

**К ПРОБЛЕМЕ СТИХА СЛАВЯНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ  
(X—XIII вв.)**

Приступая к стихологическому изучению средневековой славянской гимнографии, мы сразу сталкиваемся со многими сложностями и противоречиями. С одной стороны, активно бытует мнение, что едва ли не весь обширнейший корпус церковнославянской поэзии является собранием прозаических текстов<sup>1</sup>, с другой — предпринимаются попытки определить некие универсальные принципы стиховой организации для любых произведений славянской церковной поэзии<sup>2</sup>. Одной из последних таких попыток явилось исследование К.Ф. Тарановского, сформулировавшего понятие "молитвословный стих". "Это, — пишет ученый, — свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий, обнаруживающих наиболее четкую ритмическую структуру в акафистах. Восходит он к византийскому стиху, а в конечном счете — к библейскому. Более или менее схожие формы молитвословного стиха находятся в армяногрегорианском и в латинском церковном обиходе"<sup>3</sup>.

В противовес традиционному подходу при определении стихотворной речи исследователь обращает внимание прежде всего не на конец строки, а на ее начало. Здесь в качестве "ритмических сигналов", по его словам, выступают в первую очередь две грамматические формы: звательная форма и императив, которые "в синтаксической просодии... чаще других форм наделяются экспрессивным ударением". Нельзя не согласиться с А.М. Панченко, который назвал эти построения недостаточно обоснованной гипотезой<sup>4</sup>. Однако и сам Тарановский признает, что его выводы применимы отнюдь не ко всем гимнографическим текстам "свободной" структуры. Напомним: то, что

Тарановский именует "свободным несиллабическим стихом", К. Крумбахер определял как стих "ритмический"<sup>5</sup>.

В самое новейшее время проблемы молитвословного стиха касался М.Л. Гаспаров. Он, в частности, заметил: "Молитвословный (или кондакарный) стих пришел на Русь с принятием христианства. Образцом его был старославянский стих, созданный во время Кирилла и Мефодия в подражание византийскому литургическому стиху — антифонным силлабическим строфам, где каждой строке одной строфы соответствовала равносложная строка в следующей строфе. Из Моравии этот стих перешел в Болгарию, из Болгарии на Русь... Но с исчезновением в русском языке кратких гласных Ъ и Ь равносложность этих антифонов разрушилась и молитвословный стих превратился в подобие чисто-тонического свободного стиха без ритма и рифмы, опирающегося на синтаксический параллелизм и традиционные анафоры"<sup>6</sup>.

Думаем, что все это требует серьезных уточнений.

Прежде всего, принимая термин "молитвословный стих", по-видимому, было бы неверным исключать из данной системы силлабические стихословия. Ведь именно силлабическими стихами написаны знаменитые Прѣглас Константина Философа<sup>7</sup> и Азбучная молитва Константина Преславского<sup>8</sup>, целый ряд других древнеславянских гимнографических произведений. Довольно большое число древних церковных песнопений написано по принципу силлабической симметрии. Это не только похвала Григорию Назианзину, восстановленная Н.С. Трубецким<sup>9</sup>, не только "память" Константину, стихиры из службы Мефодию Константина Преславского<sup>10</sup> или кондак св. Симеону, стихира Дмитрию Солунскому и ряд других памятников, реконструированных Р.О. Якобсоном<sup>11</sup>. Нет, круг славянских силлабо-симметрических песнопений гораздо шире, он должен насчитывать сотни произведений.

Проведенные нами наблюдения показывают, что по силлабо-симметрическому принципу построены также такие памятники славянской литургической поэзии IX—XIII вв., как "Вечерняя песнь" (ее слоговая схема: 10 — 10 — 14=10 — 10 — 14=11 — 11 — 11=9), молитва "Отче наш" (12=8 — 10 — 8 — 10=8 + 7 — 10 — 10 +=12 — 12), тропарь "Богородице знамению, иже бе в Новеграде", глас 4 (10 — 5=10 — 10=10 — 5=5 — 10 — 10)<sup>12</sup>, стихира на великой вечерни службы Рождества пресв. богородицы (15 — 15 — 15=17=15 — 15 — 15)<sup>13</sup>, стихира службы св. мученику Иоанну Воинственнику, 2-го гласа (15 — 15 — 15=16=15 — 15 — 15)<sup>14</sup>, тропари блаженной княгини Ольге и князьям Борису и Глебу [соответственно: 1) 15 (9 + 6) — 15 (9 + 6) = 12 (6 + 6) — 12 (6 + 6) = 9 = 12 (6 + 6) — 12 (6 + 6); 2) 17 = 8 = 12 — 14 — 12 — 14 = 17]<sup>15</sup>, седален св. Феодора [Студита (на понедельник 3-й седмицы) 12 — 12=9 — 9=13 — 9 — 13 — 7]<sup>16</sup>, самогласен утренний 3-й недели "Величавый разум" (16=10 — 10 — 10 = 14 — 16 — 14 — 16=16 — 14)<sup>17</sup>, зачин молитвы Кирилла Туровского "в пяток на вечерни" (13 — 13 — 13=15 — 15 — 15=13 — 13 — 13 = 14 — 14=9 — 11 — 11=13 — 13 — 13...)<sup>18</sup> и целый ряд других оригинальных и переводных гимнографических произведений, который мы не

будем более продолжать, а ограничимся в заключение разбором слоговой структуры стихир св. Феодосию Печерскому. Памятник прочитывается в минейном Стихираре XIII в. на 3 мая:

При<и>дете. сътъщемся вси.	— 11
къ чьстней памяти.	— 8
отца нашего Феодосия.	— 11.
гь бо отъ оуности. зъвание съвыше приимъ.	— 17 (7 + 10)
отъ нерея бо. богодатыни намъ даръ.	— 17 (7 + 10)
гемъ бывъ христолюбивымъ княземъ.	— 15.
яко оучитель. правыя веры.	— 11
ильможамъ. твърдое защищение.	— 13
сырымъ. яко отць милосърдь.	— 13.
вѣдоуицамъ же. яко теплое застоупление.	— 16
скърбящимъ. оутешение. нищймъ съкровище.	— 16.
млышьскому же ликоу лествица,	— 11
въводящи на высоту небесьноюу.	— 13
всемъ къ немуу притекающимъ.	— 13.
яко источьникъ. приснотекоущия воды.	— 15
сѣжъ. насъ съподобивъ коусити.	— 13
Христе. Боже. по велицей твоей милости <sup>19</sup> .	— 15.

При буквенном обозначении строк сходной длины получаем весьма любопытный строфический рисунок этого песнопения:

А — В — А. С — С — Д.  
 А — Е — Е. С<sup>-1</sup> — С<sup>-1</sup>.  
 А — Е — Е. Д — Е — Д.

Нам также известны многие силлабо-симметрические песнопения, относящиеся к XIII—XVI вв., т.е. ко времени после падения редуцированных гласных Ъ и Ь. Силлабо-симметрическая структура этих песнопений выявляется при зачитании внутренних редуцированных гласных. Очевидно, славянские гимнографы искусственно сохраняли архаическое прочтение внутрисловных еров, что никак не противоречит общему выготению книжной поэзии к архаическому языку<sup>20</sup>.

