

Ю.В. Ефремова

## ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ АУСКУЛЬТАЦИИ В СЕМИОТИКЕ РИТУАЛА ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА

Ритуал Византийской Церкви IX – XII веков<sup>1</sup> является классическим этапом в развитии восточнохристианского культового действа и представляет большой интерес для исследователей различных отраслей науки. В истории церкви рассматриваемый период культуры принято относить к Студийской эре (800е – 1204 гг.). В эпоху Студийского синтеза основными компонентами ритуала стали: а) Божественная литургия; б) таинства; в) утренняя, вечерняя, всенощное бдение и часы; г) литургический год с циклом праздников и постов; д) дополнительные службы – освящение вод, плодов, церкви и т.д.<sup>2</sup>

Семиотическая структура византийского ритуала IX – XII веков базируется на сочетании вербальной и невербальной семиосистем. Невербальная семиосистема связана с различными типами сакральных знаков: храмовым пространством, временем, звуком, цветом, запахом и движением. Вербальная семиосистема оперирует с одним из основополагающих знаков внутреннего пространства храма – словом, «трансформированным» в чтение Священного Писания и богослужебных текстов, в надписи на священных образах и искусство проповеди.

Комплексный подход к семиотике сакральных знаковых систем позволит предложить концепцию единой семиосистемы византийского храма, основанной на сверхинтерпретации её составляющих частей. В данной концепции проксемика ориентирована на трактовку внутреннего пространства храма (трёхчастная структура: нарфник, наос, алтарь) и топографическую символику; хронемика – на взаимодействие и соединение литургического времени, земного линейного времени и вечности; окулесика, как визуальный аспект, – на семиотику иконографии и стиля мозаик (фресок) и икон, литургическую утварь, облачения священнослужителей; аускультация – на сакральные звуки (богослужебное пение и колокольный звон); гастика – на некий «сверхвкус» (Кровь и Плоть Христа под видом хлеба и вина в обряде Евхаристии, святая вода); ольфакция – на благодатные запахи (благовонное миро, аромат ладана и свечей); кинесика – на ритуальные движения священнослужителей и верующих в храме. В рамках современной аускультации одна из интересных тем – музыкальные знаки в семиотике ритуала византийского храма, рассмотренные в рамках выше изложенной концепции.

Музыкальные знаки византийского храма – звуки человеческого голоса, выстроенные в упорядоченную систему богослужебного пения. Звуки восточнохристианского богослужения, как и музыкальные звуки в целом, относятся к социальным неречевым типам звуков. В данном случае речь идёт именно о мелосе, а вербальные знаки богослужебного пения не рассматриваются, но учитывается их влияние. Одна из характерных черт византийского пения – распевание одного слога на большое количество звуков – даёт возможность говорить о важном значении именно музыкальных знаков. Пению в византийском храме принадлежало центральное место. Функции

звуковых знаков в богослужении сводятся к коммуникативным, эстетическим, собственно ритуальным и этическим.

Коммуникативная функция музыкальных знаков многогранна и семиотически вариативна. Богослужбное пение в Византии было преимущественно монастырским.<sup>3</sup> Коммуникация в данном случае предполагает взаимодействие между самим певчим, между певчими и дирижёром (доместиком), хором и молящимися в наосе, а высший тип коммуникации в храме - с ангелами и Богом, так как цель службы – богообщение.

По православной концепции, во время службы в храме верующие символически соединялись с ангелами, непрестанно поющими Богу на небесах. Богослужбное пение воспринималось как пение новозаветное в противоположность пению ветхозаветному (иудейскому) и античному. В Византии происходило переосмысление и приспособление античной музыкальной знаковой системы к новым идеологическим и эстетическим требованиям и, как следствие, - построение новой системы храмового пения или нового типа семиосистемы. Теория музыки была заменена теорией богослужбного пения.

