

На правах рукописи

Тюрина Ольга Владимировна

Древнерусская мелизматика: большой распев

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2011

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор
Лозовая Ирина Евгеньевна,
профессор кафедры истории русской
музыки Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Серегина Наталья Семеновна,
ведущий научный сотрудник
Российского института истории
искусств РАН

кандидат искусствоведения, доцент
Чернова Татьяна Юрьевна, доцент
кафедры теории музыки Московской
государственной консерватории
им. П.И. Чайковского

Ведущая организация: Российская академия музыки
им. Гнесиных

Защита состоится 24 февраля 2011 года в 17 часов на заседании
диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского
(125009 г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории.

Автореферат разослан « » _____ 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения
профессор

Ю. В. Москва

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Исследования в области древнерусской церковно-певческой культуры – это одно из направлений отечественной медиевистики, активно развивающееся в последние десятилетия. Изучение богатейшего певческого наследия Древней Руси представляет как огромный научный интерес, так и практическую ценность, учитывая наметившуюся тенденцию к возрождению традиции крюкового пения и введению в современную церковную практику образцов знаменного роспева.

Одной из важных составляющих культуры знаменного одноголосия являются пространные мелизматические стили пения, к которым принадлежит и стиль «большой роспев». Особая ценность этого стиля для исследователя заключается в том, что он существовал на всём пути развития древнерусского церковного пения и через столетия живого бытования дошёл до позднего, пометного периода знаменной традиции. Благодаря длительному сохранению песнопений большого роспева в практическом певческом арсенале мы имеем возможность изучать его образцы по множеству дошедших до нас списков.

Однако при всей значимости большого роспева для певческой культуры Руси происхождение этого стиля, его мелодические и композиционные особенности до нынешнего времени очень мало изучены¹. В трудах исследователей не были затронуты такие аспекты как обзор различных этапов исторического развития большого роспева, подробный анализ формульного и ладового строения распетых им песнопений,

¹ Назовём основные работы, посвящённые проблеме большого роспева: *Бражников М. Фёдор Крестьянин. Евангельские стихиры // Памятники русского музыкального искусства, вып. 3, М., 1974; Гусейнова З. Стихиры Евангельские – один из видов праздничных стихир (опыт текстологического исследования) // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л., 1983. С. 78- 94; Парфентьева Н. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI – XVI веков. Челябинск, 1997; Парфентьева Н. Стихиры Евангельские в творчестве московского распевщика XVI в. Фёдора Крестьянина (стихира первая) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях. Вып. 2. Челябинск, 2003. С. 60 – 79; Пожидаева Г. Пространные распевы Древней Руси XI – XVII веков. М., 1999; Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси. М. 2007.*

сравнение их разновременных вариантов и мелодических редакций. Данная работа представляет собой попытку такого комплексного исследования.

Объектом нашего исследования является мелизматический певческий стиль большой роспев, бытовавший в литургической певческой традиции Руси на протяжении нескольких веков. **Предмет** исследования составили образцы большого роспева – богослужебные песнопения разных жанров. **Целью** работы стало изучение стиля большого роспева – выдающегося явления древнерусской культуры, одной из вершин развития церковно-певческого искусства – во всём его внутреннем богатстве.

При написании работы были поставлены следующие **задачи**:

- Воссоздание исторического пути развития большого роспева на основе сохранившихся рукописных памятников разных столетий;
- Изучение разновременных редакций песнопений большого роспева с целью выяснения степени родства и преемственной связи между ними;
- Выявление специфической мелодической стилистики большого роспева;
- Подробный анализ образцов стиля в разных жанрах. Рассмотрение принципов их композиционного строения, формульной, мелодической и ладовой организации. Определение существующих в большом роспеве внутренних мелодических разновидностей и стилистических вариаций.

Материалом для исследования послужили рукописные певческие книги, содержащие песнопения большого роспева. Эти списки охватывают временной период в шесть веков. Самые ранние образцы стиля обнаружены в рукописях, датированных XII столетием; в дальнейшем они сохранялись в рукописной традиции вплоть до поздних старообрядческих рукописей XVIII века. При написании работы был использован материал более пятидесяти рукописей, хранящихся в фондах Российской государственной библиотеки

(фонды № 113, № 304 и № 379) и Государственного исторического музея (Епархиальное, Синодальное, Синодальное певческое и Единоверческое собрания).

Методологическая основа исследования. При работе с материалом были использованы источниковедческий, текстологический и системно-аналитический методы. Изучение редакций песнопений большого роспева, определение их родства и связи между собой осуществлялось путём сопоставления нотированной графической записи песнопений. Стилистические черты большого роспева были сформулированы на основе анализа композиционного, мелодико-формульного и ладового состава распевов различных образцов стиля.

Научная новизна диссертации. Данная работа представляет собой первое комплексное исследование певческого стиля большого роспева. Текстологическое изучение доступных списков разных веков позволило выстроить целостную картину развития стиля на всём протяжении его существования. Большинство образцов стиля, которым посвящены главы работы (циклы Святильных, Задостойников, Догматиков, Богородичнов *на стиховне*, праздничные стихирь), в предшествующих исследованиях не рассматривались. Благодаря детальному анализу распевов этих песнопений впервые стало возможным выделить существующие внутри большого роспева самостоятельные стилистические ветви (осмогласный большой распев и внегласовый большой распев), а также показать неоднородность стиля во временном отношении (древние и поздние образцы большого роспева). Кроме того, впервые мы обратились к древним редакциям памятников большого роспева и проследили на их примере постепенное формирование устойчивой графической формы песнопений мелизматического стиля.

Диссертация имеет следующую **структуру**: вступление, четыре части, заключение, список источников, список литературы и приложения. Во вступлении даются постановка вопроса и обзор литературы, затрагивающей

проблему большого роспева. Первая часть посвящена главному памятнику осмогласной ветви большого роспева – циклу Евангельских Стихир. В ней подробно проанализированы распевы песнопений и их графическое воплощение, а также определены вехи исторического развития цикла на примере его различных редакций. Во второй части проводится аналогичный анализ цикла Светильнов воскресных, являющегося представителем негласовой стилистической ветви большого роспева. В третьей части рассмотрены древние графические редакции (XII – первая половина XV веков) песнопений большого роспева, и проведено сравнение редакций. Четвёртая часть рассказывает о поздних образцах большого роспева в разных жанрах (циклах Задостойников, Догматиков, Богородичнов *на стиховне*, праздничных стихирах) – мелодических композициях, распевы которых были созданы в XVII столетии. Каждая часть работы имеет несколько приложений, в которых помещены тексты некоторых песнопений большого роспева в знаменной нотации и её нотной расшифровке. В заключении представлены общие выводы по всем затронутым в работе вопросам. Перечень источников включает 57 певческих рукописей от XII до XVIII веков. В списке литературы указаны 179 научных работ.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 3 ноября 2009 года, получила положительную оценку и была рекомендована к защите. Основные положения диссертации были изложены автором в публикациях, список которых приводится в конце автореферата, а также в докладах на следующих научных конференциях: «Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад» (МГК им. П.И. Чайковского, 23 – 27 мая 2005 г.); Научные чтения памяти А.И. Кандинского (МГК им. П.И. Чайковского, 5 – 6 апреля 2006 г.); Секция церковного пения ежегодной Международной богословской конференции (Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет (январь 2006, 2008 и 2009 гг.); «Актуальные проблемы изучения церковно-

певческого искусства: наука и практика» к 120-летию кончины Д.В. Разумовского (МГК им. П.И. Чайковского, 12 – 16 мая 2009 г.).

