Акопян Л. О.

АРМЯНСКОЕ ОСМОГЛАСИЕ И ПЕНИЕ ПО ХАЗАМ КАК ФЕНОМЕНЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

THE ARMENIAN OCTOËCHOS AND KHAZ NOTATION AS PHENOMENA OF THE MEDIEVAL CHRISTIAN CULTURE

Аннотация. Средневековая армянская гимнография основывается на тех же общих принципах, что и гимнография других церквей, но армянская гимнодия сохранила ряд архаических черт, по-видимому утраченных другими традициями. К числу важнейших категорий средневековой гимнографии относятся невменная (в армянской терминологии – хазовая) нотация и осмогласие – набор восьми канонизированных мелодических моделей, служащий исходным материалом для всей совокупности гимнических напевов. В статье, на примере армянской невменной нотации и армянского осмогласия, выявлены некоторые самые существенные характеристики архаической гимнодии. Показано, что в период позднего средневековья исходная строго упорядоченная, канонизированная система начала рушиться, открывая простор для индивидуального творчества. Статья призвана способствовать «демифологизации» так называемой проблемы хазов, которая в армянской литературе долгое время освещалась не вполне адекватно.

Abstract. Though the medieval Armenian hymnography is based on the same general principles as the hymnography of other churches, the Armenian hymnody has retained some archaic traits which, obviously, disappeared from other traditions. The most important categories of medieval hymnography include the neumatic (in Armenian, khaz) notation and the octoëchos – a system of eight canonized melodic models, serving as source material for the whole body of hymn tunes. The article, on the example of the Armenian neumes and the Armenian version of octoëchos, reveals some essential characteristics of the archaic hymnody. It is shown that during the late Middle Ages the initial, strictly organized and canonized system disintegrated, giving way for individual creation. The article is intended to 'demythologize' the so-called khaz problem, which has been inadequately interpreted in the Armenian literature.

Ключевые слова: хазовое (невменное) письмо, шаракан (духовный гимн), осмогласие, единство синтаксиса, просодии, ритма и лада.

Key Words: neumes (khaz notation), sharakan (sacred hymn), octoëchos, canon, unity of syntax, prosody, rhythm, and mode.

В современном арменоведении, пожалуй, нет области более «мифологизированной», чем проблема расшифровки **хазов** – знаков, фигурирующих над текстами духовных песнопений в средневековых рукописях. В Армении даже люди, далекие от науки и искусства, наслышаны о том, что в далеком прошлом армянские песнопения записывались с помощью неких таинственных «черточек» (ибо слово *хаz*[1] означает именно «черта», «линия», «полоска»), секрет прочтения которых за много веков был утерян, и ученые нашего времени бьются над их прочтением – все еще тщетно, но, по-видимому, не без надежды на успех.

[1] Здесь и далее армянские слова транскрибируются по классической системе Гюбшмана–Мейе (1913).

Хазовая проблема вызвала к жизни достаточно обширную литературу, включающую как труды квалифицированных и серьезных ученых, так и писания дилетантского и даже откровенно лженаучного рода. Практически всех авторов этой литературы, безотносительно к степени их компетентности, объединяет уверенность в том, что раскрытие секрета хазов позволит восстановить сокровища национального искусства, забытые в течение XVI–XVIII веков – «темного» периода армянской истории и культуры.

Если в Армении задаче расшифровки хазов традиционно – по меньшей мере со времен Комитаса, чья творческая деятельность охватила конец XIX и первые полтора десятилетия XX века, – придается чрезвычайно важное значение, то неармянские ученые, включая признанных специалистов по средневековым нотациям[2], практически не осведомлены о том, что же представляют собой эти знаки и записанные с их помощью песнопения. Между тем ясно, что в данном случае речь идет о вещах, выходящих далеко за рамки собственно арменоведения, «парадигматических» для всей средневековой христианской культуры. Понять, как функционирует система хазов, – и, соответственно, как устроены песнопения, ради фиксации которых она была разработана, – значит расширить и углубить наше знание о некоторых исходных категориях этой культуры. Внешне скромные «черточки»-хазы пребывают внутри комплекса сущностей, на которых зиждется одна из ее важных составляющих – духовная гимнография. Цель настоящей работы – представить надежные, проверенные сведения по данному кругу вопросов, отделить истинные загадки и проблемы от мнимых и показать, в чем заключается подлинный интерес хазов для современной гуманитарной науки.

Вначале изложим то, что может считаться неоспоримым. Наиболее распространенный тип рукописей с хазами – собрание духовных гимнов (в русскоязычной литературе утвердилось также армянское наименование жанра – шаракан [*šarakan*]). Совокупность гимнов-шараканов для исполнения во время всех служб церковного года была канонизирована в XIII веке, и с тех пор рукописные (а позднее и печатные) гимнарии повторяют друг друга как по составу словесных текстов, так и по хазовому облику. Во второй половине XIX века – то есть в то время, когда хазы, согласно распространенному мнению, уже вышли из употребления, – все песнопения канонического армянского гимнария были записаны «с голоса» посредством так называемой новой армянской нотации, изобретенной незадолго до того Амбарцумом Лимонджяном и легко переводимой в современное пятилинейное нотное письмо (с поправкой на то, что звукоряды традиционных армянских ладов не темперированы, и поэтому высота некоторых ступеней передается в лимонджяновских нотах с той или иной степенью приблизительности). Таким образом, гимнарий существует в двух разновидностях – хазовой и нотной («лимонджяновской»)[3]. Словесные тексты в обеих версиях одни и те же, тогда как системы записи певческой интонации – разные: одна из них (лимонджяновская) читается без труда, тогда как другая, как принято считать, подлежит дешифровке.

Не вызывает сомнений и генезис хазов. Они происходят из того же первоисточника, что и другие средневековые невменные системы, а именно – из древнегреческих знаков просодии, введенных в обиход Аристофаном Византийским в начале II века до н. э. Самые распространенные знаки просодии – высокий акцент *ὀξεῖα* (в латинской версии [*accentus*] *acutus*), низкий акцент *βαρεῖα (gravis)*, чередование высокого и низкого акцентов на одном гласном περισπωμένη или *ὀξύβαρυς (circumflexus)*, долгий гласный *μακρόν (longa)*, крат-

[2] Показательно, что в фундаментальном трехтомнике Константина Флороса «Всеобщее учение о невмах» (*Floros C.* Universale Neumenkunde. Kassel: Bärenreiter, 1970) хазы вообще не упоминаются.

[3] Строго говоря, нотный гимнарий издавался в двух вариантах. Редактором одного из них был Никогайос Ташчян (1875, Вагаршапат), другого – Егиа Тнтесян (его работа была готова к изданию не позднее второй половины 1870-х, но вышла посмертно в 1934 году в Стамбуле). Эти варианты различаются в деталях нотной записи и могут считаться одинаково аутентичными.