Византийское пение было монодийным – исполнялось однопольно в унисон без инструментального сопровождения хором, реже ансамблем, на греческом или местном языках. В монодийности распевов заключался глубокий смысл: молитва, по выражению апостола Павла, должна петься «единими устами»: «Дабы вы единодушно, единими устами славите Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» [Римл. 15:5-6]. Монодия указывает на семиотическое единообразие музыкальных знаков в процессе коммуникации.

Собственно ритуальная<sup>4</sup> функция звуковых знаков в восточном христианстве связана с сакральностью. Музыка, подобно другим видам художественной культуры в Византии, прошла процесс сакрализации. Пение в храме воспринималось «как идущее непосредственно от Бога и передавало частицу Божественной сущности»<sup>5</sup>, что наиболее полно и последовательно раскрывалось в литургии. Развитие монастырского богослужбного пения напрямую связано с эволюцией византийского ритуала и теологией. Сакральность византийской музыки обусловлена тем, что любой вид ритуала включал музыкальные знаки как обязательный элемент.

Важнейшим богослужением византийской церкви стала литургия или обедня.<sup>6</sup> Литургия включала молитвословия, предназначенные для антифонного (двумя хорами поочерёдно) и респонсорного (солист и хор) пения. Часть песнопений была неизменяемой, исполнялась постоянно, другая часть соотносилась с определёнными христианскими праздниками и соответственно, варьировалась.

Одна из главных тенденций в развитии ритуала средневизантийского периода - утверждение литургических обрядов Малого и Великого Входа, во многом повлиявших на структуру и специфику богослужбного пения, и соответственно, на семиотику музыкальных знаков. Малый Вход или Вход с Евангелием совершался по окончании третьей ектеньи, когда открывались Царские Врата и оставались таковыми до окончания чтения Евангелия. Кульминация литургии начиналась с обряда Великого Входа – перенесения Св. Даров (хлеба и вина) из дьяконника на алтарный престол для дальнейшего

«чудесного претворения в Тело и Кровь Христову». Вершиной в развитии евхаристического богослужения стала одна из частей, следовавшая за Великим Входом - анафора. В результате в византийской церкви утверждается семиосистема, где различные типы знаков представлены в единстве. В основе данной семиосистемы - взаимодействие евхаристических знаков (хлеб и вино) как главных образов Бога с художественными знаками разных уровней, в том числе музыкальными. Иными словами, сердцевина всей семиосистемы – евхаристические знаки, им «подчинены» и к ним «направлены» музыкальные знаки.

Эстетическая функция звуковых знаков в Византии связана с передачей «высшей» информации – образов Священного Писания и Священного Предания в опосредованной, более абстрактной, чем в словесном тексте, форме. Активную роль в богослужебных музыкальных знаках играет темп, тембр, тон и т.д. Оттенки звуков демонстрируют эмоциональное и физическое состояние молящихся. Большинство песнопений носило торжественный характер и исполнялось в медленном темпе, так как византийский распев ориентирован на состояние глубокой молитвенной сосредоточенности, так называемого «умозрения» и определялся как «возвышенно-гимнический, торжественно-умилительный, радостно-сосредоточенный, просветлённо-мужественный».<sup>7</sup>

Учение православной церкви об образе органично включило богослужебную музыку в иконологическую систему византийской культуры. Икона (в широком смысле слова – как церковный живописный образ) доминирует в невербальной системе знаков, так как византийская теология ориентировалась на примат зрения в церкви. Во время службы музыкальные и словесные знаки в итоге восходили к иконическим знакам, являя образ небесного пения и высшего мира в целом. В связи этим, иконность стала одной из главных характеристик богослужебного пения. Тенденции иконичности, а так же взаимодействия вербальных и невербальных знаков, многократно проявляются на разных уровнях семиосистемы.