Из известных ранее и приведенных нами силлабо-симметрических схем вряд ли возможно сделать категорический вывод о непосредственной ориентации славянских поэтов на византийскую антифонную синтабнику. Говоря так, мы вовсе не отрицаем предположение о том, что антифонные стихи могли изначально стимулировать церковно-славянскую силлабосимметрию к развитию. Хотелось только отметить, что, вероятно, очень скоро ее развитие ушло довольно далеко от византийского оригинала, в результате чего, как представляется, в основу церковнославянских силлабо-симметрических стихословий X—XI вв. и последующих столетий был положен не антифонный, а *полносимметрический* принцип построения. В самом деле, по крайней мере до XVII в. нам неизвестно исторически достоверных свидетельств исполнения в болгарской, сербской или русской церкви каких-то новых антифонов, помимо тех, что нашли закрепление в древнейшей богослужебной литературе (это 1) так называемые антифоны кафизме; 2) антифоны изобразительные со стихами пс. 102 и 145, а также блажены и тропари 3-й и 6-й песен одного утреннего канона; 3) повседневные антифоны — по два стиха из пс. 9, 92 и 94;

4) праздничные антифоны с пророческими стихами из псалмов; 5) три степенных антифона, содержащие по три стиха из пс. 119—133, каковые образуют "Степенную песнь"<sup>21</sup>). Но и в указанных текстах, несмотря на соответствующее музыкальное изложение — попеременный распев стихов на двух клиросах, силлабосимметрика не выдерживается. Там же, где она очевидна, нередко наблюдаются такие причудливые схемы, что связать их специфику с особым хоровым исполнением не представляется возможным. Веским доводом в пользу такого соображения являются примеры, когда выстроенным в идеальном силлабо-симметрическом ключе оказывается лирический монолог. Так, по всем законам гимнографии составлен плач князя Глеба, читаемый в древнерусском "Сказании о Борисе и Глебе". Литературная обработка плача лишь укрепляет его основные стихологические параметры, которые показывает следующая схема: (// — означает цезуру)

$$\begin{array}{l}
 \text{I. } \left| \begin{array}{l} 8 // 8 \\ 7 // 7 \\ 9 // 9 \end{array} \right| \begin{array}{l} (4 + 4 - 4 + 4) \\ \hline \text{1-я строка} \end{array} \\
 \text{II. } \left| \begin{array}{l} 5 // 5 \\ 4 // 4 \\ 5 // 5 \\ 7 // 8 \end{array} \right| \begin{array}{l} (2 + 2 - 2 + 2) \\ \hline \text{2-я строка} \end{array} \\
 \text{III. } \left| \begin{array}{l} 9 // 9 \\ 7 // 7 \\ 8 // 8 \\ 9 // 4 \end{array} \right| \begin{array}{l} (3 + 5 - 3 + 5) \\ \hline \text{3-я строка} \end{array} \\
 \text{IV. } \left| \begin{array}{l} 8 // 8 \\ 7 // 7 \\ 10 // 10 \end{array} \right| \begin{array}{l} (4 + 4 - 4 + 4) \\ \hline (5 + 5 - 5 + 5)^{22} \end{array}
 \end{array}$$

Итак, *гимнографичность* плача не требует развернутых комментариев. Как и все "Сказание", он, несомненно, был рассчитан на произнесение вслух<sup>23</sup>, что ничуть не противоречило широко развитой в церковном обиходе практике речитативного "стихоглаголения" (см. далее).

При ближайшем рассмотрении славянской гимнографической силлабосимметрики выясняется следующее: силлабический уровень организации текстов служит лишь *частным* (первичным) проявлением структурирующей все произведение *симметрии*, каковая почти непременно проявляется и на уровне смысловом, стилистическом, а также композитивном. Принципы этой композиционно-смысловой симметрии отрабатывались уже в древнейший период творчества славянских песнописцев и переводчиков. Образцы 2—3-частных композиций — с весьма четкими идейно-смысловыми разграничениями частей — давали переведенные на старославянский язык псалмы. В них же нашли отражение многие структурно-поэтические элементы, ритмические модели, которые живо использовались песнописцами, поэтами-книжниками X—XIII вв., и в первую очередь это идея многоуровневой композиционной симметрии, а также своеобразной симметрии особо значимых лексем. Не станем сейчас демонстрировать это на псалмических текстах, но обратимся к оригинальному славянскому стихотворению X в. Прѣгласу. Изучавший его строй В.Н. Топоров сделал очень важное наблюдение: автор Прѣгласа постоянно заботится, чтобы в нем *первое слово* определяло звукоизобразительное поле

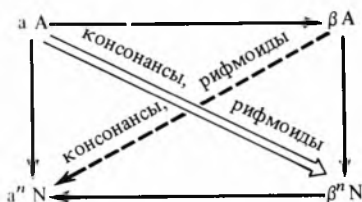
всего стиха (или даже нескольких стихов), чтобы оно непременно было связано в звуковом аспекте с *последним словом* в стихе. Ср.:

Даръ бо есть / отъ бога съ дан.  
даръ божии / есть десныя части.  
даръ доушамъ...

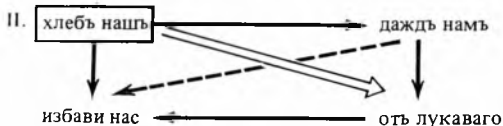
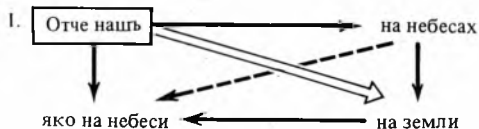
Этот принцип, продолжает исследователь, находит убедительные параллели в других текстах, "иногда <он> расширяется до рамок всего стихотворения, связывая его *первое и последнее слово*. Ср. основные звенья такой сети в "славословии" Савве:

Слави. . . . . славу. . . . . Саво  
. . . . . слава. . . . . яви се. . .  
. . . . . светлость вери светлость. . . . .  
. . . . . светило яви се всему  
. . . . . висота сана висоту сврежн  
. . . . . више. . . . .  
Слова слави Саве сплете Силуан<sup>24</sup>.

Иначе говоря, уже в древнейшей славянской стихологии устанавливаются структурообразующие принципы, аналогичные в чем-то идее ирмولوجического развития темы от заданного словесно-ритмического и мелодического "зерна" — прототипа. Схематически это удобно представить следующим образом:



где: *a* — первое слово в первой строке 1-й строфы; *A* — 1-я строфа; *β* — последнее слово в последней строке строфы; *N* — одна из последующих или последняя строфа; *a<sup>n</sup>* — первое слово в одной из последующих или в последней строфе; *β<sup>n</sup>* — последнее слово в последней строке одной из последующих или последней строфы. Случаи, когда словесно-звуковые и семантические связи действуют во всех указанных на схеме направлениях, не столь часты; ярким примером организующего действия их полного подключения может быть названа молитва "Отче наш". Ср.:



Между тем сильными стихологическими местами (*-акротелевтами* в широком понимании термина) в силлабо-симметрической гимнописи славян X в. предстают не только первое (хотя и особенно часто) и последнее слово (или вообще — зачин и концовка), но и *начала каждого стиха* ( — акростихи, анафоры, аллитерации) и в значительно меньшей степени — созвучные концовки смежных стихов, гомеотелевты. Действительно, стихоритмический строй только что рассмотренной молитвы подкреплён анафорами и гомеотелевтами:

Да святится . . . . . твоё.  
 Да придеть . . . . . твоё.  
 Да будет . . . . . твоя...

