



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2016 №2(17)

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель
и издатель
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: (495) 691-30-78
E-mail: royzenas@gmail.com
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать

28.06.2016 г.

Печать офсетная

Формат 70×108 $\frac{1}{16}$

Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

Отпечатано в ООО

«Сам Полиграфист»

109316, Москва, Волгоград-
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2016

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.
Кандидат искусствоведения, профессор
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И.П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии
музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи.
Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу
«Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Юбилей

- Татьяна Красникова. «Надзвездный маяк» — духовная кантата
В. Ульянича для хора, солистов, камерного оркестра
и электронных звуков 3

Старинная музыка

- Лариса Гервер. О чём сообщает название ричеркара
в конце XVI — начале XVII вв. 8

Музыка XX века

- Татьяна Цареградская. Пространство жеста
в творчестве Дж. Кейджа 19

Из истории русской музыкальной культуры

- Даниил Топилин. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина 43

Древнерусское певческое искусство

- Светлана Павлова (Черкасова). Отечественная гимнография
святителю Николаю: новые материалы 49

Музыкальные архивы

- Нора Потемкина. Поэтический дневник А.Н. Савина 65

Слово композитора

- Русская духовная музыка: традиции и современное композиторское
творчество [Беседа музыканта А.Б. Ковалева
с композитором А.И. Микитой] 83

- Сведения об авторах 90

- Аннотации и ключевые слова 91

- Abstracts 94

- Требования к статьям 97

Юбилей

Татьяна Красникова

«НАДЗВЕЗДНЫЙ МАЯК» — ДУХОВНАЯ КАНТАТА В. УЛЬЯНИЧА ДЛЯ ХОРА, СОЛИСТОВ, КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА И ЭЛЕКТРОННЫХ ЗВУКОВ

К юбилею композитора

Событием в культурной и музыкальной жизни Москвы стало исполнение в апреле 2012 года кантаты Виктора Ульянича¹ «Надзвездный маяк» для солистов, смешанного хора, камерного оркестра и электронных звуков на стихи схиархимандрита Виталия (Сидоренко). Сочинение создавалось композитором в 2005–2008 годы. Размышлениям по этому поводу хотелось бы предпослать слова о. Павла Флоренского: «Все связано тайными узами между собой, все дышит вместе друг с другом <...> всюду изнутри действующее симпатическое сродство» [7, с. 281].

Трудно постичь смысл данного произведения, не проследив те связи, которые существуют между традициями русского монашества периода ранних монастырей с подвижнической судьбой одного из наших современников, схиархимандрита Виталия — странника-

юродивого и пустынника, жизнь которого была определена рамками монашеского опыта. Судьба этого неканонизированного подвижника рождает аналогии со строжайшим аскетичным житием Преподобного Сергия Радонежского.

Врата Троице-Сергиевой Лавры открылись пред о. Виталием в 70-е годы минувшего века, чтобы давать «силы для несения жизненного креста», укреплять «в трудной и опасной борьбе с внутренним человеком — самим собой» [1, с. 73]. Неслучайно именно в это время и в этом месте соединились линии Преподобного Сергия и о. Виталия. Бытие как момент скрещения их судеб было определено всем жизненным подвигом будущего схиархимандрита, время пребывания которого в Троице-Сергиевой Лавре относится к 70-м годам XX века. Оно было подготовлено цепью событий его жизни,

¹ Виктор Степанович Ульянич (род. 6 июля 1956 года, г. Снежное Донецкой области) — композитор, заслуженный деятель искусств РФ, член Правления Союза московских композиторов, действительный член Петровской Академии наук и искусств, кандидат искусствоведения, профессор, основатель кафедры компьютерной музыки и ее заведующий в Российской академии музыки имени Гнесиных; лауреат Премии г. Москвы в области литературы и искусства (2007), Всесоюзных конкурсов композиторов (1980, 1992), Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки в ознаменование 700-летия преставления святого благоверного князя Даниила Московского (2003), Международного конкурса композиторов в Венеции (Италия) «Victor Salvi Prize — 2004». Награжден Золотой Пушкинской медалью за творческие достижения в музыке (1999).

которая состояла из горьких уроков детства, сурового послушания у старцев, подвига странничества, пребывания в Глинской пустыни.

По свидетельствам очевидцев, отец Виталий воспитывал в своих учениках «внимательное отношение к слову вообщем, а особенно, к старческому» [3, с. 99]. Удивительно то, что его, как и владыку Иллариона, не раз посещала муз. Искусство говорить на возвышенном поэтическом языке, которым владел священник, и послужило импульсом к появлению сочинения В.С. Ульянича «Надзвездный маяк». В его основу положены подлинные стихотворения отца Виталия. Примечательно то, что автографы стихов были переданы композитору одной из его духовных чад. Поэтическое сочинение имеет посвящение: оно адресовано старцу — схиархимандриту Гавриилу (Стародубу), духовному сыну отца Виталия и продолжателю его благих дел.

Таким образом, произведение, в основе которого — духовный стержень Православия, возникает из глубины традиции, в соответствии с которой возможно его концептуальное осмысление и эстетическое восприятие.

Интерес представляет собой отбор и компоновка стихов в кантате. Подчиняясь принципу контраста и охватывая собой картину мироздания, композиция канатты составлена из восьми частей, каждая из которых становится воплощением индивидуальной творческой манеры композитора.

Содержание стихов отца Виталия сообщает тексту канатты дух величия и благородства, которым насыщены поэтические строфы: «В начале эры бесконечной», «Гимн Пречистой Деве», «Христос рождается!», «С закатом Солнца в колыбели», «Всемирная ра-

дость», «Клубясь и сверкая в воздухе чистом», «Высоко над землей», «Вечная благодать». Движение поэтического текста от «точки самой отдаленной», связанной с рождением мира по Слову Божьему, через хвалу Богородице и Рождение Христа, на которого сходит небесная благодать, к идеи воскрешения, преодоления границ круга земного и бессмертию — такова сюжетно-поэтическая канва сочинения. Она направлена к символике образа «надзвездного маяка», изливающего свет веры на мир (VII и VIII части сочинения).

Свообразие подхода В.С. Ульянича к сакральному поэтическому тексту заключается в том, что он достаточно свободно применяет принцип повторности. Например, в первой части — «В начале эры бесконечной», — вместо двух четверостиший композитор использует три, благодаря рассредоточенному повтору первой строфы, в соответствии с репризной трехчастной формой. Во второй части — «Гимн Пречистой Деве», — повторность касается заключительной строки в четверостишии четвертой строфы, как наиболее значимой в подчеркивании возвышенной гимничности. Тем самым увеличиваются пространственно-временные параметры стиха. В третьей части, славильно-панегирической, «Христос рождается!», — используется повтор смежных строф и метод многократного умножения пентатонической модели с привлечением имитационных приемов. В четвертой части — несовпадение стихотворных строф порождает стереофоническую словесную канву, объединенную диатоникой. Повтор части строки наблюдаем в IV номере, а в пятой части — «Всемирная радость», — многократно звучит возглас «Христос воскресе!», накладывающийся на второе двустишие. Обращают на себя внимание

«Надзвездный маяк» — духовная канцата В. Ульянича для хора, солистов, камерного оркестра и электронных звуков



*В.С. Ульянич на концерте
в Большом зале Московской консерватории*

и повторы, связанные с передачей текста от соло баса к хору, — в заключительной части, «Вечная благодать». Такого рода особенности претворения словесного источника обусловлены авторским комбинированием конкретных словосочетаний и идиом с помощью аддитивных форм его развития, сохраняющим текст и расширяющим его пространство. Они позволяют автору ярче выявить глубинную координату духовных текстов, их семантические и синтаксические свойства.

Не менее интересны и стилевые аспекты произведения. Это тяготение к чистым диатоническим краскам, к модальности в гармонии,озвучной идеи воплощения молитвы и канона, арфовым диминуциям и фигурациям, как неотъемлемым составляющим фактурного

«декора» оркестровой ткани, применение целой палитры колокольных звонов. Следует отметить и предпочтение, которые оказывает автор формам репетитивной техники с использованием эффектов полиритмии, приемов «инкрустаций» цитат в музыкальный текст, как, например, в пятой части — «Всемирная радость», где автор обращается к пасхальному тропарю «Христос воскрес из мертвых!». Прием динамического роста песнопения и выход «на авансцену» звукового пространства, а также полиритмические эффекты, на которых основана вся шестая часть, «Клубясь и сверкая в воздухе чистом», подчеркнуты расслоением и несоппадением словесных текстов.

Подобное взаимодействие, как средство организации музыкальной материи, стало подлинной находкой автора, создавшего по существу новую звуковую среду, основанную, по его собственному признанию, на иерархии макро-, мини- и микроструктур, с которыми органично сочетаются электро-акустические эффекты, основанные на трансформации тематического материала [5, с. 99], его сближении и взаимодействии [4, с. 144]. Электро-акустическая звуковая партитура, находящаяся в центре внимания дирижера, руководящего оркестром в наушниках, — это особая область, которая во взаимодействии с нотным текстом порождает некую «семиосферу» (термин Ю.М. Лотмана), направленную к глубинам человеческих чувств и сознания¹. В ее формировании участвуют и возвышенные формы мелоса, основанные на воссоздании юбилейционных видов духовных напевов или моделей, приближающихся к аскетике знаменного распева.

¹ Именно она в полной мере соответствует тому «преображающему синтезу», который мы находим в трудах русского религиозного мыслителя В.С. Соловьева.



В.С. Ульчнич за работой на кафедре компьютерной музыки

Сочинение Виктора Ульянича, вдохновившегося подвигом монаха, воспринимается как гимн Богу, раздвигающий «храмовую молитву до пределов космоса» [8, с. 355]. По мнению В.О. Ключевского, «имя преподобного Сергия — это не только назидательная, отрадная страница нашей истории, но и светлая черта нашего нравственного народного содержания» [2, с. 44]. Эти слова стали выражением того чувства, которое не иссякает в душах людей. Это тот источник, который призвал схиархимандрита Виталия на самозабвенное служение людям, продолжившее традицию подвижничества преподобного Сергия, и вдохновил его на поэтическую форму посланий чадам, а Виктора Ульянича — на создание кантаты.

Ее исполнение Государственной капеллы Москвы имени В. Судакова на фе-

стивале «Светозвоны» было восторженно встречено публикой. Этот успех разделили вместе с композитором дирижер, художественный руководитель Капеллы заслуженный артист России Анатолий Судаков и солисты: лауреат международного конкурса Надежда Гулицкая (сопрано), Андрей Башков (тенор), заслуженный артист России Юрий Вишняков (бас), Московский камерный оркестр «Времена года» под руководством заслуженного артиста России Владислава Булахова. Давнее содружество Виктора Степановича Ульянича с этими замечательными коллективами неизменно имеет успех у самой широкой слушательской аудитории.

Традициями безмолвного благочестивого делания была наполнена жизнь великого сподвижника Сергия Радонежского.

**«Надзвездный маяк» — духовная канцтата В. Ульянича
для хора, солистов, камерного оркестра и электронных звуков**

Его пример, по мнению Епифания Примурского, ясно показывает, что является «главным, что второстепенным, а что лучше вообще не допускать себе в сердце и душу» [1, с. 12]. В преддверии юбилея

В.С. Ульянича, который всецело посвятил себя музыке, пожелаем ему вдохновенного и плодотворного труда, новых сочинений, заставляющих благодарную публику трепетать и восторгаться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского, записанные преподобным Епифанием Примурским, иеромонахом Пафомием Логофетом и старцем Симоном Азарием. М.: Православная энциклопедия; Свято-Троицкая Лавра, 1997. 126 с.
2. Ключевский В.О. Исторические портреты. М.: Правда, 1991. 623 с.
3. О жизни схиархимандрита Виталия. Воспоминания духовных чад. Письма. Поучения. М.: Новоспасский монастырь, 2006. 222 с.
4. Ульянич В.С. Опыт анализа музыкальной композиции ладозвонного типа // Слово композитора. Мысли о музыке / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 144–157.
5. Ульянич В.С. Проект ФОРМУЗ. Эзонное пространство-время и художественный синтез звука // Слово композитора. Мысли о музыке / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 99–104.
6. Федотов Г.П. Национальное и вселенское. М.: Просвещение, 1987. 240 с.
7. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Сочинения. Т. 1. М.: Правда, 1990. 496 с.
8. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Философское пробуждение // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья / Сост. М.А. Маслин. М.: Наука, 1990. С. 272–378.



Старинная музыка

Лариса Гервер

О ЧЕМ СООБЩАЕТ НАЗВАНИЕ РИЧЕРКАРА В КОНЦЕ XVI — НАЧАЛЕ XVII ВВ.

К концу XVI — началу XVII веков ричеркар утвердился как один из ведущих полифонических жанров. Идея поиска, заявленная в слове «ричеркар», производном от *ricercare* (*итал.* — искать, разыскивать), побуждала композиторов к формулировке подробных названий, подчас превращавшихся в «анонсы» тематических особенностей и технических ухищрений. Целью таких названий было дать разъяснение относительно характера и устройства ричеркара, однако найти соответствие между словесными формулировками и музыкальными свойствами совсем не просто. Попытаемся установить эти соответствия и рассмотрим основные «пункты» названий.

Первым обычно стояло жанровое имя. За ним следовали всякого рода уточнения, и прежде всего **номер тона** — кажется, единственная однозначно воспринимаемая характеристика ричеркара, входящая в состав его названия. Группы ричеркаров могли сочиняться в последовательности восьми, двенадцати или иного числа ладов. Среди примеров такого рода —

12 ричеркаров Джованни де Мака (1586) [9], по 12 ричеркаров в двух книгах инструментальных сочинений Джованни Марии Трабачи [13; 14] и других. Номер тона служил и *порядковым номером* пьесы. Интересно, что у Трабачи, в обеих книгах которого ричеркары помещены в самом начале, слово «ричеркар» дано лишь в заглавии всего издания («*Ricercate, Canzoni franzese...*», «*Il Secondo Libro de Ricercate...*»), а название каждой из пьес начинается указанием тона: «*Primo Tono con tre fughe*» и т.п.¹

Число тем² — еще один из обычных элементов названия в ричеркарах (а также фантазиях), созданных, как правило, уже в XVII веке. Более ранние образцы обычно строились *по мотетному* принципу или же писались на одну, максимум две темы, что, по-видимому, не воспринималось как повод к «объявлению о намерениях».

В тех случаях, когда сведения о теме вводились в название, она обозначалась как *soggetto/soggetto* или *fugha/fuga*; второй из вариантов,

¹ Существуют примеры и симметричного свойства: номера пьес подразумевают номера тонов. Так, в частности, обстоит дело в «Книге фантазий» Дж. Фрескобальди (1608), написанной в тонах с первого по двенадцатый.

² Мы не касаемся вопроса о многозначности понятия «тема» в музыке XVI—XVII вв. Обзор значений понятия «тема» в музыкальной теории XVI — начала XVII вв. см. [4; 5].

более редкий, мы встречаем у де Мака, его ученика Трабачи и некоторых других композиторов. В трактате Анджело Берарди «Documenti armonici» (1687) [6] «фугами» назывались и пьесы, и темы, на которые они написаны. В качестве синонима к *fuga* Берарди употребляет и *soggetto* [6, с. 44], и в подписях под проведениями одних и тех же тем в пределах двойной фуги использует оба варианта названия [там же, с. 41].

Если судить по числительным в названиях пьес, наиболее распространёнными были сочинения на три и четыре темы. Не случайно Трабачи употребляет выражение «одна единственная», когда указывает на число тем в своих ричеркарах 10/1 и 6/2¹: *Decimo Tono trasportato con una fuga sola* и *Sesto Tono Cromatico con una fuga sola*.

Однако, несмотря на столь определенную информацию о числе тем, вопросы о тематическом составе ричеркаров возникают во многих случаях²: нередко может показаться, что объявленное в названии число тем больше или меньше, чем на самом деле.

Воспитанные на более поздних образцах имитационной полифонии, и, прежде всего, на фуге и жанрах, являющихся ее непосредственными предшественниками, (в числе которых и «эталонные» образцы ричеркара из «Fiori musicali», самого позднего собрания пьес Джироламо Фрескобальди), мы готовы «признать» за тему (или за одну и ту же тему) далеко не

все, что автор XVI—XVII веков мыслил в качестве таковой.

Что же обозначало на практике указание типа *sopra tre soggetti* или *con quattro fughe*? Что понималось под «темой» (во всех вариантах ее обозначения), и какими были правила ее экспонирования? Ведь последовательное проведение по всем голосам в начале пьесы — одно из главных назначений темы в полифонической форме следующего поколения — нечасто присутствует в ричеркарах интересующего нас периода.

Об экспозиции в многотемных ричеркарах можно говорить с известной степенью условности. Чаще всего это раздел, в котором показаны, хотя бы однократно, все темы данного сочинения. Его протяженность нередко составляет всего лишь 4–6 тактов.

Система многотемного экспонирования в полифонических формах следующих поколений, где существует три основных типа — *раздельное, совместное экспонирование и присоединение*, — в изучаемом нами материале представлено мало и неотчетливо. Здесь действуют совсем иные принципы. В самом общем виде они соответствуют двум вариантам *Fuga doppia* (двойной фуги), которые описаны в трактате «Documenti armonici» Анджело Берарди [6, с. 42–43].

При экспонировании первого типа каждая из тем вступает в своем голосе, но не одновременно, а последовательно (*пример 1*):

¹ Через косую черту указаны номер ричеркара и номер книги, соответственно.

² Подтверждением этого обстоятельства могут служить не всегда точно проставленные редактором издания Оскаром Мискьяти номера тем в ричеркарах Первой книги Трабачи [12].



Обозначения А. Берарди (который следует терминологии Дж. Царлино):

- Guida (*итал.* — предводительствующий, предводитель) — голос, вступающий первым;
- Prima (fuga) — тема в Guida и ее дальнейшие проведение;
- Conseguente (fuga) — последующий, последователь — голос, вступающий следующим, ответ;
- Seconda (fuga) — тема, которую проводят Consequente, и ее дальнейшие проведение.

Обратим внимание: «ответом» (Consequente), согласно Берарди, служит голос, вступающий вслед за первым (Guida), а вовсе не повторение только что прозвучавшей темы. В примере Берарди две разные темы сочетаются не по вертикали (как в классических двойных фугах с совместным экспонированием), а по диагонали. Это не раздельное, но и не совместное экспонирование в его классическом варианте.

При экспонировании второго типа все голоса вступают с первой темой. Вторая следует за ней в том же голосе, однако «выжидает один вздох или половину паузы [равной семибревису — Л.Г.]» [6, с. 41]¹. Пауза не только отделяет одну тему от другой, но и фиксирует метрическую «норму» для первых и вторых тем: начало, соответственно, с сильной и со слабой доли. Обязательная пауза перед началом второй темы является

важным ее отличием от удержанного противосложения в более поздней практике. Она служит и «залогом» последующих самостоятельных проведений второй темы.

Второй метод сочинения двойной фуги Берарди считает более понятным, и поэтому воздерживается от маркировки тем и голосов. Однако современному читателю маркировка будет небесполезна, т.к. Т2 можно воспринять и как удержанное противосложение (пример 2).

Те же принципы действуют и в условиях 3-х и 4-х-темных экспозиций.

Наиболее радикальным выражением идеи, согласно которой *каждая из тем вступает в своем голосе* (первый тип по Берарди), является равенство числа голосов и тем. Четыре темы распределены между четырьмя же голосами партитуры — ситуация, исключающая имитации на начальной стадии формы.

¹ Здесь и далее итальянские тексты даны в переводе Ю.А. Литвиновой.

О чём сообщает название ричеркара в конце XVI — начале XVII вв.

Возможно первым, кто применил такое экспонирование, был де Мак. В двух его ричеркарах восьмого тона — из Первой и Второй книг — экспонирование тем происходит по схеме , причем лишь во втором случае оно отмечено в названии: *Ricercare dell’Ottagono con quattro Fughe*. Аналогичные четверные экспозиции мы находим у Трабачи, Фрескобальди и других авторов.

Однако столь демонстративный способ распределения тем между голосами — отнюдь не единственное решение. Часто встречается ситуация, при которой некоторые темы успели прозвучать и дважды, и трижды, в то время как одна из них еще не была экспонирована ни разу.

В ричеркаре Трабачи 5/1 *con quattro Fughe* указанное в назва-

нии число тем представляет собой почти загадку, т.к. поначалу экспонируются лишь три темы, и T4 появляется в первый раз в т. 8 как ничем не выделенный элемент голосования (*пример 3*).

Лишь в 12-м такте T4 звучит «как следует», после паузы, и далее проводится наравне с прочими темами.

Вариант введения всех голосов с одной и той же темой также чреват неожиданностями, т.к. темы, вступающие в каждом из голосов вслед за первой, «заслонены» ее проведениеми. В ряде случаев мы находим и обратный вариант, при котором «заслоненной» оказывается линия проведений первой темы, составляющая структурный остов экспозиции, но скрытая за активными и не слишком упорядоченными проведениеми остальных тем. Примером

Пример 2



Пример 3



может служить ричеркар Трабачи 11/2 *con tre Fughe*, в котором без уведомле-

ния автора мы нашли бы, скорее всего, две, а не три темы (пример 4):

Пример 4

Облиго (obbligo или obligo, мн. obblighi; итал. — обязанность, долг, обязательство) — один из характерных элементов названия полифонической пьесы, подобие девиза в каноне¹. Это слово обозначало избранное автором задание [7, с. 158–180] и фи-

турировало в названиях книг и пьес. В книге Фрескобальди «Ричеркары и французские канканы, сочиненные в соответствии с различными заданиями (obblighi)...» (1615) названия шести ричеркаров из десяти написаны на облиги:

*Recercar Quarto, Obligo mi, re, fa, mi,
Recercar Sesto, Obligo fa, fa, sol, la, fa,
Recercar Settimo, Obligo sol, mi, fa, la, sol,
Recercar Ottavo, Obligo di non mai di grado,
Recercar Nono, Obligo di quattro soggetti,
Recercar Decimo, Obligo la, fa, sol, la, re.*

Облиго, входящее в название пьесы или же подразумеваемое, понималось как род самоограничения. Об

этом свидетельствует приписка Трабачи, помещенная рядом с заключительным тактом его пьесы из Второй книги

¹ Иногда встречается почти синонимическое употребление указаний «облиго» и «канон» (в значении «правило»). Один из примеров такого рода — собрание канонов Романо Микели под названием «Музыка изысканная и изощренная, где содержатся Мотеты с заданиями (con obblighi) и разнообразные Каноны» [10].

под названием «*Ричеркар на Тенор Констанцу Фесты, четырехголосный. С двумя голосами в Каноне без соблюдения правила*»¹. Приписка гласила: «Если бы не условие кантуса фиরмуса, можно было бы сделать с гораздо большим изяществом».

Условия, сформулированные в виде облиго, были связаны либо с материалом, либо со способом его подачи («что» и «как»).

В первом случае облиго указывает на избранный мелодический источник, который используется как *cantus firmus* или же становится материалом *soggetto*. Само слово «*ob(b)ligo*» в таких случаях чаще всего отсутствует в названии, как, например, в *Ricercare ottavo tono sopra Ruggiero con tre fughe* (*Ричеркар восьмого тона на Ruggiero с тремя темами*)² Грабачи и т.п. Этот род облиго А. Зильбигер называет общепринятым [11, с. 461].

Сольмизационное облиго, то есть обязательство написать пьесу на тему, представляющую собой последовательность словогов³, — еще одна разновидность тематического задания. Словарная форма фиксации темы часто подразумевает простой выровненный ритм и крупные длительности, по крайней мере, в начале пьесы. Сольмизационная тема может служить основным *soggetto имитационной* формы, при участии одной или нескольких контратем. Но нередко облиго осуществляется в одном голосе: тема проводится в нем на протяжении

всей пьесы как остинатный *cantus firmus* (в других голосах та же тема, но в более подвижном ритме, звучит направне с прочим контрапунктическим материалом). Фактически, главным элементом задания в подобных ричеркарах часто является ритм (хотя никакой информации об этом в названиях пьес мы не находим).

В ричеркарах с остинатными сольмизационными облигами из Книги 1615 года Фрескобальди начинает с простых ритмических заданий. В Четвертом ричеркаре сольмизационная тема излагается целыми нотами (семибревисами), далее — бревисами и лонгами. В Шестом ричеркаре, где поначалу повторяются приемы Четвертого, появляются ритмы с тернарным делением: тема проводится половинами с точкой, целыми с точкой, бревисами с точкой; пик уменьшения и ритмического изменения мотива — проведения синкопированными половинами. Облиго Седьмого ричеркара — самое спокойное по ритму: здесь тема проводится целыми и бревисами. В Десятом же, которым завершается группа ричеркаров этой Книги, ритмическая изобретательность взятого напоследок задания вызывает аналогии с изощренными техниками XX века. Тема, а точнее — короткий мотив облиго, повторяется в soprano, на одной и той же высоте, но с постоянными изменениями ритмической плотности, с все новыми и новыми соотношениями долгих и коротких, метрически устойчивых и неустойчивых длительностей. Беспримерная

¹ Указание «без соблюдения правила» подразумевает отсутствие какого-либо специального задания, например, ритмического изменения или обращения в пропoste.

² *Ruggiero* или *Aria di Ruggiero* — название остинатной формулы, послужившей основой множества сочинений во второй половине XVI — начале XVII вв.

³ О сольмизационных темах см. [3].

ритмическая игра и есть главное задание, взятое композитором, но не объявленное в названии ричеркара¹ (пример 5).

До сих пор мы рассматривали варианты облиго, сводящиеся к указанию мелодического источника, — будь то некий *cantus prius factus* или сольмизационная тема. То, каким образом этот материал будет использован, в формулировке задания не оговаривалось. Но встречаются и облиги, в которых мелодический источник указан вместе со способом его введения в многоголосие. Пример такого рода мы находим в *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* (Ричеркар с условием петь пятый голос без того, чтобы играть его) из «*Fiori musicali*» Фрескобальди. Задание состоит в том, чтобы повторять предло-

женную композитором тему, подстраивая ее к звучанию четырехголосия. В отличие от современных изданий, где облиги даны дополнительной верхней строкой, в первых изданиях партитур Фрескобальди пятый голос отсутствовал. На него указывала лишь тема (*soggetto*), записанная перед началом пьесы. В ричеркаре из «*Fiori musicali*» она сопровождалась следующим указанием: *Quinta parte si placet* — исполнителю предлагается вводить пятый голос, «если ему угодно»². Как показывает современная практика исполнения, такие облиги допускают различные варианты расшифровки.

Облиго может представлять собой и композиционное задание. Название известного ричеркара из «*Fiori musicali*» Фрескобальди гласит: *Ricercar con*

Пример 5

¹ О комбинаторном переборе вариантов в этом сочинении см. [2].

² Под первым проведением той же темы в основном тексте ричеркара написан девиз: *Да услышит меня, кто может, как сам я себя слышу*. Это стих из канцона Петrarки (CV, 17): *Intendami chi può, ch'io m'intend'io*, который повторен в поэме Ариосто «Неистовый Орландо» (XLIII, 5); в переводе М.Л. Гаспарова он звучит так: *Внемли, кто может, как себе внемлю я!*

obligo del basso come appare (*Ричеркар с условием, как вступать басу*). Соответственно заданию, остинатная тема в педали «путешествует» по квинтам, и пункты этого квинтового плана служат фазами формы ричеркара: C—G—D—A—E—D—G—C—F—B—Es—F—C.

Изобретательные контрапунктические сложности также фигурируют в качестве облиго. В этой области значений задание — *obbligo* — сближается с изобретением — *inventio*, на что указывает, в частности, следующее высказывание Берарди: «Фуга хитроумная, то есть искусная, суть та, что содержит в себе какое-нибудь задание (*obligo*), либо ограничение. Этих заданий существует множество, или, по крайней мере, столько, сколько их может изобрести (*inventare*) композитор» [6, с. 26].

Если контрапунктическое задание, сформулированное в облиго, касается тематической техники, оно объединяется с указанием на число тем. Такова формулировка де Мака: *Ричеркар шестого*

тона, с тремя темами и их обращениями¹, воспроизведенная Трабачи в его Первой и Второй книгах.

Следует заметить, что обращение — достаточно распространенный и, казалось бы, не требующий специальной «рекламы» полифонический прием, — во-первых, был новинкой для ричеркара интересующего нас периода, и, во-вторых, де Мак и Трабачи (как и Фрескобальди) использовали редкие и мало отраженные в теории полифонии варианты обращений. Так, настойчиво повторяющиеся сопоставления прямого и обращенного вариантов темы из ричеркара де Мака 6/2, упомянутого ранее, содержат игру звуков и соответствующих им сольмизационных слов. Обозначенные цифрами первая и третья темы излагаются в мягком гексахорде (с основанием F) и тут же «отражаются» в твердом гексахорде (с основанием G). В обоих случаях b-molle (то есть си-бемоль) в качестве fa отражается как b-quadro (то есть си-бекар) в качестве mi (пример 6):

Пример 6

В ричеркаре Трабачи 4/2 под названием *Quarto Tono con tre fughe, & suoi riversi* также обыгрывается «превращение» mi в fa, но не только при обращении T2, а еще и в последовательных

mi—fa—mi—re—mi —
mi—fa—mi—re—mi —

сочетаниях двух тем из которых T1 повторяется без изменений, а T2 — в обращении. Первая комбинация подчеркивает тождество опорных звуков T1 и T2, а вторая — их противоположность:

mi—mi—mi—sol—fa—mi
fa—fa—fa—re—mi—fa

Иными словами, техника изощренная и совсем непохожая на более позд-

ние (и несравненно более известные) образцы. Не случайно Трабачи считает

¹ *Ricercare sesto Tono con tre fughe e suoi riversi.*

необходимым подписать прием в ри-черкаре 4/2 (*пример 7*).

Тот же род формулировки — информация о числе тем и главном приеме работы с ними — использован и в названии, может быть, единственном в своем роде: *Quarto tono con tre fughe, et inganni* ([*Ричеркар*] четвертого тона с тремя темами и подлогами) из Первой книги Трабачи. Композитор вводит в об-

лиго название приема *инганно* (*inganno; ital.* — подлог, обман), никем из композиторов не зафиксированное и упоминаемое лишь в некоторых трактатах¹. Исследователи расходятся в том, какие именно моменты партитуры подразумевал Трабачи, указывая *et inganni*. Приведем один из наиболее явных примеров применения инганно в этом сочинении (*пример 8*).