кий гласный *βραχύς (breve)*. Все эти знаки утвердились как в армянской диакритике и пунктуации, так и в системе хазов, где они именуются, соответственно, *šešt, but‘, paroyk, erkar u sułł*. Последний в качестве хаза используется редко, зато первые четыре по частотности превосходят большинство остальных хазов; суммарная доля слогов, несущих перечисленные знаки, и слогов, над которыми вообще нет хазов, составляет не менее 90% от общего количества слогов в песнопениях гимнария. К числу самых распространенных хазов относятся также *p‘uš, zark* (комбинация *but‘* и *p‘uš*) и похожие друг на друга (а также на erkar и *paroyk*) *t‘ur* и *sur*; остальные встречаются реже. Сопоставление двух частей хазово-нотной билингвы гимнария убеждает в идентичности их ритмического остова и позволяет систематизировать хазы по длительности. Для наглядности приведем таблицу хазов гимнария, распределенных согласно их ритмическому значению (условно – 1/8, 1/4 и 1/2; длительность слога, не снабженного хазом, составляет в этой системе 1/4).

1/8	1/4	2/4
sułł	*šešt*	*erkar*
	but‘	*sur*
	p‘uš	*t‘ur*
	olorak	*paroyk*
	cunk	*vernaxał*
	xunč	*nerk‘naxał*
	t‘ašt	*benkorč*
		cnkner
		zark
		p‘at‘ut‘

Наконец, еще одно аксиоматическое положение: интонационно-певческий аспект армянских духовных гимнов (шараканов) – равно как и других разновидностей средневековой духовной гимнодии (включая византийскую и латинскую) – регулируется системой восьми **гласов**. В русской терминологии такая система именуется **осмогласием**, в греческой – *ὀκτώηχος* («октоих»), в армянской – *ut‘jayn*. Под «гласом» (греч. *ἦχος*) подразумевается, обобщенно говоря, строительный материал напевов – единство ладового звукоряда и набора устойчивых мелодических оборотов в данном ладу. Иными словами, все множество напевов, входящих в канонический гимнарий, должно, по идее, сводиться к восьми мелодическим типам – не больше и не меньше. В действительности число мелодических типов, представленных в нотном («лимонджяновском») гимнарии, достигает сорока[4], – поскольку у некоторых гласов есть более или менее сущест-

[4] Эту цифру, не вдаваясь в разъяснения, называет Комитас: «Число основных напевов Гимнария и их разновидностей – сорок»: Komitas Vardapet. Usumnasirut‘iwnner ew yōduacner, 1. Erewan: Sargis Xač‘enc‘, 2005, с. 62 (из статьи 1894 года). Опыт классификации напевов гимнария, осуществленный автором этих строк, подтвердил точность приведенной Комитасом цифры: *Hakobian L.* Šaraknoc‘i ergeri ełanaknerə ew nranc‘ storabažanumnerə // Ēǰmiacin, 1992, 4–5; статья перепечатана в: Manrusum, 2. Erewan: Asołik, 2005. Тот же текст в англоязычной версии: *Hakobian L.* The Šarakan Hymn Tunes and their Subdivisions // Revue des Études Arméniennes. Vol. 33. 2011

венно расширенные разновидности, обогащенные дополнительными ступенями звукоряда и/или дополнительными мелодическими оборотами (некоторые из них традиционная теория именует *darjvac'k* и *steli*, что приблизительно переводится как «мутанты» и «ветвистые»), – но примат числа «восемь» утверждается во внешнем оформлении рукописей: перед каждым гимном на полях ставится одно из восьми канонических буквенных обозначений гласов, без дополнительного указания на *darjvac'k* или *steli*. Эти обозначения таковы: *aj* (*a jayn* – 1-й глас), *ak* (*a kołm* – 1-й сторонний [глас]), *bj* (*b jayn* – 2-й глас), *bk* (*b kołm* или *avag kołm* – 2-й сторонний или старший сторонний), *gj* (*d jayn* – 3-й глас), *gk* (*d kołm* или *vaŕ jayn* – 3-й сторонний или низкий глас), *dj* (*d jayn* – 4-й глас), *dk* (*d kołm* или *verj jayn* – 4-й сторонний или последний глас)[5].

Гласы, судя по всему, заучивались певчими наизусть. Соответственно интервальная структура напевов не должна была фиксироваться на письме, то есть хазы, в отличие от нот, не были предназначены для того, чтобы указывать на точные расстояния между звуками по высоте. Нет никаких оснований для сомнения в том, что к хазам применим тот же принцип хирономии (*χειρονομία* – «жестикуляция», в буквальном переводе «закон руки»), что и к другим ранним невменным системам, прежде всего византийской (до XIII века) и латинской: движение руки дирижера, управляющего хором и указывающего на характер распева знака, имитирует внешний контур данного знака[6]. Иными словами, внешний вид знака отражает конфигурацию движения голоса на данном участке мелодического развертывания. Так, erkar согласно «закону руки» должен распеваться в волнообразном движении, а paroyk – как плавное чередование повышения и понижения интонации; знакам *šešt* и *p'uš* должен соответствовать подъем (причем в случае *p'uš*, судя по внешнему облику этого знака, подъем должен иметь более акцентированный характер, возможно с форшлагом), знаку *but'* – спуск; *zark* может означать чередование небольшого понижения и заметно более «крутого» хода вверх; в облике знаков *vernaxał* (буквально «верхняя игра») и *nerk'naxał* («нижняя игра») угадывается трель (род голосовой «игры»). Ритмические значения хазов, как мы уже убедились, не составляют секрета. Следовательно, хазы отнюдь не являются «тайнописью», и проблему их расшифровки следует признать в значительной степени надуманной.

Функция хазов, как и других типологически родственных систем, была вполне прагматической: хазы и другие невменные знаки помогали приспособить исходные канонические модели осмогласия к словам текстов, различных по объему, распределению ударных и безударных слогов, синтаксису. Со временем, в эпоху позднего средневековья, латинские и византийские (равно как и производные от последних славянские) невмы достигли в своем развитии стадии, позволявшей фиксировать точные интервальные отношения между тонами и, таким образом, обрели независимость от изначально заданных гласовых моделей: необходимость знания этих моделей наизусть, как предварительное условие прочтения невменного текста, отпала. Так возникли поздневизантийские невмы (недолговечные) и система Гвидо Аретинского, давшая начало современным нотам. Армянские же хазы около XIII века остановились в своем развитии, поскольку, как уже было сказано, новые духовные гимны больше не создавались: все дни церковного календаря оказались укомплектованы необходимым

[5] Следует заметить, что сторонние (или, как их обычно именуют в русскоязычной литературе, побочные), вопреки их наименованию, не являются производными от собственно гласов (в отличие от византийских плагальных гласов, которые по существу являются как раз «сторонними» по отношению к автентическим). Это вполне самостоятельные структуры, отличающиеся от «одноименных» гласов как по звукоряду, так и по составу устойчивых мелодических оборотов. Очевидно, «импортированная» армянами практика деления гласов на основные и сторонние воспринималась абстрактно, вне связи с реальными конфигурациями канонизированных напевов.

