodberg. 1966. S. 46.

вую («подвод» и «архетип» или «ядро»). Такова, в частности, позиция А. Н. Кручининой (и ее научных последователей), Б. П. Карастоянова, З. М. Гусейновой⁹³. Однако некоторые исследователи, усматривающие параллель между структурой формулы и слова, допускают возможность более дробного членения попевки на составляющие ее части-морфемы — наличие в ней корня, приставки, окончания и суффикса. Так, явная связь между словом и знаменной попевкой прослеживается у Т. Ф. Владышевской: «Попевки подобны словам, из которых складывается литературный текст. Необходимо отметить и другие аналоги между словом и попевкой: они имеют стабильную неизменную основу — корень, к которому возможны добавления частиц, приставок и окончаний»⁹⁴. Той же аналогии со словом придерживается М. Г. Школьник: «На наш взгляд, аналогия со структурой слова может приблизить к пониманию строения позднерусской попевки. Слово и попевка обязательно включают в себя корень — то, что не может быть исключено из структуры при любых модификациях. Кроме корня, слово/попевка может иметь приставку, суффикс и окончание. С их изменением попевка не меняется по существу, а только варьируется, возникает подвид (вариант) попевки»⁹⁵. Н. Шедт, помимо ядра, обнаруживает в формуле еще две части: предваряющую («подготовление» — «preparation») и заключающую ядро («выход» — «exit»)»⁹⁶. Б. П. Карастояновым предложены структурные модели попевок в согласии с разработанной им теорией тонемно-мотивной сегментации распева. Для наглядной иллюстрации приведем примеры членения попевок «грунка», «рафатка», «ометка» и «рожок», которые свидетельствуют о наличии различных взглядов на структуру попевок у разных авторов.

Пример 1. Морфемное членение попевки «грунка» у Б. П. Карастоянова⁹⁷ и М. Г. Школьник⁹⁸

Согласно тонемно-мотивной теории Б. П. Карастоянова, попевка «грунка» состоит из двух речитативных («III Б») и одного кадансового мотивов:

III Б	III Б	кадансовый мотив
		

Согласно словообразовательной аналогии М. Г. Школьник, варианты грунки «пецега», «возвод», «колчанец», «пастела полная» включают в себя «приставку» и «корень»; более же редкий вариант этой попевки «стезя великая» имеет вдобавок еще и окончание:

⁹³ См. примеч. 48.

⁹⁵ Школьник. 1996. С. 222.

⁹⁷ Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 7, пример 13.

⁹⁴ Владышевская. 1990. С. 84.

⁹⁶ См. примеч. 76.

⁹⁸ Школьник. 1996. С. 223.

приставка	корень	окончание
		нет
		нет

Пример 2. Морфемное членение формул «рафатка», «ометка» и «задевец» у И. Гарднера⁹⁹, Б. П. Карастоянова¹⁰⁰ и М. Г. Школьник¹⁰¹

По мнению И. Гарднера, рафатка и ометка имеют две части:

1 часть	2 часть

Согласно Б. П. Карастоянову, рафатка, рожок и задевец состоят из трех мотивов, один из которых, кадансовый («км 1»), является общим для всех попевок, а два других речитативных мотива предваряют кадансовый. В приведенных моделях рафатки и рожка по непонятной причине упущен знак связки , который можно было бы также причислить к самостоятельному мотиву .

рафатка	рм 	рм 57 	км 1
рожок	рм 	рм 59 	км 1
задевец	рм 17 	рм 66 	км 1

Собственно ометка в таблицах Б. П. Карастоянова отсутствует, фигурируя только в комбинации с задевцом. Судя по приведенной составной ометке с задевцом, простая ометка состоит из двух мотивов (также с пропуском связующего мотива):

рм 59 	км 1
-----------	----------

⁹⁹ Gardner, Koschmieder. 1972. S. 21.

¹⁰⁰ Карастоянов. 2008. Гл. II.

М. Г. Школьник выделяет в рафатке и ометке три части: корень, суффикс и окончание¹⁰²:

«корень»	«суффикс»	«окончание»

В попевке «задевец» корень перемещается из начальной в среднюю часть, а предшествующие невмы образуют «приставку»:

«приставка»	«корень»	«окончание»

2.2.6. Способы образования попевочных вариантов

Как было отмечено учеными-медиевистами, формула меняется в зависимости от местоположения в песнопении и распеваемого ею текста. В ряде исследований перечислены причины этих изменений и показаны способы образования новых попевочных вариантов. Так, В. М. Металлов упоминает изменения в некоторых попевках, происходящие, по его словам, по большей части в середине самой попевки, такие как: сокращения и дополнения, наращения в начале попевки, а также мелодические варианты, образующиеся преимущественно по требованию текста («некоторые попевки имеют речитативные части, и сообразно с длиной речитатива имеют краткую или удлинненную форму»). Кроме того, по наблюдению автора, есть и «такие попевки, которые нередко соединяются с другими попевками и образуют, таким образом, двойную, составную или сложную попевку»¹⁰³. Согласно А. Н. Кручининой, попевочные варианты образуются путем изменения «подводов» при сохранении «архетипов» (или их «производных»). Т. Ф. Владышевская полагает, что «способ варьирования попевок следует закономерностям словообразования и речевой структуры: при неизменности корня попевки, ее развитие происходит путем видоизменения приставки и окончаний, кото-

¹⁰¹ Школьник. 1996. С. 222.

¹⁰² Структурные модели формул сопровождаются у М. Г. Школьник подробными комментариями: «В рафатке корень, или ядро, — это начало попевки. Затем может вставляться речитативный участок, “суффикс” и окончание. Окончание может варьироваться, например, включать хамилу. Ометка по структуре аналогична рафатке, но отличается распевом “ядра” (“корня”), поэтому, невзирая на интонационную близость, представляет собой самостоятельную попевку. Задевец почти всегда имеет “приставку” перед “корнем” и общее с рафаткой “окончание”... Рафатка, ометка и задевец имеют общее “окончание” — “колесо” “о 1 ♯» (Там же. С. 222).

¹⁰³ Металлов. 1899а. С. 8.

рые могут принимать разный вид и таким образом выполнять связующие и координирующие функции»¹⁰⁴. Близкого взгляда придерживается М. Г. Школьник, утверждающая, что с изменением корня, приставки, суффикса и окончания «попевка не меняется по существу, а только варьируется, возникает подвид (вариант) попевки»¹⁰⁵. И. В. Бахмутовой и др. в числе наиболее характерных приемов варьирования попевок в пореформенных певческих рукописях второй половины XVII в. отмечают следующие: замены двугласостепенного знамени на два единогогласостепенных, ритмические вариации, вставки, делеции, замены в сериях стопиц и другие. Авторы также обращают внимание на то, что «наращивание длины попевок происходит как в начальной части (слева), путем перехода от «малой» попевки к «средней» и т. д. при сохранении каданса, так и путем варьирования самого каданса (его удлинения). Как правило, это приводит к появлению новой попевки»¹⁰⁶. Особенно подробно вопрос попевочной вариантности рассмотрен Б. П. Карастояновым, который, основываясь на результатах анализа песнопений певческой книги «Праздники» никоновской редакции, приходит к выводу, что из большого числа формул «лишь немногие повторяются без изменения, остальная, преобладающая часть разнится протяженностью, мелодическим рисунком, распевом текста, ритмикой, высотой и невменной записью»¹⁰⁷. Исследователь отмечает, что в связи «с многообразием тождества и отличий отобранного в песнопениях материала» возникают сложности при его систематизации, для разрешения которых необходимо выявить причины «появления столь многочисленных модификаций мелодических формул знаменного распева»¹⁰⁸. Б. П. Карастояновым отмечены разные способы образования попевочных вариантов, однако особому рассмотрению подверглись те сегменты, в которых «варьирование обусловлено техникой переложения текста на мелодию». Именно с этих вариантов исследователь считает необходимым начинать систематизацию сегментов знаменных центонкомпозиций. Проанализировав некоторые случаи образования «количественных» (термин Б. П. Карастоянова) вариантов, Б. П. Карастоянов приходит к выводу, что «изменение количественных показателей текстовых колонов сказывается на составе формулы и ее невменной записи». «Количественные» варианты попевок, по наблюдению автора, возникают в результате удлинения или сокращения текстовой фразы, что, соответственно, влияет на количественный состав и размеры формулы: «Краткий мелодический вариант входит без каких-либо знаковых разночтений в средний вариант, а тот в свою очередь является фрагментом наиболее крупного ва-

¹⁰⁴ Владышевская Т. Ф. Русская церковная музыка XI–XVII веков. Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 1993. С. 26 (цит. по: Алексеева. 1983. С. 182).

¹⁰⁵ Школьник. 1996. С. 222.

¹⁰⁶ Бахмутова и др. 2010b. С. 118–119.

¹⁰⁷ Карастоянов. 2008. Гл. VI. § 5.

¹⁰⁸ Там же.

рианта»¹⁰⁹. Таким образом, «неодинаковые по протяженности образцы, в более кратких из которых использованы фрагменты более развитых, представляют собой только количественные варианты одной и той же мелодической формулы, возникшие при озвучивании текста разного строения»¹¹⁰. К категории «количественных» Б. П. Карастоянов относит также «варианты знакового начертания, связанные с расстановкой слогов», то есть образующиеся в результате различного количества и чередования ударных и безударных слогов текста. (Заметим, что этот тип вариантности характерен исключительно для формул пореформенного периода.) Помимо «количественных» попевочных вариантов исследователем упоминаются варианты с «частично измененной невменной записью», «с частичной транспозицией мелодии на определенных участках формулы», «с укрупнением ритмики краткого образца», а также такие, в которых, например, один из отрезков формулы изменен ритмически, другой же «обрастает новыми элементами мелодии»¹¹¹. Выявив разные способы образования попевочных вариантов, Б. П. Карастоянов попытался определить, в каких случаях новую модификацию формулы можно обозначить как самостоятельный вариант по отношению к ряду других, в целом между собою сходных. Установив закономерность между одинаковыми по мелодическому составу и невменной записи фрагментами, для которых использованы тексты одинакового строения, он предположил наличие также и обратной связи — «одинаковые текстовые колонны озвучиваются всегда одними и теми же мелодическими и знаковыми модификациями попевки»¹¹². (Оговорим, что вывод автора о тождестве мелодико-графического состава формул и текстовых сегментов, наблюдаемом им на уровне «не случайного совпадения, а нормативного решения», имеет силу только для узкого пореформенного временного отрезка, когда напев был поставлен в строгую зависимость от просодических особенностей текста¹¹³.) Обобщим и упорядочим наблюдения Б. П. Карастоянова. В песнопениях певческой книги «Праздники» пореформенной редакции автор различает попевочные варианты двух основных типов: «количественные» и «качественные» (второй условный термин — наш); последние рассматриваются им как собственно варианты: к ним относятся «мелодические» варианты, имеющие в свою очередь, следующие разновидности: «звуковысотные», «ритмические», «смешанные», «семиграфические» и «графико-мелодические». «Количественные» попевки, по мысли автора, напротив, не имеют статуса вариантов, так как более пространная или более краткая запись одной и той же попевки не приносит значительных изменений в саму попевку¹¹⁴. В одной категории с

¹⁰⁹ Там же.

¹¹¹ Там же.

¹¹³ См. об этом: Шек. 2006.

¹¹⁴ Подобная мысль уже была высказана М. В. Бражниковым, см. примеч. 74.

¹¹⁰ Там же.

¹¹² Там же.

«количественными» Б. П. Карастояновым рассматриваются «просодические» (термин наш) варианты попевок, поскольку те и другие связаны с различными изменениями текста. Однако, на наш взгляд, между этими двумя типами вариантов имеют место существенные различия: «количественные» варианты характерны для всех временных стадий знаменной нотации, тогда как «просодические» являются продуктом исключительно никоновской реформы; «количественные» образуются путем наращивания или сложения готовых (и, по наблюдению Б. П. Карастоянова, неизменных) частей попевки, а «просодические» связаны с серьезным изменением попевочной структуры и графической записи. На основании перечисленных различий «количественные» и «просодические» варианты следовало бы классифицировать как разные.

Различные изменения певческих формул рассматривались также и в исследованиях византинистов. М. Велимирович на примере небольших начально-серединных византийских формул показывает несколько возможных способов их варьирования в рукописях, таких как, например: 1) повтор начальных или заключительных тонов формулы, 2) повторение одной из частей формулы, 3) небольшие ритмические изменения в некоторых частях формулы, 4) заполнение терцового скачка проходящим тоном. Однако ни одна из измененных таким образом формул не меняет существенный мелодический контур («essential melodic outline»), и каждая из них может быть прикреплена как добавочная к каркасу («framework») ¹¹⁵. И. В. Кондратович отмечает два типа изменений, происходящих в результате координирования византийских формул с текстами разного слогового количества: вставки и введение типизированных мелизматических фигур-украшений. Вставки в формулу вызваны потребностью координации с большей, по сравнению с нормативной, слоговой группой и представляют собой речитативные повторения (обозначенные исонами) безударных слогов на высоте опорного звука формулы. В отличие от вставок орнаментальные фигуры вводятся на опорном звуке формулы ¹¹⁶.

2.2.7. Выводы

Итак, большинство исследователей музыкального средневековья при выяснении вопроса о стабильности формулы единогласно придерживаются понятия «ядра» (или близких понятий) как средоточия стабильности в формуле, однако мнения порой диаметрально расходятся, когда речь заходит о различных сторонах данного понятия. Возникающие разногласия затрагивают как терминологию, так и границы самого понятия: некоторые ученые применяют один и тот же термин для обозначения

¹¹⁵ Velimirović. 1960. P. 64.

¹¹⁶ Кондратович. 1987. С. 13.

мелодической и графической сторон формулы (М. В. Бражников и др.), другие проводят терминологическое различие между мелодическим и графическим ядром формулы (И. Гарднер, М. Велимирович), третьи в определение ядра, помимо мелодического и графического, вводят еще и текстовое измерение (З. М. Гусейнова), есть и такие, у которых диапазон включенных в данный термин параметров формулы не уточняется (Н. Шедт, Х. Тодберг). Мнения расходятся и относительно степени стабильности ядра: одни приписывают ядру абсолютную неизменность (Т. Ф. Владышевская, З. М. Гусейнова, Г. А. Пожидаева, И. Г. Лебедева, Н. Шедт), другие даже для этой наиболее постоянной и характерной части попевок допускают возможность незначительного варьирования и изменения (М. В. Бражников, М. Г. Школьник, М. Велимирович). С другой стороны, в то время как одни считают неизменным само ядро (в отношении постоянства его мелодико-графического состава), другие под неизменностью ядра подразумевают его обязательное наличие в формуле (М. Г. Школьник, Х. Тодберг), хотя само ядро в допустимых пределах может и изменяться. Нет согласия и в определении местонахождения ядра в формуле: одними ядро отождествляется с конкретной частью формулы, например — срединной (Н. Шедт) или заключительной (Г. А. Пожидаева, З. М. Гусейнова), или же с той и другой (М. Г. Школьник), другими эта наиболее устойчивая часть формулы мыслится вне конкретной ее локализации в последней (И. Г. Лебедева, М. Велимирович), третьими позиция ядра в формуле не оговаривается (М. В. Бражников, И. Гарднер). Нет единства мнений и относительно количества неврм, характеризующих ядро.

При разрешении вопросов, связанных со структурой византийских и знаменных песнопений, в среде теоретиков древнего церковного пения обнаруживаются разные подходы, которыми обуславливаются и разные воззрения на строение формулы. Для одних условием сегментации знаменных попевок оказывается мелодическая функция составляющих их элементов (Б. П. Карастоянов), у других в основе синтагматического членения всех без исключения осмогласных формул лежит предпосылка об их двухчастной структуре (А. Н. Кручинина, З. М. Гусейнова, Г. А. Пожидаева). Наиболее объективным нам представляется историко-«лингвистический» подход к выяснению строения знаменной попевки (М. Г. Школьник, Т. Ф. Владышевская), учитывающий (сквозь призму генетики) одновременно историческую, структурную и семантическую роль в формуле образующих ее компонентов.

Среди исследователей имеют место также разные воззрения на «качества» (такие как «стабильность» и «значимость») составляющих формулу частей и на распределение этих качеств между различными частями формулы. Согласно одним (А. Н. Кручинина, Б. П. Карастоянов, З. М. Гусейнова, Г. А. Пожидаева), «перевес свойств», убывание стабильности и значимости происходит по направлению от кадансовой части попевки

к ее начальной части. Другие исследователи (М. Г. Школьник) признают стабильной и значимой также и начальную часть попевки (а в ряде случаев — даже более стабильной и значимой, чем окончание формулы). Третьи считают, что значимость и стабильность присуща в равной мере всем (трем) частям формулы (Н. Шедт). Иных взглядов на структуру латинской и византийской формулы придерживаются И. Г. Лебедева и М. Велимирович.

Таким образом, целый ряд существующих воззрений на строение знаменных попевок, а именно: выбор каданса в качестве основной части формулы и умаление подвода (дисбаланс в их соотношении), распределение в попевке свойств «мобильность», «стабильность», «значимость», представление о структуре, составе и месте «ядра» в формуле и др. — надо признать частично или полностью спорными. Поскольку каждая знаменная попевка, как правило, имеет свои структурные, графические и мелодические особенности и отличительные черты, к изучению каждой формулы (или семейства) необходим гибкий и индивидуальный подход, исключающий стереотипные схемы.

2.3. Связь формулы с текстом (певческая просодия)

Исследователями неоднократно отмечалась тесная связь церковного монодического пения с распеваемым текстом — как на уровне соотношения с просодикой и композицией, так и на уровне идейно-смысловом. Об этой связи писал В. М. Металлов: «Текст священных песнопений был, без сомнения, точным руководством в мере и способах этого религиозного чувства и настроения *творца-роспевщика* [курсив автора]. Мы, действительно, и видим, что мелодия знаменного распева в своем движении и остановках почти всегда подчиняется движению священной речи или смыслу текста песнопений. В местах описательной речи текста мелодия знаменного распева почти приближается к речитативу, в местах богословствования о возвышенных и глубоких тайнах дела спасения человека... напев этой части песнопения возвышается до удивительного, разнообразного, высоко-художественного... ритмического и мелодического движения и построения... Все это с очевидностью подтверждает ту главную мысль, что мелодии песнопений, в отношении подбора гласовых строк-попевок и их комбинации и сопоставления с текстом, в знаменном распеве всецело подчинены требованиям богослужебного текста, и самый характер их движения и ритмическое разнообразие обуславливаются также характером содержания текста песнопений»¹¹⁷. М. В. Бражников полагал, что «необходимость изучения не только напевов, но и текстов доказывать не надо; в настоящее время всякому грамотно-

¹¹⁷ Металлов. 1899а. С. 37.

му музыканту понятно, что, как и в народной песне, текст неотъемлем от знаменных напевов»¹¹⁸. А. Н. Кручинина обращала внимание на взаимосвязь попевочных мелодических оборотов с распеваемым текстом: «Окончание оборота совпадает с окончанием слова, каждому слогу соответствует один музыкальный знак»¹¹⁹. Б. П. Карастоянов подчеркивает важность «одновременного рассмотрения мелодических, просодических и семиографических явлений», напоминая, что таковое рассмотрение «находится в традиции старой русской музыкальной теории»¹²⁰.

2.3.1. Соотношение знаменных формул с просодическими характеристиками текста

Приоритетные разработки в области певческой просодии принадлежат Б. П. Карастоянову. Под просодией исследователь понимает главным образом систему взаимоотношений метрических и музыкальных акцентов. Согласно Б. П. Карастоянову, кратчайшими единицами мелодического движения и певческой просодии являются «тонемы» и «просодемы». «Просодема» в понимании Б. П. Карастоянова — это совокупность звучащих характеристик тонемы и слога. Просодема «заключает в себе тонему, тонемное сочетание или реже часть тонемы, которая озвучивает самую краткую в пении текстовую единицу — слог»¹²¹. Слог, в зависимости от количества соответствующих ему тоном, может оказаться «простой» или «сложной» просодемой. Взаимосвязь певческой и текстовой просодии рассматривалась исследователем на материале пореформенного стихираря второй половины XVII века, когда мелодический и текстовый акценты были вновь выравнены, поэтому предложенные исследователем просодические схемы действительны только для данного краткого исторического промежутка¹²².

Исследования в области певческой просодии были продолжены Г. А. Пожидаевой, в монографии которой можно найти пространную характеристику данного предмета: «...несомненно, ведущую роль для пения приобретает *слог* и его просодические характеристики: временные (долгота и краткость, темп произнесения и ритм), силовые (акцентность и безакцентность), звуковысотные, интонационные. Эти просодические характеристики речи проецируются на распев поэтического текста и сам напев песнопения. Вот почему термин “просодия” вводится по отношению к произведениям древнерусской монодии»¹²³. Просодема определяется ею как «музыкально-речевая структура, в которой слог текста

¹¹⁸ Бражников. 1984. С. 68.

¹²⁰ Карастоянов. 1988. С. 493.

¹²² На этот и другие недостатки трактовки певческой просодии у Б. П. Карастоянова было обращено внимание М. Г. Школьник (*Школьник*. 1996. С. 173–174).

¹²³ Пожидаева. 2007. С. 64.

¹¹⁹ Кручинина. 2002. С. 54.

¹²¹ Там же. С. 493.

соединяется с музыкальными структурами — тонемами и кокизами. Эта единица внутрислогового распева характеризуется продолжительностью и звуковым составом, а также соотносится с акцентностью литературного текста». Долгота просодемы, по мнению исследовательницы, определяет «тип распева как краткий (силлабический), средний (силлабо-мелизматический), или пространный (мелизматический)»¹²⁴. Г. А. Пожидаевой прослежен феномен проецирования законов звучащей речи на структуру распева: «...Напевы песнопений несут на себе отпечаток многих особенностей звучащей речи: ее членения, структур, пауз-цезур, повышения и понижения тона, интонации и мелодии речи, ее напевности, системы акцентности — ударности и безударности, ритмической организации, темпа и отклонений от него...»¹²⁵. Исследовательница также считает, что «...напев в песнопении, построенный на моделях речевой интонации, способствует более яркому выражению смыслового и образного ряда литургической поэзии».

Под другим углом зрения просодия рассматривается в работах М. Г. Школьник, внимание которой фокусируется собственно на *музыкальной* просодии. Пересматривая выводы Д. В. Разумовского и Б. П. Карастоянова, изучавших знаменную просодию на пореформенных источниках второй половины XVII в. и подразумевавших под ней систему текстовых и мелодических акцентов, М. Г. Школьник справедливо замечает, что «связь словесного и музыкально-просодического акцентов не только не была в знаменной традиции автоматической или обязательной, но и длительное время не осознавалась», так как «для русских распевщиков — как в X–XI вв., когда византийские напевы перекладывались на славянский перевод текстов, так и много веков спустя — на первом месте было сохранение напева, попевки, знамени, а следовательно — количества слогов текста, а не его акцента»¹²⁶. В поисках универсальных характеристик мелодической формулы в византийской и русской церковно-певческих традициях разных эпох М. Г. Школьник находит объединяющий фактор в *мелодической* просодии: «...Источник стабильности формулы лишь в последнюю очередь заключается в графике или распеве. Анализ сводных таблиц разновременных версий византийского и русского Ирмология позволил нам выявить такой стержень — тип мелодической просодии, или мелодико-просодический тип»¹²⁷. Музыкальная просодия понимается исследовательницей как «характер произнесения звука и группы звуков», в нее входят следующие характеристики или просодические функции: 1. акцент (акцентная невма); 2. безакцент (безакцентная невма); 3. предакцент (предакцентная невма); 4. постакцент (невма, следующая за акцентной). Акцент имеет просодические разновидности — долгий, краткий, сильный, слабый. Градации акцентности

¹²⁴ Там же. С. 65.

¹²⁶ Школьник. 1996. С. 174.

¹²⁵ Там же. С. 64.

¹²⁷ Там же. С. 172.

по долготе и силе также имеют большое значение в просодии (например, слабый акцент не равен безакценту). Понятие акцентности в равной степени относится к звуковой и графической стороне напевов. В число просодических характеристик включаются еще две, относящиеся к области интонирования: направление движения к акценту и от него (восходящее, нисходящее), неделимость или внутреннее дробление акцента. При этом такие детали, как конкретный распев, интервал, число звуков и т. д., по мнению М. Г. Школьник, не влияют на просодию. «Мелодико-просодический тип» явился для исследовательницы отправным моментом в процессе систематизации и идентификации славянских формул и их византийских аналогов. Анализ формул обеих традиций, произведенный согласно этому принципу, позволил ей сделать следующий обобщающий вывод: «...Тип мелодической просодии составляет сущность попевок, является сгустком информации о ней. Просодическая модель формулы, состоящая из набора названных выше характеристик, является гибким образованием, предполагающим вариативное графическое и мелодическое воплощение в контексте определенного гласа, жанра, эпохи, национальной традиции. Это — инвариант формулы, содержащий в себе секрет ее устойчивости на протяжении столетий. Только благодаря просодическому типу [подчеркивание автора] становится возможным идентифицировать формулы разных традиций, отдаленных друг от друга эпох. Просодический тип объединяет много попевок, часто внешне несходных, но имеющих существенную общность»¹²⁸.

2.3.2. Связь формул со смыслом текста

Вопросам соотношения певческих и текстовых формул в византийской стихирной традиции посвящены исследования Н. К. Ульф-Мюллер. Исследовательницей были обнаружены соответствия между одними и теми же мелодическими формулами или их вариантами и определенными типовыми текстовыми фразами (такими как, например: «ὁσιε λάτερ», «Χριστῶ τῷ Θεῶ», «Κύριε δόξα σοι», «ἐλέησον ἡμᾶς» и другими)¹²⁹. Эти открытия привели автора к выводу, что «феномен восприятия текстового и музыкального текстов как отдельной единицы (singl unit) был типичным для византийской стихирарной традиции с раннего периода его письменного существования, как в рукописях с куаленовской, так и позже — с круглой нотацией... При пересадке византийских стихир в русскую традицию эта особенность была сохранена»¹³⁰. Н. К. Ульф-Мюллер

¹²⁸ Там же. С. 176.

¹²⁹ «...Каждая стереотипная текстовая фраза почти неизменно соотносится с одной и той же группой музыкальных формул, повторенных в точности или варьированных на основании той же базисной модели» (Konstantinova Ulff-Møller. 1992. P. 395).

¹³⁰ Этой тематике посвящены две статьи Н. К. Ульф-Мюллер: Konstantinova Ulff-Møller. 1992; *Eadem*. The Connection between Melodic Formulas and Stereotype Textst Phrases in Old

уверена, что дальнейшее исследование тексто-музыкальных формул приведет к лучшему пониманию метода композиции византийской стихир¹³¹.

2.3.3. Выводы

Таким образом, связь словесного и мелодического акцентов в знаменных песнопениях рассматривалась Б. П. Карастояновым, Г. А. Пожидаевой и М. Г. Школьник с разных позиций. Несмотря на отдельные попытки ученых, тема в целом остается нераскрытой. То же самое можно сказать и о смысловой связи между формулами и соответствующими им текстами: исследования подобного рода в отечественной медиевистике отсутствуют.

2.4. Заключение

Из краткого обзора тезисов, содержащихся в научных трудах по византийскому и древнерусскому церковному пению, становится очевидным, что в оценке исследователями формулы нет единства мнений. Практически в каждом вопросе, касающемся терминологии, дефиниции, общих свойств и строения формулы, а также ее соотношения с текстом, взгляды исследователей расходятся. Причина этих расхождений кроется во многом в отсутствии универсальной методики, которая могла бы быть применена к изучению формул церковной монодии, в разнообразии (и зачастую произвольности и субъективности) частных исследовательских воззрений, подходов и методов. Необходима разработка принципиально новой методологии исследования, позволяющей произвести по единому образцу более точный и развернутый анализ интонационных формул знаменного распева.

Russian Stichera // Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin. Vol. 54. Copenhagen, 1987. P. 49–60. Близкие наблюдения приведены в статье Н. Шедт: *Schiødt N. 741 Final cadences from the 12 months of the Byzantine Sticherarion Coislin 42* // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса (Московская консерватория, 27 сентября — 1 октября 1989 г.). М., 1989. С. 179–187 (см. также: *Eadem. The 741 Final Cadences from the Hymns of the Twelve Months Compared with Other Final (Cadences in the Byzantine Sticherarion Coislin 42 from Paris)* // Cantus planus, 4th Meeting. Budapest, 1992. P. 267–282).

¹³¹ *Konstantinova Ulff-Møller. A Note on Formulaik Organization in Byzantine Stichera* // The Greek Orthodox Theological Review. Vol. 37. N 3–4. 1992. P. 393–401 (см. с. 401). Ряд интересных (но не лишенных субъективности) наблюдений о связи мелодических формул с богословскими идеями гимнографических текстов можно найти в монографии: *Николаев Б., прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского церковного пения. М., 1995.

3. О некоторых методологических проблемах дешифровки знаменного распева и о новых подходах к анализу мелодико-графических формул

Для решения проблем, связанных со знаменными формулами, необходимо применение комплексной методологии, включающей такие известные и распространенные в музыкальной медиевистике методы анализа источников по знаменной нотации, как палеографический и семиографический¹³², невмостатистический¹³³, текстологический¹³⁴,

¹³² Метод *семиографического* анализа заключается в исследовании способов графической записи знаменного распева разных временных периодов: он особенно актуален для исследователей древнерусской певческой культуры, поскольку основным источником сведений о знаменном распеве вплоть до середины XVII в. является их невменная запись. Значение этого метода для изучения знаменной нотации теоретически осознавалось отечественными медиевистами, о чем свидетельствует целый ряд высказываний: «...Для понимания истории развития знаменного распева и специфической его части — теоретических певческих руководств, совершенно необходимо основательное знание *форм* [курсив автора] знаменной семейографии (в частности, ее отдельных начертаний), особенностей ее *развития* на протяжении веков» (Бражников. 1972. С. 24); «В древнерусских песнопениях XI — первой пол. XV вв. невменная графика является единственным источником информации о напевах, их реконструкция может быть осуществлена только путем сравнительного изучения византийской и русской нотации» (Школьник. 1996. С. 74); «Поскольку сравнение мелодических версий отталкивается от графики, первостепенную роль играет отождествление невм и знамен и прослеживание эволюции последних до XVII в.» (Там же. 1996. С. 9); «...именно нотация хранит традицию культуры, именно в ней заложена генетическая память об особенностях бытования и исполнения певческого искусства... Поэтому задача *палеографии певческой нотации* — проникновение в функциональный смысл знаков нотации [курсив автора]...» (Алексеева. 2007. С. 20); «Очень важно знать во всех подробностях знаменное письмо, бытовавшее в разные эпохи, в том числе в последнюю четверть XVII в., завершающего периода развития знаменной нотации» (Смоляков. 1975. С. 44). Однако, несмотря на осознание важности палео- и семиографического анализа знаменной нотации, в трудах ученых-медиевистов отмечалась и недооценка этих методов при работе со знаменными источниками: «...До последнего времени в деле изучения древнерусских музыкальных памятников недооценивалось значение *музыкальной палеографии* [курсив автора] (палеографии певческих рукописей) как самостоятельного раздела общей русской палеографии, раздела, вносящего существенные поправки в подход к знаменной нотации, в понимание попевок, осмогласия и всей древнерусской теории музыки...» (Там же. С. 4).

