

Р. А. КОЙЧЕВА

Построение смыслового и стилистического единства песни в великопостных канонах Константина Преславского

В одной из своих статей Стефан Кожухаров пишет: «На вершине эволюции гимнографического жанра торжествует канон — последняя, не только полистрофическая, но и полиодическая, самая сложная с точки зрения структуры, символики и метафорики жанровая форма».¹ Канон состоит из песней (от 2 до 10), каждая из которых содержит особую строфу-образец — ирмос, по которому построены все остальные строфы песни — тропари. До сих пор в филологических исследованиях структуры песни в составе канона ирмос рассматривался прежде всего как образец для ритма тропарей. Как известно, эту зависимость открыл кардинал Питра, который на основе византийских текстов установил, что в тропарях количество слогов и места ударных гласных такие же, как и в ирмосе песни. Ритмические законы, сформулированные Питрой, легли в основу дальнейших исследований византийской гимнографии, подтверждающих и дополняющих эти законы (М. Параникас, К. Крумбахер, Е. Велес и др.).

В то время как большинство исследователей сосредоточивают свое внимание на более детальном изучении формальной зависимости тропарей от ирмоса, Гелиан Прохоров в статье «К истории литургической поэзии: Гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина» подчеркивает значение этой зависимости для средневековой культуры: «Постановкой ирмосов во главе песен канона... сохранялась гимнографическая традиция — старый напев, старый размер и старый текст, поскольку ирмос служил образцом формы для последующих строф-тропарей...».²

Но не существует ли какой-либо другой связи ирмоса с тропарями, кроме ритмической? И вообще, образуют ли все строфы песни смысловое и стилистическое единство, или в этом отношении они, скорее, самостоятельны, подчиняясь только ритмическому образцу ирмоса?³

¹ Кожухаров С. Мефодий и Наум Охридский и формирование славянской гимнографической традиции // Symposium Methodianum. Beiträge der Internationalen Tagung in Regensburg (17. bis 24. April 1985) zum Gedenken an den 1100. Todestag des hl. Method / Hrsg. K. Trost, E. Voelkl, E. Wedel. München, 1988. S. 421.

² Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии: Гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27 (История жанров в русской литературе X—XVII вв.). С. 128.

³ В общем-то соотношение ирмос—тропари мало изучено в палеославистике. Вопрос о смысловых связях между ирмосом и тропарями до сих пор не ставился в качестве самостоятельного объекта исследования. Наиболее исчерпывающе он рассмотрен А. Наумовым

Именно на эти вопросы сделана попытка ответить в настоящей статье с помощью анализа конкретного текста — одного из самых ранних славянских произведений, написанных, по всей вероятности, в 886 г. в Болгарии⁴ — великопостного цикла канонов Константина Преславского. Поскольку ограниченный объем статьи не позволяет рассмотреть достаточное количество песен цикла, для того чтобы представить все способы, которые Константин Преславский использовал для связывания строф песни в смысловое и стилистическое целое, предлагаем один, но зато типичный случай. Для этой цели проанализируем смысловые и стилистические взаимосответствия строф пятой песни трипеснеца на пятницу Первой недели Великопостного поста (далее Пят. I, 5).

Жер. (НБКМ фр. 9)⁵

Ирмос

гладъ. ѿ. пѣ. ѿ. їромѣ.

нощѣ^а анношѣши · приближи сѧ днь · свѣтъ^б мнрѣ

(*Naumow A. Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich. Kraków, 1983. S. 66—69*). В науке не раз отмечалось, что, как правило, тематика ирмосов отличается от тематики других строф песни. Причина тому наиболее ясно сформулирована Г. Прохоровым: «...задачей ирмоса было связать по содержанию оду канона с соответствующим ветхо- или новозаветным гимном (слово «ирмос» по-гречески и означает «сцепление», «связь»), и, значит, наличие ирмоса избавляло автора нового канона от этой задачи, делало его тематически свободным» (*Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии. С. 128*). Вот почему единство содержания данной песни канона проявляется чаще всего на коннотативном уровне и только в редких случаях постигается темами строф (*Naumow A. Biblia... S. 66—69; Мошкова Л. В. Гимнографические произведения Климента Охридского: (Структурно-содержательные особенности) // Славяноведение. 1999. № 1. С. 7*). Вопрос о стилистическом подобии между ирмосом и тропарями почти неразработан. Отдельные наблюдения в этом направлении (в основном по вопросу о распространении рефренов ирмосов в тропарях) высказывались в рамках анализов конкретных гимнографических текстов (*Якобсон Р. Езикът на поезията. София, 2000. С. 148—149, 275—279; Мошкова Л. В. Гимнографические произведения Климента Охридского... С. 9; Верещагин Е. М. Церковнославянская книжность на Руси: Лингвотекстологические разыскания. М., 2001. С. 301; Станкова Р. Библейски топоси в ранните служби за сръбски и български светци в ръкописи от XIII в. // *Palaeobulgarica. 2003. Т. 27. № 4. С. 77—80, и др.*). Теоретического исследования этого вопроса в палеославистике не существует.*