Ср. то же в "славословии" Симеону:

Саве слову последовав Симеоне  
 Славу слова наследова светло. . .  
 Миродръжство. . . . . славне,  
 Мироточство . . . . . славно<sup>25</sup>

Или — Григорию Богослову:

Григорие телом чловеке . . . . . анееле.  
 Ты бо телом чловекъ . . . . . аннель. . .  
 Бога прославлеють . . . . .  
 Правыя . . . . .  
 Припадаюшь . . . . .  
 Приими . . . . .<sup>26</sup>

Заданный порядок слогов, определенный комплекс "сильных мест" (дополняемый параллельными конструкциями, рифмоидами и постоянными определениями), вместе взятые, создавали вполне достаточное для осознаваемого вычленения из имманентного потока прозы стихологическое единство. Древнеславянские гимнописцы, однако же, не считали силлабику единственно приемлемой стихотворной системой, единственным показателем стихотворности текста<sup>27</sup>. В их распоряжении были, в частности, и такие архаические системы, как поэтическая аллитерация и анафористика.

Выдвижение на первый план не силлабического, а *анафорического* принципа построения гимнографического произведения заставляло поэтов больше внимания уделить его строфическому устройству. В результате уже в IX—X вв. наряду с единосвязными анафорами структурного типа А — А — А — А и т.д. (см.: с. 150; хайретизмы акафистов; ектении; пасхальные стихиры "Пасха священная нам днесь"; приписывавшиеся Иоанну Златоусту "молитвы двенадцатым часом" и подобные) широкое распространение получили анафорические стихи, образованные целиком из цепи 2—3-стишных строф. Примером данных построений является святытлен Иоанну Предтече (24 июня):

Увы мне, много зла сотворшему.  
 Увы мне, единому прогневавшему бога благаго.  
 Крестителю Христов, помози ми,  
 и подаждь прегрешений моихъ разрешение,  
 и долговъ моихъ от'сечение.  
 ходатайствы твоими<sup>28</sup>.

Большой ряд анафорически согласованных двустиший (по схеме:

А — А = В — В = С — С и т.д.) дает "Молитва кресту честному":

- |  |  |
|--|--|
| 1. Да воскреснет бог . . . . . его,<br>и да бежит . . . . . его. | 5. На тебе пропятого . . . . .<br>нашего Иисуса Христа . . . . . |
| 2. Яко исчезает . . . . .<br>яко тает . . . . .                  | 6. И поправшаго . . . . .<br>и даровавшего . . . . .             |
| 3. И знаменующихся . . . . .<br>и в веселии . . . . .            | 7. Нам тебе . . . . .<br>на поправление . . . . .                |
| 4. Пречестный . . . . .<br>прогоняяй . . . . .                   | 8. О, пречестный . . . . .<br>помогай ми <...> <sup>29</sup> .   |

Довольно стройный образец (возможно, воспринимавшийся как идеальный) стихов, связуемых анафорами, являют библейские стихи семантически строго очерченного фрагмента Нагорной проповеди (Лук., VI, 20—49). Язык фрагмента лаконичен и экспрессивен. Перед нами как бы подобие пророческого гимна:

Блажени нищие духом:  
яко ваше есть царствие божие.  
Блажени алчущии ныне:  
яко насытитесь.  
Блажени плачущии ныне:  
яко воззсмеетесь.  
Блажени будете,  
егда возненавидят вас человецы,  
и егда разлучат вы и поносят..  
*По сим бо творяху пророком отцы их.*

Обаче горе вам богатым:  
яко отстоите оутешения вашего.  
Горе вам, насыщенный ныне:  
яко възалчете.  
Горе вам, смеющымся ныне:  
яко възрыдаете и восплачете.  
Горе,  
егда добре рекут вам вси человецы.  
*По сим бо творяху лжепророком отцы их.*

Здесь анафоры создают перекрестную строфическую композицию по принципу: А — В = А — В = А — В = А — С / Д — В = Д — В = Д — С. Они усилены стилистической симметрией и двумя рефренами. При этом следует подчеркнуть: наибольшие строки (=рефрены) не превышают порога 16 слогов, т.е. размера, бывшего своеобразным силлабическим аналогом классического гексаметра.

К перекрестным построениям обратился и автор одного из первых произведений русской литургической поэзии — похвалы княгине Ольге, каковая прочитывается в статье 969 г. летописного свода Никона Великого. Ср.:

Си бысть предтекущая . . . . .  
аки деньница предь солнцемъ.  
и аки зоря предь светомъ.  
Си бо съяше.  
аки луна въ нощи. . . . .  
Си въ неверныхъ . . . . . светящеса.  
аки бисер въ кале. . . . .  
Си бо омыся . . . . .  
и совлечеса. . . . .  
и въ новый Адамъ облечеса. . . . .

Си первое вниде. . . . . отъ Руси.  
Сию бо хвалять рустие сынове.  
аки началницу.  
Ибо моляше. . . . . бога за Русь<sup>30</sup>.

Применяя по отношению к стиховой структуре определенной части славянских гимнографических произведений понятие "анафорический стих", мы не считаем его абсолютно совершенным. Но учитываем при этом, что славянские грамматики отстаивали значимость этой формы. В одной грамматической статье, осуждающей писцов, кои заботятся лишь об орфографическом обозначении концовки стиха, далее говорится: "И такового их ради неразсуждения начало стиха аки землю своим неразумием прикрывают и главу его неявлену творят"<sup>31</sup>. Анафорический стих ритмически организует, ставит акцент именно на началах строк, опираясь преимущественно на прямые анафоры. Правда, в нем как и в силлабо-симметрических гимнах, действуют сразу несколько маркирующих стихотворную речь компонентов, среди которых выделяется все тот же принцип комплексной симметрии. Может быть, единственное, что отличает последнюю в анафорических стихословиях, — обычное отсутствие в наиболее сильной позиции (т.е. в начале первой строки произведения) имени воспеваемого святого, подвижника и т.п., что, напротив, довольно часто имеет место в гимнах иной формы.

Самый большой раздел церковнославянских песнопений и речевых молитвословий составляют такие, которые лишены последовательно проведенной силлабической или анафорической организации. Произошло ли это по вине позднейших переписчиков и интерпретаторов либо определялось изначальным творческим замыслом составителя, выяснить бывает крайне сложно. Как бы то ни было, подобные тексты представлены уже в древнейшей литературной традиции славян. Их структуры характеризуются логической стройностью, комплексной симметрией, включающей "цепные" созвучия, рифмиды ("звуковая связь") в стихах, часто симметрически соотносенные друг с другом (на пространстве целого текста или же трех-четырёх строф песнопения) фрагментарные согласования строк-стихов по анафорическому или телевтическому принципу; и наконец, регулярно повторяющиеся "сильные места" — вводные части и концовки стихов, запевы, припевы (=ипакои, акротелевты в буквальном смысле). В стиховом строе произведений указанного типа на первый план могут выдвигаться разные структурообразующие принципы: аллитерационный, анаграмматический, акростишный, падежно-вариативный и парадигматический, синтетический. Но в любом случае каждый из названных принципов отдельно, по нашему мнению, не имел для гимнописца-славянина самостоятельного версификативного значения. Только в сочетании с различными повторами, параллелизмами, иными видами смысловой и звуковой симметрии эти принципы, по-видимому, могли восприниматься как специфические стиховые формы, т.е. собственно формы молитвословного стиха.

