

## МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ЦИКЛА «ТРОПАРИ ИОРДАНСКИЕ» (ПО ДРЕВНЕРУССКИМ РУКОПИСЯМ XII–XVII вв.)

*Н.В. Парфентьева*

Рассматривается многообразие безымянных и авторских музыкальных версий произведения древнерусского церковно-певческого искусства – цикла «Тропари иорданские». На протяжении многих столетий песнопения этого цикла, исполнявшиеся в ходе одного из важных и популярных в народной среде обрядов, находились в центре творческого внимания мастеров-распевщиков.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, авторское творчество, «Тропари иорданские».

Певческий цикл «Тропари иорданские» исполнялся во время службы Царских часов в праздник Крещения Господня, или Богоявления (5 января), а затем и во время шествия к реке («Иордани») и освящения ее вод (поэтому его также именовали «Стихиры водные»). В древней Москве в этот день совершался царский выход. Сюда прибывали тысячи прихожан со всего государства за освященной патриархом водой. Весь обряд проходил чрезвычайно торжественно. Особая роль отводилась певчим, сопровождавшим действо песнопениями [8].

Празднование Богоявления имело многовековые традиции. «Распетые» песнопения к нему встречаются уже в древнейших русских музыкально-письменных памятниках. Истории развития певческого цикла «Тропари иорданские» нами изучалась на основе более 200 его списков XII–XVII вв. В ходе исследования применялся авторский текстологический метод структурно-формульного анализа записей произведения [49; 58; 60–63].

Как следует из ремарок, песнопения цикла исполнялись на 8-й глас и именовались по-разному: «тропари крещенские», «тропари ердынские», «стихиры водные», «стихиры на освящение воде» и т.д. В некоторых памятниках XII в. указывалось имя гимнографа – автора текста Софрония Иерусалимского [39, л. 119]. В рукописях XII – первой половины XV вв. цикл состоял из трех тропарей. Появившийся позже тропарь в качестве первого в цикле («Глас Господень на водах») в данный период отсутст-

вовал. Его наиболее ранние записи выявлены по рукописям XV в. [напр.: 15; 22; 27; 40]. Таким образом, в памятниках древнейшего периода цикл содержал лишь тропари: «Днесь водные освящаются состави», «Яко человек на реку» и «Прямо гласу вопиющаго в пустыни»<sup>1</sup>.

В Стихираре первой половины XII в. встречаем указание петъ первый тропарь цикла «Дньсь водньии» на подобен «Дньсь цркъвьи» [39, л. 119]. Это свидетельствует о том, что древнейший распев к данному тропарю был создан на основе названного песнопения-модели – подобна. Как и во всех песнопениях древнейшего периода, словесно-поэтический текст тропаря изложен в староистинноречной традиции. Его невменно-графическая запись достаточно устойчива, хотя с течением времени (и возможно, в связи с написанием в различных музыкальных центрах) в разных списках накапливались небольшие разночтения<sup>2</sup>.

Деление текста тропаря на строки обозначено в списках точками. Всего строк – четыре. Строки 1-я и 3-я завершаются фитами, 2-я и 4-я – формульными комплексами. Эти формульные образования здесь и в других тропарях древнейшего периода будем условно называть *протопопевками*, так как они обладают характеристиками, приближающимися к строению «классических» попевок более позднего времени, а именно – распадаются на подвод и некое ядро будущей попевки<sup>3</sup>.

Строка	Гимнографический текст	Формульный состав
1	Дньсь / водньии освящаются / състави.	протопопевка / подвод / фита
2	И разделяется / Иердань.	протопопевка / протопопевка
3	И своихъ водъ възвращаетъ / струя.	подвод / фита
4	Владыкы / видя крышающася.	протопопевка / протопопевка

Анализ текста тропаря показывает, что он, помимо двух фит, содержит пять протопопевок. Всего текст включает семь формул<sup>4</sup>. Исходя из формульного состава распев данного тропаря можно определить как силлабомелизматический. Ни одна из формул не повторяет другую. Завершение строк 1-й и 3-й фитными оборотами подчеркивает особое значение слов «состави» и «струя».

Следующий тропарь цикла «Яко человек к реце» в рукописи первой половины XII в. предваряется ремаркой: «Тропарь. Глас 8. Под[обен]: Яко овьча на закалание» [39]. Данная древнейшая фиксация распева, восходящая к указанному здесь подобно-образцу, закрепила формульную структуру, образующую шестистроичную композицию.

<sup>1</sup> Например, в рукописях: XII в. [1; 5; 6; 12; 39]; XIII в. [17]; XIV в. [16; 19]; перв. пол. XV в. [9; 21]; сер. XV в. [26].

<sup>2</sup> В словесно-поэтическом тексте встречается одно разночтение. Вместо слов «владыку видя крышающася» дано: «владыку зря крышающася» [5]. Этот вариант затем исчезает.