Об иконичности музыкальных знаков можно говорить, опираясь на труды христианских теологов, начиная в IV века. Византийский богослов и святитель Григорий Нисский (335 – 394 гг.) выделяет два вида музыки: «звучание небесных высот» - это ангельское пение, являющееся прообразом богослужебного пения и «земные звуки-помышления» - это музыка в храме во время службы.<sup>8</sup> Ангельское пение по своей сути является благовестованием, так как ангелы созерцают высшее Благо – Бога и возвещают (воспевают) о нём всему творению. Земная церковь трактуется Григорием и другими теологами как икона (визуальный знак) Небесной церкви, а богослужебное пение – как икона ангельского пения.<sup>9</sup> Уподобление дольного (земного) пения горнему (небесному) основывается на соответствиях типов движения. Ангелы, славословя Бога, совершают кругообразные, прямолинейные и спиралевидные движения. В богослужебной музыке кругообразным движениям соответствуют тропари, стихиры и каноны, а прямолинейным – «Великие славословия» и Херувимские песни. Принцип осмогласия в византийской певческой системе одновременно включает спиралевидные и кругообразные движения. Именно на соответствии структур земного и небесного песнопений, и их зеркальном отражении, базируется иконность храмового богослужебного пения.<sup>10</sup>

Принцип зеркальности проявляется в противопоставлении направленности прямолинейных движений. Ангельское пение связано с нисходящим движением, а храмовое пение – с восходящим. Восхождение перпендикулярно физическому времени и устремлено в вечность, ему соответствуют неизменяемые песнопения, связанные с чтением Евхаристического канона и Пресуществления Святых Даров, что является главной частью литургии и составляет некий духовный центр, «евхаристическую ось», вокруг которой вращается мир. В итоге богослужебная музыка выступает своеобразной семиомоделью мироздания.

Духовную и конструктивную основу византийской певческой системы, утверждённую преп. Иоанном Дамаскиным в пер. пол. VIII века<sup>11</sup> составляет триада «глас – попевка - невма» или «осмогласие – центонная техника – невменная нотация». Данная триада - универсальное сочетание различных знаковых структур, отражающих специфически средневековое мировоззрение. Триада образует нераздельное триединство, символически указывающее на единство трёх лиц Святой Троицы, в котором каждый компонент немислим вне двух других и обусловлен ими.

Центральным понятием византийской аускультации является глас и сложившаяся из восьми гласов система, получившая название «осмогласие». В основе гласа лежит «ряд мелодических формул или моделей, закреплённых за определённой богослужебной ситуацией или текстом».<sup>12</sup> Современные учёные, с одной стороны, соотносят глас с понятием церковного лада, но не отождествляют с ним, с другой стороны – соотносят с понятием нома. Иоанн Дамаскин «утвердил» в восточнохристианском песнопении восемь диатонических ладов.<sup>13</sup> Число восемь, соответствующее количеству церковных ладов, является символическим в христианском богословии, это число будущего века в Вечности, оно указывает на бесконечность бытия Бога. Лады здесь выступают как некие знаки-символы. Преподобный Григорий Богослов свидетельствовал, что число восемь объединит все времена: «за семь дней Господь сотворил мир, а восьмой будет по воскресении из мертвых». Таким образом, принцип осмогласия «символически выражает вечное молитвенное предстояние человека перед Пресвятой Троицей».<sup>14</sup> Понятие нома как совокупности или суммы мелодических попевок, вероятно, в большей степени раскрывает смысл гласа и также соотносится с понятием «божественного нома» как проявления высшей гармонии.

Каждый из восьми гласов состоит из определённого количества мелодических формул или попевок. Техника создания мелодии гласа путём различных комбинаций уже существующих канонизированных попевок является центонной, что роднит богослужебную музыку с мозаичной техникой монументальной живописи. Данная тенденция – пример взаимодействия и аналогичных принципов «построения» изобразительных и музыкальных знаков. Благодаря центонной технике в пении и повторению осмогласных столпов в течение года, возникает идея круговращения, повторяемости «событий» на новом уровне, что органично сочетается с общей идеей годового богослужебного круга и прообразует те круговые движения, которые совершают ангельские чины при созерцании славы Господней.<sup>15</sup> Вероятно, здесь можно говорить о неких семиотических параллелях внутри семиосистемы и о «семиоспирали» знаков внутреннего пространства храма.

