

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ
ЛИЧНОСТЬ. ЖЕСТ.
ЗВУКОТВОРЧЕСТВО



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ:
ЛИЧНОСТЬ. ЖЕСТ. ЗВУКОТВОРЧЕСТВО

Вып. 2

Санкт-Петербург
2010

УДК 781.7+930.2

ББК 63.5+85.31

Редакторы-составители:

И. А. Чудинова, кандидат искусствоведения,

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

А. Ф. Некрылова, кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник

Н. В. Александрова, научный сотрудник

Голос в культуре: Личность. Жест. Звукотворчество: Сборник статей. Вып. 2 / Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2010. 156 с.

ISBN 978-5-86845-149-2

Научное издание

Голос в культуре: Личность. Жест. Звукотворчество

Сборник статей

Вып. 2

Редактор *Ю. М. Зислин*

Верстка: *И. А. Громова*

Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 20.12.2009. Формат 60x90 1/16

Бумага Svetocopy. Объем 10 уч.-изд. л. Тираж 250 экз.

Гарнитура Journal

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83

www.artcenter.ru

© ГНИИ «Институт истории искусств», 2010

© Коллектив авторов, 2010

Вместо предисловия

Настоящий сборник – очередной этап научной программы «Голос в культуре» сектора инструментоведения. Одна из особенностей программы – направленность на сотрудничество, сотворчество, дискуссию исследователей разных сфер гуманитарного знания (музыковедения, этнологии, филологии, изобразительного искусства, театроведения) и активно функционирующих музыкантов, художников, актеров. Допускаемая редколлегией свободная форма высказывания – от классической научной статьи до эссе, тезисного изложения, рецензии, реплики и т. д. – не случайна. Она задана самим характером проблематики, суть которой – голос личности в культуре, его историчность и вневременность, его социальная и вместе с тем метафизическая природа, динамичность.

Как правило, в каждом издании проекта есть темы, появление которых вызвано определенным научным событием (конференция, семинар и т. д.). Одна из них – «слово звучащее». Эта тема включает комплекс вопросов, связанных с явленностью личности в звучании, актуализацией традиции в звучании ритуала. В настоящем сборнике данной проблематике посвящаются статьи И. Чудиновой, Ю. Зислин, Э. Имамутдиновой, Г. Тавлай.

Существование сложившегося в той или иной культуре определенного словаря приемов звукотворчества, регламентированного традицией комплекса исполнительских жестов, – актуальная тема многочисленных зарубежных и отечественных исследований в области искусствознания и этнологии (в настоящем сборнике – статьи В. Сузукей, Ю. Бойко). В центре внимания ученых, разрабатывающих данную проблематику, – личность музыканта, способного в зависимости от масштаба дарования воспринимать, сохранять и изменять заданные традицией модели исполнительского поведения не только на уровне интерпретации отдельного произведения, но и всего стиля – будь-то локальная школа или целая традиция (А. Ромодин, А. Никаноров – Н. Сараджев).

Ряд статей сборника связан с вопросами взаимосвязи «звукотворчество – жест», исследованием факторов исполнительской жестологии – духовной традиции, индивидуальной психологии, состояния жанра, стиля, традиции (А. Ромодин, И. Чудинова).

Междисциплинарные аспекты исследования «исполнительский жест в культуре и искусстве» находят отражение в статье известного каллиграфа П. Чобитько, человека, удивительным образом сохранившего традиции русской каллиграфии и своей подвижнической деятельностью возрождающего культуру письма и рукописной книги.

Сборник завершается эссе Ф. Биард, в котором излагается идея создания музея голоса.

Издание адресовано специалистам в области истории искусств, этномузыкологии, музыкальной литургики, музыковедения, филологии, психологии творчества, а также музыкантам-исполнителям.

А. Тимошенко

Александр Ромодин

Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве

Личностное начало в традиционной культуре предопределено двумя основополагающими факторами: сближением индивидуальности с окружающей средой и отсутствием авторства текстов. Музыкальные (словесные, танцевальные) формы создаются каждым соприкасающимся с ними. Индивидуальный посыл непременно присутствует, но в то же время соотносится с общим для всех материалом. Иногда исполнители отстаивают собственные права на авторство форм. Подобное, впрочем, не столь часто встречается. Более распространено не произносимое вслух, подчас скрытое, но остро ощущаемое певцами, музыкантами личностное осознание искусства, реализуемое, прежде всего, в творческих актах. Но и во внутренних представлениях обнаруживается отношение к художественной практике как к феномену, и слитому с человеком, ему одному принадлежащему, и одновременно обладающему свойствами сообщения, посыла. Музыкальные формы как олицетворение явленного, предметного начала вступают во взаимодействие со скрытыми, нематериальными планами – внутренними эмоциональными состояниями. Звукотворчество оказывается настолько значимым для исполнителей и слушателей, что словно присваивается ими. Всеобщность, единство форм предопределяется коллективной эмоцией, содержащей вместе с тем многообразие переживаний, намерений, индивидуальных инициатив. Авторство как бы принадлежит всем и каждому. Личностная воля непременно присутствует, но соотносится с другими персональными посылами, откликаясь им, реагируя на них. Вступает в силу особенное свойство дипластии, содержащее одновременно черты слитности и обособленности*.

* Феномен дипластии всесторонне изучается И. И. Земцовским. Рассматривая разнообразные полифонические формы, исследователь сообщает «о музыкально-контактной социализации многоголосия и о его опоре на культуру дипластии, т. е. на одновремен-

Внутри диалогического поля зарождается личностное выражение; индивидуальная созидательная воля вызвана к жизни человеческим общением. И наоборот: внутренний посыл, объединяясь с другими инициативами, порождает общее, всем принадлежащее содержание.

В любых жанрах традиционной культуры содержится антиномия обособленности и сопричастности. Погружаясь в себя, певец-музыкант отыскивает самобытные художественные средства и в то же время стремится, используя собственные возможности, сблизиться с другими в совместном творческом акте. Чем больше индивидуальных красок, тем непринужденнее исполнительский контакт. В различных формах обнаружение личностных инициатив происходит по-разному. Архаичные обрядовые жанры, казалось бы, наименее предрасположены к подобному обнаружению. Но именно в них, хотя и по-своему, но предельно отчетливо проступает исполнительская индивидуальность. Достаточно распространенный взгляд присваивает архаичным видам неотъемлемые свойства узаконенности, монолитности, коллективности. Эта позиция основана, прежде всего, на признании определяющих для традиционной культуры черт мифологического сознания, символики, синкретизма. Человек, со всеми присущими ему особенностями, оказывается при этом на втором плане, остается как бы почти не замеченным. Любые культурные символы, между тем, предопределяются самой жизнью, являя собой ее часть. Ритуальные нормы, знаки, предписания сотворены человеком. Действительность и представления об окружающем мире неразделимы.