[6] См.: *Werner E.* The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. L.: Dennis Dobson; N. Y.: Columbia University Press, 1959, p. 107–109; *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 287.

числом песнопений и, соответственно, весь состав гимнария – как текстовый, так и хазовый, – был законсервирован до конца XIX века, когда назрела необходимость «переписать» гимны с использованием новой (лимонджяновской) нотации[7].

Откуда же возникло представление о том, что хазы нуждаются в дешифровке? В процитированной выше статье 1894 года Комитас уверенно заявляет: «Напевы Гимнария, будучи канонизированными и регламентированными, <…> дошли до нас по существу в неизменном виде»[8]. Утверждение Комитаса само по себе, казалось бы, снимает все вопросы. Билингва однозначно свидетельствует о том, что ритмика песнопений не изменилась, и хотя о деталях мелодического развертывания и о структуре ладов сказать того же в точности нельзя, с точки зрения сути дела это не важно: изменения в структуре ладов, даже если они имели место, в принципе не могли быть отражены в хазовом письме, а мелкие вариации мелодического контура не затрагивают основ системы. Но в более позднем тексте (газетной заметке 1910 года «Значение хазов Гимнария») мы обнаруживаем нечто, можно сказать, противоположное по смыслу: «<…> я нашел ключ к армянским хазам и даже читаю простые записи, хотя пока еще не завершил работу; ибо чтобы проникнуть в тайный смысл каждого хаза, нужно изучить по меньшей мере десятки рукописей, на что может уйти до нескольких месяцев»[9]. Далее Комитас приводит свои предварительные соображения о типологии хазов. Среди последних, по его мнению, различаются хазы, указывающие на ступень лада, хазы способа звукоизвлечения, хазы-украшения, хазы громкости, хазы длительности, хазы-ключи, хазы просодии, хазы пунктуации, стилистические хазы, связывающие и разделяющие хазы, хазы альтерации и т. п.[10] Эта классификация в свете современного знания о невмах не выдерживает критики; ясно, что представления Комитаса о хазах эклектичны, поскольку в науке того времени для него не существовало сколько-нибудь надежных ориентиров. Опубликованные посмертно разрозненные «хазоведческие» заметки из архива Комитаса[11] не содержат материала, позволяющего судить о том, какое развитие получили его представления о хазовом письме в процессе работы с рукописями.

Итак, все дело в огромном авторитете Комитаса и в инерции его влияния на мышление армянских специалистов: если бы не эти факторы, хазовая «мифология», возможно, не сложилась бы. Тем не менее хазы представляют собой некую проблему, хотя она заключается отнюдь не в дешифровке. Речь идет о вещи значительно более фундаментальной, а именно о глубинной сути осмогласия как особого рода категории средневековой культуры, причем не только армянской. Исследование хазов и размышления на тему о бесперспективности их расшифровки приводят к следующему выводу: записанные с помощью хазов средневековые армянские духовные гимны представляют собой практически идеальный объект для обобщающих типологических исследований по архаическим духовным песнопениям.

Чтобы разъяснить сказанное, остановимся подробнее на категории «глас» (ἦχος) – одной из центральных для всего средневекового христианского духовного песнетворчества, безотносительно к конфессиональным различиям. С совре-

[7] Вообще говоря, хазы использовались не только в гимнарии, но и в рукописях, содержащих песнопения других жанров (tał, ganj и др.). Исполнение этих песнопений не было регламентированным, они, в отличие от гимнов, могли создаваться свободно, их хазовый облик сложен и декоративен – не исключено, что хазы не столько фиксировали интонационный рисунок мелодий, сколько служили для украшения текста. Так или иначе, в историко-культурном аспекте эти песнопения несравненно менее значимы, чем шараканы.

[8] *Komitas Vardapet.* Usumnasirut‘iwnner ew yōduacner, 1. Цит. изд., с. 62.

[9] *Komitas Vardapet.* Usumnasirut‘iwnner ew yōduacner, 2. Erewan: Sargis Xač‘enc‘ – P‘rint‘info, 2007, с. 69. Хотелось бы еще раз напомнить читателю, что все рукописные канонические гимнарии идентичны – иначе и быть не могло, поскольку речь идет о жанре «канонизированном и регламентированном», – и посему неясно, зачем Комитасу понадобилось изучать «десятки рукописей»: ведь с умножением числа рукописей объем информации не увеличивается.

[10] Там же, с. 70.

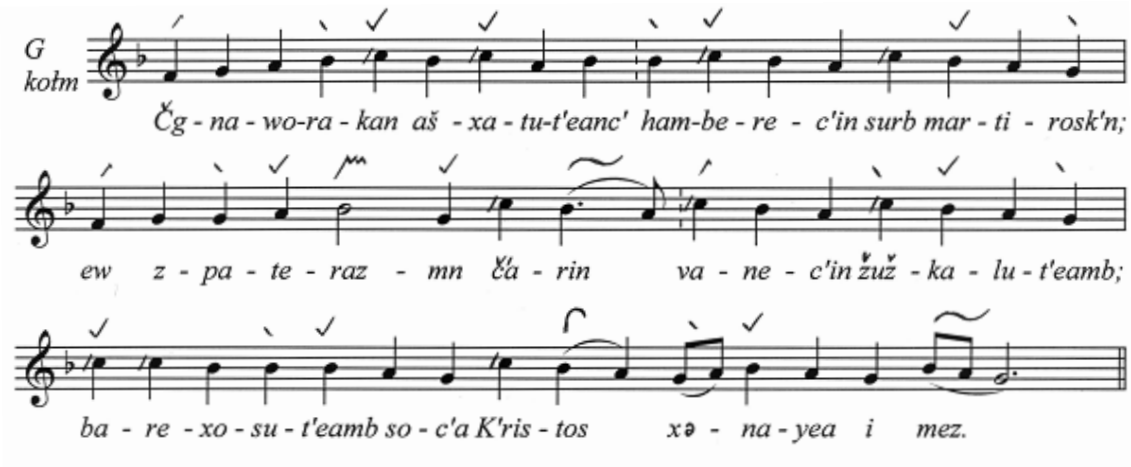
[11] Там же, с. 321–461.

менной точки зрения она выглядит несколько расплывчато и оставляет простор для неоднозначных интерпретаций. Современная наука, как было замечено выше, привычно трактует «глас» как сочетание ладового звукоряда и совокупности устойчивых мелодических оборотов (формул, «попевок»); иначе говоря, глас мыслится как двуединство ладозвукорядного и «формульного» («попевочного») аспектов одного и того же феномена. Однако не всегда ясно, какие именно единицы следует понимать под формулами или попевками, где проходят границы между отдельными формулами, а также между собственно формулами и промежуточным или связующим материалом, каковы пределы и возможности варьирования формул и т. п. С точки зрения реальных данных о структуре средневековой гимнодии (прежде всего византийской, изучению которой посвящена богатая литература) понятие «попевки» представляется абстрактным, а принципы дифференциации попевок не поддаются верификации. Некоторые ученые предпочитают говорить только о ладо-звукорядных характеристиках гласов[12] – тем более что ни один из известных средневековых источников не повествует о формулах, попевках или о чем-либо ином в аналогичном роде (иными словами, «формульная» природа гласа, судя по всему, начала осознаваться только в относительно недавнее время).