Центонная техника наилучшим образом выразила суть соборного монастырского творчества, возможного лишь в рамках строгой церковной жизни, «ибо соборность творчества есть подключение индивидуального, личного опыта к опыту всей Церкви, заключённому в данном случае во всём объёме мелодического попевочного фонда, пребывание в теле Церкви и присоединение себя к Единому Вечному Корню Жизни, что приводит к обретению личностью сверхличного опыта и достижению Истинной и Вечной Жизни, в то время как личностное музыкальное творчество, которое в конечном счёте есть самовыражение, приводит к самозамыканию, к отпадению от тела Церкви и к отрыву от Единого Вечного Корня Жизни».<sup>16</sup>

Подобно самому зданию храма и прочтению литургии, звуковая структура песнопений осмыслялась с точки зрения двуединства, выраженного в парности, в симметрии хоров (полухорий) на двух клиросах. «Это не прежний «повествовательный» ряд – протагониста и хора, а риторическое взаимодействие двух хоров, отвечающих друг другу, подобно диалогу человека со своей собственной душой, или в концепции человека, свойственной византийцам, правильнее было бы сказать с сердцем».<sup>17</sup> Взаимоотношения хоров строились по принципу тезы и антитезы (опора на принципы античной риторики), что нашло наглядное выражение в богослужении с момента введения в начало литургии антифонов и новых гимнов – кратких канонов. Антифоны и новые диалогические гимны посредством своей структуры в итоге апеллировали к догмату о двуединой природе Иисуса Христа – Богочеловека. Парное пение на литургии – яркий пример взаимодействия вербальных и невербальных типов знаков и проявления семиотического параллелизма.

Христианское сознание породило в византийской культуре особую систему записи музыкальных звуков – в виде невменной (крюковой) нотации. Сакральные музыкальные знаки – невмы – не указывали точную высоту и продолжительность звука, но «передавали таинственную и неуловимую динамическую сущность интонирования».<sup>18</sup> Специфика знака отвечала теологическим требованиям: невмы «бестелесны», «духовны», они преодолевают «заземлённость» напева. Это новый шаг в осмыслении музыкального знака по сравнению с античностью, где буквы, с помощью которых записывали музыкальные произведения, выражали точную высоту и продолжительность звука, и тем самым зрительно разлагали единую мелодическую линию на ряд самостоятельных «точек». Невмы же передавали цельный интонационный контур мелодии, «нераздробленный», который можно постичь во всей полноте лишь в устной традиции. Данный факт свидетельствует о глубинном понимании музыкального знака. Изучение невменного письма возможно лишь в личном устном контакте с учителем-старцем через послушание и приобщение к соборному творчеству Церкви, поэтому искусство невменного письма свидетельствует о таких явлениях православного монашества как старчество, послушание, отречение от собственной воли.

На рубеже IX – X веков богослужебное пение в Византии становится письменно фиксируемым явлением, что имеет огромное значение для современной науки, и в частности, для семиотики, так как эволюцию музыкальной знаковой системы можно проследить, прежде всего, на основе

развития невменной нотации. Данная тенденция свидетельствует о новом подходе к осмыслению звуковых и визуальных знаков и их взаимодействию. Ряд учёных предлагает в истории византийской музыки выделить два периода: «беззвучный» (с IV до к. IX вв.) и «звучащий» (с к. IX до сер. XV вв.).<sup>19</sup> Последний этап «беззвучного» периода, когда формируется невменная нотация, характеризуется как старовизантийский или палеовизантийский (к. IX – к. XI вв.). Трактаты X – XII веков свидетельствуют о том, что в употреблении была и древнегреческая нотация, но остаётся открытым вопрос - использовалась ли она для записи богослужебного пения или применялась только в педагогических целях при изучении античной музыки? Вероятно, если и использовалась, то в очень ограниченных количествах.