Целостность жизненного существования с чрезвычайной силой выражена в звуке. Обрядовый напев становится средоточием и символических представлений, и человеческих инициатив. В общей для всех песне заключена колоссальная концентрация творческой энергии. Певческие голоса объединены в ритуальном звучании. Но в этом единении неукосни-

ную слитность и обособленность» (*Земцовский И. И. Музыкальная диалогика // Из мира устных традиций: Заметки впрок. СПб., 2006. С. 182).*

тельно присутствует личностный план. Вокальные партии максимально индивидуализированы. Объединяющим оказывается используемый всеми особый способ звукоизвлечения, с резким тембром, мощным посылом голосов. Эта необычная, жесткая вокальная манера становится своего рода обрядовым маркером, ритуальным символом каждой певицы. Выполнение же общего для всех звукового приема – самостоятельное, индивидуализированное. Каждый из создателей напева свободен в совершении собственных творческих намерений. Никто не обязан повторять других. Ни один из участников с абсолютной точностью не следует тембру партнера. Каждая исполнительница выражает в песне саму себя, доносит до других собственное чувство, целиком отдается сокровенным переживаниям. Общий способ звукоизвлечения предпослан заранее, его ритуальный тембровый смысл известен всем. Но любой волен выбирать и мгновенно осуществлять присущие только своему голосу тембровые приемы*.

Звучание обрядовой песни символично. Напев оказывается сопричастным каждому исполнителю и словно откликается на желание им овладеть. Влечение к звуку – персональная склонность; взятие звука совершается одним певцом. В напеве сосредоточены все впечатления, воспоминания, бессознательные устремления, побуждения. Форма песни предназначена для исполнения в определенную пору, во время установленного ритуала, предначертанного события. Напев создается через оживляющее ситуацию восприятие и становится поэтому принадлежащим всем. И одновременно, как бы минуя этот событийный контекст, достается любому желающему – напрямую, непосредственно в звуке. Певицы обладают формой песни как отчетливо явленным, имеющим

* Культуры, архаичные по своему складу, не ограничивали личностную звуковую инициативу, но, напротив, благоприветствовали ее естественному обнаружению. По мысли Г. Орлова, «противясь переменам, ревниво охраняя священные традиции и ритуалы, культура вместе с тем поощряла индивидуальную свободу и спонтанность участников ритуала и приветствовала их результат – разнообразие проявлений единого». См.: Орлов Г. *Древо музыки*. Вашингтон; СПб., 1992. С. 192.

материальные темброинтонационные очертания звучащим «телом». Но этот же объект, эта же форма молниеносно преобразуется в символ, выражающий свойственный каждому уникальный человеческий и исполнительский опыт.

Тексты напевов очерчены формульностью и в то же время содержат глубокий поэтический смысл. Образуется многоплановое символическое содержание. Напев, текст, событие – все эти культурные реалии становятся неотделимыми друг от друга и объединяются, воплощаются в одном существе. Человек получает могущественный символический дар и претворяет его. Певицам безраздельно принадлежит звучание песни. Нередко исполнительницами ведутся споры по поводу правильности того или иного мелодического мотива, оборота. Отстаивается свой, приоритетный вариант. Никто не отдает никому собственный напев. Ведь родная версия приобретена много лет назад. Песня, привитая в детстве, становится символом, имеющим особенное, непреходящее значение. Отвечая на расспросы собирателей об особенностях свадебного ритуала, исполнительницы нередко вспоминают свою же реальную свадьбу. Подлинное событие оказывается приоритетнее отвлеченных ответов. Предпосылается личностная нота. Но обрядовая символика не исчезает. Душевное переживание, действительный случай объединяются с символическим смыслом ритуала. Свадебный напев может быть исполнен лишь определенному лицу. «Кому играть будем?» – непременно следует вопрос. В символику звука неумолимо вносится человеческое переживание. Исполнение масленичного напева немыслимо не в свою пору. «Надо закрыть окно, а не то соседка скажет: “Тронулась баба головой – масленку летом играть!”» – сокрушается певица. Ритуальному символу сопутствует острейший личностный отклик. В традиционное архаическое сознание властно вторгается чувство события. Присутствует чрезвычайно эмоциональная реакция на звук. «Масленичный голос» будет отвергнут услышавшими его соседями. Воспроизвести подобный напев летом – немалый риск. Во всех приведенных случаях текст, напев, событие и содержат символический смысл, и объединяются глубоким личностным переживанием.

Архаическая традиция дает установку на разъединение индивидуальностей в звуке, напеве, символе. Необходима в первую очередь острота внутреннего слухового ощущения. Подобное умение воспитывается с детства. Происходит интенсивное стихийное овладение традицией, материал осваивается заранее, задолго, изначально. Постигаются самые разнообразнейшие жанры. Вовлечение в звуковые формы при этом совершается необычайно гибко, естественно. Слуховой опыт оттачивается в постоянной смене событий, основанной на повторяемости, но не закреплённой, а обновляемой в каждом последующем случае самой жизнью. Традиция воспринимается целостно, постигается в единстве различных ее элементов, видов, сторон. Индивидуальное овладение материалом происходит, между тем, фрагментарно, выражается чередой событий, звучащих эпизодов. Певица слышит многих, но заимствует не у всех. Обладание певческой собственностью кристаллизуется органично, в неустанном длительном процессе. «Свой» напев вызревает постепенно, формируется с приобретением умений отделить одно от другого, дифференцировать конкретные тембровые впечатления, случаи. Звук-символ ассоциируется с определенной жизненной ситуацией, с ее четко очерченным во времени контекстом, соответствующими событию эмоциями. Певица разграничивает различные стороны культуры, одновременно объединяя их и в сознании, и в собственном, лишь ей одной принадлежащем варианте напева. Песня становится неотделимой частью человеческого существа. Напев приобретает черты живого организма, становясь символом, всем предначертанным, общим и в то же время личностным. Петть можно с любыми людьми. Но коллективное начало отступает перед высвобождаемым с небывалой активностью индивидуальным звучанием. В обрядовой ситуации певица словно стремится вырваться из собственного существа, воззвать к пространству, бесконечности. Архаические обрядовые формы предоставляют человеку особые возможности для неудержимого творческого самоизъявления. Главенствуют возвышенные, поэтические выражения и смыслы. При этом максимально используются

все психофизиологические ресурсы. Звучание голоса полетное, стремительное. Одновременно применяется утробное, «животное» дыхание, с использованием нижней части певческого аппарата. Охватить, словно объять собой безграничный простор, выявить предельные возможности человеческого голоса, превращая его в личностный символ, – кардинальная цель обрядовых певиц*.

Постепенно формируется способность к глубокому персональному высказыванию. Индивидуальное умение появляется с развитием особой склонности к исполнительскому отъединению от других. Певица творит свой напев, создает голосом собственный символ. Гетерофонная ансамблевая фактура способствует звуковому отстранению. Каждая партия представлена с предельной отчетливостью. Певческие голоса, слитые в единую целостную линию, тем не менее, самостоятельны, текут свободно, подчиняясь внутренней исполнительской воле. Субъективно преподносимый ритуальный напев автономен. Творящая от собственного лица обрядовая певица обособлена. Каждый голос неповторим. Магическое обращение к стихиям осуществляется совместно. Но единый призыв реализуется множеством отдельных заклинаний. Певица воспринимает другие звучащие голоса, слышит раздающиеся совсем близко от нее воззвания, кличи. Но не коллективная форма воспроизводится здесь прежде всего. В первую очередь выражается заключенный в напеве глубоко индивидуальный, внутренний символический смысл.