Прежде чем обратиться к их конкретному рассмотрению, добавим несколько замечаний к уже сказанному о поэтике старославянской



гимнографии. До сих пор, говоря о симметрических построениях, мы по преимуществу заостряли внимание на звукописи, хотя не менее важны и устойчивые семантические согласования, способные выполнять функцию своеобразных "рифм смысла". Тем более что в церковнославянской гимнописи очень велика плотность прочно этикизированных средневековым сопряжений ветхо- и новозаветной истории (каковые легко актуализировались в молитвенном сознании исполнителей гимнов и их слушателей), сопряжений неба и земли, бога и людей его, ангельского и церковного пения, других метабол и антимем. Нередко они служат основой композиционной идеи целого песнопения. Так, к примеру, параллель между земной и небесной "житницей" обуславливает двухчастную композицию воскресной стихиры на "Господи возвах" недели о блудном сыне:

1. Въ безгрешную страну. и животную отъидохъ.
2. Земли сея въ грехъ. серпомъ пожахъ класы леностныя.
3. И рукояти собрахъ дель моихъ стогы.
4. Я же и насадихъ не на гумне покаянья.
5. Но молю тя превечнаго делателя нашего бога.
6. Ветромъ твоего любья. извехъ плевелы дель моихъ.
7. И пшеницю с'бери души моеи оставленье.
8. Въ нъбесней затворяя мя житници. и спаси мя<sup>32</sup>.

Высокая степень кодификации древнеславянскими гимнописцами и церковью целых серий слов и выражений (постоянных эпитетов, гимнографических формул) делала эти поэтические топосы хорошо уловляемыми сигналами регулятивности в строе гимнографических текстов. Устойчивая повторяемость топосов была подготовлена всей давней практикой христианских гимнописцев-хорегов, которые заставляли свою паству распевать по несколько раз один стих и только потом переходили к следующему стиху<sup>33</sup> (ср. ее отражение в троекратном повторе троичных гласов на утрени после шестопсалмия и сктении или в исполнении отпустов на вечерни). По аналогичному принципу строились штудии Псалтири, а также пророческое исполнение псалмов (умножение повторов здесь только приветствовалось). В то же время гимнографическая поэтика повтора общих мест в значительной мере опиралась и на так называемую центональную поэтику, активно воспринятую византийцами, а потом и славянскими песнописцами. Не потому ли составной характер приобретали даже произведения малых гимнографических жанров, как то: тропарь, стихира, слава. Однако их вхождение в больший ряд чинопоследований заставляет рассматривать их стихологическую (и музыкально-ритмическую) структуру в непосредственной связи со структурой данного ряда. Особенностью же последней является тенденция к постоянному расширению: от конкретной молитвословной формулы — к гимнографической строфе (тропарю, икосу, ирмосу); от строфы — к отдельной песне (песне канона, стихирам и т.п.); от песни — к более сложным жанрам (акафисту, канону); от них — к простейшей повседневной службе (например, к часам); далее — к праздничной литургии. А затем: от многих тесно взаимосвязанных литургических чинопоследований — ко всей церковной и внеобрядовой поэзии древнеславянских гимнописцев (включая "духовные стихи"). И в любом

данном тексте гимнографические топосы должны были восприниматься как ритмико-регулятивные знаки, как фактические акротелевты, даже если в отдельно взятом песнопении, молитвословии они не находили созвучных себе слово- или звукосочетаний: таковые непременно прочитывались в ближайшем и в более дальнем гимнографическом окружении этого песнопения. Сходные явления прослеживаются в общем музыкальном строе литургических чинопоследований, восстанавливаемом по нотированным рукописям XVI—XVII вв.<sup>34</sup>, что, безусловно, служит дополнительным подтверждением того, "что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного"<sup>35</sup>.

Все это — и "рифмы смысла", и гимнографические топосы и формулы, регулирующие ритмику всего круга церковных песнопений, и заметная роль в их членении на отдельные стихи музыкальной фразеологии, — все это необходимо иметь в виду при общем анализе различных форм молитвословного стиха.

Под аллитерационным стихом подразумеваются гимнографические структуры, родственные анафорическим, т.е. структуры, *относительной* константой в которых являются прежде всего оформленные в идентичном звуковом ключе начальные элементы каждой строки-стиха (мы говорим "относительной константой, так как в церковнославянском языке не было обязательного начального ударения).

Нередко обе структурные модели — анафорическая и аллитерационная — просто сливаются вместе, отчетливо высвечивая в своей звукописной ткани несколько вертикальных линий или сегментов. Богатый материал, иллюстрирующий это, предоставляют псалмы, в частности псалом 74, зачин которого строится таким образом:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
1.	ИС	ПО	ВЕ	СЯ		ТО	БО
2.	ИС	ПО	ВЕ	СЯ		ТО	
3.	И	При	ВЕ	им		ТВО	
4.		ПО	ВЕ	в	чюдес	ТВО	
5.	егда	Приму	ВрЕМ	Я аз	прА	ВО	сОужду (...)

Единый ритмический поток анафоры и аллитерации образуют в тропаре св. Иоакиму и Анне (9 сентября):

А В	<i>Блаженая</i> <u>вр</u> ста.
В А В	<u>вы</u> бо <u>вь</u> сехъ <u>ро</u> дитель превъзидоста.
С В	<u>яко</u> <u>в</u> се <u>с</u> здание имеюще съпородиста.
В А В	<u>вы</u> истинуо. <i>блажена</i> еси Иоакиме.
С — А	<u>тако</u> моу <u>дет</u> ищу <u>б</u> ывъ отъць.
А	<i>Блаженая</i> оутроба твоя Ано.
С	<u>яко</u> <u>м</u> атерь живота нашего прозябла еси.
А — С	<i>блаженая</i> съсѣца <u>я</u> же съсала есть.
С — Д	<u>я</u> же млеко <sup>м</sup> ъ пита <sup>в</sup> вши.
Д В С	питающааго <u>в</u> сякъ <u>д</u> ыхание.
С — ВА	<u>его</u> же <u>мо</u> лители <u>ва</u> ма <i>преблаженая</i> молимся.
Д	<u>по</u> миловати <u>до</u> уша наша <sup>36</sup> .

То же наблюдается в тексте стихиры начала лета:

А В С Цесарьствие твое Христе боже.  
А В В цесарьствие всех век.  
В В В и владычество твое в всяком роде и роде.  
В С В Вся бо премудрости сътворил еси.  
В В Времена намъ и лета сътворил еси.  
Темъ  
С В В благодаряще по всему. и в сех ради. в пиемъ ти:  
С В благослову вень летуо.  
С В С благости твоя. и сподоби нас  
Д В неосоужд<sup>енно</sup> в пити:  
Д В господи слава тебе<sup>3 7</sup>.

Ср. также — в молитве Исаака Сирина "Господи, видиши беду мою":

{	Господи...	аще ли чиста . . .
{	принуди. . .	ничто же дивно. . .
{	аще хошу. . .	{ но на <u>мне</u> . . .
{	но яко богъ. . .	{ <u>недостойнем</u> . . .
{	яко силенъ. . .	{ <u>удиви</u> . . .
{	аще <u>бо</u> . . .	{ <u>яви</u> . . . <sup>3 8</sup>
	ничто же. . .	