¹³³ *Невмостатистический* метод сопутствует всем типам сравнительного анализа знаменной нотации, поскольку именно на его основе производится отбор, типология и классификация элементов знаменного распева. Этот метод впервые применен к отрасли древнерусской музыкально-певческой палеографии М. В. Бражниковым (Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию муз. явлений. Л.; М., 1949).

¹³⁴ *Текстологический* метод состоит в привлечении для анализа знаменных песнопений широкого круга рукописных источников, что позволяет избежать случайных отклонений единичных списков и установить общие закономерности в нотации, отраженные в подавляющем большинстве рукописей.

сравнительный, структурно-мелодический, функциональный, исторический. Значение этих методов для исследования как знаменной нотации в целом, так и ее отдельных структурных компонентов — попевок, неоспоримы и не вызывают сомнений.

Из всех перечисленных методов *сравнительный* метод можно считать по праву одним из важнейших и основных в музыкальной медиевистике, поскольку без него не обходится ни одно исследование в данной области¹³⁵. Различаются сравнительный *синхронный* (сравнение источников одного хронологического периода или редакции¹³⁶) и *диахронный* (сравнение источников разных хронологических периодов или редакций) методы. В свою очередь, диахронный анализ возможен в двух направлениях: *прогрессивном* (движение от ранних образцов нотации к поздним) и *ретроспективном* (движение от поздних образцов нотации к ранним). Однако, если ценность и польза сравнительного метода для изучения древнерусских нотаций бесспорна, то при выборе ретроспективного или прогрессивного направления у исследователей возникают определенные трудности, о которых будет сказано ниже.

3.1. О сложностях прогрессивного или ретроспективного направлений сравнительного анализа знаменной нотации

У истоков зарождения науки о древнерусской певческой палеографии сравнительный метод исследования нотаций был принят за основополагающий, одновременно обозначились два его направления: В. М. Металлов отмечал «естественность и простоту» ретроспективного метода¹³⁷, в то время как А. В. Преображенским¹³⁸, сопоставившим славянское знаменное письмо древнейшего периода с палеовизантийским и обнаружившим их значительное сходство, был предложен новый подход к изучению славянских певческих рукописей — посредством сравнения

¹³⁵ «В работах, посвященных изучению древнерусских музыкальных рукописей, красной нитью проходит мысль о применении сравнительного метода исследования... сопоставление материала, поиски аналогов, нахождение тождества элементов, экстраполяция и другие приемы очень плодотворны. Нельзя обойтись без них и в деле расшифровки того или иного письма» (Смоляков. 1975. С. 42).

¹³⁶ См. примеч 197.

¹³⁷ «В деле изучения русской семиографии применим исключительно метод *ретроспективный*, приводящий нас от вполне доступного нам познания современной русской семиографии к менее доступному периоду раздельноречия и, наконец, уже к едва доступному первому периоду, домонгольскому, что объясняется... естественностью и простотой самого метода — идти от ближнего к отдаленному, от доступного к менее доступному...» (Металлов. 1912b. С. 10–11).

¹³⁸ Преображенский А. В. Греко-русские певчие параллели XII–XIII вв. // De musica: Временник отдела истории и теории музыки, изд. гос. Ин-том истории искусств в Ленинграде. Вып. 2. Л., 1962. С. 60–70.

их с византийскими невменными источниками (названный И. Гарднером «прогрессивным»¹³⁹). Вслед за А. В. Преображенским шаги в этом направлении были сделаны рядом западных ученых — Е. Кошмидером, К. Хегом, М. Велимировичем. Однако несмотря на то, что почти одновременно было предложено два метода, в среде исследователей древнерусских певческих рукописей возобладал подход В. М. Металлова, а именно проникновение в древнейший срез знаменной нотации почти исключительно посредством поздней читаемой пометной нотации. Этим путем шли Д. В. Разумовский¹⁴⁰, С. В. Смоленский¹⁴¹, В. М. Металлов¹⁴², М. В. Бражников¹⁴³, В. М. Беляев¹⁴⁴, а также почти все отечественные исследователи знаменного распева второй половины прошлого столетия (Б. П. Карастоянов, А. Н. Кручинина, Г. А. Пожидаева, Г. В. Алексева). Сторонники ретроспективного метода изучения знаменной нотации отталкивались от предпосылки о «консервативности», «каноничности», наличии «охранительных тенденций», «устойчивой традиции» и «жестко регламентированных форм»¹⁴⁵ в средневековом певческом искусстве. Из этого делался вывод, что и невмы, имеющие одинаковое начертание в рукописях разных веков, должны иметь одинаковое мелодическое значение¹⁴⁶. Однако критика в адрес подобных суждений высказывалась

¹³⁹ Гарднер. 1978. С. 143–144.

¹⁴⁰ «...Тщательное изучение современного нам безлинейного пения действительно может служить надежным руководством к пению по нотам старого почерка» (Разумовский. 1867. С. 172).

¹⁴¹ Смоленский. 1888. С. 33.

¹⁴² «Руководясь существующими пособиями и пользуясь современными вспомогательными средствами, нетрудно довести настоящие богослужебные напевы крюковых и синодальных нотных книг до времени, на много лет раннейшего известного Стоглавого собора, до XV в., а в иных случаях и еще далее вглубь, к самому началу образования и формирования церковных напевов» (Металлов. 1899б. С. III).

¹⁴³ «При попытке представить себе музыкальное значение знамен в азбуках и рядовых рукописях беспометного периода возможно, как метод работы, движение от известного к неизвестному — от пометных рукописей XVII века к рукописям и азбукам беспометным...» (Бражников. 1972. С. 67).

¹⁴⁴ «Подходя к... определению наших задач дальнейшего исследования вопроса о происхождении русского знаменного распева и русской столповой (крюковой) нотации, нужно прийти к основному выводу, заключающемуся в признании необходимости продолжения в широком масштабе начатых Разумовским, Потуловым и Смоленским работ по сравнению различных исторических редакций циклов песнопений знаменного распева — ирмосов, стихир, антифонов, и др., начиная от позднейших редакций и кончая наиболее ранними...» (Беляев. 1962. С. 41).

¹⁴⁵ «Учитывая устойчивость певческой традиции, мы применяем ретроспективный метод в прочтении ранних памятников, в том числе Типографского Устава» (Пожидаева. 2007. С. 82). «Вместе с тем действовали сильные факторы, способствовавшие закреплению мелодических традиций, сохранению незабываемости мелодических оборотов... Законы исторической преемственности безусловно донесли до XVII века язык певческой культуры более ранних веков» (Смоляков. 1975. С. 50).

¹⁴⁶ «...Без особенно достаточной причины нельзя утверждать, чтобы такие ноты, при явном, или только приблизительном сходстве в начертании, различались между собой

еще М. В. Бражниковым, который предостерегал ученых от преждевременных и легковесных попыток подобного рода¹⁴⁷. Сомнение в результативности ретроспективного подхода в вопросах прочтения знаменных рукописей ранних периодов возникает и у других исследователей. Так, Б. П. Смоляков считает: «Следует признать, что сравнительно-ретроспективный подход к расшифровке древнерусских музыкальных рукописей пока не дал ощутимых результатов. Дело здесь в том, что *простое сравнение и простой перенос исходных данных с рукописей “читаемых” на “нечитаемые” недопустимы*, потому что песнопения с одинаковым текстом из тождественных певческих книг, относящихся не только к разным столетиям, но и к разным десятилетиям, имеют вместе с совпадающими или мелодически близкими частями совершенно непохожие варианты распева мелодии»¹⁴⁸. Помимо высказанной учеными критики в адрес прямой экстраполяции данных с поздних читаемых рукописей на ранние нечитаемые существует и объективный фактор, мешающий

в певческом значении» (*Разумовский*. 1867. С. 172); «Учитывая особенности знаменного распева как *жестко регламентированной во всех деталях формы музыкального мышления* и принимая во внимание всегда существующие в культовом искусстве охранительные тенденции, мы вправе предположить наличие не только семиографической, но и исполнительской традиции, аналогичной той, которая прослеживается в письменных и звучащих источниках нового времени. *Т. е. тождество знакового начертания может рассматриваться как признак тождества интонационного порядка*» (*Карастоянов*. 1975. С. 496); «Традиционность, свойственная средневековой культуре в целом и церковно-певческой в особенности, приверженность распевщиков сложившимся музыкальным канонам, считавшимся неприкосновенными, наконец, бережное отношение к письменам служебных певческих книг дают основание полагать, что *сохранение элементов знаковой системы в списках от XI до XVII в. связано с устойчивостью самих напевов*» (*Пождаева*. 2007. С. 82); «Можно предположить значение этих знамен на основании ретроспективного текстологического сравнения списков — метода, широко применяемого в медиэвистике. Поскольку культура монодии *традиционна и устойчиво сохраняет свой интонационный фонд и композиционные принципы на протяжении веков, логично полагать, что основные ладо-интонационные особенности поздних редакций знаменного распева доносят черты ранних*. На этой основе попытаемся представить возможные значения тайнозамкнутых какиз» (Там же. С. 86).

¹⁴⁷ «Иначе обстоит дело с нотными памятниками, в которых невозможность раскрытия (до XVII в.) мелодического значения знамен создает предпосылки для искусственного, необоснованного толкования их, поскольку об изменениях и развитии записанных ими напевов можно судить лишь *de visu*. Будущий исследователь должен будет учесть это обстоятельство и выдвигать какое-либо положение лишь после строгого его обоснования, избегая преждевременных выводов и тем самым ошибок своих предшественников, зачастую утверждавших совершенно произвольные положения» (*Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. Л. 1975. С. 10). «...Нельзя быть уверенным в том, что один и тот же знак, например в XII в., при одном и том же написании имел то же певческое значение, что и в XVI и XVII веках» (Там же. С. 107).

¹⁴⁸ *Смоляков*. 1975. С. 51. Ср.: «К сожалению, мы не знаем, в какой степени “мелодико-ритмические” формы попевок из пометных и двузнаменных рукописей близки мелодическим оборотам раннего периода. Эту близость нужно доказать анализом составов знамен и попевок как пометных и двузнаменных, так и беспометных рукописей» (Там же).

распространению ретроспективного метода вглубь веков на ранние певческие тексты, а именно — рубеж, пролеглий в начале XV в. и разделивший старую и новую знаменную традиции. Обновление состава богослужебно-певческих книг, редакция литургических текстов, очевидные изменения в их графико-мелодическом оформлении, эволюция нотации и принципов формульной организации песнопений, происшедшие в результате редакционной деятельности по переработке знаменного распева домонгольского периода на рубеже XIV–XV вв., вызывали мысль о предпринятой в этот период «реформе» знаменной нотации¹⁴⁹. В связи с

¹⁴⁹ Исследователи почти единодушно называют «реформой» кардинальные изменения, происшедшие в знаменной нотации на рубеже XIV–XV вв.: «Ближайшее знакомство с рукописями половины и конца XV века убеждает в том, что, вероятно, несколько ранее этого времени русское церковное пение испытало *коренной переворот*, может быть, не менее сильный, чем в конце XVII века; — что в частности и общая система напевов, их нотация получили законченное для своего времени развитие, как в мелодическом, так и в семиграфическом отношениях в среде русских певцов...» (Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII–XIII века) знаменного Ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, «Новый Иерусалим» именуемому, монастырю. Казань, 1887. С. 11. Ср.: Смоленский. 1888. С. 33); «Тип азбук-перечислений характерен для раннего периода знаменного пения, продолжавшегося от времени его возникновения в момент перевода греческих книг и до *мелодической реформы*, осуществленной в сер. XV в. по неизвестной пока причине, не исключающей стремления к самобытности и основополагающей роли русского православия и обрядности после падения Константинополя. Кардинально *реформа* сказалась на смене постановки знамен над словами и, следовательно, затронула лишь мелодическую сторону знаменного пения. Знамена вместе с их значениями в целом сохранились, что позволило избежать изменений также и пребывающей в их основе музыкальной грамоте. Поэтому *дореформенные* редакции азбук использовались в обучении некоторое время и после *реформы*» (Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 212–213); «*Реформа* музыкальной письменности на Руси в конце XV века также соответствовала изменениям в певческой практике...» (Пожидаева. 2007. С. 41); «В области попевочной организации имела место *реформа*, аналогичная реформе нотации, — отбор, перегруппировка попевок, перераспределение значений, образование “семейств” с включением вновь образованных формул и т. д.» (Школьник. 1996. С. 287); «В последних десятилетиях XV столетия, благодаря *реформе* в области нотации, происходит обновление словаря неум и утверждаются новые редакции песнопений Октоиха» (Плетнева. 2008. С. 293). Однако И. А. Гарднер склонен считать описанные изменения в рукописях этого периода не реформой, а *эволюцией*: «Такая реформа нотации могла происходить постепенно, вероятно, без каких-либо официальных комиссий и разных заседаний и письменных постановлений — просто от одного поколения певцов к следующему поколению. Другими словами, мы стоим не столько перед *реформой*, сколько перед *эволюцией* столбовой нотации» (Гарднер. 1978. С. 413). Придерживается такого же мнения и Е. В. Филиппова: «Версии одних и тех же песнопений, зафиксированные в источниках начала и конца 15 столетия, отличаются коренным образом. В том, как и почему совершился этот перелом, остается много неясного. Во-первых, потому что от первой половины 15 в. сохранилось очень мало рукописей. Во-вторых, потому что по источникам, которые до нас дошли, не складывается картина постепенного перехода от старой версии к новой. Отличия появляются достаточно резко. В то же время никаких свидетельств о том, что происходила сознательная и повсеместная певческая реформа, не сохранилось. Это может говорить о том, что в конце 15 в. были зафиксированы результаты той *эволюции*, которая плавно совершалась в устной традиции» (Филиппова. 2001. С. 1).

этим Б. П. Карастоянов приходит к выводу, что ретроспективный метод не приложим к рукописям XV в.¹⁵⁰, поскольку «сложившаяся в источниках второй половины XV в. композиция из попевок нового знаменного распева представляет собой иное, новое певческое перевоплощение словесного текста стихирь»¹⁵¹. Мнения о недешифруемости напевов древнейшего периода вплоть до середины XV в. ретроспективным путем из-за серьезных отличий, а часто и полного несовпадения графики с позднейшими нотными текстами придерживается и М. Г. Школьник¹⁵². Более того, исследовательница полагает, что применение только этого метода для прочтения древнерусских беспометных рукописей и игнорирование византийских первоисточников приводит исследователей к расхождению в интерпретации одних и тех же данных графического анализа и к формированию разноречивых точек зрения на развитие знаменной попевки и формульной организации знаменного распева в целом¹⁵³.

Описанные выше трудности испытывают исследователи при применении ретроспективного метода к дешифровке беспометной знаменной нотации, однако проблемы возникают и при анализе невменных источников посредством прогрессивного метода. В основе применения прогрессивного метода лежит общепризнанный факт первоначального заимствования знаменной нотации у греков¹⁵⁴. Сходство византийского и

¹⁵⁰ «Считать проблему расшифровки рукописи этого периода полностью решенной, как это предполагали С. Смоленский и В. Металлов, было бы, однако, преждевременным, ибо интонационные модели осмогласия и их знаковые формулы, приемы их варьирования и употребления все еще недостаточно изучены. Особенно велики эти проблемы в изучении знаменного распева, списки которого оставались до сих пор не расшифрованными. Еще меньше изучены особенности старого знаменного распева, знаковые формулы которого до сих пор не выявлены и не систематизированы. В связи с тем, что композиция напева стихирь XII–XIV в. была впоследствии существенно обновлена, применение этого метода сопоставления с поздней читаемой традицией ограничено сейчас небольшими фрагментами» (Карастоянов. 1975. С. 502–503).

¹⁵¹ Карастоянов. 1975. С. 501–502.

¹⁵² «...Несмотря на предпринимавшиеся попытки объяснить эти изменения как графические, а не мелодические (наприм., С. Смоленский...), большинство отечественных исследователей не решилось при ретроспективной дешифровке перейти рубеж, разделивший древнюю и позднюю знаменную традицию. Это осознал еще В. Металлов, указавший на то, что, анализируя древнейшие рукописи, можно получить общее представление о древнем пении, но не о конкретном содержании песнопений, по мысли автора, «живой напев можно изучать только с XV века»» (Школьник. 1996. С. 3).

¹⁵³ «Одни считают, что в знаменном распеве XII–XV в. попевок как таковых не было и до XVI в. знаменный распев строился по принципу «познакового» распева (З. Гусейнова) или осмогласно-ладовому принципу (Д. Шабалин). Другой взгляд, разделяемый Г. Алексеевой, А. Кручининой, Г. Пожидаевой, что попевки сохранились в том же значении с XII в. Третья точка зрения, высказанная Б. Карастояновым, состоит в том, что формулы XII–XIV вв. впоследствии выходят из употребления, так как в XV в. происходит смена состава мелодических формул» (Там же. С. 167).

¹⁵⁴ Прогрессивный путь изучения знаменных рукописей древнейшего периода стал возможным благодаря доступной для прочтения средневизантийской, т. н. «круглой», диастематической нотации, сохраняющей в своей основе мнемоническую нотацию «cois-

знаменного письма дает повод исследователям рассматривать раннюю форму знаменного распева как «древнерусскую версию ранневизантийской куаленской нотации, имеющего подобно ей адиастематический характер»¹⁵⁵. Русские распевщики («знаменотворцы») на протяжении всего периода развития знаменной традиции на Руси не переставали быть покорными учениками византийцев, непрестанно обращаясь к греческим образцам: известны факты использования греческих рукописей в книжной реформе XV в., связанной со вторым южно-славянским и византийским влиянием, а также при богослужебно-певческой справе середины XVII в. Благодаря более чем 100-летней научной традиции изучения византийского пения на Западе, изданию греческих невмированных богослужебно-певческих рукописей и научных публикаций в серии *Monumenta Musicae Bizantinae*, а также значительному числу других изысканий в этой области¹⁵⁶, в конце прошлого столетия и в России появляются труды¹⁵⁷, представляющие попытку прогрессивной (или ретроспективно-прогрессивной) реставрации знаменного распева древнейшего периода путем сопоставления его с палео- и средневизантийскими певческими образцами. Однако при сравнении византийских оригиналов со славянскими версиями и попытках дешифровки последних «параллельным» методом нередко выявляется отсутствие графической идентичности между теми и другими. В самом деле, как показало исследование Н. Ульф-Мюллер, при переводе на славянский язык греческие мелодии менялись не только там, где этого требовала разница в слоговом размере переводного текста, но и в тех текстовых сегментах, где этот размер совпадал¹⁵⁸. Необходимо учесть и то, что сами греческие невмированные источники X в., послужившие протографами для ранних знаменных списков, не представляли цельной и слаженной картины нотации и характеризовались мелодической поливариантностью¹⁵⁹.

lip», общепризнанную как предшественницу русских крюков, но с добавочными знаками, получившими значение «шаговых» или «интервальных», помогающих распознать направление и величину интервала. Эта промежуточная средневизантийская нотация послужила мостом между палеовизантийской «coislin» и древнерусской нотациями.

¹⁵⁵ Лозовая И. Е. Знаменная нотация // ПЭ. Т. 20. М., 2009. С. 278–284 (цит. с. 279).

¹⁵⁶ Подробный историографический обзор трудов по византистике содержится в работах, указанных нами ранее (Шек. 2013, примеч. 21).

¹⁵⁷ См., например: Кондратович. 1987, Алексеева. 1996, Школьник. 1996, Алексеева. 2007.

¹⁵⁸ См.: Шек. 2013, примеч. 38.

¹⁵⁹ «При этом нельзя терять из виду, что время начала развития нотации и мелодии древнерусских песнопений приходится на период византийских невмированных памятников X в., а не на время византийской музыки в эпоху Палеологов. Палеовизантийские ирмологи, традиция которых является источником древнерусского ирмолога, не дают цельной, слаженной картины нотации. Необходимо, во всяком случае, учитывать, что до реформы, которая незадолго до 1050 г. привела к единичному пользованию в Византии так называемой нотацией *coislin*, литургические, а следовательно, и музыкальные партикуляризмы были распространены шире, чем в более позднее время» (Ханник Х. Развитие

В результате, построчное сравнение песнопений и пробы дешифровки славянских версий по византийским «параллельным методом», как и попытки распространить данные поздних читаемых версий напева на ранние нечитаемые ретроспективным путем, не позволяют воссоздать истинной картины взаимосвязей византийской и древнерусской знаменных нотаций и приводят исследователей к неверным выводам, искажающим объективную ситуацию генезиса и эволюции знаменного письма, либо даже к полному отрицанию факта заимствования и родства между византийской и славянской нотациями. Так, например, Г. А. Алексеева минимизирует роль византийского влияния¹⁶⁰ уже на ранней стадии формирования знаменной нотации, сводя его до заимствования отдельных невм: «...Византийские невмы вполне адаптировались в русском знаменном письме, что привело к образованию производных по отдельным невмам, но чисто славянизированных по постоянству сложной графической формы с XII по XVIII в. русских знаменных формул: кулизма, грунка, мережа, срединка, дербица, хамила, повертка, дуда и паук. Трудно говорить о содержании этих формул в XII в. В византийских прототипах этих формул нет. Перевод этих сложений на отдельные элементы византийской нотации приводит порой к абсурдным последованиям»¹⁶¹. Г. А. Пожидаева вовсе утверждает об отсутствии генетической связи между двумя монодическими традициями: «Графическая родственность знаковой системы стала основанием для концепции западных ученых, согласно которой сам знаменный распев считается заимствованным из Византии [Р. Паликарпова-Вердей, М. Велимирович, К. Флорос и др.]... Вместе с тем работы отечественных медиевистов по расшифровке знаменного распева [Б. Карастоянов, С. Кравченко и др.] не только опровергают идентичность его нотации византийской, но и дают основание говорить об отечественном происхождении напевов...»¹⁶²; «...взаимосвязь византийских и русских нотаций возможно вскрыть только на внешнем уровне — графическом сходстве знаков и элементов музыкального письма»¹⁶³. Умалывает византийские истоки знаменного распева также И. Е. Лозовая¹⁶⁴.

знаменной нотации в русском Ирмологии до XVII века // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 1. М., 1990. С. 141–149, цит. с. 145).

¹⁶⁰ Хотя и не отрицает его совсем: «...Сохранение композиционных функций и графики у ряда формул с XII по XVIII в. позволяет предполагать сохранение хотя бы остова канонизированных мелодических моделей этих формул» (Алексеева. 1996. С. 304).

¹⁶¹ Выводы о «высоком уровне развития собственной музыкальной системы раннего знаменного пения» Г. А. Алексеевой сделаны на основе статистического подсчета случаев самостоятельного употребления славянских формул, использованных «безо всякой параллели с византийской нотацией» и «независимо от своего первоисточника», что, как полагает исследовательница, показывает высокий уровень адаптации византийского пения на Руси в XII в. (Там же. С. 293–296).

¹⁶² Пожидаева. 2007. С. 171.

¹⁶³ Там же. С. 40.

¹⁶⁴ «Не византийская, а русская музыкальная система лежала в основе древнего знаменного пения» (Лозовая И. Е. Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная

3.1.1. О преимуществах совмещения прогрессивного и ретроспективного методов в исследовании М. Г. Школьник

М. Г. Школьник опровергает в своей диссертации выводы об отсутствии связи между славянской и византийской нотацией как ошибочные¹⁶⁵, полагая, что их причина кроется в неверности методик, используемых отечественными исследователями в практике компаративного анализа и дешифровки древних нотаций. В поисках улучшенных методов и более качественной техники транскрипции древнейших слоев знаменной нотации по византийским и позднерусским версиям исследовательница предлагает метод «научной реконструкции»¹⁶⁶. Данный метод включает в себе: 1) предварительный этап по отысканию и установлению генетических связей между византийской и знаменной нотациями, состоящий в «выявлении общности и различия звукоряда, ладотональной организации, мелодических формул византийских, славянской и позднерусской певческих традиций, изучение причин, путей и конкретных проявлений эволюционных процессов в знаменном распеве XII–XVII вв.», 2) транскрипцию или «гипотетическую реставрацию» (в тех случаях, когда ряд речитативных и формульных участков славянского ирмоса не согласуется ни с одной из параллельных версий) славянских песнопений по «параллельным версиям»¹⁶⁷ путем одновременного встречного продвижения от читаемых византийских и позднерусских версий к нечитаемым славянским образцам, где славянская версия выступает посредницей. Преимущество метода, совмещающего ретроспективное и прогрессивное направления¹⁶⁸, М. Г. Школьник находит в

ладовая система // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 2. М., 1992. С. 65–69, цит. с. 69).

¹⁶⁵ «...В позднем Ирмологии нет ни одной формулы, которая бы не имела определенного византийского архетипа/архетипов, трансформация которой была бы не мотивирована и не могла бы быть прослежена от ранних источников к поздним» (Школьник. 1996. С. 247).

¹⁶⁶ Сущность данного метода, по словам М. Г. Школьник, состоит в следующем: «При научной реконструкции привлекается широкий спектр византийских вариантов, позднерусская читаемая версия XVII века; промежуток между славянской и позднерусской версиями заполняется вариантами втор. пол. XV–XVI вв. Осуществляемый контроль по двум-трем версиям и многим вариантам резко снижает гипотетичность дешифровки. Спорные фрагменты в большинстве случаев находят соответствие в одном из многочисленных вариантов» (Там же. С. 288).

¹⁶⁷ «При реконструкции целого ирмоса в III главе мы пользуемся методом транскрипции по нескольким параллельным вариантам» (Там же. С. 11).

¹⁶⁸ «Определение “прогрессивно-ретроспективный метод” точнее, чем “диахронный”, т. к. указывает на славянскую версию как точку отсчета по отношению к более ранним и, с другой стороны, поздним контрольным версиям» (Там же. С. 10.). В пользу взаимодействия обоих методов высказывалась и Г. А. Алексеева: «Существующие сегодня два пути дешифровки: от средневизантийской — к палеовизантийской, а от нее — к русской, а также второй — движением от поздних расшифровываемых образцов знаменного распева к более ранним, основывающийся на неизменности композиционных функций и

том, что он «в отличие от ретроспективного метода, заключающегося в движении от известного к неизвестному... идет от известного к известному через неизвестное, заполняя пятисотлетний промежуток между читаемыми напевами»¹⁶⁹. Помимо улучшенной методики, для нахождения соответствий между византийскими и славянскими формулами исследовательницей вводится ключевое понятие «мелодико-просодического типа», позволившего ей найти разгадку стабильности формулы на протяжении веков, секрет ее сохранности от византийских до древнерусских рукописных источников¹⁷⁰. Отождествление формул обеих традиций, по мысли автора, становится возможным благодаря мелодической просодии, которая является связующей нитью между древними и поздними формулами и сохраняется даже тогда, когда мелодический или графический облик древней формулы совершенно утрачен¹⁷¹. Благодаря внесенным методическим поправкам М. Г. Школьник осуществляет диахронный анализ византийско-славянского Ирмология XII–XVII вв., делая вывод о наличии теснейших связей и родства между двумя монодическими традициями, прослеживаемых вплоть до XVII в.¹⁷².

Однако, несмотря на ценность синхронного применения ретроспективного и прогрессивного методов очевидна некоторая непоследовательность в основных теоретических положениях М. Г. Школьник, касающихся принципов реконструкции знаменных песнопений. Так, исследовательница утверждает: «Там, где славянская версия *незначительно отличается от византийской, возможна транскрипция ирмоса по синхронным византийским вариантам*. При этом позднерусская версия выполняет контрольную функцию. В спорных местах она *может служить основным ориентиром*». Упомянутый здесь прием переноса значений с читаемых на нечитаемые версии напевов на основании семиографического сходства (даже принимая во внимание тот факт, что эта транскрипция не является прямолинейным отождествлением знаковых значений и предварена историческим анализом невм) не согласуется с целым рядом высказываний автора о недопустимости дешифровки древних славянских песнопений — как прогрессивным¹⁷³, так и

графики заключительных формул, разрабатываются в науке отдельно, в то время как они нуждаются во взаимодействии» (Алексеева. 1996. С. 303–304).

¹⁶⁹ Школьник. 1996. С. 10.

¹⁷⁰ См. примеч. 127.

¹⁷¹ Школьник. 1996. С. 275.

¹⁷² «Греческая основа нотации сохранилась в русской традиции до XVII века... В работе нашли подтверждение выводы ряда исследователей о совпадении значений большинства славянских невм с византийскими...» (Там же. С. 285–286).