Практическое значение исследования. Сведения, изложенные в настоящей работе, могут иметь ценность как для учёных музыковедов (медиевистов, историков русской музыки, специалистов в области литургического пения) и преподавателей истории и теории знаменного роспева, так и для практиков – регентов и певчих, – возрождающих традицию крюкового знаменного пения и вводящих образцы древнерусского певческого наследия в современное богослужение. Материал работы может также послужить базой для последующих исследований, расширяющих и углубляющих различные аспекты данной темы.

II. Основное содержание работы

В обзоре литературы, представленном во **Введении**, кратко изложены мнения исследователей, ранее затрагивавших в своих работах те или иные аспекты изучения большого роспева. Кроме того, в нём определены цель и задачи работы, и сформулированы те вопросы, ответы на которые будут даны при последующем анализе конкретного графического и мелодического материала.

В процессе изучения рукописных памятников, запечатлевших большой роспев, перед исследователем встают два основных комплекса вопросов:

1. Проблема *происхождения большого роспева*. Когда он возник и имел ли связь с какими-либо предшествующими мелодико-стилистическими явлениями?

2. Задача выявления специфической *стилистики большого роспева*. Находится ли он в родстве с другими мелизматическими стилями – с кондакарным знаменем, с поздней мелизматикой пути и демества, или он полностью независим от них? К какой традиции большой роспев принадлежит с точки зрения мелодических, формульных и гласовых

принципов организации? Из чего складывается мелос песнопений, распетых большим знаменем?

Последующие главы работы, объединённые в *Части I – IV*, в которых автор обращается к памятникам большого роспева в различных жанрах, дают ответы на эти вопросы.

В *Части I* («*Осмогласный большой роспев: цикл Стихир Евангельских*») проанализировано графическое и мелодическое содержание воскресных Евангельских Стихир – масштабного цикла, включающего одиннадцать протяжённых мелизматических композиций.

§ I.1. Цикл Стихир Евангельских: стилевые редакции по рукописям XII – середины XVII веков. Развитие цикла Стихир Евангельских прослеживается в древнерусских рукописях на протяжении нескольких столетий и проходит ряд последовательных этапов. *Первый, древнейший этап* относится к XII веку². Стихиры в редакции XII века представлены в смешанном невматико-мелизматическом стиле, с использованием большого количества тайнозамкнутых начертаний лиц и фит. Это свидетельствует о существовании сложных, мелизматически распетых фрагментов уже в глубокой древности.

Второй этап представлен списками первой половины XV века³. По своей графической форме запись Стихир уже более сходна с «классической» традицией записи знаменных песнопений конца XV – XVI веков. При сопоставлении графических текстов двух редакций очевидно, что редакция первой половины XV века сформировалась на основе редакции XII столетия.

Третий этап начинается приблизительно с последней четверти XV века. В это время окончательно оформилась устойчивая редакция Стихир Евангельских, которая просуществует без изменений на протяжении

² Стихиры Евангельские входят в состав двух рукописных памятников XII века: знаменитого Благовещенского кондакаря (ГПБ, Q. п. I.32, л. 121 об.) и минейного Стихира ГИМ, Син. № 279 (л. 162 об.). Эти два списка фиксируют одну и ту же графическую редакцию песнопений.

³ Списки РГБ, ф. 304 № 22, 1403 г. (л. 136) и РГБ, ф. 304 № 407, 1437 г. (л. 119).

оставшихся десятилетий XV века и всего XVI века⁴. Эта редакция возникла благодаря уточнению формы записи и кристаллизации формул редакции первой половины XV века. Как и в предыдущих редакциях, протяжённые мелизматические распевы песнопений в ней скрыты за обилием тайнозамкнутых начертаний.

Примерно в 80-е годы XVI века происходит важный перелом в развитии графической записи цикла Стихир и начинается *новый, четвёртый этап*, характеризующийся резким изменением их графического облика. Тайнозамкнутые начертания формул разводятся простыми знаками, то есть появляется запись распевов Стихир «*дробным знаменем*»⁵. При этом с точки зрения мелоса «*розводная*» редакция не является новой. По мелодическому содержанию она идентична предшествующей ей тайнозамкнутой форме записи и представляет собой более точную фиксацию древней версии, существовавшей на протяжении нескольких веков⁶. В рукописях по отношению к разведённой форме Стихир иногда встречается определение «*перевод Крестьянинов*», указывающее на участие в её составлении выдающегося распевщика Фёдора Крестьянина. Разведённая форма записи Стихир Евангельских просуществовала без изменений на протяжении всего XVII века.

Следующим и последним этапом в формировании редакций цикла Стихир Евангельских стало появление на рубеже XVI и XVII веков *новой мелодической редакции*⁷. С точки зрения мелодической стилистики она полностью тождественна певческой традиции столпового знаменного распева. Распевы Стихир в новой редакции имеют значительно меньшую

⁴ Для её обозначения мы ввели термин «основная редакция». Она зафиксирована в большом количестве списков указанного периода.

⁵ Самые ранние списки, содержащие розводную запись Стихир: ГИМ, Единов., №37, 1584 г. (л. 224 об.) и РГБ, ф. 304 № 427, время царя Фёдора Иоанновича (л. 790 об.).

⁶ В *Приложении I-1* дано сравнение нотации двух форм записи пятой, шестой и восьмой Стихир по трём спискам (конца XV в., 1584 г., и по одной из пометных рукописей XVII в.).

⁷ Её первый известный список входит в состав рукописи, датированной 1604 годом (ГПБ, Кир. – Белоз., №665/922).

протяжённость, и внутрислоговой мелизматический распев уступает в них место силлабо-невматическому типу пения. Именно к этой редакции с момента её возникновения стало применяться определение «*меньшее знамя*» или «*меньший распев*». В то же самое время появился термин «*большее знамя*» («*большой распев*»), которым соответственно стали обозначать древнюю, мелодически более протяжённую редакцию Стихир, анализу которой и посвящены следующие разделы диссертации.

§ 1.2. Графическая организация мелизматического мелоса в разведённой редакции Евангельских Стихир. Одно из главных свойств графики дробнознаменной редакции – это *множественность вариантов графического прочтения мелоса*. Разные списки XVII века представляют нам множество вариаций записи одного и того же мелоса – с помощью различных комбинаций взаимозаменяемых и похожих знаков нотации. Рукописи различаются также степенью разведённости первоначального тайнозамкнённого материала: дробным знаменем может разводиться лишь часть формул, тогда как остальные сохраняют тайнозамкнённое написание⁸. В некоторых списках, особенно более позднего времени⁹, напротив, заметно стремление как можно более точно и детально расписать, даже скорее расшифровать дробным знаменем (*крюками, стопицами*) не только каждую фитную или лицевую формулу, но и каждое сложное, обозначающее несколько звуков знамя.