Совместность, сопричастность порождается отъединением, обособленностью. Главное же объединяющее начало – высвобождающая, животворящая вера в магическую силу звука. Воздействие вездесуще, присутствует всюду – и

* «Тут нет раз навсегда закрепленных, неизменных хоровых “партий”. <...> Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый, более-менее импровизирует, но тем не разлагает целого, – напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, – многократно и многообразно» (Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Имена: Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 28).

в коллективном заклинании, и в индивидуальном призыве. Певица беспрекословно верит в символ, образ звука, но воплощает эту веру собственным обращением, личностной созидательной волей. И – внутренним обособлением. Звуковое исполнительское отграничение выражено в одновременном желании сотворчества, контакта с остальными певцами. Но эта сопричастность обнаруживается главным образом в чувственном сближении. Другой человек необходим – но лишь для «усиления посылы», его поддержки, удвоения, умножения. Реализуемое на пределе певческих возможностей звучание требует помощи остальных. Предписана еще большая сила, предполагается расширение звука и чувства. В совместном обрядовом акте, соприкосновении с другими певицами, сопричастности с природным окружением совершается зов. Обращение к стихиям подразумевает использование «нечеловеческих» усилий. Но совместный звуковой призыв невозможен без индивидуального певческого посыла. Голос певицы разрастается, охватывая собой безграничность пространства.

Гетерофонная ансамблевая фактура предрасполагает исполнителей к активному самовыявлению. В группах такого рода все равны. Каждая певица ведет собственную линию. Обрядовые ситуации подразумевают изрядное количество участников, прибывающих не только из своей деревни, но нередко и из соседних сел. В этих случаях личностные инициативы многократно увеличены. Исполнители не готовятся специально к предстоящему событию. Певческие группы возникают спонтанно. Стихийность контактов способствует появлению ансамблей «незамкнутого» типа*. Подобного рода коллективы не предполагают предельной взаимосвязи вокальных голосов. Теснейшее сближение, переплетение партий наиболее характерно для ансамблей с ярко выраженной

* Различные виды вокальных ансамблей, в том числе «незамкнутого типа», непрерывно меняющихся по составу, рассматривает Е. В. Гиппиус. См.: Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Ред.-сост. Е. В. Гиппиус. М., 1979. Предисловие. С. 6.

многоголосной фактурой, существующих в различных восточнославянских традициях. Именно в группах «замкнутого» типа (семейных, казачьих) коллективность творческого мышления обозначена особенно выпукло. Напротив, при «незамкнутом» – обрядовом совместном пении, как это ни парадоксально, участники ансамбля обладают наивысшей самостоятельностью. Гетерофонный принцип соотношения голосов благоприятствует исполнительскому обособлению. В традициях, сохраняющих до последнего времени архаические черты (например, в белорусских, некоторых русских, украинских), индивидуальный способ певческого самовыявления преобладает. Ритуальному совместному призыву сопутствует личностная обособленность певиц. Чрезвычайное внутреннее сосредоточение – взгляд «в себя» – мгновенно при этом преобразуется мощным эмоциональным выплеском. В звуке выражена неукротимая индивидуальная энергия. Голос певицы направлен одновременно к себе и другим, к окружающему миру, космосу. Ритуальному призыву нередко сопутствуют острые эротические чувства. «Весну кликали – то же, что мальцев кликали!» – признается Елена Сергеевна Брахнова (из деревни Вировля Городокского района Витебской области). В символику начала, пробуждения вторгается безудержный человеческий мотив. Эмоциональное слияние с другими дополняется склонностью к отстранению, обособленности. Не только обычной стеснительностью объясняются указания на других певиц, живущих и по соседству, и в окрестных деревнях: «Идите к Марфе, ина много песен знает, у её голос гулкий!» Архаическая традиция предполагает своего рода раздельность исполнительского сознания. Певицы словно отчуждены друг от друга, но это их не смущает. Отдельность каждой как бы подразумевается. Легче попросту отослать собирателей к другой исполнительнице. То, что та будет петь одна, не имеет значения. Традицией предопределяется певческое равноправие и для ансамблевых, и для сольных типов музицирования. Любая индивидуальная версия способна отобразить целостное звуковое содержание.

Человек традиционный осознает свою неразрывность с культурой, но вместе с тем пребывает в собственном, само-

стоятельном, отдельном от других мире, хранит предначертанный только ему способ существования. Обряд и символичен, и реален. Песня, неотделимая от ритуала, олицетворяет его и одновременно воплощается в личном звучании. Напев становится мостом, связывающим внутренний мир человека с окружающей жизнью. На первый план выступает индивидуальная составляющая. Певец словно прикипает к своей песне. Напев, сопровождая жизнь человека, оказывается для него особым способом существования, бесценным, незаменимым средством творческого мышления, выражения. Имеющей сжатый диапазон обрядовой песне предпослано огромное назначение. Смысл небольшого по объему напева в его «свернутости», «минимальности», но, одновременно, в невероятной по своей концентрации силе. Ограниченное скромными пределами ритуальное звучание вырывается во внешний мир, подобно стремительно распрямляющейся пружине. Лапидарные очертания напевов способствуют певческому поиску «большого в малом» – интонационно-расцвеченному варьированию в строгих границах обрядовых форм*. Именно в подобной изобретательности звуковедения раскрывается личностная инициатива певиц. От многих исполнительниц приходилось слышать: «В артели легче песни играть!» В любом типе музицирования выявляется, между тем, творческая индивидуальность. Нередко участницы вокальной группы ориентированы на лучшую, самую знающую певицу. В ансамбле может оказаться несколько подобных искусственных исполнительниц. Не все обладают одинаковыми умениями. Но, тем не менее, каждая, даже не зная в совершенстве слов или не имея отменных вокальных данных, способна «подвести» – подхватить запевалу. Не столь значимым оказывается при этом состав участниц ансамбля. Певческой подготовкой, необходимой для поддержки исполнительской группы, владеют все. Песня непременно прозвучит при любом сочета-

* Здесь, впрочем, сам материал диктует ограничения, и личностный творческий импульс стремится их преодолеть. См.: Ромодин А. В. Звучащее и неслышимое: Голоса в традиционной культуре // Голос в культуре: Артикуляция и тембр. СПб., 2007. С. 45.

нии, при каком угодно количестве голосов. Изменяются лишь звуковые очертания, тембр, ритм, образ напева.