⁴ *Попов Г. Триодни произведения на Константин Преславски // Кирило-Методиевски студии. София, 1985. Кн. 2. С. 55—56*. По мнению открывателя цикла — Георгия Попова, это произведение было составлено в ходе древнеболгарского перевода Постной Триоди с греческого на славянский. Из четырех великопостных византийских циклов трипеснецов и четырехпеснецов были переведены три — св. Феодора Студита, св. Климента Студита и неакростиховый цикл св. Иосифа Песнописца. Акростиховый цикл св. Иосифа, где каждый три или четырехпеснец составляет небольшой акростих, Константин Преславский заменил своим собственным произведением, в котором связал все его каноны самым обширным в средневековых христианских литературах акростихом, начинающимся словами: **ГРАНЕГА ДОБРА КОНСТАНТИНОВА...** (Там же. С. 108).

⁵ Текст приводится по изданию: *Попов Г. Триодни произведения... С. 455—462*. Эта песнь известна по 10 спискам, а богородичен — по 11 спискам. Текст дается по Жеравненской триоди (см. перечень рукописей после приведенного текста песни). Указываются и некоторые разночтения, имеющие значение для установления грамматической структуры и стиля текста протографа.

оснѣ · сего рѣ хвалѣт тѣ аглѣстнѣ чинн · н
славословѣт тѣ всѣуска:~

I тропарь

Стрѣм^в тн досадѣт^г · тварь зрѣши всѣ нзмѣнн сѣ гн ·
не трѣпѣши вѣдѣтн на крѣстѣ внсѣша · тѣ млѣдаго
спса:~

II тропарь

Ѣлсен^д з рѣкы нземь^с секрыж · крѣта тн шбразоваше^ж
хѣ · възведе^аша нзъ ада ѱлѣвѣ рѣ · тебѣ пропеншомоу^з
на немь:~

III тропарь

Сѣ хомь вратне пропѣтн бждѣмь · похотѣ всѣ распешѣ ·
прѣтрѣпимь досадѣ · н проучѣ ржгы · да^н сѣ^к слѣвнн
вжѣм':~

богородичен

в

Людне н колѣна · млнн сѣ^н тебѣ дво мѣтн хѣ бѣ спса
нашего · теуенне сѣ стое сконучѣтѣ спѣвн · ѱстад н
прѣстад:~

Разночтения: ^внощн (НБКМ 573, F. n. I. 92, БАН 41); ^бн свѣтъ (Шаф., НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 III б 18, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644, БАН 41); ^гСтрѣстѣн (Шаф., 3 III б 18); ^ддосадоу (3 III б 18); ^енземь нз рѣкы (Шаф., НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 III б 18, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644, БАН 41); ^жпрошбразовашѣ (НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644); ^зпропеншомоу (Шаф.); распешомоу (3 IV d 107, НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 III б 18, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644, БАН 41); ^кс нмь (3 IV d 107, НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 III б 18, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644, БАН 41); ^нмолѣтъ сѣ (Бит., Шаф., 3 IV d 107, НБКМ 573, F. n. I. 92, 3 III б 18, 3 IV d 4, НББ 645, НББ 644, БАН 41).