Применение столь важного элемента нотации как *степенные пометы* (появляются в списках Стихир со второй четверти XVII века) характеризуется такими же разнообразием и вариантностью, как и знаковый состав розвода. В ранних пометных списках пометы присутствуют лишь фрагментарно: для обозначения высоты акцентных слогов строки, местной мелодической вершины. В рукописях второй половины и конца XVII века

⁸ К этой группе принадлежат: ГИМ, Единоверч. № 37 (1584 г.); РГБ, ф. 304 № 427 (80-е – 90-е гг. XVI в.); РГБ, ф. 379 № 29 (2-я четв. XVII в.); РГБ, ф. 379 № 23 (2-я четв. XVII в.).

⁹ Среди них: ГИМ, Син. певч. № 100 (время царя Алексея Михайловича); РГБ, ф. 379 № 44 (1-я четв. XVIII в.).

пометы приобретают свой основной, «классический» вид (выставляются при каждом знаке и обозначают самую высокую степень многозвучных знамён). В некоторых поздних списках графическое выражение звуковысотного уровня распева подверглось ещё большей детализации. Опомечивание не ограничивается лишь верхним звуком сложных знаков, и, например, при трёхзвучных *стрелах (светлой, громосветлой, поводной)* выставляются все три пометы. При такой крайней степени детализации пометы становятся эквивалентными по функции нотам нотолинейной системы, уже известной в то время.

§ I.3. Мелос цикла Евангельских Стихир как воплощение стилевых принципов осмогласного большого распева. Главной структурной единицей напева в Стихирах Евангельских большого распева является *мелодическая синтагма* – замкнутый каденцией оборот с использованием какой-либо формулы тайнозамкненного происхождения. Последование мелодических формул-синтагм – это основной принцип композиционного строения песнопений. Тайнозамкненная формула составляет ядро мелодической синтагмы и занимает главную её часть по временной протяжённости. В качестве основы мелодической синтагмы используется три типа формул: фиты, лица, невматические попевки столповой традиции. В гармоничном сочетании, сплетении и чередовании трёх перечисленных видов формул заключается своеобразие стиля большого распева.

§ I.3.1. Фитные распевы в цикле Евангельских Стихир. С мелодической стороны фиты – самые протяжённые и развёрнутые из знаменных тайнозамкненных оборотов. При этом обилие мелодического материала сопрягается в них с минимальным объёмом словесного текста.

Количество фит в Евангельских Стихирях весьма велико¹⁰. При этом фитный комплекс Стихир разделяется на две группы:

1. Фиты, которые встречаются в нескольких песнопениях цикла, принадлежащих неродственным гласам, и, следовательно, переходящие из гласа в глас. Мы предлагаем называть эту разновидность формул **мигрирующими фитами**. Некоторые из них употреблены всего в двух – трёх стихирах, другие – в большем числе песнопений, и такие фиты можно назвать общими для цикла в целом, так как своим присутствием они связывают воедино мелодический материал всего цикла.

2. Фиты, распев которых связан с каким-либо одним гласом или с двумя родственными гласами, и не встречается в других песнопениях цикла. Для этой группы подойдёт название **гласовые фиты**. Каждый глас, представленный в цикле (иногда два родственных гласа), обладает комплексом таких фит. Фитный комплекс каждого гласа включает формулы, типичные для того же гласа в нормативной столповой традиции, связывая между собой большой и столповой роспевы.

Наряду с напевами фитных формул, не меньшую важность представляют и их **тайнозамкненные начертания**. Тайнозамкненную запись фит мы имеем возможность наблюдать не только в древних редакциях. Даже в XVII веке встречаются списки дробнознаменной редакции, в которых часть фит сохраняет закодированное написание. Начертания из рукописей XVII века часто почти точно совпадают с соответствующими начертаниями из основной тайнозамкненной редакции, что позволяет с большой степенью уверенности говорить о мелодической идентичности этих распевов в тайнозамкненной и разведённой редакциях.

Одна из наиболее существенных и заметных черт, присущих тайнозамкненной графике фит, заключается в **большой степени вариативности их начертаний**. Варианты начертаний по разным спискам

¹⁰ Приложение I-2 нашей работы – это «Фитник Евангельских Стихир», в котором собраны все фиты цикла с их тайнозамкненными начертаниями и розводами, и нотная расшифровка их распевов.

составляют поистине бесчисленное множество. Порой они значительно отличаются друг от друга, всегда сохраняя, однако, набор неких общих черт, своего рода *ядро* начертания, что и позволяет отождествить их друг с другом. К основным приёмам варьирования начертаний в рамках уже сложившегося «ядра» относятся: смена порядка следования элементов начертания, а также существование как более развёрнутых, с участием большего числа элементов, так и более кратких начертаний одной фиты.

§ I.3.2. Лицевые распевы в цикле Евангельских Стихир. Лицевые обороты и наравне с фитами составляют основу мелодических синтагм Евангельских Стихир. От фитных лицевые обороты отличаются меньшей мелизматической распетостью и типом распределения слогов словесного текста внутри формулы (на меньший по протяжённости оборот распевается большее количество слогов). Лицевой комплекс цикла не уступает фитному по многообразию. Встречаются как небольшие обороты, по протяжённости и характеру приближающиеся к попевам столпового распева, так и очень сложные, пространные распевы, больше похожие на фитные.

Подобно фитам, лица Евангельских Стихир разделяются на те же две группы: *мигрирующие лица*, встречающиеся в песнопениях разных гласов, и *гласовые лица*, характерные для одного или двух родственных гласов. В данном разделе рассматриваются несколько формул, имеющих наибольшее значение в построении напевов Стихир. Среди них есть как распространённые формулы знаменного распева (например, лица *царь-конец* и *стрельно-статийное*), так не известные по другим источникам. Среди формул, описанных нами впервые: группа лиц со специфической каденцией



в четвёртом гласе и особая *большая* разновидность *долинки* в третьем и седьмом гласах.

§ I.3.3. Кулизма в её мелодическом многообразии. Употребление графического тайнозамкненного комплекса, получившего название *кулизмы*, в древнерусских нотированных текстах восходит к самому раннему периоду.

Уже древнейшие списки Евангельских Стихир (XII век) содержат кулиженное начертание во вполне сложившемся виде. В отличие от большинства других лицевых формул, тайнозамкнённое начертание которых предполагает только один определённый вариант розвода, у *кулизы* этих вариантов множество. Многие из мелодических версий *кулизы*, часто совершенно не похожих одна на другую, входят в распевы Евангельских Стихир. Мы подразделяем её варианты на несколько групп, объединяющих мелодически родственные друг другу распевы, с последующим разбором каждого варианта:

1. Группа мелодически близких вариантов *кулизы большой* с

каденцией  ;

2. Варианты распева *кулизы средней*, характерные для

пятого, шестого и седьмого гласов;

3. Родственные друг другу распевы *кулизы большой* и

кулизы средней в восьмом гласе (с основной каденцией ).