При всех очевидных трудностях сольного исполнения, чуть ли не каждая традиционная певица оказывается способной к нему. Обрядовый напев может быть озвучен в любой ситуации, в том числе и в уединении. Подчеркнем, что речь идет о традициях архаического типа, с доминированием в них ритуальных песенных видов, с преобладанием особой темброво-артикуляционной («зовной», «кричащей») исполнительской манеры, существующей в гетерофонной ансамблевой фактуре. Показательно, что именно на подобной культурной основе появляются виртуозные сольные певицы. Для их творчества характерно мягкое, негромкое звучание голоса. В сдержанной манере они исполняют не только лирические напевы (эта стилистическая особенность свойственна такого рода традициям), но и обрядовые – календарные, свадебные песни. Знаменитые камерные певицы О. Ф. Сергеева, О. В. Трушина, А. И. Глинкина выросли в местностях, сохраняющих отчетливо выраженные архаические черты*.

Формы спокойного, негромкого пения используют многие исполнительницы. Вокальное интонирование «вполголоса» становится как бы предвестником будущего, прообразом

* Творчество этих выдающихся исполнительниц отображено на грампластинках, представлено в публикациях, сборниках песен. См.: Фольклор Псковской области. Усвятские песни / Составление и аннотация Е. Н. Разумовской. Поет народная исп. Ольга Сергеева. Пластинка первая (календарные песни). С 20 08833/34; То же, пластинка вторая (свадебные песни). С 20 09047/48; Песни Смоленского Поднепровья. Лирические, свадебные, поминальные, святковские песни. Исп. Ольга Владимировна Трушина (дер. Нетризово Кардымовского района Смоленской области) / Сост. и аннотация С. Фролова. Комплект из двух пластинок. Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома. Выпуск 1986. М 20 46433 009; Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. М., 1969; грампластинка из серии «Поют и играют народные исполнители»: «Русские народные песни в сольном исполнении» (в записях представлено и творчество А. И. Глинкиной) (Д 24901-2); Глинкина А. И. Невольное детство // Живая старина. 1994. № 3. С. 43–45.

того напева, который воплотится затем в действительных ритуальных ситуациях*. В сдержанном звучании «для себя» (обычно дома) оттачивается личное художественное умение. Подобной практикой в отдельных случаях и вызвано появление выдающихся сольных певиц. В то же время манеру исполнения «вполсилы» используют многие. Чуть слышное звучание голоса – типичный сопутствующий элемент бытовой обстановки, предполагающей уединение. Исполняться могут при этом любые напевы, в том числе и обрядовые. Но динамически скромное звучание требует особого умения, выраженного в способности, не теряя дыхания, вести упругую вокальную интонацию. Поэтому, например, негромкое совместное пение в избе подразумевает наибольшую исполнительскую взаимопомощь. Напротив, в поле, на улице, в лесу происходит многократное усиление певческих ресурсов. Каждый голос максимально раскрыт и будто не нуждается в дополнительной поддержке. Предельная мощь задействована. Интенсивный персональный посыл выявлен. Поющий человек, желая охватить необъятный простор, словно вырастает из самого себя, становясь существом огромным, исполинским. С помощью звука певица способна достигать пределов невидимых, потусторонних. Исполнительские атрибуты преобразованы сакральными средствами. Певческая маска, неподвижное лицо, невидящие глаза, застывший в оскаленной полуулыбке рот – все эти физиологические факторы приоб-

* О формах негромкого пения см.: *Щуров В. М.* Манера пения вполголоса в русской народной традиции // *Звук в традиционной народной культуре*. М., 2004. С. 225–237. «Если талантливые певицы поют соло и для собственного удовольствия, то это нередко приводит к совершенствованию вокального мастерства и к выработке специфической индивидуальной вокальной манеры, обычно сдержанной по силе» (Там же. С. 235). Между тем причины и следствия развития сольных исполнительских умений выходят далеко за рамки эстетического начала культуры; образуя целый спектр смыслов, содержательных планов, они взаимосвязаны с жизнью, творчеством, ритуалом, типами личности, многообразием, сложностью, порой противоречивостью индивидуального существования традиционных музыкантов и певцов.

ретают ирреальное, «нечеловеческое» значение. Пластика, мимика, фигура человека напоминают изображение идола, воспринимаются живым его воплощением. Символ предполагает сосуществование нереального и действительного, мистического и творческого, скорбного и возвышенного, плачeveго и смехового. Мрачное сопутствует одухотворенному, опасное сочетается с животворящим. Взгляд, обращенный в невидимое, «идол», маркирующий нездешнее, олицетворяют не только коллективное, но, прежде всего, индивидуальное побуждение.

В разнообразных архаических формах проступают различные амбивалентные смыслы. Сами песни могут иметь разное содержание. По своему характеру одни масленичные напевы суровые, протяжные, темброво-сгущенные, другие – плясовые, резкие, безудержные, с ритуальным топотом удаляющих в землю ног. Весенние – жесткие, пронзительные, взрывные или светлые, прозрачные, протяженные. В разных по содержанию видах, формах обязательно обнаруживается зов как знак, как символ обращения*. В голосе, звуке призыв материально воплощается. Человек, понимающий многоплановый сакральный смысл звучания, мгновенно переводит его амбивалентное содержание на язык собственных чувств. Причитающая «под кукушку» плача удаляется от всего мира в лес, поле для разговора с родными – ушедшими. С помощью живого символического посредника (птицы) она истово обращается к потустороннему миру. Но в скорбных ее рыданиях слышна сокровенная личностная нота** В по-

* Феномен зова, сущностный, корневой для традиционной культуры, представляющий собой один из источников ее порождения, рассматривается Г. И. Мальцевым. Автор подчеркивает особенности формулы лирической песни, содержащей «свойство обращения, зова, призыва – активного обращения к традиции, устремленность к тому традиционному идеалу, который ее облекает и ответ от которого она получает из глубин традиции». См.: *Мальцев Г. И.* Традиционные формы русской необрядовой лирики. Л., 1989. С. 85–86.

** Эта уникальная форма ритуального внеобрядового причитания изучается Е. Н. Разумовской. См.: *Разумовская Е. Н.* Плач с «кукушкой»: Традиционное необрядовое голошение русско-

хоронных голошениях, во время обряда, совершается порой прямая передача «на тот свет». Причитальщица безутешно оплакивает умершего родственника и одновременно отсылает весть другим ушедшим. Подобное обращение к нездешним силам предопределено непреклонной верой, но вместе с тем предполагает особую силу индивидуального высказывания*. Разговор с потусторонним миром, «со смертью», предопределен не только глубиной мифологического сознания, но и концентрацией чувств, интенсивностью личностных звуковых усилий. Обрядовый смысл голошений соотносится с жизненным опытом плачей. Заклинание совершается голосом. Ритуальность воплощается звуком.

Индивидуальные инициативы порождаются особой чертой, присущей деревенскому человеку. Эта черта прорастает из своеобразия народной культуры и получает продолжение в непредсказуемости, изменчивости, спонтанности творческих исполнительских намерений, свершений. Действительность для людей традиции оказывается не вполне реальной. Мир иллюзорный, созданный воображением, и мир подлинный совмещаются. В жизни человека происходят постоянные переходы из плоскости повседневной – в пространство ритуальное, мифологическое, неопределенное. Действительность опрокидывается, становится не вполне очевидной. Но именно *творчество* оказывается предпосылкой, основой для создания этой изобретенной реальности. Человек непрерывно ведет поиск контрастных внутренних состояний и

белорусского пограничья // Славянский и балканский фольклор. М., 1984. См. также: Лобкова Г. В. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. С. 127–161.