<sup>3</sup> Орфография дается по рукописи: [39].

<sup>4</sup> Подробнее см. таблицу [52, с. 98–99], составленную по: [1; 39].

Строка	Гимнографический текст	Формульный состав
1	Яко человекъ / къ рече /	протопопевка / фита
2	Приде Христе цесарю.	протопопевка
3	И рабское / крещение.	подвод / фита
4	Прияти / тыщишися блаже.	подвод / протопопевка
5	Отъ предътечевы / руки /	подвод / фита
6	Грехъ ради нашихъ / человеколюбече	протопопевка / протопопевка

В песнопении наблюдается особый ритм распределения музыкального материала: нечетные строки, 1-я, 3-я и 5-я, завершаются фитами, при этом 3-я и 5-я – одинаковыми. Четные строки завершаются каждый раз новыми протопопевками со значительно более простыми по распеву ядрами. Определим этот вариант, состоящий из восьми формул, пяти протопопевок и трех фит, как типовой силлабо-мелизматический. Отметим, что между рассмотренными двумя тропарями имеется родство. Так, единообразными фитными формулами распеты слова «струя» из первого и «къ рече» из второго тропаря. Одинаково распеты и их заключительные строки.

Однако в древнейший период существовала и другая версия распева тропаря «Яко человек». Все восемь формул типовой конструкции в том или ином виде в ней присутствуют, но в их начертаниях имеются некоторые изменения [ср.: 12; 39]. Главное же отличие этой, второй, версии распева в том, что на месте речитативных подводов появляются идентичные внутрислоговые мелизматические разводы, изложенные нотацией, близкой к древнейшей кондакарной, и хабувы. Фиты сохранили свое местоположение, но две из них (за исключением фиты на слове «руки») с типовым вариантом графически различаются. В начертании фиты на слове «крещение» добавлен знак «хабува». Интенсивной переработке подверглась завершающая, шестая, строка: две ее попевки заменены мелизматическими формулами-хабувами и сложным начертанием «змийцевого» комплекса.

В других списках этого периода идентичные внутрислоговые разводы слов «приде» и «прияти» также даны в нотации, близкой кондакарной [напр.: 5; 16]. В некоторых записях исчезает фита над словом «крещение» и встречается особое начертание фиты с хабувой на слове «руки» [5]. В отдельных случаях это слово дается с внутрислововым разводом и хабувой без знака фиты, а фита добавлена над словом «блаже» [16].

Итак, перед нами предстает два вида творческой работы при создании тропаря «Яко человек». Первый – следование подобно. Однако это не дословное копирование образца, так как в списках встречаются тончайшие различия. Второй – создание самогласных вариантов, имеющих некий канонический стержень, заимствованный из типового. В этих вариантах решается задача отступления от образца в сторону усложнения распева и наполнения его большей мелизматикой. Для данных списков характерно

использование внутрислоговых разводов в изложении нотацией, близкой кондакарной, а также миграция фитных начертаний<sup>5</sup>.

Что касается завершающего цикл тропаря «Прямо гласу вопиющего», то все его списки древнейшего периода содержат одну и ту же формульную структуру – 14 протопопевок, 1 протолицо и 5 фит.

Строка	Гимнографический текст	Формульный состав
1	Прямо гласу / Вопиющего въ пустыни.	протопопевка / протопопевка
2	Уготоваите путь / Господьнь.	протопопевка / протолицо
3	Приде Господь / образъ рабии примь.	протопопевка / протопопевка
4	Крещения прося./ неведьи греха.	фита / протопопевка
5	Видьша ты воды и / убоашася.	подвод / протопопевка
6	Трепетьнь бысть / Предътеча.	подвод / фита
7	И возопи глаголя.	протопопевка
8	Како./ Просвети светилник света.	фита / протопопевка
9	Како./ Руку ложит рабъ на владыку.	фита / протопопевка
10	Освятя мя./ И воды Спасе.	фита / протопопевка
11	Въ земля / и миру грехы	протопопевка / протопопевка

Фиксация песнопения в списках достаточно устойчива. Но встречаются и записи с измененной музыкальной графикой по сравнению с типовым вариантом [напр.: 12; 16]. Так, например, в одном из них отсутствует фита на словах «освятя мя» и змийца на слове «Господьнь» [12].

Последнее песнопение значительно масштабнее предыдущих, о чем свидетельствует возросшее количество формульных начертаний. Мы отмечаем в тропаре «Яко человек» наличие идентичных фитных формул на словах «крещение» и «руки». Этой же фитой распеты слова «прося» и «освятя мя» в последнем тропаре. Фита на слове «предътеча» в данном тропаре совпадает с фитой на слове «състави» из тропаря «Днесь водные». В последнем тропаре появляется и новое фитное начертание. Оно дважды приведено над одним и тем же словом «како», подчеркивая параллелизм словесной конструкции.