На основании музыкальных рукописей<sup>20</sup> и богословских трактатов VIII – X вв. можно предположить, что уже в конце IX в. утверждаются две тенденции в развитии невм, отражающие процесс понимания вербальных и невербальных знаков. Первая связана с возникновением диастематической нотации, когда невмы максимально подробно передавали контур мелодии и точно обозначали ходы на определённые интервалы. Для диастематической записи использовались малые однозвучные и двузвучные невмы. Вторая тенденция породила фитную нотацию или тайнопись (в Древней Руси этот принцип получил название «тайнозамкнённости»). Фитная система даёт возможность сокращённой записи, когда целые мелодические обороты зашифровывались с помощью специальных знаков. В фитной нотации применялись большие невмы, «стенографически» фиксирующие группу звуков. Вторая тенденция стала основной в Византии. Своеобразие развития византийской невменной системы заключается во взаимодействии диастематического и фитного принципов.

Во всех видах пения одному слогу текста соответствует один или более звуков мелодии, что свидетельствует об определённом типе сочетания вербальных и невербальных знаков, когда одному вербальному знаку соответствует несколько звуковых, совместно восходящих к иконическим знакам.

Жанровая структура византийского богослужебного пения говорит об определённой степени упорядоченности различных типов знаков, прежде всего, музыкальных и словесных. С IX века жанр канона утвердился как главный и вытеснил ранневизантийский гимнографический жанр кондака. Расцвет канона связан с творчеством отцов церкви и гимнографов VII – VIII веков: Андрея Критского, Иоанна Дамаскина и Козьмы Маюмского. Средневизантийский период унаследовал их традиции и продолжил развитие этого жанра. Структура канона предполагает наличие от двух до девяти песен (од) и их соотносённость по образу и словесному составу с одним из событий библейской истории, что вновь указывает на взаимодействие вербальных и невербальных типов знаков. Каждое песнопение состоит из четырёх строф-тропарей, где первая строфа – ирмос – является моделью для последующих тропарей, это некое «семиозерно», из которого произрастает семиотическая музыкальная «ветвь». Общее количество строф канона варьируется от восьми до тридцати шести. Например, первое песнопение – благодарственная песнь пророка Моисея и Мариам после перехода через Чермное море (Исход, 15:1-19).<sup>21</sup> Мелодии канонов распевны, хотя иногда приближаются к речитации, а

наличие выдержанных басов свидетельствует о появлении первых элементов двухголосия.

Большое распространение со вт. пол. IX века получил жанр акафиста. Это хвалебное песнопение, исполняемое в честь Христа, Богоматери и святых, и состоящее из двадцати четырёх частей – двенадцати кондаков и двенадцати икосов сообразно числу букв греческого алфавита, с которых начинается каждая часть самого первого акафиста, посвящённого Богоматери.<sup>22</sup> Вербальные знаки в данном случае «задают» некую модель для построения невербальных музыкальных знаков, перенося логику словесного текста в текст музыкальный. Появление икон, иллюстрирующих акафист, свидетельствует о единстве богословия, музыки и живописи, равным образом раскрывающих евангельскую истину, а следовательно, свидетельствующих о взаимодействии и единстве различного типа сакральных знаков (текста Священного Писания, мозаик, икон, пения и др.).