Однако есть произведения, применительно к которым следует говорить главным образом об аллитерации. Такова "Херувимская песнь", отличающаяся очень ясной строфической композицией:

1. Иже херувими тайно образующе.  
и животворящеи Троице трисвятую песнь припевающе.
2. в сякое ныне житейское отложимъ попечение.  
яко да царя всех подыимемъ.
3. ангельскими дариносима чиньми.  
аллилуйа. аллилуйа.<sup>3 9</sup>

Такова стихира 8-го гласа "чюдеси архангела Михаила" (6 сент.):

[Яко] в елья слава твоя. . . .  
пламенное бо. . . . .  
присно пред. . . . .божемъ. . .  
воинства. . . . .  
воинначальникъ . . . . .  
владыка. . . . . я в сия.  
повода воистину.  
в сех. . . . . бога.  
[Темъ] в си величаемъ<sup>4 0</sup>.

Такова же стихира "на хвалитех" из службы преподобной Евфросинии Полоцкой:

Приидите, любомудрени:

1. песнями богокрасными  
воспоемъ достохвальней и смиренней
2. Евросиние всечестней,  
осьняющее древо плода неизреченна,
3. копанье корене Русьской земли.  
Полотска града оублажимъ<sup>4 1</sup>,

а также заключительная "слава" повседневной службы "Пророки прославляемый", стихира 6-го гласа в неделю о блудном сыне "О колико благ"<sup>42</sup> и другие тексты.

В аллитерационные схемы песнопений могла вплетаться словесная игра, выполняющая также функцию важного смысловатого акцента, т.е. близкую к функции обычной рифмы. Ср. в тропаре апостола

Ананьи 8-го гласа (1 октяб.):

Оучениче съпасьвъ.

старей<sup>+</sup> священникомъ преславъне.

слава мученикомъ Ананье.

светило пресветло. намъ гражанинь.

прилежно молися избавитися стаду твоему от бедь.

и съпасьти душа наша<sup>43</sup>.

Или же вот одна из стихир 4-гласа Иоанну Златоусту (13 нояб.):

[Глаголы] златозарьными.

землю Иоанне. . . . напоилъ еси.

златоточиву имея душо. . . . .

вься позлативъ словесы своими.

златодетелю повелением си. . . .

златослове и златоусте:

Христа бога моли съпасьти душа наша<sup>44</sup>.

Здесь словесная игра построена не только на повторе морфемы "злат-", но и на этимологии ее (ср. от греч. χρυσος — золотой), порождающей у знакомых с греческим языком ассоциации с именем "Христос".

Из приведенного материала должно быть понятно, что в пределах одного песнопения аллитерации могли варьироваться, как бы разбивая его текст на несколько условных строф, и также могли "прошивать" весь этот текст единым моноритмом.

Использование *анаграмм* в целях построения поэтического текста восходит к глубокой древности<sup>45</sup>. Нам представляется, что этот искусный поэтический прием не оказался вне сферы знаний и технических возможностей и древнеславянских церковных поэтов. Этому должна была способствовать хотя бы творчески усвоенная ими идея ирмологии — витиеватых сплетений и расплетений словесно-мелодической "вязи" ирмосов<sup>46</sup>, усвоенная, заметим, задолго до расцвета в XIV—XV столетиях пресловутого стиля "плетения словес". Впрочем, яркие образцы искусства анаграммирования слов демонстрировала переводная библейская поэзия, служившая, как известно, высоким художественным эталоном для древнеславянских "ветий". В этом плане наиболее примечательны стихи Псалтири. Конкретная цель настоящей работы не дает возможности заняться подробным разбором самой популярной у наших предков библейской книги на предмет установления всех случаев использования в ней анаграмм. Поэтому постараемся ограничиться только одним примером, взятым из первого же псалма. Нас интересует структура его концовки:

стих 11: не тако → *нечестивии* ← не тако,

стих 12: но яко → прах егоже в [озмета] ет → ветр [от [лиц] а зем [ли]]

стих 13: Се — го ра — ди не во — с [кресн] уть *нечестивии* на суд,

стих 14: не [грешн] цы в со — вет ← пра — вед /ны/ х.

стих 15: [я] ко с — вес — го → Гос — подь путь ← пра — вед [ны] х

стих 16: и путь *нечестивы* — х погиб — нет

где, повторяясь, варьируются семантически определенно окрашенные словоформы: "[в]озмет-" — "от зем[ли]"; "прах", "[с]вет [весь]" — "вед" (ср.: "прах еже вет" и далее: "прах вед ны"); "суть" — "суд"; "Гос — подь" — "путь" и др. Вычленяемые нами структурные элементы текста псалма заметно напоминают сложные переплетения стихов скальдической поэзии, в частности дротткветты (с той лишь разницей, что в дротткветтах разрывались и втискивались друг в друга преимущественно отдельные предложения, а здесь разрываются и втискиваются друг в друга отдельные слова<sup>47</sup>). Насколько данная техника вычленения семантически значимых словоформ в сплошном буквенном течении стиха была развита у славянских поэтов X—XIII вв., могут свидетельствовать упоминавшиеся выше похвалы Симеону, Савве Сербскому или некоторые молитвы Кирилла Туровского. Так, например, в молитве "в четверток, по вечерни" читаем:

Бог сый непременень, въ наше естество

оболкъся и весь бысть человекъ. . .

Ты бо свеси удобь прелсти мое человеце естество,

по ими же свеси судбами, спаси мя.

Песть бо во мне не единого же нрава спасающаго мя:

весь нищ и весь убогъ безъ твоя помощи,

напраснивь родомъ и сверепъ естествомъ. . .

скоръ на сваръ и на смирение. . . ленивъ,

изобилуя въ ядени. . . все благодеение отвергохъ отъ себе,

и вся неудобная вселишася въ мя<sup>48</sup>.

Поэт весьма искусно анаграммирует, разверстывает слова и выражения: "бог сый" — "весь бысть человек" — "естество" — "свес' суд[ба]"; играет смысловыми оттенками слов: "скор — свар", "свереп — смирен", "ядени — деяние".

Типичный образец анаграмматических записей дают стихиры восточные из утренней службы Благовещению. Их составитель создал семантическое поле из двух переплетающихся ключевых словотем — "Крест / Христ / е" — "сил[а]е":

Крестомъ твоимъ Христе хвалимъся.

и воскресение твое поем и славимъ:

Ты бо еси богъ нашъ. . . . .

слава силе твоей господи, яко разрушилъ еси. . .

смерти, и обновишь еси нашъ крестомъ своимъ,

даруя. . . нетление. . .<sup>49</sup>

В отличие от аллитераций, важным показателем которых является фиксированность звуковых повторов в зачинах стихов, анаграмматические построения, как это можно видеть, ориентированы на участие в звуковой симметрии почти всех слогов стиха, что заставляет связывать их не столько со стихотворной ритмикой, сколько с недущей словотемой произведения<sup>50</sup>. Это ни в коей мере не противоречит основной конструктивной идее комплексной симметрии, о которой было сказано ранее. Напротив, анаграммируемое слово-логос, растворяясь в звуковом контексте песнопения, как бы перетекая от начала его к конечной части строфы или всей поэтической

кой конструкции, не только устанавливало необходимые смысловые акценты, но и нередко органично соединяло обозначенные в нем (песнопении) антиномичные тематические полюсы. Вместе с тем следует подчеркнуть: сама природа анаграмм такова, что их прочтение всегда будет сопряжено с известными допущениями. Это обстоятельство, конечно, усложняет, но не снимает проблемы изучения анаграмм в древнеславянской гимнографии. Уже представленные наблюдения свидетельствуют о чрезвычайно скрупулезном, вдумчивом отношении как болгарских, сербских, так и русских церковных поэтов X—XIII вв. к смысловой стороне определенных буквенных комбинаций. Становясь неопитами "изящного" (зачастую — сакрально-эзотерического) словотворчества, они также демонстрировали особую чуткость к семантическому ореолу сплетаемых ими образов и понятий. Отсюда — повышенный интерес ко всякого рода неологизмам, словесной игре, этимологии имен.