Пример 7



Подпись под альтовой строкой партитуры воспроизводит авторское обозначение приема.

Пример 8

Разметка в примере везде моя — Л.Г.

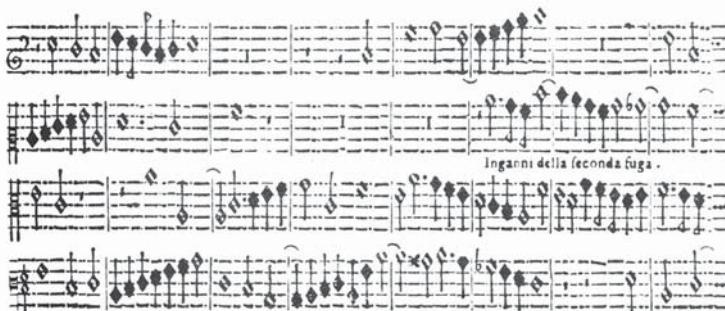
Как видно из последовательности слов под звуками T2 в т. 1 этого примера, тема написана в натуральном гексахорде и ограничена диапазоном квинты. Из-за инганно в теноровом проведении той же темы возникают «подлоги» высотных позиций: первые два слога озвучены в гексахорде от **B**, следующие — в гексахордах от **F** и **G**. Отметим и ритмическую трансформацию T2, часто сопутствующую технике инганно.

¹ Инганно — прием, в основе которого лежат гексахордовые функции, обозначаемые слогами *ut, re, mi, fa, sol, la*, и возможность озвучить каждый из этих слогов в трех гексахордах: натуральном (с основанием **C**), твердом (с основанием **G**) и мягким (с основанием **F**). При повторениях темы осуществляется подмена высоты одного или нескольких ее слогов. Например, слог *ut* на высоте **C** при повторе может зазвучать квартой или квинтой выше (ниже). О технике инганно см. [8; 1].

О чём сообщает название ричеркара в конце XVI — начале XVII вв.

Примечательно, что во Второй книге своих сочинений Трабачи многократно указывал на использование этого приема посредством подписей непосредственно

под нотной строкой, где проводилась измененная тема, но более не упоминал об инганно в названиях ричеркаров. Приведем фрагмент Второй книги:



G.M. Trabaci. Il secondo libro de Ricercate et altrivarij Capricci... (1615)

Завершим наш обзор заданиями, которые связаны с особенностями голосоведения. Существует целый класс сочинений (за пределами рассматриваемого нами жанра), названия которых сообщают о необычных диссонантных созвучиях, определяющих характер пьесы: *Consonanze stravaganti* (Экстравагантные благозвучия), *Durezze e ligature* (Жесткости и залиговки). В названиях ричеркаров нередки хроматические облиги: например, в упоминавшемся ранее ричеркаре Трабачи — [Ricercare] *sesto tono cromatico con una fuga sola*, в одном из номеров «Fiori musicali» Фрескобальди — *Ricercar cromatico post il Credo* и др.

Одно из редких (и крайне обременительных) самоограничений в области голосоведения сформулировано в названии Восьмого ричеркара Фрескобальди из Книги 1615 года под названием «*Recercari, et Canzoni franzese*»: *Obligo di non mai di grado con tutte le quattro parti* (Задание никогда [не идти] по-

ступенно во всех четырех голосах). Такое облиго противоречит, казалось бы, самой природе полифонии — области музыки, для которой поступенность является приоритетным способом движения голосов. Не случайно Берарди пишет об этом сочинении: «В хитроумных контрапунках невозможно точно соблюдать правила строгого контрапункта при выполнении заданий. Следует отметить, что сладчайшие сочинители в своих кантиленах на много голосов, а также в каприччо и в ричеркарах использовали вышеозначенные хитроумные контрапункты, как можно видеть в [издании] каприччо Фрескобальди, в восьмом ричеркаре с заданием: никогда не идти поступенно во всех четырех голосах» [6, с. 15]¹.

Традиция давать сочинениям подробные названия, связанная по преимуществу с жанром ричеркара, была столь же недолговременной, сколь

¹ По-видимому, Берарди подразумевает издание под названием «*Il primo libro di capricci, canzone francesc, e recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*» (1626), в котором объединены ранее опубликованные каприччио (1724) и ричеркары и канканы (1615).

и соответствовавшая ей полифоническая практика.

С уходом в прошлое особых (в известном смысле, экспериментальных) форм многотемности и контрапунктической техники, основанной на гексахордовом мышлении, исчезла и потреб-

ность в оповещении читателя о намерениях автора. Остались лишь вопросы, которые возникают у современных музыкантов, пытающихся отыскать в ричеркаре конца XVI — начала XVII веков те свойства, на которые указывает его название.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л.Л. *Ars combinatoria* и полифоническая техника Дж. Фрескобальди // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: Сб. ст. по материалам науч. конф. / Ред.-сост. Н.И. Тарасевич, Т.Ф. Генова. М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова; НПФ «ТС-ПРИМА», 2006. С. 87–108.
2. Гервер Л.Л. «Инганио» в полифонии Фрескобальди // Музыка и время. 2012. № 22. С. 29–31.
3. Распутина М.В. *Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем* // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского / Сост. Л.Н. Логинова. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2001. С. 80–100.
4. Тарасевич Н.И. *Thema — Soggetto — Passagio — Punto* // Адриан Пети Коклико. *Compendium Musices* (1552) / Публ., перев., исслед. и comment. Н.И. Тарасевича. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2007. С. 380–389.
5. Холопов Ю.Н. Этимология и смысловые значения «темы» и родственных терминов: исторически // Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму / Науч. ред. и подг. текста Т.С. Кюргян и В.С. Ценовой. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2006. С. 392–406.
6. [Berardi A.] *Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico...* Bologna: Giacomo Monti, 1687. 178 p.
7. Bornstein A. Two-part didactic music in printed Italian collections of the Renaissance and Baroque 1521—1744): Ph.D. thesis. University of Birmingham, 2001. P. 158–180.
8. Jackson R. The «Inganni» and the Keyboard Music of Trabaci // Journal of the American Musicological Society. Vol. 21, № 2 (Summer, 1968). P. 204–208.
9. De Macque G. *Opere per tastiera. Vol. II. 14 ricercari. II Edizione riverduta e coretta / A cura di Amando Carideo. Il Levante Libreria Editrice*, 2007. XXIII+51 p.
10. [Micheli R.] *Musica vaga et artificiosa: continente Motetti con obliqui et Canoni diversi... Venetia: G. Vincenti*, 1615. 48 p.
11. Silbiger A. Fantasy and craft: the solo instrumentalist // The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / Ed. T. Carter, J. Butt. Cambridge Univ. Press, 2005. P. 461.
12. Trabaci G.M. *Composizioni per organo e cembalo / Ed. O. Mischiati. Monumenti di Musica Italiana. Ser. I. Vol. III. Brescia: L'Organo*, 1964. XII+29 p.
13. Trabaci G.M. *Il secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci. Napoli*, 1615. 122 p.
14. Trabaci G.M. *Ricercate, Canzoni franzese, capricci etc. Opera tutte da sonare, a quattro voci. Libro primo. Napoli: Per Constantino Vitale*, 1603. 132 p.

Музыка XX века

Татьяна Цареградская

ПРОСТРАНСТВО ЖЕСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КЕЙДЖА

Profile Джона Кейджа выглядит весьма однозначно: «одна из ведущих фигур послевоенного музыкального авангарда <...> повлиял на музыку XX века сильнее, чем какой-либо другой композитор Америки» [26]. О том, что Кейдж выдвинул альтернативную парадигму в отношении искусства, создал иную «картину мира» в музыке, свидетельствует обширный корпус музыковедческой литературы [см.: 1]. Наша цель — рассмотреть его именно как фигуру музыкального авангарда, обратив особое внимание на проявление в жизни Кейджа *авангардного жеста*¹. Этимология слова «жест» предполагает и «действия», и «позу»: «действия» указывают на авангардное поведение²; стиль жизни артиста, «поза» фиксирует особую, качественно определенную четкость позиции. Обозначим некоторые топосы этого поведения.

По мысли У. Даквортса, Кейдж — не просто представитель авангарда, он «стал совершенным воплощением авангардных подходов» [15, с. 3]. Это позволяет пред-

положить, что топосы авангардного поведения выразились в его деятельности особенно отчетливо. С. Даниэль пишет: «Я полагаю, что интенция авангардизма состоит не просто в смене ориентации, каковая представляет собой нормальную историческую динамику искусства, — суть дела в другом. Принципиально значимой является сама демонстрация отрицания, риторика отрицающего жеста, слова, всего поведения. Соответственно здесь неуместно говорить о каком-либо мастерстве, кроме мастерства отрицания. В силу этого авангардизм размытывает границы искусства (имею в виду существующую в то или иное время систему устойчивых представлений о том, что такое искусство), но и сам существует до тех пор, пока границы не стерты полностью. Последовательный авангардист (хоть это и звучит как нонсенс) должен быть последовательно непоследовательным. Это человек, рубящий сук, на котором сидит, однако не потому, что дурак, но ради треска, с которым он обрушится, заведомо зная, что именно это и произойдет» [4]. Последуем

¹ Жест авангардный — «Действие, прием, топос, который эффективно выражает позицию художника-авангардиста по отношению к традиционному видению и восприятию как искусства, так и действительности. Этому жесту присущ элемент театральности, и он всегда радикален, то есть это эстетический ход “ва-банк”, который подчеркивает бунтарский, эпатажный характер авангарда. При всей специфике различий авангардных движений XX в. Ж. а. оказывается связующим элементом, без которого радикальный авангард обойтись не может» [9].

² «Авангардное мышление, авангардное сознание и авангардное поведение <...> могут служить камертоном истолкования языковых и культурных феноменов разных исторических вех — в том числе нашей непосредственной современности — и различной дисциплинарной и профессиональной принадлежности» [8, с. 5–6].

по предложенному С. Даниэлем пути и попытаемся ответить на вопрос: что и как отрицает Кейдж в своем творчестве?

«Вирус отрицания» возникает у Кейджа, можно сказать, генетически. Он происходил из семьи коренных американцев (есть сведения о некоем Джоне Кейдже, который помогал Вашингтону осваивать Виргинию [см.: 23]), что, возможно, позволяет понять корни специфической независимости его мышления. В родословной Кейджа были деятели церкви (дед и прадед), отец же был изобретателем, не очень, впрочем, удачливым¹. Из-за нищеты, которая преследовала семью (везде, куда бы ни попадал отец, он упорно и безуспешно стремился продвинуть свое изобретение), родители Кейджа очень часто переезжали, и сама идея постоянного передвижения,nomadicеская по сути, непосредственно влияла на становление будущего авангардиста. Исследователи творческого пути Кейджа давно обратили внимание на это знаковое сочетание в его натуре непоколебимой убежденности, инертности прадедов-методистов и подвижности, «неприкрепленности» к месту отца-изобретателя.

Не тут ли формируется установка на «инакость», которая довольно скоро

привела Кейджа в ряды артистической богемы? В 18 лет он бросает колледж и убеждает родителей, что ему лучше поехать посмотреть мир (в частности, Европу). Это — одно из первых отрицаний, и Кейдж сам подтверждает это: «В колледже я был шокирован тем, что сотня моих одноклассников, как один, читали в библиотеке одну и ту же книгу. Вместо того, чтобы сделать так, как они, я порылся на полках и прочитал первую книгу, написанную автором, чье имя начиналось с буквы Z². Я получил самую высокую оценку. Это убедило меня, что учебное заведение управляет неправильно. Я ушел из колледжа» [17]. Идея, с которой он собрался в Европу, была небанальной — изучение истории средневековой архитектуры! Если учесть, что средневековые — это эпоха, следы которой в США по определению отсутствуют, то и в этом можно усмотреть очередное отрижение.

Молодой человек прожил больше года в европейских столицах — Берлине, Париже, Мадриде, изучал живопись, писал стихи³, но, несмотря на явную склонность к идеям нового искусства, все же не прижился в «рассадниках авангарда»⁴ — ни в Берлине, ни в Париже. Молодой

¹ Отец Кейджа изобрел подводную лодку, которая, к несчастью, оставляла после себя на поверхности воды большое количество пузырьков, и поэтому ее легко замечал противник. Данные по: Gann K. No such thing as silence: John Cage's 4'33''. New Haven—London: Yale University Press, 2010. 255 р.

² То, что Кейдж начинает поиски книги с последней (а не с первой, как все обычно делают) буквы алфавита, снова характеризует его последовательность в отрицании.

³ Любовь к литературным высказываниям и стихам (в частности, мезостихам) многие считают не менее важной составляющей творчества Кейджа, чем музыка. Мезостих (от греч. μέσος — находящийся в середине, и στίχος — стих) — стихотворение, в середине которого слова подобраны так, что отдельные буквы их, расположенные в определенном порядке и графически выделенные, составляют слово, выражение или имя адресата, которому мезостих посвящен. Огромный гипермезостих на тему «Overpopulation and art» («Перенаселенность и искусство») — одно из последних литературных произведений Кейджа.

⁴ Есть сведения о том, что когда Кейджу в одном из разговоров, случившихся в это время, указали на то, что в Америке нет музыкальных традиций, которые позволяли бы, преодолев их, писать авангардную музыку, Кейдж ответил, что в Европе этих традиций слишком много.

Кейдж осуществляет свои следующие отказы: он не останется в Европе, а вернется в США; он не будет заниматься архитектурой и живописью, а будет заниматься музыкой. В своем «Автобиографическом заявлении» Кейдж объясняет это именно отрицанием: «Однажды я услышал, как архитектор говорил своим подружкам: “Чтобы быть архитектором, нужно посвятить свою жизнь архитектуре”. Тогда я пошел к нему и сказал, что я уезжаю, поскольку интересуюсь и другими вещами, нежели архитектура» [17].

В этом отказе, по сути, немало удивительного. Известно, до какой степени привлекательной была культурная жизнь Европы периода «между двумя войнами» для американцев — стоит лишь вспомнить Эрнеста Хемингуэя или Гертруду Стайн. Для американских музыкантов Париж был самым притягательным местом на земле, доказательством чему служит создание Американской консерватории Фонтенбло под Парижем (1921) и успешное преподавание там Нади Буланже (в своем роде «матери» американской профессиональной музыки). На этом фоне Америка была еще пока культурной провинцией. И тем не менее Кейдж принимает решение уехать домой, несмотря на советы родителей не делать этого. Было ли это предчувствием того, что вектор исторических перемен уже указывал на Америку?

Следующий отказ — это первые собственные композиции Кейджа. На фоне происходящего в Париже всеобщего «повального» увлечения американцев И. Стравинским (здесь не обошлось без влияния Н. Буланже, которая особенно высоко ценила его творчество) Кейдж избирает некий удивительный способ

письма: это «двадцатипятитоновые композиции, которые, не будучи сериальными, были хроматическими и предполагали использование в одном голосе всех двадцати пяти тонов, которые нельзя было повторять, пока не пройдут все двадцать пять» [17]. Результатом стечения обстоятельств становится ученичество у Г. Кауэлла. Вот как об этом говорит Кейдж в своем «Autobiographical statement»: «Я встретил Ричарда Булига, который первым сыграл *Orys 11* Шенберга. Хотя он и не преподавал композицию, но согласился понаблюдать за моими упражнениями в композиции. От него я отправился к Генри Кауэллу и в результате его знакомства с моими композициями <...> я попал к Адольфу Вайссу для того, чтобы приготовиться к занятиям с Шенбергом» [там же].

Степень влияния Шенберга на Кейджа трудно переоценить, жест взаимного отрицания достигает здесь особой силы. Об этом можно судить по следующему факту, изложенному Кейдженом: «Шенберг сказал, что самое главное — это гармоническое мышление и что у меня его нет. Поэтому я никогда не смогу писать музыку. “Почему нет?” “Вы упретесь в стену и не сможете ее пробить”. “Тогда я всю свою жизнь буду пробивать головой эту стену”» [там же]. Для того, чтобы доказать Шенбергу свою способность писать музыку, Кейджу пришлось «переизобрести» само понимание музыки. Однако здесь можно видеть и «жест» адепта: Кейдж не раз говорил, что именно Шенберг показал ему истинный пример служения искусству, безоговорочной преданности своему делу, срастания жизни и профессии¹. Внешне Кейдж

¹ Похожая история отношений с А. Шенбергом была характерна и для Ф. Кляйна. См. статью В.С. Ценовой [10].

не принял установок Шенберга-музыканта, но всю жизнь внутренняя «пуповина» миссионерства обеспечивала глубинное их родство. Шенберг был для Кейджа *травмой*, — и это сказалось в эффективности его воздействия. Программа на будущее была запущена, и парадокс состоит в том, что это — программа на индетерминизм, алгоритм на действие случайности, с необыкновенной последовательностью реализованная Кейдженом в течение всей его жизни.

Изобретение нового вида музыки не заставило себя долго ждать: «Я не мог принять академическую идею того, что целью музыки была коммуникация (*communication*), потому что я заметил, что когда я сознательно писал что-нибудь печальное, люди и критики были склонны смеяться. Я решил отказаться от сочинения до тех пор, пока не найду для этого повод получше, чем коммуникация. Я нашел ответ у Гиты Сарабхай, индийской певицы и исполнительницы на табле: цель музыки — успокаивать и сосредотачивать разум, готовя его тем самым к божественным воздействиям. Я также нашел в текстах Ананда Кумарасвами, что ответственность артиста состоит в том, чтобы имитировать природу ее же средствами. Я перестал беспокоиться и вернулся к работе» [17].

Имитировать природу ее же средствами — значило имитировать ее через

звуки самой природы. Так возникает отчетливая перспектива музыкального «ничто» — «4'33''». То, что отрицается здесь, — это идея музыки как языка, как «рассказа», как коммуникации. Но определенная непоследовательность все же есть: от европейского концепта «произведения» кое-что остается: оболочка — временная рамка, происхождение которой Кейдж объясняет тем, что 4'33'' — это среднестатистическая продолжительность сингла — граммофонной записи, фиксирующей на одной стороне пластинки фрагмент музыки¹. Таким образом, 4'33'' вполне представляет собой *фрейм*, то есть, по определению Ч. Филлмора, «когнитивную структуру схематизации опыта» [цит. по: 6].

Представление музыки как фрейма вполне логично знаменует отказ от необходимости музыкального языка (музыка не есть коммуникация) и оформление ее как «пустоты в рамке»². О том, какую роль играет рама (рамка) в европейском искусстве, выразительно писал еще Х. Ортега-и-Гассет в своем эссе 1921 года «Размыщение о раме» [25, с. 79]. «Рамочность» остается одним из фундаментальных топосов Кейджа на всем протяжении жизни: так, в своих поздних так называемых «пьесах-числах» (“number” pieces) он избирает набор «временных рамок», которые являются опорой всей конструкции произведения:

¹ По словам Кейджа — «standard lengths of “canned” music». Есть и другие версии: Р. Тарускин трактует произведение Кейджа как образец «автоматизма», объединяющего парадоксальным образом Булеза и Кейджа. Было также замечено, что «4'33''» может быть понято как символ абсолютного температурного нуля, так как по шкале Цельсия абсолютному нулю соответствует температура -273° , что равно количеству секунд в этом произведении.

² Обрамлению как особой процедуре в искусстве посвящена книга Gregory Minissale «Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives» (N.Y.: Rodopi ed., 2009).

John Cage. ONE, for piano solo (фрагмент)

ONE

0'00"↔0'45"
p *mp*

0'30"↔1'15"
mf *f*

1'00"↔1'45"
f *mf*

1'30"↔2'15"
f *mp*

2'00"↔2'45"
f *mp* *f*

2'30"↔3'15"
mf

3'00"↔3'45"
mf

3'30"↔4'15"
p

4'00"↔4'45"
p *mf* *mp*

4'30"↔5'15"
f *mp*

Пьесе предписан комментарий:

There are ten time brackets, nine of which are flexible with respect to beginning and ending, and one, the ninth, which is fixed. No sound is to be repeated within a bracket. Each ictus in a single staff is to be played in the order given, but can be played in any relation to the sounds in the other staff. Some notes are held from one ictus to the next. A tone in parentheses is not to be played if it is already sounding. One hand may assist the other.

duration: 10 minutes

Имеется десять временных отрезков, девять из которых являются гибкими по отношению к началу и концу и один, девятый, который фиксирован. Нельзя повторять звуки, обозначенные внутри рамок. Каждый икт (взятие) на одном нотоносце должен быть сыгран в предложенном порядке, но может быть сыгран в любом отношении к звукам на другом нотоносце. Некоторые звуки удерживаются при переходе от одного икта (взятия) к другому. Звуки в скобках не должны исполняться, если они уже звучат. Одна рука может помогать другой.

длительность: 10 минут

То, что слышно — это медленное «перебирание» аккордов большей или меньшей плотности последовательно двумя руками. Они производят впечатление импровизационности — точнее, отсутствия причинно-следственных связей. Сам Кейдж признавал в отсутствии причинно-следственных связей влияние Фелдмана, его графической нотации [30]; Фелдман же указывал, что между ним и Кейджем существовала огромная разница: фелдмановский подход всегда был алеаторическим («mine always remained aleatoric» [там же, с. 79]), а подход Кейджа — это выбор с помощью случайности из уже существующего или, по словам Фелдмана, «ранние сочинения Кейджа — это на самом деле синтез Булеза и меня» [там же]. Так воплощается «последовательная непоследовательность» авангардных действий Кейджа.

Глобализируя принцип отрицания, Кейдж приходит к отказу от искусства вообще. Искусство, по его словам, должно быть «утверждением жизни — не попыткой создать порядок из хаоса

и не усовершенствовать творение, но просто способом пробуждения той самой жизни, которой мы живем, которая так превосходна, когда придешь в себя и простишься с желанием переделать ее» [цит. по: 24, с. 62]. Отрицание искусства самого по себе ведет к пониманию жизни как произведения искусства, столь характерного для авангардных художников XX века.

Жизнь как произведение искусства

Хочется еще дальше продвинуть эту идею: представить себе жизнь артиста не просто как произведение искусства, но как произведение музыкального искусства, поскольку музыка разворачивается во времени. Можно также предположить, что это могут быть различные сценарии, как классические (жизнь как волна: «начало — середина — конец»), так и неклассические (жизнь как Moment form, произвольное чередование «моментов времени» — как детерминированное, так и случайное). Сам Кейдж вкладывает в наше сознание идею параллелизма структур: «Лекция о Ничто

(*Lecture on Nothing*) была написана в той же самой ритмической структуре, которую я использовал в это время в моих музыкальных композициях (*Сонаты и Интерлюдии, три танца etc.*)» [12, с. 109]. Какие же ритмические структуры составляют «жизнь-произведение» Кейджа?

Хронограф жизни Кейджа [29] дает возможность увидеть несколько крупных ритмов жизни артиста: время социальных и творческих продвижений (значимых событий и знаковых знакомств) — цикл 10-летий, время философских прозрений — цикл 11-летий. Их можно было бы условно обозначить как цикл физический и цикл метафизический.

10-летние циклы распределяются по пространству жизни Кейджа не вполне симметрично, однако все-таки достаточно заметно выделяются такие годы, как: 1912 — год рождения, точка времени и пространства, создавшая тот неповторимый «замес» личности Кейджа, который во многом обусловил его продвижение по жизни;

1932 — начало серьезных занятий музыкой с Г. Кауэллом, впервые направленно структурировавшего его интерес к сочинению новейшей музыки¹;

1942 — год знакомства с Марселеем Дюшаном, о котором Кейдж впоследствии неоднократно говорил как о «главном влиянии» на свою жизнь;

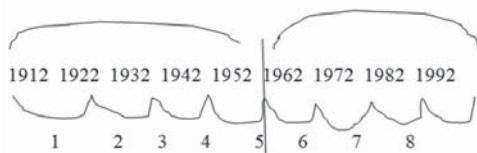
1952 — появление проекта «4'33''»; композитору 40 лет, и этот год маркирует ровно половину его жизненного пути;

1962 — год знаменателен тем, что Кейдж наконец попадает в Японию;

(другим заметным явлением его жизни в это время становится основание Американского микологического общества); 1972 — начинается последний нью-йоркский период его жизни, сочинение крупномасштабных проектов — это время «Европер»;

1992 — год смерти — выглядит почтительно мистически. В период подготовки 80-летия, за две недели до своего дня рождения он сказал Джоан Реталлак, что его самым большим желанием является «исчезнуть без следа». Странным образом это желание исполнилось; Кейдж не заболел, не было никакого периода «умирания», он просто умер [18].

Таким образом, жизнь Кейджа делится на восемь десятилетий:



Особенно важные периоды — это четвертое и пятое десятилетия жизни композитора, образующие зеркально симметричную конструкцию. Началом четвертого десятилетия становится знакомство с Марселеем Дюшаном. В чем же состояло его «главное влияние»?

Марсель Дюшан — один из самых провокативных художников XX века, вошедший во все учебники современного искусства своими ready-made и пародиями (писсuar на пьедестале, «Джоконда с усами»). Дюшан отказывался признавать свои ready-mades произведениями искусства, но парадоксальным образом демонстрировал их именно в этом качестве.

¹ Напомним, что первоначально интерес Кейджа к музыке состоял в том, чтобы научиться исполнять более всего любимую им музыку Грига (!). С этой целью он брал уроки фортепианной игры у Леви во время своего первого пребывания в Париже.

Его жест-акция «Фонтан» (писсуар на пьедестале) раздвигает границы мира искусства, изменяет логику отнесения артефактов к художественной сфере. Вызов Дюшана претендовал на то, чтобы сформировать принципы отделения искусства от *не-искусства*, в соответствии с которыми каждый искусственно созданный артефакт или присвоенный объект, выставленный, обсужденный, принятый экспертами и задокументированный в качестве объекта искусства, считается таковым.

В рамках этого «коридора» Кейдж мог достаточно спокойно продвигать свои эстетические теории, так как опорой ему служил непререкаемый в авангардистских кругах авторитет Дюшана. Кейдж вполне сознавал, что именно Дюшан явился для него образцом художника: «Я бы хотел стереть границу между искусством и жизнью, как это, я думаю, сделал Дюшан. И между учителем и студентом. И между исполнителем и публикой и т.д.» [20, с. 128]. Но в воздействии Дюшана было еще и что-то необъяснимое; сам Кейдж признавал это: «В Дзен ученик приходит к учителю, задает вопрос и не получает ответа. Задает вопрос и второй и третий раз, но не получает ответа. Наконец он идет на другой край леса, строит себе дом и спустя три года прибегает к учителю и говорит “Спасибо!” <...> Это именно тот метод обучения, как на Востоке, и образцы этого трудно найти на Западе» [там же].

Может показаться, что Дюшан — это тот самый артист, который нашел способ сочетать западную философию с восточным подходом. Но, похоже, его обаяние крылось в ином. Если познакомиться с воспоминаниями о Дюшане, то самой яркой его чертой окажется высшая степень *артистизма*. Его от-

личало великолепное, отшлифованное до блеска пренебрежение ко всему банальному. Артистический жест достигал выдающихся степеней бесполезности, регламентированных концептом дадаизма. «Дадаисты основали свою религию, полагая, что все вокруг поражено коммерциализацией, индустрией и буржуазностью <...> Дюшан вел себя так, как будто он — жрец особого культа» [20, с. 145].

Притягательность такого художника для Кейджа — факт поразительный: их полное типологическое несходство очевидно. И все же есть нечто объединяющее: и Дюшан, и Кейдж дошли до крайней степени нецелеполагания в искусстве (то, что Леонард Мейер назвал «антитеологическое искусство»).

Кроме выдающихся интеллектуальных способностей, Дюшан обладал еще одной чертой, имевшей огромное значение именно для Кейджа. Он великолепно играл в шахматы.

Наконец, грибы. Грибы и лишайники интересовали Кейджа давно, и в 50-е он наконец покинул городскую среду и обосновался в деревенской местности. Среди его друзей — Гай Нириング, известный ботаник, который руководил его изучением грибов и других растений. Возрастающая по мере времени любовь Кейджа к грибам вписывалась в его отношение к природе:

At Darmstadt
when I wasn't involved
with music,
I was
in the woods
looking for
mushrooms.

One
day while I
was gathering some
Hyp holomas that
were growing around
a stump not
far from the
concert hall,
 a lady
secretary from
the *Ferienkurse* *für*
Neue *Musik*
came by and said,

“After all,
 Nature
is better than Art.” [28]

В Дармштадте, в то время, когда я не был занят музыкой, я ходил в лес и искал грибы. Однажды, пока я собирал ложные опята, которые росли вокруг пня неподалеку от концертного зала, дама из секретариата «Летних курсов Новой музыки» подошла и сказала: «В конечном счете, Природа лучше, чем Искусство».

Множество таких, похожих на коан историй рассыпано по книгам Кейджа. Но если пытаться ответить на вопрос: почему грибы? — то, по сути, здесь открывается прямая связь с индeterminизмом. Поиск грибов в лесу — это череда открытый, и невозможно предсказать, когда найдешь что-нибудь. Возможен

и более провокативный ответ: «music» и «mushroom» в словаре стоят рядом...

11-летний цикл — цикл философских прозрений — начался с 1945 года, когда Кейджу открылся Дзэн. Вряд ли можно утверждать, что буддизм оказал на Кейджа всепоглощающее влияние. Как говорил сам композитор, «никогда я не сидел со скрещенными ногами и не медитировал». Ему удалось гармонично «инкорпорировать» принципы Дзэн в свое артистическое мировоззрение [7]. Композитор был не чужд саморефлексии: «Вкус Дзэн, по моему мнению, состоит из смеси юмора, бескомпромиссности и отстраненности» [17]. Увлеченность восточными философскими концепциями включала в себя китайские дзэн-буддистские источники (доктрина Хуан По), индуистские подходы (нети-нети¹; позднее Кейдж писал, что это учение может быть проиллюстрировано его жизнью), учение Шри Рамакришны (который сказал, что все религии одинаковы, как озеро, к которому жаждущие приходят с разных сторон, называя воду разными менами; и вода эта имеет для всех разный вкус).