Строка 8: *Како. Просвети светилник света.*

Строка 9: *Како. Руку ложит рабъ на владыку.*

Ориентирами построчного членения текста тропаря являются фитные и лицевые начертания, а также кадансирующие участки строк, представляющие собой архетипы протопопевок с завершением на два в челну или на статью.

Как видим, уже в древнейший период существовали различные музыкальные версии рассматриваемого цикла тропарей. Списки содержат формульную структуру из попевочных и фитных формул. Наибольшую близость между собой представляют списки XII–XIII вв. Наиболее яркие

<sup>5</sup> Наиболее ярким отступлением от типового силлабо-мелизматического распева в сторону мелизматики является список: 12.

различия с ними представлены в списках XIV в. Эти различия не изменяют силлабо-мелизматический тип распева, но в тропаре «Яко человек» значительно влияют на него. Здесь распев подвергается кардинальному преобразованию в сторону увеличения количества формул, а также за счет хабув и внутрислоговых разводов, изложенных нотацией, близкой кондакарной. В некоторых списках в последнем тропаре, напротив, сокращается число фит и лиц, которые заменяются попевками.

Таким образом, в рукописях XII – первой половине XV вв. мы наблюдаем процесс вариантного развития музыкально-графической фиксации распева. Существовало несколько вариантов записи стихир. Одна – наиболее распространенная, типовая, отражает песнопения знаменной нотации со строками силлабического графического типа, которые в ряде случаев завершаются фитными начертаниями. Всего в трех тропарях насчитывается 10 фит (соответственно: 2, 3 и 5). Списки стихир этой группы не идентичны, они имеют различия, особенно в начертании тайнозамкнутых формул – фит. Другая традиция записи цикла отличается прежде всего наличием внутрислоговых разводов, изложенных нотацией, близкой кондакарной, а также сменой местоположения некоторых фит и различающейся графикой. Следовательно, уже в древнейший период существовало несколько певческих вариантов цикла тропарей, и некоторые из них отличались большей протяженностью и сложностью нотного письма.

С XV в. связан следующий этап в развитии цикла. Как уже отмечалось, в это время в него стали включать еще одно песнопение – тропарь «Глас Господень на водах». Впоследствии это произведение будет первым в цикле. Пока же в одном из списков первой половины XV в. оно помещено отдельно, после всех тропарей цикла [40, л. 66 об.]. Здесь песнопение предваряется ремаркой «над водою» и изложено знаменной нотацией, фиты отсутствуют. Как и остальные песнопения, тропарь относится к 8 гласу. Он содержит 7 формул: пять попевок и два лица. Словесный текст данного списка можно определить как переходный от староистинноречного и раздельноречному. В строках наблюдаются признаки той и другой редакций («Гласо Господен на водах вопиете»). Заключительная строка тропаря содержит словосочетание «просветивошаго нас», замененного во всех последующих списках на «являшагося Христа». Очевидно, уникальность данной фиксации песнопения в том, что она отражает ранний, пробный вариант распевания нового еще не устоявшегося гимнографического текста.

Еще один список XV в. представляет уже раздельноречный вариант текста тропаря «Гласо Господене» [15, л. 243 об.–244]. В ремарке указано: «Тропари на крещение воде, глас 8». Последняя строка – «являшагося Христа» – соответствует финальной строке многочисленных последующих

списков песнопения. В данном тексте тропаря точками определены границы формул. Их также семь, но графика четырех из них значительно различается с графикой уже рассмотренного варианта. В то же время начертания остальных трех формул – двух попевок на словах «примете» и «дух разума» и финальной кулизмы – в основном совпадают.

Во второй половине XV в. на основе обеих записей песнопения создается *типовой* вариант распева, просуществовавший вплоть до XVII в. Мастера-распевщики позаимствовали из предыдущих вариантов единые по графике попевки на словах «примете» и «дух разума», а также финальную кулизму. От первой записи они сохранили еще и попевку «вопиете». Остальные формулы изменили свой облик, но их общее количество (7) и вид (попевка соответствует попевке, лицо – лицу) не изменились.

Согласно формульной структуре *типовой* распев тропаря «Гласо Господене» распределяется на следующие строки<sup>6</sup>.

Строка	Гимнографический текст	Формульный состав
1	Гласо Господене / На водахо вопиете глаголя.	попевка / лицо
2	Придете примете / Духо премудрости.	попевка / лицо
3	Духо разума / Духо страха Божия.	лицо / лицо
4	Являшагося Христа.	кулизма

Во второй половине XV в. развитие трех других тропарей «Днесь водные», «Яко человек к реке» и «Прямо гласу» продолжалось на основе списков древнейшего периода, что также привело к кристаллизации варианта, просуществовавшего вплоть до XVII в.<sup>7</sup> Определим его как *типовой* знаменный распев, расширенный за счет лиц и фит. Рассмотрим этот процесс более подробно.