Внимательный анализ всей совокупности песнопений армянского гимнария убеждает в том, что в применении к этому материалу категория «глас» требует несколько иного определения, более адекватного архаической природе значительной части армянских песнопений. Моя исходная гипотеза заключается в следующем: природа гласа основывается на изначальном («синкретическом») единстве синтаксиса, просодии, ритма и лада. Хазы в этой системе играют роль средства, обеспечивающего единство названных четырех аспектов.

В качестве иллюстрации рассмотрим произвольно выбранную строфу гимна 3-го стороннего («побочного») гласа (*g kołm*):

Нотный пример 1



Этот отрывок шаракана Всем Мученикам принадлежит архаическому слою армянской гимнодии (традиционно датируется V или VII веком). Как и во всех архаических гимнах, здесь нет признаков силлабического или тонического стихосложения. Строфа распадается на три фразы неравного слогового объема с неупорядоченным распределением ударений; в оригинале фразы отделены одна от другой знаком препинания *mijaket* («срединная точка»), который в армянской пунктуации служит для разграничения относительно законченных синтаксических единств и обычно соответствует точке с запятой. Условно будем называть эти фразы строками. Подстрочный перевод словесного текста:

[12] См., например: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988, особенно с. 197–199.

(1) Отшельнические труды претерпели святые мученики;
(2) и в войне со злом победили воздержанием;
(3) заступничеством их, Христос, сбереги нас.

Трехстрочные строфы подобного типа, – наиболее характерная единица членения словесного текста шараканов. В общем случае такие строфы распадаются на две неравные части по схеме (1+2), 3. Первую часть строфы, охватывающую строки 1 и 2, будем условно называть повествовательной, вторую – молитвенной или вероучительной. В повествовательной части тема данного шаракана раскрывается в более или менее конкретных терминах, тогда как молитвенная (вероучительная) часть представляет собой формулу, которая, в соответствии с литургически-функциональным предназначением шаракана, обращена к Христу, Богородице, святым, священникам, верующим и т. п. В отличие от повествовательной части молитвенная (вероучительная) формула в неизменном виде или с теми или иными вариациями может переходить из одного песнопения в другое и часто используется в качестве рефрена.

В нотном примере 1 напев этой строфы приведен в том виде, в каком он был зафиксирован около 1875 года с помощью нотации Лимонджяна[13]. Надписанные сверху хазы, как уже было сказано, стандартны для всех хазовых (рукописных и печатных) версий гимнария. Косая полоса слева от ноты *c''* обозначает микрохроматическое (меньше полутона) понижение данного звука: такова характерная особенность 3-го стороннего гласа, благодаря которой он получил название «низкий глас» (именно так принято переводить другое название гласа *vaṙjayn* – эквивалент греческого *βαρύτονος*). Другие признаки данного гласа, в привычных терминах современной теории средневековых ладов, таковы: амбитус *f'–d''*, реперкусса («осевой», количественно преобладающий тон) *b'*, финалис (завершающий тон) *g'*.

Как видно из примера, строки, составляющие повествовательную часть строфы, похожи одна на другую по мелодической конфигурации. В обеих строках анакруза[14] (четырехсложная) оформляется в виде восходящего мелодического движения, за которым (на безударном слоге после первого ударного) следует ход вниз. В середине как первой строки (в русском переводе после слова «труды»), так и второй (после «злом») локализованы семантико-синтаксические цезуры (условно – «малые» цезуры), которые в нашем примере отмечены пунктирными вертикальными чертами. По правилам армянской просодии ударение практически всегда ставится на последний слог слова; соответственно обеим цезурам непосредственно предшествуют ударные слоги. В напеве этим слогам соответствует реперкусса (во второй строке она продлена своего рода ферматой и вспомогательным тоном *a'*). Еще больше похожи одна на другую вторые половины обеих строк, предшествующие «большим» семантико-синтаксическим цезурам, то есть тем цезурам, которые в оригинальном тексте отмечены «срединными точками», а в нашем примере и в переводе – точками с запятой (в примере они дополнительно отмечены сплошными вертикальными чертами). Последние (ударные) слоги обеих строк интонируются на финалисе (*g'*), который достигается в нисходящем движении.

Итак, каждая строка повествовательной части оформляется в виде мелодической дуги, в рамках которой восходящему движению к первому ударному слогу в начале более или менее симметрично отвечает нисходящее мелодическое движение к последнему ударному слогу в конце, то есть перед «большой» цезурой. В середине дуги локализована «малая» цезура. Во многих других гимнах ситуация может выглядеть иначе – в частности, объем анакрузы (и, соответственно, конфигурация восходящего движения в начале строки) может варьировать, «малая» цезура в середине строки может отсутствовать, фактура, особенно при исполнении в медленном темпе, может обогащаться украшениями, проходящими и вспомогательными тонами, вся повествовательная часть

[13] Jaynagreal Šarakan hogewor ergocʻ. Vałaršapat, 1875, c. 952.
[14] Группа безударных слогов перед первым ударным.

может «уместиться» в одну фразу/строку, – но общий принцип дуги сохраняет свое фундаментальное значение.

Таким образом, **ритм** формы в рамках повествовательной части строфы формируется по совместным воздействием факторов **просодии** (распределения основных акцентно выделенных слогов) и **синтаксиса** (взаимоотношения «малых» и «больших» цезур, членящих словесный текст на относительно законченные синтаксические единства). В эту же синкретическую систему вписывается и **лад**. Остов последнего формируется завершающими тонами малых и больших синтаксических единств, то есть, в данном случае, тонами *b'* и *g'*. В других гласах опорные тоны могут быть другими (к тому же высокий опорный тон может не совпадать с реперкуссой), однако закономерность, согласно которой высокий опорный тон предшествует «малой», а низкий – «большой» цезуре, сохраняет свою силу. Гласы различаются также по амбитусу и звукорядам и содержат «характерные» тоны (в 3-м стороннем гласе, как мы видели, таковым является микрохроматически пониженный тон *c'*) и интервалы, придающие гласам их неповторимую «физиономию».