¹⁷³ «Спорной надо считать дешифровку славянских песнопений только по византийским версиям: во многих случаях возникают расхождения византийских версий со славянской графикой. Кроме того, как показало исследование, уже в XII–XIII вв. появляются некоторые новые формульные образования, видоизменяется ряд старых формул» (Школьник. 1996. С. 283). «Необходимо учитывать, что графическая группа в рус-

ретроспективным путем¹⁷⁴ — по принципу «*та же графика = тот же напев*»¹⁷⁵. В значительной мере остается бездоказательной и реконструкция ирмоса (к сожалению, только одного), произведенная М. Г. Школьник на основе предложенного ей метода «научной реставрации», несмотря на уверенность автора в надежности достигнутых результатов¹⁷⁶. Поскольку объективные критерии дешифровки ранней знаменной нотации отсутствуют¹⁷⁷, как нам представляется, здесь речь может идти о более-менее удачной, однако никак не верифицируемой и в значительной мере условной реконструкции, требующей со временем серьезной перепроверки. На наш взгляд, недостатком метода транскрипции формул М. Г. Школьник является также опора только на «параллельную транскрипцию». Подход к изучению формул путем сопоставления «словарей» (сводов формул, принадлежащих как одному и тому же, так и разным текстам), предложенный Н. Ульф-Мюллер и И. Кондратович¹⁷⁸, имеет множество преимуществ, так как значительно расширяет диапазон сопоставительного исследования, увеличивая число возможных аналогов среди формул разных текстов.

ской версии не соответствует определенному и однозначному византийскому распеvu...» (Школьник И., Школьник М. 1992. С. 214). «Нам представляется, что механическая реконструкция напевов по византийским прототипам приводит лишь к созданию еще одной средневизантийской версии, но на славянском языке» (Там же. С. 211).

¹⁷⁴ «Исследование показало неправомерность дешифровки древних напевов по поздним при помощи перенесения значений из XVII в. в XII–XIII вв. Совпадения значений внешне близких графических групп является исключением, а не правилом... Совершенно исключена практиковавшаяся ранее транскрипция древних песнопений по параллельной версии XVII века» (Школьник. 1996. С. 283). Попевки в XV–XVII вв. «складываются в оригинальную систему, кристаллизуются в более крупные и менее мобильные образования по сравнению с древнерусскими; канонизируются теоретически, поэтому они не могут быть отождествлены с древними попевками, даже при условии графического сходства». «Сомнительной представляется непосредственная экстраполяция графики и значения поздних русских попевок на древние напевы, как например нахождение невменных групп, соответствующих поздним попевкам... Группировка поздних русских попевок одного названия нередко не соответствует древней...» (Школьник И., Школьник М. 1992. С. 213–214).

¹⁷⁵ «...Дешифровка древних песнопений по поздним по принципу “та же графика = тот же напев” недопустима, т. к. представляет собой грубую модернизацию» (Школьник. 1996. С. 288).

¹⁷⁶ М. Г. Школьник уверена, что «усредненный мелодический вариант речитативного фрагмента, реконструированный при помощи нескольких византийских вариантов, не противоречит оригинальному архаическому напеву» и что «даже частичное согласование византийской и позднерусской версий дает уверенность в том, что транскрипция напева XII–XIII вв. верна» (Там же. С. 277).

¹⁷⁷ Трезвые оценки относительно перспектив дешифровки рукописей XII в. были даны В. М. Металловым и Г. В. Алексеевой: «...Чтение этих памятников [XI–XIV вв.] весьма трудно и может основываться не на полной уверенности в верности читаемого, а лишь на предположениях и догадках, часто довольно сомнительных» (Металлов. 1899b. С. III); «...Сегодняшние расшифровки знаменного распева XII в. могут расцениваться лишь как реконструкции» (Алексеева. 1996. С. 304).

¹⁷⁸ См.: Шек. 2013. С. 346.

3.1.2. Выводы

В действительности сфера распространения как ретроспективного, так и прогрессивного методов для транскрипции знаменных песнопений весьма ограничена. Исследователь древнерусских памятников знаменной нотации должен отдавать себе отчет в том, что *достоверной дешифровке*, помимо опомеченных источников по знаменной нотации иосифовской, никоновской, старообрядческих (беспоповской и поповской) редакций, подлежит еще только один пласт — беспометной раздельноречной знаменной нотации XVI — середины XVII вв. (до созыва Комиссий по исправлению текстов *на́речь*). Последний может быть прочитан ретроспективным путем с большой степенью достоверности благодаря рукописям поморской традиции XVIII в., сохранившим почти в неизменном виде тот же древнерусский тип нотации с дополнительно введенными киноварными пометами, фиксирующими относительную звуковысотность знамен¹⁷⁹. В то же время распространенный в отечественной музыкальной медиевистике путь ретроспективного анализа древнерусских набнных источников посредством пореформенных возможен лишь с определенными допущениями и при условии тщательной изученности как дореформенного, так и реформированного распева, поскольку пореформенная знаменная нотация, модифицированная в краткий временной отрезок по искусственным принципам, имеет весьма условное отношение к древнерусской, складывавшейся эволюционным путем в течение долгого исторического периода, и отражает во многом иной, новый тип музыкального мышления. Ретроспективный метод отчасти можно также распространить с читаемого XVI в. на вторую половину XV в., когда знаменный распев был в целом уже сориентирован на новый мелодико-текстовый канон, окончательно установившийся в XVI в. К древнейшим же пластам знаменной нотации с XI в. до первой половины XV в. применима исключительно *гипотетическая реконструкция*, которая может быть осуществлена (как прогрессивным, так и ретроспективным путем) научно корректно и с наибольшим процентом достоверности только после проведения большой подготовительной работы по изучению и описанию палеографии знаменных рукописей всех исторических периодов.

В связи со сказанным выше нам представляется, что время для отыскания надежных путей дешифровки нечитаемой знаменной нотации древнейшего периода, а также для решительных и обобщающих выво-

¹⁷⁹ В возможности точного прочтения хомовых источников по знаменной нотации сравнительно-ретроспективным путем был уверен еще В. М. Металлов: «Крюковые книги XV и XVI вв., хомовые или раздельноречные, от современной крюковой семиографии разнятся уже немного и, путем сравнительного сопоставления рукописей, могут быть прочитываемы с буквальной точностью и с полной уверенностью в правильности читаемого» (Металлов. 1899b. С. III–IV).

дов о степенях ее зависимости от византийской нотации или о ее самостоятельном формировании на русской почве еще не настало. Любые попытки реконструкции древних славянских напевов на данный момент оказываются преждевременными и лишены веских научных оснований, поскольку русская музыкальная медиевистика не располагает для этого необходимым научным багажом (как уже замечалось, знаменный распев не изучен и не описан как язык, не выявлен попевочный фонд даже поздних читаемых пометных рукописей и двоезнаменников). Неверифицируемость реконструкций ранних знаменных песнопений открывает широкое поле для научных спекуляций, поскольку процесс интерпретации данных не защищен от возможных домыслов и ошибок.

Актуальнейшей задачей на данном этапе является подробное изучение и описание знаменной нотации как языка, разработка ее теории, что возможно благодаря глубокому и сплошному палеографическому исследованию рукописей всех временных периодов. О необходимости фундаментальных трудов по сравнительному анализу древнерусских нотаций, о масштабности и трудоемкости этой работы, без которой наука остается голословной, писали исследователи прошлого века¹⁸⁰. В то же время осознавалась недостаточная освещенность в научной литературе положений теории знаменного распева и системы его нотирования, необходимость изучения последней как оригинального языка и прямая зависимость от этого успехов дешифровки. Так, З. М. Гусейнова пишет: «Рассматривая древнерусскую знаменную нотацию как язык, мы тем самым берем на себя обязательство разработки системы этого языка, выявления тех компонентов, которые необходимы для его понимания. Но еще более значительно то, что детальное исследование данного языка должно стать важным шагом на пути к раскрытию тайны нотации — ее дешифровке...»¹⁸¹. В отечественной музыкальной медиевистике были намечены и основные направления исследований, преследующих задачи раскрытия закономерностей знаменного письма, «подчиненного своим устоявшимся внутренним законам»¹⁸². Отмечалась необходимость сплошного структурно-мелодического и статистического анализа песнопений¹⁸³ с

¹⁸⁰ «Объем этой работы исключительно обширен, но она должна быть проведена, если мы в современных условиях развития нашей науки не хотим оставаться на почве того, что Металлов называет “логическими соображениями”, т. е. на почве произвольных выводов из материалов литературных и исторических источников, а не на почве исследования самого музыкального материала» (Беляев. 1962. С. 41). «В настоящее время, по существу, только начинается переход от “осмотра” того, что в этой отрасли музыковедения лежит “на поверхности”, к тому, что требует глубоких, продолжительных и кропотливых изысканий» (Бражников. 1972. С. 3). «Теория попевок должна быть проверена их практикой, а последнее может быть достигнуто только в результате глубокого и трудного анализа всех знаменных песнопений» (Там же. С. 221).

¹⁸¹ Гусейнова. 1982. С. 18.

¹⁸² Смоляков. 1975. С. 52.

¹⁸³ «По нашему убеждению, каждый небольшой ретроспективный шаг должен подготавливаться статистическим и структурно-мелодическими исследованиями рукописей...» (Там же. С. 69).

целью выявления интонационного фонда знаменных песнопений и выяснения правил употребления гласовых формул: их ладовой принадлежности, способов записи, функции, метрического строения, регламента изменения основных моделей¹⁸⁴. Говорилось о необходимости анализа составляющих попевок элементов; об изучении свойств отдельных знаков, степени их взаимозависимости, особенностей комбинирования и традиционных знаковых сочетаний¹⁸⁵. Предлагалось также выяснить природу графических разночтений в рукописях набнной и наречной редакций (взаимозаменяемость тождественных по звуковому составу, но разных по функциям знаков, одинаковых по мелодическому значению, но разных по своему метрическому строению попевок), позволяющих обнаружить существование определенных норм в семиографии разных периодов знаменной нотации¹⁸⁶. Обо всем этом упоминалось средневековскими как о «необходимом багаже, без которого ретроспективное (добавим — и прогрессивное) движение будет необоснованным»¹⁸⁷.

3.2. О структурном и конструктивном методах анализа знаменных попевок

Для осуществления намеченной выше задачи описания знаменной нотации как языковой структуры, в дополнение к вышеупомянутым в

¹⁸⁴ «...Прочсть написанное можно, хорошо только усвоив интонационный фонд, правила употребления формул и *способов их записи*... Сущность явлений в значительной степени раскрывается установлением образующих их элементов» (*Карастоянов*. 1988. С. 489, 491). «...Необходимо изучить весь состав выделенных формул, раскрыть их характерные черты: функции, метрическое строение, ладовую принадлежность, выявленную через интонационно-ритмический рисунок, регламентации изменения основных моделей, особенности их комбинирования. Такое исследование должно базироваться на сплошном изучении песнопений, входящих в ту или иную книгу» (*Кондратович И.* О перспективах сравнительной средневековистики // *Музыкальная культура средневековья*. Вып. 2. М., 1992. С. 99–108, цит. с. 100).

¹⁸⁵ «Внимание исследователя, желающего воссоздать ключ к чтению беспометных рукописей, должно быть направлено на саму крюковую запись. Изучение свойств отдельных знаков, определение степени их взаимозависимости, раскрытие закономерностей знаменного письма, классификация знаковых формул — необходимый багаж, без которого ретроспективное движение будет необоснованным... Еще раз подчеркнем, что очень важно знать во всех подробностях знаменное письмо, бытовавшее в разные эпохи...» (*Смоляков*. 1975. С. 43–44).

¹⁸⁶ «...Встречающиеся разночтения в знаковом начертании раздельноречных и новостинноречных списков... могут быть объяснены некоторыми основными, но пока что недостаточно освещенными в научной литературе положениями теории знаменного распева и его крюковой системы: о заменяемости тождественных по звуковому составу, но разных по функциям знаков; о заменяемости одинаковых по мелодическому значению, но разных по своему метрическому строению попевок и, наконец, о существовании определенных норм в семиографии разных периодов знаменной нотации» (*Карастоянов*. 1975. С. 495).

¹⁸⁷ См. примеч. 54.

начале данной работы методам, актуальными оказываются *структурный* и *конструктивный* методы, используемые в лингвистике для начального описания любого языка, установления структуры и семантики его элементов. Здесь мы остановимся на описании сути и целей этих методов, приложимых и к анализу знаменных текстов.

Выше было уже отмечено, что в отечественной медиевистике существует тенденция восприятия знаменной нотации как *языка*, сродного фонематическому (звуко-буквенному) письму, или как *знаковой системы*, поскольку этот язык (или система) характеризуется четкой *структурой*, взаимные отношения элементов внутри которой обусловлены строгими законами¹⁸⁸. Элементы знаменного языка, подобно элементам речи, существуют в двух измерениях — в знаменном тексте и в знаменной системе (языке). *Знаменный распев* как развивающийся во времени *процесс* («звуковой континуум») в письменной записи (*знаменном тексте*) представляет собой цепочку определенным образом скомбинированных мелодических фраз (попевок), состоящих из элементов-знаков, которые, следуя один за другим, образуют упорядоченную последовательность (синтагму). Знаменный распев, взятый вне текста, представляет собой некую систему наподобие языковой и описывается рядом абстрактных понятий. В связи с этим возникает необходимость в проведении структурного анализа в двух основных срезах: «горизонтальном» (или «линейном») и «вертикальном». Тут необходимо также упомянуть, что одним из центральных понятий структурного анализа является *позиционный принцип*, поскольку варьирование единиц напрямую связано с позицией¹⁸⁹. *Позиция* в целом определяется как условие реализации единиц в плане сохранения ими своей тождественности (отличимости). Идентификация элементов осуществляется на основе позиционного анализа.

¹⁸⁸ «Древнерусские певческие рукописи содержат нотацию, т. е. определенную *знаковую систему*, являющуюся своеобразным *языком*, с помощью которого происходила фиксация музыкальной речи. И, будучи языком, она, нотация, подчиняется принципам системы языков, обладает их закономерностями, которые... Ю. М. Лотман определяет следующим образом: «Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его «словарь», всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность» (Гусейнова. 1982. С. 18). «...Каждая из нотаций представляет, *как и язык*, отдельную по своей типологии *систему*» (Алексеева. 2007. С. 44). «Изучение знаменной нотации на различных исторических этапах показывает, что на всех этих ступенях нотация оставалась в высшей степени организованной *системой*, где каждый элемент определял другие — *система*, которая была замечательно продумана до мельчайших деталей» (Школьник. 1997. С. 18).

¹⁸⁹ Важность связи между варьированием знаков и их положением (позициями) в попевке была отмечена М. В. Бражниковым: «...Для того, чтобы понять применение отдельных нотных знаков (знамен), взаимозаменяемых в певческой строке, нужно уяснить их *место* в попевке, которое в свою очередь во многом определяет употребление этих нотных знаков, — а теория попевок еще далеко не во всем ясна» (Бражников. 1972. С. 3).

Анализ знаменных текстов *линейного* уровня применим к изучению состава и соотношения элементов в последовательности (синтагме). Этот анализ имеет целью: первичную сегментацию текста — расчленение его на составляющие единицы-звенья (знаки, мотивы, формулы и т. п.); определение числа и порядка расположения формантов-звеньев в цепочке и связанных с ними абстрактных позиций, закрепленных за составляющими формулу элементами; определение соотношений между элементами; обнаружение способов и правил (орфографии) взаимного расположения и распределения (дистрибуции) элементов, их сочетаемости (комбинаторики), иерархической соподчиненности в конструкции и др. Данный анализ производится как на уровне самых мелких единиц, составляющих формулы — знаков, так и на уровне более крупных, функционально значимых частей формулы — мотивов, которые можно сравнить со словообразующими морфемами слова, такими как корень, аффиксы, флексии. Морфологический анализ состоит в изучении состава формул, которые, подобно слову, имеют определенную конституцию и морфологические форманты. Формулу образует совокупность морфем, например: радикал — стабильная инвариантная часть, благодаря которой формула остается узнаваемой во всех ее видоизменениях, и функционально значимые, участвующие в образовании вариантов попевки «флексии» — приставка, суффикс, окончание. В формуле могут присутствовать основные и маргинальные элементы, в результате редукции последних формула не деформируется. Морфологические модели делятся на большие и малые, полные и неполные, в которых часть позиций (клеток) остается незаполненной.

Для сравнения группы версий¹⁹⁰ и изучения явления вариабельности невменного состава знаменных формул вступает в силу анализ *вертикального* уровня. Анализ этого плана имеет целью: выявление альтернативных (субституционных) рядов взаимозаменяемых в одной и той же позиции вариативных знаков, установлении закономерностей их замен и характера соотношений между этими знаками (их графики и звучания). Данный анализ, производимый на основании позиционного принципа, с учетом однозначного соответствия позиции и связанного с ней специального форманта-знака, способствует осуществлению систематизации всех привлеченных образцов по принципу их мелодического тождества или различия («вариант», «разночтение» и др.)¹⁹¹.




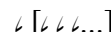




¹⁹⁰ Термином «версия» в данной статье будет обозначаться запись попевки одного и того же текста в разных рукописных списках. Версии одной и той же попевки могут совпадать или различаться, т. е. соотноситься между собой как «разночтения» или как «варианты».

¹⁹¹ Термином «разночтение» нами обозначается только графическое видоизменение формулы по отношению к ее основной модели, с которой производится сравнение; под «вариантом» — отличие, одновременно затрагивающее и мелодическую и графическую стороны попевки.

Конструктивный метод, сопутствующий всем уровням структурного анализа, заключается в моделировании или конструировании теоретических объектов, необходимом для теоретического обобщения и систематизации широкого спектра образцов (версий). Для разного типа формул конструируются их формальные аналоги — *модели* (синтаксические и парадигматические¹⁹²). Например, ниже приведены синтаксическая (схема 1) и парадигматическая (схема 2) модели формулы «рафатка».

Схема 1. *Синтаксическая модель полной (минимальной) формулы «рафатка»*

Цифрами и буквами обозначены позиции и части рафатки: 1. I — обязательный инициальный элемент, 2. P_1 (_{1.1, 1.2...} — количество стопиц), 4. P_2 — позиции речитативных стопиц, 3. R — позиция радикала, 5. C — позиция связки, 6. O_1 , 7. O_2 , 8. O_3 — позиции окончания.

Подвод				Окончание			
1	2	3	4	5	6	7	8
[I]	P_1 [_{1.1, 1.2...}]	R	P_2 [_{2.1, 2.2...}]	C	O_1	O_2	O_3
							

Каждый знак формулы реализуется в конкретной позиции в определенной функции. Например, в формулах группы «рафатка» (акцентная) позиция радикала представляет собой наиболее инвариантную часть, характеризующую формулу; за счет знаков позиций P_1 и P_2 осуществляется координация формулы с текстом; знак позиции связки выполняет роль суффикса, связуя подвод и окончание; знаки позиции O_3 помимо функции финалиса могут иметь дополнительное значение орнаментальных, за счет которых происходит варьирование основной попевочной модели.

¹⁹² Термин «парадигматический» применен нами для обозначения одного из видов анализа знаменных формул, хотя и не идентичного, но во многом сходного с лингвистическим.

Схема 2. Парадигматическая модель, отражающая вариативные изменения графики формулы «рафатка» по позициям (вертикальными рядами) в рукописях XVI в.

Подвод				Окончание		
P ₁	R	P ₂	C	O ₁	O ₂	O ₃
<i>Стандартная минимальная рафатка основного вида</i>						
↵	↵	↵	↵	↵		⸘
<i>Примеры рафатки с различными вариативными знаками в разных позициях</i>						
↵↵	↵↵	↵	↵↵	↵	↵	↵↵
↵	↵	↵	↵↵↵	↵	↵	↵↵
↵↵	↵	↵	↵↵	↵		⸘
↵↵	↵↵	↵	↵↵	↵	↵	↵↵
↵	↵↵	↵	↵↵↵↵	↵	↵	↵↵
↵	↵↵	↵	↵↵	↵		⸘
↵	↵↵	↵	↵↵	↵		⸘

3.3. О методе ограничения исследуемого певческого материала

Помимо описанных выше возможных методов работы с источниками по знаменной нотации, в нашем исследовании был применен и поставлен во главу угла еще один методологический прием — *ограничения*¹⁹³. Метод ограничения состоит в тщательном и разностороннем исследовании небольшого фрагмента (или одного элемента — знака или формулы) системы знаменного осмогласия с опорой на обширный круг рукописей разных хронологических периодов и редакций. Этот метод удобен для проведения детального сравнительного анализа и филигранной палеографической проработки фрагмента. Методика ограничения позволяет достичь эффекта, намного превышающего результат одновременного изучения всех или большинства элементов системы, а сущностная характеристика минимального элемента системы способствует целостному пониманию всей системы явлений. Данный метод практически не применялся в музыкальной медиевистике, однако в деле изучения знаменной нотации он оказывается весьма плодотворным.

¹⁹³ Данный метод был применен нами в статьях: Шек. 2006, 2009 — и затем использован в статьях: Григорьева. 2011a (см. с. 51–52), 2011b. Близкий подход к исследованию византийской нотации продемонстрирован в работе: Shkolnik M. G. Byzantine neumes kulisma and xeron klasma and their development in Old Rus tradition // Musica antiqua Europae Orientalis. Vol. 10. Bydgoszcz, 1994. P. 185–199.

4. План и методы одного из возможных направлений в изучении формул знаменного распева

В данном разделе будут показаны основные этапы исследования попевок знаменного распева, произведенного нами на примере рафатки и трех других интонационно родственных ей формул первого гласа (ометки, рожка, задевца). Материалом для анализа знаменных формул послужила певческая книга «Октоих» различных временных периодов и редакций. Исследование такого рода, сфокусированное на небольшом фрагменте знаменного осмогласия, с привлечением большого числа рукописных источников, в дальнейшем может послужить образцом для целой серии подобных работ, которые смогли бы лечь в основу полного и подробного описания попевочной системы знаменного осмогласия.

4.1. Периодизация. Характеристика периодов. Задачи и методы изучения формул в рамках конкретных хронологических периодов

Предварительный этап исследования состоял в отборе певческого материала для исследования и классификации знаменных источников по хронологии и редакциям¹⁹⁴. Периодизация рукописных источников была произведена нами на основании наличия характерных изменений в литургических текстах и способах их нотирования, имевших место либо в результате целенаправленной деятельности по переработке старого материала (редакции или реформы), либо происшедших постепенным, эволюционным путем. В истории становления монодической традиции на Руси наиболее ярко прослеживаются четыре хронологических периода, отражающих разные стадии (фазы) эволюционных или редакционных преобразований знаменного распева и развития знаменного письма¹⁹⁵:

¹⁹⁴ Границы понятий «хронологический период» и «редакция», применимые к знаменному распеву, не всегда совпадают. Если в исторический отрезок с XI по XVII вв. редакции сменяют одна другую в хронологической последовательности, то старообрядческие редакции, возникшие к XVII в., некоторым образом нарушают эту последовательность: так, поморская редакция, возникшая по времени позже древнерусской (кон. XVII — нач. XVIII в.), отражает тип знаменного письма, сложившийся в древнерусский период XVI в.; поповская редакция (бытующая с конца XVII и до сего момента) связана отчасти с иосифовской, отчасти с никоновской редакциями знаменного распева середины XVII в. Поэтому старообрядческие редакции знаменного распева, хотя и имеют свои особенности, не самостоятельны в полной мере, поскольку отражают различные фазы знаменной нотации, сложившиеся на более ранних исторических отрезках.

¹⁹⁵ Предложенная периодизация условна и может уточняться.

1. Древнейший славянский период знаменной нотации с XI в. до конца XIV в. (эпоха студийской редакции)¹⁹⁶;

2. Первая половина XV в., эпоха Иерусалимского устава (далее условно: XV в.);

3. Вторая половина XV в. вплоть до реформ середины XVII в. (далее условно: XVI в.);

4. «Иосифовская» и «никоновская» реформы середины XVII в. (1654, 1667–69 гг.) и весь послереформенный период знаменной нотации вплоть до перехода на нотолнейную запись и повсеместного принятия официальной Русской Церковью партесного стиля богослужебного пения как главенствующего¹⁹⁷.

Специфика невменной записи знаменного распева, свойственная каждому хронологическому периоду/редакции, формирует и особый круг задач, требующих индивидуальных способов разрешения. Кроме того, отдавание предпочтения тем или иным направлениям исследования находится в прямой зависимости и от типа избранной формулы, гласа и гимнографического цикла, а также от количества попевочных единиц и рукописных первоисточников, привлеченных к анализу знаменного материала. Например, возможно ограничение одним (наиболее образцовым) списком определенной богослужебно-певческой книги (Октоихом

¹⁹⁶ Период XI–XIV вв. не был нами рассмотрен из-за отсутствия в XI–XII вв. богослужебно-певческой книги Октоих, а в XIII–XIV вв. — из-за отсутствия Октоихов Изборных (конец XIII–XV вв.) и Шестодневов Служебных (XIV–XV вв.) с полностью нотированным знаменной нотацией корпусом песнопений (поскольку эти источники содержат т. н. «фрагментарную» или «тета-нотацию»). Исключение составили несколько нотированных знаменной нотацией песнопений XI–XII вв., сохранившиеся от ранней эпохи в других певческих книгах и в XV в. вошедшие в состав Октоиха Изборного иерусалимской редакции: это несколько стихир из Типографского Кондакаря — антифоны степенны из раздела утрени «Начаток Бог Господь» (л. 98); три стихир из раздела «Подобьицы»: «Небесным чином радование», «Прехвалении мученицы» и Богородичен «Облак Тя света» (л. 117 об.) (воскресный тропарь «Камени знамену от Иудеи» и Богородичен «Гавриилу провещавшу Ти Дево» не нотированы), а также богородичная стихира «Радуйся оть насъ» из воскресной службы малой вечерни, помещаемая в Триодных Стихирях XII–XIII вв. в «Чине Нощи Святого Пятка» (известны несколько Триодей XII–XIII вв., в которых данные Богородичны нотированы знаменной нотацией: РНБ, Соф. № 85, л. 104; Соф. № 96, л. 87 об.; РГАДА. Ф. 381: № 147, л. 75 об., № 148, л. 124 об.; ГИМ. Усп. № 8, л. 140; Воскр. № 27, л. 34 об.). Перечисленные песнопения были изучены нами вместе с песнопениями первой половины XV в. для уяснения связи последних с более ранними версиями студийской эпохи. Таким образом, Октоих раннего периода находится в менее выгодном положении в сравнении с другими богослужебно-певческими книгами (Ирмологием, Минееми, Стихирями Минейными и Триодными, Триодью), традиция полного нотирования которых не прерывалась в «домонгольском» периоде, поэтому подробный анализ знаменных формул XII–XIV вв. может быть произведен на материале этих рукописей.

¹⁹⁷ Старообрядческие редакции знаменного распева специально нами не рассматривались. К анализу формул второго периода (XVI в.) были подключены только пометные рукописи старообрядческой беспоповской поморской редакции, фиксирующие нотацию того же типа и в спорных случаях служащие ключом к ее прочтению.

или Ирмологием¹⁹⁸) конкретного периода/редакции, но с постепенным расширением круга гласовых формул — вплоть до охвата всего попевочного словаря, входящего в состав песнопений данной книги¹⁹⁹. Возможен анализ только одной знаменной формулы (или ее семейства) на материале нескольких богослужебно-певческих книг разных жанров и периодов/редакций (например, «Октоиха» и «Ирмология» раздельно-речной, поморской, поповской или наречной редакций). Анализ одной формулы можно предпринять и на основе только одной богослужебно-певческой книги определенного жанра, но с максимальным расширением рукописных списков избранной книги в хронологически развернутой перспективе. Последний подход благодаря привлечению обширной текстологической базы и богатого компаративного материала создает благоприятную почву для особо детального и многопланового анализа избранной формулы в историческом ракурсе, с учетом всех ее временных и редакционных изменений. Именно этот путь был избран нами для анализа рафатки и интонационно родственных ей попевок первого гласа Октоиха разных веков и редакций.

Общий план исследования состоял из следующих основных этапов. В согласии с методом ограничения из песнопений Октоиха были отобраны четыре формулы семейства рафатки первого гласа. Затем на основе созданной базы разновременных версий формул был произведен многоэтапный и разноуровневый сравнительный *синхронный* и *диахронный* (прогрессивно-ретроспективный) структурно-семиографический анализ всех версий избранных формул, который затрагивал разные параметры формулы и осуществлялся в разных плоскостях: в рамках одних и тех же текстовых сегментов (разных рукописных списков), и в рамках разных текстовых сегментов (одного и того же и разных рукописных списков); в вертикальном и горизонтальном срезах и др. Исследование имело целью, с одной стороны, фиксацию особенностей знаменной записи формул в конкретные периоды/редакции знаменного распева; с другой, в центре внимания оказалось диалектическое развитие формулы, учет всех ее временных модификаций и обнаружение точек пересечения в графической записи разных периодов.

Ниже будет приведено краткое описание особенностей каждого хронологического периода и обозначены наиболее важные, на наш взгляд, задачи, диктуемые спецификой состояния знаменной нотации этих периодов, а также представлены методы и план исследования знаменных формул, апробированные в нашей работе.

¹⁹⁸ Певческие сборники «Октоих» и «Ирмологий» желательно привлечь к исследованию знаменного осмогласия в первую очередь, поскольку эти книги наиболее употребимы в литургической практике и составляют «столп» осмогласного годового богослужебно-певческого цикла.

¹⁹⁹ Исследование формул конкретного источника неизбежно будет носить дополнительный характер описания рукописного памятника.

4.2. Третий период (вторая половина XV — середина XVII вв.)

4.2.1. Характеристика периода

Данный период пролегает между двумя преобразовательными этапами — литургической реформой, сопутствующим ей стилистическим переломом в монодическом пении, происшедшими в XIV–XV вв., и целенаправленной редакцией богослужебных певческих книг в период деятельности комиссий 1654 и 1669 гг. при патриархах Иосифе и Никоне. Период характеризуется внедрением и окончательным оформлением новой редакции знаменного распева, стабилизацией стилистики и попевочного фонда, созданием большого числа списков нотированных певческих книг разных литургических циклов. К началу XVI в. завершается редакционная деятельность по переработке песнопений, устраняются партикуляризмы, происходит отбор и унификация местных вариантов, окончательно складывается новая мелодическая редакция знаменных песнопений, отличающаяся единообразием попевочно-композиционного оформления распевов и сформировавшейся гласовой системой интонационных оборотов. Рассматриваемый период принято считать расцветом знаменного пения на Руси как самобытно русского церковно-певческого искусства²⁰⁰. К древнерусскому раздельноречному периоду XVI в. тесно примыкают пометные поморские источники XVII–XVIII вв., удерживающие ту же набрнную редакцию распева и текста и представляющие надежный ключ к прочтению знаменной нотации описываемого периода благодаря проставленным в них киноварным «ступенным» пометам.