Розводы некоторых вариантов *кулизы* (например, *кулизы средней* шестого и седьмого гласов) являются специфическими для стиля большого распева, и имеют значительные мелодические отличия от розводов формулы, принятых в этих гласах столповой традиции. По нашему предположению, в ряде случаев такие отличия свидетельствуют о сохранении в мелосе Евангельских Стихир большого распева элементов очень древнего происхождения, восходящих к прочтению *кулизы* в период существования древнейших редакций Стихир.

§ 1.3.4. Столповые попевки и модификации их традиционных розводов. Третий вид оборотов, завершающих мелодические синтагмы песнопений, – это силлабо-невматические попевки, пришедшие из традиции столпового знаменного распева. Несмотря на то, что столповые попевки наименее употребительны среди трёх видов формул, участвующих в

построении распевов Стихир, они остаются полноправными участниками мелодического развития. Наличие в мелосе оборотов такого типа подтверждает родство стилей большого и столпового распева.

Песнопения пяти гласов (второго, пятого, шестого, седьмого, восьмого) имеют в своём составе столповые попевки. Среди них такие характернейшие для столпового знаменного распева формулы, как *долинка*, *мережа*, *скачек*, *фотиза*, *колесо*.

В одних песнопениях обороты попевочного типа занимают очень скромное место, в других их роль больше. Очень важно то, что в Евангельских Стихирах большего знамени часть попевок имеет вариант распева, отличный от принятого в столповой традиции. Наличие особых вариантов известных формул составляет особую стилевую черту большого распева. В некоторых из этих вариантов отчасти заметно влияние мелоса смежных певческих стилей (прежде всего, путевого распева).

§ 1.3.5. Стилистические группы в цикле Стихир Евангельских.

Цикл Евангельских Стихир не обладает абсолютной внутренней однородностью. В нём можно выделить несколько групп песнопений, различающихся по стилистическому оформлению. Критерием для объединения в такие группы послужил формульный состав песнопений, то есть преобладание в них того или иного вида тайнозамкнутых оборотов, разобранных в предыдущих разделах главы.

1. **«Столповая» группа.** Мелос песнопений наиболее приближен к столповой знаменной традиции. В их формульном составе большое место занимают *столповые попевки*, а также распевы *кулизмы средней*, которая, хотя и принадлежит по происхождению к лицам-ипостасям, относится к характернейшим оборотам столпового распева. Фитные и лицевые формулы тоже присутствуют в песнопениях этой группы, однако иногда они отступают на второй план.

2. **«Смешанная» группа** – промежуточного типа, составная по стилистике. Мелос песнопений отличается большей независимостью от норм

столпового знаменного распева и сильнее воплощает в себе качества мелизматического стиля. Мелодическую ткань составляют в основном лицевые и фитные распевы, благодаря чему протяжённость песнопений увеличивается. Столповые попевки также используются в Стихирах данной группы, однако число их в одном песнопении невелико и может ограничиваться всего двумя – тремя оборотами.

3. *«Большая» группа.* Мелос и формульный состав Стихир этой группы полностью независимы от столповой традиции. Силлабо-невматические попевки в них не употребляются, и распевы состоят только из лицевых и фитных оборотов. Следовательно, в их распевах безраздельно господствует мелизматический тип мелоса – главное стилистическое свойство большого распева.

§ I.4. Осмогласный большой распев: итоги. Большой распев Евангельских Стихир – это мелизматический стиль, изобилующий протяжёнными, мелодически сложными формулами – лицами и фитами. Большую роль в нём играет внутрислоговой распев, графически выявленный в дробнознаменной (разведённой) редакции и скрытый за тайнозамкненными начертаниями в тайнозамкненной редакции. Композиционное строение Стихир близко песнопениям с нормативной попевочной структурой. Формульный материал абсолютно господствует в их напевах, не оставляя места неформульному мелосу.

Распевы Евангельских Стихир подчиняются системе знаменного осмогласия, что, в частности, выражается в подборе формульного материала для песнопений каждого гласа. При этом с точки зрения ладовой принадлежности их мелодический материал разделяется на два комплекса: небольшое количество «мигрирующих» оборотов, переходящих из гласа в глас, сочетается с формулами, твёрдо закреплёнными за каждым конкретным гласом.

На протяжении веков цикл Евангельских Стихир был единственным памятником осмогласной ветви большого распева – важнейшего

мелизматического стиля Древней Руси. В нём были сконцентрированы все присущие стилю мелодические свойства, которые оказались востребованными в дальнейшем, при создании новых мелодических композиций в этом стиле.

* * *

Часть II нашей работы – *«Негласовый большой роспев: цикл Светильнов воскресных»* – посвящена другому известному с древнего периода памятнику большого роспева, циклу одиннадцати воскресных Светильнов, называемых также Ексапостилариями. Цикл Светильнов изначально существовал в редакции большого роспева. В таком виде он фиксировался в рукописях на протяжении нескольких веков параллельно большезнаменной версии Евангельских Стихир. Графическая запись Светильнов имеет те же редакции, что уже были проанализированы в *Части I* при разборе цикла Стихир.

§ II.1. Композиция и мелос Светильнов: воплощение единой модели в одиннадцати текстах. По своим стилевым характеристикам мелос Светильнов во многом уникален, и по некоторым параметрам принципиально отличается от мелоса Евангельских Стихир. Его своеобразие определяется двумя особенностями, выделяющими Светильны в корпусе песнопений большого роспева. Во-первых, Светильны *не имеют гласовой принадлежности*. Во-вторых, все одиннадцать песнопений цикла – то есть одиннадцать разных словесных текстов – *распеты на один мелодический текст*. Единое завершённое мелодическое построение¹¹, со строго определённой последовательностью формул и каденций, с фиксированной системой повторов, воспроизводится одиннадцать раз с разным словесным текстом.

В качестве материала для модели выступают те же относительно самостоятельные мелодические синтагмы, замкнутые каденционным

¹¹ Мы обозначаем его терминами «*модель*», или «*архетип*». Модель образована двадцатью синтагмами, объединёнными в три раздела, основанных на повторе крупных блоков мелодического материала.

оборотом, что и в других песнопениях большого роспева. Внутреннее же наполнение синтагм, тесно связанное с их «внегласовостью», весьма сильно отличается от такового в «гласовых» образцах. Модель построена не на основе формул, входящих в свой для каждого гласа попевочный комплекс, а на абсолютно ином мелодическом материале. Все мелодические формулы, образующие двадцатисинтагменную композицию архетипа, последовательно проанализированы в данном разделе главы. Все эти формулы (кроме одной, встречающейся также в Евангельских Стихирах) не известны по другим источникам – фитникам, певческим азбукам, песнопениям других жанров. Некоторые из них имеют каденционные окончания, типичные для лиц знаменного роспева, но, помимо каденций, эти мелодические композиции остаются чуждыми осмогласным знаменным образцам.