Еще одна важная дата этого цикла — 1967 — Маршалл Маклюэн, Бакминстер Фуллер, Генри Торо...

Встреча с идеями Бакминстера Фуллера и Маршалла Маклюэна была инспирирована опытом, который Кейдж получил во время посещения Гавайских островов: «Над туннелем, соединяющим южную часть Оаху с северной, нависают укрепления на самой вершине горы, похожие на средневековый замок. Когда я про них спросил, мне сказали, что

¹ Нети-нети — это осмысление чего-либо посредством четкого определения того, чем оно не является. Одним из ключевых элементов Джняна Йоги является «исследование нети-нети» — подход к пониманию природы Брахмана без использования утверждающих (и, следовательно, неадекватных) его определений или описаний.

они использовались для самозащиты в тот момент, когда идущего снизу противника обстреливали ядовитыми стрелами. Чуть более ста лет назад остров был полем битвы, разделенным пополам горной грядой. Карта мира Фуллера показывает, что мы все живем на одном единственном острове. Глобальная деревня (Маклюэн), космический корабль (Фуллер). Надо уравнять человеческие потребности и мировые ресурсы» [17]. Последнее произведение Кейджа — лекция «Перенаселенность и искусство» — тоже об этом.

Генри Торо, учеником которого Кейдж увлекся в этот период, принадлежит к философам-трансценденталистам. Любовь Кейджа к Торо сформировалась после знакомства с *Walden* в 1968 году. Позже он писал: «У Торо было представление о том, что музыка континуальна, только слушание прерывно» [11]. Кейдж придавал огромное значение наблюдению безо всякой интерпретации. Он признавал, что слушание, даже звуков ежедневной жизни, может стать прикладной эстетикой и использоваться в композиции в традиционном смысле. «Нет нужды в искусстве — довolen тем, что слышу — окружён множественностью — мир без искусства — и это не плохо» [18, с. 127]. Кейдж с энтузиазмом использовал технологические ресурсы (средства звукозаписи и звукоусиления) для изучения и воспроизведения звуков окружающей среды и надеялся, что эти приспособления увеличат способность людей слушать естественные звуки: «Это именно электронная музыка, магнитофон и все, что дало нам возможность записывать натуральные звуки, и это направляет наше внимание в сторону от теорий музыки к актуальному опыту слушания всего, что

нам встречается <...> ТОРО СЛЫШАЛ так же, как сегодня слышат композиторы электронной музыки. Электроника вернула наше восприятие назад к природе» [31, с. 56].

Самым масштабным «приношением» Кейджа Торо стала книга «Пустые слова» (Empty Words, 1974). Это объемный текст составлен из журналов Генри Торо: в четырех частях книги часть 1 исключает предложения, часть 2 исключает фразы, часть 3 исключает слова. Часть 4, где исключены слоги, не оставляет ничего, кроме мешанины букв и звуков.

...голосный контрапункт: слагаемые личности

Авангардное поведение имеет характерный репертуар ролей и соответствующий набор масок: Юродивый, Шут, Хулиган, Сумасшедший, Дикарь и т.п. Как указывает С. Даниэль, «всякий раз это смена наряда. Ни М. Ларионов, ни В. Маяковский не совпадали, конечно, с тем или иным избранным ими образом и обликом, но реализовали основную интенцию авангарда. Именно для этого Ларионов являлся с раскрашенным лицом на Кузнецком, а Маяковский поражал публику в том же людном месте сакраментальной кофтой и комбинацией цилиндра с голой шеей» [4]. Воспользуемся метафорой Л. Берро, когда он сравнивает произведение искусства с многослойностью луковицы, и попробуем рассмотреть Кейджа как многомерный феномен во всем изобилии его ролей-слоев.

Философ. Огромное число интервью и бесед создают облик мыслителя от музыки. Кейдж выдвинул идею, впервые со времен Аристотеля обозначившую альтернативный европейскому подход к музыкальному произведению:

если европейское произведение искусства имело своей целью *катарсис*, то есть очищение души через эстетическое переживание, что и повлекло за собой всю цепь атрибутов произведения искусства — целостность, драматургическое развертывание, кульминацию, экспрессию, — то альтернативный со стороны восточной философии подход предполагал успокоение ума, то есть *сатори*, которое еще именуют «состоянием одной мысли». Для этого не требуется ни драматургическое развертывание, ни целостность произведения, ни экспрессия. Самым привлекательным звуком становится звук, возникающий помимо человека, — природные шумы и все, что возникает самопроизвольно. В эссе «Будущее музыки. Кредо» Кейдж пишет: «Где бы мы ни были, мы слышим шум. Когда мы игнорируем его, он раздражает нас. Когда мы прислушиваемся к нему, мы находим его восхитительным и увлекательным. Шум грузовика на скорости пятьдесят миль в час. Остановки между станциями. Дождь. Мы хотим запечатлеть и контролировать эти звуки, использовать их не как просто звуковые эффекты, но как музыкальные инструменты» [12]. Главной способностью Кейджа оказывается способность задавать вопросы, что делает его воистину «последователем» Сократа: «Куда мы идем?» и «Что мы делаем?».

Бунтарь. В Кейдже всю жизнь жила неистребимая потребность будировать «общественный» вкус, исследовать его пределы, бросать вызов общепринятым истинам. Это было похоже на испытание границ возможного в отношении с окружающей средой, но порой принимало характер «пощечины общественно-му вкусу». После создания совместного с М. Каннингемом музыкально-хоро-

графического проекта «Credo in US» он написал: «Это было основано на сценарии, написанном Мерсом, но он не хотел, чтобы хоть кто-нибудь в мире знал, что он что-либо написал; так что мы притворились, что нашли это во французском журнале и перевели! Это было нечто вроде критики нашего буржуазного бэкграунда: родители, слишком озабоченные чем-то, или что-то такое — это носилось в воздухе, что молодые люди критиковали старшее поколение. Сценарий был тайной. Были и слова, и строки, но все было сделано как танцевальное произведение» [16, с. 12]. Потребность в нонконформизме была особенно сильной в годы молодости: «Все концерты с конца 30-х носили характер противостояния. Если люди не протестовали, — и я это видел, — я полагал, что делаю что-то не так!» [13, с. 43].

Проповедник. Проповеднический пафос одушевлял деятельность Кейджа, отзываясь в поэтике названий произведений, манере чтения, деталях поведения. «Проповеднический компонент» присутствует в «4'33``». Первое упоминание о пьесе, сотканной сплошь из тишины, относится ко времени преподавания Кейджа в колледже Вассар (1947—1948). Лекция называлась «Исповедь композитора». Ее продолжительность должна была быть три или четыре с половиной минуты, а название должно было быть «Безмолвная молитва» (Silent Prayer).

Другим характерным признаком манеры проповедника была манера Кейджа читать тексты. Он читал их нараспев, с внушающими трепет паузами. Стоит обратить внимание на полиграфическую презентацию многих его лекций: то, как напечатано, есть указание к исполнению, с пространствами между словами, обозначающими протяженность пауз:

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to get somewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking . Give any one thought
a push : it falls down easily .
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later ?

Or we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like . But
now there are silences and the
words make help make the
silences .

I have nothing to say and that is
and I am saying it as I need it .

This space of time is organized
We need not fear these silences, —
и

LECTURE ON NOTHING / 109

Еще одной чертой, выдающей про-
поведнический дух в Кейдже, стал
особый жанр *притчи*, который мы мо-
жем встретить как внутри более круп-
ных текстов в качестве составной ча-
сти, так и в виде самостоятельного
произведения. Нередко притчи Кейд-
жа похожи на буддистские коаны, но
имеют сходство и с абсурдистской ли-
тературой. В любом случае читатель
бывает несколько сбит с толку — то
ли неожиданной моралью, то ли ее
отсутствием.

Джордж Мантор развел сад с ирисами, который он каждый год улучшал тем, что выбрасывал более обычные разновидности цветов. Однажды его внимание привлек другой прекрасный ирисовый сад. Ужаленный ревностью, он навел справки. Выходило, что этот сад принадлежал человеку, который подбирал то, что было выброшено [12, с. 263].

Притчи как жанр широко известны со времен Ветхого и Нового Заветов, но и в литературе XIX–XX веков встречаются часто. К жанру притчи обращались Толстой, Кафка, Брехт, Камю. Ее механизм — так называемая «парабо-ла»: рассказ движется как бы по кри-вой (параболе). Начатый с отвлеченных предметов, рассказ постепенно прибли-жается к главной теме, а затем вновь возвращается к началу, как это проис-ходит в некоторых притчах Кейджа. Вот несколько примеров:

Художники много говорят о свободе. Вспомнив выражение «свободен как птица», Мортон Фелдман пошел в парк и провел там некоторое время, наблюдая за нашими пернатыми друзьями. Когда он вернулся, он сказал: «Представляешь? Они не свободны; они дерутся за крошки еды» [там же, с. 265].

Однажды в колледже Блэк Маунтин Дэвид Тюдор ел свой обед. К его столу подсели студент и стал задавать вопросы. Дэвид Тюдор продолжал обедать. Студент продолжал задавать вопросы. Наконец Дэвид Тюдор посмотрел на него и сказал: «Если не знаешь, зачем спрашивать?» [там же, с. 266].

Клоун. Немецкие газеты так комментировали выступление Кейджа на Дармштадтских летних курсах: «У Кейджа душа и внешность трагического клоуна; он поразительно схож с Бастером Китоном» [29, с. 38–39]. В одном из своих интервью Штокхаузен вспоминал: «Я впервые услышал о Кейдже в 1952 году в Париже, где я работал в студии конкретной музыки и подружился с Пьером Булезом <...> Он сказал, что переписывался с Кейджем, и они даже участвовали в одном концерте в Нью-Йорке. Так что возникла такая связь, и Булез говорил о том, какой он забавный — совершенно неортодоксальный. Он говорил о нем больше как о клоуне, чем как о коллеге-композиторе» [13, с. 129]. Знаменательно, что на своем сайте Кейдж изображен в клоунском колпаке. Его «клоунство» — это воплощениеменно вопрошающей квази-наивности; везде, где Кейдж заснят на кинокамеру, он периодически посмеивается. Смех творит свой фантастический антимир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности. Смех «оглуляет», «разоблачает», возвращает миру его изначальную хаотичность. Однако, как говорил Берг-

сон, «комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца. Оно обращается к чистому разуму» [2].

Модус Кейджа-клоуна — это абсурд, причинно-следственные разрывы, через которые в пространство устремляется чистая экзистенция. Своим творчеством он как бы бросает вызов всей смысловой структуре предыдущего искусства. Недаром одним из его любимых детищ стал Musicircus (Музицирк) — наиболее полное воплощение его принципа индeterminизма и антииерархичности. Музицирк — это просто приглашение исполнителям собраться и поиграть вместе. Первый Музицирк (1967) собрал множество исполнителей и ансамблей на большой территории, и все играли и пели одновременно. Результатом стало наложение множества разных «музык» друг на друга в духе случайной выборки, что создало специфическое театрализованное представление. Музицирки происходят и сегодня, уже после смерти Кейджа¹.

Можно предположить, что «бестолковщина» и хаос образуют модель хаосмоса — новой парадигмы миропорядка: «Мир пре-модерна и модерна обладал

¹ 3 марта 2012 года Английская национальная опера проводила Музицирк в лондонском театре Колизеум. В нем принимали участия такие артисты, как бас-гитарист группы «Led Zeppelin» Джон Пол Джонс и композитор Майкл Финисси, наряду с хором лондонской оперы, певцами и любителями музыки.

устойчивой целостностью, структурностью и упорядоченностью, он был Космосом, то есть Порядком. Но он — кончился, рассыпался в прах» [3]. Новый мир-ризома всей этой упорядоченности лишен и наполнен руинами — обломками прошлых структурных порядков, целостностей, смысловых организованных структур. Делёз и Гваттари пишут: «Мы живем в век частичных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков. Мы больше не верим в миф о существовании фрагментов, которые, подобно обломкам античных статуй, ждут последнего, кто подвернется, чтобы их заново склеить и воссоздать <...> цельность и целостность образа оригинала. И потому мир — это не Космос. Но это и не вполне Хаос. Это — Хаосмос» [там же].

Концепция Музицирка оставалась существенной для Кейджа на всем протяжении его жизни и проявилась в «Роаратории» (*Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake, 1979*), сочинении, основанном на знаменитом романе Джойса «Пробуждение Финнегана», одной из любимых книг Кейджа.

Учитель. 17 февраля 1950 года Кейдж поведал Булезу о своей неудовлетворенности артистическим климатом в США: «Проблема — это то, что у нас нет интеллектуальной жизни. Ни у кого нет идей. А если какая случайно и появится, так ни у кого нет времени обдумать ее» [28, с. 50]. Прошло несколько месяцев, и Кейдж через Фелдмана познакомился с Дэвидом Тьюдором, а потом с Крисченом Вулфом. Художественный вакuum сменился новой наэлектризованной атмосферой. К этому времени Кейдж уже имел опыт «освобождения от клея <...> чтобы звуки становились сами собой» [29, с. 102]. Крисчен Вулф

подарил ему копию «И-Цзин», и Кейдж пришел в восторг от того, что эти символы таинственным образом напоминали ему его собственные схемы, но были значительно более всеобъемлющими. 64 гексаграммы «И-Цзин» заменили «магический квадрат». Перед этим Фелдман придумал свою нотацию на разграфленной бумаге. Дело завершил Эрл Браун: он осуществил графическую запись музыки, сочинив «Декабрь 1952». Появилась «њю-йоркская композиторская школа». И хотя она просуществовала недолго (Фелдман был разъярен тем, что Эрл Браун примкнул к движению, что быстро привело к разрыву отношений), могучий конгломерат идей был создан. Этот учительский опыт Кейджа не остался единственным: в его жизни постоянно происходил тот ли иной вид учительства, в том числе на Дармштадтских курсах.

Миссионер — это, как известно, человек, доносящий до непросвещенных святою для него идею. Это занятие было в семье Кейджа почти что профессиональным. Прадед, Адольфус Кейдж, проповедовал как белым, так и темнокожим в Теннесси. Дед, Густавус Адольфус Виллиамсон Кейдж, проделал путешествие в Юту, чтобы обличать мормонство, и служил в Вайоминге миссионером. Впоследствии сам Кейдж вспоминал, что это был «человек исключительной пуританской правильности, который очень сердился на людей, не соглашавшихся с ним. В детстве мой отец убегал из дома всякий раз, когда подворачивался случай» [цит. по: 23, с. 1]. Генетическая память привела к тому, что подростком Кейдж хотел стать священником-методистом, а в шестнадцать потряс всю семью тем, что захотел примкнуть к католической церкви. Непоколебимая уверенность в своих

идеях была свойственна и отцу Кейджа — изобретателю: много лет он прорыгал свою подводную лодку, бедствуя, голодая, меняя место жительства, ставя под удар свою семейную жизнь. Неудивительно, что черты личности миссионера Кейджу не пришлось в себе воспитывать — они были ему даны.

Футурист. В том, что писал Кейдж в конце 50-х — начале 60-х, можно обнаружить в своем роде упоение видением будущего музыки; как будто те изменения, которые через экспериментирование могли быть достигнуты, могли бы привести к освобождению человека как вида, как будто изменения музыкальной практики могут освободить от желаний и умствований и привести к установлению гармонии. Битва Кейджа за музыку явно выходила за пределы чисто музыкального. Такая повышенная вера в силу авангардного искусства, которое способно изменить всю жизнь, может быть обнаружена в риторике Баухауса, конструктивистов, Мондриана, Ле Корбюзье. Недаром в одной из самых «концептуальных» книг Кейджа — *Silence* — фактически первой статьей становится «Будущее музыки: Кредо».

Infant terrible. После премьеры «4'33» Кейдж вспоминал: «Люди начали шептаться, и некоторые покинули зал. Они не смеялись — они были раздражены тем, что ничего не происходило; и они не позабыли об этом тридцать лет спустя, они злятся до сих пор». Когда Тюдор закончил исполнение, закрыв крышку фортепиано и поднявшись, аудитория возмущенно загудела «раздосадованная и разозленная», согласно отчетам о событии. Даже в рамках авангардного концерта, который посещали современные артисты, это было сочтено как «зашедшее слишком далеко».

Музыка и ее жесты

На этом идеологическом фоне удивляет не появление «молчаливой» музыки, а скорее то, что Кейдж все-таки продолжает и более традиционный род композиции — с участием инструментальных звучаний. Что же мы в них слышим?

Если говорить о какой-то стилевой «опознаваемости» Кейджа, то самое явное — это изобретенное им «приготовленное фортепиано». История его незамысловата и даже прозаична: «Мне нужны были ударные инструменты для танца африканского характера, который сочинила Сильвия Форт. Но театр, в котором ей надлежало выступать, не имел ни кулис, ни оркестровой ямы. Был только маленький рояль, слева от аудитории. К этому времени я писал либо двенадцатitonовую музыку для фортепиано, либо музыку для ударных. Для инструментов просто не было места. Сочинить серию для африканской музыки я тоже не мог. Наконец я осознал, что я должен изменить фортепиано. Я это сделал, расположив разные предметы между струнами. Фортепиано было трансформировано в оркестр ударных инструментов с громкостью клавесина» [17]. То, что получилось, обладало любопытными свойствами. С одной стороны, возник действительно мини-оркестр типа гамелана — это тот эффект, к которому стремился Кейдж. С другой стороны, каждый из звуков имел свой прикрепленный тембр — это явно имеет сходство с вторым «Ритмическим этюдом» Мессиана. Возникающий соноряд (термин М. Переверзевой) сочетает в себе признаки лада и сериальной конструкции в области тембра. Общий эффект оказывается весьма изысканным и дифференцированным.

Есть ли возможность говорить о «музыкальном жесте» в творчестве Кейджа?

Существует ли какая-то телесная сенсорика в его «саунде»? Попытаемся оценить всю палитру сенсорных признаков.

Тактильный компонент Кейджем избегается или даже специально изгоняется. Характерный признак — выбор инструментария: кроме ударных Кейдж отдавал предпочтение «холодным» электронным инструментам и их «синтетическому» звучанию. Специфическая деталь: композитор ненавидел вибрато, называя его «тошнотворным» [12, с. 4]. Особой его симпатией пользовались звуки окружающей среды (инвайронмент), тем более что «нет такой вещи, как пустое пространство или пустое время. Всегда существует что-то для глаза и что-то для уха» [там же, с. 8]. Звук бесцелен и существует сам по себе; мы постоянно ощущаем непрестанное стремление Кейджа освободить звук от человека, что и определяет «антителесность» его звука.

Можно подумать, что «антителесность» вступает в противоречие с известным фактом: Кейдж создал большое количество музыки для балета. Между тем именно это обстоятельство лишний раз подчеркивает ее «бестелесность».

Творческий союз композитора Дж. Кейджа и хореографа М. Каннингема называют одним из самых мощных творческих союзов в истории авангарда. Так же, как Баланчин и Стравинский, эти двое неизменно черпали вдохновение в совместной деятельности, и, как бы ни оценивать ее результат, сумели повлиять на общую картину балетного искусства в XX веке. Результатом их усилий стали спектакли разного типа, среди которых можно выделить хэппенинги и балеты.

Необычность альянса Кейдж — Каннингэм состояла, как известно, в том, что ни один, ни другой не со-

бирались сочинять «музыку для...» или «хореографию для...». Принципиальной была установка на *непересечение* двух потоков информации: музыкальной и хореографической.

В своей хореографии Мерс Каннингем организует возможности для показа человеческого тела с помощью наложения различных движений человека. Он заявляет, что его танцы не выражают ничего, кроме самих себя; вместо повествования они сосредотачиваются на физике самого тела — того, что руки, ноги, голова, туловище могут противопоставить гравитации, времени и пространству. Хотя многие движения требуют большого умения, в танце отсутствует виртуозность как таковая, и к каким-то идеальным формам это тоже отношения не имеет. Вместо этого подчеркивается индивидуальность человеческого тела: его форма, стиль, качество передвижения и «аппетит к движению».

Движения в танцах Каннингема подчеркивают слитность тела, комбинируя и рекомбинируя отдельные части разнообразными способами. Конечности часто кажутся кривыми, непредсказуемо меняя либо свое направление в пространстве, либо скорость, с которой они движутся. Движения сменяют друг друга без какого-либо ощущения направления, причинности, потока. Порой танцовщицы двигаются синхронно или замирают в паузе, формируя асимметричную картину (позу); нередко они сходят со сцены или заходят на нее, или перемещаются по залу для того, чтобы начать новую последовательность движений. В пространстве часто происходит больше, чем можно воспринять в данный момент, и внимание слушателя часто рассеивается и внезапно переключается с одного танцовщика на другого. Какой-то по-

рядок существует только в движениях каждого отдельного индивидуума, общая же последовательность событий в высшей степени произвольна. Музыка не вносит никакой структуры в танец, поскольку ее собственные принципы в той же мере зыбки и сводят к нулю всякую зависимость друг от друга.

Вряд ли имеет смысл спорить об организующей роли музыки в таком балете. Но можно вполне определенно указать схожие с хореографией моменты: нелинейность и отсутствие причинно-следственных связей, аметрия и отсутствие темповой определенности.

Свое кредо относительно танца Кейдж выразил в публикации «Четыре утверждения о танце» с красноречивыми подзаголовками: «Цель: новая музыка, новый танец», «Грация и ясность», «В этот день...», «2 страницы, 122 слова о музыке и танце». Первая часть завершается утверждением, что танец и музыка должны объединяться общей структурой, а не иллюстрировать друг друга; вторая — утверждала превосходство нового балета, в котором изолируется индивидуально-личное и физическое. Знаменательным выглядит утверждение: «личное — очень шаткая (*flimsy*) вещь, чтобы на ней основывать искусство» [12, с. 90]. Это аргумент в пользу точки зрения, высказанной Р. Таруским: «Если призвать на помощь старый дуализм Ницше, квинтэссенцией Пол-лока стало “дионисийское”. Кейдж смотрел совсем в другую сторону: искал все более строгие способы ограничить свое вмешательство с тем, чтобы освободить звуки от своих чувств и желаний и тем самым достичь более совершенной гармонии с природой. Его искусство — предел “аполлонического”» [27, с. 77]. Хореографическая музыка Кейджа —

это создание музыкального «инвайронмента» (среды), она имеет своим прототипом «меблировочную» музыку Э. Сати и самым наилучшим способом взаимодействует с балетами Каннингема — тем, что не взаимодействует с ними.

Другим поводом задуматься о сенсорике у Кейджа становится его отношение к музыкальной структуре, основой которой становится — в том или ином виде — число. «Первая конструкция (в металле)» для секстета ударных стала его первым произведением, в котором используется структура соотношений временных отрезков. Пьеса состоит из блоков протяженностью в 16 тактов каждый, разделенных на 5 фраз — 4+3+2+3+4 тактов; таких блоков тоже 16, они сгруппированы в 5 секций в тех же пропорциях. Эта структура, с небольшими изменениями стала основой всех произведений Кейджа вплоть до 1956 года. Общий принцип: деление целого на части параллельно делению частей на фразы. Хотя сам Кейдж называет это «принципом квадратного корня», самоподобие частей больше напоминает *фрактальность*. Неудивительно, что способ оперирования музыкальными структурами Кейдж выбирает из числа самых рациональных — игровой. Индетерминизм — это чистый шанс, и в этом Кейдж остается верным своему авангардному жесту.

Игра: game, play, gamble

Известно, что Кейдж всю жизнь страстно любил игры: шахматы, карты, кости: «играл в бридж с мистером и миссис Вайс и Генри Кауэллом — или с Вайсами и Уоллингфордом Риггером» [29, с. 9]. Он также увлекался языковыми играми, писал мезостихи. Можно ли проследить корни этой увлеченности?

И снова возникает фигура Дюшана; есть сведения, что это именно он научил Кейджа игре в шахматы. Будучи выдающимся игроком, подумывая (в определенный период своей жизни) отказаться от карьеры художника во имя игры, Дюшан оставил для потомства даже сборник своих шахматных партий [14, с. 35–42]. Могли Кейдж избежать этой «магии лабиринта», каким является игра?

История запечатлела единственный в своем роде перформанс: 5 марта 1968 года в театре Райерсон (Торонто) состоялась публичная партия в шахматы Кейджа и Дюшана¹. Это было фактически последнее появление Дюшана в роли мастера шахмат. Будь это просто игра, об этом вряд ли бы стоило говорить; но Кейдж задумал для игры специальную доску, где каждая клетка обладала своим звучанием: перестановка фигуры сопровождалась звуком. Инженерное решение осуществил Лоуэлл Кросс. Особый замысел этой партии для Кейджа подчеркивался и тем, что на перформанс был приглашен Маршалл Маклюэн — тогдашний «властитель дум» и предмет особого интереса для Кейджа. В перформансе осуществился центральный для композитора принцип — «целенаправленная нецеленаправленность или лишенная цели игра» (*purposeful purposelessness or purposeless play*). Был и еще один замысел, оставшийся нереализованным. Кейдж ожидал, что партии будут, по словам Л. Кросса, «элегантными»; но элегантными они не были: Дюшан слишком превосходил своего визави в классе, и партия оказалась очень короткой, а вторая партия, наоборот, сильно затянулась.

Легко увидеть тесную связь между Дюшаном-игроком и Дюшаном-артистом.

Во многом вся его карьера развивалась как рискованная партия. Чем ответит публика и критика на этот ход? Или на следующий? «Проглотит» ли очередной эпажный выпад? Никто не был в этом таким азартным мастером как Дюшан, которого называли «гением эпажа». Игра захватывает воображение не только риском, но и возможностью повернуть вспять, «переиграть». Образ артиста/игрока запечатлен Дюшаном в одном из его произведений — Monte Carlo Bond («Долговое обязательство Монте Карло»). Эта пародия на официальный финансовый документ рисует Дюшана с головой, приклешенной к рулеточному столу. В одном из своих писем 1952 года Дюшан говорит, что «на всем протяжении истории артисты подобны игрокам (*gamblers*) в Монте Карло, и в этой слепой лотерее одних возносит, других топит <...> все происходит по чистой случайности» [цит. по: 22, с. 182].

Конечно, за Дюшаном стоит целая плеяда других, не менее эпажных гениев, среди которых высится Стефан Малларме, чей «бросок костей» загипнотизировал не одно воображение, — включая и Булеза, обретшего на короткое время в Кейдже единомышленника в искусстве «случайной музыки». Как указывает А. Махов, «принцип игральных костей выплывает на тематическом уровне, вырастая до грандиозного космогонического символа в поэме Стефана Малларме “Бросок игральных костей никогда не упразднит случая” (1897)» [5]. Есть признаки, по которым можно сравнить Малларме и тексты Кейджа. Малларме, как известно, отказывается от ряда привычных текстовых ориентиров: нет знаков препинания, нет строки как таковой (об-

¹ Фактически партий было две: одна — между Кейджем и Дюшаном, другая — между Кейджем и женой Дюшана Тини (Дюшан наблюдал за партией).

стоятельство, ставящее текст по ту сторону поэзии и прозы) — слова причудливо разбросаны по развороту. С другой стороны, Малларме наделяет принципиальным

значением такой, казалось бы, второстепенный параметр текста, как шрифт. В поэме использована целая иерархия шрифтов. То же видим и у Кейджа:

John Cage. Song-Books (фрагмент)

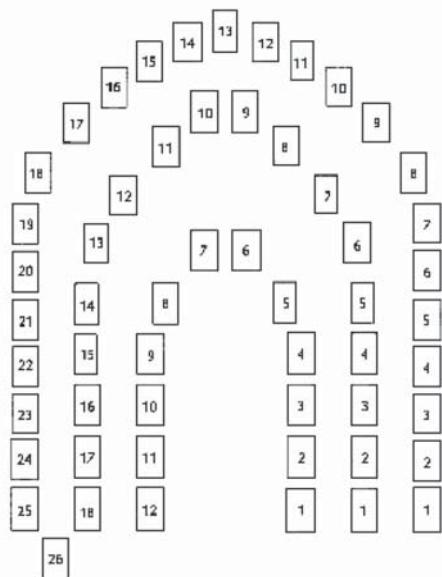
10

...SER, THAT IT IS DIFFICULT TO DISCERN IT. YOU can get very near it, for it is unwilling to fly.

...WILLOWS AND THE BIRDS, THEY ARE PREFERING TO HIDE AMONG THE WEEDS, THE LOWER PARTS OF THE

Исполнитель помещен в поле возможностей, где направление движения отчасти предстоит выбирать ему самому. В том же цикле в пояснении к соло № 26 сказано: «Раскладывайте пасьянс (play a game of solitaire)». В. Феттерман указывает, что Кейдж создал «4'33» не только на основе И-Цзин (которая, вероятно, использовалась для определения протяженностей внутри пьесы), но также и на основе карт Таро: «Я написал ее нота за нотой, точно так же, как *Music of Changes* (1951) <...> Это было сделано как музыкальная пьеса, только звуков не было — но были длительности. Расклад был довольно сложный. [Вопрос: “Почему вы использовали Таро?”] Вероятно, для того, чтобы уравновесить восточное и западное. Я не использовал Таро напрямую, я использовал саму идею; и я использовал именно Таро потому, что это было самая

известная вероятностная штука (chance thing) известная на Западе в смысле пророчеств» [цит. по: 16, с. 72].



После этого некоторые указания к исполнению (в соло № 2 из «Song Books») очевидно воспринимаются как

SOLO FOR VOICE 3

DIRECTIONS

Using the map of Concord given, go from Fair Haven Hill (H7) down the river by boat and then inland to the house beyond Blood's (B8). Turn the map so that the path you take suggests a melodic line (reads up and down from left to right). The relation of this line to voice range is free and this relation may be varied. The tempo is free. Change electronics at intersections and/or when mode of travel changes. Use any of the following words by Henry David Thoreau as text (Journal Volume III, page 143). The different type-faces may be interpreted as changes in intensity, quality, dynamics. Space on the page is left for the performer to inscribe the vocal path chosen from the map.

This solo may be accompanied by a tape recording of hawk sounds.

Используя карту Конкорда¹, пройдите от холма Нью Хевен по реке на лодке и затем вглубь суши к дому за Бладсом (В3). Поверните карту так, чтобы путь, который вы избрали, предполагал некую мелодическую линию (мог быть прочитан слева направо) и т.д.