* В магию традиционных архаичных плачей, обрядовых песен неминуемо вплетается личностный мотив. «Те, кто верит в значение ритуальной песни, те и воспринимают ее по-особому. Музыкальное восприятие нельзя ограничивать слуховым – оно всегда и моторно (от реагирования голосовых связок на пение до восприятия музыки всем телом <...>), и психологически богато» (Земцовский И. И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика // Советская музыка. 1986. № 3. С. 64).

соответствующих им ситуаций. Призрачность представлений словно продолжается в жизни. Действительность смутная, но одновременно ясная. Творчество поэтично и в то же время зыбко. Противоречия и тревожат, и завораживают. Двойственности, противоположности ведут к конфликтам. Столкновения достигают кульминации в обстановке ритуала. В «обряде как мифе» нереальность становится устрашающей*. Звук выступает не вспомогательным, но первостепенным средством, предопределяющим экстатические выплески за пределы действительности. Эмоциональный взрыв происходит на фоне представлений о неочевидности жизни, неуловимости творчества. Ритуальное музицирование коллективно лишь по внешним своим признакам; личностные импульсы присутствуют здесь непременно. Порождающий их источник – обращенная к внешнему миру, космосу, стихиям исполнительская экспрессия, с одновременным уходом «в себя», в собственное внутреннее существование.

Человек традиции беспрестанно творчески воодушевлен, чуть ли не одержим; он словно балансирует на грани действительного и ирреального, существующего и воображаемого, осознанного и непостижимого. Полярные эмоциональные состояния проступают в самых разных исполнительских видах и формах (вокальных, инструментальных, ранних, поздних). Иррациональности сопутствует своего рода отвлеченность мышления, сохраняющаяся и в более поздних по происхождению жанрах. Но их звучание (свойственное, например, многоголосной лирике) проникнуто особенной, экспрессивной чувствительностью. В архаичных формах отвлеченность сознания, звукового воплощения, наоборот, преобладает, доминирует. Отвлеченность эта вызвана, однако, самобытным пониманием бренности жизни, перехода в другой, бесконечный – потусторонний мир. Подобного рода представления

* По Л. М. Ивлевой, «текст обряда с его мифологической основой (речь идет не о мифе как источнике обряда, но о самом обряде как мифе) требует особых мотивировок действия». См.: *Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре*. СПб., 1994. С. 130.

порождаются не только архаичным мифологическим сознанием, но и глубоким человеческим переживанием. Предопределенности противоположен вызов. В нем протест, отрицание конца, непризнание смерти. Личностный мотив звучит здесь с особенной силой. Сакральность архаического мира – вызывающая, протестующая. Обращение к стихиям – «на равных» с ними. Магическая просьба – не покорная, но наполненная огромной внутренней мощью. Символы, знаки не только универсальны и реальны, но оказываются погруженными в само существо человека. Неукротимая чувственная сила протупает главным образом в голосе, звуке. Безраздельность творческого посыла сливается с необъятностью стихии. Магия обращения-заклинания направляется человеком, становится частью его существа, подчиняется его внутренней воле, личной идее. Мифологичность сознания вырастает из грандиозной энергии чувств. Эта интенсивность, всеоживляющая, сотканная из разных источников, планов, начал, создает основу для могучего самоизъявления традиционного человека. В подобных сближениях, амбивалентных соединениях выражена его личностная звукотворческая воля. Именно поэтому персональный посыл преобладает. Коллективное начало словно сжато, свернуто в микрокосм каждого.

Человеку архаики присуща особенная идея, воплощаемая в певческом голосе. Непоколебимая энергия утверждает жизнь. Страх смерти отступает. Свободе, естественности мировосприятия словно способствует сама традиция, со свойственной ей ограниченностью в пространстве, сосредоточенностью во времени. Все окружающее видится, ощущается человеком близким, своим. Возникает впечатление завершенности, постоянства. Но эта же целостность, законченность, закрытость создает великолепную основу для творческого созерцания, самоуглубления. Затворничество – источник совершенствования. Деревенский человек пребывает, таким образом, и в самом себе, и одновременно он свободен и открыт миру. Обособленность каждого неотделима от сопричастности остальным. В обращении к стихиям выражено творческое чувство певца. В магии призыва присутству-

ет соприкосновение, общение душ. Все эти устремленные друг к другу импульсы, связующие нити сконцентрированы в звуках, голосах и напевах. Между людьми словно выткана невидимая звуковая материя. Для ее обнаружения у каждого существуют собственные глубокие ресурсы. Певческая напряженная эмоция содействует образованию звуковых форм. Архаический традиционный напев создается совместными усилиями. Но его внутренний порождающий источник – личностная воля певца.

Ирина Чудинова

Слушание и звукотворчество в православной аскетике:

Афонские старцы о музыке

От первого крика до последнего вздоха человек пребывает в мире звучащем; жизнь и звучание неразделимы. Звуковая среда, с которой он связан, множество естественных и искусственных звучаний, с которыми соприкасаются его слух и руки, так же как и его голос, как «отзвук» внутреннего состояния личности в преходящем и вечном, есть артикуляция уникальности личности в парадигме истории, культуры и традиции. Константы артикуляции личности в звучании, осознанно и бессознательно, формируются на протяжении всего жизненного пути, в совокупности всех аспектов человеческой деятельности и характеризуют принадлежность определенной культурной общности и традиции.

В данной статье, основанной, прежде всего, на высказываниях христианских подвижников нашего времени, хранящих древнюю монастырскую традицию Святой Горы Афон, речь пойдет об особом образе слушания и звукотворчества, связанном с православной аскетикой.

Афонское монашество в последние десятилетия было прославлено именами людей высокого духовного опыта, которых, по обычаю, называют «старцами» (греч. ὁ Γέροντας). Они создали монастыри, и высокий подъем духовной жизни в них не случайно оказался соединен со значительными достижениями в церковно-музыкальном искусстве. Как в древности, так и сегодня искусство звучащего слова в монастырской традиции сохраняет свою значимость и, при всем разнообразии форм, неизменность канонических основ. Традиция, как утверждает митрополит Дионисиос (Псариянос), выдающийся знаток истории и теории церковной музыки, «не есть состояние, но действенная сила, это поле, на котором укоренено древо жизни»^{*1}. Она должна быть лично вос-

* Здесь и далее переводы с греческого автора статьи.

принята, услышана и исполнена. Афонский старец и гимнограф Феоклит Дионисиат пишет: «Основное в христианстве узнается опытом и усвоением. Как говорит святой Григорий Синаит, тот, кто захочет понять значение заповедей путем чтения и изучения, без исполнения, похож на того, кто представляет тень как правду. Потому что суть истины становится известной только тем, кто живет ею»².