4.2.2. Анализ формул на примере семейства рафатки XVI в.: проблемы, цели, методы и основные этапы²⁰¹

Древнерусский пласт знаменной нотации с первой половины XV до середины XVII в., по нашему мнению, перед исследователями знамен-

²⁰⁰ «К началу XVI века относится расцвет искусства знаменного пения, которое достигает вершины во второй половине столетия... именно в данный период особенно расширились поиски новых выразительных средств, а само искусство знаменного пения достигло наивысшего подъема в своем развитии» (Бражников, Никишов. 1983. С. 179–180). «Четвертый период — от самого начала 16-го века до середины 17-го века. Особенности развития столбового пения и столбовой нотации (Гарднер. 1978. С. 24). См. также: Металлов 1912b. С. 20; Фролов С. В. Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в 16 веке. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1981.

²⁰¹ Результаты исследования будут изложены в специальной статье. В настоящей работе в качестве иллюстрации нами приводятся только некоторые фрагменты и наиболее

ного распева должен оказаться в центре внимания. Этот период, до сих пор практически неизученный, представляет большой интерес не только стилистической зрелостью и сложившимися формами знаменной нотации, но и тем, что знаменное письмо данного периода поддается достоверной дешифровке благодаря поморским набанным источникам, репрезентирующим тот же тип нотации с дополнительно фиксированной звуковысотностью знамен. Именно этот период расцвета монодической культуры на Руси резонно принять за некую точку отсчета при диахронном анализе, направленном к прочтению знаменной нотации более раннего и более позднего периодов. Как показало проведенное нами исследование, с одной стороны, в этом историческом промежутке уже достаточно четко оформился текст-мелодический (попевочный) канон²⁰², сложился структурный остов каждой формулы и обозначился круг ее вариантов, но, с другой стороны, в отношении семиографического состава попевки допускают богатую вариантность. Неустойчивость их графической записи отмечается во всех вошедших в поле нашего зрения рукописных списках. До справки середины XVII в. все знаменные формулы характеризуются многообразием графических форм, что является как плодом сознательного творчества, так и явлением преходящим, отражающим определенные эволюционные фазы знаменного письма. Отсюда вытекает одна из основных задач для данного периода — изучение явления и мотивации графической вариативности попевок. В центре внимания оказывается семиографический аспект формулы: выявление и типология вариативных знаков, обнаружение закономерностей их варьирования, взаимозаменяемости и сочетаемости. Уяснение вопроса о соотношении вариативных знаков в формулах имеет большое значение, поскольку от этого зависит определение степеней мелодико-графического сходства самих формул, а также корректная и объективная классификация всех их разновидностей. Другой, не менее важной задачей изучения данного периода является исследование структуры и морфемного состава формул, способов образования попевочных вариантов. Нотация именно данного периода заслуживает пристального внимания как уже вполне зрелая и самобытная языковая структура. Помимо этого, рассматриваемый период характеризуется созданием большого числа списков певческих книг, содержащих песнопения разных литургических

яркие или типичные примеры из неопубликованного исследования. Материалом для изучения формул данного хронологического периода послужили 48 списков Октоиха (список рукописей, упомянутых в данной статье, см. в Приложении 2) и 50 теоретических руководств различных типов.

²⁰² Этот факт был отмечен исследователями, например: «В списках кон. 15 — сер. 17 вв. наблюдается наибольшая стабильность в графическом отображении музыкальной композиции» (Попов А. Ю. Жанр антифонов степенны в традиции Кирилло-Белозерского монастыря (конец XV — нач. XVII вв.) // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 291–300, цит. с. 293).

циклов, что позволяет привлечь для анализа большое количество версий избранной формулы.

На первом этапе из песнопений анализируемого певческого цикла отбираются все текстовые строки, распетые избранной формулой, и составляется первоначальный свод тексто-мелодических строк данной попевки. Далее этот перечень, созданный на материале одной рукописи, пополняется теми же тексто-мелодическими строками из всех других рукописных списков, привлеченных к исследованию. В результате формируется исходная база данных, содержащая множество версий одной и той же формулы. Например, в Октоихе раздельноречной редакции наиболее полного состава стихир формулами группы «рафатка» распето приблизительно 84 колона. При привлечении 40 других списков этой же книги создается база данных, составляющая более 3000 версий рафатки и интонационно родственных ей формул. Для последующего изучения семиографического состава и структуры отобранных формул были задействованы вертикальный и горизонтальный срезы структурного анализа.

4.2.2.1. Структурно-семиографический анализ формул вертикального среза

Определение семиографического состава формул и законов знакового варьирования осуществлялось на основе позиционного принципа путем сопоставления множества версий одной и той же формулы (см. схему 2). В результате в формулах базового свода для каждой позиции был выявлен набор взаимозаменяемых вариативных знаков. Далее характеристика вариативных знаков производилась в согласии с двумя основными показателями — *количественным* (частота употребления в конкретной позиции) и *качественным* (соотношение графики и мелодического значения).











4.2.2.1.1. Количественный анализ. Основные и вариативные (регулярные, нерегулярные, исключительные) знаки

Невмостатистический метод позволил разбить все альтернативные знаки в зависимости от частоты их употребления в той или иной позиции формулы на две неравные группы: *основные*, статистически преобладающие в данном периоде (примерно 70–80%, см. схему 3), и *вариативные* (прим. 20–30%). Последние в свою очередь подразделились на *регулярные*, встречающиеся в формулах разных текстов и разных рукописных списков систематически (5–14%); *нерегулярные*, встречающиеся в формулах разных текстов периодически (2–5%) и нередко составляющие палеографическую особенность конкретных рукописных списков; и *исключительные*, встречающиеся в формулах базового свода, как правило, не чаще одного-двух раз. Ниже в качестве примера приведены вариативные знаки, выявленные нами в четырех позициях заключительной





















части рафатки, ометки, рожка, задевка в проанализированных рукописях данного периода.

Пример 3


















Регулярные знаки

С	O ₁	O ₂	O ₃
 	 		    

Нерегулярные знаки

     	      	 	    
--	---	--	---

Исключительные знаки

		       	      
--	--	---	--

Из данной таблицы видно, что наибольшее число регулярных вариативных знаков локализуется в заключительной позиции формул группы рафатки; нерегулярные — в позициях связки и O₁; исключительные — в позициях O₂ и O₃. В то же время начальная часть в рафатке подвержена наименьшим изменениям, а самой стабильной в семиографическом отношении является позиция радикала: словарь вариативных знаков этой позиции составляет одна только скамейца, что отвечает прямому назначению этой части формулы как инвариантной генетической матрицы, в которой скрыт сгусток информации о напеве формулы. Таким образом, на основании статистики обнаруживается, что в составе формул группы рафатки рассматриваемого периода не только количественно преоб-

ладают определенные («основные») знаки, но и что среди вариативных знаков наиболее распространены такие, употребление которых носит систематический, а не случайный характер, т. е. наблюдается заметный уклон в сторону стабилизации графики и мелоса попевок.

Для дальнейшего сравнения знакового состава всех попевочных версий за эталон была принята формула, состоящая целиком из «основных», статистически преобладающих в каждой конкретной позиции знаков (см. схему 4), названная нами формулой «основного» семиографического состава. В ходе исследования было обнаружено, что основные, самые употребимые знаки, выявляются без исключения в каждой позиции формул «рафатка», «ометка» и др., так что каждой позиции формулы свойственен только один основной знак и определенный набор взаимозаменяемых вариативных знаков. Например, в рафатке в речитативных позициях (Р) самым употребимым знаком (85%) является стопица, в позиции радикала — крюк светлый (95%) и т. д. (см. схему 4). Число нормативных замен для каждой позиции, варианта и подвида формулы ограничено.

4.2.2.1.2. Качественный анализ. Типы регулярных вариативных знаков: омофоны, аллофоны, диграфы и др. Примеры употребления некоторых нерегулярных вариативных знаков. Примеры употребления исключительных вариативных знаков



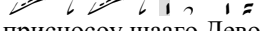
Далее была произведена типологизация вариативных знаков в зависимости от их мелодического или графического сходства с основными знаками тех же позиций. В результате все вариативные знаки подразделились на несколько классов, обозначенных нами как «омофоны», «полуомофоны», «омографы», «аллофоны», «генографы»/«диграфы», «гаплогграфы» и др.²⁰³. Эти разновидности встречаются как среди регулярных вариативных знаков, так и среди знаков нерегулярных и исключительных. Ниже в качестве иллюстрации будут приведены отдельные выдержки и примеры из основного исследования, затрагивающие семиографический аспект формул семейства рафатки рассматриваемого периода.

Словарь вариативных знаков рафатки, ометки, рожка, задевца в рассматриваемом периоде на 79% состоит из знаков-омофонов (одинаковых по звучанию, но различных по графике и функции), так как преимущественно именно среди них шел поиск наиболее подходящего знака для

²⁰³ Названия для каждой группы (или пары) вариативных знаков введены нами. Например, в зависимости от соотношения *графики* и *звучания* знаки, не имеющие между собой ничего общего ни по графике, ни по звучанию, названы *алло(гра)фонами*; одинаковые по звучанию (мелодии), но разные по графике — *омофонами*; омофоны с измененной длительностью звучания (или другими частично измененными признаками) названы *полуомофонами*; одинаковые по графике, но разные по звучанию (встречающиеся среди знаков продольного ряда единой синтагмы, не соотносящиеся между собой как вариативные) — *омографами* и др. (Подробнее эта тема будет раскрыта в специальной статье, посвященной рассмотрению знаменной нотации как особой языковой системы).

конкретных позиций формулы. Наиболее распространены рядовые омофоны, составляющие словарную норму для нотации XVI в. и всех последующих периодов (например, ряд двухтоновых нисходящих неум: «стопица с очком», «крюк с подчашием», «чашка», «сложитие» и т. п.). В следующем примере показано употребление рядовых омофонов (стопицы с очком, чашки и палки) в позиции связки рафатки.

Пример 4


	во о бразитися	41. 12 ²⁰⁴ (л. 326), 15 (л. 119 об.)
	из нея же восия намо	47. 12 (л. 326), 15 (л. 120)
	присносоу шааго Девю	49. 12 (л. 326 об.), 15 (л. 120 об.)

Другой разряд омофонов составляют знаки-*архаизмы*²⁰⁵ и параллельно, взамен им, употребляющиеся в этих же позициях формулы *неологизмы*, введенные в данный период и становящиеся нормативными для всего последующего времени. Среди архаических знаков нами различены *позиционные* и *графические* архаизмы. Позиционные архаизмы, в отличие от графических, не являются анахронизмами и не исчезают из нотации XVI–XVII вв., однако их применение не свойственно именно для конкретных позиций данных формул данного периода, но характерно для более ранних стадий знаменной нотации XII–XV вв. Среди графических архаизмов выявляются мнемонические знаки упрощенного написания, названные нами «гаплографами»²⁰⁶, а также «грецизмы» —

















²⁰⁴ Здесь и далее в примерах первая цифра обозначает номер строки стихир (перечень строк см. в Приложении 1), вторая цифра (как и цифры, следующие за ней через запятую) обозначают номера рукописей (список рукописей и их шифры см. в Приложении 2). Примеры не исчерпывают все использованные нами рукописи, полный перечень которых имеется в неизданной работе; графические разночтения конкретных рукописей учитываются только в том случае, если они существенны, такие строки выписываются отдельно (так, в примере 6 строки: 26. 6, 26. 11; 5. 15, 5. 26, и др.).

²⁰⁵ Особое значение обнаружению в рукописях архаических знаков придавал Б. Г. Смоляков: «Для задач расшифровки очень важно обнаружить в рукописях не столько новые специфические элементы знаменного письма данной эпохи, сколько архаические черты, традиционные сочетания знамен, свойственные и тождественные ранним бесполетным рукописям. Все такие случаи надо учитывать особо...» (Смоляков. 1975. С. 69).

²⁰⁶ Термины «гаплограф» и «гаплография» применительно к знаменному письму используются нами не в узком лингвистическом значении (как «однократное написание слога, повторяющегося дважды»), а для обозначения упрощенной, недетализированной записи знаков, свойственной древнейшим периодам знаменной нотации. Ранние знаки-«гаплографы» и их графически более развитые дериваты поздних периодов на основании данных палеографического анализа рассматриваются нами как омофоны (посколь-






















рудименты византийской нотации. В качестве примера позиционного архаизма укажем на крюк простой, встречающийся в позициях связки и O_2 во всех формулах семейства рафатки XVI в. Употребление крюка простого в данных позициях рафатки, ометки и др. — остаточное явление более ранних способов графической записи этих формул, которая была в значительной мере условной и рассчитанной на изустную традицию, а сами формулы представляли собой по большей части невменные построения с преобладанием стопиц и крюков часто с характерным окончанием (). По всей видимости, крюк простой в позиции связки в формулах семейства рафатки выступает мелодическим аналогом (омофоном-гаплографом) более позднего и детализированного крюка с подчасием.

Пример 5

					59. 3  (л. 212), 12 (л. 327), 17 (л. 5 об.)... ²⁰⁷
					139. 4 (л. 8), 5 (л. 151), 16 (л. 444)...
					167. 2 (л. 14 об.), 3 (л. 224), 18 (л. 81 об.)...





В качестве образца другого позиционного архаизма, гаплографа по написанию, приведем стрелу простую. Этот знак, характерный для рукописей XV в., употребляется в позиции радикала ометки, рожка, задевца XVI в. (по всей видимости, в том же значении) вместо уже нормативной для этого периода стрелы светлотихой.

Пример 6

	XVI в.	1-я пол. XV в.
В ометке:	    	    
	81. 17 (л. 7)	139. 1 (л. 7)
В рожке:	   	  
	26. 6 (л. 173)	81. 5 (л. 124)
	   	
	26. 11 (л. 135)	

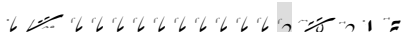

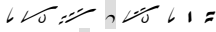
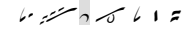
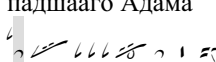
ку первые, вероятнее всего, употреблялись в том же значении, что и замесившие их в более поздний период знаки с аналогичной графической основой, но с добавленной диакритикой — точками-«кентимами», «подчасиями», «подвертками», «чашками», «облачками», «палками» и т. п.).

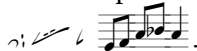
²⁰⁷ Многоточием в этом и в других примерах условно обозначено, что данный вариант отражен и в большинстве других рукописей, учтенных нами в неизданном исследовании.

В задевце:		
	5. 15 (л. 67 об.)	172. 1 (л. 9)
		
	5. 26 (л. 209)	
		
	5. 27 (л. 199б об.)...	

Ярким примером позиционных архаизмов византийского происхождения служат знаки «запятая» (греч. «апостроф»²⁰⁸) и «голубчик борзый» (греч. «апостроф с двумя кентимами»). Запятая в своей греческой функции речитативного знака встречается в обоих речитативных участках (Р) формул группы рафатки вместо нормативной для этого периода стопицы.

Пример 7

	3. 22 (л. 136 об.)
	3. 13 (л. 257)
	5. 18 (73 об.), 26 (л. 209), 27 (л. 199 об.)...
	60. 12 (л. 327)
падшааго Адама 	25. 26 ²⁰⁹ (л. 210)

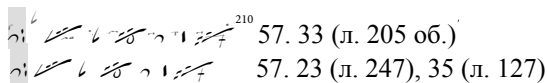
Рудиментом византийской нотации являются и некоторые знаки-аллофоны, например, голубчик борзый, появляющийся перед радикалом рафатки — крюком светлым. Этот знак нередко входит в состав начертания византийской медиальной формулы, послужившей прототипом для знаменной рафатки, в качестве инициального в 

²⁰⁸ «Апостроф — один из древнейших знаков, перешедших в палеовизантийскую нотацию из экфонетической. На ранних стадиях шартрской и куаленской нотации апостроф имеет функцию знака речитации. Он обозначает повторение тона... [В знаменной нотации] функцию запятой принимает на себя древняя стопица... В ранней знаменной нотации сохраняются остаточные элементы древнейшего апострофа: нередко можно встретить несколько запятых подряд, которые передают речитацию (необязательно на одном звуке), заменяя собой исон» (Школьник. 1996. С. 79. Подчеркивание авторское).

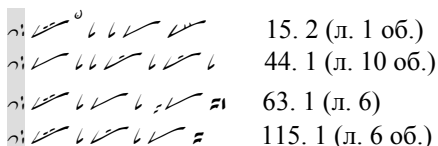
²⁰⁹ Над запятой киноварью надписана стопица: исправление свидетельствует о том, что вариант записи формулы с запятой в рассматриваемом периоде воспринимался уже как отклонение от орфографической нормы.

Пример 8

XVI в.



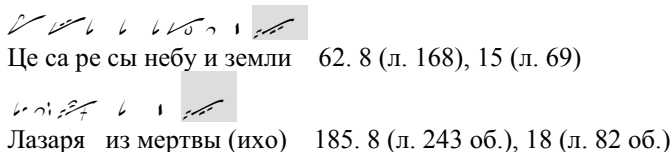
1-я полов. XV в.



Помимо перечисленных, в формулах семейства рафатки данного периода встречается еще один тип омофонов, названных нами *диграфами* и *генографами*. Диграфы — это знаки, совмещающие в одном начертании и над одним слогом мелодию двух разных знаков, стоящих над двумя соседними слогами. Прием замены двух знаков одним с аналогичным певческим значением имеет место уже в данном периоде, однако особое значение он приобретает в период богослужебно-певческой справы в XVII в. в связи с введением новых правил постановки знаков над акцентными и безакцентными слогами. Следующие два примера иллюстрируют употребление знаков-генографов, которыми в обоих случаях является стрела тихая поводная (или светлая). В примере 9а стрела поводная тихая над последним слогом рафатки заменяет (с тем же мелодическим значением) более привычную для данной позиции статью простую с переводкой (пример 9б).

Пример 9 (а, б)

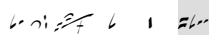
а. Вариант со знаком-генографом



²¹⁰ В данной строке над голубчиком борзым киноварью надписана столица с пометой «равно» (ср. подобное в строке 25. 26, пример 7).

б. Вариант со знаком-диграфом

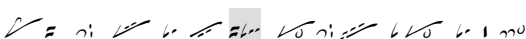

Ца ре сы небу и земли 62. 24 (л. 533 об.)



Лазаря из мертвы (ихо) 185. 24 (л. 544)

В другом примере — наоборот: в позиции радикала ометки вместо обычной стрелы светлотихой (пример 10 б) проставлены два мелодически равнозначных ей знака — статья простая с переводкой (пример 10 а).


Пример 10 (а, б)


а. Вариант со знаком-диграфом


Воне гда скорбети ми услыши мо я болезни
80. 15 (л. 70)


Та преграждения 27. 20²¹¹ (л. 190 об.)

б. Вариант со знаком-генографом


Воне гда скорбети ми услыши моя болезни
80. 24 (л. 535)


Та преграждение 27. 24 (л. 531 об.)

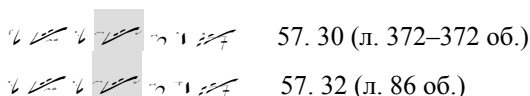
Причины некоторых редких знаковых замен устанавливаются в процессе палеографического анализа источников всевозможными (иногда самыми непредвиденными) путями и способами: например, путем обнаружения устойчивых феноменов и орфографических закономерностей в самом знаменном письме, нередко сродных с лингвистическими; благодаря информации, содержащейся в певческих азбуках или в рукописях переходных периодов²¹² (например, в первой половине XV в. — благодаря рукописям с киноварной корректурой и двойными одновременными рядами нотации; в XVI–XVII вв. — благодаря пояснительным ремаркам или дробным разводам в текстах и на полях рукописей; в пер-

²¹¹ Слог «гре» вместо «гра» — описка в рукописи.

²¹² См. об этом подробнее в статье: Шек. 2009.

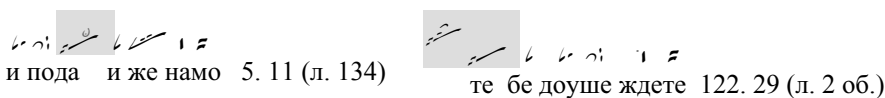
вой половине XVII в. — благодаря ранним киноварным пометам или же поздней старообрядческой опометке), и, наконец, с помощью отыскания параллелей в формулах византийской монодии. Так, показанный выше (в примере 5) крюк простой в позиции связки рафатки, употребляемый в нотации ранних периодов как мнемонический вариант более позднего крюка с подчашием, в рукописях с поздней опометкой расшифровывается киноварной подверткой.

Пример 11



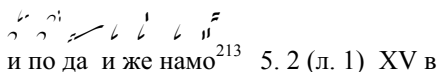
Над стрелой простой в попевке «задевец» (см. пример 6) в рукописях XVI — середины XVII в., в которых прослеживается тенденция к маргинальным записям и поправкам, киноварью надписывается чашка (полная) или стрела с облачком протягненным.

Пример 12



Постепенный процесс преобразования ранней упрощенной мнемонической графики в более развитую и детализированную наблюдается уже в первой половине XV в. Приведенная ниже формула «задевец» примечательна тем, что строка, написанная тушевыми знаменами, отражает мнемонический вариант записи этой формулы, свойственный ранним периодам знаменной нотации (до середины XV в.), надписанный же над ней киноварный вариант фиксирует более позднюю графическую форму задевца, сложившуюся в XVI в.

Пример 13


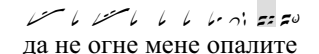
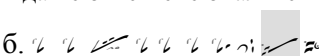


²¹³ Киноварные знаки в рукописи № 2 приписаны иногда под тушевыми знаменами, иногда — над ними; в примерах, приводимых в статье, эти знаки передаются верхним индексом.

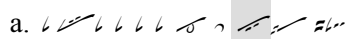
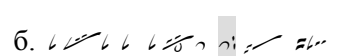
Среди нерегулярных вариативных знаков в позициях рафатки, ометки, рожка, задевца также, как и среди регулярных, преобладают омофоны, имеющие одинаковое мелодическое значение либо с основным знаком, либо с регулярным вариативным знаком той же позиции формулы. Ниже приведены в пример различные нерегулярные вариативные знаки, представляющие собой омофоны регулярных вариативных знаков тех же позиций.

Пример 14 (1 а, б; 2 а, б; 3 а, б)


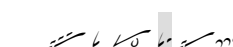
1. Статья простая в позиции O_2 (пример а) — омофон регулярного вариативного знака «стрела простая» (пример б):

- а.  84. 24 (л. 535)

 да не огне мене опалите 84. 15 (л. 122)
- б. 
 да не огне мене опа ли те 84. 32 (л. 88 об.)

2. Скамейца в позиции O_1 (пример а) — омофон регулярного вариативного знака «голубчик борзый» (пример б):

- а. 
 одинагонадесяте ча са мзду
 125. 12 (л. 338–339), 14 (л. 8), 21 (л. 9 об.–10)
- б. 
 единонадесяте часа мзду
 125. 3 (л. 218), 9 (л. 11 об.), 18 (л. 79 об.), 24 (539 об.)...



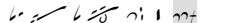
3. Чашка в O_1 (пример а) — омофон регулярного вариативного знака «стопица с очком» (пример б):

- а. 
 а. Та преграждение 27. 6 (л. 139)
- б. 
 б. Та преграждение 27. 8 (л. 167), 12 (л. 325 об.), 17 (л. 5)...

Среди вариативных знаков, встречающихся в формулах данного периода, крайне редко (в единичных случаях) можно назвать несколько

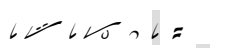
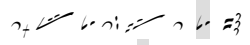

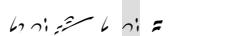
архаичных комбинированных знаков, в состав которых входит чашка полная и (или) двойная запятая $\omega \omega \omega \omega$. Эти начертания принадлежат к архаическим слоям византино-славянской нотации и для знаменной нотации рассматриваемого периода являются анахронизмами. Например, К. Флорос упоминает об употреблении чашек с точками («клазмах с кентимами») в одной из древнейших византийских рукописей (Патмос 55), которые в конце строк обозначают не кентиму, а «пункт»²¹⁴.

Пример 15

	83. 10 (л. 130 об.), 16 (л. 438)
	84. 15 (л. 122), 26 (л. 213)
	26. 15 (л. 135)

Ряд следующих вариативных знаков-аллофонов встречается единожды или дважды в каденциях рафатки и мелодически родственных ей формул.

Пример 16

	95. 15 (л. 71)
	87. 34 (л. 129 об.)
	75. 9а (л. 240 об.)
	73. 20 (л. 192 об.)

Появление этих знаков в окончании данных попевок, по всей видимости, связано с неокончательной завершенностью в данном периоде процесса стабилизации графики ряда знаменных каденций, заимствованных от медиальных формул византийской нотации. М. Г. Школьник отмечает в XV–XVI вв. неустойчивость и многообразие форм каденций этого типа, названных ею «колесными»²¹⁵. (Например, окончание таганца до XV в. имело следующие формы записи: $\omega \omega \omega$, $\omega \omega \omega$, к XV в. $\omega \omega \omega$; окончание попевки «рымза» до XVI в. $\omega \omega \omega$, $\omega \omega \omega$, $\omega \omega \omega$, в XVI в. $\omega \omega \omega$; окончание формулы «колесо» в XV–XVI в.: $\omega \omega \omega$ или $\omega \omega \omega$.) Смешением и неустойчивостью графических форм каденций в данном

²¹⁴ См.: Школьник. 1996. С. 116.

²¹⁵ «Проблема идентификации колесных формул состоит в том, что для данного про-
содического типа не характерна жесткая закрепленность в конкретной каденции. Разные
формулы колеса с легкостью взаимозаменяются в вариантах одного ирмоса... принадле-
жащих византийской и русской традициям... Такие замены нельзя считать эволюцией
формулы... они лишь перемещаются от одной каденции к другой. Практически каждая
формула, относящаяся к типу «колесо», может быть заменена другой» (Школьник. 1996.
С. 110).

периоде, вероятно, можно объяснить и нижеприведенный (не единичный) случай употребления статьи светлой вместо статьи простой в окончании рафатки.

Пример 17

 113. 17 (л. 9 об.)

Каденция $\sim \sim \sim$, в XVI в. характерная как для рафатки, так и для рымзы (наряду с более детализированными формами записи последней $\sim \sim \sim$, $\sim \sim \sim$), может передавать восходящий ход; с другой стороны, заключительным знаком формул группы рафатки может оказаться статья светлая вместо статьи простой без изменения в значении, поскольку в этот период четкой дифференциации между статьей простой и статьей с «очками» еще не существовало.

Таким образом, благодаря анализу семиографического состава формул вертикального среза становится возможным выявить в позициях формул все взаимозаменяемые альтернативные знаки, составить их словари, определить частоту и характер знаковых замен в каждой позиции, классифицировать все альтернативные знаки по двум критериям — невмостатистике и мелодико-графическому соотношению между собой.

4.2.2.2. Структурно-семиографический анализ формул горизонтального среза

Анализ горизонтального плана был направлен главным образом на исследование формулы как цельной структурной единицы системы знаменного осмогласия. Этот анализ имел целью обнаружение правил взаимодействия и сочетаемости знаков, их субординации в невменных последованиях (синтагмах), выявление орфографических норм в записи формул. Параллельно выяснялись приемы координации формул с текстом.

4.2.2.2.1. Формулы основного семиографического состава

В рассматриваемом периоде, несмотря на свойственную ему неустойчивость графики и богатую вариативность, с помощью статистики для каждой попевки семейства рафатки легко выявляется наиболее часто встречаемое невменное последование, целиком состоящее из комбинации «основных» (статистически превалирующих) для каждой позиции знаков, названное нами формулой «основного семиографического состава». Данный факт свидетельствует о том, что процесс унификации графики попевок в рассматриваемом периоде достиг уже значительной степени. Ниже приведена рафатка XVI в. основного семиографического состава, в каждой позиции которой употреблен основной знак и указана

частота его употребления в процентном соотношении от всего количества выявленных в данной позиции вариативных знаков:

Схема 3

Подвод				Окончание		
1	2	3	4	5	6	7
$P_1 [_{1,1,1,2..}]$	R	$P_2 [_{2,1,2,2..}]$	C	O_1	O_2	O_3
85%	95%	90%	82,7%	76%	88%	62,7%

Пример 18. Рафатка основного знакового состава в рукописях

Се бо Еммануило 14. 24 (л. 530 об.)

Итак, благодаря статистическому анализу всех попевочных единиц базы данных обнаружено численное превосходство формул группы рафатки основного семиографического состава. В то же время нам не встретилось ни одной формулы, которая бы состояла целиком из вариативных знаков; последние, как правило, появляются в составе формул в ограниченном количестве (чаще всего — в одной, реже — двух–трех, и крайне редко — в большем количестве позиций), «перемешанными» с основными знаками.

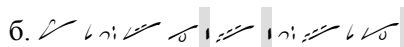
4.2.2.2.2. Образование попевочных вариантов.
Действие на формулу вариативных знаков разного типа (омофонов, полуомофонов и аллофонов)

Если в формуле основного семиографического состава менялся хотя бы один знак, то такая формула рассматривалась нами как модификация основной попевочной модели, которая (модификация) в зависимости от «качества» вариативного знака могла являться графическим разночтением или графико-мелодическим вариантом. Нередко видоизменение формулы происходит за счет появления вариативных знаков разных типов (омофонов, полуомофонов, омографов, аллофонов), однако, как показывает статистика, наиболее распространены вариации основной формулы, вызванные появлением только одного вариативного знака, которым чаще всего является омофон (основного знака соответствующей позиции). Эти новые попевочные варианты соотносятся с основной моделью как *графические разночтения*.

Пример 19 (а, б). Вариативный знак «столица» в позиции O_1 ометки — омофон запятой; б. Вариативный знак «палка», употребленный

одновременно в нескольких позициях рожка — омофон основного или регулярного (в позиции O_1) вариативного знака «стопица с очком»:

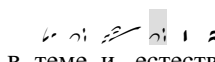
а.  81. 6 (л. 91 об.)

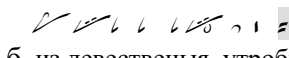
б.  80. 4 (л. 91 об.)

