

**ИЗ ИСТОРИИ АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ТРОИЦКОЙ
ОБИТЕЛИ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО.
ДИАКОН ИОНА ЗУЙ (XVI в.)**

Н.В. Парфентьева, Н.П. Парфентьев

Своеобразие найденного музыкального произведения малоизвестного мастера – дьякона Троице-Сергиевского монастыря Ионы Зуя – рассматриваются в контексте особенностей церковно-певческих традиций, сложившихся не только в самой обители, но и в других регионах России XVI в.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, авторское творчество, Троице-Сергиев монастырь, Иона Зуй.

Авторское творчество, проявлявшееся в древнерусском церковно-певческом искусстве, в монастырях было связано с деятельностью их хоров. Монастырский хор формировался из братии обители и делился на два клироса, возглавлявшихся головщиками. В составе монастырского хора могли оказаться люди из самых разных слоев общества. Царь Иван Грозный в 1573 г. вспоминал, что в Троице-Сергиевском монастыре был «при отце нашем на правом крылосе Лопотуха Варлам невесть кто, а княж Александров сын Васильевича Оболенского Варлам – на левом». Таким образом, в монастырском хоре оказался «князя доброго сын со страдники сверстан». «А и перед нашими очима, – продолжал царь, – Игнатей Курачев, белозерец, на правом крылосе, а Федорит Ступишин – на левом». Ступишин происходил из знатного рода, поэтому Грозный отметил, что он, занимая место на менее почетном левом клиросе, «ничем был от крылошан не отлучен» [1, с. 385].

В монастырях певцы, как и вся братия, наряду с постоянным денежным жалованьем и различными денежными пожалованиями получали «монастырский корм». Интересно, что в Троице-Сергиевском монастыре «Указом о трапезе» 1590 г. был закреплен порядок выдачи певчим дополнительных «кормов»: «Через весь год потешенье крылошеном в понедельник, в среду, в пяток в трапезе за обедом по звену рыбы или пирогу, а у погреба – по три меры пива сыченого, а <...> Страсти которые поют, тем – опричень три»; «на братию по две меры пива сыченого, а крылошеном, кои Страсти поют, – по три меры меду» [2, с. 218–219].

Будучи людьми грамотными, певцы-клирошане принимали участие в ведении монастырского хозяйства или руководили его отдельными отраслями, получая иногда за это дополнительное жалованье. Некоторые клирошане были искусными ремесленниками. Пожалуй, наиболее распространенной обязанностью монастырских певцов было «книжное дело». Клирошанам приходилось писать прежде всего необходимые для их профессиональной деятельности певческие сборники. Эти книги хранились в кельях, лучшие передавались на клирос или в библиотеку. В монастырской библиотеке со временем сосредоточивались все рукописи наряду с приобретенными и пожалованными в качестве вкладов. Так, в библиотеке Троице-Сергиева монастыря находим певческие сборники, принадлежавшие клирошанам: Иову Лупанду, Дионисию Божедомскому, Варлааму Оболенскому, Варлааму Лопотухину, Феодориту Ступишину, Логгину Шишелову и др. [3].

На поддержание высочайшего уровня певческого искусства в обители оказывали влияние мастера Московской школы. Государев и патриарший хоры, сопровождавшие глав государства и церкви во время их частых посещений монастыря, участвовали в службах наравне с монастырскими певчими. Нередким было и появление в монастыре мастеров, ранее прошедших службу при московских, в том числе придворных храмах. Ярким примером этого является деятельность придворного дьякона Фомы, который служил «у царя Ивана Васильевича в слободе в Александрове» [4, с. 252], временно ставшей фактически столицей государства. Данный период в жизни Фомы приходится на вторую половину 1560-х гг. Тогда же в сане придворного священника в Слободе служил и знаменитый распевщик Федор Крестьянин [5–7]. Фома мог не только слышать пение выдающегося дидакала и его учеников – певчих дьяков, но и мог многому у них научиться.