Композиционная и мелодическая модель, использованная в цикле Светильнов для распева всех одиннадцати песнопений, в том или ином конкретном Светильне может претерпевать различные изменения. В их числе:

- сокращение протяжённости песнопения за счёт пропуска одной или нескольких синтагм, предусмотренных структурой модели (как правило, по причине краткости словесного текста песнопения);
- слияние двух соседних синтагм в одну в связи с изъятием каденционного оборота на границе между ними;
- смещение границы между синтагмами в другую часть мелодической формулы (обычно в истинноречных списках из-за иного распределения слогов текста по сравнению с раздельноречными списками).

Различные изменения композиционной структуры модели, хотя и играют определённую роль в мелодическом построении Светильнов, однако, не выходят на первый план. Основная часть мелодического материала песнопений представляет собой прямое отражение заданной моделью

структуры. Соответствие мелодических формул архетипу трактовано очень строго. Никакие серьёзные, значительные изменения, затрагивающие мелодику и ритмику, не допускаются¹². Небольшие вариантные изменения мелизматических оборотов почти всегда вызваны лишь требованиями словесного текста песнопений. При этом самой стабильной частью формулы оказывается её заключительная часть – собственно мелизматический распев, охваченный тайнозамкнутым начертанием. Напротив, начальная часть формулы (как правило, это силлабо-невматический участок мелоса с типом распева «слог-знак») мобильна и может расширяться или сокращаться в зависимости от количества слогов, распетых на мелодическую синтагму.

§ II.2. Тайнозамкнутая графика. До появления в последней четверти XVI века графической редакции Светильнов, записанной дробным знаменем, в течение длительного периода времени мелос этих песнопений (наравне с Евангельскими Стихирами) был зафиксирован с помощью тайнозамкнутых начертаний. Этот раздел посвящён тайнозамкнутой графике редакции Светильнов конца XV – XVI веков, и главную его часть занимает *сводная таблица начертаний* всех формул архетипа на основе двух рукописных списков (рубежа XV – XVI веков и 40-х годов XVI века). Из каждой рукописи выписаны абсолютно все встречающиеся там варианты начертаний каждой формулы во всех одиннадцати Светильнах¹³.

Тайнозамкнутое начертание одной и той же формулы при появлении его в разных песнопениях и в разных синтагмах одного песнопения (при условии повторения формулы в структуре модели) часто меняет свой облик. К нему могут добавляться, или, наоборот, из него могут изыматься те или иные знамёна, может изменяться порядок их следования. Иногда некоторые знаки замещаются другими, тождественными по значению. В результате замен и перестановок число вариантов начертания одной формулы в цикле

¹² Сводная таблица мелоса всех одиннадцати светильнов, ясно и чётко иллюстрирующая стабильность их мелодического содержания, приводится в *Приложении II-1*.

¹³ Помимо таблицы, в *Приложении II-2* полностью приводится графический текст первого Светильна в тайнозамкнутой редакции.

бывает весьма внушительным (иногда до двадцати и более). Однако, как ясно показывает таблица, в начертании каждой формулы всегда присутствует набор стабильных элементов, которые сохраняются во всех вариантах, даже если порядок их расположения изменяется. Благодаря сохранению элементов «ядра» начертание каждой формулы узнаваемо.

§ II.3. Негласовый большой распев: итоги. Уникальные особенности композиционного и мелодического строения воскресных Светильнов выделяют этот цикл в ряду памятников большого распева. Построение песнопений в цикле Светильнов, основанное на воспроизведении одной мелодической модели с разным словесным текстом, возможно трактовать как своеобразное преломление *принципа пения на подобен*. Этот композиционный приём широко применяется в кратких силлабических образцах знаменного распева. В данном случае он воплощён в условиях иного мелодического материала – в пространным мелизматическом мелосе.

Учитывая все проанализированные в данной главе особенности композиционной структуры и формульного состава цикла Светильнов, выделяющие их в ряду других песнопений, правомерно причислить этот памятник к *самостоятельной стилистической ветви большого распева – негласовому большому распеву*.

* * *

В Части III («*Древние графические формы большого распева*») автор обращается к двум древним графическим редакциям циклов Евангельских Стихир и Светильнов, по времени предшествующим основной тайнозамкненной редакции и зафиксированным в списках XII века (Благовещенский кондакарь и минейный Стихирарь ГИМ, Син. 279) и первой половины XV века (РГБ, ф. 304 № 407).

В этой главе подробно рассмотрен вопрос формирования основной тайнозамкненной редакции из исторически предшествующих ей форм. В данном случае, при обращении к древним беспометным спискам, не поддающимся прямой расшифровке, в качестве метода исследования

используется сопоставление знаков нотации и тайнозамкнутых начертаний, фиксирующих распев, в древних списках между собой и с основной редакцией.

§ III.1. Фитные начертания. Песнопения стиля, названного позднее большим роспевом, изначально существовали в виде сложных пространственных композиций, с заметной ролью мелизматике. Даже в XII столетии, когда графическая фиксация мелоса ещё не приобрела точности и всеохватности, характерных для развитой знаменной нотации, присутствие мелизматических оборотов в их распевках обязательно фиксировалось средствами нотации. Задача данного раздела – показать, каким образом через тайнозамкнутые начертания фит проявляется связь между редакциями Евангельских Стихир¹⁴.

Первое, что говорит в пользу родства редакций – это *совпадение местоположения фит в текстах песнопений*. В большинстве случаев оказывается, что, если в той или иной стихире в списках XII века фитный оборот выделяет определённое слово текста, то и в позднейших редакциях вплоть до XVI века фита будет присутствовать в той же текстовой синтагме.

Немногочисленные исключения (чаще всего отсутствие знака  в одном или нескольких древних списках и его появление в позднейших), как правило, связаны с общей тенденцией древних графических форм к предельной лаконичности, когда нотированная запись песнопений служила лишь напоминанием укоренённых в устной традиции распевов. С помощью сопоставления знамён, входящих в комплекс начертания, на нескольких примерах показано, что позднейшее появление фитного знака не является неизменным свидетельством изменения мелодической структуры распева.

Если в древнем начертании синтагмы отсутствует знак , но при этом его знамёна могут указать на тайнозамкнутую природу оборота (сложные

¹⁴ Материалом для сравнительного анализа редакций в этом случае оказываются только Евангельские Стихиры, так как распевы Светильнов основаны не на фитных, а на лицевых формулах. В *Приложении III-1* помещена сводная таблица всех фитных начертаний из цикла Стихир по трём редакциям тайнозамкнутой формы.

сочетания *стрел, змийц*), и, к тому же, во всех последующих редакциях синтагма распета фитой, мы можем с большой долей вероятности предполагать, что и в древности этот участок мелоса распевался мелизматически.

Одинаковое расположение фитных начертаний является одним из доказательств сохранения композиционной синтагменной структуры песнопений во всех редакциях. В некоторых случаях в дополнение к этому наблюдается очевидное графическое сходство отдельных элементов или всего начертания в целом в разных редакциях, что, на наш взгляд, свидетельствует о более непосредственном *мелодическом родстве* зафиксированных этими начертаниями распевов. Степень родства древних и поздних редакций, к сожалению, пока затруднительно определить точно.