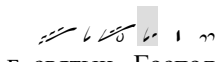
Из всех типов вариативных знаков *вариантообразующими* названы нами только аллофоны — знаки, которые, изменяя в различной мере знаковый состав и мелодию формулы (в редких случаях и ее структуру), создают новый *мелодико-графический* (иногда и структурный) *вариант* формулы.

Пример 20 (а, б, в, г). Варианты, образуемые заключительным знаком-аллофоном в каденции формулы: а) задевец со змейцей, б) рафатка со статьей косной («рафатка косная»). Варианты, образуемые знаком-аллофоном позиции O_1 : в) задевец с голубчиком борзым, г) ометка со стопицей с очком:

а.  а. в Тебе святемь ките 78. 24 (л. 534 об.)

в.  в. теме и естество 73. 3 (л. 213), 8 (л. 169), 11 (л. 136)...

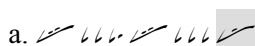
б.  б. из девственья утробы 25. 24 (л. 531)


г.  г. святыи Господи 4. 24 (л. 530)

4.2.2.2.3. Устойчивые знаковые сочетания

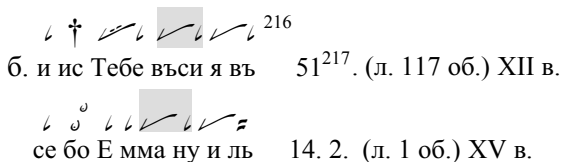
Вариативные знаки могут образовывать в формуле устойчивые сочетания, чаще всего — из двух или трех знаков. Такие сочетания свойственны либо некоторым нормативным для данного периода попевочным вариантам, либо сохраняются в рассматриваемом периоде как остаточные явления от более ранних форм записи знаменного распева. Последние названы нами «архаическими сочетаниями». В качестве примера укажем на устойчивую архаическую комбинацию из крюка и стопицы, расположенную в двух смежных позициях рафатки (связки и O_1):

Пример 21 (а, б)

а.  а. 34. 12 (л. 326), 15 (л. 117 об.)

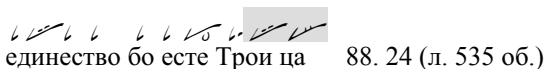
б.  б. 36. 12 (л. 326), 15 (л. 119 об.)

Эта комбинация сохраняется в нотации данного периода как анахронизм от распространенной «стопично-крюковой» записи предшественницы рафатки более ранних периодов:



Устойчивое сочетание вариативных знаков в конкретных попевочных вариантах проиллюстрируем двухзнаковым сочетанием из крюка светлого и два в челну, характерным для окончания варианта «рафатка двоечельная»:

Пример 22

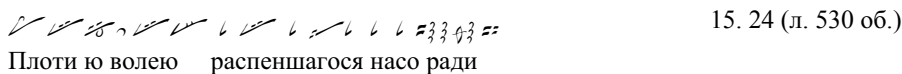


Данное окончание и название обычно характеризует двухсоставную попевку «рафатка с долиной двоечельной» (иначе «колыбелькой»), в которой заключительный мотив окончания принадлежит второй попевке — колыбельке, являясь характерным начальным мотивом последней. Самостоятельный вариант «рафатка двоечельная», обособившийся от долинки двоечельной и завершающийся другими попевками, в рукописях данного периода встречается достаточно редко (три раза)²¹⁸, и, как показывает палеографический анализ более ранних источников, этот обособленный вариант изначально возникает из составной двухпопевочной строки, а именно рафатки, соединенной с колыбелькой.

²¹⁶ Здесь и в других примерах крестом † обозначено отсутствие знака над слогом (в данном примере знак не надписан под вторым «и»).

²¹⁷ Данная строка взята из Богородична «Облак Тя света», содержащегося в разделе «Подобьницы» Типографского Кондакаря конца XII — нач. XIII в. (РГАДА. Ф. 381, № 80).

²¹⁸ Из десяти двухпопевочных строк первого гласа Октоиха, отражающих вариант «рафатка с колыбелькой», исключением являются три составные формулы, в которых рафатка двоечельная соединена не с колыбелькой, а с другой формулой. Например, в строке 15 рафатка двоечельная сменяется рафаткой же с фитой постоянной, а в строке 88 — колесом с «приставкой» в виде начальной мини-формулы:



4.2.2.2.4. Субординация знамен в устойчивых знаковых сочетаниях

В устойчивых комбинациях, характеризующих определенные варианты попевок семейства рафатки, между знаками наблюдается субординация. В каждой такой двух- или трехзнаковой комбинации присутствует один «главный» знак (названный нами «активным»), который провоцирует изменения в соседних позициях, как бы притягивая в свое окружение другие вариативные знаки²¹⁹. Например, в довольно распространенном варианте рафатки с голубчиком борзым в позиции O_1 таким «активным» знаком выступает голубчик борзый (аллофон основного знака «запятая»). Его появление в большинстве случаев влечет за собой замену крюка с подчашием в позиции связки на стопицу с очком с образованием двухзнакового сочетания $\dot{\nu} \nu_i$ (пример 23 а), а в некоторых случаях также замену последней стопицы речитативного участка P_2 на запятую с образованием трехзнакового сочетания $\nu \dot{\nu} \nu_i$ (пример 23 б). В других случаях в вариантах рафатки, ометки, рожка, задевца, образуемых голубчиком борзым, происходят еще более сложные изменения, затрагивающие структуру формулы: например, когда между позициями связки и O_1 появляются дополнительные знаки «запятая» или «стопица с очком» и при этом образуются сочетания: $\dot{\nu} \nu \nu_i$ (пример 24 а), $\dot{\nu} \nu \nu_i$ (пример 24 б). В рассматриваемых вариантах формул группы «рафатка» в ряде случаев характерна также замена основного знака «палка» в позиции O_2 стрелой простой (пример 25)²²⁰.

Пример 23 (а, б)

а. $\dot{\nu} \nu \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i$
ку пено и Сыну 81. 32 (л. 88 об.)

б. $\dot{\nu} \nu \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i$
обращающаяся на первое 85. 24 (л. 535–535 об.)

Пример 24 (а, б)

а. $\dot{\nu} \nu \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i$ 96. 33 (л. 207 об.)
 $\dot{\nu} \nu \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i$
пострада я ко человеко 96. 19 (л. 113), 23 (л. 250)

б. $\dot{\nu} \nu \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i \nu_i$
Твои миро даи же намо 117. 24 (л. 537 об.)...

²¹⁹ В лингвистике близкое явление, а именно способность слова вступать в синтаксические связи с другими элементами, обозначается терминами «валентность», «валентностный потенциал».

²²⁰ Небезынтересен факт, что не только в варианте рафатки (ометки, рожка, задевца) с хамилой предпоследняя палка заменяется на стрелу простую, но подобное, как по-

Пример 25 (а, б)

- а.
 яко Спаса и Владыку
 146. 15 (л. 129), 21 (л. 13), 24 (л. 541)
- б.
 единагонадесяте часа мзду
 125. 9 (л. 11 об.), 17 (л. 10), 24 (л. 539 об.)

4.2.2.2.5. Парные знаковые сочетания

В формуле одновременно могут присутствовать два вариативных активных знака-аллофона, провоцирующих изменения в соседних позициях и создающие сочетания со своими знаками-спутниками. Такие замены условно названы нами «синхронными». В нижеприведенных формулах активными знаками-аллофонами, создающими парные сочетания, являются: в первой формуле (пример 26 а) — голубчик борзый в сочетании со стопицей с очком и два в челну в сочетании с крюком светлым; во второй формуле (пример 26 б) — также голубчик борзый в сочетании со стопицей с очком и хамило со стрелой простой:

Пример 26 (а, б)







- а.
 славяще Его свя то е 11. 35 (л. 143 об.)
- б.
 да не огне мене опа лите 84. 34 (л. 129 об.)

Таким образом, благодаря структурному анализу формул синтагматического («линейного») плана обнаруживаются принципы взаимодействия знаков в невменных цепочках-синтагмах, правила комбинаторики, особенности образования попевочных вариантов и орфографические нормы их записи. Например, ниже приведены два почти полностью различных графических варианта формулы «рафатка», образование которых легко объясняется благодаря знанию принципов варьирования знаков в формуле и их сравнительных характеристик.

Схема 4

Подвод				Окончание			
	1	2	3	4	5	6	7
	(I) P _{1,1}	R	P _{2,1} P _{2,2} P _{2,3}	C	O ₁	O ₂	O ₃
1.							
2.							

казывают выявленные нами примеры, происходит и в варианте рафатки с голубчиком борзым в позиции O₂.

Так, первый вариант представляет собой рафатку XVI в. самой распространенной записи («основного знакового состава»). Во втором варианте, «рафатка двоечельная», знаковые отличия объясняются следующим образом: в позиции I знак «параклит»  появляется в начальных строках стихир; в позиции R знак «скамейца»  — регулярный омофон основного знака «крюк светлый», употребленный здесь (в данной формуле и в данной позиции) в функции знака, расшифровывающего крюк светлый; знак «крюк светлый» в позиции связки  — омофон-гаплограф основного знака «подчашие светлое», позиционный архаизм. Каденция формулы записана устойчивым трехзнаковым сочетанием, характеризующим вариант рафатки двоечельной: знак «столица с очком»  в позиции O₁ — регулярный аллофон запятой; знак «крюк светлый»  в позиции O₂ — нерегулярный омофон палки; знак «два в челну»  в позиции O₃ — регулярный (активный) аллофон статьи простой.



4.2.2.3. Морфологический анализ знаменных формул

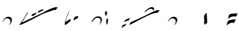
Другой аспект структурного анализа гласовых попевок касается их морфемного состава. Выявление, описание, обобщение и систематизация всего разнообразия структурно-морфологических типов, представленных в рукописях, осуществлялось нами путем построения их отвлеченных моделей.

4.2.2.3.1. Формулы стандартной структуры

Морфемный анализ рафатки и интонационно родственных ей формул показал, что основной процент от всего количества попевочных версий составляют формулы *стандартной* структуры, т. е. имеющие в наличии все необходимые для их полноценной реализации структурные компоненты и части (см. пример 27). (Соответственно, «стандартными» нами названы и колоны, имеющие необходимое число слогов для реализации стандартных рафатки, ометки, рожка, задевца.) Стандартная простая рафатка состоит из трех частей — подвода (включающего радикал и два речитативных участка), суффикса и окончания, следующих в заданной поочередности. Стандартные рафатка, ометка, рожок бывают *малыми* и *большими* (за счет увеличения или сокращения речитативных участков, пример 27 а, б; исключение составляет задевец, в котором речитативные участки отсутствуют, пример 27 в); *простыми* (примеры 27 а, б, в) и *сложными (составными)*, т. е. различным образом скомбинированными с другими формулами (пример 28).

Пример 27 (а, б, в). Стандартные простые формулы: минимальная и максимальная рафатка (а, б), задевец (в):

- а.  волею распятося
63. 24 (л. 533 об.)
- б.  радуися из Нея же родися Агнеце Божи
3. 24 (л. 529)

В.  и покрово намо Дево 163. 24 (л. 542 об.)

К особому типу относятся *составные* формулы с рафаткой (ометкой, рожком, задевцом). Эти формулы, как правило, состоят из *двух* формул (или их частей), соединенных друг с другом разными способами в пределах одного текстового колона (полустушища). Составные попевки можно сравнить со сложным словом (либо со сложным предложением) в языке, которое представляет собой соединение, сочетание, сцепление двух слов или предложений. Простая формула, входящая в состав сложной, не утрачивает своих существенных признаков, сохраняя свою смысловую и структурную самостоятельность. Компоненты сложной попевки составляют единую синтаксическую единицу, обладая при этом формальной и смысловой организацией, свойственной простым попевкам. Простые попевки становятся компонентами сложной, претерпевая определенные изменения под влиянием синтаксической связи. В схеме 5 показано размещение двухпопевочных строк в фактуре знаменных песнопений (точка «.» маркирует границы колона в рук. 24).

Схема 5 (а, б). а. Фрагмент из воскресной «восточной» стихирь на «Господи воззвах» «Плотию волею распеншагося» (рук. 24):

начальная (рожок) + срединная (перехват) . и умири жизне нашу	конечная (долинка) яко благо и человеколюбець .
--	--

б. Фрагмент из воскресной Богородичной стихирь «Се исполнися Исаино проречение» (рук. 24)

кулизма . молитвы Твоихо рабо .	начальная (рожок) + конечная (долинка) во Твоем храме приносимья Ти не презери .
------------------------------------	---

Составные двухпопевочные строки различаются: 1. В зависимости от разновидностей входящих в их состав формул (например, рафатка с долилкой, рожок с перехватом); 2. По местоположению этих попевок в музыкальной форме и поэтическом стихе: начальная и срединная, начальная и конечная²²¹, срединная и конечная в двухколенном или трехколенном периодах (см. схему 5); 3. По типу синтаксической связи между двумя формулами («сочинительная», «бессоюзная»). В примере 28 показаны начальные формулы рафатка, ометка, рожок, образующие составную попевку с формулами срединного и конечного колона.

²²¹ Под «конечной» имеется в виду формула, заключающая стихотворный период; иногда такая попевка может завершать все песнопение, в таком случае ее последним знаком становится крыж. Некоторые попевки (например, ключ) могут употребляться в трехколенных периодах и как срединные, и как конечные.

Пример 28 (а, б, в)

а. Составные строки, состоящие из начальной рафатки, ометки, рожка и формулы срединного колона:

1. Рафатка с рутвой с фитой поводной		53. 24 (л. 533)
2. Рожок с перехватом		18. 24 (л. 530 об.)
3. Рожок с перехватом		93. 24 (л. 535 об.)
4. Тот же		133. 24 (л. 540)
5. Рафатка с ключом (колесом)		9. 24 (л. 530 об.)
6. Та же		159. 24 (л. 542)

Среди составных формул особо выделяются двухпопевочные строки, образуемые из попевок семейства рафатки, первая из которых (рафатка или ометка) распевает начальное полустигише в трехколенных периодах, а вторая — срединное (в роли срединной попевки, как правило, выступает задевец).






б. Составные строки, состоящие из двух формул семейства рафатки:





1. Рафатка с задевцом		169. 24 (л. 542 об.)
2. Ометка с задевцом		170. 24 (л. 543 об.)

в. Составные двухпопевочные строки, содержащие формулы начально-конечного типа:

1. Рафатка с долилкой		132. 24 (л. 540)
2. Та же		23. 24 (л. 531)
3. Рожок с долилкой		74. 24 (л. 534)
4. Рафатка с кулизмой		30. 24 (л. 532)
5. Рожок с ключом ²²²		153. 24 (л. 541 об.)

²²² Стрела светлая в данной формуле должна быть интерпретирована как тихая по аналогии со строками 93 и 133 (примеры 28 а: 3, 4). Действительно, в рукописи 29 (л. 9 об.)

Как видно, первая формула (рафатка, ометка, рожок) двухпопевочной строки во всех случаях редуцируется за счет изъятия заключительной части; сохранение же начальной части второй формулы зависит от слогового размера фразы, в зависимости от которого она может начинаться или с самого начала (строки 74, 30 в примере 28 в: 3, 4), или с середины (строка 23 в примере 28 в: 2), или с окончания (строка 159 в примере 28 а: 6). В некоторых случаях распределение частей и знаков в обеих формулах составной попевки происходит неравномерно. Например, в составных строках 9, 159 (пример 28 а: 5, 6) от попевки «ключ», имеющей два варианта подвода  (или ) и , остается только три каденционных знака , начальной же попевкой распето гораздо большее число слогов текстового колона. Подобное наблюдается и в сложных строках с перехватом 93 (пример 28 а: 3), где собственно от перехвата  остается только три знака окончания.

Типы связей. Составные формулы, подобно сложным словам или предложениям в языке, различаются по типу связи между находящимися в их составе простыми формулами. Связь бывает «бессоюзная» или «сочинительная». В «бессоюзной» двухсоставной попевочной строке, как и в несобственном сложении сложных слов или в бессоюзном сложном предложении, отсутствуют какие-либо связующие знаки. В таком построении начальная формула соединяется с другой без специального перехода или подготовки: первая формула как бы обрывается на одной из своих частей и сменяется второй. Другой тип связи между формулами сложной попевки обеспечивается специальными соединительными знаками наподобие соединительных гласных в сложных словах или сочинительных союзов и союзных слов в сложносочиненных предложениях. В роли связующего элемента может выступать как один знак (например, сложитие с запятой  в строках 93, 133, 153 в примерах 28 а: 3, 4; б: 5 или запятая  в строках 23, 30, 74, в примерах 28 в: 2–4), так и группа знаков, передающих целый мотив. Например, в двухпопевочной строке, состоящей из рафатки (ометки или рожка) и долинки двоечельной (иначе «колыбельки»), связующим является целый мотив . Этот характерный мотив начальной части колыбельки (названной так благодаря «качкообразной» интонации знака «два в челну») как бы присваивается окончанию рафатки, из-за чего последняя получает название «двоечельной» в древнерусских певческих руководствах. Ниже приведены три примера рафатки с колыбелькой, из которых особый интерес представляет строка 11, поскольку в ней еще не «размыта» грань между рафаткой и колыбелькой: подвод рафатки соединен с колыбелькой посредством запятой, а характерный мотив , еще не вычленившийся здесь в окончание рафатки, находится в составе колыбельки.

в данной строке стрела опомечена как тихая (у стрелы проставлены три пометы: тихо, покой, борзо), у сложития с запятой стоит помета «борзо», у первого знака «крюк светлый» попевки «ключ» — обычная помета «покой» и т. д. (Ср. со строкой 133. 24 в примере 28 а: 4, в которой в рук. 29 (л. 5 об.) стрела светлая снабжена также тихой пометой.)

Пример 29

Рафатка		11. 24 (л. 530 об.)
с колыбелькой	славяще Е го свято е воскресе ни е	
Та же		48. 24 (л. 532 об.)
	Христосо и ме я и вели ю милосте	
Та же		149. 24 (л. 541 об.)
	ни гладо ни гоне ни е ни ра ны	

Изредка в составных попевах встречаются нестандартные виды синтаксических связей. Например, в следующем примере рафатка двоичельная соединена с колыбелькой не напрямую, а через повтор своей начальной части:


	22. 24 (л. 531)
да мирови подаси воскресение .	
яко Человеколю бе це	

4.2.2.3.2. *Формулы нестандартной структуры. (Недостаточные формулы. Распространенные формулы. Формулы с редупликацией знаков отдельных позиций и с повтором целых участков. Аномальные формулы с различными отклонениями в структуре и семиографии)*

Формулы, имеющие любое нарушение в правильном, стандартном, расположении своих элементов и частей (такое как, например, отсутствие значимого элемента или целой части, либо, напротив, наличие добавочных элементов или частей, изменение последовательности отдельных знаков или целых невменных участков и др.), оценивались нами как формулы *нестандартной* структуры. В зависимости от типа отклонений от стандартной структуры нестандартные формулы бывают *недостаточные* (с отсутствием отдельных знаков или целых частей), *распространенные* (с добавочными знаками или частями), *аномальные* (с различными структурно-графическими нарушениями).

Недостаточные формулы могут находиться как в нестандартных, так и в стандартных колонах. В зависимости от типа колона (стандартного или нестандартного) эти формулы были различены нами и названы по-разному. Наиболее распространены недостаточные формулы в нестандартных (менее семи позиций-слогов) текстовых колонах, чаще всего — шестислоговых и в исключительных случаях — в пятислоговых. Сокращение этих формул за счет отдельных элементов или целых частей происходит из-за недостатка слогового размера текста. Недостаточные формулы (как в стандартных, так и в нестандартных колонах) обычно сокращаются за счет какой-либо одной или двух следующих позиций: P_1 , P_2 , либо связи.

Пример 30 (а, б, в). а) Отсутствует участок P_1 , б) отсутствует участок P_2 , в) отсутствует знак позиции связки:

а. 

тваре подвижася 101. 24 (л. 536)

б. 

А по ста леская 155. 17 (л. 12 об.), 24 (л. 542), 29 (л. 11 об.)...

в. 

А посталеская 155. 15 (л. 129 об.)

В недостаточных формулах, находящихся в стандартных колонах, редукция некоторых элементов происходит по причинам, не зависящим от недостатка слогов текста.

Пример 31 (а, б). а) Отсутствует знак позиции P_1 , б) отсутствует знак позиции связки:

а. 

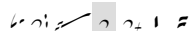
миросопасло есте 182. 24 (л. 544)

б. 

славяще Егосвятое 11. 26 (л. 209 об.), 28 (л. 132 об.)

В формулах, названных нами «распространенными», стандартная модель расширяется за счет добавочных вставок отдельных знаков/позиций или целых знаковых групп (мелодических оборотов). Ниже приведены некоторые образцы распространенных формул семейства рафатки.

Пример 32. Формулы «рафатка» и «задевец» с добавочным знаком/позицией (запятой) между позициями связки и O_1 :



и пода и женамо 5. 15 (л. 117)



Тя бо яко дождь на руно 50. 15 (л. 120 об.)



из нихо же и стекаюте 128. 17 (л. 10 об.)



си и воини 136. 9 (л. 13)


Пример 33. Формулы «ометка» и «задевец» с добавочным мелодико-графическим оборотом в начале:

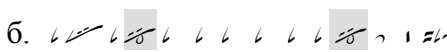


во не гда скорбети ми услыши моя болезни 80. 24 (л. 535)


небрегохомо о временней жизни 135. 24 (л. 540), 29 (л. 5 об.)...


Особую группу нестандартных формул составляют формулы с *повтором (редупликацией)* отдельных знаков/позиций или целых частей.

Пример 34 (а, б). а) Ометка с повтором знака позиции радикала, б) рафатка с повтором знака позиции связки:

а. 
Деломо Спасе мои являя 183. 24 (л. 544)

б. 
раду ися из Нея же родися Агнеце 3. 31 (л. 76)

на гробо Твои приидоша 104. 25 (л. 292 об.)


Пример 35 (а, б). а) Рожок с повтором участка радикала, б) рафатка с повтором каденционного участка:

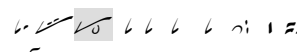
а. 
Неразрушена стена намо есте 139. 24 (л. 540 об.)

б. 
раду ися из Нея же родися Агнеце Божеи 3. 15 (л. 116)





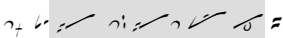

К этому разряду нами отнесены формулы, в которых наблюдаются те или иные отклонения от стандартной структуры — от изменения положения одного из элементов формулы (перестановка, нарушение очередности знаков/позиций) до искажений целых фрагментов попевки.

Пример 36. Формулы «ометка» и «рафатка» с «переставленным» знаком позиции связки — подчашием или крюком с подчашием:


на гробо приидоша 104. 19 (л. 113)


о бра ща ющесе на первое 85. 6 (л. 195 об.)

Пример 37. Формулы «ометка», «рожок», «задевец», в которых нарушена графическая структура целых участков:

«аномальные» формулы	вариант большинства рукописей
 1. бескверный сосуд девства 31. 12 ²²³ (л. 326), 15 (л. 119)	 бескверный сосуд девства 31. 24 (л. 532)
 2. Молитвами Господи 116. 6 (л. 243 об.)	 Молитвами Господи 116. 24 (л. 537 об.)...
 3. о време нне и жи зни 135. 4 (л. 7 об.)	 о временней жизни 135. 24 (л. 540)...

Итак, благодаря структурно-морфологическому анализу нами была определена стандартная графико-мелодическая структура попевок группы рафатки и классифицированы все случаи отклонений от этой структуры.

4.2.3. Выводы

Структурно-семиографический анализ формул периода второй половины XV — середины XVII вв. был направлен на: 1) изучение и мотивацию явления семиографической варибельности в попевках (структурный анализ вертикального среза), 2) выявление принципов взаимодействия знаков в невменных последованиях-синтагмах и 3) определение морфологического состава формул (структурный анализ горизонтального среза). Развернутый анализ формул с привлечением большого числа рукописных источников позволил оценить знаменную нотацию данного периода как в целом уже слаженную и цельную систему, в которой преобладает типическое и регулярное над исключительным и спорадическим. В рукописях первой половины XV — начала XVI вв. в формах записи знаменного распева сохраняются некоторые следы предшествующих периодов (архаические знаки и попевки), однако эти архаические вкрапления в более поздние слои нотации в умеренном количестве можно наблюдать на протяжении всего рассматриваемого периода. Рукопи-

²²³ У стрелы над оксией в обоих списках проставлено три очка.

си с середины XVI в. репрезентируют этап относительно зрелых форм, графической отточенности и стилистической завершенности распево. К этому времени сложился и унифицировался композиционно-мелодический канон (регламент), индивидуальный для каждого певческого цикла: установилось четкое соответствие мелодических оборотов текстам песнопений, так что различия между списками становятся минимальными. Однако графическое оформление попевок еще находится в стадии поиска, хотя семиографическая вариативность проявляется внутри в целом уже сложившихся структур в ограниченных масштабах, а тщательный анализ и учет эволюционных закономерностей позволяет выявить причины всех знаковых замен. Вплоть до реформ XVII в., когда семиография подверглась искусственному выравниванию, процесс унификации графики формул происходил постепенно, естественным эволюционным путем. В нотации конца XVI — первой половины XVII в. появляются новые тенденции в записи песнопений, получившие широкое распространение в более поздние периоды. Эти тенденции, связанные с ослаблением устной трансмиссии, выражаются в стремлении к детализации и конкретизации записи распева, преодолению мнемонизма и «тайнозамкнутости», в появлении в начале XVII в. ранних киноварных помет²²⁴. Рукописи, содержащие ранние киноварные пометы и различного рода киноварные ремарки и надписи, помогают понять некоторые более ранние явления нотации беспометного периода.

Выявление причин знаковой вариативности и правил варьирования знаков в попевах знаменного распева XVI в. является весьма важной задачей исследования, поскольку, помимо самостоятельной ценности, заключающейся в обогащении представлений о семиографии знаменных попевок и об организации знаменного осмогласия как стройной и продуманной во всех своих деталях системы, позволяет опровергнуть некоторые существующие в отечественной музыкальной медиэвистике заблуждения, например, что за каждым графическим различием кроется новый распев²²⁵. Помимо этого, тщательный структурно-семиографический анализ формул способствует избежанию ошибок группиров-

²²⁴ В рукописях этого периода можно встретить, в основном тексте и на полях, толковательные надписи, различные ремарки и маргиналии, содержащие дробную запись сложных «лицевых» начертаний, а также ранние спорадически проставленные киноварные пометы (до повсеместного их введения в период иосифовской и никоновской реформ).

²²⁵ Так, отмечая крайнюю нестабильность интонационно-графического словаря каждого песнопения Октоиха Кирилло-Белозерского собрания конца XV — 2-й пол. XVI в., Е. В. Плетнева приходит к выводу, что «слово в песнопении обладает множественностью роспевов, выраженных различными графическими комплексами» (Плетнева Е. В. Особенности интонационно-графического содержания песнопений первого гласа нотированного Октоиха // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. СПб., 2000. С. 150–162, цит с. 157).

ки попевочных вариантов, возникающих вследствие неверных понятий о структуре и семиографии, принципах образования и варьирования попевок, искажающих представление о законах взаимодействия элементов системы и об организации знаменного осмогласия в целом²²⁶. Как было замечено нами ранее, именно разнообразие попевочных вариантов в XVI в. привело некоторых исследователей знаменного распева к неверному выводу о «количественном разбухании» попевок и отсутствии в них определенной системы²²⁷, хотя на самом деле знание закономерностей варьирования основных попевочных моделей опровергает мнение о несостоятельности системы знаменного осмогласия и позволяет без особого труда ориентироваться в этом с первого взгляда разнородном и противоречивом материале.

*4.2.4. Анализ формул в древнерусских теоретических руководствах по знаменному пению XVI–XVII вв.*²²⁸

Особый предмет исследования должны составить древнерусские теоретические руководства (азбуки) по знаменной нотации, демонстрирующие различные приемы трактовки попевок и отдельных составляющих их знаков. Анализ знаменных азбук, в которых попевки и некоторые их знаки получили теоретическое осмысление, резонно осуществлять параллельно с изучением гласовых формул в рядовых певческих рукописях XVI в., сопоставляя и дополняя данные теоретических и практических источников по знаменному распеву для получения более точных и полных сведений о попевках конца XVI — начала XVII вв.²²⁹.

4.3. Четвертый период (с 1654, 1667–69 гг. до повсеместного перехода Русской Церкви на нотопевицкую запись)

4.3.1. Характеристика периода

Созыв и деятельность двух комиссий в период патриаршества Иосифа и Никона, имевших целью сверку русских богослужебных книг с греческими печатными венецианскими служебниками и (как предполагалось) с древними «харатейными» славянскими и греческими рукопи-

²²⁶ Разбору некорректных авторских классификаций попевок знаменного распева посвящена первая часть настоящей статьи (Шек. 2013).

²²⁷ Этот вывод был сделан М. В. Бражниковым (см.: Шек. 2013, примеч. 228).

²²⁸ Анализ теоретических источников по знаменному пению на примере рафатки и родственных ей формул первого гласа произведен нами в неизданной работе.

²²⁹ Обоснование перспективности синхронного изучения материала теоретических руководств и рядовых певческих рукописей Древней Руси см. в статье: Шек. 2009.

сями и исправление первых по последним, а также — исправление богослужебных певческих текстов, предполагавшее: устранение «хомонии» и выравнивание гимнографических текстов в согласии с нормами реального речевого произношения, переработку нотации над заново исправленными текстами в соответствии с новоизобретенными принципами, повсеместное централизованное введение киноварных помет, фиксирующих относительную высоту знамен, создание «двознаменников», содержащих параллельно две нотации (крюковую и нотолинейную), — положили начало новому, последнему этапу в истории древнерусского монодического искусства. Книжная справа была связана с введением в певческие книги не только исправленной, истинноречной редакции текста и пометной знаменной нотации, но и стабилизацией состава последований. В результате книжной справа произошли изменения и в репертуарном составе некоторых служб, отразившиеся на порядке исполнения песнопений, добавлении новых стихир, или же полной их замене, перемещение стихир внутри и между циклами. Этот этап в истории эволюции знаменного письма можно назвать критическим²³⁰, приведшим к упадку и постепенному отмиранию форм знаменной нотации, переходу в начале XVIII в. к новой европейской музыкальной системе записи церковных распевов, а с ней и к новому сознанию назначения и роли богослужебного певческого искусства.