С конца 60-х гг. дьякон Фома, приняв постриг и получив иноческое имя Филарет, проживал в Троице-Сергиевском монастыре. Благодаря хорошему знанию певческого дела он выдвинулся в руководители монастырского хора: со второй половины 70-х гг. Филарет «уставщиком бысть больше чetyрeдeсяти лет» [8, с. 63]. За сорок лет мастер, несомненно, очень многое передал хору из своего опыта, приобретенного за время пения при царском дворе, обогатив тем самым существовавшие в монастыре традиции.

С троицким монастырским хором, руководимым Фомой-Филаретом, тесно связано и имя другого выдающегося мастера – Логина Шишелова. Он вошел в историю древнерусского церковно-певческого искусства как выдающийся певец и распевщик, головщик и уставщик хора Троице-Сергиевского монастыря, хотя значительный период его жизни был связан также с Москвой, с Чудовым монастырем.

По прибытии в Троице-Сергиевский монастырь Логин занял место головщика. Здесь он подружился с уставщиком Филаретом, к тому времени исполнявшим свои обязанности уже более тридцати лет. В 1619 в преклонном возрасте («стар сый») умер уставщик Филарет. По смерти друга Логин Шишелов возглавил весь монастырский хор, став его уставщиком. Сам мастер скончался в 1624 г. Его имя было записано в синодики обители [9, 10].

Логин не только хорошо знал творчество других мастеров и при случае мог исполнить то или иное песнопение на самые разные распевы. Подобно выдающимся мастерам, являвшимся одновременно доместиками (руководителями хоров) и дидасками (учителями, теоретиками певческого искусства), он создавал разводы к отдельным сложным формулам нотации – фита́м, а также собственные варианты распевов к песнопениям [подробнее, напр., см: 11].

Однако большинство произведений, созданных в Троицкой обители, не сохранило имен конкретных авторов. В памятниках письменности они, как правило, сопровождаются ремарками «Троецкое», «Троецкой перевод» и т.п. [напр.: 12–16] Как и у мастеров других крупных центров певческого дела, у троицких распевщиков возникли собственные разводы сложных невмоформул, знамен в отдельных строках песнопений. В начале XVII в. появилось особое руководство к стихирам Сергию Радонежскому – «Разводец, строчки и фиты по троицки. Путь» [17].

Вместе с тем в певческих книгах можно встретить и имена троицких старцев, которые как распевщики не известны по другим источникам. Так, в сборнике рубежа XVI–XVII вв. в числе нескольких распевов песнопения «Да молчит всяка плоть» есть сложный мелизматический вариант с указанием «Троецкое, суще Зуевское» [18]. Кто же был автором этого, Зуевского, варианта троицкого распева?

Сохранились рукописные книги XVI в. – Евангелие, Стихирарь певческий крюковой, Псалтырь с воследованием (приложениями), а также Апостол и Книга о постничестве Василия Великого⁷, содержащие записи по нижнему полю листов о том, что они были собственностью инока Троице-Сергиевского монастыря «Ионы диакона Зуя», после которого перешли в библиотеку обители [19–21]. В Стихираре, кроме владельческой пометы «[Стихирарь] в четверть Ионы диакона Зуя», рукой инока в начале

⁷ За сведения о последних двух рукописях выражаем благодарность А.А. Лукашевичу.

книги на вставных листах переписаны песнопения в честь особо почитаемых в монастыре святых Сергия и Никона Радонежских (л. 5–10) и песнопение «Духовенная моя братия» из чина Погребению иноков (л. 12).