Жизненное усвоение истины в слушании, следование вслед учителю, слушание и исполнение устного слова в аскетике названо «послушанием» (ἡ ὀρακοῖ). Как аскетический термин это слово имеет многогранный, прежде всего духовный смысл. В послушании претворяется опыт слушания и восприятия христианского предания – усвоения традиции всем существом, на личном опыте. Церковная письменность фиксирует слово, но жизненность и полнота его смысла, то, что нельзя наблюдать, но только исполнить, «вкусить», воспринимается в звучании. В умении вслушаться в звучащую речь, услышать смысл и произнести слово передается опыт молитвы; в опыте литургического поведения и исполнения богослужебного устава усваивается (каждым в свою меру) то, что личный словесный опыт превышает, – мистический опыт церкви.

Опыт слушания в храме, произнесения и пения непосредственно соединен с практикой христианской аскезы. В многогранном и глубоком аскетическом понятии «послушание» содержится и аспект слушания звучащего в храме литургического слова, личное усвоение «образа молитвы» в опыте артикулирования молитвенного слова. С понятием «послушание» соединено и то, что в греческой церковной культуре в наше время именуется «византийская музыка» (βυζαντινὴ μουσική), а изначально именовалось «ψαλτικὴ τέχνη» или искусство произнесения псалмов³.

О церковной музыке старец Порфирий Каусокаливит говорит: «Византийская музыка очень полезна. Никакой христианин не может существовать без знания музыки. Нужно чтобы все ее знали. Она непосредственно связана с душой. Музыка освящает человека бескровно. Без труда, радостно становишься святым»⁴.

Существующее в современной греческой церковной культуре и языке понятие «византийская музыка» – это и собственно церковное пение, и весь круг вокальных и речевых приемов произнесения молитвенного слова в храме, многогранный опыт литургического поведения, опыт слушания и восприятия церковного предания в звучащем слове. Причем определение «византийский» воспринимается не столько в историческом или теоретическом смысле, но, прежде всего, в смысле «каноничность», т. е. правдивость интонирования, слушания и понимания литургического слова.

Понятие «византийская музыка» имеет значение совокупности многих особенностей звукового артикулирования и музыкально-литургического поведения, хранящих и передающих благодатный опыт церковной молитвы. Именно молитва – импульс литургического звукотворчества, постоянно обновляемого и всегда неизменного в своих основах. Как утверждает греческий музыковед Гр. Статис, «певческое искусство это, прежде всего, традиция, переходящая от поколения к поколению, и развитие, способствующее сохранению, потому что в области богослужения, с его строгим типиконом, неприемлемы внезапные новшества»⁵.

Неизменность типикона византийской музыки не есть непрестанное повторение того же самого, но возможность творчества и постоянного обновления. Так, Гр. Статис пишет: «Достоинно стоит у певческого “аналогия” певец, если отдаст дань уважения певческой традиции, какую ему передали предки, и если поет нечто новое, по благодати свыше, и это не кажется странным для слуха святых и не коробит молитвы верующих»⁶.

Неизменно то, что можно назвать «обычай благочестия», артикуляционные константы, сущностный компонент византийского типикона, который становится действенной силой литургического звукотворчества. Опыт благочестия и опыт звукового артикулирования в церковном обряде нераздельны. «Знание музыки», музыкальная искусность для челове-

* Так в греческом монастырском храме называют четырехсторонний высокий столик, на который кладут певческие книги и вокруг которого располагаются певчие.

ка церковной традиции – добродетель духовная, связанная с такими аскетическими и богословскими понятиями, как смирение, простота, любовь «по Богу» (ἐν Κυρίῳ ἀγάπη), Божественная благодать.

Стержневое понятие аскетической традиции – «смирение» (ἡ ταπεινότης). Так, старец Порфирий связывает гармонию византийской музыки с благодатным состоянием, порождаемым смирением: «В душе человека есть гармония. В первоначальном состоянии нашей души была эта гармония, поэтому если мы говорим о людях, что они имеют благодать, это значит, что они просты <...> Византийская музыка очень проста, если ее полюбит душа. Как полезна гармония в душе! Тот, кто знает музыку и имеет смирение, имеет благодать Божию. Начинает злиться, кричать, но боится дисгармонии, потому что гнев и все эти грешные состояния не находятся в гармонии. И так постепенно ненавидит зло и воспринимает добродетель, которая есть гармония. Все добродетели гармоничны»⁷.

Смирение для христианина – источник личного творчества, «прорастания» духовного зерна, заложенного в душе, возможность петь «по благодати свыше». В человеке, оставившем свои эгоистические намерения и собственные желания ради абсолютного послушания «слову», ради самозабвенного вслушивания в предание и традицию, открывается особый, тонкий слух духовного, которое никогда не достигается, не завоевывается, не берется силой по своему намерению и желанию. Как пишет митрополит Николаос Хаджиниколаос, «Господь является сам как благодать и дар. Является откровением, а не обнаруживается. Даруется и приносится, а не завоевывается и достигается. Поэтому и явление его требует низжайшего, смиреннейшего расположения, которое ведет, однако, к большему – к высшему мгновению, к смирению по благодати. Приготавливает здравую мысль и влекущую благодать, просвещение, свободу. Это ощущение здравомыслия, которое освящает жизнь и преображает Бога от отдаленной идеи в Лицо Отца, это стяжание “ума Христова” (1 Кор. 2:16), образует нечто весьма и весьма тонкое, настолько тонкое, что это ощущаешь, но не понимаешь, уразумева-

ешь, но не можешь доказать справедливость, этим живешь, но не можешь объяснить, это чувствуется больше как любовь, нежели смысл, как ощущение тайны, нежели сильный аргумент»⁸.

Значение звукотворчества, музыки в аскетическом опыте особенно велико именно потому, что она способна в наибольшей мере этот тонкий и сокровенный опыт сохранить и передать. Ведь и музыка есть то, что «ощущаешь, но не понимаешь», то, чем «живешь, но не можешь объяснить», что «чувствуется больше как любовь, нежели смысл». Голос человека хранит «ощущение тайны», и это ощущение способен передать именно поющий человек. Только он может поделиться с другими тем, что иными путями сообщить невозможно, что невозможно ясно высказать, но только указать.