Условные обозначения списков:

- БАН 41 — Сербская Триодь, Пентикостар и Минея, XV в. Библиотека БАН, София, сигн. № 41.
Бит. — Битольская Триодь. Среднеболгарская рукопись, XII в. Библиотека БАН, София, сигн. № 38.
Жер. — Жеравненская Триодь. Среднеболгарская рукопись, XIII в. Народная библиотека «Свв. Кирилл и Мефодий», София, сигн. № 574 и фр. № 9; Библиотека РАН, Санкт-Петербург, сигн. 32.5.22 (ПС № 1253).
НББ 644 — Сербская Постная триодь, 1320/30 г. Народная библиотека, Белград, сигн. № 644.
НББ 645 — Сербская Триодь, 1328 г. Народная библиотека, Белград, сигн. № 645.
НБКМ 573 — Сербская Постная триодь, XIII в. Народная библиотека «Свв. Кирилл и Мефодий», София, сигн. № 573.
Шаф. — Шафарикова Триодь. Среднеболгарская рукопись, XII—XIII вв. РНБ, Санкт-Петербург, сигн. № Ф.п.1.74 (ПС № 167).
3 III б 18 — Сербская Постная триодь, XIV в. Югославянская академия наук и искусств, Загреб, сигн. ЈАЗУ III б18.

- 3 IV d 4 — Сербская Постная триодь, XIII—XIV вв. Югославянская академия наук и искусств, Загреб, сигн. JAZU IVd4.
- 3 IV d 107 — Загребская Триодь. Среднеболгарская рукопись, XIII в. Югославянская академия наук и искусств, Загреб, сигн. JAZU IVd107.

Эта песнь — своеобразное поэтическое изложение православного учения о спасении, началом которого является Боговоплощение, а завершением — соединение человека с Богом в Раю. Именно это учение объединяет в одно смысловое целое все строфы песни, где спасение развернуто как нравственно-исторический процесс в последовательных этапах. Каждый тропарь содержит один из этих этапов, а последовательность тропарей соответствует хронологии этапов. Два начальных тропаря представляют Искупление в историческом аспекте: момент Распятия (на крѣстѣ висѣща — I тропарь) — основной мотив гимнографических произведений, предназначенных на пятницы (исследуемый нами трипеснец именно этого типа), — и следующий за ним момент, когда Воскресший Христос выводит человечество из ада (хѣ възвѣдѣша изъ ада члвчъ рѣ — II тропарь). Два заключительных тропаря осмысливают Искупление в нравственном плане, т. е. как историческое событие, на основании которого каждый христианин совершает свое собственное спасение. В этом смысле третий тропарь сосредоточивается на духовном сораспятии с Христом путем умерщвления грехов, что связано в первую очередь с временем Великого Поста (Съ хѣмь братне проплати вѣдѣмь • похотѣ всѣхъ распенше). Молитва богородичного об успешном завершении Поста косвенно указывает на конец этого сораспятия, наступающий с концом св. Четыредесятницы, которая здесь упоминается с типичным для Триодного цикла названием *течение свѣтлоу* (*течение се стѣе скончѣтѣ спѣбѣ ѣста*). Таким образом, в этой заключительной строфе подразумевается Воскресение Христово, празднование которого является прообразом будущего воскресения каждого христианина как заключительный этап его личного спасения.

В общем, практическая цель этой великопостной песни — побудить верующих поститься усердно, напоминая им о том, что путь к пасхальной радости, о которой намекает богородичен, проходит через духовные труды и скорби (III тропарь) по примеру скорбного пути Христова (I тропарь) к спасению людей (II тропарь). Именно поэтому заключительные две строфы повторяют мотивы двух первых тропарей, но в другом аспекте. Первый тропарь повествует о Христовом Распятии и в третьем тропаре христианине по примеру Сына Божия добровольно распинают себя для греха. Во втором тропаре спасительным Крестом, прообраз которого дан пророком Елисеем, Господь при Своем Воскресении выводит праведников из ада и в богородичном постящиеся в молитвах к Богородице ожидают праздник Воскресения Христова, являющийся прообразом их будущего введения в Рай.

В представленной таким образом хронологической последовательности ирмос является ее началом и концом и объединяет исторический аспект с нравственным. Общий символический смысл ирмоса (*нощи мимошѣшъ • прикажи сѣ днь • свѣтъ мирѣ оснѣ...*) предрасполагает к такому же общему богословскому толкованию: Солнце правды — Христос (свѣтъ) приходит

на землю (миръ) в конце ветхозаветного времени (нощъ) и с наступлением новозаветных времен (днь). Таким образом строфа-образец представляет самое начало искупительного процесса — воплощение Слова.