Начало записи в Псалтыри также традиционно: «Псалтырь с следованием в полдесть Ионы диакона Зуя». Но затем текст продолжен (по всей вероятности, позже) более светлыми чернилами: «А по моем животе [отдать] в дом Живоначальной Троицы чудотворца Сергия» (л. 3–10). Так помета из владельческой превратилась во вкладную. Далее на одном из листов Псалтыри в записи почерком основного писца говорится: «В лето 7000-ное 51-е [1543] месяца апреля в 22 [день] начал Игнатий Курачев писати Псалтырь и с следованием» (л. 391). Напомним, что «белозерца» Игнатия Курачева в своем Послании 1573 г. царь Иван Грозный упоминает как певчего хора Троицкого монастыря, певшего пред его, государя, очами на почетном правом клиросе. Необычно то, что в записи Игнатия сообщается лишь дата начала написания книги. Возможно, книгописец полагал вписать и дату завершения рукописи. Но далее после раздела «Последование к божественному причащению», выполненному почерком Игнатия, книгу продолжил другой писец (л. 424–512). Иногда встречаются вкрапления еще нескольких почерков (небольшие статьи, таблицы Пасхалии, составленной в 1526 г., и др.). Следовательно, Игнатий Курачев, видимо, неожиданно прервал свою работу над рукописью. Её завершили другие книгописцы.

В книгу Василия Великого почерком её писца внесено предисловие (л. 1), в котором сообщается, что она выполнена в 1556 г. иноком Исайей Каргопольцем по заказу, «строеним мниха некоего» по имени Иона с прозвищем Зуй (в некоторых районах так называли очень подвижную птицу из рода куликов), полученным «тонкости ради возраста» (очевидно, в юные годы). Далее следует обращение к читающим книгу поминать самого инокка Иону, а также Никифора и Марфу, вероятно, его родителей.

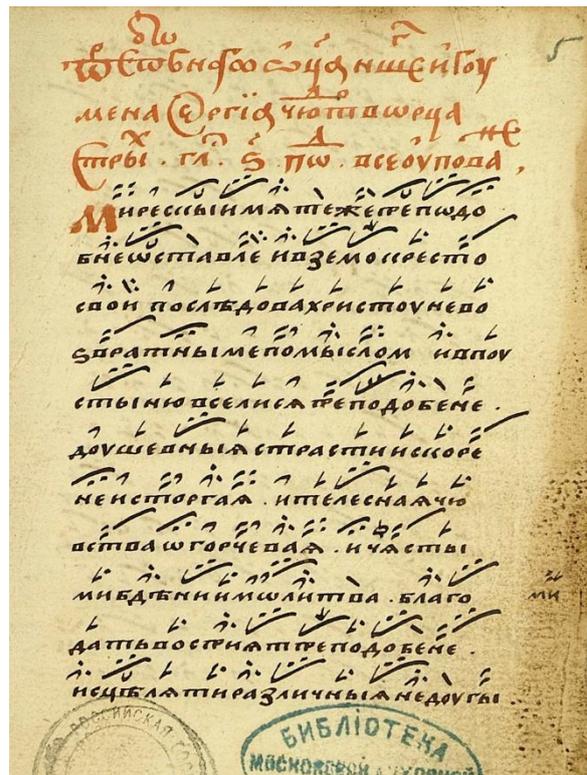


Рис. 1. Стихирарь. Заголовок и песнопения почерком Ионы Зуя (РГБ. Ф.173. № 231. Л. 5)

Интересный факт из жизни инокa сообщается и в Псалтыри, в записи, следующей за пометой о времени написания книги на том же листе (л. 391). Почерк её, очень похож на почерк Ионы Зуя. Возможно памятную помету сделал один из его учеников, келейников. В ней сообщается о важном событии в жизни инокa. Он назван старцем, который «положил на себя великий образ» 7 февраля 1559 г. Принятие великого, или ангельского, образа (схимы) иноком означало переход к высшей степени монашеского служения, сопряженного иногда с затворничеством. Нередко инок решался на принятие этого образа лишь в конце жизни. Точная дата смерти Ионы Зуя пока не известна. В главном Синодике монастыря имя мастера записано в недатированной части, примерно относящейся к 1560-м гг. [9, л. 21]⁸

Возвращаясь к дошедшему до нас Зуевскому варианту Троицкого распева к песнопению «Да молчит всяка плоть», мы можем с уверенностью констатировать, что именно троицкий дьякон Иона Зуй и являлся автором данного певческого варианта⁹.