4.3.2. Анализ формул второй половины XVII в. на примере семейства рафатки: проблемы, цели, методы и основные этапы. (Механизмы перераспределения знаков формулы над правленными текстами в соответствии с нововведенными законами о соотношении распева и текста)²³¹

Диастиматическая нотация пореформенного типа второй половины XVII в. представляет собой в значительной мере самозамкнутую и самодовлеющую систему, не нуждающуюся в ключе для прочтения,

²³⁰ Например, об изобретении и введении в певческую практику XVII в. киноварных помет как неперменного атрибута знаменной записи Г. А. Никишов говорит как о «кризисе», так как это нововведение «коренным образом изменило существенные особенности знаменного письма и явилось отражением начинающегося кризиса знаменной певческой культуры в XVII веке» (Бражников, Никишов. 1983. С. 207). См. об этом также: Никишов Г. А. Двознаменные рукописи XVII в. как форма разъяснения и пропаганды нотолинейной системы // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сб. ст. М., 1978. С. 227–240.

²³¹ В данном разделе приводятся отдельные теоретические выдержки и наиболее показательные примеры из статьи Шек. 2006, в которой подробно проанализированы редакционные изменения формул семейства рафатки и приложены схемы, обобщающие различные варианты перераспределения в них знаков над исправленными текстами. Примеры для настоящей статьи заимствованы из четырех никоновских списков Октоиха (перечень рукописей см. в Приложении 2).

для изучения которой достаточен синхронный сравнительный метод. Однако сопоставление нотации никоновских рукописей с материалом древнерусских источников по знаменной нотации XVI — первой половины XVII вв. необходимо постольку, поскольку позволяет оценить степень деформации первой и выявить приемы ее искусственной переработки. По этой причине пореформенный период, период своеобразного «декаданса» знаменного распева, должен быть изучен сквозь призму «классических» форм XVI в., без ориентации на которые невозможно осознать и выявить в точности все механизмы переработки знаменной нотации, предпринятые в период богослужебно-певческой справы. Специальное изучение формул с точки зрения их семиографического состава для пореформенной редакции знаменного распева не столь актуально, как для XVI в., поскольку семиография гласово-мелодических оборотов в процессе богослужебно-певческой справы была выравнена и достаточно жестко унифицирована. При переработке нотации первостепенное значение для справщиков имел текст, его акцентно-просодические характеристики, поэтому в построении линии исследования необходимо отталкиваться от текста. Основное внимание должно быть направлено на выявление новых, в сравнении с до-реформенными, принципов координации текста и певческой формулы с опорой на данные анализа XVI в., касающиеся принципов соотношения попевок с текстами раздельноречной редакции. Проведенное нами исследование формулы «рафатка» показало, что для справщиков при перераспределении знаков попевки над новыми текстами были важны следующие параметры текстового колона: общее количество слогов, количество и расположение *ударных* слогов и количество знаков для каждой конкретной формулы, которые были определены как *акцентные*. Соответственно, общая схема исследования формул данного периода заключается в следующем.

В начале производится сопоставительный анализ тексто-мелодических строк, распетых избранной формулой, раздельноречного и наречного периодов и выявляются все случаи слогового изменения (редукции или, напротив, увеличения) текстовых колонов, возникших в результате устранения полногласных слогов («хомонии») и новых переводов (таких как, например, замены некоторых грамматических форм или целых слов и словосочетаний). Затем, все наречные тексто-мелодические строки, распетые изучаемой формулой, классифицируются в зависимости от их силлабо-просодического размера: например, девятисложные (восьми-, семи-, шестисложные и т. д.) колоны с тремя/двумя ударными слогами (например: 1, 3, (9)²³²; 2, 5, (7); 1, 4, (6) или любые другие варианты сочетаний). Далее выявляются знаки, принятые справщиками за

²³² Счет слогов произведен от конца колона.

акцентные для данной формулы, и определяется их количество. После этого отмечаются все существующие в наречных рукописях способы нового (по сравнению с дореформенными тенденциями) приспособления исследуемой формулы и ее вариантов к разным просодическим сеткам в соответствии с нововведенными в период справы принципами акцентуации. При этом необходимо учитывать, что выбор способов координации каждой новой попевки с правленными текстами зависит не только от силлабо-просодических размеров последних, но и от структурно-семиографических особенностей самой попевки. Параллельно в оформлении формул фиксируются семиографические изменения, обусловленные редакционными процессами. Каждый случай для конкретности и наглядности обобщается в схеме. Ниже приводятся выдержки из основного исследования, в которых продемонстрированы отдельные приемы переработки справщиками рафатки, ометки, рожка, задевца, выявленные нами по описанным выше методике и схеме.

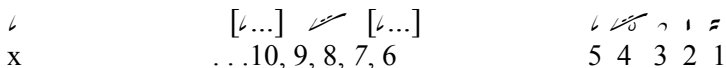
При попытке вникнуть в «лабораторию» исправления рафатки в период книжно-певческой справы середины XVII в. прежде всего мы отталкивались от суммы сведений об этой формуле, полученных в результате анализа нотации XVI в., поскольку только путем сопоставления разновременных версий становится возможным учесть и оценить все исправления, внесенные в структуру и графику этой попевки. Исследование дореформенной рафатки XVI в. показало, что в ее соотношении с раздельноречными текстами прослеживались следующие основные тенденции. Во-первых, колон для рафатки целостной структуры должен был иметь не менее семи слогов (случаи распева рафаткой шестислоговых и пятислоговых текстовых сегментов являлись редкими и исключительными). Во-вторых, в дореформенной рафатке существовал лишь один знак, а именно «крюк светлый», считавшийся акцентным, который старались совместить с первым ударным слогом текстовой строки. Сделать это было несложно по той причине, что положение крюка светлого в мелодико-текстовых строках, распетых рафаткой, благодаря стопицам двух окружающих его речитативных участков не было строго фиксированным. Ограничения состояли лишь в том, что крюк светлый избегали ставить над первым слогом²³³ и последними пятью слогами текстового сегмента. Если же в допустимой области постановки акцентного знака — крюка светлого — не оказывалось ударных слогов, то этот знак ставился над вторым (от начала колона) безударным слогом.

²³³ Видимо с той целью, чтобы не нарушалась привычная структура знаменной попевки из-за вынужденного изъятия первой стопицы или начального параклита (однако, следует заметить, что византийская формула-прототип рафатки часто начинается с «петасты с двумя кентимами»).

Схема 6.

1, 2, 3... нумерация слогов от конца текстового колона; 6, 7, 8... слоговая область, над ударным слогом которой мог быть поставлен крюк светлый; х — начальный слог

область постановки крюка светлого



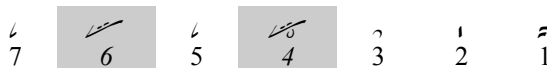
В период справки богослужебно-певческих рукописей середины XVII в., во-первых, совмещение первого акцентного знака, крюка светлого, с первым ударным слогом текстового сегмента из тенденции превратилось в жесткое правило, в результате чего границы дореформенной слоговой области постановки крюка светлого в случае необходимости могли быть нарушены (т. е. крюк светлый мог теперь быть поставлен как над первым, так и над пятью последними слогами текста). Во-вторых, помимо крюка светлого справщиками был выявлен еще один акцентный знак (подчасие светлое или запятая) в заключительной части рафатки. Совмещение этого знака с ударным слогом создавало уже гораздо больше трудностей, чем совмещение крюка светлого, поскольку второй акцентный знак имел фиксированную позицию в тексто-мелодической строке, являясь по счету четвертым (или третьим) от конца формулы знаком и располагаясь над четвертым (или третьим) от конца колона слогом текста, однако, несмотря на это, его также пытались привязать к ударному слогу текста. Надо заметить, что если крюк светлый в период справки ставился без исключений над ударным слогом, каким бы по счету в колонне этот слог ни являлся, то подчасие светлое или запятая могли быть перенесены со «своих» четвертого и третьего от конца колона слогов только в тех случаях, если ударными оказывались ближайšie слоги. Однако вся сложность заключалась в том, что ударными в правленных текстовых колонах могли быть разные слоги и слоговой промежуток между ними также был различным (см. схему 8). Кроме того, колоны имели разное количество слогов и могли быть двух- или трехударными. Поэтому справщикам приходилось в каждом конкретном случае вырабатывать особые приемы перераспределения знаков рафатки над текстами разного просодического размера с целью совмещения двух акцентных знаков с ударными слогами. При этом в большинстве случаев сохранение структуры формулы было сильно затруднено. Стандартные текстовые колоны, содержащие больше семи слогов, доставляли меньше сложностей, чем укороченные нестандартные, ибо позволяли справщикам свободнее приспособлять акцентные знаки рафатки к ударным слогам благодаря имевшимся в них «запасным» слогам. В нестандартных колонах, содержащих меньше семи слогов, проблема совмещения акцентных знаков с

ударными слогами осложнялась недостатком общего количества слогов для рафатки целостной структуры.

Эти новые жесткие правила координации рафатки с текстом в согласии с принципами акцентуации повлекли за собой немалые трудности, по причине которых справщики должны были прибегнуть к изобретению искусственных приемов, например соединению двух знаков над одним ударным слогом с помощью специальных «суммарных» знаков (названных нами «генографами»), которые передавали в одном начертании мелодию двух знаков смежных позиций дореформенной рафатки (в роли таких знаков выступали, к примеру, «стрела полукрыжевая», объединявшая начертания запятой и палки в двух смежных позициях окончания O_1 и O_2 формул семейства рафатки; «сложитие с запятой», объединявшее в рафатке подчашие светлое и запятую позиций связки и O_1 , и др.). В результате нередко получалось так, что акцентные зоны превращались в некие островки, на которых происходило основное мелодическое развитие формулы, а ближайшие, высвобожденные из-под акцентных знаков безударные слоги заполнялись нейтральными в мелодическом отношении стопицами. Из-за этого нарушались равномерность в распределении знаков над слогами текстовой фразы и привычный мелодико-графический рисунок попевок. Однако последний мог искажаться (как мелодически, так и графически) и по причине других семиографических изменений, происходивших в знаменных попевках в процессе sprawy, например из-за того, что знаки были четко дифференцированы в соответствии с критерием мелодического акцента (предакцента, постакцента и безакцента). Так, акцентный знак позиции связки «подчашие светлое» в случае попадания на *предударный* слог заменялся предакцентной стопицей с очком (знаком-полуомофоном по отношению к подчашию); акцентная запятая позиции O_1 в указанном случае заменялась предакцентным голубчиком борзым (аллофоном по отношению к запятой); знак «хамило» мог стоять только над последним *постударным* слогом текста; змейца обычно ставилась над последним *ударным* слогом текста и т. п.).

Чтобы показать сложности, возникавшие у справщиков при совмещении рафатки с текстами различного просодического размера по новому принципу, в качестве образца нами был взят самый простой случай — минимальная семизнаковая рафатка, в речитативных участках которой содержится только по одной стопице. В дореформенной семизнаковой рафатке благодаря принципу «знак-слог» каждый знак был строго соотнесен с определенным по порядку слогом текста. Знаки, ставшие для справщиков акцентными — крюк с подчашием (замененный в период sprawy новым графическим вариантом «подчашие светлое» с той же мелодией, что и у крюка с подчашием) и крюк светлый, — в дореформенной семизнаковой рафатке имели фиксированную позицию в текстовом колоне (четвертый и шестой от конца слоги) независимо от их ударности.

Схема 7. Семислоговая рафатка до реформы (6, 4 — слоги крюка светлого и подчашия светлого — знаков рафатки, ставших для справщиков акцентными):



В период справы текстовой колон оптимального для семислоговой рафатки просодического размера должен был иметь ударными четвертый и шестой от конца колона слоги, так как только в таком случае до-реформенная рафатка с учетом нового принципа могла быть сохранена без изменений.

Соответственно, в восьмислововых правленных колонах ударными должны были оказаться четвертый и либо шестой, либо седьмой от конца слоги, составляющие область крюка светлого (см. схему 7); в девятислововом — четвертый и один из трех: шестой, седьмой или восьмой от конца слоги; в десятислововом — четвертый и один из четырех: шестой, седьмой, восьмой или девятый от конца слоги и т. п. В этих случаях справщикам не приходилось прибегать к механической, деформирующей формулу, перестановке или смещению знаков со своих слогов, так как перечисленные слоги составляли «естественную» позицию для акцентных знаков. Однако текстовые колоны с таким расположением ударных слогов оказывались чистой случайностью. В первом гласе Октоиха находим только три подходящих примера.

Пример 38 (а, б, в)

а. Пример семислогового трехударного колона с ударными (вторым), четвертым и шестым от конца слогами, текст и формула которого после справы не претерпели никаких изменений:

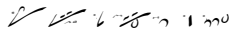
Раздельноречная редакция



Десною Ти рукою

83. 24 (л. 535)

Нáречная редакция



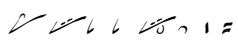
Десно ю Ти рукою

83. 1 (201 об.), 3 (л. 14 об.)

Надо заметить, что был еще один случай, когда оба акцентных знака рафатки оставляли над четвертым и шестым от конца колона слогами, — в двухударных колонах, в которых одним из ударных слогов являлся последний слог, поскольку перенос второго акцентного знака на последний слог оказывался невозможным из-за удаленности последнего.

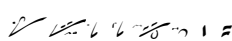
б. Пример восьмислогового трехударного колона с ударными (первым), четвертым и седьмым от конца слогами, текст и формула которого после справы не претерпели никаких изменений:

Раздельноречная редакция



Во и стину паче ума 180. 24 (л. 544)

Нáречная редакция



Во истину паче ума 180. 2 (л. 56)

в. Пример колона, в тексте которого была исправлена хомония (изъяты два полногласных слога — «хо» и «де»), в результате чего колон сократился до девятислогового с оптимальным для пореформенной рафатки размером — ударными (первым), четвертым и восьмым от конца колона слогами:

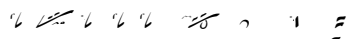
Раздельноречная редакция



воскресе иже в мертвых свободе

111. 24 (л. 536 об.)

Нáречная редакция



воскресе иже в мертвых свободь

111. 1 (л. 204)

Был еще один легкий для справщиков случай, не требующий перестраивания формулы, когда один из акцентных знаков рафатки (подчасшие светлое) оставляли над четвертым от конца колона слогом, а другой (крюк светлый) ставили над одним из слогов области крюка светлого. Это случай двухударного колона, в котором одним из ударных слогов являлся первый от конца слог, поскольку перенос второго акцентного знака (подчасшая светлого) на этот слог оказывался невозможным из-за его позиционной удаленности.

Пример 39

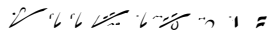
Раздельноречная редакция



неизреченноому Твоему

21. 24 (л. 531)

Нáречная редакция



неизреченному Твоему

21. 1 (л. 197 об.), 2 (л. 50 об.)

Колоны с любыми другими ударными слогами при приспособлении к ним рафатки по новому принципу, как было замечено выше, создавали для справщиков сложности, так как акцентные знаки и ударные слоги оказывались в разных местах формулы-колона. На примере семислоговых колонов различного просодического размера схематично показаны эти сложности.

Схема 8. Сложности совмещения акцентных знаков с ударными слогами в семислоговой рафатке. Условные обозначения: 1, 2, 3 — порядковый номер слогов от конца колона; а — текстовой колон оптимального для пореформенной рафатки просодического размера, где 4, 6 — ударные слоги; б, в, г, д, ж, з — текстовые колоны различного просодического раз-

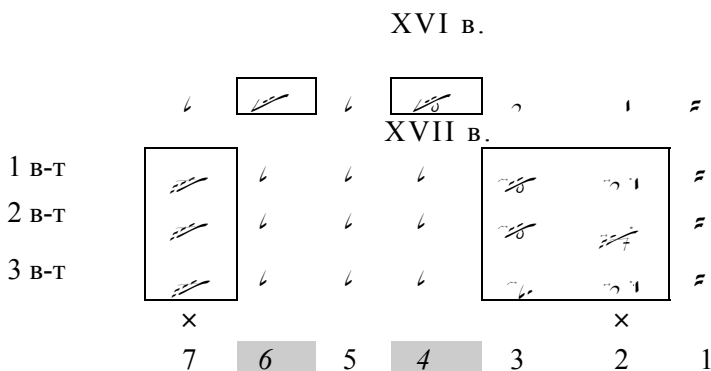
мера, создающие сложности при постановки над ними акцентных знаков, где × — ударные слоги:

а	7	6	5	4	3	2	1
б	×		×			×	
в				×		×	
г	×				×		
д				×			×
ж			×		×		
з	×					×	

Чтобы акцентные знаки совместить с ударными слогами текста (см. схему 8), в каждом конкретном случае справщикам приходилось выработать определенные приемы перераспределения знаков рафатки. Ниже схематично (в основном на примере семислоговых колонов) будут показаны некоторые приемы приспособления рафатки к текстам разного просодического размера и соответствующие им отредактированные формулы «рафатка» с вариантами, имеющимися в рукописях. После каждой схемы в качестве образца приводятся формулы из Октоиха²³⁴.

Примеры распределения знаков рафатки в стандартных х-слововых (содержащих любое количество слогов) и в нестандартных шестислововых колонах


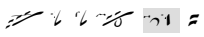
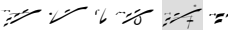
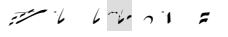
Схема 9. х-слововой двухударный (стандартный и нестандартный) колон со вторым и последним (первым от начала) ударными слогами. 4, 6 (7...) — слоги крюка светлого и крюка с подчашием в рафатке до справа; × — ударный слог. В первой строке показана рафатка XVI в., в нижеследующих — варианты ее преобразования в рукописях XVII в.:



²³⁴ В данной статье мы ограничимся только одной схемой и одним примером, заимствованными из работы: Шек. 2006.

В колонах со вторым и последним от конца (первым от начала) ударными слогами акцентный знак «крюк светлый» переносили на последний от конца (первый от начала) ударный слог, в большинстве случаев заменяя его стрелой светлотихой. Так, рафатка становилась ометкой, благодаря чему сохранялась в силе дореформенная тенденция не ставить крюк светлый над первым слогом колона. Другой акцентный знак — в данном случае запятую — переносили на ударный второй от конца колона слог; при этом крюк светлый с подчашием, заменяемый в период справа подчашием светлым, оказывался над предударным слогом. Перенос акцентных знаков к ударному слогу влек за собой потерю слога в заключительной части колона для одного из знаков рафатки, в результате чего справщикам приходилось нарушать старое правило о постановке над одним слогом только одного знака и совмещать два знака рафатки над одним ударным слогом (в приведенном примере — над вторым от конца колона, варианты 1 и 3). Для того, чтобы восстановить старый принцип «знак—слог», справщики нередко заменяли два знака, стоящих над одним слогом, одним знаком, имеющим приблизительно то же певческое значение (в данном случае этим знаком являлась стрела мрачная полукрыжевая, вариант 2). Подчашие над предударным слогом иногда заменяли преакцентной стопицей с очком (вариант 3).

Пример 40. Шестислоговой колон со вторым и шестым от конца ударными слогами:

Раздельноречная редакция		Нáречная редакция	
 Се бо Еммануило 14. 24 (л. 530 об.)	1 вариант	 Се бо Еммануиль	14. 4 (л. 50)
	2 вариант	 Се бо Еммануиль	14. 3 (л. 12 об.)
	3 вариант	 Се бо Емману—иль	14. 1 (л. 197)

4.3.3. Выводы

Нами очерчен основной круг проблем, встающих перед исследователем знаменного распева «новоистинноречного» периода и предложены некоторые пути и методы его изучения. Заметим, что при всем разнообразии текстовых изменений и способов переработки знаменных формул над новоисправленными текстами в период действия комиссий Мезенца типологизация тексто-мелодических строк нáречной редакции не представляет больших затруднений, поскольку все случаи подгонки мелодии к текстам разных силлабо-просодических типов в процессе

богослужебно-певческой sprawy были в значительной степени формализованы и стандартизированы. Sprava происходила по определенным логически-заданным искусственным установкам и схемам, в результате которых распев за краткое время был буквально «втиснут» в прокрустово ложе новых законов. Принципы исправления раздельноречного знаменного распева требуют дальнейшего внимательного изучения сквозь призму каждой отдельной попевки, в результате чего должна обнаружиться общая картина и законы sprawy для всей новоисправленной гласово-попевочной системы знаменного распева. Знаменная запись пореформенного периода достойна пристального внимания и по той причине, что справщики были тончайшим образом осведомлены обо всех нюансах раздельноречного знаменного письма, являясь носителями богатейших теоретических знаний и практического опыта, а вдобавок к этому, по всей видимости, прекрасно владели византийской нотацией (не исключено, что реформа знаменной нотации происходила с новым обращением к византийским невменным источникам и заимствованием отдельных принципов греческой нотной системы).

Помимо необходимости выявления конкретных деталей богослужебно-певческой sprawy, перед исследователями рассматриваемого периода также стоят вопросы более широкого плана. В частности, ориентировались ли справщики при новом совмещении словесных и мелодических ударений в мелодико-поэтических строках на византийские нормы, т. е. соответствовали ли новые принципы акцентуации архаическим византийским.

4.4. Второй период (первая половина XV в.)

4.4.1. Характеристика периода

Этот период явился переходным в развитии всего древнерусского певческого искусства. Одним из важнейших факторов, непосредственно отразившихся на богослужении и оказавших существенное влияние на певческую практику, явилась постепенно происшедшая на Руси в XIV–XV вв. замена студийско-алексеева устава на иерусалимский. Нововведенный устав вместе с корпусом богослужебных книг в южнославянских переводах был перенесен на Русь и быстро стал доминировать в богослужении XV в.²³⁵. Происшедшая в XIV в. смена церковного устава от-

²³⁵ О факте использования греческих рукописей в книжной реформе XV в., связанной со вторым южнославянским и византийским влиянием, упоминает, например, И. Г. Школьник: *Школьник И. Г. Проблемы изучения византийских музыкальных памятников в СССР // Отечественная культура в XX веке и духовная музыка / Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С. 82–84.*

ражается в XV в. на составе певческих книг²³⁶ и знаменует начало нового, «иерусалимского», этапа в развитии певческой книжности. Однако богослужебные книги иерусалимского устава включали не только новые тексты, но и другую редакцию старых студийских текстов. Новая и отредактированная старая гимнография требовала новой мелодической редакции песнопений, в связи с чем замена богослужебных текстов происходила довольно стремительно. Распевы и нотация певческих книг этого периода находятся в стадии реформирования²³⁷. В нотации происходит ряд значительных перемен: исчезают некоторые знаки и знаковые комбинации древнейшего периода, прослеживается тенденция к дальнейшему развитию, стабилизации и орнаментации знаменного мелоса. Мнемонические последования, состоящие из простых знаков, сменяются развитыми графическими формулами, на основе греческих моделей происходит синтез и образование новых попевок, формируется новый попевочный фонд с их вариантами, изменяются принципы формульно-композиционной организации песнопений²³⁸. Одновременно развитие мелодики знаменного распева сопровождается развитием хомонии («полногласия») в богослужебных певческих текстах, достигшим своего апогея к середине XV в. и особенно в XVI в.²³⁹. Исследователями певческих рукописей данного периода отмечается неравномерность графико-мелодических обновлений в разных богослужебных книгах²⁴⁰. Среди сохранившихся немногочисленных рукописей этого переходного периода есть такие, в которых параллельно сосуществуют различные версии — новые и явно сохраняющие связь с древними²⁴¹, наблюдаются значи-

²³⁶ Например, С. Н. Тутолмина описывает изменения в составе певческой Триодии в XV в.: «...Основной репертуар триодных песнопений был сформирован уже к 13 веку, а на протяжении 15 века — после перехода на Иерусалимский богослужебный Устав и связанного с этим событием стилового перелома — Триодь как бы собиралась и распевалась заново. Этот процесс был уже завершен в 16 веке» (Тутолмина С. Н. Русские певческие Триодии древнейшей традиции. Дисс. ... канд. искусствоведения / Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2004. С. 237)

²³⁷ См. примеч. 149.

²³⁸ Подробное описание конкретных изменений знаменной нотации в данном периоде см.: Школьник. 1996. С. 163–164, 274–275.

²³⁹ Это дало повод Д. В. Разумовскому и В. М. Металлову назвать XV–XVI вв. периодом «раздельноречия» (см., например: Металлов В., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995 [репринт с изд.: М., 1915]. С. 53).

²⁴⁰ Например, Е. В. Филипповой отмечалось, что в Постном стихираре эти изменения гораздо менее очевидны, чем в Минеях или Минейных стихирарях (Филиппова. 2001. С. 108–109).

²⁴¹ Для рукописей переходного периода характерны отдельные редакционные уточнения и исправления напева (см., например, в рукописях ГИМ: Чуд. № 59; Епарх. № 173; Увар. № 691/903/589), принимающие в некоторых рукописях (РНБ. Q. I. № 1269) характер систематической правки, когда приписанные к тушевому варианту знаменных строк кинноварные ряды знамен, внесенные другими писцами, отражают более позднюю редакцию знаменных песнопений.

тельные отклонения в невменной записи даже одних и тех же песнопений. Однако, несмотря на все изменения и расхождения, происшедшие в графике песнопений к концу XV в., версии напевов рукописей XV в. не теряют связи с древними²⁴², и тщательный сравнительный анализ позволяет выявить общность нотации, отождествить графически близкие фрагменты в рукописях XIV–XV вв., что говорит о существовании непрерывной линии в развитии литургического мелоса XII–XV вв., а также о том, что смена мелодических версий осуществлялась постепенно, эволюционным путем.

4.4.2. Анализ формул первой половины XV в. на примере семейства рафатки: проблемы, цели, методы и основные этапы²⁴³

4.4.2.1. Трудности первичного отождествления формул XV и XVI вв.

В отличие от XVI в., характеризующегося повсеместной унификацией знаменного распева и минимальными отклонениями от стандартных регламентированных способов нотирования песнопений в различных списках, первая половина XV в. с дошедшим от этого периода малым числом певческих рукописей (особенно это относится к Октоиху²⁴⁴) и часто весьма значительными расхождениями в способах нотирования каждого списка, а иногда и каждой стихире²⁴⁵, нуждается в специальных индивидуальных подходах к анализу невменной графики каждого от-

²⁴² Это отмечено, в частности, М. Г. Школьник: «После середины XV в. архаические формулы начинают трансформироваться, однако происшедшие изменения не нарушают исходной системы мелодико-просодических типов и не принципиально влияют на распев большинства формул» (Школьник. 1996. С. 287).

²⁴³ Данный раздел статьи представляет собой краткое резюме неопубликованного исследования по формулам семейства рафатки Октоиха первой половины XV в. Примеры знаменных формул заимствуются из шести списков (фрагментов) Октоиха ранней иерусалимской редакции (перечень рукописей см. в Приложении 2).

²⁴⁴ Переходный период XV века представлен считанным числом списков Октоиха. Помимо уникального Октоиха ГИМ. Чуд., № 59 первой трети XV в., содержащего полный состав восьми гласов (около 300 песнопений стихирного жанра, нотированных знаменной нотацией за немногими исключениями), известно всего лишь несколько ранних сборников, ориентированных на иерусалимскую редакцию, в состав которых вошли стихире Октоиха: РНБ. Q. I. № 1269, 1-я пол. XV в. (в сохранности только стихире трех первых гласов, л. 1–10); РНБ. Q. I. № 94, сер. XV в.; РНБ. Кир.-Бел. № 9/1086, 1470–90 гг. (имеет фрагментарную нотацию, в том числе фитную); РГБ. ф. 304 № 407, 1437 г. (содержит антифоны); ГИМ. Епарх. № 173, Увар. № 691/903/589. Описание этих рукописей см.: Плетнева. 2008. С. 292–318.

²⁴⁵ Этот факт был отмечен исследователями. Например, Е. В. Филиппова пишет: «Результаты анализа иногда очень сильно изменяются от стихире к стихире. Особенно это касается рукописей второй пол. XIV — кон. XV вв., из чего можно сделать вывод, что в XIV–XV вв. еще не вполне сложилась новая традиция распева» (Филиппова Е. В. Изменения певческой практики Русской Церкви в период богослужебных реформ XIV–XV вв.: Автореферат дипломной работы. М., 2001. С. 5).

дельного источника. Изучение столь неоднородного и малоисследованного материала, каким являются знаменные формулы в данный период, связано с определенными рода трудностями. Так, сложность возникает уже на подготовительном этапе при отождествлении и отборе из рукописей XV в. искомым формул, поскольку, во-первых, одного визуального сходства с формулами XVI в. оказывается недостаточным из-за несформировавшихся или неразвитых, условных, «мнемонических» форм записи попевок; более того, внешнее сходство нередко оказывается обманчивым, поэтому графика в данном периоде не может служить безошибочным критерием для отождествления формул. Во-вторых, ориентация на одинаковое местоположение в стихире (один и тот же текстовый колон) формул начала XV и XVI вв. также не является надежным основанием для безошибочного выбора искомым формул из-за возможного различия в попеочно-композиционной структуре стихир, поскольку в рукописях данного переходного периода смена нотации еще полностью не осуществилась и композиционный состав песнопений частично отражает древнюю редакцию. По этой причине в колонах, распетых в XVI в. интересующей нас формулой, в XV в. могут находиться другие формулы, отражающие старый вариант нотирования стихир, как и наоборот, нужная формула может оказаться в тех колонах, которые в XVI в. распеты другой формулой. И все же несмотря на эти моменты (и при их учете) на первом этапе отбора попевок основным ориентиром продолжает служить текст. Поэтому в первую очередь из рукописей XV в. нами были отобраны тексто-мелодические строки, распетые в XVI в. исследуемой формулой, и только после их тщательного анализа, по мере уяснения структурно-графического облика данной формулы в XV в., первоначальный список мелодических оборотов, ориентированный на текстовые колоны XVI в., пополняется аналогичными формулами других текстовых колонов из песнопений XV в.