Что за этим стоит? Snakes and ladders — это парафраз старинной индийской игры, завезенной британцами-колонизаторами; ее ход предопределялся броском костей. Число выпавших очков приводило в какую-то из клеток, из которой можно было совершить рывок к завершению (выигрывает тот, кто быстрее пройдет весь путь) либо, наоборот, быть отброшенным назад и снова проходить уже пройденное. Видимая случайность, замешанная на кармической предопределенности, управляет игрой и миром. Таким предстает мировой порядок, который стремится осуществить в своем творчестве Кейдж.

пояснения к игре — например, к популярной в англоязычных странах детской игре Snakes and ladders:

SONG WITH ELECTRONICS

(RELEVANT)

Жест бросающего кости — бесцелен, но он несет в себе артистизм высшей игры.

«Пространство жеста» — это пространство всей жизни, и именно так представляет себе это Кейдж. В лекции 1957 года об экспериментальной музыке он описал музыку как «бесцельную игру», которая является «утверждением жизни — не попыткой выявить закономерности из хаоса, не способом предложить усовершенствования в творчестве, но просто средством осознать самую жизнь, которой мы живем» — «игрой без цели, которая есть подтверждение (affirmation) жизни, которая у нас есть» [11, с. 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Бергсон А. Смех / Науч. ред., авт. предисл. И.С. Вдовина. М.: Искусство, 1992. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika_Leschinskaya/7.pdf

¹ Указание на местожительство Генри Торо, одного из мыслителей, увлекавших Кейджа.

3. БялыЙ Ю. Концептуализация Не-Бытия. Концепты постмодернизма. Часть VI. Текущий хаос. Руины и Хаосмос // Суть времени. 2013. № 18 (от 16 марта). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gazeta.eot.su/article/konceptualizaciya-ne-bytiya-koncepty-postmodernizma-chast-vi-tekuchiy-haos-ruiny-i-haosmos>
4. Даниэль С. Авангард и девиантное поведение // Сергей Даниэль. Статьи разных лет. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.artguide.com/ru/articles/sierghiei-daniel-stat-i-raznykh-liet-spb-izdatiel-stvo-ievropieiskogho-universitieta-2013.html>
5. Махов А.Е. Черед бросать кости. Бог, Николай Маркевич, Лев Толстой, Стефан Малларме, Пьетро Чероне, Яннис Ксенакис, Пьер Булез, Джексон Поллок и др. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.intrada-books.ru/mahov/kosti.html>
6. Некрасов С.И., Молчанова Н.С. Значение теории фреймов в современной науке // Научные ведомости БелГУ. 2009, № 16 (71). С. 13–17. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-teorii-freymov-v-sovremennoy-nauke>
7. Переверзева М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Изд-во «Московская консерватория РУСАКИ», 2006. 336 с.
8. Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. Москва: Языки славянских культур, 2009. 392 с.
9. Фиртич Н. Жест авангардный // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.razlib.ru/kulturologija/leksikon_nonklassiki_hudozhestvenno_yesteticheskaja_kultura_xx_veka/p8.php#metkadoc2
10. Ценова В.С. Кляйн и Шенберг: к истории 12-тоновой техники. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/KleiSch.htm>.
11. Cage J. M: Writings '67–'72. Middletown ST: Wesleyan University Press, 1973. 217 р.
12. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Wesleyan University Press; 50th Anniversary Edition, 2011 (First printing: 1961). 276 р.
13. Cage Talk. Dialogs with and about John Cage / Ed. by P. Dickinson. University of Rochester Press, 2006. 265 р.
14. Cross L. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic music and Chess // Leonardo Music Journal. Vol. 9. 1999. Р. 35–42.
15. Duckworth W. Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. New York: Da capo Press, 1999. 489 р.
16. Fetterman W. John Cage theatre pieces. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996. 282 р.
17. John Cage. An Autobiographical Statement. [Electronic resource]. URL: http://johncage.org/autobiographical_statement.html
18. John Cage: Composed in America / Ed. by M. Perloff and C. Junkermann. The University of Chicago Press, 1994. 285 р.
19. John Cage. Indeterminacy. [Electronic resource]. URL: <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/123>
20. John Cage on Marcel Duchamp // Dancing around the Bride / Ed. by C. Basualdo & E.F. Battle. New Haven—London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2013. 432 р.
21. John Cage View. Interview with Robin White. Oakland California: Crown Point Press, 1978. 24 р.

22. *Judovitz D.* Unpacking Duchamp: Art in Transit. Berkeley: University of California Press, 1995. 310 p.
23. *Kostelanetz R.* Conversing with Cage. New York, 1988. 344 p.
24. *Meyer L.B.* The End of Renaissance // Dancing around the Bride / Ed. by C. Basualdo & E.F. Battle. New Haven—London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2013. 432 p.
25. *Parr J.A.* Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects. Massachusetts: Rosemont Publishing, 2004. 282 p.
26. *Pritchett J., Kuhn L.* John Cage. [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford, 2007–2013. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=Legros&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.
27. *Taruskin R.* Music in the late twentieth century. Oxford University Press, 2010. 586 p.
28. The Boulez-Cage correspondence / Ed. by J.J. Nattiez. Cambridge University Press, 1993. 168 p.
29. The Cambridge companion to John Cage / Ed. by D. Nicholls. Cambridge University Press, 2002. 287 p.
30. *Varga A.B.* Three questions for sixty five composers. University of Rochester Press, 2011. 333 p.
31. *Zimmermann W.* Desert Plants. Vancouver Press, 1976. 373 p.

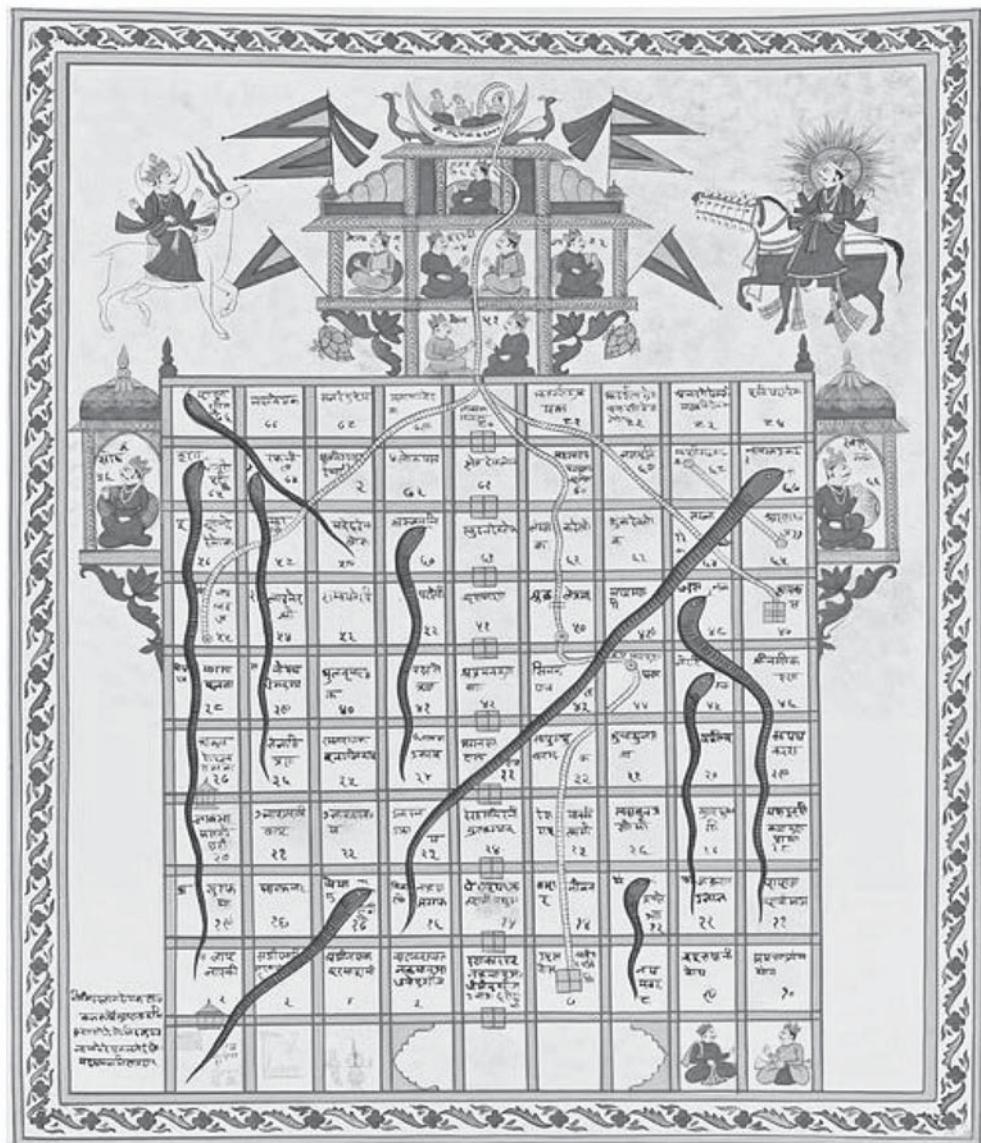


Приложение 1

Хронограф жизни и творчества Дж. Кейджа

- 1912 — родился в Лос-Анджелесе 12 сентября
1928 — закончил школу в Лос-Анджелесе, поступил в Помона-колледж
1930 — бросает колледж и уезжает путешествовать в Европу
1934 — занимается в Нью-Йорке с Адольфом Вайсом и Генри Кауэллом; поступает учиться к А. Шенбергу; сочиняет композиции *Six Short Inventions on the Subjects of the Solo* и *Composition for Three Voices*
1938 — знакомится с Лу Харрисоном и Мерсон Каннингемом
1938—1940 преподает в музыкальной школе Корниш в Сиэтле
1940 — изобретает препарированное фортепиано
1942 — перебирается в Нью-Йорк; знакомится с Марселеем Дюшаном
1945 — занимается азиатской философией, в том числе с Дайсэцу Сузuki
1946—1948 — создает *Сонаты и интерлюдии*
1948 — преподает летом в колледже Блэк Маунтин; знакомится с Бакминстером Фуллером и Робертом Раушенбергом
1949 — получает грант Фонда Гуггенхайма, уезжает в Париж, где знакомится с П. Булезом
1950 — знакомится с М. Фелдманом, Т. Вулфом и Д. Тюдором; складывается «нью-йоркская композиторская школа»
1951 — сочиняет *Музыку перемен*
1952 — создает *4'33''*
1954 — переезжает в Стони-пойнт, штат Нью-Йорк
между 1954 и 1956 — знакомится в Европе с К. Штокхаузеном
1956—1960 преподает в Новой школе социальных исследований
1960—1961 — стипендиат-исследователь в университете Веслеан
1962 — один из основателей Нью-йоркского микологического общества
между 1962 и 1964 — гастролирует по Японии с Тюдором
1964 — мировое турне с труппой Каннингема
1967 — преподает в Университете Цинциннати; знакомится с работами Г. Торо
1967—1969 — *HPSCHD*
1968 — избирается в Американскую академию и институт искусств и словесности
1968—1969 — работает в Университете штата Иллинойс
1969 — Университет Калифорнии в Дэвисе
1972 — снова переезжает в Нью-Йорк
1980 — университет Калифорнии в Сан-Диего
1982 — торжественное празднование 70-летия в Нью-Йорке
1987—1991 — *Европеры 1—5*
1988 — цикл лекций в Гарварде
1992 — скончался в Нью-Йорке

Доска для игры в Snakes and ladders
(старинная индийская гравюра)



Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

РУССКИЙ КОСМИЗМ В МУЗЫКЕ А.Н. СКРЯБИНА

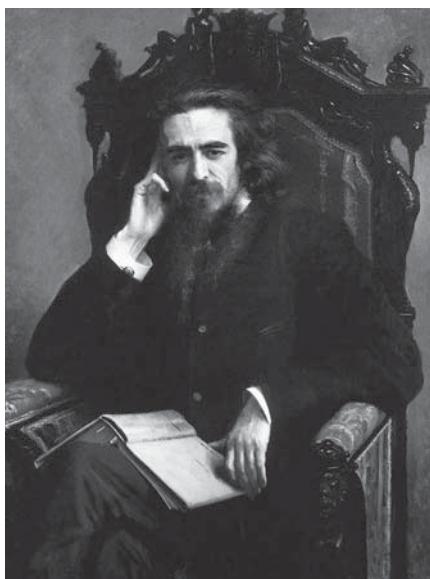
Русский космизм до настоящего времени считается одним из главных течений русской религиозно-философской мысли второй половины XIX — начала XX веков. Уникальность явления указывает на специфические черты культурной действительности и существенно приближает к пониманию *русской идеи*, ибо возникновение космизма было потенциально возможно только в России в силу природы эстетико-религиозно-философского и позднее естественнонаучного мировоззрения выдающихся представителей эпохи — Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского и других.

Неоднозначность понимания мыслителями сущностных черт космизма исключает возможность представить явление в виде целостной научно-философской системы, однако космизм — ядро отличительно русского восприятия основ мироздания с непоколебимой устремленностью в недосягаемые миры Вселенной. Многообразность истолкования позволяет препрезентировать космизм неотъемлемой составляющей русских культурно-исторических процессов рубежа XIX—XX веков. Космические идеи, спроектированные на искусство Серебряного века, незримо проявляются во многих гранях творящего

сознания русских гениев. В данном смысле наибольший исследовательский интерес притягивают философско-музыкальные искания **А.Н. Скрябина**, сконцентрированные на достижении ближних и дальних миров Космоса. Масштабные космические помыслы русских мыслителей и ученых, наиболее близкие творящему сознанию Скрябина, приобретают в музыкальных полотнах подчеркнуто-рельефные очертания.

Преодолевая земное притяжение, выражающееся в существовавших романтических жанрово-стилистических рамках, Скрябин задумывает творческий эксперимент: создание оперного сочинения — музыкально-философского концентратра дерзновенных идей. Замысел оперы оказалось невозможно осуществить — ввиду условности и консервативности жанра, претившего Скрябину, существенно ограничивающего творческий полет. В итоге создается масштабная Симфония № 3 «Божественная поэма» (оп. 43), основанная на идее человека-messии-творца¹, устремленного ввысь. Отсутствие театрального начала явились дополнительным импульсом для концептуального обоснования программы симфонии. Принципиальный уход от театрализации перевоплотился

¹ «Можно сколько угодно придираться в фразе “Я — Бог”. Но ведь это “Я” — не маленькое человеческое “я”, а то, которое он открывает в себе, выходя за “навязанные” ему приделы “чисто человеческого”. В творчестве человек с неизбежностью обретает “образ и подобие” Божие, в момент творчества он тоже становится Творцом» [7, с. 192].



V.S. Соловьев (портрет работы И.Н. Крамского, 1885)

в метафизический космический театр — пространство нескончаемого духовного совершенствования творящего духа. В определенном смысле музыкальное содержание симфонии проецируется на главную идею русского космизма, основанную на понимании высшей космической миссии человека.

Философские изыскания Скрябина, склоняющиеся к солипсическому видению мироздания, воссоздающие в музыке космос собственного духовного сознания, проецируются на идею, основанную на понимании космоса как этического, сущностно-жизненного, культурно-исторического самоопределения человека и человечества. Ощущение творческого горения приближало Скрябина к воплощению в искусстве идеи мистериального перерождения мира. Замысел оказался неосуществим, однако миссия художника-творца, слитая воедино с духовным сознанием Скрябина, явилась отображением в искусстве концентрированной направленности мысле-

творчества Серебряного века и фактическим воплощением этико-исторического самоопределения русской культуры рубежа XIX—XX веков.

Всеаспектная идея эволюционизма, отчетливое тяготение к основам организационного мировосприятия и пронизанность науки «космическим» смыслом, не находят буквального воплощения в сфере художественного творчества Скрябина. Однако крупные музыкально-философские сочинения демонстрируют фигуру человека-messии-творца, наделенного волей к совершенствованию мира, приводящей к идеалистической «мистериальной программе» крушения-перерождения.

Философские размышления русских космистов пронизаны идеями, получившими впоследствии явственное воплощение в музыке Скрябина.

В учении **В.С. Соловьева** человек представляется вмещающим одновременно *природное и божественное* [6, с. 112–113]. Сочетание ничтожности человеческих возможностей с божественностью устремлений всесторонне проявляется и в искусстве Скрябина: преодоление человеко-земной ограниченности и акцент на высшем предназначении выражаются в музыке фигурой человека-messии-творца, манифицируемого в «Божественной поэме». Соловьев считал вечность Бога предполагающей вечность человечества, но не природно-земного, обыкновенного, а идеального человека. Универсальное существо наделяется мощным индивидуализмом: «Воспринимая и нося в своем сознании вечную божественную идею и вместе с тем по фактическому происхождению и существованию своему неразрывно связанный с природой внешнего мира, человек является естественным посредником между Богом и материальным бытием, проводником всеединящего божественного начала

в стихийную множественность — устроителем и организатором вселенной» [там же, с. 140].

Высказывание Соловьева фактически раскрывает сущность эстетико-философских исканий Скрябина, воплощенных в музыке. Постепенно освобождаясь от человеко-земного комплекса аффектов, композитор олицетворяет именно «стихийную множественность» неземного существования: музыкальный язык трансформируется и приближается к «космическим» аффектам. Бремя воплощения божественной идеи творчества отягощается осознанием неразрывности связи с земным существованием, однако Скрябин предпринимает дерзновенную попытку высвобождения в пространствах космоса.

Космическое значение придавал творящему процессу **С.Н. Булгаков**: «То место, которое в творении принадлежит человеку как микрокосму, распространяющему себя и в макрокосм, определяет значение человеческого творчества. Бог, сотворив человека в полноте его потенциальных заданий, вверяет ему их осуществление» [3, с. 348]. Булгаков считает первостепенной волю Бога как творческую мотивацию: гениальность боговедома и воглощает потенциальные задания. Но процесс творчества Скрябина переходит грань до-зведенного и демонстрирует гениальные возможности человека. Достижение ближних пространств космоса — ликование творческого духа, приближающегося к огненному Солнцу в коде Пятой сонаты (оп. 53), — подтверждает веру в созидательность человеческого гения и рождает иллюзию возможности объятия бесконечной Вселенной. Однако позднее в музыке Скрябина возникают трагические мотивы недостижимости дальних миров космоса.

Идея мистериального перерождения мира Скрябина высвечивается в учении



С.Н. Булгаков (фото, 1920-е годы)

Булгакова. Творчество, являясь неиссякаемым, есть неотъемлемая часть мироздания, таящая космический компонент. Достичь конечного этапа — преображения мира — не представляется возможным. Творящая идея выполняет роль подготовления к эсхатологическому завершению мира.

Космизм в поздних работах **Н.А. Бердяева** проявляется с явственным акцентом на антропоцентризм: человек представляет наделенным космосом духовного сознания, человек соотносим с космическим пространством и «...он сам целый космос и одного с космосом состава» [2, с. 353]. Подобная трактовка также соотносима с эстетико-философскими исканиями Скрябина: ощущение мощного творческого эгоцентризма пронизывает музыку и впоследствии только усиливается. Изначально небольшой круг допустимых к осмыслению композиторов предшествующих эпох сужается и в итоге, по мере приближения к мистериальному замыслу, концентрируется исключительно на собственной фигуре,

ибо духовная сущность Скрябина расширяется в пространствах космоса.

Проекция христианизированного космизма **Н.Ф. Федорова** на художественный мир Скрябина представляет особенный интерес. Живое претворение пламенного христианского духа в философии «Общего дела» при внешней безобидности несет опасную идею, фактически проявившуюся в трансформированном замысле мистериального переворота Скрябина. Утопический проект воскрешения умерших, бессмертия живущих и преображения вселенной в рай — во исполнение благих основ христианства¹ — есть антибожественный манифест, сводящий волю Бога к минимуму. Читая Федорова, сознание погружается в магические, дьявольские бездны духа.



Н.Ф. Федоров (портрет работы Л.О. Пастернака, 1900-е годы)



Н.А. Бердяев (фото, 1947)

Скрябин признавал определенную конфронтацию между собственными идеями и божественной волей и открыто заявлял о намерении занять место Бога. Замыслы Федорова, не уступающие по масштабу «Мистерии», создавались в опоре на христианский миф — в истовом желании реального воплощения: подобно Богу, человек заведомо принимает управление законами жизни и смерти, и в целом мироздания.

Идея бессмертия Федорова перекликается с высшим актом творчества Скрябина: смерть перестает быть итогом творческой жизни и предстает моментом долгожданного художественного воссоединения с космосом. *Вечное воскресение* Федорова — есть трансформация идей христианства и переход в мистицизм: «Это космизм, хотя и мотивированный христианским пафосом и выражает собой активную христианскую позицию, пребывает в целом вне круга идей христианской традиционной космологии» [1, с. 279].

¹ «В своем учении он [Федоров — Д.Т.] посягает не на тот или иной общественный строй, а на весь природно-мировой порядок. Если в основе многочисленных утопий лежала извечная человеческая мечта о справедливом и счастьливом устройении на земле, то в основе федоровского проекта лежит дерзновеннейшая мечта о полном владении тайнами жизни, о победе над смертью, о достижении богоподобной власти в преображенном мироздании» [5, с. 17].



К.Э. Циолковский (фото, 1920-е годы)

Космическая философия **К.Э. Циолковского** охвачена идеями будущего идеального человечества, перевоплощенного в «единый вид лучистой энергии, т.е. единая идея заполнит все космическое пространство, и космос превратится в великое совершенство» [8, с. 424]. Сущность мистериального замысла Скрябина заключается в светло-утопических представлениях о грядущем человечестве. Музыка крупных симфонических полотен — Симфонии № 3 «Божественной поэмы», «Поэмы экстаза» (оп. 54), «Прометея» (оп. 60) — сконцентрирована на понимании составляющих Мистерий: переориентирование земной музыки в космические пространства вечного пребывания творящего духа в «Божественной поэме», проникновение в высокочувственную сферу ощущений с достижением восторга творческого совершенства в «Поэме экстаза», погружение в идею космического разума с богоchorеческими проявлениями в «Прометее». Каждое произведение представляется ступенью фи-

нальной Мистерии, включая зафиксированные осколки-эскизы «Предварительного действия», находящегося у подножья «храма-сфера» вселенского перерождения.

Циолковский воображает Вселенную огромным сложнейшим устройством, подчиненным мощному космическому разуму. Человек оказывается лишенным собственной воли и ощущает влияние высшего разума Вселенной. Программа «Прометея», довершающая мистериальный проект, предполагает действительное воплощение в музыке гениальной идеи преображения мироздания в великое совершенство, космически предначертанное и изначально предписываемое разумом Вселенной. Творящее сознание Скрябина, вобравшее созидающее-разрушительную энергию человека-messии-творца, в сущности воплощает в музыке космическую будущность мира.

Космизм **В.И. Вернадского** сконцентрирован на идеи перевоплощения биосфера: «Ноосфера есть новое геологическое



В.И. Вернадский (фото, 1923)

явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестроить своим трудом и мыслью область своей жизни, перестроить коренным образом по сравнению с тем, что было раньше» [4, с. 509]. Земной мир превращается в человеко-разумное пространство с новоизъяненными идеями существования. Человек подчиняет собственному разуму процессы, происходящие на планете.

Фактическое доминирование творческой воли Скрябина, произносимой из космоса, в земном пространстве может отозваться в учении о ноосфере Вернадского, однако совершенствование ограниченного планетного мира оттеняется у Скрябина замыслом поработления космической бесконечности. Последующее пребывание творящего духа в космосе, с истовым намерением разорвать человеко-земное притяжение, выразится в кристаллизации собственно-независимого космического мира творчества — с пределами допустимого расширения в масштабах Вселенной.

Наполненный музыкальными «воплощениями» исконно земного происхождения микрокосм в космосе, созданный творческим духом Скрябина, существенно ускорил развитие космических частиц, находившихся до соприкосновения с человеко-земной творящей активностью в неорганизованном скоплении. Переход в ноосферу художественного творения осуществился в космическом измерении, а не в рамках земного существования. Микрокосм творящего сознания Скрябина в космосе явился микроскопичной частицей Вселенной, подобно околоземному перевоплощению биосферы в ноосферу у Вернадского.

Философские представления о космизме имеют различную природу в учениях русских мыслителей, но именно в искусстве уникальное явление приобрело предельно целостное формосодержательное обличие. Многозначный художественный мир Скрябина озарил неотъемлемые грани «космического кристалла», подтверждая принадлежность к феномену русского культурного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А.И. Космизм русский // Русская философия. Малый энциклопедический словарь / Ред. колл.; отв. ред. А.И. Алешин. М.: Наука, 1995. С. 274–282.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.
3. Булгаков С.Н. О Богочеловечестве. Ч. 3: Невеста Агнца. Париж: Gregg International, 1945. 625 с.
4. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. 522 с.
5. Семенова С.Г. Н.Ф. Федоров и его философское наследие (вступ. ст.) // Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 5–50.
6. Соловьев В.С. Чтение о Богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М.: Правда, 1989. 736 с.
7. Федякин С.Р. Скрябин. М.: Молодая гвардия, 2004. 557 с.
8. Циolkовский К.Э. Грезы о земле и небе: научно-фантастические произведения. Тула: Приокское книжное изд-во, 1986. 448 с.



Древнерусское певческое искусство

Светлана Павлова (Черкасова)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ГИМНОГРАФИЯ СВЯТИТЕЛЮ НИКОЛАЮ: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Почитание Святителя Николая, архиепископа греческого города Миры области Ликийской, в нашем Отечестве велико. Имя Святителя приходит на Русь с первыми лучами Христианства и звучит до наших дней [1, с. 226]. Как сердечный отклик на заступничество Святого устанавливаются церковные памяти, составляются праздничные службы. Сегодня корпус церковных песнопений в честь свт. Николая значителен и позволяет не только восстановить историю почитания Святителя на Руси, но отмечает исторические вехи становления русского государства, позволяет проследить формирование отечественной духовной культуры, в том числе древнерусской певческой традиции [10]. Настоящая статья посвящена многообразию служб и песнопений каждого отдельного праздника Святителю. Это многообразие — свидетельство богатого духовного опыта почитания Николая Угодника, а значит и неизменных нравственных ориентиров нашей духовной жизни. Обратимся последовательно к каждому празднику.

Современный месяцеслов Русской Православной Церкви содержит шесть праздников свт. Николаю: три житийные памяти и три памяти в честь чудотворных икон Святителя. Начнем с житийных праздников. Этот древнейший пласт почитания сформировался в период IX–XII веков. К житийным памятям относятся:

- Преставление иже во святых отца нашего Николы (6/19 декабря);
- Перенесение мощей свт. Николая из Мир Ликийских в Бари (9/22 мая);
- Рождество свт. Николая (29 июля/11 августа).

День преставления Святителя (6 декабря) на Руси знали задолго до Крещения. Летописцы свидетельствуют о существовании церкви святителя Николая в Киеве уже в 882 году [7, с. 8]. Предварив сияние света веры Христовой, свт. Николай — второй Предтеча, как называют его русские гимнографы, — стал одним из первых греческих святых, просветивших сердца славян. С тех пор многочисленными чудесами прославился Святитель в древнем Киеве. Особенно его слава просияла в момент перенесения мощей из греческого города Миры в итальянский город Бари в 1097 году. Перенесение совершилось на корабле, иначе говоря, по воде. Песнотворцы подчеркивают: ...воду блаженну содея, святе отче Николае.... Можно предположить, что «морские» чудеса Святителя — чудо о спасении в Киеве утопшего дитяти, чудо явления на воде иконы свт. Николы, по молитвам у которой исцелился князь Мстислав в Новгороде, — совершившиеся в момент или близко ко времени перенесения мощей, повлияли на установление первого собственно русского праздника в честь свт. Николая — Перенесения мощей

(9 мая). Так, именем Святителя объединились первые центры русской духовной культуры — Киев и Новгород.

С Новгородом связана история и другого древнего праздника — Рождества Святителя. Правда, прямые свидетельства его празднования в Новгороде принадлежат источникам XVI века. По свидетельству летописи, в 1556 году в Новгороде был основан «монастырь на Розважи улицы Николая Чудотворца Рождение». В Чиновнике Софийского собора записано, что празднование сопровождалось Крестным ходом «от Софии к Николе Чудотворцу на Розважу» [2, с. 132]. О существовании собственно песнопений на этот праздник свидетельствует рукопись 1657 года РГБ Ф. 98 № 903. Выходная запись гласит, что рукопись была писана в Великом Новгороде в лето 7165, то есть спустя более 100 лет после основания монастыря и памятной записи в Чиновнике. Однако ранние упоминания самого праздника относятся к XII веку и содержатся в рукописях исключительно славяно-русских, что может свидетельствовать о происхождении праздника и его древнем установлении [5, с. 413].

Обратимся к гимнографии житийных праздников. Сравнение песнопений службы на Преставление свт. Николая (6 декабря)¹ показывает, что к существовавшей греческой богослужебной традиции относились как к канону — правилу почитания Святителя, поэтому хранили ее в неприкосновенности, стараясь не заменять ни одного текста. Даже когда в связи с изменением Устава возникла необходимость дополнить службу свт. Николаю Малой вечерней, русские гимнографы, которые



Свт. Николай Чудотворец «в житии»,
втор. пол. XV в. (Вологодский
государственный музей-заповедник)

к тому времени имели самостоятельный опыт песенного прославления Святителя, обратились в первую очередь к греческим образцам: к стихирам свт. Николаю из Великой вечерни декабрьской службы и к стихирам из Октоиха. Настолько было важно не нарушить глубинный духовный строй службы, воспринимавшейся как образец воспевания Святителя!

Творческий подход проявился в том, что на Руси был составлен не один, но несколько вариантов Малой вечерни. Нам известно шесть. Особенности содержания каждого варианта показывают, как по-разному даже на греческом материале воплощали песнотворцы свой духовный опыт почитания свт. Николая.

Например, два варианта Малой вечерни возглавляют стихиры из Октоиха

¹ Служба 6 декабря представлена уже в ранних русских певческих рукописях: ГТГ К-5349 (Библиотека № 3349), Типографский устав с Кондакарем, кон. XI — нач. XII вв.; РГАДА Ф. 381 № 96, Минея на декабрь, XII—XIII вв. и др.