Что касается молитвенной (вероучительной) части, дополняющей и завершающей риторическую диспозицию строфы, то ее мелодическая конфигурация выглядит иначе. В данном случае это относительно обширная целостная формула, не поддающаяся членению на единицы меньшего ранга ввиду отсутствия в ней выраженной срединной смысловой и синтаксической цезуры. В молитвенной (вероучительной) части строфы элемент мелодической «стандартизации» выражен еще более отчетливо, чем в повествовательной части (сказанное можно было бы проиллюстрировать на примерах из разных гимнов 3-го стороннего гласа, но в целях экономии места мы ограничимся простой констатацией). Тем самым подчеркивается функция молитвенной (вероучительной) части как смыслового итога всей строфы – этой своеобразной миниатюрной проповеди, – необходимым образом вытекающего из повествовательной части.

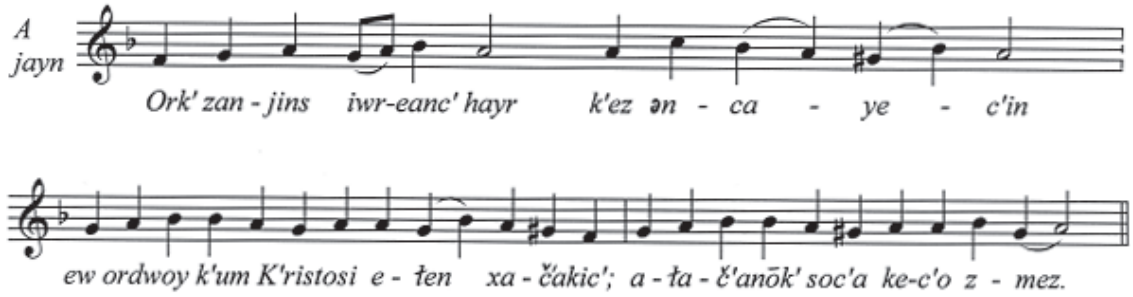
Структурная схема, которую мы здесь попытались набросать, действительна для огромного большинства архаических гимнов (традиционно датируемых временем до X–XI века) и для значительной части поздних образцов жанра (созданных между XI и XIII веком). Будучи достаточно жесткой, эта схема допускает определенную энтропию (обусловленную, как уже было сказано, вариациями слогового объема, просодической и синтаксической структурой фраз, темпом исполнения), но при этом эффективно «работает» на огромном по объему материале. Ее существование убеждает нас в том, что «попевка», «формула» и, возможно, другие термины аналогичного рода, характеризующие категорию гласа, суть плоды позднейшей рационализации. По отношению к ним онтологически первична синкретическая целостность, в рамках которой интегрированы синтаксис, просодия, ритм и лад. Осмогласие в своем исходном виде, как идея, предстает совокупностью таких целостностей, продиктованных единой риторической диспозицией (иначе говоря, совокупностью вариаций на одну и ту же онотологическую модель): это своего рода «целостность целостностей», освященная сакральным числом «восемь»[15]. Позволим себе предположить, что онтология, о которой здесь идет речь, действительна не только для армянской, но и для других региональных разновидностей системы восьми гласов – просто она не всегда распознается, поскольку дошедшие до нас памятники этих «субсистем» не так архаичны, как памятники армянской гимнографии.

В качестве иллюстрации к сказанному, не комментируя, приведем по одной строфе гимнов, представляющих архаическую разновидность всех остальных (помимо 3-го стороннего) гласов армянского осмогласия – см. нотные примеры

[15] Об архетипическом сакральном смысле этого числа в применении к осмогласию см.: *Werner E.* The Sacred Bridge. Op. cit., p. 367 ff. Судя по исследованиям К. Г. Юнга и представителей его школы, восьмерка (4+4) как символ высшей целостности – повторяющийся мотив во многих архаических мифологиях.

2–8[16]. Читатель заметит, что большинство образцов состоит не из трех, а всего лишь из двух фраз (короткие образцы были избраны для простоты), некоторые «дуги» в той или иной степени деформированы или «спрямлены», риторическая диспозиция строфы не всегда в точности соответствует описанной двухчастной схеме, встречаются и другие отступления, но общая картина, как мне кажется, соответствует описанному архетипу.

Нотный пример 2 (1-й глас)

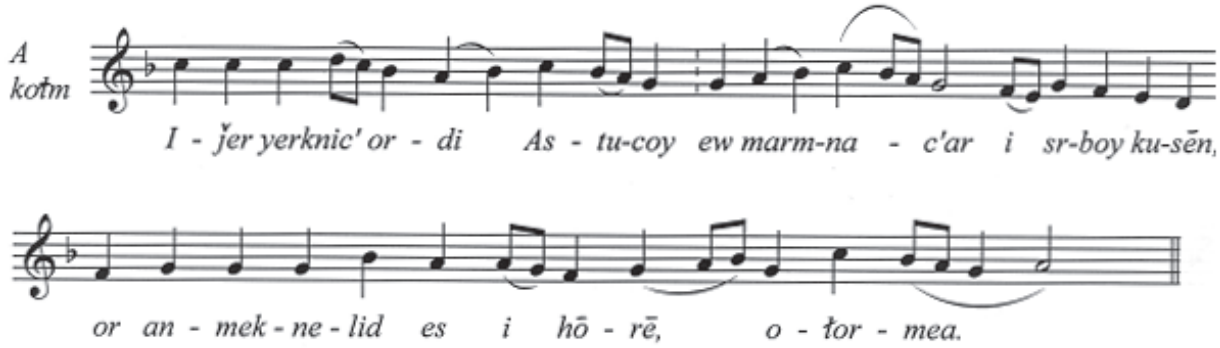


перевод:

(1) Те, кто души свои, Отче, даровали Тебе, и сораспялись Сыну Твоему Христу;

(2) мольбами их сохрани нас.

Нотный пример 3 (1-й сторонний глас)

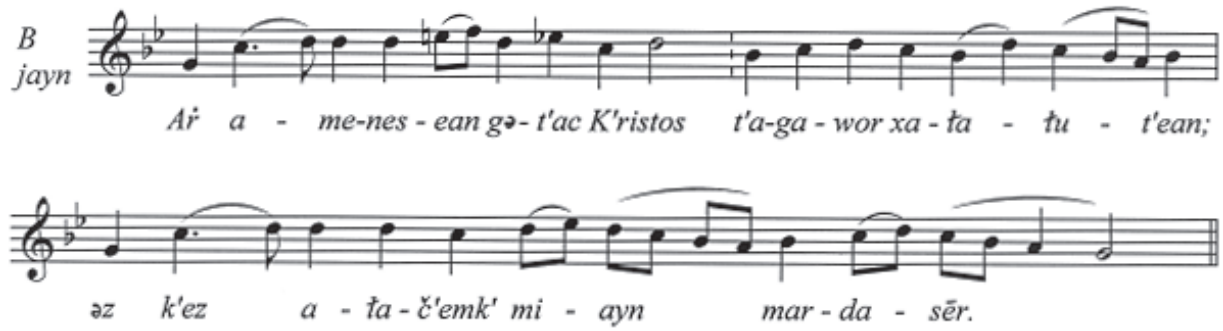


перевод:

(1) Сошел с небес Сын Божий и воплотился от Святой Девы;

(2) Ты, нераздельный от Отца, помилуй.