Принято считать, что последняя получила широкое применение, во всяком случае в русской гимнографии, с XVI в. — после появления ономастикона "Толкование имен по алфавиту" и ряда теоретических статей о канонисии, составленных Максимом Греком<sup>51</sup>. Однако это неверно. Опираясь на греческую поэтическую традицию, неизвестные славянские гимнографы (вероятно, XI—XII вв.) писали: о св. мученике Никите: "*Победе тезоименьникъ* явися. / мучениче Никыто всесечестве"<sup>52</sup>; о св. мученице Евфросинии: "*Еуфросинье* всеблаженная... яко радости тезоименитена, богоблаженная"<sup>53</sup>; об архангеле Михаиле: / "пламенное бо держа оружие. / присно предъ лицемъ божиемъ / служиши неуклонно"<sup>54</sup>. В XIII столетии подобные этимологии имен подверглись систематизации (ср. статью в новгородской Кормчей 1282 г. "Речь жидовскаго языка, переложена на русскую"<sup>55</sup>, статью в Изборнике XIII в. "А се имена жидовская роусьскы толкована"<sup>56</sup>) и частичному теоретическому осмыслению применительно к нуждам литургической поэзии. Так, в новгородском азбуковнике XIII в. говорилось: "Человеческая же имена зде толкованы ради хотящих тропари и кондаки и каноны святым составлять, да кийждо творец коегождо имени толкованье разумея, возможет добре похвалу похваляемому от него святому составить"<sup>57</sup>.

Древним славянским *акростихам* посвящено немало талантливых исследований<sup>58</sup>, тему "русские акростихи старшей поры (до XVII в.)" приходилось весьма подробно затрагивать и нам<sup>59</sup>. Поэтому здесь не будем рассматривать ее отдельно. Ограничимся лишь замечанием. Формирование и развитие структурных особенностей старославянских акростихов во многом обуславливались той исключительно важной функцией, какая отводилась поэтами, во-первых, начальным элементам каждой стихотворной строки, во-вторых, согласованию вертикальной и горизонтальной оси симметрических словесно-звуковых построений. Так что, по-видимому, использование "краегранесий" для славянских гимнописцев рассматриваемого периода укладывалось в один ряд с последовательно проведенными аллитерациями и анафорами, а это, в свою очередь, способствовало довольно раннему развитию практики конструирования акростиха не только по первым буквам каж-

дого стиха, но порой при помощи нескольких слогов и даже целых слов из начала каждой последующей строки<sup>60</sup>. И последнее: наличие акростиha не разрешало проблемы стихоритмической организации текста, поэтому в старославянских акростишных гимнах можно наблюдать весь арсенал известных тогда стихоритмических, стихообразующих средств.

Среди памятников древней славянской гимнографии встречаются тексты, где на сравнительно небольшом словесном пространстве варьируются: а) дериваты, падежные и другие грамматические формы одной-двух лексем, имеющих, как правило, прямое касательство к ведущей теме или идее конкретного памятника; б) до двух блоков однотипных по форме глаголов (например, 5 аористов и 4 императива или 6 императивов и 3 имперфекта и т.п.). Обе модели представляются нам второстепенными формами внутренней организации молитвословного стиха. Так, падежные вариации имен "Христос" (7) и "Иоанн" (3) в силлабо-симметрических стихирах Иоанну Воинственнику из службы святому<sup>61</sup> невозможно признать их главным стихологическим показателем, хотя многократный повтор указанных имен в разных смысловых связях с их словесным окружением безусловно придает стихотворному ритму дополнительное смысловое значение. Состоящие из одинаковых глагольных форм предикативные цепочки — одна из характерных особенностей художественного языка старославянской церковной поэзии. Примеры их использования довольно многочисленны. Видимо, все они в конечном итоге ориентированы на синтаксический параллелизм, прием, нашедший наиболее последовательное воплощение в славословиях акафистов.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет сформулировать следующий предварительный вывод: *церковнославянский молитвословный стих является синкретичной системой, представляющей собой суперсимметрическое соединение свободно (?) взаимодействующих ритмических (а начиная с XIV—XV вв. также музыкально-ритмических) и графико-смысловых стихотворных форм.*

Рассмотрение основных, на наш взгляд, стиховых форм и приемов, каковые отображены непосредственно в *текстах* церковнославянской гимнографии X—XIII вв., открывает картину, не лишенную элементов парадоксальности. Действительно, с одной стороны, истинная филигранная работа церковнославянских поэтов со словом и в целом с поэтическим текстом, которая строилась на признании ими равноценности в системе стихологических координат как горизонтали, так и вертикали, и порождала относительное многообразие форм молитвословного стиха. С другой стороны, отсутствие единой системы версификации, применимой к поэзии, формально и функционально во многом одноплановой, которое вряд ли отвечало задачам развития конкретной системы версификации; наоборот, это должно было ориентировать древнеславянских гимнографов на реализацию узорочья ("узолствований") смысловой и звукописной симметрии в неизмеримо большей мере, чем на реализацию только лишь слоговой регулярности стиха. А между тем наиболее продуктивной оказалась именно нерифмованная силлабика. Эта стиховая система

(разработка которой славянскими поэтами облегчалась наличием известных им греческих стихотворных образцов) стала приемлемой практически для всех видов и жанров церковнославянской книжной поэзии — от богослужебных песнопений до совершенно светских хвалебных и биографических эпиграмм<sup>62</sup>. Другие формы молитвословного стиха (кроме акростишной<sup>63</sup>) так и не вышли за жанровые пределы гимнографии.

Изложенные наблюдения и выводы ни в коей мере не претендуют на полномасштабное решение проблемы стиха древней славянской гимнографической поэзии. Скорее настоящее исследование надо рассматривать как попытку коррекции наметившихся в последнее время предварительных решений этой проблемы. Что же касается их дальнейшей разработки, то ее сдерживают объективные трудности. Скажем, особо тщательного изучения требует проблема взаимодействия текста и распева, песнопения и его графического оформления в древних славянских рукописях. Но многое здесь пока не ясно в основном потому, что нерасшифрованной остается безпометная крюковая семейнография. Единственное, что, кажется, не вызывает больших сомнений у специалистов, это заметное преобладание в древних знаменных книгах XII—XIII вв. невменных обозначений, которые в позднейших певческих азбуках получили наименование "стопицы", толкуемые как *речитативные* знаки. Из этого факта делают заключение о преимущественно речитативном характере старого знаменного распева<sup>64</sup>. Для решения нашей проблемы данный вывод может иметь концептуальное значение, ибо его признание ведет и к признанию тезиса о приоритете (в построении молитвословного стиха) ритмических структур гимнографических текстов изучаемого периода над их музыкальным оформлением и, следовательно, о достаточности их обычного стихового анализа. Это очень заманчиво, и все же мы предпочитаем пока воздержаться от столь решительных констатаций.