Одновременно с символическим обозначением начала спасения ирмос косвенно указывает и на последний исторический этап Искупления, или точнее, на его следствие — воскресение мертвых в конце времен. Эта аллюзия выявляется не содержанием ирмоса, а через библейскую песнь Исаяи (гл. 26), на основе которой, как правило, составлены тексты всех ирмосов пятых песен, каким является и рассматриваемый ирмос. Итак, в то время как в 9-м стихе библейской песни, по которой составлен текст ирмоса, говорится о начале спасения мира или даже о более ранней эпохе (о проявлениях новозаветной благодати еще в ветхозаветное время),⁶ стих 19 (Воскрѣснѣтъ мѣртвіи ѿ востанѣтъ ѿже во гробѣхъ...), не связанный с текстом ирмоса, это пророчество о будущем всеобщем воскресении мертвых. В обоих случаях спасение представлено в историческом аспекте. С другой стороны, существует и аллегорическое толкование 19-го стиха — как «пророчество о нравственном обновлении или оживлении всех людей в Иисусе Христе»,⁷ в чем проявляется нравственный аспект темы спасения. Все это показывает, что идейно-композиционный замысел песни связывает ее тропари не только с ирмосом, но и с соответствующей библейской песнью или, точнее, с библейскими стихами, не имеющими прямой связи с текстом ирмоса. Подобные случаи уже отмечались в научной литературе: «...ирмос и — временами — тропари соотносятся с библейскими песнями по содержанию».⁸

В заключение анализа мотивов и идей, связывающих строфы песни в одно целое, необходимо снова обратить внимание на то, что в представленной таким образом хронологической последовательности ирмос, который интертекстуально отсылает к библейской песни, является одновременно и началом (Воплощение; проявления новозаветной благодати еще в ветхозаветное время), и концом (всеобщее воскресение мертвых) и объединяет исторический аспект с нравственным.

Согласование исторического и нравственного аспектов темы спасения выявляет богословскую истину: вследствие данной человеку свободной воли спасение — двусторонний процесс, где Искупление, совершенное Иисусом Христом, — только начало; личное покаяние и несение собственного креста каждым христианином по примеру Искупителя — необходимое продолжение; а обожение покаявшейся души — конечная цель Искупления, т. е. полное осуществление спасения. Именно эта двусторонность определила конкретный способ, по которому тема Искупления разработана в песни, — здесь в каждой строфе представлено отношение между спасаемым

⁶ Попов Хр. Ръководство за изучаване пророческите книги на Ветхия Завет. София, 1990. С. 70.

⁷ Там же. С. 71.

⁸ Наумов А. Библейская поэзия и литургическая поэзия // La poesia liturgica slava antica. XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Lubiana, 15—21 Agosto 2003). Blocco tematico nº 14. Relazioni / A cura di K. Stantchev, M. Yovcheva (Древнеславянская литургическая поэзия / Сост. К. Станчев, М. Йовчева). Roma, 2003. P. 25.

творением и спасающим его Творцом. Стилистическим выражением этого отношения является грамматическое число словоформ, которыми названо спасаемое творение.

В двух начальных тропарях эти словоформы стоят в ед. ч. и представляют единый собирательный образ творения: *тварь всѣа* (I), *родъ чловѣкъ* (II). Таким путем внушается идея о том, что перед Богом все человечество — один человек, первосотворенный Адам, в силу чего Иисус Христос Один искупает всех людей. В историческом акте Искупления, представленном в этих начальных тропарях, Христос активен, Он по Собственной воле приносит Себя в жертву за творение, которое пассивно, — оно, видя Христово Распятие, страдает (*зрѣши всѣ измѣни сѣ, не трѣпѣши вѣдѣти* — I) и его выводят (*кѣта ти... хѣ · възвѣдѣша изъ ада члвкъ рѣ* — II).