На примере указанных списков XV в. выяснилось, что в тропаре «Днесь водные» две фиты сохранили свое местоположение, но изменили начертания. Графика всех попевок изменилась, лишь одна сохранила общие черты. Появилось новое формульное образование – лицо на месте подвода. Таким образом, количество формул в типовом варианте певческой записи тропаря увеличилось до десяти (напомним, что в древнейшем варианте их было восемь). Графика распева усложнилась, но осталась в русле знаменной нотации.

Тропарь «Яко человек» также претерпел изменения. Близкими к древнейшей записи оказались три попевки на словах: *яко человек; тишишия блаже; грехо ради наших*. Совершенно изменили свой графический облик две попевки (*Христе цесарю; человеколюбече*). Все три фиты (*к реце;*

<sup>6</sup> Исследование проведено по рукописям: втор. пол. XV в. [22; 27; 34]; перв. пол. XVI в. [38]; втор. пол. XVI в. [10]; нач. XVII в. [2].

<sup>7</sup> Например, в рукописях: XV в. [9; 15, л. 241; 21; 25; 26; 34; 40, л. 64–64 об.]; XVI в. [3; 14; 35]; XVII в. [13; 24; 31; 36].

*крещение; руки*) сохранили свое место, но изменили начертание. Появилось и новое лицо. Таким образом, количество формул и в распеве этого тропаря возросло и стало равняться девяти (в древнейшем варианте их было восемь). Это – пять попевок, одно лицо, три фиты. Отметим, что тип распева сохранился в рамках силлабо-мелизматического и за основу для его развития был избран типовой вариант древнейшего периода с менее развитой мелизматикой.

В распеве тропаря «Прямо гласу» проступает наибольшая связь с древнейшей записью. Семь попевок (*прямо гласу; вопиющаго; в пустыни; уготовайте путь; приде Господь; неведыи греха; раб на владыку*) и лицо (*Господене*) сохранили идентичные или очень близкие начертания. Полностью изменены лишь начертания четырех попевок (*убояшася; и воды Спасе; во земля; и миру грехи*). Все пять фит сохранили свое положение, но изменили начертания. Появились три новые лицевые формулы в результате преобразования попевок.

Как и в древнейший период, все три тропаря имеют одинаковые финальные строки, а также совпадающие начертания фит соответственно на тех же словах. В тропаре «Яко человек» отметим наличие идентичных фитных формул на словах «крещение» и «руки». Той же фитой распеты слова «прося» и «освяти мя» в тропаре «Прямо гласу». Фита на слове «Предътеча» этого песнопения совпадает с фитой на слове «състави» из тропаря «Днесь водные». В тропаре «Прямо гласу» новое фитное начертание над одним и тем же словом «како» приведено дважды, подчеркивая параллелизм словесной конструкции.

Итак, в новом певческом варианте тропарей XV–XVII вв. мастера во многом удерживали древнейшую традицию распевания текста в стиле знаменного распева, расширенного за счет фит. Музыкальное развитие цикла сопровождалось изменением графического облика всех десяти фитных формул, появлением новых лицевых образований и в целом усложнением невменного облика песнопений. Для трех тропарей исходным, базовым основанием послужили распевы древнейшего периода XII – первой половины XV вв., для пополнившего цикл тропаря «Гласо Господене» – первой половины XV в.

Следующий этап развития цикла связан с появлением его распева в Путевом (Путном) стиле. В 80-е гг. XVI в. появляются первые записи цикла путевой нотацией, например, в рукописи времени Ивана Грозного (ум. 1584 г.) [28]. В тот же период возникла уникальная запись песнопений, выполненная столповой нотацией, но имеющая киноварное Э, что в данном случае также свидетельствует о принадлежности этих тропарей (стихир) путевой стилистике. На это указывает и ремарка: «На Богоявлении, на освящении, стихиры, глас 8. Путь на воде» [33]<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Нам известна еще одна близкая запись рубежа XVI–XVII вв. [23].

Сравнив все выявленные варианты – типовой второй половины XV в., путевой, изложенный соответствующей нотацией, и путевой в столповой нотации, находим в них как черты единства, так и различия. Единство заключается в том, что в распевах в целом сохранена формульно-строчная структура. О родстве распевов говорит и наличие участков, близких по знаковому составу. Таким образом, основа структурного решения путевых произведений была заложена в типовом распеве, уходящем корнями в древнейший период. Различие песнопений заключается в том, что начертания тайнозамкнутых формул в одних и тех же участках типового, путевого и путевого столпового распевов графически изменяются.