§ III.2. Формирование из начертания типа  различных тайнозамкнутых формул. Самое распространённое и устойчивое начертание лицевого типа, господствующее в древних списках Евангельских Стихир, – это сочетание трёх знамён, которые в позднейшей знаменной традиции применяются для тайнозамкнутой записи *кулизмы*. Говоря о каденции кулизменного типа, мы подразумеваем не только «классическую» *кулизму* (*полкулизмы + статья закрытая + статья*), но и многочисленные незначительно различающиеся модификации этого трёх-знамённого комплекса (например, *полкулизмы + статья + статья*, или *полкулизмы + статья + статья светлая*) которые на равных правах употребляются в цикле Стихир.

Просматривая списки редакции XII столетия, нетрудно заметить, что в окончаниях мелодических синтагм преобладает именно кулизменное начертание. В более поздних списках разнообразие каденционных формул заметно увеличивается. Отчасти уже в редакции 1437 года и особенно в основной редакции на месте *кулизмы* возникают другие начертания. Многие из них по составу знамён можно идентифицировать с каким-либо лицом или попевкой столповой традиции (среди них: попевки *связни, долинка*, лицо

стрельно-статийное). В древности, судя по всему, начертание кулизменного типа было универсальным и служило для записи множества самых различных мелодических оборотов. Учитывая происхождение *кулизы* от византийской ипостаси *килизма*, изначально не имевшей при себе неум, конкретизирующих распев, и предполагавшей различные мелодические варианты прочтения, весьма возможно, что в древнерусской традиции этот графический комплекс мог трактоваться во многом как некое условное обозначение формулы лицевого типа. С течением времени происходила всё большая детализация нотированной записи, и единое начертание разветвилось, образовав целую группу лицевых начертаний, уже чётко закреплённых за определёнными мелодическими оборотами.

Помимо превращения в начертания различных других формул, начертание самой *кулизы* также остаётся устойчивым и доходит до самых поздних редакций. Значительная часть кулизменных начертаний, существовавших в древнейшей редакции, в дальнейшем сохраняются и распеваются как многочисленные разновидности *кулизы большой* или *кулизы средней*. Запись некоторых фрагментов распева, содержащих *кулизу*, не меняется с XII века до конца XVI, или даже до XVII столетия, то есть на протяжении пяти веков. На примере *кулизы* ярче всего видны родство и преемственность графической формы всех редакций Стихир Евангельских.

§ III.3. Светильны воскресные: единая графическая модель по трём редакциям цикла. Цикл Светильнов, благодаря своим композиционным и мелодическим особенностям, предоставляет очень удобный материал для сравнения редакций. Поскольку все одиннадцать песнопений распеты на одну мелодическую модель, в их мелос входит ограниченное количество материала. Это всего один короткий графический текст, набор формул, который очень легко охватить в целостности. Кроме того, начертание каждой мелодической формулы мы имеем возможность наблюдать не один раз, а в каждом песнопении. Подробность, ускользнувшая

от взгляда в одном варианте начертания, в другом может привлечь внимание и послужить зацепкой при выявлении связи древних начертаний с позднейшими. Графический текст модели, или архетипа, по которому распеваются Светильны, в этом разделе разобран целиком, по порядку следования мелодических синтагм¹⁵. За основу взяты начертания первого Светильна, но при необходимости привлекается материал и других песнопений цикла.

Подробный поформульный разбор графической структуры Светильнов позволяет сделать следующие выводы. Все важнейшие структурные элементы, все важнейшие принципы построения мелодической композиции, известные по пометным спискам XVII века, были унаследованы от древнейшего периода. Они уже в полной мере присущи самой первой сохранившейся древнерусской редакции. В редакции XII столетия мы видим одиннадцать композиций, образованных по единой модели, количество формул и структура которой, основанная на системе повторов, воспроизводятся во всех позднейших редакциях. Совпадает также, за редкими исключениями, распределение слогов словесного текста по мелодическим формулам. Есть и более конкретные признаки, свидетельствующие в пользу родства и преемственности редакций. В начертании почти каждой формулы присутствуют те или иные общие элементы. Сходство использованных знаков нотации обуславливает сходство мелодического рисунка напевов.

§ III.4. Стихиры Евангельские: избранные фрагменты нотации по трём редакциям цикла. В этом разделе задача выявления родственной и преемственной связи трёх тайнозамкнутых графических редакций

¹⁵ В *Приложении III-2* помещён полный графический текст первого Светильна по трём редакциям.

песнопений большого роспева ставится на материале избранных фрагментов из цикла Евангельских Стихир¹⁶.

В структурно-композиционном отношении родство редакций не вызывает сомнений. В этом плане разделение целостной тексто-мелодической композиции на отдельные ячейки-синтагмы является определяющим показателем. Границы мелодических синтагм, завершающиеся каденционными оборотами, совпадают по всем редакциям. На более «мелком» уровне организации материала, то есть в нотировании мелодической линии распева в пределах синтагмы, проследить безусловные точки соприкосновения древних и поздних графических форм сложнее, так как графический облик Стихир весьма значительно менялся, отражая всё более уточнённую и детализированную запись мелоса. Однако, принимая за основу смысловое значение и функцию знамён, можно обнаружить немало фрагментов, записанных родственными и взаимозаменяемыми знаками, и, следовательно, показывающих лишь графические варианты типологически единого распева.

§ III.5. Древние графические формы: итоги. На основании подробного рассмотрения различных аспектов графической структуры редакций мы пришли к выводу, что все графические формы Евангельских Стихир и Светильнов, рассмотренные в данной главе, относятся к одной, *типологически единой версии* напевов. Единая версия имела несколько редакций, соответствующих разным временным периодам. Эти редакции отразили несколько последовательных этапов, пройденных графической формой песнопений и характеризующихся всё большей кристаллизацией и уточнением их нотированной записи, приведшими к возникновению основной тайнозамкнутой редакции. Видимая разница графических форм XII и XVI веков в значительной мере отражает именно процесс уточнения записи мелоса, перенесения мелодических подробностей распевов из области

¹⁶ С целью продемонстрировать целостный облик протяжённого графического текста песнопений в *Приложении III-3* полностью приведены две Стихиры цикла – первая и седьмая.

устной традиции в область письменной фиксации. Разумеется, часть наблюдаемых различий между редакциями могут быть связаны с преобразованием мелоса песнопений. Очевидно, однако, что различия не выходили за рамки вариантов единой версии напевов.

Таким образом, главный вывод, сделанный на основе анализа древнего графического материала циклов Евангельских Стихир и Светильнов, будет следующим. Принимая во внимание особенности знаменной нотации древнего периода, следует признать существовавшую уже в XII столетии редакцию мелизматических распевов Стихир Евангельских и Светильнов воскресных прямой предшественницей распевов, которые на рубеже XVI и XVII веков получают название «большее знамя».