Чтение молитв нараспев, как один из жанров богослужебной музыки, свидетельствует о некоем «доминировании» словесных знаков над звуковыми, так как чтение нараспев не является мелодией в строгом смысле слова, это речитация, характеризующаяся однообразным ритмом и интонацией, исполняющаяся медленно и тягуче, что отвечает аскетическому и бесстрастному духу монашества. Среди других, наиболее популярных богослужебных жанров, следует указать на стихиру и псалмодию.<sup>23</sup> Стилистически византийское богослужебное пение представляло собой синтетический тип мелоса: православная музыка – «пёстрая и многолика по своему этническому происхождению и характеру».<sup>24</sup>

В византийской церкви не практиковалось инструментальное сопровождение служб, вследствие этого «колокольные звоны развились в самобытное искусство».<sup>25</sup> Семиотика колокольного звона – отдельное направление в аускультации, требующее детальных и последовательных научных разработок. Звон колоколов можно классифицировать как второй тип звуковых музыкальных знаков византийского храма. Семиотически колокола дополняют знаковую систему богослужебного пения, они не связаны напрямую с вербальными знаками. Колокольный звон – символический знак византийской культуры. По представлениям ромеев, колокола имели благодатную силу. Церковный звон излечивал от болезней и отгонял злых духов, способствовал очищению и возвышению человеческой души.<sup>26</sup>

В семиотике ритуала византийского храма можно выделить основные музыкальные знаки, связанные с богослужебным пением, и вспомогательные – колокольный звон. Функции звуковых музыкальных знаков в данном случае сводятся к коммуникативным, эстетическим, собственно ритуальным и этическим. Икона доминирует в невербальной системе знаков, так как византийская теология ориентирована на примат зрения в церкви. Во время службы музыкальные и словесные знаки в итоге восходили к иконическим знакам, являя образ небесного пения и высшего мира в целом. В результате возникает проблема сверхинтерпретации знаков различных типов. Тенденции иконичности, а так же взаимодействия вербальных и невербальных знаков, многократно проявляющихся на разных уровнях семиосистемы – предмет активного дальнейшего изучения в рамках аускультации, окулесики и гастики. В современной аускультации существует ещё целый ряд проблем, требующих

решения и углублённых разработок: взаимодействие основных и вспомогательных музыкальных знаков, их роль в сеоисистеме ритуала, уровни интерпретации музыкальных знаков, особенности их взаимодействия с вербальными знаками, проблема полисемии невербальных знаков, степень иконичности музыкальных знаков. Как на одну из перспективных тенденций в современной семиотике, следует указать на разработку методов семиотического анализа ритуала, в частности, семиотического анализа невербальных знаков.

<sup>1</sup> В искусстве Византии IX – XII века традиционно соотносят с двумя периодами – эпохой Македонского Возрождения (сер. IX – сер. XI вв.) и периодом Комнинов (сер. XI – к. XII вв.).

<sup>2</sup> Тафт Р. Византийский церковный обряд. СПб., 2000. С.17.

<sup>3</sup> Исключения составляли домовые церкви членов императорской фамилии и знати, а также городские храмы, существовавшие вне структуры монастырского ансамбля, службу в которых могло совершать белое и чёрное духовенство.

<sup>4</sup> Термин «ритуал» в данной статье употребляется в двух значениях. Во-первых, более широко (это касается статьи в целом), ритуал как система действий и определённая среда, необходимая для совершения этих действий; во-вторых, более узко, что обозначено функцией «собственно ритуальная» и соотносится с понятием сакрального, мистического.

<sup>5</sup> Современная наука не имеет точных сведений о музыкальной структуре византийского культа IX - X вв. На данном этапе богослужебную музыку можно реконструировать лишь по аналогии с более поздними памятниками (XI – XII вв.), опираясь на идею каноничности искусства, сведения о развитии богослужения и данные письменных источников.

<sup>6</sup> В монастырях использовались преимущественно три чина: литургия Василия Великого (IV в.), литургия Иоанна Златоуста (IV в.) и «Литургия Преждеосвящённых Даров» Григория Двоеслова (VII в.).

<sup>7</sup> Жуков Д.Е. Из истории богослужебного пения в России. Знаменный распев // Православие: история, традиции и современность / Отв. ред. Н. Васечко. Тверь, 2003. С.108.

<sup>8</sup> Григорий Нисский, епископ. Об устройении человека / Сост. и общ. ред. В.М. Лурье. СПб., 2000. С.122.

