

Анна АРЕВШАТЯН (Ереван)

ПРОБЛЕМА КАНОНИЧЕСКОГО В АРМЯНСКОМ ДУХОВНОМ ПЕСНОТВОРЧЕСТВЕ

Понятие канона является основополагающим для средневекового церковного искусства в целом, будь то архитектура, живопись или богослужбное пение. Сформировавшись на базе глубинных теологических представлений и идей, канон на протяжении веков выступал в роли определяющего специфику церковного искусства фактора, благодаря которому сохранялась преемственность чисто художественных традиций. Однако изучение всей истории формирования, развития и бытования армянского духовного песнетворчества, учитывая исследование сохранившихся письменных источников, существующих записей самих гимнографических памятников, живую традицию, доказывает, что каноничность на практике никогда не носила однозначного характера. Иначе говоря, живое творчество, рождавшееся в церковной среде и согласно церковным догмам, развивалось и по неписанным законам, в сложной взаимосвязи с народными народно-профессиональными национальными музыкальными традициями¹.

Канон и его проявления могут быть рассмотрены на материале ряда богослужбных книг, как то: Литургиарий, Часослов, Эвхологий, Гимнарий и др. В этой статье мы ограничились лишь некоторыми аспектами данной проблемы, которая, конечно же, очень обширна и не может быть охвачена в рамках одной публикации.

Одним из важнейших проявлений канона в области духовного песнетворчества является система Восьмигласия, ставшая универсальной категорией церковной музыки. В исследованиях различных национальных систем Восьмигласия накоплен достаточно солидный опыт, выявлены как общие закономерности их развития, так и ряд региональных особенностей, а также симптоматичных отклонений от канона. В частности, повсеместно все большее распространение и подтверждение получает точка зрения, согласно которой Восьмигласие проявляло себя в определенном смысле как некая умозрительная, архитипическая идея, подчиняющая себе и как бы камуфлирующая все то, что не укладывалось в

¹ В этой связи см. работу Е. Володиной, посвященную некоторым аспектам рассматриваемой проблемы: О византийском влиянии в русской музыкальной культуре XI–XII вв.: освоение принципа каноничности // *Музыкальная культура Средневековья*, вып. 2. Москва 1992, с. 108–109.

прокрустово ложе восьмеричной схемы². В армянской средневековой теории и певческой практике об этом свидетельствует наличие, помимо основных гласов, целого ряда дополнительных или сопутствующих гласов, группирующихся вокруг основных. Впрочем, диапазон отклонений в армянском Восьмигласии очень широк. Достаточно указать на то, что количество канонизированных церковью гласов не восемь, а десять, что уже выходит за рамки самой идеи восьмеричности, не говоря уже о разветвленной и дифференцированной системе гласов Манрусума, расцветшей в условиях кульминации искусства мелизматического пения XII–XIV вв.³ И все же, если отвлечься от сформировавшихся стереотипных взглядов на историю развития армянского Восьмигласия, то сразу же возникают вопросы, нередко ставящие нас в тупик. Сложилась некая традиционная точка зрения (и многие из нас также отдали ей дань), согласно которой армянское Восьмигласие прошло несколько этапов в своем развитии — от классически строгого до чуть ли не барочного. Однако изучение гимнографических памятников авторов различных веков (даже при учете позднейших редакций), традиционных видов озвучивания литературного текста, сложившихся на заре формирования национальной гимнографии и исходящих прежде всего из обиходных требований, заставляет задуматься над следующим: на каком этапе Восьмигласие как система, регулирующая ладотональное мышление в рамках гласов, допускаемых церковью, функционировало в своем наиболее классически строгом виде и был ли такой этап вообще?