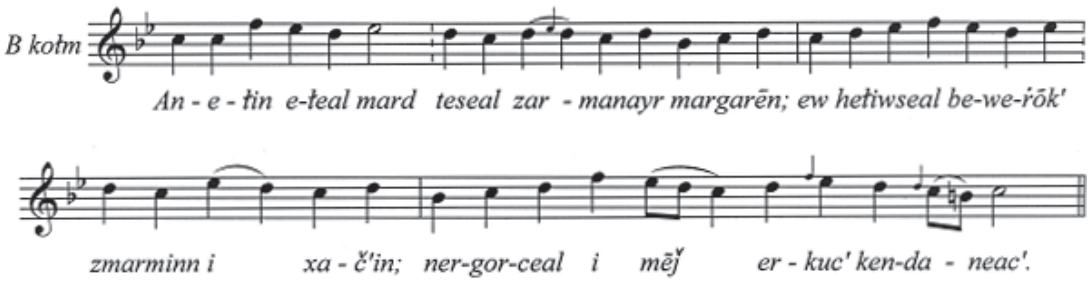
Нотный пример 4 (2-й глас)



[16] Jaynagreal Šarakan hogewor ergoc‘, цит. изд., с. 917, 480, 394, 1046, 408, 378, 93. Некоторые образцы для большей наглядности приведены в слегка упрощенном виде.

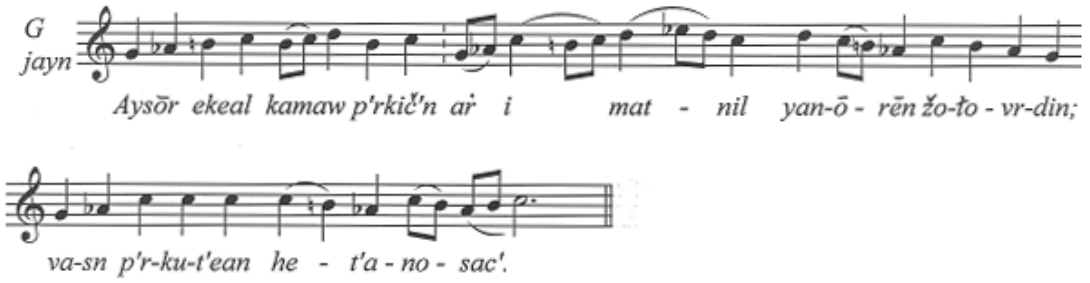
перевод:
(1) Ко всем милосердный Христос, Царь мира;
(2) тебя молим, единственный человеколюбец.

Нотный пример 5 (2-й сторонний глас)



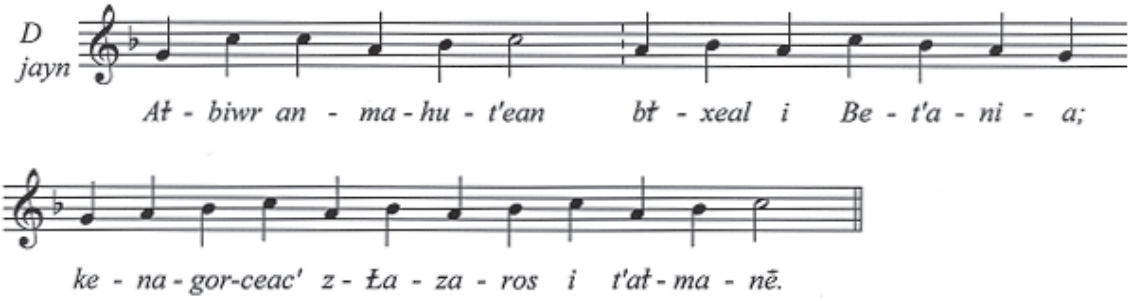
перевод:
(1) Из небытия воплотившегося человека узрел удивленный пророк;
(2) и пригвожденное распростертое тело на кресте,
(3) воздвигнутое посреди двух животных.

Нотный пример 6 (3-й глас)



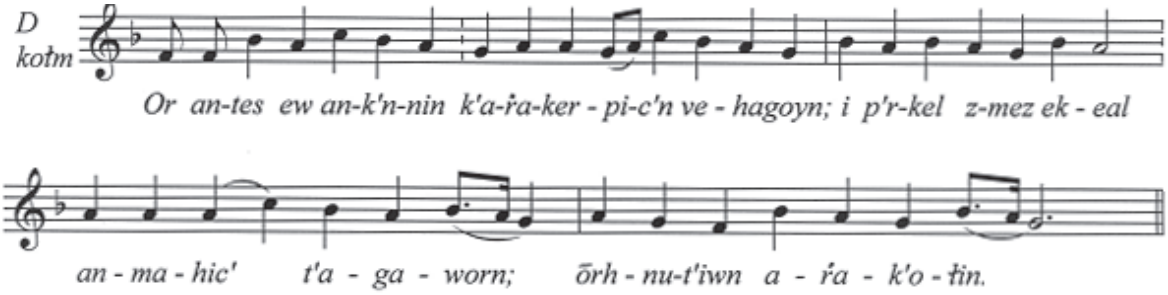
перевод:
(1) Ныне пришел добровольно Спаситель, дабы предаться беззаконному народу
(2) ради спасения язычников.

Нотный пример 7 (4-й глас)



перевод:
(1) Родник бессметрия забил в Вифании;
(2) оживил Лазаря из гробницы.

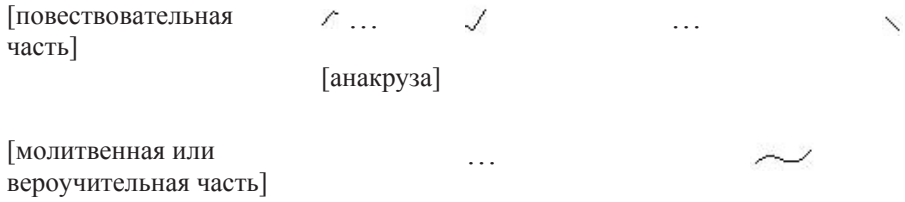
Нотный пример 8 (4-й побочный глас)



перевод:
(1) Ты, незримый и непостижимый, тот, кто превыше четырехликих;
(2) спасти нас пришел, бессмертных Царь;
(3) благословение Пославшему.