В двух заключительных строфах лексемы, которыми названо творение, стоят во мн. ч. — *люди и колѣна* (богородичен) — или, как правило, согласуются со сказуемыми во мн. ч.: *братие* (III). Эти грамматические формы выражают иной образ творения, который уже не нечто единичное, а множественный собор отдельных нравственно активных личностей, добровольно сораспинающихся с Христом, распиная свои грехи (*Съ хомь братие пропѣти вѣдѣмь · похоти всѣ распши · прѣтрѣпимь досажд · и прочѣ ржгы* — III), и подвигающихся молитвенным трудом (*Люди и колѣна · млим сѣ тѣвѣ дѣо... — богородичен*). Таким образом слушателям внушается идея, что спасение невозможно без согласия личной свободной воли человека и что в конце концов в деле своего личного спасения каждый человек — наедине с Богом.

Вышеприведенные наблюдения стилистической структуры текста показывают, что в тропарях данной песни творение как единое целое связано с его пассивностью, а множественность — с активностью.

Так же как и при построении смыслового единства песни, в ирмосе соединены оба аспекта представления человечества — пассивный единичный образ с точки зрения Творца по отношению к творению и множественный собор активных отдельных личностей с точки зрения творения по отношению к Творцу. Творение здесь названо и тем, и другим образом: лексемой в ед. ч. — *миръ*, представляющей творение как единое целое, и словоформой во мн. ч. — *всѣачьска* (*славословѣт тѣ всѣчска*), которая показывает все существующее как множественный собор. Так же как и в тропарях, единственное число выражает пассивность, а множественное — активность: *свѣтъ миръ оситъ* (мир пассивен, а активен Божественный свет, пронизывающий его), *славословѣт тѣ всѣчска* (благодарное творение активно: оно восхваляет Творца).

У рассмотренных с точки зрения смысловых и стилистических соответствий строф песни — одинаковая композиция. Тропари разделены на две группы по два в каждой, а ирмос исполняет роль объединителя обеих групп.

Однако является ли система, по которой построено единство песни, проявлением индивидуального стиля Константина Преславского, или она унаследована из византийской гимнографической традиции? Убедительный ответ на этот вопрос в данном случае мы можем получить, если поставим анализируемое произведение в контекст родственной литературной про-

дукции, а именно — великопостной гимнографии конца IX в. Сравнение с четырьмя византийскими трипеснцами на тот же день Великого поста показывает, что в данном случае образцом Константину Преславскому послушал канон св. Феодора Студита. Глас обоих трипеснцев (древнеболгарского и византийского) — один и тот же — второй, одинаковы и ирмосы пятой песни.⁹

Св. Феодор Студит
(Пят. I, 5)

Ирмос

Τῆς νυκτὸς διελθούσης, ἤγγικεν ἡ ἡμέρα, καὶ τὸ φῶς τῷ κόσμῳ ἐπέλαμψε· διὰ τοῦτο ὑμνεῖ σε, τάγματα Ἀγγέλων, καὶ δοξολογεῖ σε, Χριστέ ὁ Θεός.

Нощи прешедшей, приближиса дѣнь, ѡ свѣтъ мѣръ возсѣл: сегѡ рѡди хвалѣтъ тѡ ѡгльстѣи чѣни, ѡ славословѣтъ тѡ всѣческаѡ.

II тропарь

Τὴν τοῦ Πάθους σου ὕβριν, ἡ Κτίσις ὀρώσα, ὅλη μετεβάλλετο, Κύριε, Ἰουδαίων θρηνοῦσα τὴν μαιφονίαν· ἄλλ' ἠνέσχου σῶσαι τὰ σύμπαντα.

Стрѣти твоѡѡ досадѣ, тварѣ зрѡщи всѡ премѣнѡшесѡ, гди, ѡудейскагѡ рыдающи ѡгвѣйства: но претерпѣлѡ ѡсѣи спѣсти всѡческаѡ.

I тропарь

Σὺ ἐν τόλφ Κρανίου, σαρκὶ σταυρωθῆναι, κατεδέξω μόνε Ἀθάνατε, τὸ ἀνθρώπινον γένος, ἀποθανατίζων, καὶ ἀναμορφούμενος Κύριε.

Ты на мѣстѣ лѡбнѣмѡ плотѣю распѡтисѡ ѡзвѡнилѡ ѡсѣи, ѡдѣне безсмертне, чедовѣческѣи рѡдѣ шбезсмертствѡѡ, ѡ возѡображѡѡ гди.