4-го гласа на подобен «Яко добля»: *Миром Божественным тя помаза..., Яко осиятеля тя незаходимаго..., И где сый и являся в сониих Николае...* Эти тексты

обращают внимание на главную в греческой гимнографии Святителю тему — спасение от смерти трех воевод, и шире — идею спасения от смерти всех верных людей:

ВАРИАНТ 1

Стихиры на Господи воззвах гл. 4

под. Яко добля

Миром Божественным тя помаза...

Яко осиятеля тя незаходимаго...

И где сый и являся в сониих...

Преславное твоё житие...

Стихири на Славу гл. 6

Возсия якоже солнце...

Стихири на стиховне гл. 6

под. Тридневен воскресл еси

Николае блаженне...

Врагов ищущих зло сотворити...

Пристанище тя небурное...

РГБ Ф. 379 № 74

Трезвоны на крюковых

нотах,

посл. четв. XVII — нач.

XVIII вв.

ВАРИАНТ 2

Стихиры на Господи воззвах гл. 4

под. Яко добля

Миром Божественным тя помаза...

Яко осиятеля тя незаходимаго...

Преславное твоё житие...

РГБ Ф. 37 № 154

Обиход, Праздники на

криковых нотах,

XVII в.

Стихири на Славу гл. 8

Доблестей твоих...

Стихири на стиховне гл. 2

под. Доме Ефрафов...

Яко же прежде избави отче...

Иже верою и любовию...

Глада и губительства...

Стихири на Славу гл. 2

Правило веры...

Некоторые списки Малой вечерни начинаются стихирами из Октоиха 1 гласа на подобен «Небесных чинов радование». Избирая эти тексты, гимнографы поднимают тему духовного совершенства и чистоты свт. Николая: ... якоже птенец вышиняго гнезда ангельского, Николае треблаженне... (как

поется в одной из стихир), ...страженную ону разумел еси славу Святая Святых... (продолжает другая). Своим примером и помощью Святитель и нам показывает истину духовной и делательной жизни — ...тем же и нам небесеная словеса, присноживотенных оных зрений являеши...

ВАРИАНТ 3

Стихиры на Господи воззвах гл. 1
под. Небесных чинов
Церковные цветы прелетая...
Небесеная доброта...
Священные одежды...

Стихири на Славу гл. 6
Человече Божий...

Стихиры на стиховне гл. 2
под. Егда от дреева
В Мирех пожив чувствено...
гл. 4 под. Яко добля
Миром Божественным тя помаза...
Яко свещу тя неугасимую...

Стихири на Славу гл. 2
Благий рабе...

ВАРИАНТ 4

Стихиры на Господи воззвах гл. 1
под. Небесных чинов
Церковные цветы прелетая...
Небесеная доброта...
Священные одежды...

Стихири на Славу гл. 6
Христова святителя...

Стихиры на стиховне гл. 2
под. Доме Ефрафов
Явися ото пелено...
Нося на раму...
Лесте лукавых...

Стихири на Славу гл. 6
Излияся благодате...

В последнем случае обращают на себя внимание стихиры на стиховне. Этих текстов нет в Октоихе, нет и в последовании Великой вечерни декабрьской службы Святителю. Происхождение стихир предстоит выяснить. Предварительно отметим, что эти тексты (с некоторыми вариантами) довольно часто встречаются в святительских службах Малой вечер-

ни¹. Если эти последования составлялись русскими гимнографами, а тексты отсутствуют в греческих службах, то, вероятно, это свидетельствует об их славянском происхождении.

Названные четыре варианта Малой вечерни со стихирами из Октоиха наиболее распространены в рукописях XVI — 1-й половины XVIII веков.

¹ См. в службах прп. Антонию Великому († 356 г.), 17 янв.; прп. Евфимию Великому († 473 г.), 20 янв.; свт. Савве Освященному († 532 г.), свт. Иоанникую Девическому († 1349 г.), 2 дек. и др.

Нам известны еще два варианта Малой вечерни. Источников гимнографии обнаружить пока не удалось. Возможно, это русское песнотворчество, которое, не

коснувшись основной части декабрьской службы, все же проявило себя в последовании Малой вечерни. Состав стихир в этих вариантах следующий:

ВАРИАНТ 5

Стихиры на Господи возввах гл. 1
под. Небесных чинов
*Зарея премудре облиста вся Духа / знаменми
и чудесы...
На высоту добродетелей вшед / церкова
озаряши зарями...
Чудесем источника Христос тебе церкви дарова...*

Стихири на Славу гл. 6
Како тя по достоянию восхвалим...

Стихиры на стиховне гл. 2
под. Доме Ефрафов
*Дом Божий показался священнолепен...
Излияся тебе обильно благодать...
Мироположница мощей твоих преподобне...*

ВАРИАНТ 6

Стихиры на Господи возввах гл. 1
под. Небесных чинов
*Пастырь великий явественен...
Миродохновенен быв...
Кумиры сокрушил еси идолъских ...*

Стихири на Славу гл. 5
Придите верных множества...

Стихиры на стиховне гл. 2
под. Доме Евграфов
*Яко избавил еси отче воеводы...
Предстателе тя имаине святитель Николае....
Мироположница рака мощей твоих преподобне
отче...*

Некоторые из названных текстов оказываются характерными не только для служб свт. Николаю, но в целом для гимнографии святительского чина (как в варианте № 4). Например, полностью совпадают тексты стихиры на Славу 6-го гласа *Возсия якоже солнце...* в службах свт. Николаю и свт. Савве, архиепископу Сербскому. Стихири на Славу 6-го гласа *Христова святителя...* звучит также в службах свт. Афанасию, архи-

епископу Александрийскому; свт. Макси-
му Новому, бывшему деспоту Сербскому.
Стихири на Славу 6-го гласа *Излияся
благодате...* поется в службах свт. Ва-
силию Великому; свт. Никите епископу,
Новгородскому чудотворцу; свт. Савве,
архиепископу Сербскому; свт. Евстафию
I, архиепископу Сербскому; свт. Моисею,
архиепископу Новгородскому и другим.

Видимо, в этих песнопениях настолько
емко, обобщенно и ясно выражена суть

святительского служения, что они стали знаковыми для гимнографии всего чина. Но кому первоначально принадлежали эти тексты? Каково влияние гимнографии свт. Николая на формирование основных тем и смыслов святительских песнопений в целом? Можно предположить, что именно песнопения свт. Николаю были основообразующими для гимнографии святительского чина и остаются таковыми

на сегодняшний день. Например, именно тропарь Николаю Чудотворцу *Правило веры и образ кротости...* вошел в «Службу святителям общую»¹.

Русские рукописи с XVII века включают в последование декабрьской службы «ин тропарь» и два варианта «ин кондак»². В печатных изданиях того же времени и сегодняшних Минеях эти песнопения отсутствуют. Приведем тексты полностью:

Ин тропарь, гл. 4 *Отче Николае аще во гроб вселися тело твое, новы содевает изрядная чудеса. Рака же твоя честная точит исцеления приходящим верою, и творящих праздник твоего успения, отче Николае. Моли Христа Бога да спасет души наша.* НИОР РГБ Ф. 37 № 179

Ин кондак, гл. 3 *Светлым твоим житием облистал еси яко солнце яве мирии. Николае священномблажение яко Христов угодник верный. Моли Христа Бога заступник наш теплый.* НИОР РГБ Ф. 37 № 179

Ин кондак, гл. 8 *Избранныму святителю похвальная днесь сшедшеся, благодарная песни принесем, вкупе радующеся. Яко имея дерзновение ко Владыце, о всех нас ныне моли, да зовем ти: радуйся, отче наши Николае.* НИОР РГБ Ф. 228 № 9

Обратимся к следующему празднику — Перенесение мощей свт. Николая (9 мая). Ранний список службы относится к XIV веку, в него входят несколько стихир и два канона [3]. Большинство из текстов — русские, написанные в честь праздника. Но есть и греческие, перенесенные из декабрьской службы.

В основном, это стихиры на Славу, воспевающие Святителя не в связи с определенным событием, но в любой момент жизни. Такой перенос был естествен в отношении содержания службы. Кроме того, греческие стихиры «вводили» новую службу в традицию почитания Святого Угодника, сложившуюся столетиями ранее³.

¹ О составлении песнопений святителям по образцу тропаря и кондака Николаю Чудотворцу см.: Черкасова С.А. Тропарь и кондак святителю Николаю, архиепископу Мир Ликийских, в контексте гимнографии святителям // Медиевистика. Вып. 5: Сб. науч. ст. / Сост. А.А. Александров. Одесса, 2009. С. 150–166.

² РГБ Ф. 37 № 179, Месяцеслов, XVII в. и др.

³ Инципиты текстов разных вариантов службы 9 мая см.: Черкасова С.А. Слава на Руси святителя Николая // Музикальная академия. 2001. № 1. С. 5–6; Черкасова С.А. О русской гимнографии праздника на Перенесение мощей святителя Николая // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире: Сб. науч. ст. / Сост. А.В. Бугаевский. М.: «Скиния», 2011. С. 239–242.

В списках майской службы с XVI века корпус гимнографии увеличивается. При этом можно заметить, что расширение общего свода песнопений происходит в двух направлениях: заимствование большого количества греческих текстов из декабрьской службы и введение вновь созданных русских стихир. Первый путь нашел свое завершение в печатных изданиях. В этом виде служба опубликована и в нынешней Минее. Вершиной второго пути, а может быть одной из вершин, является вариант майской службы, сохранившийся в рукописных источниках — например, в рукописи ГИМ Синодально-певческое собрание № 123, XVII века. Древнейшие греческие тексты положены в этом списке на Великой вечерне на «Господи возвзвах». В остальном же стихиры даны новые, всего около двадцати. Они заполняют последование Малой вечерни, а на Великой вечерне предлагаются в качестве стихир на стиховне и на «Хвалите Господа».

Комплекс русских текстов этой службы показывает особое внимание песнотворцев к чудесам, просиявшим в момент перенесения мощей Святителя. Было очень важно — запечатлеть факты исцелений, благодатной помощи Святого, потому что именно они явились неоспоримыми аргументами в пользу установления церковной памяти в честь события Перенесения мощей. Напомним, что прославление даром чудотворений — определяющий закон почитания мощей в Православной Церкви. И в гимнографии майской службы особенно подчеркивается сияние чудес греческого архипастыря на русской земле. В одном из тропарей канона *Песнь возлем по-*

ется: *Благословен Господь Бог наш / яко прослави святителя в странах / чудес струя испущающа в Мирех / и в латинех вся исцеляюща / и в Руси милостиво посещающа...* Эта мысль — о важности почитания свт. Николая в России, о равенстве Руси с другими странами в служении Христу — ясно провозглашается в гимнографии службы.

Важная тема песнопений — прославление апостольского служения свт. Николая. В современном варианте службы, да и во многих поздних рукописях эта тема прямо не звучит, потому что в процессе переписки или устной передачи текста в стихирах изменяются слова. Например, *А н г е лъ ское соверши тече ние, его же во плоти не дости же...* — такой вариант текста входит в противоречие с житием святителя, которое свидетельствует: в земной плотской жизни святитель Николай был небесным человеком, то есть совершал ангельское течение.

Вариант этого же текста, обнаруженный нами в древнейших списках службы, все ставит на свои места. Правильное прочтение начального слова возвращает исконный, изначально заданный смысл песнопения: *А по с т о лъ ское же лание соверши тече ние · еже во плоти недости же · яко раб покорив свое му Владыце Христу · от раки ныне м и р о в и п о д в и з а е ш и · да всех удивиши чудесы своими · к Богу при водиши верныя · но не от бара ныне призываes тя но от горячаго Иерусалима · идеже радостно ликуеши с о а по с т о лы и пророки и святители · но моли Богоносе Николае Спаса всех · умирити мир и спаси душа наша¹.*

¹ См., например: РГБ Ф. 98 № 74, Минея служебная апрель и май, XVI в., лл. 136 об.—141 об.; РГБ Ф. 98 № 91, Трефолой, службы избранным святым, XVI в., лл. 146 об.—157 об.; РГБ Ф. 98 № 1740, Трефолой на весь год, 1519 г., лл. 302—306 и др.

Казалось бы, апостольская тема звучит в рифму греческой гимнографии. Например, в службе 6 декабря святитель Николай нередко именуется *апостолом подобник*. Вместе с апостолами он воспевается каждый четверг, эта память известна песнопениями в Октоихе. Однако для русской традиции эта тема приобретает более конкретное звучание, ведь святитель явился на Русь изначально *апостольское совершив течение, открывшись языческой Руси за столетие до ее Крещения*.

В рукописях XVI–XVIII веков встречаются также варианты праздничных тропаря и кондака. Напомним основные, принятые сегодня тексты: тропарь 4 гласа

Приспе день светлого торжества / град Барский радуется..., кондак 3 гласа на подобен «Дева днесъ» Взыде звезда от востока к западу / твоя моци святителю Николае... Нам известны еще четыре варианта тропаря. Они отличаются по содержанию. Первые два (4 гласа) — акцентируют внимание на сиянии чудес Святителя во время перенесения мощей. Другие (2 гласа) — опираясь на греческую традицию, воспевают свт. Николая в связи с чудом избавления от смерти невинно осужденных воевод, вписывая русскую паству в ряд греческих героев, окормленных Святителем. Приведем тексты тропарей, известных в рукописной традиции:

ВАРИАНТ 1

Другий тропарь, гл. 4

Отче Николае аще и в гроб вселися тело твоє / новыи содеавают изрядно чудеса / рака ж твоя честная точит исцеления / приходящим с верою / творящи праздник честных твоих мощей / отче наши моли Христа Бога спасти душа наша

РГБ Ф. 98 № 303

Минея служебная на май,
XVI в.

ВАРИАНТ 2

Другий тропарь, гл. 4

Отечество свое миръскій град духом неоставль / в премирный град Барский преславно телом принесся архиерей Николае / отсюду же множество человеческое своим приступием возвеселил еси / и болящих исцелил еси / тем же тя молим святителю / моли Христа Бога спастися душам нашим

РГБ ф. 37 № 157

Трефолой,
XVI в.

ВАРИАНТ 3

Ин тропарь, гл. 2

Ильину подобаясь дерзновению мудре / царя обличил еси, ангелом образне / и воины спасл еси от смерти / и три мужа от темницы горькая смерти / тем же по успении просиял еси чудесы / чудотворче отче наш, святителю Христов Николае / моли Христа Бога спастися душам нашим

РГБ Ф. 247 № 311,

кон. XVI в.

ВАРИАНТ 4

Другий тропарь, гл. 2

Несумененое дерзновение имея ко Господу царя обличил еси нечестиваго / ангели двократы умоли / и трех мужей от горькая смерти избавил еси / тем же и по концы своем сияеши чудесы / отче наши святителю Николае моли Христа Бога да спасет душа наша

РГБ Ф. 354 № 5,

трет. четв. XVI в.

Кондаки также представляют варианты прославления Святителя — чудесам неисчерпаемого моря:

Отечественная гимнография святителю Николаю: новые материалы

ВАРИАНТ 1	Ин кондак, гл. 8 <i>Светлым житием облистав, яко солнце яве мир явися чудесы, Николае блаженне, священне, яко Христов угодник верный, моли за погибающа, заступниче наш теплый</i>	РГБ Ф. 37 № 349 Минея праздничная
ВАРИАНТ 2	Ин кондак, гл. 8 <i>Милостища Христова Божественного ученика, чудесем неисчерпаемое море, восхвалим тя любовию, Николае. Но яко имея дерзновение ко Господу, от всякия нас беды избави, да зовем ти: радуйся, всем избавление</i>	РГБ Ф. 228 № 9
ВАРИАНТ 3	Ин кондак, гл. 8 <i>Радующая твою память празднующе к божественной твоей церкви притекающе. Темже преславная твоя деяния, яко ни песка морского ни звездного лика вся счасти могущи, недоумением же объяти бывшее, Богу возотием: аллилуя</i>	РГБ Ф. 228 № 9
ВАРИАНТ 4	Ин кондак, гл. 6 <i>Мир весь тебе, блаженне, по долгу, недоумеет быстрого в бедах помощника и заступника, ибо многажды во едином часе и на земли предваряющи, и по морю спутника и сплавника, и сподражая Богу вотиющим: аллилуя</i>	РГБ Ф. 199 № 531
ВАРИАНТ 5	Ин кондак, гл. 8 <i>Избранному святителю похвальные днесь сшедшеся благодарные песни принесем, вкупе радующаяся. Яко имея дерзновение ко Владыце, о всех нас ныне молися, да зовем ти: радуйся, отче Николае</i>	РГБ Ф. 299 № 228

Праздник Рождества свт. Николая (29 июля), пожалуй, самый загадочный из всех церковных памятей, связанных с именем Святителя. Изучение этой памяти ставит много вопросов. Например, мы точно не знаем, когда и где был установлен этот Праздник? Какой «статус» имел он в ряду других памятей церковного года? С чем связаны разнотечения

дат празднования Рождества Святителя¹ и т.д.

Что касается гимнографии, то в современной Минее написаны: тропарь 4-го гласа *Чудное и славное рождество твое...* и кондак 2-го гласа на подобен «В Мирех святе» *В мирех рождясь святителю...* В рукописной традиции сохранились две разные службы Рождеству свт. Николая².

¹ Днем празднования Рождества свт. Николая указывается преимущественно 29 июля, но в разных источниках может фигурировать и 20 мая, и 23 и 24 августа [8, с. 377].

² Сравнение двух служб между собой показывает, что, вероятно, существовал некий первоначальный вариант Николо-Рождественской службы, на который опирались песнотворцы. При всем своем различии эти последования имеют два общих текста: кондак и стихири. По виду они относятся к древнейшим из тех, что вошли в богослужебные последования. Публикацию текстов двух вариантов службы см.: Черкасова С.А. Русские службы Рождеству святителя Николая (окончание) // Альфа и Омега. 2008. № 2 (52). С. 285–298.

Первая состоит из песнопений Великой вечерни. Среди текстов — седальны канон и стихирь на «Хвалите Господа» из службы 6 декабря, известной в нескольких списках. Одна из рукописей (РГБ Ф. 98 № 903, Сборник Житий и служб, XVII в.) имеет такую надпись: «рукопись сия писана в Великом Новеграде в лето 1657». Возможно, происхождение этой службы каким-то образом связано с новгородским монастырем Рождества свт. Николая, о котором упоминается в летописи под 1556 годом — монастырь на Розважи улицы Николая Чудотворца Рождение.

Вторая служба представляет новые песнопения Великой вечерни и включает последование Малой вечерни и самостоятельный канон Рождеству Святителя 2 гласа *Дивно славно творяй чудеса...*; не только тропари, но и ирмосы этого канона являются оригинальными творениями русских гимнографов. Зависимость от декабрьского последования в этой службе в некоторой степени сохраняется, однако греческие тексты не заимствуются (как это было в предыдущих случаях), но служат своего рода «подобнами» для создания новых песнопений. Указанная служба известна по рукописи Вятского кафедрального собора (БАН Строг. № 66, нач. XVIII в.).

Таким образом, можно высказать предположение, что в целом две разные службы знаменуют разные традиции

празднования Рождества свт. Николая, бытовавшие в разное время и в разных областях России. При этом важно отметить, что службы отличаются не только составом текстов, но и основной идеей.

«Новгородская» служба выступает преемницей греческого последования на Успение свт. Николая. Возможно, этим объясняется включение в этот вариант многих греческих текстов. В центре ее — чудо о спасении трех воевод, о чем гласит тропарь: *Тайнодерзновенно уподобился еси мудре / царя бо обличил еси ангелом двократы / избави три мужи от смерти / тем по успении твоем сияши чудесы / отче наше Николае...* В «вятской» службе проложен новый путь к прославлению свт. Николая. Здесь внимание гимнографа обращено на чудеса, сопровождавшие младенческие годы Святителя. Они рассматриваются как пророчество его особенных талантов. Главное из них — чудо о стоянии ног (тропарь *Чудное и славное рождество твое, святителю Николае...*); в текстах службы оно трактуется по-разному: как пророчество о таланте свт. Николая всей вселенной низирателя, как пророчество о непреклонности Святителя, как свидетельство будущего прославления им Святой Троицы.

Кроме тропаря и кондака, содержащихся в перечисленных списках службы Рождества Святителя, рукописи XVI—XVII веков включают и другие тексты:

Ин тропарь, гл. 4

*Отечество свое, и рождение, и воспитание, РГБ Ф. 209 № 390,
Тарсакильски град духом не оставил родителей XVI в.
своих, и от младенства своего прилежание к посту
и молитве, и от матерних сосец не приемаше,
и достиже веси Фарсис, и вселися в Каласиский
монастырь, и притек к учителю своему
и наставнику Савватию, и ко строителю своему
Николе, и проповедуеши сущи прежде рождения
своего Владыку Христа Бога. Тому помолися, святе
Николае, за град и люди, спастися душам нашим.*

Ин кондак, гл. 3

*Взыде яко звезда от востока и до запада твоे РГБ Ф. 209 № 390,
рождение и воспитание, святе Николае. И Сион XVI в.
освятися твоими чудесы, Тарсакилски град
приемлет тобою благодать от Бога, и страна
Фарсис просветится тобою Святою исцелением
Духа, святе Николае. Нас бо ради показася отрок
в рождении своем и воспитании, повсюду
в чудотворении твоем предивен и милостив.*

Ин кондак, гл. 3

*Якоже в рождестве возсиял еси Духом пресвятым РГБ Ф. 199 № 457,
от Нонны и Феофана, ангелом показася законен, XVII в.
Христа ради родися, Николае, отроча младо
славный, ангелом и пророком спожитель бысть.
С ними же Христа Бога моли непрестанно о всех нас.*

«Ин тропарь» и «ин кондак» Отечество свое и Взыде яко звезда очевидно написаны по образцу песнопений русской службы на Перенесение мощей свт. Николая. Они помещены в рукописи «Службы русским святым» (РГБ Ф. 209 № 390, XVI в.). «Ин кондак» Якоже в рождестве возсиял еси Духом пресвятым..., по-видимому, является оригинальным песнопением в честь свт. Николая. В этом тексте содержится очень важный вывод о пророческом служении свт. Николая — пророком спожитель быв... Если вспомнить, что свт. Николай явился на нашу землю почти столетием раньше Крещения Руси, такое обращение к нему будет вполне понятным и оправданным. Действительно, важная особенность представительства свт. Николая — являться заранее на самых «проблемных» территориях нашего Отечества. Наиболее ярко это проявилось в географии праздников в честь чудотворных икон свт. Николая.

Перечисленные житийные праздники Святителю отмечались повсеместно. Памяти в честь чудотворных икон Святителя установлены, как правило, в отдельных местностях, прославившихся явлением чудотворного образа. Таких памятей по всей России очень много.

Мы будем говорить о тех, которые имеют собственную гимнографию. Они отмечены и в современном Месяцеслове:

- Принесение чудотворной иконы свт. Николая, именуемой «Зарайская» (9/22 мая);
- Принесение Великорецкого образа свт. Николая из Вятки в Москву (29 июля/11 августа);
- Явление Великорецкого образа (24 мая/7 июня);
- Сретение Великорецкого образа в Вологде (12/25 сентября).

Во второй четверти XIII века чудотворный образ свт. Николая из Корсуни был пронесен через Новгород до Рязани. Он прославился на Руси как образ «Николы Зарайского». Это произошло перед нашествием Батыя, первый страшный удар которого приняла на себя именно рязанская земля. Тогда свт. Николай, совершив огромный путь с побережья Черного моря, занял вместе со всем народом нашим оборонительный рубеж на юго-востоке Руси.

В конце XIII века чудотворный образ Святителя появился на юго-западном рубеже — в Можайске. На защиту православных христиан свт. Николай — «Никола Можайский» — вышел с мечом в руке. В другой руке его был храм Божий.

Что это: символ Церкви, спасаемой Святым от оскорблений нечестивыми; символ отдельного города, хранимого его представительством? Или это смирильный образ Святой Руси, пребывающей под неусыпным покровительством Угодника Божия — Святителя Николая?

В конце XIV века чудотворный образ «Николы Великорецкого» просиял в стороне Вятской на северо-восточном рубеже русских земель. Он поддержал первые поселения русских людей на Вятке, защищая их от набегов вражьих. В середине XVI века по повелению Иоанна Грозного Великорецкий образ Святителя был пронесен через многие русские земли от Вятки до Москвы и торжественно встречен в столице.

Киев, Новгород, Рязань, Можайск, Вятка, Москва — от северных и южных до западных и восточных границ к XV веку земля русская была охвачена представительством свт. Николая. Складывается впечатление, что в то время как набеги иноплеменников и враж-

да князей разделяли и без того далеко отстоящие друг от друга территории нашего государства, свт. Николай собирал его в единое целое, словно готовил почву для объединения русских земель. И Димитрия Донского перед Куликовской битвой, решившей судьбу нашего Отечества и приведшей к чаяному объединению, свт. Николай укреплял. Сия икона угреша сердце мое — воскликнул князь пред лицом явленной ему в походе иконы свт. Николая. На месте явления иконы близ Москвы был основан Николо-Угрешский монастырь...

Каким же был отклик народа нашего на такое повсеместное представительство Святителя?

В честь Зарайского образа Святителя (29 июля) создан тропарь, кондак и акафист. Они опубликованы в работе прот. Василия Изюмского к 750-летию города Зарайска [4]. Поскольку эта брошюра издана малым тиражом, ниже приводим тексты тропаря и кондака:

Тропарь, гл. 4

Пресветлый храме Святаго Духа, богомудре отче Николае, благодатию Небес освяти души наша, заступи и покрый всечестным твоим омофором, егоже приял еси от рук Пречистыя Девы, и просвети нас светом заповедей Христа, от Него бо приял еси глаголы жизни. Моли благость Отца Небеснаго, во еже спастися православно чтуущим тя, даря нам велию милость.

Кондак, гл. 6

Дивнаго в чудесех чудотворца воспоем, вси людие, празднующе новаго источника щедрот явление, издалече к нам притекшаго, великаго святителя хотением: притпадающее к нему верою, напояем жаждущия души своя, любовию зовуще: о преславный Николае, пастырю наши добры, помози нам немощным и убогим, в житии сем многотрудном и вечныя жизни наследники нас сотвори.

Содержание песнопений непосредственно связано с особенностями иконографии образа: Святитель изображен не один, но с Господом и Богородицей. Специалисты трактуют сюжет положения Богородицей омофора на плечи Святите-

ля и вручения ему Господом Евангелия, который отличает иконографию «Зарайского» образа, как факт почитания свт. Николая Первосвященником Руси [12].

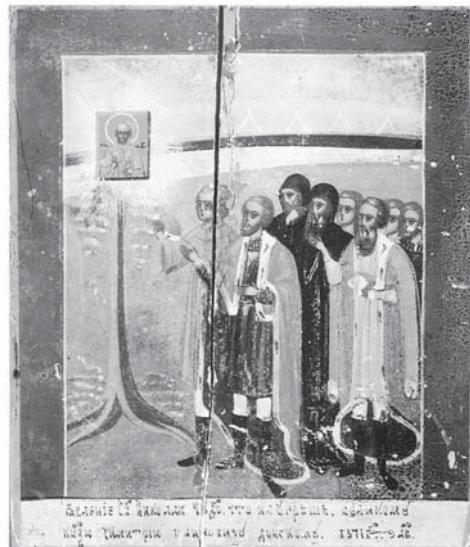
В житии Святителя этот сюжет возник впервые в сновидении Святого, ког-

да Господь указал ему путь, который тот должен выбрать — путь служения людям в миру. Повторился этот сюжет на Первом Вселенском Соборе и вошел в греческую иконографию Святителю.

В гимнографии эта тема впервые возникает именно в русской традиции, в песнопениях Зарайскому образу — кондаке и акафисте. Принесение этой иконы трактуется русскими песнотворцами как постановление свт. Николая в первосвященники не только Зарайска, но всей России: *Стена несокрушима был и есть, Николае, великия страны нашея и граду тобою возлюбленному...* (акафист, икос 10) или *Всех земли российския явися, яко непобедимый воевodo и защитниче, Николае...* (акафист, икос 8).

Развернутую службу — песнопения Малой и Великой вечерни, самостоятельные каноны — имеет только одна из перечисленных памятей: Явление Великорецкого образа (24 мая)¹. Подчеркнем, что служба Явлению Великорецкого образа сохранилась только в рукописи, кстати, в той же самой, что и развернутый вариант службы на Рождество свт. Николая (БАН, Вятское собрание № 66, нач. XVIII в.). Остальные памяти в честь Великорецкой иконы — Сретение ее в Вологде (12 сентября) и Принесение в Москву (29 июля) — имеют только тропарь и кондак²:

По содержанию гимнография Великорецкому образу продолжает идею майской службы — прославление чудотворений, изливаемых Святителем



Явление иконы «Никола Угрешский»
Великому князю Димитрию Донскому,
нач. XX в. (Архангельский музей
изобразительных искусств)

в русской земле и по всему миру. В службе Явлению Великорецкому образу звучит знакомая уже идея объединения вселенной: *Мирликийская страна хвалится тобою, отче Николае / и град Барский радуется / в пренесение честных твоих мощей / Веселятся же и града Хлынова и всяя вятская страны людие / явления ради честного образа твоего / неоскудно черплюще источник исцелений...* — в тропаре праздника ясно показана гармония мира в прославлении Святителя. Причем в образах Праздников Святому выведены три составляющие: Восток (Мирликийская страна), Запад (град

¹ Публикацию гимнографии Великорецкому образу см.: Черкасова С.А. Великорецкий образ святителя Николая и русская гимнография // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. Материалы и исследования / Сост. А.А. Рыбаков. М.: «Сканрус», 2007. С. 73–80; То же // Великорецкая икона святителя Николая. История и современность / Сост. митр. Вятский и Слободской Хрисанф. Вятка: «Буквица», 2008. С. 292–301.

² См. там же.

Барский) и, как особая часть вселенной, Русь (град Хлынов). Интересно, что в одной из стихир даже утверждается преимущество нового праздника по отношению к древнейшей греческой памяти: *Светел честный праздник преставления твоего, святителю Николае, светлейши же явление чудотворного образа твоего, его же вси славяще, любовию тя почитаем...*

Итак, в настоящей статье указаны новые источники гимнографии свт. Николаю, опубликованы инципиты или полные тексты, не встречающиеся в печатных изданиях. Обзор смысловых особенностей гимнографии в целом подтвердил наблюдения автора, сделанные в предыдущих работах. Кратко их можно изложить следующим образом.