4.4.2.2. Классификация формул XV в. в зависимости от их сходства с формулами XVI в. в рамках одного и того же текста (прототипы, нейтральные и другие формулы)

Дальнейший компаративный анализ формул первой половины XV в. был произведен в двустороннем направлении — синхронно, в рамках изучаемого периода, и диахронно, путем ретроспективного сопоставления мелодико-графических оборотов XV в. с формулами группы рафатки XVI в.; при этом существенную роль сыграли знания о структуре, семиографии, орфографии и координации попевок с текстом, полученные благодаря анализу попевок периода XVI в.

Повторим, что выбор подходов к изучению той или иной знаменной формулы во многом зависит от ее семиографических и структурных особенностей. Так, дополнительным критерием при отождествлении мелодико-графических структур XV в. с рафаткой XVI в. для нас послужили «ключевые» знаки этой формулы, т. е. наиболее характерные и стабиль-

ные знаки трех ее опорных позиций — радикала, связки и финалиса. Однако решающую роль для идентификации мелодических оборотов XV в. с рафаткой XVI в. сыграл знак позиции радикала — «крюк светлый» (или его мелодические эквиваленты — скамейца и чашка полная²⁴⁶), находящийся над тем же слогом текста, что и в XVI в. (в исключительных случаях — над соседним слогом). В ометке, рожке, задевце таким ключевым знаком позиции радикала оказалась стрела простая («дио»), или ее архаический вариант — стрела «крючевая» («анатрихизма»), а также несколько знаков, используемых в XVI в. в качестве ее регулярных заменителей: в ометке и рожке — стрела поводная («анастама»), в задевце — стрела простая или мрачная с чашкой или с облачком («дио с клазмой» или с «элафроном»). Действительно, в большинстве (но не во всех) формулах XV в., в которых в позиции радикала находился крюк светлый, оказывались и другие структурно-семиографические признаки рафатки, и, напротив, в формулах, в которых признак радикала отсутствовал, не обнаруживалось и других достаточных оснований для отождествления их с формулами группы рафатки. Таким образом, радикал оправдал себя как самый устойчивый признак формул группы рафатки. Тем не менее одного признака радикала для отождествления формул XV в. и XVI в. было недостаточным, и для более точного выявления прототипов рафатки, ометки, рожки, задевца понадобилось присутствие в формулах XV в. также знаков *позиции связки и финалиса*²⁴⁷. Ниже приведены две формулы XV в., которые на основании наличия в них знаков ключевых позиций и других структурно-семиографических признаков рафатки причислены нами к прототипам последней.

Пример 41 (а, б)

а.



Десною Ти рукою

XV в. 83. 3 (л. 110)



Десною Ти рукою

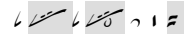
XVI в. 83. 24²⁴⁸ (л. 535–535 об.)

б.



и еже во Сионе

XV в. 107. 2 (л. 4)



и еже во Сионе

XVI в. 107. 24 (л. 536 об.)

²⁴⁶ Чашка полная в позиции радикала рафатки составляет палеографическое новшество рукописи РНБ. Q. I № 1269 и больше ни в одной рукописи данного периода не встречается (см. об этом: Шек. 2009).

²⁴⁷ В задевце — наличие знаков только двух позиций (радикала и финалиса).

²⁴⁸ Для сравнения с формулами XV в. за образец была взята рукопись РНБ. Кир.-Бел. № 665/922 (1604 г.), написанная иноком Христофором и наиболее авторитетная из всех

В результате диахронного сопоставительного анализа все формулы по сходству с рафаткой, ометкой, рожком, задевцом XVI в. свелись к трем типам: прототипы, «нейтральные» (стопично-крюковые последовательности) и другие формулы.

Формула	прототипы	нейтральные	другие
рафатка	54%	31%	15%
ометка, рожок, задевец	64%	14%	21%

4.4.2.3. О стопично-крюковых последовательностях и стопично-крюковых прототипах

«Стопично-крюковыми последовательностями» названы мелодико-графические образования, в составе которых преобладают стопицы и крюки. Эти последовательности в знаменных стихирах XI–XV вв. представляют собой раннюю форму нотирования начальных и срединных текстовых колонов. Ниже они будут вкратце описаны с точки зрения семиографии и соотношения с текстом.

1. Большинство стопично-крюковых последовательностей состоит из стопиц (66%), которые обычно перемежаются с одним или несколькими крюками различной «светлости» (20%), однако в некоторых из них крюки совсем отсутствуют. Помимо стопиц и крюков в их составе могут находиться также и другие знаки (13%) (например, голубчик борзый, крюк простой с облачком и др.) и, реже, двухзнаковые сочетания. В следующей таблице показано количественное соотношение между знаками, составляющими стопично-крюковые последовательности.

Знаки	стопицы	крюки	другие знаки
кол-во	66,5%	20,4%	13%



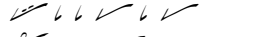



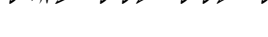
Стопично-крюковые последовательности могут начинаться параклитом и завершаться статьей простой, однако чаще всего их правая граница «открыта», поскольку они не имеют разделительного знака, «перерастая» в каденционную формулу, завершающую мелодико-поэтический период.



2. Период чередования стопиц и крюков в стопично-крюковых последовательностях различный: в некоторых, редких, стопицы перемежаются с крюками в сплошной поочередности: стопица, крюк, стопица, крюк... с несчастным повтором двух стопиц; в других последовательностях с крюками чередуются по две-три стопицы; наконец, стопицы могут следовать одна за другой, создавая иногда продолжительные речитативные участки с редким «вклиниванием» какого-либо другого знака (крюка,

списков Октоиха, избранных нами для анализа формул XVI–XVII вв.: она отличается большой точностью знаменного изложения напевов и высоким уровнем каллиграфического искусства.

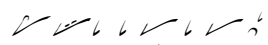
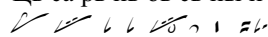
крюка с облачком, стрелы простой и др.), однако нам ни разу не встретилось сочетания хотя бы из двух рядом стоящих крюков.

Пример 42

	28. 1 (л. 9 об.)
	94. 1 (л. 5 об.)
	101. 2 (л. 3 об.)
	114. 1 (л. 6 об.)
	124. 1 (л. 6 об.)
	147. 1 (л. 7)
	154. 1 (л. 8 об.)

3. В начальной части некоторых стопично-крюковых последовательностей над тем же слогом, что и в соответствующей по тексту рафатке, находится крюк светлый. Нередко такие последовательности завершаются графической группой  =, и тогда в целом они напоминают выявленный нами в группе прототипов на основании статистики среднестатистический прототип рафатки, который также является формулой стопично-крюкового состава  = (см. схему 10).

Пример 43

	XV в., 62. 1 (л. 6)
Ць са рь нь бь съ ны и	
	XVI в., 62. 24 (л. 533 об.–534)
Ца ре сы небу и земли	

4. Стопично-крюковые последовательности оформляют начальные или срединные колоны в двух- или трехколенных мелодико-поэтических периодах²⁴⁹. Строгое соответствие (ударный слог — крюк, безударный — стопица) отсутствует, однако можно отметить тенденцию над ударными слогами ставить крюки. В большинстве колонов крюки акцентируют не все ударные слоги текста, а только некоторые из них (один из двух или два из трех).

²⁴⁹ Делимитационный знак «точка» в конце начального или срединного певческого колона в нотированных рукописях 1-й половины XV в. чаще всего отсутствует, однако конец целого стиха или строфы (мелодико-поэтического периода) всегда отмечен разделительными знаками: точкой, двоеточием или точкой с запятой. Обычно разделительная точка (или запятая) в конце текстового полустушища соответствует статье простой в крюковой строке только в некоторых разделах песнопений, в большинстве же случаев граница колона либо маркируется одним из разделительных знаков (точкой в полустушище или статьей простой в певческом колоне), либо остается вовсе неотмеченной.

В период развитых форм знаменного распева (конца XVI — середины XVII вв.) подобный тип графического оформления гимнографических текстов в рукописях отсутствует. К этому моменту стопично-крюковые последовательности были преобразованы в одну из формул начального колона. Ниже приведены две стопично-крюковые последовательности начального и срединного колонов (из стихиры Октоиха XV в. «Твоимъ кръстомъ», рук. № 1, л. 7), почти аналогичные по составу знамен и метрической организации, преобразованные в рукописях XVI в. в пригласку и рафатку.

Пример 44

	XV в.	
и въ единъ съборъ	небо и земля веселится	Господи слава Тебе:
XVI в.		
и во едино соборо	небо и земля веселится	Господи слава Те бе

Подобное преобразование стопично-крюковых последовательностей начального или срединного колонов XV в. в одну из начальных или срединных попевок XVI в. можно видеть и во всех других проанализированных нами случаях.

4.4.2.4. Среднестатистический прототип

Результаты проведенного анализа показали, что если для XVI в. легко выявляется наиболее распространенный тип невменной последовательности, названный нами стандартной (по структуре) рафаткой (ометкой, рожком, задевцом) основного семиографического состава, то в первой половине XV в. подобной формулы в виде цельной последовательности не существует. Однако, если скомбинировать наиболее часто встречающиеся в каждой позиции формул-прототипов знаки, получается некий реконструированный среднестатистический прототип, который в своей архаической записи (частично встречающейся в рукописях XVI в.) оказывается максимально приближенным к рафатке XVI в., хотя в реальности почти ни одна из формул XV в. не соответствует этой среднестатистической модели знак в знак, отличаясь хотя бы одним знаком.

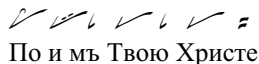
Схема 10

I, P _{1.1, 1.2...}	R	P _{2.1, 2.2...}	C	O ₁	O ₂	O ₃

²⁵⁰ У первого крюка неразборчиво надписан значок вроде очень маленького облачка.

Максимально приближенная к среднестатистическому прототипу рафатки формула XV в. из стихире Октоиха «Поем Твою Христе», рук. № 2 (л. 3) показана в следующем примере:

Пример 45



Отсутствие в рассматриваемом периоде такой последовательности говорит о том, что хотя для отдельных позиций формулы группы рафатки произошел отбор наиболее подходящих знаков, однако формула как цельная последовательность не получила еще своего окончательного графического воплощения.

4.4.2.5. *Диахронный сравнительный анализ семиографического состава прототипов рафатки, ометки, рожка, задевца и соответствующих им формул XVI в. тех же текстовых сегментов*

На последующих этапах особенно тщательно был изучен знаковый состав и структура прототипов рафатки, ометки, рожка и задевца. По степени сходства с соответствующими формулами XVI в. того же текста прототипы были подразделены на три основные группы — максимального, среднего и минимального сходства. В примере 46 приведены прототипы рафатки (а) и задевца (б) разной степени сходства с соответствующей формулой XVI в.

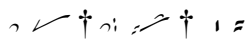
Пример 46 (а, б)

а.

I гр.	II гр.	III гр.
XV в.		
 Твоимъ крьстомъ Христе 147. 4 (л. 2)	 Весели теся небеса 12. 2 (л. 1 об.)	 Его же а дъ со ре то 64. 2 (л. 2 об.)
XVI в.		
 Крестоме Твоиме Христе 147. 24 (л. 541 об.)	 Веселитесь небеса 12. 24 (л. 530 об.)	 Его же бо а до сreto 64. 24 (л. 533 об.)

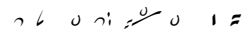
б.

XV в.



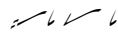
и покровъ намъ Дево

163. 4 (л. 5 об.)



и покрово намo Дево

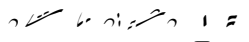
163. 3 (л. 117 об.)



И нь векъ

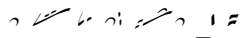
121. 1 (л. 6 об.)

XVI в.




и покрово намo Дево

163. 24 (л. 542 об.)



и покрово намo Дево

163. 24 (л. 542 об.)



ино веко

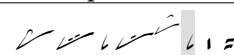
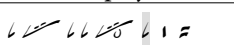
121. 24 (л. 539)




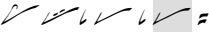
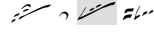
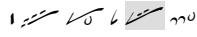
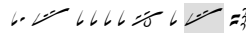


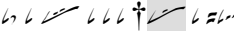
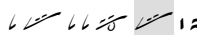
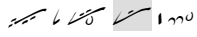
При диахронном сравнении формул одного и того же текстового колона были выявлены знаки, которые отличают прототип от соответствующей ему в XVI в. рафатки (ометки, рожка, задевца), и на основе характеристик вариативных знаков, полученных благодаря сравнительному анализу попевок XVI в., произведена классификация *отличающихся* знаков, позволившая более точно определить степень сходства формул-прототипов XV в. с соответствующими им формулами группы рафатки XVI в.

4.4.2.6. Диахронный сравнительный анализ формул разных текстовых сегментов

Благодаря сравнению формул разных временных периодов (XV и XVI вв.), принадлежащих *разным* текстовым колонам, обозначилась общая семиографическая картина исследуемых формул, на фоне которой стало очевидным, что в начале XV в. в составе прототипов рафатки (ометки, рожка, задевца) нет ни одного знака, который не встречался бы в той же самой позиции в соответствующих формулах XVI в. — факт, обнаруживающий тесную связь между семиографией двух периодов. Результаты данного анализа были обобщены нами в таблицах, в которых параллельно представлены формулы разных текстовых колонов XV и XVI вв. с одним и тем же знаком в соответствующих позициях. Приведем небольшой фрагмент таблицы, демонстрирующий употребление вариативных знаков в позиции O_1 в формулах семейства рафатки двух разных периодов.

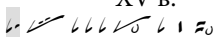
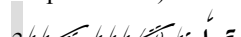
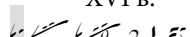
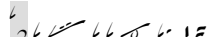
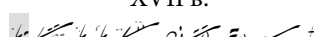
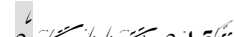
Пример 47

Знаки	Прототипы XV в.	Формулы XVI в.
стопаца	 <p>69. 2 (л. 3)</p>	 <p>59. 15 (л. 69)</p>

Знаки	Прототипы XV в.	Формулы XVI в.
стопица с очком	 54. 2 (л. 2 об.)	 83. 10 (л. 130 об.), 16 (л. 438)  81. 7 (л. 91 об.), 12 (л. 328), 24 (л. 535)...
крюк	 90. 2 (л. 3)	 174. 15 (л. 131 об.)  26. 1 (л. 138 об.)  88. 20 (л. 192 об.)
крыж	 88. 3 (л. 111 об.)	 11. 8 (л. 165), 18 (л. 74), 31 (л. 77)
крюк мрачный	 113. 4 (л. 1 об.)	 98. 25 (л. 292)  27. 15 (л. 118 об.)

Более того, связь между некоторыми семиографическими вариантами прослеживается во всех трех периодах — XV, XVI и XVII вв. Несмотря на унификацию нотации в середине XVII в. реформе не удалось окончательно смыть все следы ранней вариативности в записи формул, и некоторые знаки дореформенного периода можно встретить в рафатке и в пореформенных рукописях.

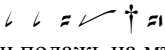
Пример 48

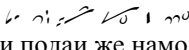
<p>XV в.</p>  86. 3 (л. 110; тоже в строке 84. 3)  138. 4 (л. 1 об.)	<p>XVI в.</p>  64. 19 (л. 110 об.)  25. 26 (л. 210)	<p>XVII в.</p>  91. 4 (л. 202) ²⁵¹  88. 4 (л. 202)
---	--	---


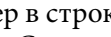
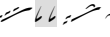

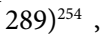
²⁵¹ Очко у первой стопицы написано нечетко.


Тщательный семиографический анализ формул XVI в. и метод, благодаря которому был выявлен ряд феноменов — как общих, свойственных знаменной нотации в целом, так и частных, свойственных семиографии формул семейства рафатки, — позволил отождествлять даже формулы двух разных временных периодов, не имеющих внешнего графического сходства.



Пример 49

 XV в. 5. 1 (л. 5)
и подажь на мъ

 XVI в. 5. 24 (л. 530)
и подаи же намо

Формула из рукописи XV в. ГИМ. Чудов. № 59 (в статье — № 1) графически полностью отлична от задевца XVI в. того же текстового колона, однако в ней нет ни одного знака, который не встречался бы в задевце XVI в. в других текстовых колонах. Так, две первые стопицы, употребленные вместо типичного начального сочетания задевца , встречаются в нескольких формулах XVI в., например в строках 165. 15  (л. 130)²⁵², 170. 9а  (л. 18)²⁵³. Следующего знака, статьи простой, в позиции радикала нет ни в одном задевце XVI в., однако статья малозакрытая встречается довольно часто, например в строках 78. 25  (л. 289)²⁵⁴, 127. 15  (л. 127). Употребление крюков (светлого, мрачного или простого) в позиции O_1 в формулах семейства рафатки XVI в. можно проиллюстрировать целым рядом примеров (см. пример 6, строка 5. 15). Знак «статья малозакрытая» в позиции финалиса — распространенный вариант окончания формул группы рафатки (обозначенный в древнерусских азбуках как «рафатка косная»). Учитывая наличие прямых параллелей в семиографической записи формулы обоих сравниваемых периодов, можно рассматривать приведенную выше версию попевки XV в. как непосредственную предшественницу (прототип) задевца XVI в., т.е. как его более ранний графический (вероятно и мелодический) аналог, особенность записи которого в начале XV в. в целом объясняется явлением, названным нами «гаплографией».

²⁵² В остальных задействованных в анализе списках Октоиха первыми тремя знаками являются .

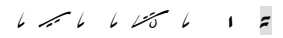



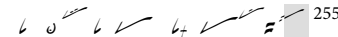
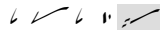
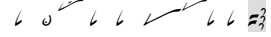
²⁵³ В других рукописях вместо двух стопиц употреблены знаки , или , обычные для этих позиций задевца.

²⁵⁴ В других рукописях в этой позиции задевца проставлены либо стрела простая, либо стрела мрачная с облачком.

4.4.2.7. *Варианты прототипов рафатки, ометки, рожка, задевица*

Благодаря диахронному анализу формул как одних и тех же, так и разных текстовых колонов было выявлено, что не только словари вариативных знаков (по позициям) совпадают, но в первой половине XV в. уже сформировались все варианты рафатки и родственных ей формул, ставшие в XVI–XVII вв. нормативными и вошедшие в состав теоретических руководств по знаменной нотации. Большинство прототипов XV в. (48 из 62) имеют тот же вариант окончания, что и формулы соответствующих текстовых колонов XVI в. Ниже приведены основные варианты прототипов рафатки XV в.

Пример 50

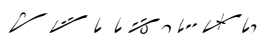



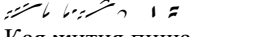
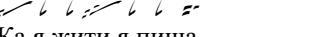

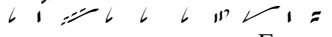
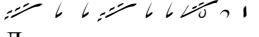
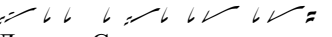
Заключительный знак в попевке	Название варианта в азбуках XVI в.	Прототипы XV в.
статья простая	рафатка	 Твоимъ кръстомъ Христе 147. 4 (л. 2)
статья малозакрытая	рафатка косная	 97. 2 (л. 3 об.)
два в челну	рафатка двоечельная	 15. 2 (л. 1 об.)
хамило	рафатка с хамилой	 Десною Ти рукою 83. 3 (л. 110)
стрела полукрыжевая	отсутствует	 ²⁵⁵ ру ка ми во спле щю ть 57. 2 (л. 2 об.)  е ди нь чя съ 175. 1 (л. 9)
змейца	рафатка со змейцей	 всероднаго воскресивъ 61. 2 (л. 2 об.)

Помимо простых вариантов рафатки (ометки, рожка, задевица) в Октоихе XV в. уже сформировались все основные варианты составных попевок, включающих рассматриваемые нами формулы; эти варианты

²⁵⁵ Стрела простая по всей видимости представляет собой здесь ранний аналог стрелы полукрыжевой.

стали неотъемлемой частью попевочного словаря знаменных песнопений более поздних периодов и были внесены в свод теоретических руководств по знаменной нотации XVI–XVII вв. В числе составных формул начала XV в. следует назвать такие попевки, как «рафатка с ключом» («рафатка с колесом»), «рожок с долинкой», «рафатка (ометка) с задевцом», «рафатка (рожок) с приглаской», а также формулы с отдельными дублированными знаками: «двойной рожок», «двойная ометка». Чаще всего составными формулами нотированы одни и те же текстовые колоны XV и XVI вв. Ниже выборочно приведены примеры составных формул XV–XVI вв.

Пример 51

Название варианта	XV в.	XVI в.
Рафатка с ключом	 Придетелюдие поимо 9. 2 (л. 1 об.)	 При де те лю ди е по е мь 9. 24 (л. 530 об.)
Рафатка с задевцом	 радуися чистая Мати Богу 169. 4 (л. 5)	 радоуися чистая Ма ти Богу 169. 24 (л. 542 об.)
Ометка с задевцом	 Кая жития пища 170. 1 (л. 9)	 Ка я жити я пища 170. 24 (л. 543 об.)
Рожок с приглаской	 умири нашу жизнь Господи 93. 2 (л. 3 об.)	 оумири нашу жизнь Господи 93. 24 (л. 535 об.)
Двойная ометка	 Деломоспасемой являя 183. 1 (л. 9)	 Деломъ Съпасе мои являя 183. 24 (л. 544)

Ниже приведены фрагменты таблицы, в которой показана преемственность в развитии форм знаменной нотации, прослеживающаяся на более широком историческом промежутке — начиная с XV в. и весь пореформенный период.

Вариант «рафатка»

<p>XV в. Твоимъ кръстомъ Христе 147. 4 (л. 2)</p>	<p>XVI в. Крестоме Твоиме Христе 147. 24 (л. 541 об.)</p>	<p>Кокизники XVII в. Ра - фа тка же. 21. 4 (л. 197 об.)</p>	<p>XVII в. неизреченному Твоему 21. 4 (л. 197 об.)</p>
--	--	--	---

Вариант «рафатка со змейцей»

<p> всеродна воскресивъ 61. 2 (л. 2 об.)</p>	<p> всеродна воскресиво 61. 24 (л. 533 об.)</p>	<p> Таже [Рафатка] со змейцею Воплощеися насо ради</p>	<p> всеродна воскресивъ 61. 4 (л. 199)</p>
--	---	--	--

Вариант «рафатка косная» (со статьей закрытой)

<p> воскръсо ото гроба 97. 2 (л. 3 об.)</p>	<p> техо молитвами 119. 24 (л. 539)</p>	<p> Рафатка малая с фотизою И облакоме Израиля</p>	<p> Его же адъ сретъ 64. 4 (л. 199 об.)</p>
---	---	--	---

Вариант «рафатка с хамиллой»

Десною Ти рукою 83. 3 (л. 110)	Десною Ти рукою 83. 24 (л. 535)	Десною Ти рукою 83. 4 (л. 201 об.)
Плотию волею 15. 2 (л. 1 об.)	Плотию волею 15. 24 (л. 530 об.)	Плотию во олею 15. 4 (л. 197)

[Рафатка] Двочелная

Воплощеися насо ради

Вариант рафатки с голубчиком борзым

из Нея же всяя намь 47. 1 (л. 10 об.)	обращающесе на первое 85. 24 (л. 535)	пострадаа яко человекъ 96. 4 (л. 202 об.)
обращающесе на первое 85. 3 (л. 110)	Придете людие поимо 9. 24 (л. 530 об.)	Приидите людие по-е -- мь 9. 1 (л. 196 об.)

Составная формула «рафатка с ключом»

Примеры, содержащиеся в таблицах, позволяют наблюдать наличие единой линии, по которой происходило развитие знаменного распева в XV–XVII вв.

4.4.3. Выводы


Благодаря разностороннему анализу небольшого фрагмента знаменного осмогласия нами было установлено, что в текстовых колонах, распетых в XVI в. формулами группы рафатки, в стихирах XV в. находятся невменные образования трех типов: параллельно с 1) формулами, уже приближенными к поздним рафаткам (ометкам, рожкам, задевцам), которые на основании совокупности структурно-семиографических признаков уверенно можно отождествить с последними, соседствуют 2) невменные образования более архаического типа, названные нами «стопично-крюковыми последовательностями», а также 3) другие формулы, не имеющие ни малейших признаков рафатки и свидетельствующие о частичном изменении попевочного состава стихир в первой половине XV в.

Уверенному отождествлению поздней рафатки с ее более ранними формами путем ретроспективного сравнения соответствующих текстовых сегментов одной и той же стихире препятствуют редакции знаменного распева, имевшие место как на первых этапах имплантации византийского распева в русскую богослужебную практику, так и в рассматриваемый здесь период первой половины XV в. В ином случае можно было бы проследить непосредственное развитие графики рафатки и интонационно родственных ей формул путем «параллельного» сравнения одинаковых текстов от византийских до древнерусских невменных источников всех периодов. В данной же ситуации о ранних эквивалентах интересующих нас формул можно судить большей частью гипотетически, на основании историко-палеографического анализа с учетом совокупности структурно-семиографических признаков, которые в достаточном объеме оказываются только у формул, причисленных нами к «прототипам» рафатки, ометки, рожка, задевца.

Отношение же к поздней рафатке образований стопично-крюкового типа вызывает ряд вопросов. Несмотря на наличие среди подобных последовательностей таких, которые по положению в них крюков (стрел) и стопиц близки к формулам семейства рафатки (названные нами «стопично-крюковыми прототипами»), как видно из примера 39, рафатка могла появляться и в тех колонах, в которых стопично-крюковые последовательности не имеют никаких признаков рафатки, как и напротив, стопично-крюковые прототипы XV в. могли быть преобразованы в любую другую инициально-медальную формулу.

Компаративные труды в области византино-славянской певческой палеографии с созданием таблиц, репрезентирующих «параллельный»

певческий материал, позволяют видеть, что в большинстве случаев на местах начальных и срединных византийских формул в славянских рукописях находятся последовательности, состоящие из стопиц и крюков с редким появлением одного или нескольких других знаков. Однако ни один из исследователей не задавался вопросом, чем являлись эти последовательности по отношению к их византийским аналогам и, с другой стороны, к более поздним знаменным формулам? Имела ли место здесь упрощенная запись византийских формул (наподобие стенографической), мнемоническая по своей напоминательной функции, или же за этими чередующимися стопицами и крюками скрывались какие-то иные мелодии, далекие от византийских? В дальнейшем исследователям гласовых формул знаменного распева древнейшего периода предстоит ответить на вопрос, что представляли собой эти образования из чередующихся стопиц и крюков? Послужили ли стопично-крюковые прототипы матрицей в частности и для рафатки, и какие именно из них являлись ранней графической формой упомянутой формулы? Как часто прототипы стопично-крюкового состава преобразовывались в другие начально-срединные формулы? Расширение знаменного материала позволит сделать более точные выводы. Остается открытым вопрос и более общего плана, почему наши предки (или их византийские учителя) не согласились на непосредственное калькирование, прямую экстраполяцию византийской нотации с византийских протографов на славянские тексты, если вопрос сохранения музыкально-текстовых ударений и силлабического размера певческих строк, как показывают результаты компаративных славяно-византийских исследований, не был для них принципиально важным и существенным.

Несмотря на существующие вопросы, на основании проведенного анализа рукописных фрагментов XII в. можно с уверенностью утверждать, что в знаменной нотации ранее XV в. рафатки как формулы, скомбинированной из двух византийских формул (инициальной и медиальной), не существовало; в древнейший период рафаткой являлся инициальный оборот без окончания . Комбинированная рафатка — результат новой творческой переработки знаменного распева в начале XV в. с ориентацией на византийские образцы. Очевиден и тот факт, что в начале XV в. трансформация графики происходила под новым византийским влиянием и преобразователи знаменной нотации прекрасно владели практическим и теоретическим знанием палео- и медиовизантийской нотации²⁵⁶.

²⁵⁶ М. Г. Школьник подчеркивает, что изменения, которые «произошли со знаменной нотацией [на различных исторических этапах], не были случайными и не были результатом безграмотности певцов или писцов. Напротив... знаменные певцы демонстрировали глубокое понимание сути многих византийских невм и невматических комбинаций, стараясь следовать этой модели как можно точнее и охраняя ее от повреждений» (Школьник. 1997. С. 18).

5. Заключение

В настоящей работе была сделана попытка целостного рассмотрения круга проблем, связанных с формулами знаменного (и отчасти византийского) распева, на их основании предложена оригинальная методика исследования попевок. В первой части статьи осуществлен критический обзор работ по знаменным попевкам с подробным разбором теоретических положений, выявлены методологические недочеты авторских классификаций попевок и намечены пути к их преодолению. Вторая часть статьи посвящена анализу основных концепций гласовой формулы в древнерусской и византийской монодии. Здесь обсуждаются некоторые спорные моменты, связанные с методикой изучения знаменной нотации, предложены новые методы изучения знаменных формул и продемонстрированы основные этапы одного из возможных направлений их исследования. Особенности избранного подхода к изучению гласовых формул знаменного распева заключались в следующем: 1) в качестве исходного принципа для анализа знаменного осмогласия был применен метод ограничения, который проявился в выборе только одного попевочного семейства первого гласа (певческой книги Октоих); 2) при общем широком временном охвате рукописных источников по знаменной нотации, привлеченных к исследованию, первоначальный структурно-семиографический анализ попевок осуществлялся в рамках конкретных хронологических периодов, отражающих определенные редакции знаменного распева (с целью избежания ошибок смешения палеографических и орфографических форм в записи формул), и только после выявления специфики знаменных формул в конкретных периодах был произведен сравнительный диахронный анализ попевок разных веков; 3) за отправной пункт исследования был принят древнерусский период XVI — середины XVII вв. (общепризнанный как расцвет знаменного распева), от которого дальнейшая линия анализа была протянута как к более поздним, так и к более ранним векам; 4) к изучению «основного» периода было привлечено наибольшее число списков певческой рукописи избранного жанра (Октоиха) и произведен сплошной (невыборочный) анализ всех песнопений, входящих в данную книгу, с составлением обширной базы данных, включающей множество версий интересующей нас попевки; 5) изучение семиографии формул двух других периодов производилось с опорой на сведения, полученные в ходе анализа знаменных формул периода XVI — середины XVII вв.; 6) сравнительный анализ попевок производился по всем известным в медиевистике направлениям: синхронно-диахронному, «параллельному» (сравнение формул в рамках одного и того же текста) и «словарями» (сравнение формул разных текстов внутри одной и разных рукописей) и др.; 7) основной акцент был сделан на семиографии знаменных формул; 8) при выборе методов

сравнительного анализа гласовых оборотов учитывалась специфика избранной формулы и анализируемого периода знаменной нотации; 9) в связи с поставленной задачей исследования знаменной нотации как самобытной языковой структуры к анализу формул был привлечен ряд дополнительных методов (помимо широко распространенных в медиевистике), заимствованных из лингвистики и используемых для начального описания структуры любого языка, а именно, *структурный* (строго связанный с понятиями «позиции» и соответствующего ей «форманта» и осуществляемый в двух срезах — «вертикальном» и «горизонтальном») и *конструктивный*, предполагающий моделирование изучаемых теоретических объектов; 10) в ходе структурного анализа формул равным образом учитывались все ее составляющие; 11) для изучения формул XVI — середины XVII вв. привлекались как рядовые певческие рукописи, так и древнерусские теоретические руководства (певческие азбуки), причем «практические» источники по знаменной нотации рассматривались параллельно с «теоретическими» для дополнения и обогащения содержащейся в них информации по попевкам.