Константин Преславский
(Пят. I, 5)

Ирмос

нощѣ аниошѣши · приближи сѡ дѣнь · свѣтъ анирѣ осѣѣ · сегѡ рѡ хвалѡт тѡ анигстѣи чѣни · и славословѡт тѡ всѣуска:~

I тропарь

Стрѣѡм ти досадѣ · тварѣ зрѡщи всѣ ѡзмѣни сѡ гѣ · не трѡпѡщи вѣдѣти на крстѣ висѡца тѡ мѡрдѡго спѣсѡ:~

II тропарь

ѡлсеи з рѣкѣи иземь секрыж · крѣта ти шбразовашѣ хѣ · вѣзвѣдѡша изѣ ада улеву рѡ · твѣѣ пропешѡмоу на немь:~

⁹ Текст византийского великопостного трипеснца приведен по современной печатной греческой Триоди (Τριώδιον κατανυκτικόν... Ἀθῆναι, Φῶς, 1992. С. 127—128). Даны различия (если есть таковые) по двум ранним византийским рукописям — Vat. 771 (44v, 38—45r, 9) и Sin. 734—735 (65v, 21—66r, 9). После греческого текста каждой строфы помещен его церковнославянский перевод по современной церковнославянской Триоди (Трѡдѣ постнаѡ. М., 1974. Л. 126v). Там, где это необходимо, при сопоставлении древнеболгарской и византийской песней последовательность византийских тропарей дана не по греческим источникам, а согласно последовательности строф в древнеболгарской песни, что позволяет подобные текстовые пассажи расположить друг против друга для удобства сравнения.

III тропарь

Κόσμῳ καὶ τοῖς ἐν κόσμῳ, χαίρειν
προσειλόντες, νῦν ὡς τῷ Χριστῷ,
συσταυρούμενοι, ὑπο-μείνωμεν ὕβριν,
γλεύην, καὶ τὰ ἄλλα, ἵνα σὺν · αὐτῷ
δοξαεῶ-μεν.^a

Мірѣ ѡ сѣмыма въ мѣрѣ радѡвати-
са прирѣкшии, нѣнѣ ѡакъ хрѣтъ срѡс-
пинѣми, претерпѣма досадѣ, рѣганѣ,
ѡ дрѣгѣма, да съ нимъ прослѣвимса.

Троицен

Ἦ Τριάς παναγία, σὺ ἡμῶν λατρε-
ία, σὺ καὶ προσφυγὴ καὶ κραταίωμα ·
τοῖς ἐν Φύσει Μιᾶ Σε, ἀνυμνο-
λογοῦσιν,^b ἰλασμὸν πταισμάτων
κατάπεμψον.

О трѣе всесѣла! ты наше слѣжѣ-
нѣ, ты ѡ прирѣжице ѡ держѣва, въ
ѣстествоѣ ѣдинома тѣ воспѣвѣаю-
щыма, ѡчищенѣе прегрѣшенѣи низпос-
ли.

Богородичен

Πολυώνυμε Κόρη, χαίροις Θεο-
τόκε · κιβωτὴ καὶ στάμνε καὶ τράπεζα,
φωτοφόρε λυχνία, ^aπυρίμορφε βάτε,[†]
ὄρος τοῦ Θεοῦ τὸ κατάσκιον.

Многоименѣта ѡ троковице, ра-
дѣйсѣ еѣе, ковчѣже, ѡ стѣмно ѡ трапѣ-
зо, свѣтносныи свѣщнице, ѡгнезрѣч-
наѣ купинѣ, горѣ вѣим присѣннаѣ.

Разночтения: ^aεὐδοξήσωμεν (Vat. 771, Sin. 734—735); ^bἀνομολογοῦσιν (Vat. 771, Sin. 734—735); [†]βάτε πυρίμορφε (Sin. 734—735).

Условные обозначения списков:

Vat.771 — Греческая Триодь, XI в. Ватиканская библиотека, сигн. Vat. gr. 771.
Sin. 734—735 — Греческая Триодь, X в. Синайский монастырь «Св. Екатерина»,
сигн. Sin. gr. 734—735.