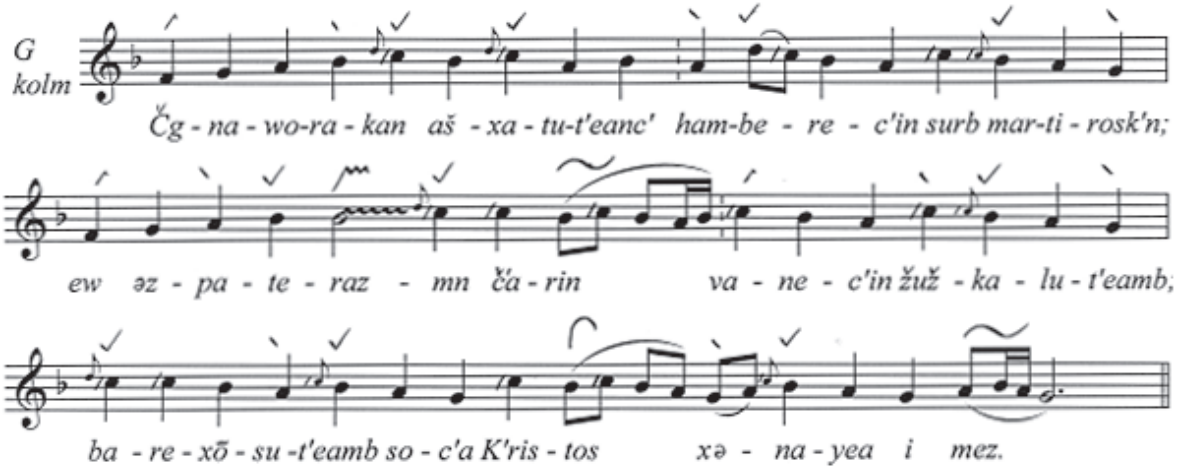
Вернемся к первому примеру и к хазам, которые мы на некоторое время оставили без внимания. Форма дуги в обеих строках повествовательной части схематически обрисовывается последовательностью хазов *šešt* над первым слогом строки и *but'* – над последним. Хирономический смысл этих знаков достаточно ясен: šešt обозначает начальный импульс к восходящему движению, *but'* – достижение нижней точки на линии естественного спада интонации к концу фразы. *Šešt* в начале фразы и *but'* в конце – самое распространенное сочетание во всем гимнарии, независимо от гласа, что, по-видимому, естественно, поскольку оно в самом общем виде отражает фундаментальную конфигурацию строки. Еще один широко распространенный случай – хаз *p'uš* над первым ударным слогом после анакрузы, как в первой строке нашего примера, что также выглядит хирономически вполне осмысленно (во второй строке *p'uš*, скорее в виде исключения, стоит на слоге, предшествующем первому ударному, перед более «сильным» – поскольку более длительным – знаком *vernaxał*). Наконец, практически любая строфа во всех песнопениях гимнария завершается хазом *erkar* – «долгий», – указывающим на продление заключительного слога большого построения.

Как в процитированной строфе, так и в бесчисленном множестве строф других песнопений гимнария, относящихся ко всем восьми гласам, основная хазовая схема выглядит так:



В зонах, обозначенных многоточиями, хазовый рисунок достаточно свободен; в песнопениях архаического типа он, как правило, не отличается густотой и разнообразием. В нашем примере не все хазы кажутся «на своем месте», что, судя по всему, связано с естественной, допустимой нормами осмогласия вариабельностью напева. В нотном примере 9 показана версия той же строфы, минимально измененная ради приведения мелодического рисунка в более полное соответствие с теми значениями хазов, которые угадываются исходя из их генезиса и внешнего облика согласно принципам хирономии. Ясно, что как версия, процитированная согласно официальному изданию гимнария 1875 года, так и гипотетическая «скорректированная» версия из примера 9, – не более чем акциденции по отношению к идее («парадигме») данного отрывка, которая принципиально не поддается однозначному переводу в нотные знаки.

Нотный пример 9



В IX или X веке описанное здесь синкретическое единство начало постепенно размываться, вбирая в себя новые, структурно более свободные, принципиально не укладывающиеся в архаическую схему мелодические модели, в том числе уже упомянутые гласы-«мутанты» и «ветвистые». К тому времени когда развитие жанра прекратилось, общее число моделей, как уже было отмечено, достигло сорока или даже больше, причем некоторые из них несут на себе отчетливую печать индивидуального авторства, то есть по своему онтологическому статусу приближаются к музыкальным произведениям[17]. Песнопения, построенные согласно таким «модернизированным» моделям, составляют не более трети корпуса текстов гимнария.

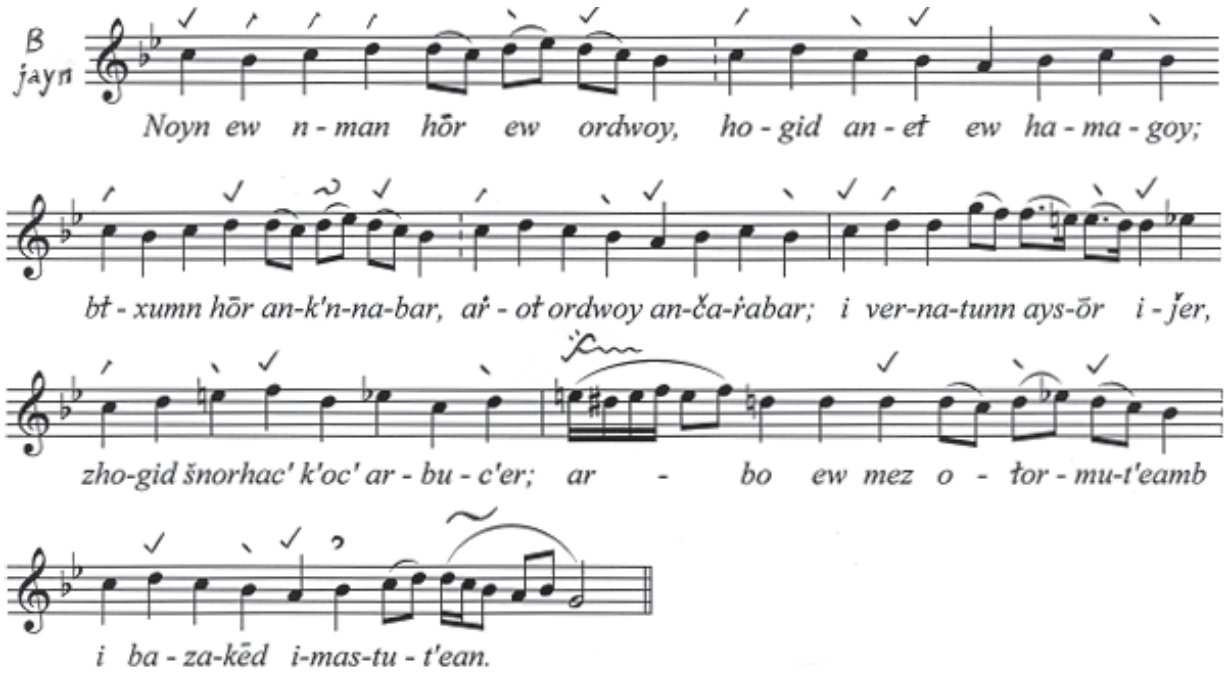
Эволюция идеи осмогласия в армянской гимнодии происходила параллельно эволюции остальных существенных параметров жанра – таких, как стихосложение, способ представления богословских положений в словесном тексте и, конечно же, система хазовой записи песнопений. Стихосложение эволюционировало от архаического свободного, с неупорядоченным числом слогов и распределением акцентов, к силлабическому и силлабо-тоническому. Богословское содержание углублялось и обогащалось ассоциациями; многие гимны позднего периода – обширные богословски-поэтические комментарии к событиям священной истории, выказывающие высокий уровень искусства экзегетики. Хазовое письмо обогатилось многочисленными составными знаками, иногда весьма сложной конфигурации. Такие знаки чаще всего служат «маркерами» новых, индивидуализированных моделей, позволяющими отличить их от других песнопений того же гласа. Типологически составные хазы, по-видимому, близки явлению, которое в древнерусском певческом искусстве называлось «тайнозамкненностью»; имеется в виду прием графической зашифровки напева посредством такого условного сочетания невменных знаков («знамен»), которое не образует данного напева в случае исполнения того же ряда знамен согласно их обычному певческому значению[18]. Ясно, что функционально составные,