Не имея возможности воссоздать подлинный мелодический строй древнейших славянских песнопений, сложно ответить и на вопрос, насколько глубоким было воздействие на мелос церковнославянских гимнографических произведений со стороны народной песенной лирики. Но даже косвенные примеры такого воздействия (ср. напоминающее народные плясовые ритмы звуковое строение стихир Пасхального канона — "Пасха, господня пасха" и др. или регулярно повторяемые во многих гимнографических жанрах зачины и припевы) свидетельствуют, что оно не было неконструктивным.

В заключение отметим, что практически все рассмотренные формы стиха славянской церковной поэзии сложились в течение IX—X вв. — в эпоху расцвета древнейшей болгаро-моравской книжной культуры.

Приблизительно с XI по середину XIII в. славянская гимнография развивалась под знаком Руси, после чего на первый план стала выдвигаться сербская церковная поэзия и поэзия представителей Тырновской школы. Общность богослужебного книжного языка у южных и восточных славян несомненно способствовала прочной преемственности в развитии гимнописного искусства. Поэтому в



поэтической технике болгарских, сербских и русских гимнописцев X—XIII вв. нельзя обнаружить каких-либо существенных расхождений.

- <sup>1</sup> См.: *Jagoditsch R.* Zum Begriff der Gattungen in der altrussischen Literatur // Wiener slav. Anz. Graz: Köln, 1958. Bd. 4; *Velemirovic M.* Byzantine elements in early slav. chant. Cop., 1960; *Панченко А.М.* Изучение поэзии Древней Руси // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970. С. 126; *Федотов О.И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981. С. 73 и след.; *Он же:* О некоторых дискуссионных проблемах стиховедения // Поэтика и стиховедение: Межвуз. сб. науч. тр. Рязань, 1984. С. 86—94; *Холопова В.Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 50—54. В основе постулируемого тезиса о "господстве прозы" лежит факт признания самими византийцами (Свидой и другими комментаторами гимнографических сочинений) прозаичности своих гимнов. Подробнее об этом см.: *Аверинцев С.С.* Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 19—24.
- <sup>2</sup> Ср. термин Пражского лингвистического кружка "безразмерный стих", применявшийся ко всем церковно-поэтическим текстам, не вписывающимся в классические стихотворные схемы. Ср. также понятия "кондакарный стих" (*Позднеев А.В.* Стихосложение древней русской поэзии // Scando-Slavica. 1965. Vol. IX. P. 5—24) и "мелодический стих" (*Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С. 85).
- <sup>3</sup> *Тарановский К.Ф.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. // Amer. Contrib. Sixth Intern. Congr. Slavists (Prague, 1968, Aug. 7—13). The Hague, P., 1968. Vol. I. P. 1.
- <sup>4</sup> *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 15—16.
- <sup>5</sup> *Krumbacher K.* Geschichte der Byzantinischen Literatur. München, 1897. S. 691—694.
- <sup>6</sup> *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 24.
- <sup>7</sup> См.: *Соболевский А.И.* Церковнославянские стихотворения конца IX — начала X века... // Библиограф. 1892. Т. VIII; *Он же:* Стихотворения Константина Болгарского // РФВ. 1884. Т. XII. С. 313—315; *Зыков Э.Г.* К вопросу об авторе "Азбучной молитвы" // Изв. на Ин-та за българска лит-ра. С., 1960. Кн. IX. С. 173—197; *Демкова Н.С., Дробленкова Н.Ф.* К изучению славянских азбучных стихов // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. XXIII. С. 27—61.
- <sup>8</sup> См.: *Соболевский А.И.* Церковнославянские стихотворения конца IX — начала X века... С. 379 и след. Из последующих исследований Прбгласа см.: *Jakobson R. St. Constantine's Prologue to the Gospels // St. Vladimir's. Seminary Quarterly. N.Y., 1954. Summer. P. 19—23; Vaillant A.* Une poesie vieux-slave: La Preface de l'Evangile // RESL. 1956. Vol. 33. P. 7—25; Константин-Кирил Философ. София, 1971.
- <sup>9</sup> См.: *Trubetzkoy N.S.* Ein altkirchenslavisches Gedicht // Zetschr. slav. Philol. Leipzig, 1934. Bd. XI. H. 1/2. S. 52—54; см. также: *Якобсон Р.О.* Похвала Константина-Философа Григорию Богослову // Slavia. 1970. Т. XXXIX. С. 334—361.
- <sup>10</sup> См.: *Kostic D.* Бугарски епископ Константин — писац службе св. Методију // Byzantinoslavica. Pt., 1937/1938. Sv. VII. S. 189—211.
- <sup>11</sup> См.: *Якобсон Р.О.* Заметка о древнеболгарском стихосложении // ИОРЯС. Пг., 1923. Т. XXIV, N 2. С. 351—358; *Он же:* The Slavic Response to Byzantine Poetry // XII<sup>e</sup> v. Congr. Intern. des études Byzantines, Ochride, 1961. Belgrade, 1963. Т. I. P. 249—265; *Он же:* Славословие Силуана Симеону // Xenia Slavica: Pap. presented to Gojko Ružičić on the occasion of his seventy-fifth birthday. The Hague. P., 1975. P. 75—83. См. также: *Koschmieder E.* Die ältesten Novgoroder Hirmologien Fragmente. В. Bd. I, 1952; Bd. II, 1955; Bd. III, 1956; *Svane G.* Kilka prób rekonstrukcji cerkiewnosłowiańskiej poezji liturgicznej // Roczn. slawistyczny. 1968. Т. XXIX, N1. S. 29—38; *Станчев К.* Ритмичната структура в химничната поезия на Климент Охридски // Български език. С., 1969. Т. XIX, кн. 6. С. 523—531; *Кожухаров Ст.* Актуални издаци в проучването на славянската химнография // Hymnografia starosłowiańska: Materiały konf. nauk. Kraków, 1983.
- <sup>12</sup> Нач.: "Яко необоримую стену" — см.: Канонник. М., 1646 (переизд.: Вильна, 1794). Л. 189 об. (2-го счета).