Само песнопение «Да молчит всяка плоть» исполнялось в Великую субботу на Литургии св. Василия Великого вместо Херувимской песни в кульминационный момент службы – при переносе святых даров в алтарь. Оно привлекало внимание распевщиков многих певческих центров, в том числе таких выдающихся мастеров, как Федор Крестьянин и Иван (Исайя) Лукошков, создавших для него свои «переводы» [23, 24]. Интересно, что распевщик Усольской школы Лукошков обратился к песнопению несмотря на то, что оно уже имело «Усольское знамя» [25–27]. Распев троицкого дьякона Ионы Зуя также одновременно сосуществовал с распевом безымянных клирошан Троице-Сергиевского монастыря (обозначен как «Троецкое») [28]. Не редкость в рукописных сборниках первой половины XVII в. и другие, главным образом, анонимные распевы, включая записанные путевой и демественной нотациями [напр.: 29–31].

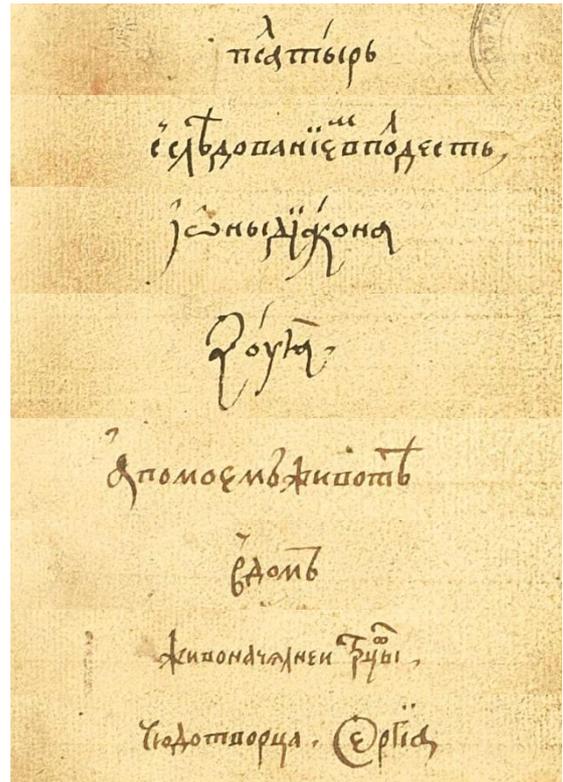


Рис. 2. Псалтырь. Владельческая запись Ионы Зуя
(РГБ. Ф. 304. № 316. Л. 3-10)

⁸ Далее идут группы записей, сопровождающиеся указанными на полях датами их внесения (первая на л. 22: 1572 г.).

⁹ Впервые об этом упомянуто: [22, с. 115].

Обнаружившийся подбор распевов одного песнопения дает уникальную возможность рассмотрения особенностей творчества мастеров в контексте традиций тех школ, которые эти мастера и представляли в своих произведениях. В какой мере распевщики следовали данным традициям, велика ли степень отхода от них и привнесения индивидуального? Насколько близки принципы творчества, претворенные мастерами одного певческого центра? Вместе с тем здесь мы уделим особое внимание изучению творческих принципов троицких мастеров и прежде всего дьякона Ионы Зуя.

Уже в ранний период своего существования (80-е гг. XV – начало XVI в.) песнопение «Да молчит всяка плоть» отличалось так называемой многораспевностью. Оно фиксировалось в двух вариантах: в виде тайнозамкненного формульного столпового знамени [32]¹⁰ и в виде тайнозамкненного формульного ключевого знамени [34]. Так как все известные нам авторские песнопения «Да молчит» изложены столповой нотацией, то архетипом, правильнее считать не ключевую, а столповую древнейшую запись, датируемую 80-ми гг. XV в. Сразу же при своем появлении гимнографический текст песнопения получил сложное музыкальное воплощение в особом мелизматическом стиле. Особенностью архетипа является отсутствие гласовой принадлежности и тайнозамкненность сложного формульного состава, отсутствие фит, обилие змийцевых комплексов. Формулы не являются рядовыми попевками знаменного стиля. Несомненно, мастера стремились придать мелодиям неординарность. Отсюда – отказ от традиционного формульного фонда: ни в одном из изученных нами более 120 списков произведения XV–XVII вв. не обнаружены обычные формулы знаменного пения.