Многоплановый компаративный структурно-семиографический, статистический и текстологический анализ, произведенный на примере формул семейства рафатки первого гласа Октоиха с использованием обширного компаративного рукописного материала разных веков и с привлечением разных методов, позволил, во-первых, определить, каковой была интересующая нас формула в различные исторические этапы развития знаменной нотации на Руси, во-вторых, выявить ее связь с аналогичными формулами других периодов и проследить преемственность в их развитии. Учет специфики каждого хронологического периода с постановкой особых задач способствовали целенаправленному синхронному анализу формул. Так, анализ рукописей периода второй половины XV — первой половины XVII вв. был направлен на исследование сложившихся и развитых форм и феноменов записи («языка») знаменных формул; пореформенный период после середины XVII в. подвергнут анализу сквозь призму избранных формул с целью уяснения механизмов богослужебно-певческой sprawy; рукописи первой половины XV в. (и рукописные фрагменты XII в.) послужили материалом для выявления состава ранних невменных образований и установления их связи с соответствующими более поздними формулами (семейства рафатки).

Очерченный выше план изучения знаменного осмогласия по предложенным методам должен быть последовательно осуществлен для каждой гласовой формулы, рассмотренной в исторической перспективе. В круг такого исследования желательно включить древнерусские рукописные богослужебно-певческие книги всех жанров, хронологических периодов и редакций. Исследование отдельных попевок, проведенное на материале избранных певческих сборников в рамках

определенных временных периодов/редакций знаменного распева, целесообразно завершить сравнительной характеристикой всего материала, выявив особенности структуры, семиографии и употребления каждой формулы в рукописях разных гласов, жанров, эпох и редакций. Для воссоздания целостной картины развития знаменной нотации линию анализа резонно протянуть к византийским источникам, завершив исследование сопоставительным анализом знаменных попевок с формулами византийской традиции. Результат византино-славянских компаративных исследований должен проявиться в создании словарей (наподобие этимологических) или справочников по византино-славянским формулам, в которых будут отражены все параллельные фрагменты и отмечены расхождения между ними, а также установлена этимология каждой знаменной формулы. Благодаря такому исследованию станут явными пути, по которым происходила переработка византийских формул в русской богослужебно-певческой традиции. Кроме того, изучение древнерусских формул сквозь призму византийских прольет свет на многие аспекты знаменных попевок.

Проект по изучению формул знаменного осмогласия, для осуществления которого потребуется большая серия специальных исследований по каждой отдельной формуле, желательно проводить в рамках научно-исследовательской программы на специальных кафедрах высших учебных заведений или в специально созданном научно-исследовательском институте. Подобное систематическое изучение формул знаменного осмогласия послужит прочным фундаментом для дальнейших разработок в данной музыковедческой области и поисков надежных путей для расшифровки знаменного распева. Помимо этого, наличие такого фундамента придаст исследованиям по древнерусской музыке статус точной научной дисциплины, сузив возможность создания спекулятивных теорий и псевдонаучных концепций. В заключение еще раз повторим, что на данном этапе отечественная музыкальная медиевистика нуждается не в изобретении оригинальных теорий, а в трудоемком и кропотливом труде по изучению и описанию древнерусского рукописно-певческого наследия²⁵⁷, и в первую очередь — нотации знаменного распева, являющего собой основную ветвь церковно-литургического пения Древней Руси.

²⁵⁷ А. А. Дмитриевский, исследователь литургических рукописей (с которым был солидарен другой его современник, В. В. Болотов), считал, что современная наука нуждается «в чернорабочих руках, в тружениках... а беловая... работа — дело ещё отдаленного будущего». Подобные принципы научной работы, без соблюдения которых никакая школа — духовная или светская — не может быть действительно «высшей», актуальны и для музыкальной области, о которой идет речь в данной статье.

Приложение 1

Перечень строк, распетых рафаткой, ометкой, рожком и задевцом в стихирах знаменных первого гласа Октоиха²⁵⁸

Строки из воскресных стихир

3. «радуися из Нея же родися Агнецъ Божиимъ» — Богородичен на малой вечерне «Радуися ото насъ».

Песнопения Великой вечерни

4. «святѣи Господи» — 1-я стихира на «Господи воззвахъ» великой вечерни «Вечерняя наша молитвы»,

5. «и подаи же намъ» — там же,

9. «славяще Его святое» — 3-я стихира того же цикла «Придете людие поимо»,

11. «славяще Его святое воскресение» — там же,

12. «Веселитесь небеса» — 1-й восточен того же цикла,

14. «се бо Еммануило» — там же,

15. «Плотию волею» — 2-й восточен того же цикла,

18. «и умири жезне нашу» — там же,

21. «неизреченному Твоему» — 3-й восточен «Живодавеноому Ти гробу»,

22. «да мирови подаси воскресение» — там же,

23. «яко человеколюбецъ» — там же,

25. «из Девственныя утробы» — 4-й восточен «Отцу собезначальна»,

26. «Всемирную славу» — Богородичен догматик,

27. «Та преграждение» — там же,

28. «Девическое торжество» — 1-я Богородичная стихира на литии,

30. «созва бо насъ святая Богородица» — там же,

31. «бескверненныи сосудо девства» — там же,

34. «иже над херувимоме сущааго» — там же,

36. «едина бо во женахо» — 2-я Богородичная стихира на литии «Ублажаемо Тя роди веси»,

41. «вообразитися» — там же,

44. «начаяшася збывати» — 3-я Богородичная стихира на литии «В рождество Твое святая»,

46. «Давыдо бо Твои праотеце» — там же,

47. «из Нея же восия намъ» — там же,

²⁵⁸ Тексты октайных стихир, распетых избранными формулами, приведены по рукописи РНБ. Кир.-Бел. № 665/922 (л. 529–545, нижняя фолиация), известной под именем «кодекса инокъ Христофора». Строки снабжены инципитами и указанием на местоположение песнопений в богослужебном чинопоследовании, из которых они заимствованы.

48. «Христосо имеяи велию милосте» — там же,
49. «присносущааго Деве» — Догматик на «слава и ныне» «Облак Тя света»,
50. «Тя бо яко дождь на руно» — там же,
51. «ис Тебе восияво» — там же,
53. «не престаи о насо моляще» — там же,
54. «Страстию Твоею Христе» — 1-я стихира на стиховне,
57. «рукама восплещуте» — 2-я стихира на стиховне «Радуетеся тваре»,
59. «Христосо бо Спасо наше» — там же,
60. «падошааго Адама» — там же,
61. «весеродена воскресиво» — там же,
62. «Царе сы небу и земли» — 3-я стихира на стиховне,
63. «волею распятося» — там же,
64. «Его же бо адо сreto» — там же
65. «и праведныхо душа» — там же,
67. «како сомерти вокуси» — там же,
69. «Жены мирносица» — 4-я стихира на стиховне,
70. «ото аггела же навыхоша» — там же,
73. «теме и естество» — Богородичен «Се исполнися Исаино проречение»,
74. «во Твоеме храме приносимыя Ти не презери» — там же,
78. «в Тебе святемь киоте» — Богородичен «Гаврилу провещавошу Ти Деве»,
80. «Вонегда скорбети ми услыши моя болезни» — стих 1-го антифона,
81. «купено и Сыну» — троичен того же антифона «Святому Духу честь и слава»,
83. «Десною Ти рукою» — степенна 2-го антифона,
84. «да не огне мене опалите» — там же,
85. «обращающеса на первое» — троичен 2-го антифона «Святым Духом»,
87. «возвеселимся духо» — стих 3-го антифона «О рекошихо мне»
88. «единство бо есте Троица» — троичен того же антифона «Святому Духу честь и поклонение»,
90. «Поемо Твою Христе» — 1-я стихира на хвалитех,
91. «и славимо Твое воскресение» — там же,
93. «умири нашу жизнь Господи» — 2-я стихира того же цикла «Распятие претерпево»,
94. «воскресением си Христе» — 3-я стихира того же цикла «Адо испроверго»,
95. «Боголепное Твое сохождение» — 4-я стихира того же цикла,
96. «пострада яко човеко» — там же,
97. «воскресе ото гроба» — там же,

98. «да спасеши всего мира» — там же,
 101. «тваре подвижася» — 5-я стихира того же цикла «Егда пригвоздися»,
 104. «на гробо приидоша» — 6-я стихира того же цикла «Рыдающе со тщанием»,
 107. «и еже во Сионе» — 7-я стихира того же цикла «Страстем Божиственными»,
 111. «воскресо иже во мертвыхихо свободе» — 8-я стихира того же цикла «Любомятежныи роде».

Строки из стихир Шестоднева

113. «даи же ми руку спаси мя» — стихира в неделю вечером на стиховне «Яко пучина велия»,
 114. «Яко помышлении злыми» — стихира того же цикла,
 115. «да зову Ти спаси мя» — там же,
 116. «Молитвами Господи» — стихира того же цикла,
 117. «Твои миро да и же намо» — там же,
 119. «техо молитвами» — в неделю на утрени седален «Страдания похваляю»,
 121. «Ино веко» — там же, стихира на стиховне,
 122. «тебе душе ждете» — там же,
 125. «единонадесятечаса мзду» — там же, стихира «Не искуси мене Спасе мои»,
 127. «просвещеникы миру» — там же, стихира «Страстотерпеца Христовы»,
 128. «из нихо же истекаюте» — там же,
 132. «и ото лести человеки свободы» — в понедельник вечером «Иже на судище ваше исповедание»,
 133. «да будете Господи» — там же,
 135. «небрегохомо о временней жизни» — там же,
 136. «Си воини» — стихира во вторник на утрени на стиховне,
 138. «ото источника приснотекуща» — стихира в среду на утрени на стиховне «Крест водрузися»,
 139. «Неразрушена стена намо есте» — стихира того же цикла,
 146. «яко Спаса и Владыку» — стихира того же цикла «Тебе на древе распеншася»,
 147. «Крестоме Твоиме Христе» — стихира того же цикла,
 149. «ни гладо ни гонение ни раны» — стихира того же цикла «Вас прехвалении мученицы»,
 153. «естество забывоше» — там же,
 155. «Апосталеская» — стихира в среду вечером на стиховне «Апосталеская весетроеная цевеница»,
 159. «Петра и Павла согласено» — стихира того же цикла,

163. «и покрово намо Дево» — стихира того же цикла «Радуися радости»,
165. «присно Бога молити» — стихира в четверг на утрени на стиховне «Апостали славении»,
167. «Христови со ангелы» — стихира того же цикла «Радуетеся мученицы о Господе»,
169. «радуися чистая Мати Богу» — Богородичен того же цикла «Радуися Богородице Дево, радуися похвала»,
170. «Кая жития пища» — стихира в пяток вечером на стиховне «Кая жития пища»,
172. «стоите на земли» — там же,
174. «вся сона» — там же,
175. «во едино часо» — там же,
180. «Воистину паче ума» — стихира в пяток вечером на стиховне «Воистину паче ума»,
182. «миро сопасло есте» — там же,
183. «Деломо Спасе мои являя» — в субботу на утрени покойник «Деломо Спасе мои являя»,
185. «Лазаря из мертвы(ихо)» — там же.

Приложение 2 Использованные рукописи

Рукописи конца XII — начала XIII в.

РГАДА. Ф. 381. № 80. Типографский Кондакарь (Параклитик), конец XII — начало XIII в.²⁵⁹

Рукописи первой половины XV в.

Порядковый номер	Шифр	Место хранения	Датировка
1.	Чуд., № 59 ²⁶⁰	ГИМ	1-я треть XV в.

²⁵⁹ Типографский Кондакарь содержит несколько полностью нотированных знаменной нотацией стихир, впоследствии включенных в состав Октоиха: антифоны степенны из раздела утрени «Начаток Бог Господь» (л. 98); три стихир из раздела «Подобьницы»: «Небесным чином радование», «Прехвалении мученицы» и Богородичен «Облак Тя света» (л. 117 об.); воскресный тропарь «Камени знамену от Июдеи» и Богородичен «Гавриилу провещавшу Ти Дево» (не нотированы).

²⁶⁰ Стихир 1-го гласа Октоиха помещены на л. 5–12. Рукопись содержит наиболее полную подборку стихир в сравнении с другими фрагментами Октоихов этого периода. Подробное описание рукописи см.: *Плетнева*. 2008. С. 292–313.

Порядковый номер	Шифр	Место хранения	Датировка
2.	Q. I., № 1269 ²⁶¹	РНБ	1-я пол. XV в.
3.	Епарх., № 173 ²⁶²	ГИМ	1-я пол. XV в.
4.	Увар., № 691/903/589 ²⁶³	ГИМ	1-я пол. XV в.
5.	Барс. № 1348 ²⁶⁴	ГИМ	1-я пол. XV в.

²⁶¹ Рукопись содержит фрагмент Октоиха 1–3 гласов. Состав стихир 1-го гласа: Богородичен на малой вечерни «Радуися от нас»; стихиры великой вечерни, на Господи возвах: «Обыдете людие Сион», «Придете людие поим», «Веселитесь небеса», «Плотию волею», «Живодавному Ти гробу», «Отцу собезначальна»; догматик «Всемирную славу»; стихиры на стиховне: «Страстию Твоею Христе», «Радуется тварь», «Царе сы небу и земли», «Жены мироносица», Богородичен «Се исполниса Исаино проречение»; стихиры на хвалитех: «Поем Твою Христе», «Ад испроверг», «Боголепное Твое схожение», «Егда пригвоздися», «Рыдающе со тщианием», «Страстем Божественным»; в понедельник вечером на стиховне Богородичен «Дево препетая», самоподобен «Небесных чинов», «Грешных молитвы». Данный фрагмент Октоиха представляет собой огромный интерес благодаря наличию в нем двух одновременных рядов нотации, отражающих различные редакции распева — раннего, тушевого, и более позднего, киноварного, корректирующего тушевой вариант.

²⁶² Рукопись содержит следующие стихиры 1-го гласа Октоиха (л. 110–110 об.; л. 117–118): степенны «Вонегда скорбети ми» (л. 110–110 об.); стихиры воскресны на Господи возвах: «Вечерняя наша молитвы», «Обыдете людие Сионъ», «Придете людие», Богородичен «Всемирную славу» (л. 117); стихиры на стиховне: «Страстию Твоею», «Се исполниса», Богородичны «Грешных молитвы», «Дево всепетая»; стихира в среду вечером на стиховне «Радуися радости прадедомъ» (л. 117 об.) (стихира «Радуися отъ нас» на л. 118 не нотирована).

²⁶³ Состав стихир 1-го гласа Октоиха (л. 1 об. — 5 об.): покаянны «Яко пучина», «Яко помышлении злыми», на утрени: «Не искуси мене Спасе мои», «Инъ векъ тебе душе...», крестен: «Крест водрузися». «Тебе на древе распеншагося», «Твоим крестом Христе», «Не разрушена стена», «Радуися Богородице Дево яко роди Царя небеснаго», «Радуися Богородице Дево, радуися похвала», «Радуися радости прадедомо».

²⁶⁴ Рукопись содержит степенны антифоны 1-го гласа («Вонегда скорбети ми» и до конца), л. 123 об. — 124 об.

Рукописи конца XV — первой половины XVII в. (дореформенные раздельноречные)

Порядковый номер	Шифр	Место хранения	Датировка	Примечания
1.	Ф. 304.1, № 408	РГБ	3-я четв. XV в.	
2.	Соф., № 186	РНБ	кон. XV в. (1491–1500 гг.)	
3.	Солов., № 690/758	РНБ	кон. XV — нач. XVI в. (1488–1501 гг.)	
4.	Солов., № 618/645	РНБ	кон. XV–нач. XVI вв. (ок. 1497–1509 гг.)	
5.	Кир.-Бел., № 656/913	РНБ	нач. XVI в.	
6.	Ф. 304.1, № 438	РГБ	нач. XVI в.	
7.	Соф., № 481	РНБ	1-я треть XVI в. (1506–1531 гг.)	
8.	Кир.-Бел., № 626/883	РНБ	2-я четв. XVI в.	
9.	Ф. 304.1, № 445	РНБ	1-я пол. XVI в.	
9а.	— « —	— « —	— « —	Стихиры «Кая жития» и «Деломо Спасе» в рукописи Ф. 304.1, № 445 записаны в двух вариантах, второй вариант в статье обозначен под номером 9а
10.	Кир.-Бел., № 629/886	РНБ	1-я пол. XVI в.	
11.	Соф., № 489	РНБ	сер. XVI в.	
12.	Кир.-Бел., № 652/909	РНБ	сер. XVI в. (ок. 1555–1559 гг.)	
13.	Соф., № 497	РНБ	сер. XVI в.	
14.	Епарх. № 178 (251)	ГИМ	сер. XVI в.	
15.	Ф. 304.1, № 414 (1325)	РГБ	1547–1563 гг.	
16.	Ф. 304.1, № 416 (1323)	РГБ	1550–1560-е гг.	

Порядковый номер	Шифр	Место хранения	Датировка	Примечания
17.	Кир.-Бел., № 668/925	РНБ	60-е гг. XVI в.	
18.	Ф. 550, Q I № 898	РНБ	1573 г.	
19.	Ф. 381, № 309	РГАДА	2-я пол. XVI в.	
20.	Ф. 381, № 308	РГАДА	XVI в.	
21.	Ф. 304.I, № 425 (1344)	РГБ	XVI в. (1510–1560 гг.)	
22.	Тит., № 2628	РНБ	кон. XVI в.	
23.	Ф. 228, № 35 (М. 470)	РГБ	кон. XVI — нач. XVII в.	Над редкими знаками проставлены киноварные пометы
24.	Кир.-Бел., № 665/922	РНБ	1604 г.	
25.	Ф. 37, № 240	РГБ	1-я четв. XVII в.	
26.	Ф. 304.I, № 429	РГБ	2-я четв. XVII в. (ок. 1630–1645 гг.)	
27.	Ф. 381, № 302	РГАДА	1-я пол. XVII в.	
28.	Ф. 379, № 22	РГБ	1-я пол. XVII в.	
29.	Ф. 381, № 291	РГАДА	1-я пол. XVII в.	С киноварными пометами
30.	Ф. 379, № 28 (М. 3971)	РГБ	2-я четв. XVII в.	Поздняя старообрядческая опометка, пометы проставлены не везде
31.	Ф. 379, № 14	РГБ	2-я четв. XVII в.	
32.	Ф. 218, № 1196	РГБ	2-я треть XVII в.	С поморским дополнением в конце книги сер. XIX в. (л. 173–189)
33.	Ф. 379, № 23	РГБ	1634–1641 гг.	Поздняя старообрядческая опометка
35.	Карел. № 423	ИРЛИ	XVII в. (1659 г.)	
34.	Карел. № 428	ИРЛИ	XVIII–XIX вв.	Октоих поморского письма (опомеченный)

Рукописи конца XVII–XVIII в. (никоновской редакции)

Порядковый номер	Шифр	Место хранения	Датировка	Примечания
1.	Погод., № 1925	РНБ	2-я пол. XVII в. (ок. 1660–1666 гг.)	1 глас Октоиха: л. 195 об. — 213 об.
2.	Солов., № 618/644	РНБ	конец XVII в. 1658–1697 гг.	Октоих в знаменно-нотолинейном изложении (1 глас: л. 48–54)
3.	Q I, № 188 ²⁶⁵	РНБ	кон. XVII — нач. XVIII в. (ок. 1742–1765 гг.)	Октоих в знаменно-нотолинейном изложении (1 глас: л. 9–15 об.)
4.	Солов., № 619/647 ²⁶⁶	РНБ	нач. XVIII в.	1 глас Октоиха: л. 1–8

²⁶⁵ В круглых скобках указан диапазон листов первого гласа Октоиха.

²⁶⁶ Октоих Солов., № 619/647 изложен в знаменной и пятилинейной нотации. Факсимильное издание: Певческий Октоих XVIII века. СПб., 1999.

*Цитированная литература*²⁶⁷

- Алексеева*. 1996 — *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996.
- Алексеева*. 1981 — *Алексеева Г. В.* Уровни формообразования знаменного распева и принципы функционирования попевок в гласе (на материале певческой книги Октоих). Дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1981.
- Алексеева*. 1983 — *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева). Владивосток, 1983.
- Алексеева*. 2007 — *Алексеева Г. В.* Византийско-русская певческая палеография. СПб., 2007.
- Балматова*. 2005 — *Балматова Т. М.* Анализ попевочного состава песнопений первого гласа на материале богослужбной книги Ирмологий и кокизников XVII–XIX веков. Дипломная работа. ПСТГУ. М., 2005.
- Бахмутова и др.* 1999 — *Бахмутова И. В. и др.* Количественное исследование полного варианта Октоиха XVII в. в знаменной форме записи // Культурное наследие Средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества: Всерос. науч. конф. 17–19 мая 1999 г.: Материалы / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 420–464.
- Бахмутова и др.* 2010а — *Бахмутова И. В. и др.* Создание электронной азбуки знаменного распева на основе анализа двознаменников // Древнерусское песнопение: Пути во времени. Вып. 3. По материалам конференции «Бражниковские чтения-2005» / Сост. и науч. редактор: Н. Б. Захарыина. СПб., 2008. С. 99–108.
- Бахмутова и др.* 2010б — *Бахмутова И. В. и др.* Опыт выделения структурных единиц знаменного распева // Древнерусское песнопение: Пути во времени. Вып. 4. СПб., 2010. С. 109–120.
- Беляев*. 1962 — *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
- Бражников*. 1972 — *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
- Бражников*. 1984 — *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
- Бражников, Никишов*. 1983 — Христофор. Ключ знаменной. 1604 // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9 / Публикация, перевод М. В. Бражникова и Г. А. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. А. Никишова. М., 1983.
- Владышевская*. 1990 — *Владышевская Т. Ф.* Азбучные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. Проблемы древнерусской и армянской письменности и культуры. М., 1990. С. 81–108.
- Вовк*. 2002 — *Вовк А. Ю.* Теория и практика знаменного пения в кодексе инок Христофора 1604 года // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 151–158.

²⁶⁷ Включены работы, цитируемые более одного раза.

- Григорьева. 2011a — Григорьева В. Ю. Методы работы с источниками с целью составления кокизника знаменного распева на примере попевки «колесо» // Вестник ПСТГУ, V: 1 (4). М., 2011. С. 42–120.
- Григорьева. 2011b — Григорьева В. Ю. Попевки «стезка», «скачек» и «опромет» в теоретических руководствах и певческих рукописях знаменного распева (2-я половина XV–XX вв.) // Там же. Вып. 2 (5). М., 2011. С. 7–64.
- Гусейнова. 1999 — Гусейнова З. М. Русские музыкальные азбуки 15–16 веков. СПб., 1999.
- Ефимова, Кипа. 2006 — Ефимова И. Е., Кипа Е. А. Словарь попевок знаменного распева. Красноярск, 2006.
- Зверева. 1987 — Зверева С. А. К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII–XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 73–89.
- Карастоянов. 1988 — Карастоянов Б. П. О таблицах мелодических формул знаменного распева // *Musica antiqua Europae orientalis*. Vol. 8. Bydgoszcz, 1988. P. 487–504.
- Карастоянов. 2008 — Карастоянов Б. П. Попевки Знаменного распева. Вена, 2008. [В издании отсутствует пагинация, поэтому указываем номер главы и параграфа.]
- Кондратович. 1987 — Кондратович И. В. Опыт сравнения византийских и древнерусских певческих памятников XII в. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 5–27.
- Кравченко. 1987 — Кравченко С. П. Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций / Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 157–194.
- Кручинина. 2002 — Кручинина А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 46–150.
- Лебедева. 1989 — Лебедева И. Г. Проблема формульности в средневековом хорале // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: Сб. ст.: Мат-лы музыковедч. конгресса (МГК, 27 сент. — 1 окт. 1989) / Сост. Т. Баранова. М., 1989. С. 149–155.
- Металлов. 1899a — Металлов В. М., прот. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1899.
- Металлов. 1899b — Металлов В. М., прот. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению безлинейной семиографии знаменного распева периода киноварных помет. М., 1899.
- Металлов. 1912a — Металлов В. М., прот. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912. (Зап. имп. Моск. археол. ин-та. Т. 26).
- Металлов. 1912b — Металлов В. М., прот. Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии. М., 1912.
- Плетнева. 2008 — Плетнева Е. В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции (по рукописям XI–XV веков): Дисс. ... канд. искусствоведения /

- С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2008.
- Пожидаева*. 2007 — *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. М., 2007.
- Разумовский*. 1867 — *Разумовский Д. В., прот.* История церковного пения в России. М., 1867.
- Смоляков*. 1975 — *Смоляков Б. Г.* К проблеме расшифровки знаменной нотации // Вопросы теории музыки: [Сб. ст.]. Вып. 3. М., 1975. С. 41–69.
- Смоляков*. 1996 — *Смоляков Б. Г.* Попевки столпового знаменного распева // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 167–173.
- Филиппова*. 2001 — *Филиппова Е. В.* Изменения певческой практики Русской Церкви в период богослужбной реформы XIV–XV вв. Диплом. М., 2001. [См. также: «Иду в неведомый мне путь...»: Памяти Елены Филипповой: [Сб. ст.]. М., 2006. С. 8–17.]
- Шек*. 2006 — *Шек А. В.* О некоторых принципах реформы знаменного распева в XVII веке (на примере попевки «рафатка») // БВ. Нов. сер. № 5–6. Сергиев Посад, 2006. С. 372–412.
- Шек*. 2009 — *Шек А. В.* Знаки «чашка полная» и «крюк с облачком» в певческих рукописях и теоретических руководствах по знаменной нотации XV–XVI вв. // БВ. Нов. сер. № 8–9. Сергиев Посад, 2008–2009. С. 356–390.
- Шек*. 2013 — *Шек А. В.* Об актуальных задачах изучения мелодических формул знаменного распева // БТ. Вып. 45. М., 2013. С. 331–422.
- Школьник*. 1990 — *Школьник М. Г.* К проблеме интерпретации певческого знамени в столповом распеве XVII века // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 1. М., 1990. С. 109–132.
- Школьник*. 1996 — *Школьник М. Г.* Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII в. (на материале византийского и древнерусского Ирмология). Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
- Школьник*. 1997 — *Школьник М. Г.* Принципы развития знаменной нотации // *Musica Antiqua*. Vol. 11. Bydgoszcz, 1997 (цит. по: <http://dyak-oko.mrezha.ru/article.php?id=schkol>, дата обращения 28.06.2014).
- Школьник И., Школьник М.* 1992 — *Школьник И. Г., Школьник М. Г.* Византино-русский Ирмологий: актуальные проблемы сравнительного исследования // Музыкальная культура Средневековья: Сб. науч. тр. Вып. 2. М., 1992. С. 211–215.
- Amargianakis*. 1977 — *Amargianakis G.* An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes: The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano: Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A. D. 1365). Copenhagen, 1977. (Cahiers de l'Institut du moyen-âge grec et latin; Vol. 22–23).
- Gardner, Koschmieder*. 1972 — *Gardner I., Koschmieder E.* Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil III. München, 1972.
- Konstantinova Ulf-Møller*. 1989 — *Konstantinova Ulf-Møller N.* Transcription of the Stichera Idiomela for the Month of April from Russian Manuscripts from the 12th century. München, 1989. (Slavische Beiträge.)
- Schiødt*. 1985 — *Schiødt N.* A problem of formul in medieval music, with a special view on the final cadences in the Sticherarion Coislin 42 // *Acta musicologica*. Vol. 57. Bydgoszcz, 1985. P. 888–897.

- Thodberg*. 1966 — *Thodberg Chr.* Der Byzantinische Alleluiarionzyklus. Copenhagen, 1966. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia; VIII).
- Velimirović*. 1960 — *Velimirović M.* Byzantine elements in early slavic chant: The Hirmologion. Copenhagen, 1960. (Monumenta Musicae Byzantinae. Pars Principalis; IV).
- Velimirović*. 1972 — *Velimirović M.* The Present State of Research in Slavic Chant // Acta musicologica. Vol. 44. 1972. P. 235–265.
- Wellesz*. 1961 — *Wellesz E.* A history of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961.

Список сокращений

Барс.	Собрание рукописей Е. В. Барсова (ГИМ, ф. 1348, 48987, 52073)
ГИМ	Государственный исторический музей
Епарх.	Епархиальное собрание (ГИМ, ф. 60223, 65707, 67434, 76013)
ИРЛИ	Институт русской литературы и искусства Российской Академии наук
Кир.-Бел.	Кирилло-Белозерское собрание (РНБ, ф. 76103)
Пог.	Собрание М. П. Погодина (РНБ, ф. 583)
РГАДА	Российский государственный архив древних актов (до 1991 г. — ЦГАДА)
РГБ	Российская государственная библиотека
РНБ	Российская национальная библиотека
Солов.	Соловецкое собрание (РНБ, ф. 717)
Соф.	Софийское собрание (РНБ, ф. 728)
Тит.	Собрание А. А. Титова (РНБ, ф. 775)
Увар.	Собрание рукописей А. С. Уварова (ГИМ, ф. 4911, 80269–80271)
Чуд.	Собрание Чудова монастыря (ГИМ, ф. 80370)