Старец Порфирий говорит: «Можешь стать и певцом-эгоистом, раскачиваться и расслабляться и быть пустым, можешь иметь и голос и умиляться своему голосу, но действительно святой тот, поющий, кто имеет и нечто другое, не только голос. Вместе с голосом, передаваемым звуковыми волнами, тайно передается и то, что прикасается к душам людей и глубоко их волнует. Пустой, так сказать, музыкант, эгоист, имеет кое-что и тем доволен. Святой музыкант посылает волны голосом. Совершается великое таинство. Поэтому, если пойдешь на Святую Гору и услышишь монахов, которые поют, каким бы ни было замороженным и окаменевшим сердце, все равно услышишь <...>»⁹

То, что афонские старцы именуют «византийская музыка», – это, прежде всего, особый звуковой образ молитвенного слова, способ артикуляции внутреннего молитвенного состояния. Это и глубоко личное переживание, и ощущение причастности к традиции, истории, многовековой культуре, всему «народу Божиему». 'Η Βυζαντινὴ μουσικὴ – хранилище соборного «ощущения тайны», проводник благодатной силы молитвенного слова, полноценное восприятие которого невозможно вне личной аскетики и молитвы, так же, как и без общего церковного богослужения. В то же время и богослужение вне звукотворчества, без певчески-речевого артику-

лирования слова и звучания определенных предметов (таких, как колокола, била, кацеи, кадила) невозможно.

По мысли архимандрита Эмилианоса, «молитва обязательно соединена с чем-то другим, с богослужением и, конечно, Божественным причащением. Если нет богослужения и нет причащения, то и молитва существовать не может. Всякая молитва станет ложью. Если есть богослужение и нет внутренней духовной молитвы, внутренней, мощной, орущей молитвы, будьте уверены, что и богослужение наше и Божественное причащение наше тщетны, есть просто горсть грязи в глаза Бога»¹⁰.

В слушании звучащего литургического слова в храме человек постигает премудрость Божию, усваивает Божественное слово в собственном понимании и памяти. Память священных текстов «от слушания» в храме имеет большое значение в монашеской жизни. Старец Порфирий говорит о важности отчетливого и внятного произнесения слов при пении канона и псалмодировании: «Когда поете каноны, не просто говорите слова, но воспринимайте их с радостью. Таким образом, быстро освятитесь, не понимая того. И когда читаете Псалтирь, произносите чисто, каждое слово. Как бы я хотел послушать человека, который почитал бы Псалтирь! Сел бы там, [чтобы] не пропустить ни слова. Именно так я выучил Псалтирь, слушая в храме. А в Евангелии я выучил каждое зачало, наизусть, стих за стихом»¹¹.

По мысли старца, выражение себя в звучании должно быть искренним; искусство литургического интонирования рождается из естественной интонации простого, сердечного диалога между людьми. Старец Порфирий разъясняет: «Часто мы читаем небрежно, но требуется внимание и хорошее произношение. Читайте с “н” и “с”^{*} и произносите со смыслом, радостью и любовью. Читайте, как будто говорите с человеком. Естественно, просто, со смыслом и просительно. Как будто говорим: “Панайота, ты знаешь, что с нами случилось. Была у нас какая-то мелочь, всё истратили, и теперь у нас

^{*} Окончания греческих слов.

ничего нет. Если тебе нетрудно, прошу тебя, дай мне немного денег”. Ничего искусственного, никакого лукавства»¹².

По словам старца Порфирия, внимательное чтение преображает человека: «Когда будете читать со смыслом, внутри вас возникнет радость и воодушевление. Тогда взойдете на ступень молитвы. И душа ваша станет кроткой <...> святой бескровно, без труда. Так постепенно достигнете любви, станете кротки, смиренны сердцем (Матф. 11, 29). Вам дарует Бог святое смирение, т. е. абсолютное доверие. И что, без труда и усердия сделаетесь хороши? Нет ни потуг, ни излишнего напряжения»¹³.

Христианская аскеза есть призывание Бога ради встречи с Богом; аскетическое делание глубоко лично, потребность его рождается из внутренней необходимости быть услышанным Богом. Это импульс и всего литургического звукотворчества. Христианская аскеза, как сказал архимандрит Эмилианос Симонопетрит, – это жест, речь, слово, обращенное к Богу. О таких аскетических деланиях, как бдение и пощение, он говорит: «Это голос и язык, который понимает Бог»¹⁴. Пребывающий в посте, бдящий и молящийся – человек, звучащий к Богу. Каждый день на вечерней службе в храме поют: «Гласом моим ко Господу воззвах, гласом моим к Богу и внят ми» (Пс. 76: 2). Из этой «личной» обращенности фонации слова вытекает необходимость монодии в церковном пении. Святой Иоанн Златоуст подчеркивает эту непосредственность обращенности литургической речи к Богу: «И тот, кто поет, поет один, даже если все поют вместе, голос исходит будто из единых уст»¹⁵.

В то же время литургическая речь диалогична, и диалогична всегда, ее смысл выявляется в диалоге внутреннего, безмолвного и произнесенного вслух слова, в со-слушании и со-действии в «кругу понимания», в диалогичном общении. По словам старца Эмилианоса, пение есть «подражание ангельскому гласу, согласованный ритм, единоголосный византийский хор, наставление гармонией, оно есть взыскание лица Божия»¹⁶.

Один из аспектов «диалогичности» литургической речи выражается в противопоставлении изобильности и многооб-

разия протяженного, полногласного, мелизматического пения и пения «сухого»; произнесения слова говором; утихания речи, вплоть до полного умолкания. Пауза, момент тишины, прерывающей звучание, имеет большое значение в церковном пении.

В греческом богослужении до сих пор сохранились древнейшие формы литургического интонирования, кратимата (κρατήματα), протяженное, мелизматическое пение на характерные слоги, которое является ярким примером звуковой «изобильности» литургической речи. Характерно, что во время дней постов, связанных с отказом от пищи и усиленной аскезой, мелизматические формы интонирования из богослужения исключаются. На это обстоятельство указывает греческий исследователь Гр. Г. Анастасиос: «В третью неделю Великого поста (Крестопоклонную) и 14 сентября, в праздник Крестовоздвижения, вместо Трисвятого поется “Кресту Твоему поклоняемся, Владыко, и святое воскресение Твое славим”. Во все исторические периоды церковной музыки весьма редки примеры его певческого исполнения. Кроме мелизматического исполнения слова “динамис” (δύναμις)⁸, не вносятся “кратимата”. Это отсутствие можно объяснить двояко: с одной стороны, тем, что такие элементы радости не соответствуют “крестному” содержанию этих праздников, и, с другой стороны, тем, что в исключительных случаях певец может использовать предназначенные для “динамис” Трисвятого – тех или иных – “кратиматов”»¹⁷.

Умолкание, тишина – противоположный «кратиматам» аспект единой звуковой парадигмы «византийской музыки». Говоря об образе христианской молитвы и следуя святоотеческому преданию, старец Эмилианос указывает различие молитвы умной и словесной: εὐχή – προσευχή. Προσευχή – это обращение к кому-то¹⁸. Когда один человек хочет привлечь внимание другого, он зовет его, крича все громче и громче, добиваясь того, чтобы быть услышанным. Первое, что нужно сделать, чтобы научиться молитве, – это пережить молит-

⁸ δύναμις – возглас, предваряющий исполнение заключительного раздела «Трисвятого», по обычаю греческого богослужения.