В греческой гимнографии центральной оказывается мысль о подобии свт. Николая Господу нашему Иисусу Христу в **Спасении людей**, в том высшем Делании, ради которого Господь снизошел на землю и пострадал. Такой догматический смысл открывают песнотворцы в чуде свт. Николая о спасении трех юношей в Мирах и, главным образом, трех воевод [11]. Эта тема развивается в службах других праздников Святителю. Например, в одном из тропарей на Перенесение мощей песнотворец обращается к Святителю с мольбой о заступничестве за русскую паству так же, как он прежде избавил от горькой смерти трех мужей (вариант № 4). «Новгородская» служба Рождеству свт. Николая выступает преемницей греческого последования, в центре ее — чудо о спасении трех воевод (тропарь).

Вместе с тем, русские праздники высвечивают и другие грани образа свт. Николая. История явления чудотворных

икон Святителя на Руси, история прославления самого его имени в нашей земле заставила отечественных песнотворцев задуматься о **Пророческом служении** Святителя. Один из первых греческих святых, прославленных на Руси, свт. Николай стал и одним из первых собственно русских святых, просветивших сердца славян, предваривших распространение в нашем Отечестве Христианской веры.

Вероятно, именно русским песнотворцам принадлежит и идея поставить акцент в прославлении святителя Николая на теме мученичества. Казалось бы, как это возможно? Из жития Святителя мы знаем, что некоторое время он действительно провел в темнице, но вскоре был отпущен и продолжил свое служение на свободе. Может быть, этот эпизод и повлиял на решение авторов стихир на «Господи воззвах» — начальных праздничных стихир службы на Перенесение мощей, смысл которых очень важен для определения содержания всей службы [9, с. 114], — выбрать в качестве подобна мученический текст **Яко добля в мученицах...**, таким образом поставив тему **Мученичества** во главу святительской службы. На выбор песнотворцев могли повлиять и реалии прославляемого события. Как известно, мощи Святителя были положены в Бари в особом месте — в великой церкви во алтари, что уподобляло подвижническую жизнь свт. Николая и его служение Господу жертвенной смерти мучеников, а его мощи — их священным останкам.

В целом эти глубинные тематические течения гимнографии свт. Николаю удивительным образом сочетаются с учением Православной Церкви о служении Христа. Согласно православно-догмати-

ческому богословию оно складывается из трех составляющих: служения **Пророческого, Первосвященнического и Царского** [6, с. 515–520]. Конечно, каждая из рассмотренных праздничных служб по содержанию своему многогранна, многостремлена. Можно уподобить ее иконографическому образу со множеством klejim, где Святитель прославляется в полноте дарований, талантов, подвигов подвижников.

ческой жизни. Очевидно, именно особая смысловая полнота образа свт. Николая выделяет его в ряду других святых¹. Однако, как и в иконописи, все богатство и многоцветие бывает определено главной богословской идеей. Как показывает отечественная гимнография Святителю, полнота образа свт. Николая заключается в полноте *тайно дерзновенного* подобия Христу².

ЛИТЕРАТУРА

1. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России. СПб.: «Царское Дело», 1999 (репринт. изд. 1899 г.). 723 с.
2. Голубцов А.П. Чиновник новгородского Софийского собора. М.: Синод. тип., 1899. 345 с.
3. Ефрем, еп. Переяславский. Посмертные чудеса св. Николая, архиепископа Мир Ликийского чудотворца. [Русское дополнение к древнему переводному (с греч.) житию сего святителя] Памятник древнерусской письменности XI века... / Сост. и авт. вступит. ст. архим. Леонид (Кавелин). СПб.: ОЛДП, 1888. 56 с.
4. Изюмский Василий, прот. Зарайская святыня: 750 лет городу Зарайску. М.: Центр, 1996. 35 с.
5. Лосева О.В. Русские месяцесловы XI–XIV веков. М.: «Памятники исторической мысли», 2001. 423 с.
6. Макарий, архиеп. Харьковский. Православно-догматическое богословие. В 2 т. Т. 2. СПб.: тип. Якова Трея, 1868. 520 с.
7. Полное собрание русских летописей. Т. I: Лаврентьевская и Троицкая летописи. М.: Синод. тип., 1846. 489 с.
8. Сергий (Спасский), прот. Полный Месяцеслов Востока. В 2-х т. Т. 2. М.: «Паломник», 1977. 399 с.
9. Скабалланович М. Рождество Богородицы. Киев: Тип. Акционерного общ-ва печатного и изд. дела, 1915. 289 с.
10. Черкасова С.А. Русская гимнография святителю Николаю: проблемы ее изучения // Правило веры и образ кротости... Образ свт. Николая, архиепископа Мирликийского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии: [Сб. ст.] М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 356–369.

¹ На это указывали многие исследователи, рассматривавшие гимнографию Святителю даже в первом приближении, не вникая в ее догматические основания. См.: Anrich G. Hagios Nicolaos. Der heilige Nicolaos in der griechischen Kirche: Texte und Untersuchungen. Bd. I. Leipzig–Berlin, 1913. S. 387.

² В максималистской форме идея богослужебной гимнографии отразилась в отечественном фольклоре. Если Бог умрет, будет Бог Никола, — эту поговорку подсказала нам доктор искусствоведения, научный сотрудник Музея «София Киевская» Н.Н. Никитенко, подтверждая тем самым выводы доклада, предложенного автором на одной из конференций, посвященных почитанию свт. Николаю (Севастополь, 2009).

11. Черкасова С.А. Система пения на подобен: ее поэтическое, философское и музыкальное содержание // Христианские образы в искусстве. Вып. 1. Сб. трудов 170 / Сост. И.С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 100–115.
12. Шалина И.А. Образ свт. Николая в литургической, погребальной и иконографической традиции // Правило веры и образ кротости... Образ свт. Николая, архиепископа Мицкайского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии: [Сб. ст.] М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 413–438.



Музыкальные архивы

Нора Потемкина

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК А.Н. САВИНА

Александр Николаевич Савин (1873–1923) — выдающийся историк, профессор Московского университета, воспитавший целый ряд крупных ученых. Это был разносторонне образованный специалист-гуманист, превосходно знавший не только свой предмет, но и литературу, поэзию, мифологию, живопись, музыку, несколько иностранных языков. Поражает количество прочитанных книг, указанных в его рабочих материалах.

А.Н. Савин был женат (с 1901 г.) на Евгении Фабиановне Гнесиной, старшей сестре из знаменитой музыкальной семьи Гнесиных. Она была пианисткой и педагогом, обучалась в Московской консерватории на двух отделениях: фортепианном и теоретико-композиторском; окончила консерваторию с серебряной медалью. Вместе с сестрами Еленой и Марией Евгения основала в 1895 году «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных», сыгравшее огромную роль в становлении и развитии отечественного музыкального образования.

В архиве Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной сохранился ряд материалов из семейного архива А.Н. Савина и Евг.Ф. Савиной-Гнесиной: две тетради стихотворений А.Н. Савина, написанные в 1915–1922 годы, уникальное письмо-рецензия от Вячеслава Иванова на стихи Савина (адресованное Евг.Ф. Савиной-



Евгения Савина-Гнесина и Александр Савин.
1901 год

Гнесиной, от 05.08.1924 г.), пять его визитных карточек. Эти документы хранятся вместе с материалами Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

Наибольший интерес представляют тетради стихотворений Савина 1915–1922 годов, составившие своеобразный поэтический дневник, описанию которого и посвящена настоящая статья. Это уникальный материал, говорящий о степени ценности собрания Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. Очень важным документом, хранящимся в фондах музея, является письмо-рецензия В.И. Иванова, как мнение выдающегося поэта о стихах Савина.

После смерти Александра Николаевича большую часть его архива Евг.Ф. Савина-Гнесина передала Румянцевскому музею¹ (в 1923 г. она

была избрана почетным членом Румянцевского музея, о чем свидетельствует сохранившееся письмо²). Так архив Савина оказался в Румянцевском музее, входящем ныне в состав Российской государственной библиотеки. Для того чтобы представить себе личность Александра Николаевича и круг образов его стихотворений, необходимо было ознакомиться с архивными материалами, хранящимися в Российской государственной библиотеке (далее — РГБ).

Фонд Савина в РГБ насчитывает 1190 единиц хранения³. Это рабочие материалы к его диссертациям и книгам, ряд писем от коллег и его обширные дневники, в которых он описывает состояние дел в Университете и политическую обстановку в России и в мире периода 1908—1922 годов. При этом детальное описание мировых событий почти не касается каких-либо семейных обстоятельств. О них говорят только два сохранившихся письма: от жены и к жене.

Интересно, что Савин вел дневники в течение почти всей жизни. Архивные материалы РГБ содержат дневниковые записи 1908—1917, октября-ноября 1920 и 1922—1923 годов. Кроме того, сохранились записные книжки-ежедневники за 1915—1917 и 1922—1923 годы.

По имеющимся материалам архива и согласно данным статьи В.Ф. Молчанова, опубликованной в «Записках

отдела рукописей» [3], приводим ряд фактов из биографии Савина.

Научная его деятельность в Московском университете и продвижение по служебной лестнице были весьма интенсивны. После окончания историко-филологического факультета Московского университета в 1895 году руководство оставляет Савина при университете для подготовления к профессорскому званию по кафедре всеобщей истории. В 1900 году историко-филологический факультет рекомендует отправить его в Англию в научную командировку на 2 года. 3 июня 1903 года он утвержден в должности приват-доцента на кафедре всеобщей истории. В феврале 1904 года происходит защита его магистерской диссертации «Английская деревня в эпоху Тюдоров»; Совет Университета утверждает Савина в звании магистра всеобщей истории.

Летом 1904 года Савин вновь едет в Англию для подготовки докторской диссертации, которую он защищает 2 апреля 1907 года по теме «Английская секуляризация». 27 декабря того же года он избран экстраординарным (т.е. внештатным) профессором кафедры всеобщей истории, в декабре 1914 года — ординарным профессором той же кафедры. В этой должности Александр Николаевич остается до 1918 года, а затем (после упразднения историко-филологического факультета в декабре этого же года) в 1919—1922 годы занимает должность профессора исторического от-

¹ Ныне — научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (далее — НИОР РГБ), ф. 263.

² Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной (далее — ММКЕлФГ), № X-12/7. Материалы, хранящиеся в Музее, публикуются впервые. Ряд материалов об А.Н. Савине и его стихах приведен в статье А.В. Шаровой [5].

³ См. НИОР РГБ, опись фонда № 263 (А.Н. Савин). Ч. 1, к. 1—34, 480 ед. хр. Ч. 2, к. 35—49, 710 ед. хр. Всего 1190 ед. хр.



А.Н. Савин — гимназист.
Конец 1880-х годов

деления факультета общественных наук
Московского университета.

6 декабря 1922 года Савин выезжает в последнюю заграничную командировку в Англию, где 29 января 1923 года умирает от болезни, не дожив нескольких месяцев до пятидесяти лет. До последних дней он ведет дневниковые записи; последние даты, простоявшие в его записной книжке, за 1922—1923 годы. 15—16 января 1923 года он, в частности, пишет: «15 янв[аря]. Немцы отказались от *deliveries*¹. Французы заняли Bachum. 16 [января] Dortmund»². Записи, как видим, посвящены, в основном, поли-

тическим событиям. Последняя тетрадь дневников так и названа — «Дневник текущих мировых событий»³.

Дневниковые записи впечатляют подробностью датировки и объемностью. Особенно объемны дневники 1908—1912 гг. — 1805 листов, и 1908—1917 гг. — 689 листов. В них отражены наиболее важные для автора события и впечатления из жизни Университета, а также отечественные политические события. Наиболее ярко описаны дни начала Первой мировой войны и февральской революции 1917 года. Последняя дата во втором дневнике — 4 сентября 1917 года, где историк Савин трезво оценивает сложившееся положение дел и предвидит грядущие бедствия для России.

Даты, указанные в дневниках, иногда совпадают с датами написания стихотворений в двух поэтических тетрадях, сохранившихся в Музее-квартире.

Первая тетрадь (65 листов) датирована автором: 4 июня 1915 — 18 января 1917 года; вторая тетрадь (42 листа) — с 22 января 1917 по 3 декабря 1922 г. Под каждым стихотворением проставлена дата. Страницы тетрадей также пронумерованы автором.

Круг образов из поэтических тетрадей весьма разнообразен: лирические переживания, исторические и мифологические сюжеты пейзажные зарисовки, церковные обряды и многое другое. Однако общее настроение стихов из первой тетради (1915—1917) гораздо более светлое и гармоничное, чем в стихах последних лет, где усиливаются мотивы тревоги, безысходности, страха

¹ Вероятно, описка автора. Здесь имеется в виду англ. *deliveries* — сдача, капитуляция, выдача (пленных).

² НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 12. Л. 33.

³ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 4.



A.N. Савин.

Конец 1890 — начало 1900-х годов

перед неизвестностью. В последних стихотворениях все отчетливее звучит тема смерти. Революция воспринимается как крушение жизненных основ, вихрь, несущий смерть и разрушение.

Интересно сопоставить стихотворение и прозаическую дневниковую запись одного и того же дня или близких дат записей и стихов. Самые первые стихотворения из тетради 1915—1917 годов рассказывают об обычной жизни — по-

ездках в Англию и впечатлениях об этом. Дневники того времени повествуют об университетских делах, в датах наблюдается регулярный перерыв на «каникулярные» месяцы. Так, летние события 1915 года отражены в кратких записях ежедневника от 25 мая /7 июня «Переехал на дачу. Дождь»¹.

Но в дневниковых записях 1915 года уже чувствуется тревожное настроение. «25 мая... Сегодня уезжаю на лето на Сенеж. — Увы, наши военные дела очень плохи. Немцы нас гонят и бьют. Трудно нам, неумытым, справиться с ними»². «Лето я провел в имении Олениных на Сенеже. Там хорошо, там было бы очень хорошо, если бы не позорная война. Старший сын Олениных был в Новогеоргиевске, судьба его неизвестна»³.

В ежедневнике Савин делает запись о немецком погроме, случившемся в Москве 26—29 мая 1915 года: «1/14 июня 1915 г.: Приезжал еще более нелепый Архангельский и рассказывал об ужасах московского погрома 28 мая»⁴. «2/15 июня 1915 г.: Холодно, ветрено. После полудня лучше было в березниках. Приходили Попова и Жегина, рассказывали про московский погром 28 мая...»⁵.

Однако стихи этого лета еще проникнуты светом, образами природы и мифологических существ, лирическими переживаниями. К этому времени отно-

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 8. Л. 47.

² НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 568.

³ Там же. Л. 571. Оленины — владельцы имения Богородское на озере Сенеж под Москвой, где в конце 1890-х годов отдыхал И.И. Левитан.

⁴ НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 8. Л. 48 об. Архангельский — неустановленное лицо.

Погром был вызван усилением антинемецких настроений в период Первой мировой войны. См.: <http://ohranka.com/2014/01/немецкий-погром-1915-года-в-москве>

⁵ Там же. Л. 49. Упомянутые лица не установлены.

сится и стихотворение Савина о его английских впечатлениях:

С младенческой поры влекуся я мечтою
К твоим брегам, туманный Альбион.
В твоих стальных волнах купаться с головою
Английскою судьбой я осужден.

Я не ропщу. Я полюбил среди скитаний
Неслышный труд, фрак чинный ввечеру,
Свободу прочную, угрюмость зданий,
Еду; лишь bacon мне не по нутру.

И в Лондоне я чувствую себя как дома:
Гуляю в дымных парках по весне,
Курю из трубки, мне Река знакома,
Я англизирован вполне, вдвойне.

В беседе с ректором почтенным осуждаю
Причудливых сектантских общин лес
И об отчизне милой робко вопрошаю:
«Близка ли к Вашей наша церковь? Yes».

Склонившись к деве, ласковой невольно,
В ее глазах читаю синеву небес,
Ее осиный стан сжимаю больно
И спрашиваю: do you love me? Yes.

7 июня 1915¹

Я пойду на закате к пруду,
Я русалку на ветвях найду.
Поцелую в холодные губы.
Целоваться с ней весело, любо.

У русалки есть бледная дочка.
Строго смотрят два змейных глазочки.
И ее я не меньше люблю,
И ее я на ветвях ловлю.

Не ревнуй ты ко мне, Водяной,
Не ворчи, старый дед, за спиной.
Я принес тебе щедрую плату,
Строй на дне всем ты внучкам палату.

Не берешь, утопить меня хочешь?
С ивы в воду свалишь? Защекочешь?
Попаду я в лихую беду.
Все равно на закате пойду.

9 июня 1915²

Ряд стихотворений посвящен Евгении Фабиановне Савиной-Гнесиной. Брак А.Н. Савина и Евг. Ф. Гнесиной, как можно судить по материалам дневника, был основан на любви, взаимопонимании и уважении друг к другу. Нежные чувства супруги высказывают друг другу в двух сохранившихся письмах. В письме к жене от 7 августа 1916 года Савин замечает: «Может, это нескромно повторять, но не могу удержаться. Совсем хорошо тебе бывает только вдвоем со мной, когда не нужно одерживать никаких побед, ни малых, ни больших, не надо выносить никаких "карактеров" кроме моего, весьма противного, но к которому ты, к моему удивлению, применяешься, и кажется, без очень большого труда»³.

Переписка Евгении Фабиановны и Александра Николаевича практически не сохранилась: письма были уничтожены по завещанию жены. Единственное письмо, последнее, посланное мужу в Лондон за двенадцать дней до его смерти, было передано Евгенией Фабиановной Савиной-Гнесиной в Румянцевский музей. Тон письма чрезвычайно теплый, нежный: «Мильй, я в первый раз решаясь послать письмо незаказным. Твои все прекрасно дошли... Вечером, 13-го,

¹ ММКЕЛФГ, № X-10/1. С. 4—5.

² Там же. С. 8.

³ НИОР РГБ, ф. 263, к. 30, ед. хр. 4. Л. 1.

Нора Потемкина

под старый Новый год у нас были Лиза с семьей, Леля с Юриком. Потом подошел Алекс[ей] Ефимович. Мы выпили за твое здоровье домашнего ликеру...»¹.

Стихотворение лета 1915 года написано вскоре после отъезда Евгении Фабиановны. Оно проникнуто светом и покоем.

Вхожу в наш светлый уголок,
И тишина меня объемлет,
Все будто замерло, все дремлет,
Лишь из окошка ветерок.

Едва колышет лист забытой
Тетради на столе твоем, —
Здесь мы работали вдвоем
Послушно с книгою раскрытой.

Пюпитр оставленный стоит,
Все так таинственно молчит.
И лампа, что тебе светила,
Экран печально опустила.

Лежит бездушный карандаш,
Стоят ненужные чернила,...
Вчера все это жизнью жило, —
Утратил облик домик наш.

В волшебной дреме, чуть дыша,
Все твоего ждет возвращенья,
И многогранная душа
Всему придаст одушевленье...

17 июня 1915²

В ежедневнике 1915 года сделана запись напротив даты стихотворения — 17 июня: «Наездом в Москве. Вечером вернулся в Бородское»³.

Одна из первых осенних записей 1915 года посвящена Распутину и его влиянию при Дворе: «Воскресенье, 27 сентября 1915. Наверху безумие, больное безумие. Уволены Самарин⁴ и Щербатов⁵, на внутренние дела назначен Алексей Хвостов⁶. Одолел Гришка, брошен вызов московскому дворянству и православному духовенству. На кого же хотят в этой ставке опереться? Ведь этот дом умалишенных и этот желтый дом в самую трагическую пору русской истории управляет страной. И это терпят. И еще не нашлось трех-четырех штабных или конвойных офицеров, которые указали бы выход из позорного тупика. Быть под пятою Гришки! Как мы дряблы и жалки даже в сравнении с дворянством XVIII века!» [4, с. 212].

Этой же осенью 1915 года 22 ноября Савин выступает с докладом в Обществе сближения с Англией и читает свой сонет, написанный, видимо, для этого выступления.

По темным бороздам мучительной судьбы
Перебегали огоньки ночного стана,
Блуждали языки двусмысленной божбы,
И клятвы слышались соседского обмана.

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 30, ед. хр. 3. Письмо Евг.Ф. Савиной-Гнесиной к А.Н. Савину от 17 января 1923 г. Публикуется впервые. В письме упомянуты: Лиза с семьей — Елизавета Фабиановна Гнесина-Витачек с мужем и сыном; Леля с Юриком — художница Елена Ивановна Каменцева, подруга Гнесиных, и Юрий, ее сын; Алексей Ефимович — муж Е.И. Каменцевой.

² ММКЕлФГ, № X-10/1. С. 17.

³ НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 8. Л. 52 об.

⁴ Александр Дмитриевич Самарин —ober-прокурор Синода в 1915 г.

⁵ Николай Борисович Щербатов — князь, министр внутренних дел в 1915 г.

⁶ Алексей Николаевич Хвостов — преемник Н.Б. Щербатова в 1915—1916 гг.

Но день взошел и озарил пути борьбы,
Вся кровью залита срединная поляна.
Пророчества отсталые прозревшим не любы:
Мы узнаем тебя, немецкая нирвана.

Кричит петух, блеснуло галльское кольцо,
Далекое внезапно сердцу близким стало,
И новый верный спутник в душах
утвержден.

Подставив буре возмужалое лицо,
Доверчиво подняв союзное забрало,
приветствуем тебя, свободный Альбион.

Москва, 15 ноября 1915

На том же листе приписано: «Прочитано в обществе сближения с Англией 22 ноября 1915 г.»¹.

В своем дневнике Савин подробно описывает состоявшееся заседание: «Вторник, 24 ноября. Третьего дня было собрание Общества сближения с Англией в Думе. Народу было очень много, скверный оркестр играл гимны, но было гораздо менее торжественно, чем в мае. Председательствовал Мануилов², но на эстраде кроме докладчиков и председателя совсем не было видно людей. У распорядителей бестолковость: например меня, кажется единственного человека на эстраде, сносно говорящего по-английски, не познакомили ни с кем из официальных англичан, кото-

рых впрочем было очень мало. Говорили Котляревский, Дживелегов, Вяч. Иванов, Новиков³ и я. Новиков говорил на очень специальную тему — об английских натуралистах. Зато Вяч. Иванов был широк, говорил о том, что Германия есть Китай, Кант — кенигсбергский китаец, что две срединных империи — Германия и Китай — несут с собой дехристианизацию, что им должна противостоять в Англии двуединая белая христианская империя, Англороссия, что Англия уже на пути к превращению в державу преимущественно азиатскую, что обратившаяся в христианство Индия должна сокровищами своего духа обогатить жизнь христианского мира. Все эти фантазии говорились очень докторально и красиво. Котляревский по обыкновению был очень благодушен, оптимистичен, уравновешен и прекраснодушен. Я говорил о взглядах англичан на войну и мир, по общим отзывам, нескучно. Под конец позволил себе дерзость, прочитал собственный Сонет, который был одобрен Вяч. Ивановым, может быть, только из любезности <...>

В общем, наши московские сближатели из международного дела пытаются устроить домашнее и кружковое, так, что даже Котляревского и меня приглашают не без колебаний, ввиду нашего «оппортунизма» [4, с. 217–218]⁴.

¹ ММКЕЛФГ, № Х-10/1. С. 45.

² Мануилов (Мануйлов) Александр Аполлонович (1861–1929) — русский экономист, профессор Московского университета, министр народного просвещения Временного правительства 1917 г.

³ Котляревский Сергей Андреевич (1873–1939) — историк, профессор Московского университета, правовед, политический деятель.

Дживелегов Алексей Карпович (1875–1952) — историк, искусствовед, писатель.

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) — русский поэт-символист, философ, литературный критик, драматург.

Новиков — возможно, Михаил Михайлович Новиков (1876–1965) — зоолог, профессор, ректор Московского университета в 1919 г.

⁴ Этот фрагмент из дневника в сокращении опубликован в упомянутой выше статье А.В. Шаровой [5].

В лаконичных записях в ежедневнике летом 1916 года — строки о погоде, приезде на отдых, отъезде жены. Из записной книжки этого времени: «30 мая. Приехали в 4 ч. дня в Юркино, жарко»¹; «24 июля. Уехала Женя, я провожал, встал в три. Очень холодно было ехать, но дождя не было»².

Поэтический же дневник сохранил несколько стихотворений этого лета, различных по настроению. Последнее из трех, от 11 сентября 1916 года — переживание перехода от сельской идиллии к городской суете. Запись в дневнике подводит итог прошедшему лету: «5 сентября 1916 г. Еще лето миновало, исключительно дождливое и холодное. На беду я провел его в очень сырой, болотистой местности, в Калязинском уезде, на Волге, среди болот...»³.

Идем по топкой времянке
По скучным серым столбам,
И нам навстречу поганки
Мелькают то здесь, то там.

Скрипят корявые ели,
Сереет тощий сосняк.
Глаза б на тебя не глядели,
Гнилой, седой молодняк!

Конца нет тоски и жути.
Ты здесь понятен, Щедрин⁴.
Проклятье болотной муты.
Проклятье чертям трясин!

Гнилое Болото, 7 августа 1916⁵

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 8. Л. 67 об.—68.

² НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 9. Л. 81 об.

³ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 626.

⁴ Щедрин — Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889) — классик русской литературы.

⁵ ММКЕлФГ, № Х-10/1. С. 111.

⁶ Там же. С. 112.

⁷ Там же. С. 113.

Снова мелкий четкий бисер
И в лучах встает звезда.
Слов доверчивых призывы
Прозвенели, как тогда.

Нет пространства: близко, рядом
Мне блестит твоя роса,
Под твоим заморским взглядом
Здесь творятся чудеса.

Слез твоих прозрачный жемчуг
Заплелся венком речей.
Грез воскресших вереницу
Льет проснувшийся ручей.

14 августа 1916⁶

Рукою грубой вновь обнял меня
Бесцеремонный, властный город.
Померкли чары вольного огня
И сузился крахмальный ворот.

Голодная и злая проза
Раскинула по торжищам хвосты.
Стучит трамвай. Прощай, мимоза,
Скорее спрячь ленивые листы.

Все спугнуты мечты, я занят:
Сегодня совещанье, завтра съезд.
Моя душа, как ландыш, вянет
В ненужной сутолоке пыльных мест.

Мир обеднел. Я больше не поэт:
Бессмыслицей звучит канцона
Под пошлый говор телефона,
И блекнет недописанный портрет.

Москва, 11 сентября 1916⁷

Здесь же Савин отмечает состояние военных дел: «Я отнюдь не пессимист и оцениваю хладнокровно положение: оно лучше прошлогоднего, и теперь можно надеяться на победу над немцем. Но если победа будет, ее купят безумно дорогой ценой. Пусть. Я все-таки очень хотел бы дожить до дня победы, но не уверен в том, что доживу»¹.

Стихотворение «В тебя я верю», единственное хранящееся в РГБ, автором не датировано. Однако, возможно, что оно написано именно в это время, когда еще была надежда на победу в войне. Классическая форма сонета и величавые эпитеты — «грядущее величье», «златая нить божественной свободы» — придают стихотворению торжественное звучание. Вместе с тем, в стихотворении присутствует тревожный вопрос о судьбе России, оставшийся без ответа, хоть автор и не хочет гневить судьбу «грешным сомнением».

В тебя я верю. Чужды́й колебаньям
Наперекор всему — смертям в бою,
Урокам прошлого, живым страданьям, —
Твое грядущее величье сознаю.

О родина слепая, к лихолетью
Отсталы ты на целое столетье.
Неограниченных возможностей страна,
Возможностью останешься ты вечной?²

Нет, грешным не хочу сомнением гневить
Твоей судьбы таинственные ходы
И в темной сени зол — златую нить
Я узнаю божественной свободы.

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 626.

² НИОР РГБ, 263, к. 31, ед. хр. 13.

³ НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 9. Л. 109.

Кристентия Павловна Савина — мать А.Н., В.Н. Савиных и еще семерых детей.

⁴ Веселовский Степан Борисович (1876–1952) — русский историк, археограф.

⁵ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 644–645. Опубл. [4, с. 226].

Наперекор позору горькому паденья
Близка ты нам, отрада возрожденья².

<1916 г.?>

В ежедневнике 12/25 ноября 1916 года карандашом помечено — «похороны матери»³.

В конце 1916 года Савин пишет об убийстве Г. Распутина как событии светлом, избавившем Россию от негативного влияния «царского друга» на правящие круги: «20 декабря. В субботу было заседание исторического общества, прения по докладу Веселовского⁴ <...> В большом вестибуле было необычайно людно, светло, оживленно, отчасти потому, что среди тысячной толпы — как и по всей Москве, — быстро разнеслась весть, что убит Распутин, убит в Юсуповском дворце молодым Юсуповым и великим князем Дмитрием Павловичем. Оттого было трудно слушать прения, тем более, что позже разнесся слух, что Гришка только ранен, а не убит; позже полиция старалась распустить слух, что Распутин скрыт, а не убит. Но вчера в Невке нашли обмерзший труп. Каковы будут последствия этого “события”, сейчас не знает никто. Слухов и легенд масса»⁵.

Записи и стихи 1917 года драматичны. Это описание февральской революции, связанных с этим событий и собственных разнообразных переживаний — от радостных надежд до ужаса и трагических ощущений предстоящих бед:

Вейся вихрь, стучи в кремень!
Долго был ты взаперти.
Все сбивай теперь с пути,
Все дороги замети,
Все тропинки закрути!
Как ни бейся, в страшный день
Нигде следа не найти!

Лейся, лейся, красный дождь,
Все подходы затопи,
Все ступени окропи!
Хоть всю ночь зови, вопи
На подмогу из степи.
Не надейся, гибкий вождь,
Трон без боя уступи!

Разгорайся, рдей, восток!
Ядовитых, гнусных хмар
Тыму топчи, великий шар!
Под веления фанфар
Всяк вставай, и млад, и стар!
Приходи, сбивайся срок,
Пламеней, судеб пожар!