Дальнейшее музыкальное развитие тропарей характеризуется появлением их путевых вариантов с *авторскими ремарками*. В сборнике середины XVII столетия находим эти песнопения в двух вариантах с обозначениями: «Путь монастырский», изложенный столповым «дробным знаменем», и «Путь усольский» в путевой нотации [30]. Имеется пояснение: «В навечерии святого Богоявления, на освящение воде поем стихиры: первый стих – трижды, а прочия – по единожды». Сопоставление этих авторских вариантов с выявленными в рукописях 80-х гг. XVI в. показывает, что «Путь усольский» соответствует раннему варианту, изложенному путевой нотацией, а «Путь монастырский» – раннему списку пути столпового. Усольский вариант широко распространен в певческих сборниках, причем нередко приводится в сопоставлении с монастырским. Чаще всего списки усольского распева приведены без ремарок, обозначающих авторство<sup>9</sup>.

Усольский распев, как отмечалось, имеет главную отличительную особенность – изложение путевой нотацией. Других певческих тропарей в подобной записи не обнаружено. Время появления «усольского пути» – 80-е гг. XVI в. – совпадает со временем рождения новой нотации. Следовательно, усольские мастера одними из первых овладели сложнейшей системой путевого знамени и впервые записали ею стихиры «на водоосвящение», создав к ним свой распев [о творчестве усольцев, напр., см.: 41, 42, 45, 46]. Для выяснения вопроса о степени самобытности интонационного содержания усольского путевого распева тропарей необходимо сопоставить его с другими, бытовавшими на рубеже XVI–XVII вв., а именно – с монастырским и более древним по происхождению анонимным вариантами. Сделать это можно лишь выполнив переложение усольского распева с путевой нотации на столповую. Эта задача решена нами при помощи «Ключа» инокса Христофора (1604 г.) [54].

Наряду с общим (наличие фитных начертаний или разводов на одних и тех же словах, расположение киноварного Э перед одними строками, еди-

---

<sup>9</sup> Например в сборниках: сер. 80-х гг. XVI в. [32]; руб. XVI–XVII вв. [18; 20]; перв. пол. XVII в. [4; 7]; втор. пол. XVII в. [37].



ный путевой стиль), песнопения усольского и монастырского путевых распевов имеют различия. Прежде всего, это касается различия в нотациях (напомним, что усольский распев фиксируется путевым, а монастырский – столповым знаменем). С анонимными типовыми они различаются еще и степенью разводности. Так, стихиры типового распева состоят главным образом из силлабических строк (внутрислоговые разводы в них незначительны), которые замыкаются фитными формулами. Монастырский и усольский варианты – более продолжительны по звучанию, наполнены мелизматикой. Детальная разводность произведений в распеве усольцев особенно очевидна при переводе их на столповое знамя.

Сохраняя в целом сложившуюся структуру песнопений (соотношение попевок, лиц и фит), усольские мастера дали им новое интонационное решение. Распевщики в этом случае творили в рамках устоявшейся формы, идя по пути усложнения и обогащения ее мелодического содержания. По существу, перед нами творчество на основе архетипа с выраженной как внутренней, так и формульно-обновляющей вариантностью. Сравнение тропарей «иорданских» в различных распевах Пути даже на знаковом уровне позволяют сделать заключение об интонационной самобытности усольского варианта.

Обратимся к монастырскому варианту. Сопоставление тропарей раннего путевого распева в столповой записи XVI в. с монастырским XVII в. показывает, что в раннем варианте даны тайнозамкненные начертания путевых формул столповым знаменем, а в монастырском – их развод столповым дробным знаменем. Записи соотносятся между собой как тайнозамкненный и разводной списки тропарей единого распева – пути столпового. Несомненно, этот вывод, полученный при соотнесении разводного списка с обозначением «Путь монастырский» середины XVII в. с ранним тайнозамкненным вариантом 80-х гг. XVI в., мы делаем с большой долей осторожности. Вместе с тем отчетливо видно, что запись тропарей, на основе которой сформировался распев «Путь монастырский», появилась в 80-е гг. XVI в. первоначально в виде тайнозамкненных формульных начертаний, а затем возникли ее разводные варианты.

Пожалуй, наиболее ранним из известных нам подобных разводных вариантов тропарей является список, выполненный безымянным государевым певчим дьяком с указанием «Лета 7109 [1600] октоврия 14 день, пета у Християнина. Тропари ерданскыя» [11]. Следовательно, царскими певчими были петы тропари в распеве, близком разводному «Пути монастырскому» в присутствии их учителя («мастера») Федора Крестьянина [о нем, напр., см: 43; 44; 47; 48; 51; 55–57; 59; 61]. Установлен и стиль этих песнопений – Путь столповой.