* * *

Часть IV («Поздний большой распев») посвящена целому ряду песнопений разных жанров, объединяющим фактором для которых служит их принадлежность позднему периоду древнерусского церковно-певческого искусства¹⁷. Мы даём им общее название «*поздний большой распев*», подразумевая под этим определением комплекс стилевых признаков, объединяющий эти распевы, и придающий им характерный облик, по некоторым параметрам отличный от древних памятников.

Образцы позднего большого распева были созданы в XVII столетии в русле общей тенденции этого периода к «многораспевности», то есть к возникновению различных «*ин распевов*», местных и авторских версий известных песнопений. В это время границы применения стиля большого распева расширяются, и им начинают распеваться песнопения, до этого бытовавшие только в столповом знамени. Мелос песнопений, входящих в корпус «позднего большого распева», естественным образом укоренён в предшествующей традиции. В качестве «образца стиля», служащего ориентиром для распевщиков, выступили известные с древности памятники

¹⁷ Материалом для написания главы послужили: циклы Задостойников, Догматиков, Богородичнов на *стиховне*, избранные славники двенадцатым праздникам.

большого роспева. Поскольку все песнопения, о которых идёт речь в этой главе, подчиняются системе осмогласия, естественно, что такой «стилевой моделью» стал цикл Евангельских Стихир как представитель осмогласной ветви стиля. С другой стороны, распевщики XVII столетия вносили новые черты в создаваемые ими песнопения, расширяя тем самым круг выразительных средств большого роспева. Выделение и описание этих заново привнесённых черт и определение меры соотношения старого и нового в «позднем большом роспеве» стало одной из задач этой главы.

§ IV.1. «Подобная» группа песнопений и работа «по модели». Для целого ряда поздних образцов большого роспева характерна теснейшая связь с первоисточником – циклом Евангельских Стихир, – проявляющаяся на уровне композиции и мелоса. Составляя мелодическую композицию того или иного песнопения, распевщики умышленно делали его похожим на Евангельскую Стихиру соответствующего гласа, воспроизводя её формульный состав и иногда композиционный план. Для обозначения роли цикла Стихир при создании таких распевов мы вводим понятие «*модели*», а описанный мелодический приём называем «*распеванием по модели*».

Комплекс признаков, взятый из песнопения-модели, бывает различным, и охватывает разные уровни мелодического языка. Разница прежде всего заключается в способе работы с песнопением-первоисточником и в степени сходства производной композиции с моделью. Наибольшее сходство предполагает заимствование абсолютного большинства мелодических формул нового песнопения из Стихиры-модели, и следование тому же композиционному плану, то есть расположение формул в том же порядке (самый яркий пример – *Задостойник на Рождество Христово первого гласа*)¹⁸. В этом случае к уже готовому распеву просто приспособливается новый словесный текст, и такой вид работы «по модели» напрямую соприкасается с *принципом пения на подобен*.

¹⁸ В Приложении IV-1 сопоставляются мелодические тексты Задостойника на Рождество Христово и первой Евангельской Стихиры.

§ IV.2. Гласовый формульный комплекс и его воплощение.

Индивидуальный облик каждого песнопения, принадлежащего осмогласной ветви большого распева, главным образом определяется подбором формул, образующих мелодические синтагмы. Выбор формульного материала (не считая «мигрирующих» оборотов) прежде всего зависит от гласовой принадлежности песнопения. Мы предлагаем определить ту совокупность мелодических оборотов, свою для каждого из восьми гласов, из которой авторы черпают при создании распевов, термином «*гласовый формульный комплекс*». На его основе строится большинство поздних образцов большого распева. Подобно тому, как в песнопениях, построенных по образцу конкретной Евангельской стихир, моделью служили формульный состав стихир и её композиционная структура, здесь такой моделью становится более широкое явление – весь формульный комплекс гласа. На его основе строятся распевы песнопений независимо от жанра.

Этот комплекс находится полностью в русле знаменной традиции осмогласия и имеет тройной состав: фиты, лица и столповые попевки – давняя традиция, сформировавшаяся в древний период в распевах Евангельских Стихир. К материалу, заимствованному из единого гласового комплекса, по желанию распевщиков может быть добавлен мелодический материал иного происхождения, который комбинируется с гласово-формульной основой в разных пропорциях.

§ IV.3. Многовариантность. Терминами «*многовариантность*» или «*многораспевность*» мы обозначаем следующую особенность поздних большезнаменных образцов: тот или иной гимнографический текст может получать не одно, а два или несколько мелодических воплощений в стиле большого распева. В этом разделе на примере двух вариантов распева стихир *Преображению Господню* по 50-м псалме («*Божества Твоего*

Спасе»)¹⁹ проведено рассмотрение явления многораспевности и сформулированы следующие выводы.

Стиль разных версий одного гимнографического текста несомненно един – это мелизматический большой распев. Конкретное же мелодическое воплощение этих версий – разное, хотя легко заметить, что при их составлении распевщики черпали из одного источника. Этим источником был общий ладово-формульный комплекс гласа. Следовательно, два распева одного песнопения различаются так же, как были бы отличны одно от другого два разных песнопения одного гласа. Они представляют собой две абсолютно самостоятельные мелодические композиции. Явление многораспевности в целом свойственно позднему периоду древнерусской певческой культуры, характеризующемуся появлением многочисленных «*инь роспевов*», путевых, демественных, авторских вариантов известных текстов. Существование разных «больших» версий одного песнопения показывает, что создание новых распевов возможно не только в разных стилях, но и внутри одного стиля.

§ IV.4. Новации позднего большого распева. Осмогласная ветвь большого распева в своих поздних образцах претерпела некоторые изменения по сравнению со своим древним воплощением в цикле Евангельских Стихир. В поздних большезнаменных композициях обращение с формульным материалом отличается большей степенью свободы. Новации, привнесённые создателями новых распевов, коснулись разных параметров языка стиля.

Изменения, затрагивающие ладовую структуру гласа, немногочисленны. В основном они предполагают смещение каденционных тонов входящих в распев песнопения формул (например, с целью дать формуле заключительный тон, совпадающий с одним из устоев гласа).

¹⁹ Приложение IV-2 – сопоставление полных текстов этих двух распевов по рукописи ГИМ, Син. певч. № 1244.