Следующий этап развития песнопения приходится на начало XVI в., когда появляется устойчивый, типовой вариант этого столетия (назовем его прототипом). Его списки известны нам по множеству рукописных источников XVI в. [напр.: 35–41]. Хотя не существует двух абсолютно одинаковых списков песнопения, различия в них чаще всего незначительны и касаются написания знаков одного семейства или взаимозаменяемых знамен. Возможны незначительные перестановки, видоизменения, добавления или сокращения количества знаков в графике тайнозамкненного начертания, которое лишь подсказывало развод мелодии, но конкретно её не отображало.

Во многих рукописях перед завершающим первую часть текста словом «верным» выставлено киноварное «Э», означающее принадлежность произведения к Путевому или Демественному стилям. Вопрос атрибуции данного типа записи песнопения одному из этих стилей, пожалуй, наиболее сложный. По ряду косвенных признаков мы скорее относим его к Деместву.

¹⁰ В более ранней певческой рукописи, середины XV в., также встречаем песнопение «Да молчит», но оно не нотировано [33].

В целом типовой вариант – это обновленный графически тип записи распева. Ряд формул в общих чертах удерживает вид графической записи архетипа, но большинство из них соотносится как начертание (архетип) и первоначальный частичный развод с элементами тайнозамкненности (типовой вариант). В то же время выявляется ряд значительно видоизмененных формул, которые свидетельствуют об обновлении графики, а значит и мелодического содержания песнопения по сравнению с архетипом. В структурном отношении мы имеем дело с композицией, состоящей из 34 формул, объединенных типизированными финалисами. Это на две формулы больше, чем в архетипе, потому что в ранних вариантах XV – начала XVI вв. завершающий песнопение возглас «Аллилуйя» распевался только один раз. В типовом варианте добавлено еще два нотированных слова «Аллилуйя». Эта традиция «трегубой Аллилуйи» стала обязательной для всего дальнейшего бытования песнопения в XVI–XVII вв.

В процессе эволюции на протяжении XVI в. типовой распев песнопения «Да молчит всяка плоть» накапливал в записи незначительные разночтения, не меняющие кардинально его музыкально-графический облик, который и сохранялся до последней четверти столетия. Но к 80-м гг. XVI в. разводность записи песнопения стала нарастать [напр.: 41, 42].

На рубеже XVI–XVII вв. на основе данного распева появляется множество его модификаций. Нередко в рукописи дается подборка из нескольких музыкальных вариантов песнопения [напр.: 43–45]. Они отличаются от ранних большей развитостью, дробностью изложения; отсюда – увеличение числа знамен, замена одних знаков другими и т. п.

Специальное исследование показало, что уже отмеченные Троицкий и Зуевский, а также Крестьянинов, Лукошков и Усольский «переводы» возникли на основе типового распева как его графическая разводная модификация. Все они содержат единую формульную структуру и близкие разводы формул, которые соотносятся на уровне внутрiformульной вариантности [46, с. 22–28]. Надо полагать, что очень сложная тайнозамкненная невменная запись произведения в XVI в. породила на практике разнообразные, в том числе авторские, «толкования» распева. Эти различия накапливались стихийно, а в конце XVI – начале XVII в. с усилением интеграции областных культур в общерусскую стали очевидны и перешли в сферу теоретического осмысления. Сознательная фиксация вариантов песнопения с большим количеством местных и авторских особенностей – это новый уровень обобщения сложившихся традиций.

Черты общности распевов ярко воплощены в их структурном решении как на уровне границ формул, так и в более крупных построениях – строках, частях. При классификации разночтений, существующих между авторскими вариантами (см. таблицу), выяснилось, что едва заметные ритмоинтонационные изменения по мере их накопления в формулах придают последним своеобразный мелодический рисунок при сохранении основно-

го музыкального контура. Подобные разночтения формул и образуют «перевод», формируют особенности того или иного авторского варианта.