Сравнив тропари «Пути монастырского» и список с обозначением «пета у Християнина», мы обнаружили, что существующие между ними раз-

ночтения принадлежат внутриформульной вариантности, то есть в обоих распевках представлены варианты разводы одних и тех же формул. Количество разночтений между обоими списками составляет около половины знакового состава. Даже после исключения из этого числа взаимозаменяемых знаков различия затрагивают более 30 % музыкального текста. Подобное соотношение знаков характеризует произведения, принадлежащие разным школам (традициям). Изученные списки можно определить как принадлежащие различным певческим центрам, в каждом из которых создавалось собственное «решение» (Христофор) путевых тайнозамкнутых формул в рамках «монастырской» и Крестьяниновой традиций. Прославленный мастер, обучая исполнению тропарей государевых певчих дьяков, передал им свой развод этих формул.

Невозможно ответить на вопрос, кто был автором структурного решения распевов данных тропарей, кто первым создал новую формульную путевую тайнозамкнутую конструкцию песнопений в 80-е гг. XVI в. Известно, что ранний их вариант бытовал в Кирилло-Белозерском монастыре. Но атрибутировать его творчеству мастеров этого монастыря с уверенностью нельзя. В те годы формульную структуру распева пути столпового мог создать и Федор Крестьянин. Во всяком случае свидетельств об авторстве композиционного решения в виде тайнозамкнутого формульного списка с обозначением имени мастера или названия традиции пока не найдено. Такая находка вообще маловероятна, так как тайнозамкнутые списки, видимо, быстро вышли из употребления в связи с появлением разводных. Кроме того, они относятся к тому периоду, когда авторство еще не указывалось. Скорее всего, сохраняя сложившуюся до него формульную структуру песнопений, Федор Крестьянин дал ей собственное интонационное решение. Вероятно, он творил в рамках устоявшейся формы. По существу запись государева певчего дьяка отражает творчество на основе архетипа с выраженной внутриформульной вариантностью.

Предпринятое исследование показало, что в этой рукописи зафиксирован авторский распев цикла «Тропарей иорданских» Федора Христианина. Уникальность данного списка состоит в том, что в нем переданы особенности исполнения песнопений в присутствии самого мастера. Их текст «справлен» (выверен) под его руководством. Запись представляет авторский развод путевой формульной конструкции, сформированной в 80-е гг. XVI в. Она принадлежит к наиболее ранним разводным фиксациям прежде тайнозамкнутых начертаний.

Как отмечалось, в середине XVII в. был зафиксирован еще один авторский разводной вариант тропарей – «Путь монастырский». Его сравнение с путевым Крестьяниновым вариантом показало, что распевы различаются на уровне внутриформульной вариантности, представляя разводы одних и тех же формул. Анализ разночтений позволяет говорить о принадлежности этих вариантов к разным певческим традициям. Однако Федор Крестьянин

в своем распеве использовал именно монастырский вариант развода фиты на словах «состави», «струя», «руки», «Предотеча». Имеющаяся в списке государева певчего ремарка «монастырь[ский]», которая относится к разводам данной фиты в распеве Крестьянина, свидетельствует о существовании этой традиции уже к 1600 г. и о ее высоком авторитете у прославленного мастера [подробнее см.: 50; 53].

Итак, на протяжении XII–XVII вв. певческий цикл «Тропари иорданские» прошел следующие этапы развития.

В древнейший период XII – первой половины XV вв. цикл состоял только из трех тропарей. Единой унифицированной записи его распевов не существовало. От века к веку накапливались разночтения. Однако относительно тропарей «Дньсь водний» и «Прямо гласу» можно говорить о существовании некоего типового певческого варианта, который фиксировался в различных рукописях с разночтениями, не выводящими его из принадлежности к единому типу. Иную картину наблюдаем при анализе тропаря «Яко человек къ реце». Обнаруживается два его варианта. Один из них типовой, не выходящий за пределы силлабо-мелизматического знаменного стиля, присущего двум другим тропарям. Но существовал еще один вариант, усложненный за счет внутрислоговых разводов, выполненных нотацией, близкой кондакарной, и за счет хабув, а также миграции фитных формул. Уже в древнейший период наблюдается желание распевщиков вывести распев хотя бы одного из тропарей в сторону мелизматически украшенного сложного распева.

В первой половине XV в. появляются первые записи распева тропаря «Глас Господень». Во второй половине того же столетия в составе цикла продолжается развитие всех четырех тропарей. Их новый облик кристаллизуется в 80-е гг. Несмотря на то, что песнопения этого периода удерживают многие характерные особенности более ранних типовых вариантов, они все же представляют собой новый этап в певческом развитии «Тропарей иорданских». Данный вариант распева закрепляется в рукописях и бытует на протяжении XV–XVII вв., встречаясь даже в пометных рукописях [напр.: 29]. Вновь, как и в древнейший период, единой унифицированной записи песнопений не существует, но те разночтения, которые фиксируются от списка к списку, не влияют на тип распева, что не позволяет нам говорить о создании некоего нового уникального варианта. Это – чрезвычайно устойчивый певческий вариант тропарей, удержавший традиции, идущие из глубокой древности, и зафиксированный во множестве списков. Определим его как анонимный силлабо-мелизматический знаменный распев.