1 марта 1917¹

«1 марта. Среда. Дни фантастические и трагические. Государственная дума распущена высочайшим приказом от 25 февраля, но распубликован этот приказ, кажется, только 26 февраля <...> Возвещенный Мрозовским² запрет сборищ невыполним, ибо перед буточными обычные хвости, с сегодняшнего дня начинается выдача хлеба по карточкам.

¹ ММКЕлФГ, № X-10/2. С. 11–12.

² Мрозовский Иосиф Иванович — генерал от инфантерии. Командующий Московским военным округом в 1917 г. См. comment. к публ. [4, с. 254].

³ См. там же. Алексей Васильевич Чичкин — доктор медицины, в 1917 г. — приват-доцент Московского университета, отец А.А. Чичкина (1904–1963), ученика Ел.Ф. Гнесиной, талантливого пианиста и педагога.

⁴ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 652–654. Опубл. [4, с. 227–229].

⁵ ММКЕлФГ, № X-10/2. С. 12.

Вчера вечером в университете был государственный экзамен.

Половина первого. С разных сторон идут слухи о том, что часть московского гарнизона восстало, что образовался военный революционный комитет... Дни великие и страшные. Чичкин³ сообщает, что его автомобили реквизированы восставшими. По улицам расставлены патрули и движутся войска. 9 часов вечера. В пятом часу вечера я ходил к Манежу и в Охотный. Улицы полны народа и радостного возбуждения. Толпа братается с солдатами. Проезжают автомобили с красным флагом, на них солдаты вместе со штатскими, иногда со студентами, подчас даже с мальчиками⁴.

Столпились чудеса окружьем тесным
День целый брежу, ночь не сплю:
Душа томится счастьем беспримесным,
Спешит навстречу сказочному кораблю,
Взбегает вверх по крутизам отвесным.
Я снова юный бог, я верю, я люблю.
Запомни: март семнадцатого года —
Мгновенность, исцеленность и свобода.

Москва, 1–2 марта 1917⁵

«2 марта, четверг. Вышли газеты без цензуры. Восставшие взяли верх в Петрограде и окрестностях. Николая, где-то ездящего, готовятся арестовать... Падение старого порядка, конечно, свидетельствует о жизненности русских, но будущее полно туч.

Я сегодня ходил по улицам. Тверская, Моховая, Воскресенская площадь, Охотный ряд, Театральная площадь запружены народом. Проходит много войск. Настроение праздничное, но спокойнее вчерашнего...

4 марта. Николай II отрекся от престола за себя и за сына в пользу Михаила Александровича, а Михаил Александрович согласился принять корону лишь в том случае, если ее предложит ему учредительное собрание. Таким образом, у нас фактически установилось время республики, и пока даже без президента. Я совершенно свободен от предрассудков в политике, не боюсь решительно никаких страшных слов, но должен признаться, что очень боюсь, патристически боюсь и болею за мою несчастную родину, над которой проделывали, продолжают и будут проделывать самые истязательские, мучительные эксперименты»¹.

Тревожное, драматическое настроение февраля-марта 1917 года сменяется переживанием Пасхи и весны в апреле. «Главы соборные», кресты, могилы, небесные глубины, талая волна, сияние — образы вечности и радости вытесняют тревогу и мрак.

Толпятся могилы тесные,
Златятся главы соборные,
Узятся окна низких келий.
Но пройди смелей сквозь врата
На зов апрельских веселий:
Вокруг могилы просторные,
Вверху глубины небесные.

Весенние души светлы, вольны.
С тобой кресты, цветы и шмели
И пир трезвона пасхального,

И воскресных холмов высота.
Сияньем дня обручального,
Крылатым жужжаньем внемли
Под всплески талой волны.

Новодевичий, 14 апреля 1917²

Пейзажная зарисовка лета 1917 года почти безоблачна. В эту идиллию на краткий миг вторгается и тотчас исчезает воспоминание о большевиках. Пока оно возникает как тень на ясном небе, однако с каждым годом тени и тучи становятся все грознее.

Тихо. Блаженно. Лениво ручей
Льется в игрушечной, нежной долине,
И, убаюканы лаской ключей,
Тянутся к волнам задумчивы, сини
Колокола.

В шепоте светло-зеленых палат
Тают уколы вчерашнего горя.
Озими рядом. Средь желтого моря
К вечеру истово, четко стучат
Перепела.

Сладко дремать близ приветливой влаги,
Сыншать лишь русых мальчишек свистки,
Думать про старые снежные саги,
Знать, что бессильны, немы, далеки
Большевики.

Властвуйте, злобствуйте в гаме фабричном,
В выкриках дымной и черной тоски.
Здесь, в царстве мхов, на подножье
черничном
Вас оттеснили росисты, крепки
Боровики.

5 июля 1917³

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Л. 655–656. Опубл. [4, с. 229–230]. Фрагмент цитирован в статье А.В. Шаровой [5, с. 327].

² ММКЕлФГ, № Х-10/2. С. 16–17.

³ ММКЕлФГ, № Х-10/2. С. 31–32. Полностью публикуется впервые.

4 сентября 1917 года А.Н. Савин делает последнюю запись в объемной тетради. Она полна горечи и боли за погибающую Россию:

«Понедельник, 4 сентября. Мы живем в новом мире, вернее, в аду. Произошла одна из величайших исторических катастроф. Война и революция разоблачили нищету, темноту, дрянность России и русского народа. Падение России было головокружительно; мысль, чувство отказывались мириться с ужасом крушения, с отвратительностью обнажившегося лика нации, со звериными признаками нашего ближайшего будущего. Мы дошли до голода, холода, военного разгрома, трусивого бегства перед слабым неприятелем, Гражданской войны, и трудно сказать, где кончатся стерегущие нас ужасы. Я теперь готов ко всему, и в личной, и в общественной, и в народной жизни. Я не удивлюсь решительно ничему. Но душа опустошена, изувечена, полна презрения к своему народу и в связи с этим к себе. Я даже перестал писать стихи... Предстоят потоки крови, и трудно поручиться за чью-либо голову. Может быть, погибнет навсегда даже самая Россия в качестве великого народа, особенно если Украина действительно станет совсем особым народом. Но если даже Россия уцелеет и возродится, она окрепнет самое раннее через несколько десятилетий, а люди моего поколения умрут среди нищеты, поэзора, под яром иноземца...»

Я прожил июнь и июль в Верейском уезде, где было только сносно во многих отношениях, зато тихо. Август был в Москве, но не мог работать как следует. Не знаю, смогу ли писать про

университетские дела, когда нет уверенности в том, что будешь сыт, обогрет, свободен, жив завтра и послезавтра. Но надо притворяться, что живешь. Попробую писать хотя бы не все, хотя бы немного, пока хватит сил, пока жив....

В университетской жизни большая перемена: воскрешены доценты, и немалая часть младших преподавателей пропущена в факультеты (в совете только с совещательным голосом); студентам дано немногого. А левые студенты хотят многого, хотя в сумятице вряд ли будут серьезно интересоваться университетскими делами, такой мелочью, подлинно мелочью»¹.

Стихотворения последних лет жизни А.Н. Савина (1917–1922) впечатляют трагическими настроениями и образами, пришедшими из эпох исторических потрясений (Французской революции, Смутного времени, войны Степана Разина), из старинных сказаний («Песни о нibelунгах», «Тристана и Изольды»), от музыкальных впечатлений (сочинений К. Дебюсси, М. Равеля, оперетты И. Штрауса «Цыганский барон»). Это и поэтическое обращение к А. Блоку, где звучит упрек поэту в измене самому себе: Ты сам разбил хрусталь и спутал грани, И веру выкрад, пристрелил в упор. Гrimаса пошлая перекосила взор В похмелье мутном, в низменном обмане².

Стихи характеризуют своего автора как богато одаренного, тонко чувствующего человека огромных знаний и культурного опыта, эстета, ужасающегося разрушительности происходящих войны и революции.

Савин писал в дневнике в 1914 году: «Я отнюдь не моралист, не пуритан-

¹ НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. №л. 684–685, 687. Частично опубл. [4, с. 331].

² Полностью приводится ниже. Данный фрагмент цитируется в статье А.В. Шаровой [5, с. 324].

нин. В глубине души я эстет. Для меня красота есть наивысшее. Но ведь есть красота и в нравственном. Но ведь подлинно прекрасное не должно, не смеет быть безнравственным, особенно грубо безнравственным, лицемерно безнравственным» [4, с. 182].

Все эти сокрушительные перемены для него неприемлемы еще и по причине разрушения красоты, гармонии, сложившегося порядка вещей. В стихотворениях последних лет автор, возможно, пытается сохранить круг близких ему образов и тем, к которым относятся персонажи средневековой легенды о Тристане и Изольде:

Тебя нет, ты придуман, из грез соткан:
Старца нет в Мори и Марка нет

в Тентажеле¹.

Но ты брат мне, молочный брат, Тристан:
Нас вскоримили с тобой в одной колыбели.

Горько плачу как ты, прокаженный щут,
В жутком, детском пленау нежной сказки,
Под высокой сосной, как старик, согнут,
В мраке жадно жду королевиной ласки.

Только я несчастней тебя, милый брат:
Бранжен, я выпил всю отраву.
Черный парус на корме с утра поднят,
С утра в часовне звонят по уставу.

Зовет, молит прощальный, венчальный зов:
«Изольда льяная, золотая Изольда,
На миг, на один миг накинь страсти
покров,



A.N. Савин. Конец 1910-х годов

Сойди к костру с хрустальных ступеней,
со льда».

27 декабря 1917²

Однако контраст между идеальным миром и страшной действительностью слишком велик.

Забыть на час, что ты презренный
парий —
Усталая рука порывно тешет лед —
Дышать всей грудью. Больно, словно
пролетарий,
Следить, как с крыши каплет, как
весна идет!

Слетаются мечты на радугу мгновенных
тварей
И погреб стал дворцом, чудной громоотвод,

¹ В стихотворении упоминаются персонажи и географические названия из легенды о Тристане и Изольде: Старец в Мори — Мерлин; Марк — король Корнуолла, муж Изольды; Бранжен (Бранжена, Брангена) — служанка Изольды, давшая ей вместо яда любовный напиток; Тентажель (Тингажель, Тингагель, Тингажиль) — замок в Корнуолле, с которым связано рождение легендарного короля Артура и, позднее, пребывание короля Марка. Черный парус был якобы поднят на корабле Изольды, приехавшей к раненому Тристану.

² ММКЕЛФГ, № X-10/2. С. 36—37.

А слева тянет горечью июльских гарей:
Ужели сгинул ад, затеплился киот?¹

Нет, все слиняло, чем была душа богата,
И ноет плоть раба в тисках стальных
помех.
Вонзайся в мерзлый пол, железная лопата,

Круши жестоко гибкий, липкий снег!
Позорно вспоминать блаженные объятья
Средь тьмы могил, средь грязного зачатья!

В погребе, 19 февраля 1918¹

Солнце взошло, изошло кровью, под
землю легло.
Звезды воскресли. Замигали кратко,
высоко.
Идет тишина, мечту шепчет нежно, тепло,
Дрожит сказкой невнятного, темного
срока.

Дети спят по кроваткам, спят свободно,
раскидно,
Матери плачут над изголовьями, плачут
горько, давно.
Отцы спят по полям, спят непробудно,
завидно,
Псы плачут у подножий, плачут про
тяжко, чудно.

Солнце проснулось, умылось, победно,
дерзко встало,
Звезды робко потухли в ярких, грубых
лучах.

Идет суeta ордой биржевого кагала,
Несет полуценный, белый, бумажный страх.

Дети пирут под окнами, пирут
шумно, смешно,
Матери дремлют над буднями, дремлют
виновато, тревожно.
Отцы пирут в Валгалле², пирут
забывчиво, пьяно,
Псы дремлют средь праздника,
дремлют невинно, неложно.

1 апреля 1918³

A. Блоку

*Tu n'a jamais été,
même dans tes jours les plus rares*
[Louis Bouillhet]⁴

Твой облик был незрим и голос был
неслышен.
Лишь с мертвых черных строк звучал
привет
И тусклые черты слагалися в портрет,
Обрамленный соцветьем майских вишен.

Но верил твердо: ты мой присный,
милый брат,
С душой похожей — гордой, нежной
и отзывной,
Капризной, вместе жесткой и извивной
Как вздохи моря, как набег солдат.

Ты сам разбил хрусталь и спутал грани
И веру выкрад, пристрелил в упор.
Гrimаса пошлая перекосила взор
В похмелье мутном, в низменном обмане.

А если искренен и трезв на вязком дне
Не меньше ты, чем на святой вершине,
Тем хуже: ты моллюск в прибрежной тине,
Бескостный чародей, отверженный вдвойне.

¹ Там же. С. 39–40.

² Валгалла (Вальхалла) — чертоги скандинавского бога Одина, где пирут боги и попавшие туда после смерти в бою герои.

³ ММКЕлФГ, № X-10/2. С. 43–44.

⁴ «Тебя никогда не было, даже в те редкие дни» (франц.) — первая строка из стихотворения поэта Луи Буйе (1821–1869) «Женичине» («A une femme»).

В болотных сумерках маячат бредни.
Ты ветром каждым зыблемый тростник,
И пьяница любой к устам твоим приник:
Я гневно задушу призыв твоей обедни.

27 мая 1918¹

* * *

Я не могу, я не хочу принять как раб
Звериных откровений, стадных чар.
Пускай надломлен, пусть вконец ослаб
Вечерний клич, пусть петел тускл и стар —
Останусь тот же, что вчера, всегда.

Что из того, что всюду муть, везде беда?
Мой первый долг — перед собой.
Душа певца по-прежнему горда.
Средь тьмы кромешной блещет след
прямой.
Душа певца не властна лгать, как тать.

Так ясно взору: низится возница вспять
Средь пьяных криков в подъеме бурном,
Подделал плут бунтарскую печать,
Ведет горячий пепел к хладным уронам...

18/31 июля 1918²

Два стихотворения посвящены музыкальным впечатлениям от выступления квартета имени Страдивариуса³ 31 марта 1920 года, исполнявшего сочинения М. Равеля и К. Дебюсси, виднейших представителей французского музыкального импрессионизма, а также от оперетты Иоганна Штрауса «Цыганский барон». Оба стихотворения очень музыкальны. Кажется, что автор подбирал

ритм стиха, созвучный ритму музыки, звучавшей на концерте и в спектакле.

Квартет. Забудь о том, что есть и было.
С надеждою гляди вперед, вперед.
Светло кидает искрами горнило.
Ты слышишь: кличут нас Морис и Клод.

Все жадно внемлют, молятся о чуде.
Оно свершилось: океан журчит
Речитатив взывает «Буди, буди»,
Преграды сняты, семафор открыт.

Морис, в низинной и скупой отчизне
Нещадно с пыльной пошлостью борись
На тесной, бедной, полуপъяной тризне.
Нам жаль тебя. Прощай, прощай, Морис!

Клод, краток путь, недолги сборы,
Костлявый кучер бешено везет.
Ты видишь, Петр, как наши кони скоры!
Ворота настежь. Здравствуй, здравствуй,
Клод!

Москва, квартет Страдивариуса,
31 марта 1920⁴

Цыганский рай, фантасмагорья,
Изгиб речного лукоморья.
Пьянит дуэт — кто нас венчал?³
Миръяды звезд и птиц хорал.
Снуют пронырливые дети,
Фиглярит грубо свиновод,
И в мнимо ухарском балете
Устали ноги, льется пот.
Кружатся пары в венском вальсе

¹ ММКЕЛФГ, № Х-10/2, С. 46–47. Полностью публикуется впервые.

² Там же. С. 49 (фрагмент).

³ Квартет имени Страдивариуса — первый советский квартет, возникший в Москве после революции. В 1920—1923 гг. в состав квартета входили А. Могилевский (первая скрипка), В. Пакельман (вторая скрипка), В. Бакалейников (альт) и В. Кубацкий (виолончель). Организатором квартета был виолончелист В.Л. Кубацкий (1891—1970), давний знакомый семьи Гнесиных, впоследствии создатель класса квартета в ГМПИ им. Гнесиных.

⁴ ММКЕЛФГ, № X-10/2. С. 61.

Лепечет Саффи — сжалься, сжалься —
Но граф настойчив — выручай,
Спасай Отчизну, Баринкай.
Толпа в восторге от кумиров,
Лихих гусарских командиров,
Воров, плясуний, суэты,
Где душ движенья так прости.
Сер бель-этаж, и сер партер,
Смешенье серых мод и вер,
Но вечно ярок Johahn Strauss:
Пенит, бодрит без всяких пауз.
Ты прав, пленительный Пикок,
Павлин на краткий, стыдный срок.
Да, в смрадно тлеющей России,
В державе дьявольской стихии
Жизнь удивительно легка,
Как туч полет. Как зов свистка.
Да, верьте нам: на глупом дне
Все испытали мы вполне.

6 июня 1920¹

Сказки. Да. Нам страшно нужны сказки,
Больше, чем ребятам, больше, чем глупцам,
Сказки с присказкой пустою пополам,
Без завязки, без развязки,
Где бы можно было строить без указки,
Кистью сочной лить капризно краски,
Яркие, веселые лепить цветы,
Легко пчелой сбирать с них дань
И сейчас же прочь лететь как лань,
Пеструю толпу сводить без спроса
в хороводы,
Где просторно пляшется средь тесноты,
А потом на волю выпрыгнуть шутя,
Хохотать и плакать как дитя,
Ленты шелковые ткать без счета, без труда,
Броды все переходить без страха, без следа

¹ Там же. С. 63. В стихотворении упоминаются персонажи сцены из оперетты Иоганна Штрауса-сына «Цыганский барон». Пикок (peacock) — павлин (англ.).

² Там же. С. 73.

³ Дофин — Людовик Жозеф (1785—1795), сын французского короля Людовика XVI, умерший в тюрьме.

⁴ «Тучный слесарь Луи» — Людовик XVI, увлекавшийся слесарным делом, казненный в 1793 г. Луи Антуан Сен-Жюст — деятель Французской революции, выступивший обвинителем Людовика. Казнен в 1794 г.

И все дальше вить, кружить
Праздника серебряную нить,
Были гадкие совсем перезабыть,
А когда утихнет утомленный день,
В шумную толпу прокрасться, словно тень,
Жадной пить струей пенящийся бокал,
Всей уйти душой в нарядный карнавал
И влюбляться в ласковые маски.

Клязьма, 22 июня 1921²

На перекрестке пыльном
Хлеба просят подростки,
Масло никнет в светильне,
Небо совсем погасло.
Темь отрадна усталым:
Добрый прикроют семь
Кровных сестер одеялом
Пестрых пуховых снов.
Хвост распушил павлин,
С жердочки свищет попка,
Грузно, нескладно, робко
Ищет защиты дофин³.
Павлин и попугай,
Рубин и горностай,
Все примирилось
На гильотине —
Красное, белое, пестрое,
Новое, старое, вострое.
Тучный слесарь Луи,
Тощий кесарь Сен-Жюст⁴
Обнялись, сговорились:
С породнившихся уст
Теплые слились струи
В емкой корзине.

На перекрестке пыльном
Ползут скрипучие оси

В небе холодном, жестком
Солнце словно зажглося.
Красное встало, тусклое,
Будет яркое, белое,
В стеклышиках радуги пестрое —
Красное, белое, пестрое,
Новое, старое, вострое.

Москва, 29 октября 1922¹

Стихотворения А.Н. Савина охарактеризованы в кратком, но ярком и глубоком письме-рецензии поэта Вячеслава Иванова, хранящемся в фондах Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. Письмо было написано через год после смерти Александра Николаевича. Мнение выдающегося поэта, теоретика символизма, содержит ряд критических замечаний о нарушении правил стихосложения, метрической структуры и других «технических» погрешностях. Вместе с тем, В.И. Иванов акцентирует внимание на художественной ценности стихов, называя их «иероглифы скрытой от мира внутренней стороны душевной жизни выдающегося человека», поэтической одаренности автора, обилии образов, тем, «заявзей поэтических форм,...» своеобразных и жизненных». Здесь мы приводим это письмо полностью:

«Ни одно стихотворение не доработано до художественной завершенности, до полной выдержанности. И, вместе с тем, почти все интересны причудливостью и сложностью образов, неожиданностью приемов, остротою эмоции. Многое тонкое и сокровенное поэту так и не удалось выразить и выявить. Часто из хаоса хочет и не может родиться звезда. Исследования новых форм, порой любопытные, остаются толькоисканиями. В целом,

эти интимные тетради — род поэтического дневника — только груда набросков и эскизов, весьма своеобычных, по-своему даровитых, даже подчас ярко даровитых, но в этих поисках искусства еще не торжествует, не побеждает изживаемой жизни — Искусство. Чрезвычайно любопытны, как историческое свидетельство, записи впечатлений от событий политических в эпоху войн и революций. Со стороны формальных требований заметны многочисленные погрешности против точности образа, неправильные ударения, неприемлемые словообразования, особенно же неприемлема аритмия, происходящая от упразднения необходимых цезур и от неразличения пяти-шести-, даже семистопных строк в единообразных по метрическому замыслу рядах.

Тетради эти представляют значительный интерес в отношении психологическом, как иероглифы скрытой от мира внутренней стороны душевной жизни выдающегося человека, причем замечательно, что эти внутренние стороны является как бы вовсе не связанный с собственно умеренною жизнью, посвященной строгому научномумышлению. Интересны они и как беглые следы поэтических дум, как зародыши и заявки поэтических форм, не раскрывшихся в полноте, но своеобразных и жизненных. Гармонии нет, но творческих возможностей — избыток.

Вот мысли, которые приходят мне в голову при чтении “поэтической записной книжки” дорогого А.Н. и которые утверждаются и крепнут во мне, по мере того, как я пробегаю в ней страницу за страницей».

Вячеслав Иванов. 5 авг. 1924²

¹ ММКЕлФГ, № X-10/2. С. 82 об.

² ММКЕлФГ, № X-13. Полностью публикуется впервые. Пунктуация автора сохранена. К письму приложен список стихотворений из «Дневника» с пометами В.И. Иванова.

Чуткое мировосприятие и огромные знания историка позволили Савину-поэту, подобно барометру, «показывать» трагические изменения в обществе. Поэтические впечатления историка А.Н. Савина являются ценным свидетельством, помогающим ощутить, почувствовать трагическое время революции в России. Его стихи представляются очень ценными

в художественном отношении, и в дальнейшем планируется их публикация.

Поэтический дневник А.Н. Савина из собрания Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной — документ, убедительно отразивший противоречивость эпохи и потому весьма значимый для исследователей и всех интересующихся русским искусством того времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнесинский дом. История учебных заведений / Сост. В.В. Тропп, Е.П. Костина. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. 704 с.
2. Елена Гнесина. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В.В. Тропп. М.: Композитор, 2008. 348 с.
3. Молчанов В.Ф. А.Н. Савин: ученый, педагог, гражданин // Записки Отдела рукописей (Рос. гос. б-ка). Вып. 52 / Отв. ред.: В.И. Лосев, А.П. Вихрян. М.: «Пашков дом», 2004. С. 173–178.
4. Савин А.Н. Дневниковые записи 1914–1917 г. / Публ. и comment. В.Ф. Молчанова // Записки Отдела рукописей (Рос. Гос. б-ка). Вып. 52 / Отв. ред.: В.И. Лосев, А.П. Вихрян. М.: «Пашков дом», 2004. С. 179–257.
5. Шарова А.В. Историк и... поэт. (Революционная эпоха в прозе и поэзии Александра Николаевича Савина) // Человек и общество перед судом истории: Сб. ст. М.: РГГУ, 2013. С. 322–339.

СПИСОК РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. ММКЕЛФГ, № Х-10/1. Поэтический дневник А.Н. Савина, тетрадь 1. 1915–1917 гг.
2. ММКЕЛФГ, № Х-10/2. Поэтический дневник А.Н. Савина, тетрадь 2. 1917–1922 гг.
3. ММКЕЛФГ, № Х-12/7. Письмо Евг. Ф. Гнесиной из Румянцевского музея от 11.05.1923 г.
4. ММКЕЛФГ, № Х-13. Письмо-рецензия В.И. Иванова от 5 августа 1924 г.
5. НИОР РГБ, описание фонда 263.
6. НИОР РГБ, ф. 263, к. 30, ед. хр. 3. Письмо Евг. Ф. Савиной-Гнесиной к А.Н. Савину от 17 января 1923 г.
7. НИОР РГБ, ф. 263, к. 30, ед. хр. 4. Письмо А.Н. Савина к Евг. Ф. Савиной-Гнесиной от 7 августа 1916 г.
8. НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 8. Записная книжка (Ежедневник) «День за днем. 1915 г.». Дневник, деловые записи.
9. НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 9. Ежедневник «День за днем. 1916 г.». Дневник, деловые записи.
10. НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 12. Савин А.Н. Записная книжка — дневник и деловые записи. Конец 1922–1923 гг. (последняя поездка за границу). 33 л.
11. НИОР РГБ, ф. 263, к. 31, ед. хр. 13. Стихотворение «В тебя я верю». 1 л.
12. НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 4. «Дневник текущих мировых событий».
13. НИОР РГБ, ф. 263, к. 48, ед. хр. 5. Савин А.Н. Дневник 1908–1917 гг. 689 с.



Слово композитора

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

**Беседа музыковеда А.Б. Ковалева
с композитором А.И. Микитой**

Андрей Иштванович Микита — член правления Союза композиторов России, доцент кафедры компьютерной музыки РАМ имени Гнесиных, председатель творческого объединения МОСТ (Музыкальное объединение «Современная Традиция»), главный редактор сайта «Церковный композитор»

Андрей Борисович Ковалев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова, головщик церковного клироса

— Андрей Иштванович, прежде чем начать нашу беседу о сегодняшних проблемах русской духовной музыки, расскажите, пожалуйста, как Вы пришли к созданию произведений для Православной Церкви, каковы были побудительные причины?

— Я родился в Ленинграде, и первые шаги в музыке делал в специальной музыкальной школе при консерватории. Вначале занимался только фортепиано, а с шестого класса и композицией. Среди ленинградских учителей по композиции назову Юрия Симакина, Бориса Тищенко, а в Москве — Тихона Хренникова и Александра Чайковского. Важно добавить, что после переезда в Москву я полтора года занимался игрой на фортепиано у выдающегося мастера Станислава Нейгауза вплоть до его кончины в 1980 году. Недолгие встречи с Нейгаузом остались глубокий след в моей душе, тогда еще двадцатилетнего юноши. Станислава Нейгауз можно назвать настоящим «аристократом духа». Именно

он побудил меня задуматься о том, что мир музыки не материален, в нем содержатся божественные энергии, которые композитор и исполнитель должны донести до слушателя.

В студенческие годы у меня довольно успешно складывалась исполнительская карьера и, казалось, что мое будущее будет связано с деятельностью концертирующего пианиста. Однако, Божий промыслом все сложилось несколько иначе. Во время службы в армии после окончания консерватории зимой 1984–1985 годов мне пришлось ползать с автоматом в снегу, что очень негативно повлияло на суставы рук. И карьера исполнителя-виртуоза оказалась для меня недостижимой. Так я стал композитором, впрочем не оставляя и пианистическую деятельность. Первое мое духовное сочинение — стихира Рождеству Христову появилось в канун празднования эпохальной даты 1000-летия Крещения Руси в 1987 году, и с тех пор мною написано немало музыки, предназначенн



A. Микита. Валаамъ, 2015

как для клироса, так и для концертного исполнения.

— Прежде чем обратиться к Вашим сочинениям, хотелось бы обсудить вопрос о допустимых границах жанровой сферы русской духовной музыки. Ведь примерно за последние 30 лет создано немало произведений библейско-христианской тематики, причем в самых различных жанрах и формах, для разного состава исполнителей, с богослужебным и внебогослужебным текстом. Таким образом, содержание понятия «духовная музыка» стало довольно расплывчатым. К сожалению, в музыковедении этот вопрос еще не получил своего исчерпывающего освещения. Что подсказывает Ваш личный творческий опыт: следует ли относить к духовной музыке лишь произведения с богослужебным текстом, или эту жанровую сферу можно рассматривать шире,

включая сюда музыку, поднимающую духовно-нравственные проблемы современного общества? Так, например, Г.В. Свиридов, утверждал, что духовная музыка, это «музыка, отмеченная влиянием Духа Святого», вне зависимости от связи с церковным текстом.

— В целом я согласен с высказыванием Свиридова и считаю что вся великая музыка — духовна. Например, поздние фортепианные сонаты Бетховена для меня — несомненно, рассказ о взаимоотношениях Бога и человека. Но в то же время не хотелось, чтобы это столь высокое понятие в массовом сознании «забалтывалось» или производило впечатление красивой, но не до конца осознаваемой метафоры. И поэтому, лучше проводить границы между жанрами и стилями, так сказать, «обозначить формат». То есть отличать духовную музыку от музыки религиозной или сакральной. «Духовная музыка»

для меня чисто русский православный термин, и под этим названием в современной российской действительности, думается, имеет смысл подразумевать музыку *a capella*, положенную на богослужебный, евангельский или библейский текст на церковнославянском языке или в синодальном переводе. Эта музыка изначально предназначена для исполнения в храме за богослужением. Другое дело, что по каким-либо иным причинам она чаще звучит в концертном исполнении.

Религиозная музыка в моем понимании — это та музыка, содержание которой пронизано символами и образами Священного Писания, но она не может быть использована в храме. Это или чисто инструментальная музыка с программным заглавием соответствующего содержания, или музыка для голоса с инструментальным сопровождением на богослужебный текст или текст художественного произведения. Приведу конкретный пример. Есть у меня фортепианная пьеса «Утешение». Она построена на музыкальной интонации воскресного тропаря из чинопоследования Утрени. Сакральный пласт этого произведения я стремился передать через мелодию, которая используется в богослужении.

— В продолжение этого вопроса не могу не упомянуть об одном, на мой взгляд, из лучших Ваших сочинений — о кантате на стихи К. Бальмонта «Литургия красоты». Хотя в названии использовано слово «Литургия», которое должно обозначать либо главное богослужение православной церкви, либо один из ведущих традиционных жанров духовной музыки, данное сочинение все же нельзя отнести к этой сфере в контексте заданного «формата».