<sup>9</sup> Григорий Нисский. Об устройении... С. 125.

<sup>10</sup> Мартынов В.И. История... С.125.

<sup>11</sup> В отличие от общепринятой в науке точки зрения, Е.В. Герцман ставит под сомнение этот факт. Он предполагает, что Иоанн Дамаскин жил в XII веке и сама система осмогласия возникла не ранее XII века. См. Герцман Е.В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. С.383-442.

<sup>12</sup> Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М., 1990. С.106.

<sup>13</sup> Это четыре автентических лада: дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и четыре побочных или плагальных лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский.

<sup>14</sup> Металлов В.М., протоиерей. Осмогласие знаменного распева. М., 1899. С.92.

<sup>15</sup> Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М., 1994. С.58.

<sup>16</sup> Мартынов В.И. История богослужебного пения. С.53.

<sup>17</sup> Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004. С.12.

<sup>18</sup> Мартынов В.И. История... С.54.



---

<sup>19</sup> Герцман Е.В. Тайны истории... С.322.

<sup>20</sup> В истории византийской музыкальной культуры самыми древними певческими рукописями, дошедшими до нас (X в. по датировке музыковедов-палеографов), записанными палеовизантийской нотацией, являются пять кодексов: Codex Laugre V.32(152) - «Ирмологий»; Codex Laugre Г.12(152) – «Самогласны Триоди и Петикостария»; Codex Laugre Г.67(307) – «Стихиры Октоиха. Самогласны Триоди и Пентикостария»; Codex Petropolitanus 557 – фрагмент Ирмология; Codex Patmosus 55 – Ирмологий. Первая же известная датированная греческая рукопись была создана в начале XII века (1106 г.) - Codex Petropolitanus 789. См. Герцман Е.В. Указ.соч. С. 320-321.

<sup>21</sup> Второе песнопение канона – обличительная песнь пророка Моисея, предостерегающая иудеев от идолопоклонства (Второзаконие, 32:1-44); третье – благодарственная песнь Анны, матери пророка Самуила (1 Книга Царств, 2:1-11); четвёртое песнопение – песнь пророка Аввакума о воплощении Христа (Кн. Аввакума, 3); пятое – песнь пророка Исаяи о воплощении (Кн. Исаяи, 26); шестое песнопение – молитва пророка Ионы (Кн. Ионы, 2:3-10); седьмое и восьмое песнопения – молитва трёх отроков иудейских в огненной печи вавилонской (Кн. пророка Даниила 3, 26 – 45); девятое заключительное песнопение посвящено благодарственной песне Богородицы по получению ею архангельского благовестия о рождении Иисуса Христа (Ев. от Луки, 1:46-55). Канон исполняется на утрене, полунощнице, повечерии и молебнах. С IX века важнейшим центром гимнотворчества стал Студийский монастырь в Константинополе. За пределами византийской империи, на территории западнохристианского мира, её гимнографические традиции получили развитие в Базилианском монастыре в Гроттаферрате близ Рима.

<sup>22</sup> Кондаки и икосы акафиста располагались в порядке чередования, первые раскрывали учение церкви, вторые – развивали тему кондаков. В византийской церковной практике акафист было принято слушать стоя.

<sup>23</sup> С IX века в Византии получает распространение жанр стихиры (греч. στιχηρόν - многостишие) – песнопение импровизационного характера на библейские сюжеты или религиозно-дидактические тексты, предваряемое псалмом и состоящее из множества стихов, написанных одним размером. Стихиры подчиняются системе осмогласия, исполняются на вечерне после псалма «Господи, воззвах...», а также в конце вечерни и утрени, чередуясь с псалмами, если нет великого праздника. От ранневизантийского периода эпоха правления первых императоров македонской династии унаследовала псалмодию (греч. ψαλμοδία - пение псалмов) и молитвенное чтение нараспев.

<sup>24</sup> Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. М., 1969. С.55.

<sup>25</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. С.260-261.

<sup>26</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1966. С.478