*Изменения, касающиеся мелодической и ритмической структуры формул, более разнообразны. Некоторые затрагивают формульно-синтагменную структуру распевов (появление слитных мелодических синтагм, образованных путём объединения распевов двух или более формул, смещение границы двух соседних формул). Другие нововведения связаны со сменой типа соотношения текста и мелоса внутри мелодической синтагмы. Они бывают двоякого рода: либо краткие невматические попевки получают очень скудную (1-2 слога) подтекстовку, благодаря чему по характеру приближаются к мелизматической формуле, либо, наоборот, в распев мелизматического оборота вводятся дополнительные слоги текста, и тип распева на этом участке меняется на силлабо-невматический. Возможно также преобразование ритмической структуры формулы при сохранении её мелодического наполнения (например, «растягивание» распева фиты *пятогласной* в стихире *Преображению* благодаря двойному и четверному ритмическому удлинению составляющих распев звуков).*

§ IV.5. Нетрадиционный мелос. Ещё один, не менее важный способ новаторской работы распевщиков в поздних композициях – это введение в их распевы *нетрадиционного мелодического материала*. Нетрадиционными мы называем формулы, которые не входят ни в число заимствований из Евангельских Стихир, ни в формульный круг гласа песнопения, и которые не удалось обнаружить в фитниках и сборниках попевок. Такие формулы вкрапляются в распевы песнопений, иногда занимая в них значительное место. Задача этого раздела – найти образцы нетрадиционного мелоса и выявить присущие ему черты, формирующие его своеобразие и отличающие его от формульного материала гласового комплекса.

Особое внимание уделено рассмотрению мелодических формул, в которых использованы те или иные необычные приёмы мелодического развития, выбивающиеся из привычных канонов знаменного мелоса. В их числе:

- повторность (буквальная или секвенционная) кратких и более продолжительных мотивов внутри формулы;
- использование нехарактерных для плавного знаменного мелоса широких скачков (например, одна из формул *славника Рождеству Христову* построена на сопоставлении квартовых скачков на разной высоте);
- применение необычных ритмических фигур.

Важен вопрос происхождения мелодического материала, названного нами нетрадиционным. На данном этапе исследования пока трудно вынести об этом окончательное суждение. Несомненно, не следует рассматривать все эти формулы как «сочинённые» распевщиками в современном, «композиторском» смысле этого слова. Часть из них могут быть разводами редких, не встречающихся в азбуках фит и лиц, или особыми мелодическими вариантами известных формул. И всё же правомерно будет предположить, что некоторые нетрадиционные образцы, демонстрирующие особую оригинальность в мелодическом построении, представляют собой примеры *самостоятельного творчества* распевщиков XVII столетия.

§ IV.6. Поздний большой распев: итоги. Создание памятников позднего большого распева находится в русле общей тенденции позднего периода к возникновению новых мелодических форм. Композиции XVII века стали органичным *продолжением древней мелизматической традиции*. Мастера-распевщики XVII века выделили основные стилевые черты большого распева – так, они предстают в древнем памятнике стиля, цикле Евангельских Стихир, – и воплотили эти черты в созданных ими распевах.

К этой традиционной линии добавляется *новаторская* – все изменения и новые выразительные средства, привнесённые создателями поздних большезнаменных композиций. Самые разнообразные преобразования формульного материала находят своё место в этих песнопениях. В новые распевы были внесены даже такие мелодические элементы, которые свидетельствуют об ином, близком к современному

понимании процесса творчества. В позднем большом распеве все достижения предыдущих эпох, откристаллизовавшиеся в Стихирах Евангельских, соединились с новыми для певческого искусства того периода приёмами.

* * *

В **Заключении** работы подведён итог рассмотрению стиля большого распева и сформулированы основные выводы, сделанные на основе анализа памятников стиля в разных жанрах.

Большой распев не обладает абсолютной внутренней однородностью, отражая в этом смысле многообразие, свойственное древнерусской церковно-певческой культуре в целом. С точки зрения происхождения корпус песнопений большого распева следует разделять на *древний большой распев* и *поздний большой распев*. Мелизматические распевы песнопений древнего большого распева (циклы Евангельских Стихир и Светильнов) сформировались в глубокой древности и через ряд графических редакций подошли в конце XVI века к пространной и детальной записи дробным знаменем. Напротив, для образцов позднего стиля (Задостойников, Догматиков, Богородичнов *на стиховне*, праздничных Стихир) первичной была нормативная редакция столпового знамени. Самостоятельные мелодические композиции в стиле большого распева с этими литургическими текстами возникли лишь в XVII столетии в русле общей тенденции к «многораспевности», характеризующей этот период.

Большой распев обладает следующими стилистическими характеристиками. Это мелизматический стиль, мелос песнопений которого составлен из пространных формул тайнозамкненного происхождения. По своему формульному составу и ладовым закономерностям эти песнопения входят в широкую сферу знаменного распева, и по этой причине правомерно называть стиль *большим знаменным распевом*. С точки зрения стилистики неоднородность внутреннего состава большого распева проявляется в наличии двух самостоятельных стилистических ветвей: *осмогласного большого распева* (Евангельские Стихиры и все поздние образцы стиля) и

негласового большого распева (Светильны). Распевы песнопений осмогласной ветви построены на основе фит, лиц и попевок, почерпнутых из формульного комплекса знаменного осмогласия. Мелос негласовых образцов обладает принципиально иными характеристиками (в частности, распевание всех текстов по единой модели, и особый, не соприкасающийся с гласовыми образцами формульный материал). Наличие в большом распеве двух разновидностей показывает, что даже в рамках единого по своим основным параметрам стиля – мелизматического, основанного на протяжённых мелодических синтагмах и внутрислоговом распеве, – возможно создавать абсолютно непохожие композиции, ставшие высокими образцами древнерусского мелотворчества.

* * *

Публикации по теме диссертации

1. *Тюрина О.В.* Две стилевые редакции цикла Стихир Евангельских // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. / Ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – С. 410–416. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 59.) (0,3 п.л.)
2. *Тюрина О.В.* Дробное знамя // Православная энциклопедия. Т. 16. – М., 2007. – С. 276–277 (0,1 п.л.)
3. *Тюрина О.В.* Эксапостиларий // Православная энциклопедия. Т. 18. – М., 2008. – С. 247 (0,2 п.л.)
4. *Тюрина О.В.* Об одном образце древнерусской мелизматике: цикл Светильнов воскресных // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Серия V. – Вып. 2 (3). – 2008. – С. 7–22. (0,4 п.л.)
5. *Тюрина О.В.* Стиль «большой распев» в его внутреннем многообразии // Старинная музыка. – 2009. – № 3 (45). – С. 17–21. (0,5 п.л.)
6. *Тюрина О.В.* Стихиры Евангельские. Новый взгляд на исторический путь развития цикла и соотношение редакций // «Иду в неведомый мне

путь». Памяти Елены Филипповой / Ред.-сост. И.Е. Лозовая. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. – С. 53–61. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 55.) (0,5 п.л.)

7. *Тюрина О.В.* Стихиры Евангельские большего знамени как модель для работы распевщиков (на примере цикла Задостойников) // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Серия V. – Вып. 1 (1). – 2007. – С. 60–71. (0,5 п.л.)

8. *Тюрина О.В.* Формирование графического облика мелизматических песнопений: цикл Светильнов воскресных по спискам XII – конца XV вв. // XIX Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. – Т. II. – С. 202–213. (0,6 п.л.)

9. *Тюрина О.В.* Цикл Стихир Евангельских: стилевые редакции по рукописям конца XV – середины XVII века // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад: сб. ст. / сост. Н.Г. Денисов, И.Е. Лозовая, отв. ред. И.Е. Лозовая. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 171–176 (Гимнология; Вып. 5) (0,4 п.л.)