Сходство обеих песен несомненно — и ирмос, и обширные части двух византийских тропарей повторены в древнеболгарском тексте (эти пассажи подчеркнуты). Однако у Константина Преславского заимствованные части подчинены совсем иному замыслу. Это обнаруживается при попытке найти в византийской песни ключевые названия творения, являющиеся основными для композиции древнеболгарской песни согласно вышепредложенному анализу. В двух начальных тропарях эти ключевые словоформы можно увидеть именно в числе заимствованных — тварь (ἡ Κτίσις) и чловѣчь родъ (τὸ ἀνθρώπινον γένος). Интересно, что данное словосочетание — единствен-

III тропарь

Съ хомъ врати пропати вѣдѣнь · по-
хоти всѣ распенше · прѣтропѣнь досадѣ · и
проуѣ рѣгы · да с нимъ слѣни вѣем'·~

Богородичен

Людие и колѣна · мѣим са тебѣ дѣво
мѣи хѣ бѣ спѣса нашего · теуение се стѣо скон-
чѣтѣ спѣви · вѣста и прѣста:~

ный общий пассаж у второго древнеболгарского и первого византийского тропарей, в результате чего создается впечатление, что Константин Преславский заимствовал у св. Феодора именно систему достижения единства песни. Однако во всех других тропарях византийского гимнографа отсутствуют лексемы, называющие творение. Так, например, в богородичном нет таких названий, а в тексте третьего древнеболгарского тропаря, который почти полностью совпадает с третьим византийским тропарем, именно ключевое для данной композиции обращение *братин* является одним из двух небольших авторских дополнений Константина Преславского. К тому же в песни св. Феодора присутствуют и другие словоформы, называющие творение, но они не всегда соответствуют комбинациям: единичность (ед. ч.)—пассивность; множественность (мн. ч.)—активность, характерным для песни Константина Преславского. Такова, например, словоформа во мн. ч. *τὰ σὺμπλαττα* (II тропарь), которая в отличие от древнеболгарской песни здесь сочетается с пассивным образом творения (*σῶσαι τὰ σὺμπλαττα* — творение пассивно: его спасают).

Эти наблюдения свидетельствуют, что, хотя глас, ирмос и значительные части двух тропарей в сравниваемых песнях одинаковы, композиционный замысел у Константина Преславского совершенно иной. В этом смысле именно композиция здесь является наиболее ярким проявлением творческой индивидуальности древнеболгарского гимнографа.

Как было отмечено вначале, приведенный пример показывает типичный способ достижения единства отдельных строф в пределах песни в триодном цикле Константина Преславского. Это позволяет сделать существенные выводы о структуре песни в древнеболгарском произведении, что имеет значение для исследования жанра канона в принципе. Несмотря на то что у каждой строфы песни имеется своя текстовая структура и тема, которые отличаются от структур и тем других строф, всегда можно открыть общие черты, объединяющие все строфы в единое смысловое и стилистическое целое. В большинстве случаев в великопостном цикле Константина Преславского это единство осуществляется распределением тропарей на две группы (первый + второй и третий + богородичен) согласно определенным сходствам и отличиям смыслового или стилистического характера, а ирмос, благодаря общим чертам с обеими группами, исполняет объединяющую функцию. Не исключено, что в триодном цикле в связи с его основной темой — Креста Христова — оказано предпочтение композиции такого типа из-за ее сходства с начертанием креста: как крест состоит из двух взаимоперпендикулярных осей, пересекающихся посередине, так и данная композиция составлена из двух групп тропарей, связанных ирмосом.

Древнеболгарский гимнограф в своих великопостных канонах использовал композицию песни как способ выражения глубоких богословских идей. Это означает, что стилистические и смысловые связи строф указывают на такие идеи и интерпретации онтологических богословских вопросов, которые во многих песнях не высказываются открыто ни в одной из отдельных строф. Эти идеи чаще всего связаны с духовной историей человечества: каждая строфа указывает на особый этап Божиего домостроительства в мире, а их сопоставление образует мозаику истории. И так как очертание нравственной истории человечества является результатом взаимоналоже-

ния двух точек зрения на мир, нравственной и исторической, то именно их сочетание типично для триодного цикла Константина Преславского.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в отношении стилистики и содержания песни древнеболгарский цикл отличается от византийской триодной гимнографии не только в тех тропарях и пассажах, где нет заимствований. В этом произведении обнаруживается и новый композиционный замысел, и уникальный стилистический план, согласно которым перераспределены знакомые мотивы и заимствованные текстовые пассажи. В этом смысле композиция песни в триодном цикле Константина Преславского является особенностью, ярко демонстрирующей индивидуальный творческий стиль древнеболгарского гимнографа.