Другим проявлением канонического мышления можно считать циклический жанр обязательных в своей последовательности 8–9 песнопений византийского канона, который получил повсеместное распространение в христианском мире и оказал огромное влияние на развитие песнетворчества различных национальных Церквей, в том числе и армянской. Представляя выстроенный в определенном порядке и сочиненный в соответствии с настроением и содержанием данного церковного праздника ряд песен канона, как циклическое произведение, открывал перед гимнографами новые возможности, создавал новое качество и иной уровень духовного песнетворчества. Вероятно, изначально каноны состав-

² См., например: J. C. Jeannin. *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, т. 1. Paris 1924, с. 106; E. Werner. Origin of the Eight modes of music // *Hebrew Union College Annual* 21 (Cincinnati 1948) 255; Е. Герцман. *Византийское музыкознание*. Ленинград 1988, с. 175–177, 198.

³ Об этом писал еще Комитас, отмечая, что «количество [гласов Манрусума] не должно нас удивлять. Мы принадлежим к восточным народам, и наши гласы также относятся к разветвленным восточным ладам, имея большое сходство с ним». См.: Комитас. *Армянские церковные гласы* // Комитас. *Статьи и исследования*. Ереван 1941, с. 125 (на арм. яз.).

лялись из уже бытующих тропарей и кондаков (кцурдов и кацурдов), однако со временем стали создаваться специальные новые каноны. Примечательно, что приписываемые Степаносу Сюнеци († 735) восемь циклов торжественных песнопений на Воскресение Господне весьма близки по структуре византийским канонам. Совершенно очевидно, что Степанос Сюнеци в качестве примера имел в виду каноны Андрея Критского. Торжественные пасхальные песнопения представляют собой восемь крупных циклов, каждый из которых включает в себя по десять песен, предназначенных для пения по гласам. Источником вдохновения этих шараканов являются известные ветхозаветные оды пророков. В дальнейшем, однако, армянский канон, сохраняя ряд частей, общих с византийским канонами, получил следующее своеобразное обличье:

1. Поем — *Orhnescuk'* — поется во время всенощной, как кцурд вслед за песней Моисея — «Поем Господеви, славно бо прославися» (Исх. 15).
2. Отцев — *Narc'* — поется как кцурд вслед за хвалением к предыдущему гимну: «Благословен Ты, Господи-Боже, отец наших» (Дан. 3:52).
3. Величит — *Mecac'usce* — поется как кцурд к песне св. Богородицы: «Величит душа моя Господа» (Лк. 1:46).
4. Помилуй — *Voormea* — кцурд к псалму: «Помилуй меня, Господи» (Пс. 4).
5. Господи на небесах — *Ter erknic'* — кцурд к псалму: «Хвалите Господа на небесах» (Пс. 148).
6. Отроки — *mankunk'* — поется на заутреню как кцурд к псалму «Благословите, отроки, Господа» (Пс. 129).
7. Обедня — *čašū* — кцурд к разным псалмам, поется во время обедни.
8. Возвожу — *hambarji* — кцурд псалма «Возвожу очи мои к горам» (Пс. 120).

Отметим также, что первоначально армянский канон состоял из девяти частей, однако в дальнейшем третья часть «Деяния» — *Gork'* — слилась со второй — «Отцев», утратив самостоятельное значение⁴. Таким образом, прослеживается примечательная закономерность развития в числовой сакральной символике количества од канона в сторону диминуции: 10–9–8.

Интересно проследить процесс отпочкования от основного корпуса восьмичастного канона шестой оды, с последующим приобретением самостоятельного жанрового ее применения в качестве однопесенца. Это часть, называемая *Mankunk'* — «Отроки»⁵. Известно, что хронологически наиболее ранним образцом этой жанровой разновидности в армян-

⁴ Подробно о византийском каноне см.: E. Wellesz. *History of Byzantine Music and Hymnography*. 2 изд. London 1961, с. 198–199; Е. Герцман. *Византийское музыкознание*, с. 24.

⁵ Подробнее об этом см. нашу статью: Жанровая типология шараканов в системе восточнохристианской гимнографии // *Эчмиадзин* (1998/10–11) 82–88 (на арм. яз.).