В 80-е гг. XVI в. на основе анонимного варианта появляются распевы к циклу в стиле Пути. Один – в изложении путевой нотации, а другой в виде тайнозамкнутых начертаний столповой нотации. На их базе возникают авторские варианты: «усольский» в изложении путевой нотацией и «мо-

настырский», в котором даны разводы тайнозамкнутых формул более раннего путевого распева, изложенного столповой нотацией. Оба авторских варианта широко бытуют в рукописях XVI–XVII вв. Выявленный в архиве государевых певчих дьяков вариант «Тропарей иорданских» в ремарке «пета у Крестьянина» представляет собой разновидность пути столпового. Его сравнение с путевым монастырским вариантом показало, что они различаются на уровне внутриформульной вариантности, представляя разводы одних и тех же формул. Анализ разночтений позволил говорить о принадлежности этих авторских вариантов к разным певческим традициям.

#### Библиографический список

1. БРАН. – Осн. 34.7.6. – Л. 99 об. –100.
2. БРАН. – Строг. № 40. – Л. 270 об.
3. БРАН. – Устюж.70. – Л. 429–429 об.
4. БРАН. – Целепи. № 20. – Л. 423–426 об.
5. ГИМ. – Син. № 572. – Л. 85 об.–86.
6. ГИМ. – Син. № 589. – Л. 97 об.
7. ГИМ. – Синод. певч. № 99. – Л. 263–263 об.
8. Забелин, И.Е. Царский выход в день Богоявления / И.Е. Забелин // Москвитянин. – 1850. – Ч. 1. – С. 19–25.
9. РГАДА. – Ф. 181. – № 711. – Л. 94 об.–95.
10. РГАДА. – Ф. 181. – № 792. – Л. 340 об.
11. РГАДА. – Ф. 188. – № 1584. – Л. 1.
12. РГАДА. – Ф. 381. – № 152. – Л. 73–73 об.
13. РГБ. – Ф. 37. – № 93. – Л. 491–492.
14. РГБ. – Ф. 113. – № 238. – Л. 313–313 об.
15. РГБ. – Ф. 113. – № 245. – Л. 241–244.
16. РГБ. – Ф. 113. – № 3. – Л. 111 об.–112.
17. РГБ. – Ф. 218. – № 740. – Л. 94 об.
18. РГБ. – Ф. 228. – № 35. – Л. 544–545.
19. РГБ. – Ф. 256. – № 420. – Л. 121–122.
20. РГБ. – Ф. 292. – № 45. – Л. 491–491 об.
21. РГБ. – Ф. 304. – № 407. – Л. 140–141 об.
22. РГБ. – Ф. 304. – № 409. – Л. 102–102 об.
23. РГБ. – Ф. 304. – № 428. – Л. 125–126, 133.
24. РГБ. – Ф. 304. – № 429. – Л. 362 об.
25. РГБ. – Ф. 304. – № 439. – Л. 62 об.
26. РГБ. – Ф. 304. – № 440. – Л. 65–65 об.
27. РГБ. – Ф. 304. – № 441. – Л. 55
28. РГБ. – Ф. 354. – № 140. – Л. 93 об.–94.
29. РГБ. – Ф. 354. – № 145 (третья четв. XVII в.). – Л. 92–93.
30. РНБ. – Кир.-Бел. 577/834. – Л. 404–406, 408–409 об.
31. РНБ. – Кир.-Бел. 593/850. – Л. 651–651 об.
32. РНБ. – Кир.-Бел. 618/875. – Л. 79 об.–80 об.