[17] Самый значительный автор – Нерсес Шнорали (католикос Нерсес IV, ок. 1098–1173). Заметный вклад внесли также Нерсес Ламбронаци (1153–1198), Иакоб Клаеци (XIII в.), Иованнес Ерзнкаци (ок. 1230–1293) и некоторые другие деятели армянской Церкви. Подробнее о «новых» моделях и их связи с творчеством тех или иных гимнографов см. в моих статьях: *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nranc‘ storabažanumnerə, op. cit.; *Hakobian L.* The *Šarakan* Hymn Tunes and their Subdivisions, op. cit. Что касается авторства «старых» гимнов, то они традиционно приписываются видным деятелям армянской куль-туры V–VIII веков (начало этой традиции положил, по-видимому, историк XIII века Киракос Гандзакеци – см.: *Киракос Гандзакеци.* История Армении, пер. с древнеармянского, предисловие и комментарий Л. А. Ханларян. М.: Наука, 1976, с. 55), что не подтверждается надежными документальными данными.

[18] См.: *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984, с. 17.

«тайнозамкненные» хазы – это знаки совсем иной природы, нежели обычные хазы; типологически различие между ними вполне аналогично различию между индивидуализированными, «модернистскими» мелодическими моделями XII–XIII веков и архаическими моделями традиционного осмогласия (впрочем, не следует забывать, что в записи одной и той же монодии «тайнозамкненные» и обычные хазы сочетаются друг с другом – аналогично тому, как индивидуализированная модель интегрирует в себя отдельные элементы, заимствованные из архаического осмогласия). Примеров, иллюстрирующих сказанное, можно было бы привести великое множество[19], но мы ограничимся одним, далеко не самым сложным. Это строфа «модернизированного» песнопения 2-го гласа (из канона Пятидесятнице), сочиненного Нерсесом Шнорали в силлабо-тоническом складе, четырехстопным ямбом с эпизодическими сдвигами акцента:

Нотный пример 10



перевод (без сохранения размера):

(1) Тождественный и подобный Отцу и Сыну, Дух несотворенный и единосущный;

(2) исхождение от Отца неисповедимое, принимаемое Сыном неизреченно;

(3) ныне сошел в горницу, напоил души дарами Твоими;

(4) напои и нас милосердием из Твоего сосуда мудрости.

Обращают на себя внимание такие моменты, как насыщенность первой половины строфы богословскими категориями, неповторяемость мелодической конфигурации во второй половине, относительно густой хазовый рисунок с составным хазом *benkorč–vernaxał* в начале предпоследней фразы (две точки слева, возможно, указывают на что-то вроде *fortissimo*). Этот составной хаз – «опознавательный знак» данной версии 2-го гласа, которая, по всей видимости, является авторским творением (одним из многих) Нерсеса Шнорали. В гимнарии есть и другие образцы такого «индивидуализированного» 2-го гласа, и все они снабжены тем же составным хазом на том же месте – в начале последней условной строки. Версии, так или иначе (иногда весьма существенно) отклоняющиеся от архаической парадигмы, есть и у других гласов системы осмогласия. Практически все они характеризуются более густым, чем у архаических гимнов, хазовым рисунком и содержат составные хазы или после-

[19] Они собраны в: *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nranc‘ storabažanumnerə, op. cit.; *Hakobian L.* The Šarakan Hymn Tunes and their Subdivisions, op. cit.

дования хазов, однозначно указывающие на данный, и именно данный «отклоняющийся» вариант гласа.

По-видимому, упадок хазового письма был связан не только с общим упадком армянской культуры после XIV века, но и с отмеченным процессом диссоциации канона: обычные, архаические хазы постепенно утратили смысл, а составные «тайнозамкненные» знаки оказались не самым удобным способом фиксации новых мелодических моделей. Для этой цели больше подошли бы ноты или диастематические (то есть указывающие точные интервальные соотношения) невмы, однако в этих направлениях эволюция невменного письма в Армении, в отличие от латинского Запада и Византии, не пошла.

Тот же процесс диссоциации канона – помимо обстоятельств, связанных с насыщением всех дней церковного календаря необходимым количеством гимнических песнопений, – лежал, видимо, и в основе прекращения доступа новых гимнов в церковный обиход после XIII века. В эпоху зрелого средневековья акцент в словосочетании «духовное песнетворчество» неуклонно смещался к слову «творчество». Утилитарное отношение к духовному гимну как к средству, призванному выполнять определенную проповедническую функцию с помощью простых и канонизированных, обязательных для всех гимнографов, независимо от их индивидуальной воли, приемов, устарело; перед гимнографией возникла опасность перерождения в изысканное искусство, которое требовало от автора – теперь уже не смиренного средневекового «переписчика», а настоящего поэта и композитора, пока еще в одном лице, но на неизбежном пути к раздвоению, – значительного индивидуального мастерства, и могло быть адекватно воспринято слушателем лишь ценой немалых интеллектуальных усилий. Такой путь эволюции был нежелателен для жанра духовного гимна – канонического по своей исконной природе, в обязательном порядке навязываемого широкому кругу слушателей. Поэтому в XIII века возможности для дальнейшего развития жанра были перекрыты, и духовный гимн-шаракан как форма живого духовного песнетворчества прекратил свое существование.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984.

Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.

Киракос Гандзакеци. История Армении, пер. с древнеармянского, предисловие и комментарий Л.А. Ханларян. М.: Наука, 1976.

Floros C. Universale Neumenkunde. Kassel: Bärenreiter, 1970.

Hakobian L. Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nrancʻ storabažanumnerə // Ēǰmiacin, 1992, 4–5.

Jaynagreal Šarakan hogewor ergocʻ. Vałaršapat, 1875.

Komitas Vardapet. Usumnasirutʻiwnner ew yōduacner, 1. Erewan: Sargis Xačʻencʻ, 2005.

Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Werner E. The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. L.: Dennis Dobson; N. Y.: Columbia University Press, 1959.