— Кантата «Литургия красоты» была мной написана в конце 90-х годов прошедшего века, как бы «по горячим следам» этого сложного десятилетия, когда наряду с возрождением православных святынь, восстановлением связи времен попиралось чувство Родины, процветала русофobia, остро стояли социальные проблемы. К тому же почти все мои одноклассники по школе, однокурсники по консерватории в это время уехали за рубеж. И замечательные стихи Константина Бальмонта, также написанные в нелегкий период для нашей страны на рубеже XIX–XX веков, на мой взгляд, глубоко патриотичны, проникнуты чувством любви к России, что, конечно же, было актуальным в 90-е годы, да и сейчас тоже. А само название кантаты, которое, как я сейчас понимаю, налагает особую ответственность на создателя, здесь использовано исключительно в метафорическом ключе, как и одноименное стихотворение Бальмонта, являющееся текстом заключительного раздела моего сочинения.

— Начиная с конца 80-х годов прошлого века чуть ли не каждый композитор стал обращаться к духовной тематике. Понятно, что вопрос неоднозначный. Но все же, если композитор пишет музыку на богослужебный текст или текст Священного Писания, молитв, должен ли он быть воцерковленным — то естьходить в православный храм, принимать участие в таинствах, соблюдать домашнее молитвенное правило, или достаточно следовать своей творческой интуиции?

— Думаю, в наше время стремиться писать духовную музыку, не будучи воцерковленным, все равно, что пытаться выводить формулы высшей математики,

едва выучив таблицу умножения. Понятно, что вопрос воцерковленности неоднозначен. Для кого-то храмовое богослужение воспринимается исключительно в этнографическом аспекте, как набор неких обрядов. А вот есть, к примеру, отшельники, которые редко могут участвовать в соборной молитве. Но вряд ли мы усомнимся в их воцерковленности.

— Понятно. Но я задал этот вопрос еще в связи с тем, что природа авторского духовно-музыкального сочинения, на мой взгляд, есть противоречивое взаимодействие двух противоположных тенденций. С одной стороны, композитор в той или иной степени обязан следовать богослужебно-певческой традиции, с другой — неизбежно его стремление выразить свое индивидуальное отношение к сфере вневременного, сакрального, с помощью своих чувств и переживаний. Насколько возможно совместить в себе эти две полярные стороны?

— Если ты искренен, то все твое личностное и индивидуальное не исчезнет даже при самом ревностном следовании традиции. Она неисчерпаема, только надо идти вглубь. А глубина — это и есть мера таланта, дарованного Богом. Когда композитор погружается в церковно-певческую традицию, познает законы совершения богослужения, вслушивается в литургические интонации, древнерусские роспевы, церковный мелос, то он уже сам для себя обозначает творческие рамки: это, например, чуждо традиции, а это нет. Ни Синод, ни критики, а ты сам обозначаешь для себя эти грани-

цы. Но для этого нужен посып, намерение вступить, «вжиться» в традицию. Если ты христианин, то поддашься этому со смирением, надеждой на помощь Божию, а не на свою самость.

— В таком случае я не могу не упомянуть о впечатлении от Литургии св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова, сочинения о котором я в свое время писал¹. При всем восторженном отношении к мастерству композитора местами не покидало какое-то странное чувство некой отстраненности музыки от богослужебного текста, особенно во второй части Литургии. Аллюзии на гармонию эпохи романтизма (эллиптические обороты), элементы джазовой стилистики, наконец, аллюзия на знаменитую тему из «Щелкунчика» в «Тебе поем». В какой-то степени замысел композитора объясняет его высказывание, приведенное музыковедом И. Степановой: «Я имею право молиться в своем храме»². Но как все это совместить с понятием о православной церковной традиции?

— Я не был знаком с Николаем Сидельниковым, поэтому мне трудно судить о каких-то личностных мотивах. Но тут надо иметь в виду, что его Литургия была написана в период празднования 1000-летия Крещения Руси и, если не ошибаюсь, стала первым публичным обращением советского композитора к этому жанру. Рассказывали, что премьера этого сочинения произвела ошеломляющее впечатление, как что-то новое и неожиданное. Но когда это же сочинение было вновь исполнено спустя два десятилетия

¹ Ковалев А.Б. Литургия Иоанна Златоуста как новый этап в развитии жанра // Музикальная академия. 2005. № 4. С. 48–56.

² Степанова И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960–1990) / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. С. 349.



У афиши Концертного зала имени П.И. Чайковского

в совершенно ином историческом контексте, имея в виду некий спад ажиотажа и более глубокое погружение в церковно-певческую традицию, то тут у людей и стали возникать недоуменные вопросы.

— Вернемся к Вашим произведениям. Начало одного из разделов духовного концерта «Богородичные песнопения» (№ 2 «В благознаменитый день» — стихира праздника Рождества Пресвятой Богородицы) написано в стиле народного наигрыша и при исполнении может создавать аллюзию на танцевальный жанр. Это допускается в современной церковно-певческой практике (вспомним хотя бы исполнение пасхального канона в характере «Барыни»), но весьма далеко отстоит от истоков православной традиции. Чем был вызван подобный подход к музыкальному воплощению богослужебного текста богородичного праздника?

— Предыстория создания этого сочинения следующая. Еще в советское

время, будучи где-то в глухи, я попал в сельский храм, где на клиросе пели три старушки в народной манере. Меня здесь поразила, прежде всего, искренность и простота их пения — они пели «как могли» и не пытались, как нередко бывает, «что-то из себя изображать». И еще важно отметить, что эти старушки-певчие пели не в академической манере, как мы привыкли обычно слышать в наших храмах, а в народной, в сочетании с религиозно-«экстатическими» возгласами священника. И вот все эти необычные впечатления спустя примерно десять лет вылились в создание духовного концерта. Так что если говорить о названном фрагменте, то дело здесь все-таки не в танцевальности, а в стремлении передать стилистику народного пения. В этой народности исполнения я вижу обращение к нашим истокам, к церковной традиции.

— И еще вопрос о церковном каноне и его индивидуальном воплощении.

Не может ли субъективное, индивидуально-личностное переживание композитором богослужебного текста повредить объективному выражению его содержания, его так называемой «церковности»? Этот вопрос поднимался неоднократно еще в конце XIX века. Однако и по сей день, на него нет однозначного ответа.

— Думаю, что здесь следует различать богослужебный текст сам по себе (его можно и нужно личностно переживать) и место, и значение этого текста в богослужении. Ну, например, возьмем какую-нибудь стихицу, повествующую о духовных подвигах празднуемого святого, о его премудрости, кротости, воздержании или о его страданиях, муках ради исповедания веры во Христа... Как тут не сопереживать? И свое сопереживание композитор воплощает в музыке. Однако это песнопение поется в определенный момент богослужения: на Вечерне или Утрене, после или, допустим, до совершения какждения храма, Входа и т.п. Тут уж надо хорошо знать всю символику богослужения, но при этом иметь и какое-то свое отношение к тексту, которое вкладывается композитором в музыку. А ход богослужения, его чинопоследование как бы накладывает выработанные веками канонические ограничения, в том числе стилистические, временные, темповые, ритмические...

— Один из наиболее острых вопросов современной церковной музыки — ее соответствие богослужебной или внебогослужебной (концертной) обстановке исполнения. Когда Вы пишите произведение на канонический богослужебный текст, сразу ли представляете себе, где оно будет исполнено: на клиросе или во внехрамовом помещении (филармонического зала

или аудитории типа Зала церковных соборов)? Всегда ли написанное сочинение соответствует тому предназначению, о котором думал автор в процессе его создания, или впоследствии духовное сочинение может «мигрировать» из одной жанровой сферы в другую (с клироса в концертный зал и наоборот)?

— Нет, обстановку исполнения я не представляю и не хочу даже об этом думать специально. Я считаю, что когда погружаешься в богослужебный текст, прошедший сквозь века человеческой истории, сиюминутные условия не должны волновать. Моя духовная музыка довольно сложна для исполнения, и редко какой-либо современный клиросный хор может ее исполнить. Другое дело, когда я выполняю конкретный заказ, я представляю себе конкретный храм, регента, хор, богослужение. Так, например, по заказу Храма святой мученицы Татьяны при Московском университете я написал музыку на текст стихиры праздника этой святой. Ведь исполнение своей музыки в храме — это ли не высшее счастье для композитора? Однако, поскольку я занимаюсь организацией концертов духовной музыки, мне приходилось знакомиться с большим количеством сочинений, написанных для церкви. И я заметил, что те композиторы, которые являются регентами, они подспудно ориентируются на свои силы, то есть на исполнительские возможности своих клиросных хоров.

— Добавим, что исполнительские возможности большинства клиросных хоров весьма далеки, к примеру, от исполнительских возможностей Синодального хора, для которого писали Рахманинов, Никольский, Голованов...

— Да. И тем самым композитор словно создает для себя искусственные рамки, и это очень обедняет художественную сторону произведений. Но это вовсе не значит, что нельзя писать просто. Наоборот, мне иногда очень хочется написать духовное произведение в несложной гармонии — так, чтобы это легко воспринималось на слух и было довольно доступным для исполнения. Главное, не думать о том, как написать, так, чтобы это смог спеть данный конкретный хор, а находиться в русле традиции, знать богослужение, обиходные напевы, понимать стилевые отличия духовных произведений разных эпох. Тогда и вопрос о миграции музыки со сцены в храм и обратно не будет столь актуальным. Однако надо отдавать отчет в том, что музыка, пришедшая со сцены, должна соответствовать строю богослужения, архитектуре храма, типу иконописи, возможностям хора и даже голосу диакона! А музыка, пришедшая из храма, должна звучать в соответствующем акустическом пространстве и для сочувствующей аудитории. Например, «Херувимскую песнь» я бы не исполнял на стадионе или на фестивале массовой музыки — даже с самыми благими намерениями!

— Сегодня нам представлен целый спектр различных тенденций в церковном пении и направлений в духовной музыке. На крайних полюсах довольно обширной жанровой панорамы песнопений и духовных произведений богослужебного и внебогослужебного предназначения находятся возрождающееся знаменное пение как особая система мышления и звуковысотной организации, с одной стороны, и духовная музыка, предназначенная для концертного исполнения, с другой. Какое место,

на Ваш взгляд, занимает сегодня в храме авторская музыка? И как быть со «всенародным» пением, которое весьма поощряется священноначалием?

— Баланс между «общенародным» и клиросным пением, между массовым и личностным, авторским зависит от места — то есть конкретного храма, времени — церковного праздника, и людей, участвующих в богослужении, — прихода и причта. На Афонском подворье в Москве народ поет очень сложные интонационно и ритмически мелодии, а в Храме Христа Спасителя, к примеру, и обиходный «Отче наш» не всегда возможен у посетителей храма. Хотя, конечно же, при всенародном пении присутствует ни с чем ни сравнимое ощущение всеобщего единения. Ведь массовое хоровое пение — это не просто дань культурной традиции, а что-то неизмеримо большее... Отрадно, что это осознали на самом высоком уровне, воссоздавая Всероссийское хоровое общество.

Сегодня на клиросе поют примерно в равных количествах песнопения по обиходу, в простой гармонии, и авторские произведения, в основном XIX века. Но мне кажется, что музыка современников должна звучать в храмах чаще. Понимаю, моя позиция может показаться не бесспорной, но ведь после всех русских катастроф XX века, греха богоотступничества и последующего покаяния — современные церковные композиторы свои ощущения и переживания могут передать сильнее и глубже, чем в относительно благополучном XIX веке. И еще один момент. Не следует забывать, что лучшие сочинения и композиторов прошлых веков, и нынешние — это наша хоровая классика, а где, в российской глубинке кроме церкви народ может приобщиться к ней?

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Красникова Татьяна Николаевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru)

Tatiana Krasnikova (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Music Theory chair at the Russian Gnesins Academy of Music (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru)

Гервер Лариса Львовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: ll3232@gmail.com)

Larisa Gerver (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Analytical Musicology chair at the Russian Gnesins Academy of Music (e-mail: ll3232@gmail.com)

Цареградская Татьяна Владимировна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: tania-59@mail.ru)

Tatiana Tsaregradskaya (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Analytical Musicology chair at the Russian Gnesins Academy of Music (e-mail: tania-59@mail.ru)

Топилин Даниил Игоревич (Москва) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: d.i.topilin@gmail.com)

Daniil Topilin (Moscow) — post-graduate student of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: d.i.topilin@gmail.com)

Павлова (Черкасова) Светлана Анатольевна (Москва) — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: hymnography@yandex.ru)

Svetlana Pavlova (Cherkasova) (Moscow) — Ph.D., senior instructor of the Music History chair at the Russian Gnesins Academy of Music (e-mail: hymnography@yandex.ru)

Потемкина Нора Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Мемориального музея-квартиры Е.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: noramaria@mail.ru)

Nora Potemkina (Moscow) — Ph.D., senior research officer of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music) (e-mail: noramaria@mail.ru)

Ковалев Андрей Борисович (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова (e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru)

Andrej Kovalev (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Music History and Theory chair at the Victor Popov Academy of Choral Arts (e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru)

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Татьяна Красникова. «Надзвездный маяк» — духовная кантата В. Ульянича для хора, солистов, камерного оркестра и электронных звуков

Статья посвящена духовной кантате В.С. Ульянича «Надзвездный маяк» для смешанного хора, камерного оркестра, четырех солистов и электронных звуков. Сочинение, созданное на стихи схиархимандрита Виталия (Сидоренко), рассматривается в аспекте движения от замысла к его воплощению, а также взаимодействия музыки и поэтического текста. Автором сделан акцент на сюжетно-поэтической канве кантаты и тесно связанном с ней подборе и сочетании стихотворных текстов. Внимание уделено особенностям структуры и драматургии сочинения, а также конкретным историческим фактам, сопутствующим его созданию. Возникшая в результате скрецения судеб монаха, наделенного поэтическим даром, и композитора, которому были переданы поэтические откровения В. Сидоренко, кантата посвящена схиархимандриту Г. Стародубу — продолжателю и наследнику благих дел отца Виталия. Статья приурочена к юбилею В.С. Ульянича.

Ключевые слова: В.С. Ульянич, Надзвездный маяк, духовная кантата, сакрально-поэтический текст, семосфера, модальность в гармонии, репетитивная техника, электроакустическая партитура, фактурный декор

Лариса Гервер. О чем сообщает название ричеркара в конце XVI — начале XVII вв.

Названия ричеркаров Дж. де Мака, Дж.М. Трабачи, Дж. Фрескобальди и их современников содержали информацию самого разного свойства: о номере тона, числе тем и др. Нередко они включали *obligo* — обязательство выполнить особый технический прием, употребить в качестве темы известную мелодию или звуковую формулу и т.п. Целью таких названий было дать разъяснение относительно характера и структуры ричеркара, однако найти соответствие между словесными формулировками и музыкальными свойствами совсем не просто. Попыткам установить эти соответствия и посвящено настоящее исследование.

В статье последовательно рассмотрены основные элементы названия ричеркара конца XVI — начала XVII вв.: (1) номер тона, часто служащий и порядковым номером пьесы в группе из 8 или 12 ричеркаров; (2) число тем — как правило, 3–4, из которых 1–2 можно было бы принять за удержаные противосложения, если бы не авторское указание на этот счет; (3) *obligo* — избранное композитором задание, обязательство, связанное либо с материалом (сочинить ричеркар на знаменитую тему, сольмизационную формулу и т.п.), либо со способом его подачи (использовать определенный прием полифонической техники, например, «*inganno*», «*riverso*» и др.).

Ключевые слова: ричеркар, полифоническая экспозиция, *obligo*, *soggetto*, *ò fuga*, *inganno*, *riverso*, гексахордовое мышление

Татьяна Цареградская. Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа

Статья посвящена проявлению в творчестве американского композитора Джона Кейджа разных сторон авангардного жеста — особого вида художественной позиции, проявляющейся в отношениях художника и общества. Прослежены последовательные действия Кейджа в направлении отрицания им устоявшихся конвенциональных норм и правил понимания музыкального искусства, глубинный сдвиг в эстетической ориентации (музыка не как катарсис, по Аристотелю, а как средство гармонизации отношений человека и окружающей среды), что отразилось

в его индeterminистских сочинениях, особенно в пьесе-манифесте *4'33»*. Особо выделен игровой аспект композиционной эстетики Кейджа, возникший под влиянием Марселя Дюшана.

В качестве приложения к статье дан краткий хронограф жизни и творчества Дж. Кейджа.

Ключевые слова: Джон Кейдж, авангардный жест, отрицание, Марсель Дюшан, игра

Даниил Топилин. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина

В статье рассматривается неоднородное религиозно-философское явление русского космизма в проекции на эстетико-философские и музыкальные искания А.Н. Скрябина как неразрывную субстанцию художественной деятельности личности в искусстве.

Концентрированные идеи русских философов и философствующих ученых-натуралистов содержат разноликую трактовку феномена русского космизма как неотъемлемую составляющую «русской идеи». Опираясь на размышления Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, подтверждается отсутствие единой научной системы космической философии в пользу объяснения явления космизма как принципа мышления. Однако именно целостное искусство Скрябина вбирает и «систематизирует» комплекс определяющих черт индивидуальных космических концепций русских мыслителей, рождая специфический сплав творческого мировоззрения композитора. Пронизанные философичностью крупные музыкальные полотна и фортепианные миниатюры Скрябина, демонстрируют нескончаемую устремленность выться в постоянном процессе взаимодействия человека-messии-творца с космическим пространством.

Ключевые слова: русский космизм, А.Н. Скрябин, человек-messия-творец, человеко-земные аффекты, космические аффекты, творческий эгоцентризм, ноосфера художественного творения

Светлана Павлова (Черкасова). Отечественная гимнография святителю Николаю: новые материалы

В статье представлена отечественная гимнография свт. Николаю Чудотворцу, а именно песнопения, не встречающиеся в печатных изданиях и не известные специалистам и широкому кругу читателей. Задача автора — рассмотреть новую гимнографию с точки зрения содержания, отметить ее традиционные или особые черты в понимании образа свт. Николая.

Современный месяцеслов Русской Православной Церкви содержит шесть праздников свт. Николаю: три житийные памяти и три памяти в честь чудотворных икон Святителя. Автор последовательно рассматривает многообразие служб и песнопений каждого отдельного праздника, как свидетельство богатого духовного опыта почитания Николая Угодника, а, значит, неизменных нравственных ориентиров нашей духовной жизни.

Обзор смысловых особенностей гимнографии подтверждает наблюдения автора, сделанные в предыдущих работах. Глубинные тематические течения гимнографии свт. Николаю удивительным образом сочетаются с учением Православной Церкви о служении Христа. Согласно православно-догматическому богословию оно складывается из трех составляющих: служения Пророческого, Первосвященнического и Царского.

Ключевые слова: гимнография, эортология, святитель Николай Мирликийский, музыкальная медиевистика, русские песнотворцы

Нора Потемкина. Поэтический дневник А.Н. Савина

Статья посвящена рукописному наследию Александра Николаевича Савина (1873–1923), крупного историка, профессора кафедры всеобщей истории Московского университета. Жизнь А.Н. Савина тесно связана с семьей Гнесиных, поскольку он был женат на старшей из пяти сестер — Евгении Фабиановне Гнесиной. Наибольшее внимание уделено ранее

не публиковавшемуся поэтическому дневнику А.Н. Савина, хранящемуся в Мемориальном музее-квартире Елены Фабиановны Гнесиной.

Материалом статьи стали архивные документы из фондов РГБ (архив А.Н. Савина) и Музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной (документы из архива Евг.Ф. Савиной-Гнесиной): дневниковые записи и подготовительные материалы к различным сочинениям историка, а также стихи А.Н. Савина, созданные им с 1915 по 1922 годы и записанные в двух тетрадях в форме дневника, и рецензия на эти стихи поэта и друга Савина Вячеслава Иванова, которая тоже публикуется впервые.

Личность А.Н. Савина, оказавшая существенное влияние на творческое окружение Гнесиных на рубеже XIX–XX веков, в этом ракурсе практически не известна, поэтому материалы статьи открывают незнакомую страницу из жизни Гнесинского дома, а поэтический дневник Савина ярко и выразительно отражает трагическую атмосферу переломного периода русской истории.

Ключевые слова: Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной, А.Н. Савин, Евг.Ф. Савина-Гнесина, Гнесины, поэтический дневник, Московский университет, Вячеслав Иванов

**Русская духовная музыка: традиции и современное композиторское творчество
[Беседа музыканта А.Б. Ковалева с композитором А.И. Микитой]**

Предмет беседы музыканта А.Б. Ковалева с композитором А.И. Микитой составляют актуальные вопросы композиторского творчества в русской духовной музыке. Беседа охватывает тенденции и направления в современной музыке библейско-христианской тематики, некоторые стороны процесса создания произведений духовной музыки в ее различных жанровых разновидностях, произведения представляемого автора, как хоровые, так и инструментальные, а также других композиторов последней четверти XX века.

Методология беседы определяется взаимодействием теории богослужебного пения и практического композиторского творчества, постановкой актуальных теоретических вопросов в области русской духовной музыки и возможных путей их решения в практическом аспекте.

Научный аспект беседы обусловлен постановкой таких неоднозначных и недостаточно освещаемых в теоретических трудах вопросов, как разграничение жанровой сферы богослужебной и внебогослужебной музыки, соотношение традиции и новаторства в современной духовной музыке, обиходного пения и авторской музыки на клиросе, соответствие произведения с литургическим текстом богослужебной или концертной обстановке исполнения. По мнению композитора, значимость индивидуально-творческого воплощения сакрального смысла песнопений определяется глубиной погружения в церковно-певческую традицию, интонационный строй и мелодическую структуру церковных роспевов.

Ключевые слова: А.И. Микита, духовная музыка, религиозная музыка, церковно-певческая традиция, клирос, внебогослужебная музыка



ABSTRACTS

Tatiana Krasnikova. «The Transcendental Lighthouse» — Viktor Ulyanich's sacred cantata for mixed choir, four soloists, chamber orchestra and electronic sound

This article is devoted to Ulyanich's sacred cantata «The Transcendental Lighthouse» for mixed choir, chamber orchestra, four soloists and electronic sound. Based on verses by Archimandrite Vitaly (Sidorenko), the composition is examined from the standpoint of its movement from intention to incarnation and for its interaction between music and poetic text. The author focuses on the narrative-poetic canvas of the cantata and the selection and combination of poetic texts associated with it. Attention is likewise paid to the particularities of the structure and drama of the composition as well as to specific historical facts that accompanied its creation. The cantata which resulted from the interwoven destinies of a monk endowed with a gift for verse and a composer influenced by the monk's poetic revelations was dedicated to Archimandrite Gavriil (Starodub) — successor and heir to the good works of Father Vitaly. The articles itself is dedicated to Ulyanich's anniversary.

Key words: Viktor Ulyanich, «The Transcendental Lighthouse», sacred cantata, sacred and poetic text, semiosphere, modality in harmony, repetitive technique, electro-acoustic score, textured decor

Larisa Gerver. What Did the Names of Ricercar Convey in the Late 16th — Early 17th Centuries?

The names of the ricercar compositions of Jean de Macque, Giovanni Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi and their contemporaries contained information of a wide variety of properties: the number of the piece, the number of themes, and so on. Often they included an *obligo* — a stipulation to perform the work with a special technique, or to use as the theme a certain melody or sound formula or the like. The purpose of these names was to clarify the nature and structure of the ricercar, but finding a match between verbal formulations and musical properties was not easy. The subject of this study concerns exactly that: attempts to establish such a conformity.

This article examines the main elements of the titles of ricercar compositions in the late 16th — early 17th centuries: (1) *the number of the piece*, which often served as the serial number in a group of 8 or 12 ricercar works; (2) *the number of themes* — as a rule three or four, one or two of which could be taken as retained countersubjects — if not the author's copyright, then an indication to this effect; (3) *the obligo* — a task selected by the composer, an obligation associated with either the material (composing a ricercar on a famous theme, solmization formula, etc.), or to the means of its presentation (to use a specific technique of polyphonic art, for example *inganno*, *riverso* or others).

Key words: ricercar, polyphonic exposition, *obligo*, *soggetto*, *ò fuga*, *inganno*, *riverso*, hexachordonic thinking

Tatiana Tsaregradskaya. The Space of the Gesture in the Work of John Cage

This article is devoted to the manifestation of different sides of the avant-garde gesture in the works of American composer John Cage — a special kind of artistic position that bespeaks itself in the relationship of the artist and society. The author traces Cage's successive steps in the direction of denying the established conventional norms and rules of the understanding of musical art, a deep shift in aesthetic orientation (music not as a catharsis, as Aristotle had it, but as a means of harmonization of human relations and the environment), which is reflected in his indeterministic writings

and is especially evident in the composition-manifest 4'33". Special attention is given to the gaming aspect of the compositional esthetics of Cage, which arose under the influence of Marcel Duchamp.

In an addendum to the article a brief chronology of Cage's life and work is given.

Key words: John Cage, avant-garde gesture, negation, Marcel Duchamp, game

Daniil Topilin. Russian Cosmism in the Music of Aleksandr Scriabin

This article discusses the heterogeneous religious and philosophical phenomenon of Russian cosmism as projected onto the aesthetic, philosophical and musical quest of A.N. Scriabin as an indivisible substantive of the creative activity of the personality in art.

The concentrated ideas of Russian philosophers and philosophical natural scientists offer diverse interpretations of the phenomenon of Russian cosmism as an integral part of the «Russian idea». Based on the reflections of Nikolai Fyodorov, Vladimir Soloviev, Sergei Bulgakov, Nikolai Berdyaev, Konstantin Tsiolkovsky and Vladimir Vernadsky, the lack of a unified scientific system of cosmic philosophy can be set aside in favor of the explanation of the phenomenon of cosmism as a principle of thinking. However, it is the holistic art of Scriabin that absorbs and «systematizes» the complex of defining characteristics of the individual cosmic conceptions of Russian thinkers, giving rise to the specific alloy of the creative world of the composer. The large musical canvases and piano miniatures of Scriabin, permeated with the philosophical, display an endless striving for the stars, a constant process of interaction of man-messiah-creator and the cosmos.

Key words: Russian cosmism, A.N. Scriabin, man-messiah-creator, human-earthly affects, cosmic affects, creative egocentrism, the noosphere of artistic creation

Svetlana Pavlova (Cherkasova). The National Hymnography of St. Nicholas: New Materials

This article explores the national hymnography of St. Nicholas the Wonderworker, specifically songs that are not found in printed editions and are not known to specialists or a wide circle of readers. The task of the author is to consider a new hymnography from the point of view of content and mark its traditional or special features in our understanding of the image of St. Nicholas.

The modern calendar of the Russian Orthodox Church has six St. Nicholas holidays: three biographical memorials and three memorials in honor of the miraculous icons of the saint. The author closely examines the variety of services and chants for each individual occasion as a testimony to the rich spiritual experience of the veneration of Saint Nicholas, and, as such, an invariable moral compass for our spiritual life.

An overview of the semantic features of the hymnography confirms the observations made by the present author in previous works. The underlying thematic currents of the hymnography of St. Nicholas combines wonderfully with the teachings of the Orthodox Church on Christ's ministry. According to Orthodox dogmatic theology, this consists of three components: the prophetic, the high-priestly and the royal.

Key words: hymnography, erotology, St. Nicholas of Myra, musical medievalistics, Russian hymn creators

Nora Potemkina. The Poetic Diary of Aleksandr Savin

This article is devoted to the manuscript heritage of Aleksandr Nikolaevich Savin (1873–1923), a prominent historian and professor of world history at Moscow University. Savin's life is closely connected with the Gnesin family; he was married to the eldest of the five Gnesin sisters, Evgeniya Fabianovna Gnesina. The greatest part of the author's attention is given over to the professor's

Abstracts

previously unpublished poetic diary, which is stored in the memorial museum-apartment of Elena Fabianovna Gnesina.

Materials for the article are drawn from the Russian State Library (A. Savin archive) and the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (documents from the Evgeniya Savina-Gnesina archive); diaries and preparatory materials for the various writings of the historian; poems by Savin written from 1915 to 1922 and recorded in two notebooks in the form of a diary; and a review of the verses by Savin's friend, the poet Vyacheslav Ivanov, which are also published here for the first time.

The personality of Savin, which had a significant impact on the creative environment at the Gnesin Academy in the late 19th — early 20th centuries, is practically unknown in this perspective, thus the article's materials reveal a new page from the life of the Gnesin household; and Savin's diary clearly and impressively reflects the tragic atmosphere of a critical period of Russian history.

Key words: E.F. Gnesina's Memorial Museum-Apartment, Aleksandr Savin, Evgeniya Savina-Gnesina, the Gnesins, poetic diary, Moscow University, Vyacheslav Ivanov

Russian Sacred Music: Traditions and Modern Compositional Creativity [A Conversation Between Musicologist Andrej Kovalev and Composer Andrei Mikita]

The conversation in question takes on current issues of composers' work in Russian sacred music as its subject and covers a broad spectrum, including: trends and directions in contemporary music; Biblical and Christian themes; particular aspects of the process of creating works of sacred music in various genre variants; and choral and instrumental works of the composer, along with those of other composers of the last quarter of the 20th century.

The methodology of the conversation is determined by the interaction of the theory of liturgical singing and practical compositional creativity, the formulation of relevant theoretical problems in the field of Russian spiritual music and possible methods of solving them in a practical way.

The scholarly aspect of the conversation derives from its introduction of issues which have been treated inadequately or ambiguously to date in the scholarly-theoretical literature, including the delimitation of the genre spheres of liturgical and non-liturgical music; the ratio of tradition and innovation in contemporary Christian music; everyday song and original music for the choir; and the suitability of a work with a liturgical text for performance in a liturgical or concert setting. According to the composer, the significance of the individual creative incarnation of the sacred meaning of hymns is determined by the depth of immersion in the choral tradition, the intonational arrangement and the melodic structure of the church chants.

Key words: Andrei Mikita, sacred music, religious music, church-choral tradition, choir, non-liturgical music



ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала (gouzenas@gmail.com) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристаиний библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- * 1 абзац — предмет исследования;
- * 2 абзац — метод или методология исследования;
- * 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой

Требования к статьям

ответственности перед авторами и / или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- * соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- * полнота освещения библиографии по вопросу;
- * наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- * доказательность основных положений статьи;
- * в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- * вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссию и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редакционной коллегии журнала.