- <sup>13</sup> Нач.: "Страх многообразных искушений" — см.: Там же. Л. 34 об.
- <sup>14</sup> Нач.: "Егда верю ко Христу" — см.: Там же. Л. 74.
- <sup>15</sup> Тропарь Ольге (нач.: "Крылами богоразумия") опубликован Никольским в кн.: *Никольский Н.К.* Материалы для истории древнерусской духовной письменности // Сб. ОРЯС АН. 1907. Т. XXXII. С. 88 и след. (По списку XIII в. ярославского Спасо-Преображенского монастыря N 53—40. Л. 240—247).
- Тропарь Борису и Глебу (нач.: "Мученика твоя, господи") опубликован Абрамовичем в кн.: *Абрамович Д.И.* Жития св. Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916.
- <sup>16</sup> Нач.: "Пресвятаа Троице, боже и спасе" — см.: *Карабинов И.* Постная Троида: Ист. обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910. С. 172. Исследователь атрибутирует этот и последующий (см. сн. 17) переводы Клименту Охридскому.
- <sup>17</sup> См.: Там же. С. 224—225 (по рукописи XII в., ныне — ЦГАДА. ф. 381. N 137).
- <sup>18</sup> Нач.: "Господи Иисусе Христе, сыне божий" — см.: *Макарий.* История русской церкви. СПб., 1857. Т. III. С. 316.
- <sup>19</sup> ГБЛ. Ф. 218. N 70. Л. 134.
- <sup>20</sup> См.: *Якобсон Р.О.* Заметка о древнеболгарском стихосложении. С. 357—358. М.Л. Гаспаров считает, что «в Болгарии в XIII—XIV вв. была тенденция сохранять слоговое звучание Ъ, Ъ если не в конце, то хотя бы в середине слова; на Руси была манера пения, сохранявшая произношение Ъ, Ъ если не в середине, то в конце слова (она называлась "хомония")».
- <sup>21</sup> См.: *Мирковић Л.* Православна литургика или наука о богослуженьу Православне источне цркве. Београд, 1965. Т. 1. С. 220—222.
- <sup>22</sup> См.: Успенский сборник XII—XIII вв. М., 1971. С. 48—49.
- <sup>23</sup> См.: *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси // Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 66.
- <sup>24</sup> *Топоров В.Н.* "Проглас" Константина Философа как образец старославянской поэзии // Славянские и балканские языкознание: (История литературных языков и письменность). М., 1979. С. 36.
- <sup>25</sup> См.: Там же. Полный текст см.: *Якобсон Р.О.* Славословие Силуана Симеону. С. 75—76.
- <sup>26</sup> *Trubetzkoy N.S.* Op. cit. S. 52—53.
- <sup>27</sup> Ср.: *Матхаузерова С.* Указ. соч. С. 83.
- <sup>28</sup> БАН. 4. 5. 10 — Миния служебная на май—июнь, XIII в. Л. 49.
- <sup>29</sup> ГПБ. Кирилло-Белозерское собр. N 6/1083. Л. 81 // ТОДРЛ. Л., 1980. Т. XXXV. С. 150.
- <sup>30</sup> См.: *Серебрянский Н.* Древнерусские княжеские жития. М., 1915. С. 6—9.
- <sup>31</sup> См.: *Jagić V.* Codex Slovenicus regum grammaticarum, Petropoli, 1896. P. 500.
- <sup>32</sup> ГБЛ. Ф. 304. л. 25. — Троида постная, XIV в. Л. 5 об., лев. стлб.
- <sup>33</sup> См.: *Сиповский В.* Из наблюдений над эволюцией христианской лирики // Изв. II Отд. имп. АН. СПб., 1914. Т. XIX, кн. 2. С. 13, сн. 1.
- <sup>34</sup> См.: *Бражников М.В.* Русское церковное пение XII—XVIII веков // Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 101—103 и след.; *Он же.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 77. Ср. также: *Onasch K.* Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig, 1981.
- <sup>35</sup> *Преображенский А.В.* Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 10.
- <sup>36</sup> ГБЛ. Ф. 218. N 740. Л. 14 об.
- <sup>37</sup> Там же. Л. 3.
- <sup>38</sup> ГБЛ. Ф. 113. N 523 — Сборник XVI в. Л. 196.
- <sup>39</sup> ГБЛ. Ф. 256. N 286 — Обиход церковный XVI в. Л. 65 об.
- <sup>40</sup> ГБЛ. Ф. 256. N 420 — Стихирарь с крюками XIV — нач. XV в. Л. 8.
- <sup>41</sup> См.: *Антоний, архиеп.* Преподобная Евфросиния Полоцкая // Богослов. тр. М., 1972. Т. IX. С. 5.
- <sup>42</sup> ГБЛ. Ф. 218. N 740. Л. 8.
- <sup>43</sup> ГБЛ. Ф. 256. N 420. Л. 29; "старей" — так в рукописи.
- <sup>44</sup> ГБЛ. Ф. 256. N 420. Л. 55 об. (то же: Ф. 218. N 470. Л. 49 об.).
- <sup>45</sup> См.: *Соссюр Ф. де.* Анаграммы (фрагменты) / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Вяч. Вс. Иванова // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 635—649; *Топоров В.Н.* Из исследований в области анаграммы // Структура текста — 81: Тез. симпози. М., 1981. С. 109—121.
- <sup>46</sup> Во второй половине XVII в. она найдет в России теоретическое обоснование у Евфимия Чудовского (*Матхаузерова С.* "Слагати" или "ткати"? (Спор о поэзии в

- XVII в.) // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 195—200) и у Кариона Истомина (в разделе "Пиитика" его дидактической поэмы "Град царства небесного" (ИМ. Чудовское собр. N 100/302. Л. 17)).
- <sup>47</sup> См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическое стихосложение // *Стеблин-Каменский М.И. Поэзия скальдов.* Л., 1979. С. 97—99. Впрочем, у отмеченного явления есть и прямые аналоги: компрессивно этимологизированные рассечения слов, диктуемые правилами, во-первых, "темного" или "разделенного языка" (*bérla eterscartha*) древнеирландских поэтов, во-вторых, "обработанного языка" (*samskrta*) древнеиндийской поэзии. См.: *Калыгин В.П.* Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986. С. 54—57.
- <sup>48</sup> Цит. по кн.: *Макарий.* Указ. соч. Т. III. С. 311.
- <sup>49</sup> ИМ. Чудовское собр. N 115/62 — Миния служебная на апрель, XV в.
- <sup>50</sup> Ср.: *Иванов Вяч. Вс.* Об анаграммах Ф. де Соссюра // *Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию.* С. 638.
- <sup>51</sup> См.: *Ковтун Л.С.* Термины стихосложения в русском азбучнике // *Культурное наследие Древней Руси.* С. 271.
- <sup>52</sup> ГЛ. Ф. 256. N 420. Л. 20 об.
- <sup>53</sup> Там же. Л. 26—27 об.
- <sup>54</sup> Там же. Л. 8.
- <sup>55</sup> ИМ. Синодальное собр. N 132.
- <sup>56</sup> ГНБ. О перг. N 18. Л. 43—44.
- <sup>57</sup> См.: *Филарет (Гумилевский).* Обзор русской духовной литературы. СПб., 1884. Кн. 1/2 (862—1720). С. 48.
- <sup>58</sup> Из новейших назовем работы болгарского исследователя Г. Попова: 1) Новооткрыта оригинална старобългарска част в тексте на Триода // *Български език.* С., 1978. Кн. 6. С. 497—507; 2) Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски и Константин Преславски // Там же. 1982. Кн. 1. С. 4—5; 3) Триодни произведения на Константин Преславски / Кирило-Методиевски студии. С., 1985. Кн. 2. С. 9—145.
- <sup>59</sup> *Былинкин В.К.* Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.) // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития.* М., 1985. С. 209—243.
- <sup>60</sup> См.: *Топоров В.Н.* "Проглас" Константина Философа... С. 36—37. Впоследствии такая акrostихишная форма получила название "стихословные перворечия". См.: *Былинкин В.К.* Русские акrostихи... С. 213.
- <sup>61</sup> См.: Канонник. Л. 74.
- <sup>62</sup> См.: *Прохоров Г.М.* Греческие эпиграммы в славянском переводе XVI в. и в русской рукописной традиции // *Духовная культура славянских народов: (Литература. Фольклор. История).* Л., 1983. С. 88—96; *Кожухаров Ст.* Старобългарски проложни стихове // *Литературна история.* 1977. N 1 (София).
- <sup>63</sup> См.: *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. С. 63—77; *Сулима Н.М.* Украинское стихосложение конца XVI — начала XVII в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1982. С. 9; Трифуновий П. Азбучник српских средњовековних книжевних појмова. Београд, 1974. С. 125.
- <sup>64</sup> См.: *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 86; *Холопова В.Н.* Указ. соч. С. 26.