Таблица

Сравнительный анализ разночтений в авторских распевках

№ п. п.	Распев сравни- ваемый (колич. знамен)	Распев для срав- нения (колич. знамен)	Разночтения						Общее число разночтений
			Ритми- ческие	Звуковы- сотные в знаменах	Ритмич. и звуковыс.		По харак- теру мело- дического движения	По вза- имоза-меняе- мости знаков	
					Знамена одного семей- ства	Различ- ные зна- мена			
1	Зуевск. (340)	Троицк. (341)	14	16	2	2	27	5	66
2	Зуевск. (340)	Усольск. (344)	34	32	2	21	88	9	186
3	Зуевск. (340)	Лукошк. (346)	32	42	2	21	84	8	179
4	Зуевск. (340)	Крест. (327)	20	31	2	6	110	16	185
5	Троицк. (341)	Усольск. (344)	35	34	2	21	86	12	190
6	Троицк. (341)	Лукошк. (346)	34	35	1	23	89	9	194
7	Троицк. (341)	Крест. (327)	22	36	1	5	114	9	187
8	Лукошк. (346)	Усольск. (344)	15	22	1	-	7	1	46
9	Лукошк. (346)	Крест. (327)	27	36	2	5	82	8	160
10	Крест. (327)	Усольск. (344)	26	37	2	11	68	9	153

Из представленной таблицы видно, что решающим фактором выступают количественные показатели разночтений: для распевов единой традиции их число колеблется от 46 до 66, для произведений различных традиции – от 153 до 194. При сравнительном анализе Зуевского и Троицкого распевов выяснилось 66 разночтений на уровне внутрiformульной вариантности. В то же время количество разночтений в распеве мастера при сравнении с «переводами» других школ составляет: с Крестьяниновым – 185, с Лукошковым – 179, с Усольским – 186, то есть втрое больше, чем в рамках единой традиции. Полученные результаты показывают, что Зуевский и Троицкий распевы относятся к единой школе, подтверждая ремарку о Зуевском варианте Троицкого распева («Троицкое, суще Зуевское»). Налицо графическая фиксация некоторого «произвола», допущенного Ионой Зуем в ограниченных рамках исполнительской традиции Троице-Сергиевского монастыря.

В профессиональной певческой среде России второй половины XVI в. существовал обостренный интерес к исполнительской практике видных мастеров. Подмечались и фиксировались тончайшие ритмоинтонационные нюансы в выпевании ими тех или иных знамен, формул, строк песнопений. Распев дьякона Ионы Зуя – это отражение специфики исполнения масте-

ром соответственно Троицкого «перевода» песнопения «Да молчит». В нашем случае мы наблюдаем бережное отношение к творческому наследию мастера, что свидетельствует о его высоком авторитете среди знатоков пения, об их желании зафиксировать его авторский вариант распева.

Итак, в заданных границах структуры, не изменяя кардинально контуров мелодических формул, а лишь чуть их касаясь, Иона Зуй зафиксировал живое дыхание исполнительской практики родной ему школы – обители Сергия Радонежского. Мы видим, что канон (гимнографический текст, формульная структура, контур мелодики) все же оставлял возможность для творчества. Во внедрении новаций, привносимых жизнью, в утвердившихся схемах был заложен резерв творческих проявлений – сердцевина дальнейшего художественного развития канонического искусства.