33. РНБ. – Кир.-Бел. 675/932. – Л. 464–465 об.
34. РНБ. – Погод. № 392. – Л. 229–229 об.
35. РНБ. – Сол. 277/289. – Л. 205–205 об.
36. РНБ. – Сол. 690/751. – Л. 194 об.–195.
37. РНБ. – Титов. № 222. – Л. 202–205 об.
38. РНБ. – Титов. № 3636. – Л. 287 об.
39. РНБ. – Q.п.1.15. – Л. 119–120.
40. РНБ. – Q.1.418. – Л. 64–66 об.
41. Парфентьев, Н.П. Авторство в произведениях распевщика Строгановской школы Ивана (Исайи) Лукошкова (ум. ок. 1621 г.) / Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2008. – Вып. 11. – С. 54–70.
42. Парфентьев, Н.П. Многолетия в честь царя Михаила Романова в местных распевах мастеров Усолькой (Строгановской) школы / Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2013. – Вып. 2 – С. 112–115.
43. Парфентьев, Н.П. Об источниках для изучения творчества выдающегося московского мастера-распевщика Федора Крестьянина (ум. ок. 1607) / Н.П. Парфентьев // Наука ЮУрГУ: материалы 66-й научной конференции. Секции социально-гуманитарных наук. – 2014. – С. 1020–1029.
44. Парфентьев, Н.П. Основные принципы авторского творчества в произведениях Федора Крестьянина (ум. ок. 1697) / Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15. – № 1. – С. 78–91.
45. Парфентьев, Н.П. О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. / Н.П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2008. – № 6 (106). – Вып. 10. – С. 43–62.
46. Парфентьев, Н.П. Строгановская школа как выдающееся направление в церковно-певческом искусстве России XVI–XVII вв. / Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева // Вестник Уральского отделения РАН. Наука. Общество. Человек. – 2013. – № 2. – С. 105–117.
47. Парфентьева, Н.В. «Ирмосы прибыльные» знаменитого московского распевщика Федора Крестьянина (1606 г.) / Н.В. Парфентьева, Н.П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2011. – Вып. 17. – С. 78–84.
48. Парфентьева, Н.В. Методологические подходы в изучении теоретических основ творчества выдающегося московского распевщика Федора Крестьянина (ум.ок.1607 г.) / Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2012. – Вып. 18. – С. 111–120.
49. Парфентьева, Н.В. Методы анализа структурного и образно-смыслового содержания произведений русских распевщиков XVI–XVII вв. / Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2010. – Вып. 14. – С. 47–54.

50. Парфентьева, Н.В. Образно-смысловое содержание цикла «Тропари иорданские» мастера Федора Крестьянина (XVII в.) / Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2008. – Вып. 11. – С. 54–70.

51. Парфентьева, Н.В. Освоение репертуара мастерами певческой школы Федора Крестьянина на рубеже XVI–XVII вв. / Н.В. Парфентьева, Н.П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2012. – Вып. 19. – С. 83–90.

52. Парфентьева, Н.В. Певческий цикл «Тропари Иорданские» в русской рукописной традиции XII–XVII вв. / Н.В. Парфентьева // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. науч. тр. – Челябинск: ЮУрГУ, 2007. – Вып. 5. – С. 83–99.

53. Парфентьева, Н.В. Певческий цикл «Тропари иорданские» как пример авторского творчества мастера Федора Крестьянина (ум. ок. 1607 г.) / Н.В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2013. – Вып. 2. – С. 103–111.

54. Христофор. Ключ знаменной. 1604 / Публ. и иссл. М. Бражникова и Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. – М., 1983. – Вып. 9.

55. 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). – Pp. 402–413.

56. Parfentjev, N.P. About Feodor Krestjanin's creative activity in the 1598–1607 years / N.P. Parfentjev, N.V. Parfentjeva // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15. – № 2. – С. 60–70.

57. Parfentjev, N.P. Chanting art's masters at the court of Ivan the Terrible / N.P. Parfentjev // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15. – № 1. – С. 67–77.

58. Parfentjev, N.P. On the Structural-Formula Method of Researching Ancient Russian Chants as Musical-Written Art / N.P. Parfentjev, N.V. Parfentjeva // Journal of Siberian Federal University. Humanities & social sciences. – 2008. – V. 1 (3). – Pp. 384–389.

59. Parfentjev, N.P. Reflection of the main directions didaskal Feodor Krest'janin's creative activity in monuments of writing XVI–XVII centuries / N.P. Parfentjev // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2013. – V.10. – Pp. 1423–1432.

60. Parfentjev, N.P. Textkritische Strukturformelmethode und ihre Anwendung bei der Dekodierung und Analyse der Autorenwerke in der altrussischen Monodie / N.P. Parfentjev // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2012. – Band 2. – Brno, 2014. – Pp. 693–707.

61. Parfentjeva, N.V. Basic principles of copyright Creativity in the works Feodor Krestjanin (d. ok. 1607) / N.V. Parfentjeva, N.P. Parfentjev // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15. – № 1. – С. 78–91.

62. Parfentjeva, N.V. Die Dekodierung der Autorenraspev aufgrund der textkritischen Strukturformelmethode (am Beispiel des Gesangs «Da molchit vsjaka plotj») / N.V. Parfentjeva // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2012. – Band 2. – Brno, 2014. – Pp. 709–716.

63. Parfentjeva, N.V. Principles of Author's Art Creativity in Ancient-Russian Church Musical-Written Chanting of the XVI–XVII Centurie / N.V. Parfentjeva // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2009. – V. 2 (2). – Pp. 184–199.