ской гимнографии является знаменитая Хвала, или Плач «Дивлюсь я», созданная в VIII веке Хосровидухт, женщиной, принадлежащей к княжескому сословию, дочерью князя Хосрова Гохтнаци, на смерть своего брата-мученика Ваана Гохтнаци (+737)⁶. По нашему глубокому убеждению, сочинение, созданное в жанре светского плача музыкально одаренной и сведущей в музыкальном искусстве княжной Хосровидухт, положило начало самостоятельной традиции и благодаря своим выдающимся музыкально-поэтическим достоинствам было канонизировано церковью. Совершенно очевидно, хотя об этом нигде специально не упоминалось, что жанровая атрибуция данного песнопения в качестве *mankunk'* была произведена позднее и вполне условна, однако ярко выраженный кантиленно-мелизматический характер песнопения, принадлежность к «стеги» Четвертого побочного гласа стали традиционными и для последующих авторов, культивировавших данный жанр⁷. А среди них — два выдающихся гимнографа эпохи зрелого феодализма, авторы

⁶ Об этом песнопении см.: Г. Аветикян. *Объяснение шараканов*. Венеция 1812, с. 591–593 (на древнеарм. яз.); Н. Тагмизян. *Теория музыки в древней Армении*. Ереван 1977, с. 83–84, 276–278; Г. Акопян. *Жанр шараканов в средневековой армянской литературе (V–XV вв.)*. Ереван, 1980, с. 167–171. Здесь автор пытался доказать, что Хвала на смерть Ваана Гохтнаци написана не Хосровидухт, а сестрой Степаноса Сюнеци — Саакадухт, о которой сохранились исторические свидетельства как о талантливой поэтессе и песнопевце, сочинительнице множества духовных гимнов. Поэтический текст одного из них, посвященного Богородице — «Пресвятая Мария» («Srbuhi Mariam»), сохранился. Акростих гимна составляет имя «Саакадухт». Однако, атрибуция Хвалы «Дивлюсь я» Саакадухт не получила поддержки и распространения.

⁷ Анализируя данное песнопение, Н. Тагмизян справедливо отмечал: «музыка... произведена своей совершенно независимой от структуры словесного текста ритмизацией здесь выступает в качестве самодовлеющего компонента монодии. ... Текст по общей форме изложения и некоторым характерным деталям, как, например, по необычному для церковных гимнов подчеркиванию своего я («Дивлюсь Я») явно отличается от остальных духовных песен, являясь осязательным следом некогда языческого гохтанского искусства» (см. Н. Тагмизян. *Теория музыки в древней Армении*, с. 276). О ладовой принадлежности гимна Тагмизян пишет: «... Рассматриваемая песня своей мелодией также занимает особое место в Шаракноце. В последнем она относится ко Второму гласу. Но по ладовой основе и ритмоинтонации, не имея ничего общего с остальными произведениями того же гласа, в известной мере приближается к некоторым монодиям Второго гласа древнеармянской псалтыри» (см. там же). Нам представляется, что гласовая организация Хвалы все же ближе к сфере Четвертого побочного гласа, а точнее — ко Второму «стеги» Четвертого побочного гласа. В «дарцвацке» Четвертого побочного гласа распет также кондак католикоса Комитаса Ахцеци «Души», посвятившие себя», св. Рипсима и ее сподвижникам. В творчестве более поздних авторов можно указать на следующие примеры: Петрос Гетадарц (XI в.) — шаракан св. Вардану и его сподвижникам «Вы, мужественно выступившие против врага» (Первый «стеги» Четвертого побочного гласа), Ованес Саркаваг (XI–XII вв.) — шаракан Рипсимянским девам «Безначальное слово Бога» (Четвертый побочный глас), Нерсес Шнорапи (XII в.) — шаракан св. Вардану и его сподвижникам «Новый дивный венценосец» (Четвертый побочный глас). В беседе с грузинским музыковедом-медиевистом М. Андриадзе выяснилось, что в грузинской гимнографии гимны, посвященные национальным святым и мученикам, как правило, также разворачиваются в сфере Четвертого гласа, — примечательная особенность, достойная отдельного изучения.

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

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

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

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

Зивар ГУСЕЙНОВА (Санкт-Петербург)

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ

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

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

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

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

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

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