Библиографический список

1. Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. – СПб., 1841. – Т. 1.
2. Дополнения к Актам историческим, собранные и изданные Археографической комиссией. – СПб., 1846. – Т. 1.
3. РГБ. Ф. 304. № 414, 416, 421, 422, 423, 428.
4. Клосс, Б.М. Никоновский свод и русские летописи XVI–XVII вв. / Б.М. Клосс. – М.: Наука, 1980.
5. Parfentjev, N.P. About Activity of Feodor Krest'janin – the Master of Musical-Written Art of XVI – the Beginning XVII Centuries / N.P. Parfentjev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2009. – V. 2 (3). – P. 402–413.
6. Парфентьев, Н.П. Освоение репертуара мастерами певческой школы Федора Крестьянина на рубеже XVI–XVII вв. / Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Социально-гуманитарные науки». – 2012. – Вып. 19. – С. 83–90.
7. Parfentjev, N.P. Reflection of the main directions didaskal Feodor Krest'ianin's creative activity in monuments of writing XVI–XVII centuries / N.P. Parfentjev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2013. – V. 10. – P. 1423–1432.
8. Канон преп. отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы Лавры, радонежскому чудотворцу, с присовокуплением жития его. – М., 1855.
9. РГБ. Ф. 304. № 41. Л. 31.
10. РГБ. Ф. 304. № 42. Л. 36.
11. Парфентьева, Н.В. О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логина Шишелова) / Н.В. Парфентьева, Н.П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Социально-гуманитарные науки». – 2013. – Т.1. – № 1. – С. 92–103.
12. РНБ. К.Б. № 622/879. Л. 153–154 об.

13. РНБ. Соф. № 492. Л. 148, 150–151, 152, 234.
14. ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 11 об.
15. РГБ. Ф. 178. № 875. Л. 378 об.
16. БРАН. 32.16.18. Л. 116.
17. РГБ. Ф. 178. № 875. Л. 425–430.
18. ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 16–18.
19. Евангелие упомянуто на сайте Сергиево-Посадского музея-заповедника.
20. РГБ. Ф. 173. № 231. Стихирарь певческий. Перв. четв. XVI в. Л. 14–16; Ф. 304. № 316. Псалтырь. 1543 г. Л. 3–10.
21. РГБ. Ф. 304. № 73. Апостол. Л. 22–33; № 133. Василий Великий. 1556 г. Л. 5–7.
22. Парфентьев, Н.П. Из истории профессиональных хоров в России (XVI–XVII вв.) / Н.П. Парфентьев // Русская хоровая музыка XVI–XVII вв.): сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 83. – С. 100–117.
23. ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 23–24 об. («Перевод, Крестьяниново»).
24. РГБ. Ф.304. № 429. Л. 195–195 об. («Ин перевод Усолской, розвод инока Исая»).
25. РНБ. Соф. № 498. Л. 505–507.
26. РНБ. Грузд. № 52. Л. 238–240.
27. РНБ. Q.I. 422. Л. 472–473 об.
28. ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 11 об.–13 об.
29. РНБ. К.Б. № 682/939. Л. 299 об.–301 («Ин перевод Матвеевской»).
30. К.Б. № 577/834. Л. 479 об.–480 об. («Монастырский»).
31. К.Б. № 622/ 879. Л. 137 об.–139 («Путь»).
32. РГБ. Ф. 304. № 418. Л. 1.
33. РНБ. Q.1. № 94. Л. 214 об.
34. РНБ. К.Б. 581/838. Л. 397 об.–398.
35. РГБ. Ф.113. № 245 (начало XVI в.). Л. 84 об.
36. РНБ. К.Б. 606/863 (до 1547 г.). Л. 241 об.–242.
37. РНБ. Сол. 277/283 (перв. пол. XVI в.). Л. 168 об.–169.
38. РГБ. Ф. 304. № 414 (1555 г.). Л. 107 об.
39. РНБ. К.Б. 652/909 (1558 г.). Л. 255–255 об.
40. РНБ. К.Б. 569/826 (1570 г.). Л. 283 об.–284 об.
41. ГИМ. Единон. № 37 (1584 г.). Л. 79 об.–80.
42. РГАДА. Ф. 181. № 792. Л. 224–225 об.
43. ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 11 об.–13 об., 16–18, 161–163.
44. БАН, Калик, № 6, л. 85–88.
45. РНБ, Погод, № 380, л. 128–130.
46. Парфентьева, Н.В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков) / Н.В. Парфентьева. – Челябинск, 1997.

[К содержанию](#)