ву «как вопль из глубины». «Пережив обращенность к Богу как вопль из глубины, мы убедимся, что Господь наш крик совершенно не слышит. Нужно повернуться, возвратиться в тишину внутри атмосферы тишины. Бог есть Бог, упраздненный и молчащий, и это мы почувствуем тогда, когда завопим к Богу»¹⁹. Архимандрит Эмилианос пишет: «Когда кричишь, другого не слышишь; нужно остановиться, чтобы его услышать, и если возникает шум вокруг тебя, твой собственный голос путается, не слышится и не различается. Чтобы услышать другого, нужно, чтобы все перестало и ты перестал кричать»²⁰.

Молитвенное «слышание» внутреннего слова – это вслушивание, обращенность человека внутрь себя. В молитве надо услышать тишину внутри тишины, полностью обратиться в слух. Архимандрит Эмилианос привлекает внимание к мгновению перерыва фонации голоса для дыхания: «Нужно научиться схватить этот миг внутри промежутка, мгновение вслушивания внутрь самого себя, тогда я пойму, что в молитве главное *это*, а не мой голос. Если я не звучу, не могу узнать такую простую и легкую вещь. Когда звучу, тогда убеждаюсь, что так становится слушателем моя душа, а внимаемое слухом – Бог»²¹.

«Между вдохом и выдохом человек делает паузу, когда сосредоточивается ум и произносится молитва. Как только останавливается вдох и выдох, в этот момент полной неподвижности и чистоты, слышишь только свое сердце, вхождение молитвы и имени Иисуса в сердце затрудняется. Ум вдалбливается (вбивается) в сердце, сердце сжимается, и человек ощущает боль, жар, приходят слезы, сокрушение, вздохание, умиление, ощущение Божия присутствия»²².

Об этом же состоянии «сердечного слышания» говорит епископ Каллистос: «Исихаст, т. е. человек который достиг тишины, внутреннего спокойствия и молчания, прежде всего, готов слушать. Слышать голос молитвы внутри своего сердца и понимать, что этот голос принадлежит не ему, но кому-то другому. Кому-то, кто говорит внутри его»²³.

Интенсивное звучание, вопль, даже громкий крик и в то же время сосредоточение, обращенность в слух, во внутреннюю

тишину характеризуют звукоидеал византийской музыки. Внешнее поведение – потаенность взгляда и лаконичность движений – неотъемлемо от звучания голоса, тембр которого связан с ориентацией на внутренний, глубинный резонанс, вовлеченность в пение всего существа человека. Исон как важнейший компонент византийского пения непосредственно артикулирует внутреннюю обращенность слуха.

Итак, βυζαντινὴ μουσική – всегда монодия. В контексте аскетической традиции это не только способ пения, но образ молитвы и литургического поведения. Для того чтобы петь такую монодию, необходимо умение слушать не себя, а другого; смиренное положение души. Церковная монодия – отказ от самого себя, от своего эгоизма, общение в единении с другими, это аскетический опыт в звучании – пребывание человека наедине с Богом и со всеми людьми.

Старец Порфирий Каусокаливит говорит о необходимости для певца избавления от эгоизма: «Когда поешь и не имеешь Духа Божия, приходит искушение эгоизма и тебя сокрушает. Не приходит то, что говорю, – радость, ликование. Приходит путаница эгоизма. Но эта святая вещь, музыка, должна умиротворять и приносить согласие. В музыке не можешь думать индивидуально. В музыке должен быть соразмерен. Многие потеряли от музыки. Многие души погибли, заболели от гордости»²⁴.

Монодия в византийской церковной традиции непосредственно связана с важнейшим понятием православной аскетики – «трезвение» (ἡ νήψη). Следуя древнему аскетическому тексту аввы Исихия, архимандрит Эмилианос толкует это понятие как умение следовать другому, сошествование μέθ-одоs. Он говорит: «Человек, который не может чувствовать сотоварища, ему радоваться, ему следовать, сошествовать с ним, необщительный, не включенный в сообщество, одинокий – не духовно, но психологически, – неспособен к трезвению»²⁵.

Вне трезвения как «сошествования» многих душ с Богом и друг с другом храмовое богослужение, так же, как и само существование монашеской общины, невозможно. Именно церковная музыка является как обнаружением, артикуля-

цией внутренней духовной общности, так и одним из путей ее обретения. Характерные формы богослужебного интонирования – антифонность, многохорность, пение с канонархом, связанные с включением жестовости и пространственности и объединяющие всех участников действия, – отчетливо выявляют монодическую основу общего пения в монастырском храме.

Старец Эмилианос называет монахов танцорами Христа – «Αἱ μοναχαί, χορεύτρια Χριστοῦ»²⁶. Монашеский быт изначально музыкален – это не только совместное пение в храме, но и весь порядок каждодневной жизни, подчиненной аскезе и молитве, всего многообразия традиционных действий и поступков, неизменно совершаемых в «послушании».

Примечания

¹ Διονυσίου Ψαριανού, Μητροπ. Σερβίων και Κοζάνης. Συμβολή εις το ζήτημα της Ελληνικής Εκκλησίας Βυζ. Μουσικής. Αθήναι, 1957. Σ. 10 (*Дионисиос Псарьянос*, митрополит. К проблеме греческой церковной византийской музыки. Афины, 1957. С. 10).

² Μονάχου Θεοκλήτου Διονησιάτου. Αθωνικοί Διάλογοι. Η θεολογία της νοεράς προσευχής. Θεσσαλονίκη 1975. Σ. 107 (*Монах Феоклит Дионисиат*. Афонские диалоги. Богословие умной молитвы. Фессалоники, 1975. С. 107).

³ Ο значении и формировании современного понятия «византийская музыка» см.: Αντωνίου Ε. Αλυγιάκη. Ο χαρακτήρας της Ορθόδοξου ψαλτικής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής. Τόμος 29. Θεσσαλονίκη, 1988; Αντωνίου Ε. Αλυγιάκη. Τα ιστορικά πλαίσια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής λειτουργικής μουσικής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογίας. Ανάπτυπο από τον τόμο 4. Θεσσαλονίκη, 1994; Γρηγορίου Θ. Στάθη. Η ψαλτική τέχνη στην Ορθόδοξη λατρεία. Ο Εφημέριος ΛΒ (1983) (*Αντωνίη Ε. Αλιγизаки*. Характер православного пения. Φεσσαλονικийский университет им. Αριστοτέλη. Научный ежегодник Богословской школы. Т. 29. Фессалоники, 1988; *Αντωνίη Ε. Αλιγизаки*. Исторические рамки византийской и метавизантийской литургической музыки. Фессалоникийский университет им. Αριστοτέλη. Научный ежегодник Богословской школы. Отгиск из тома 4. Фессалоники, 1994; *Γρηγοριϋ Φ. Статис*. Певческое искусство в православном богослужении // Ефимериос, 32 (1983).

⁴ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοληγής. Χάνια, 2004. Σ. 115 (Старец *Порфириϋ Кавсока-*

- ливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 115).
- ⁵ Γρ. Στάθη. Η εξήγηση της Ψαλτικής Τέχνης // Θεολογία ΝΗ (1987). Σ. 345 (Γρ. *Статис*. Объяснение певческого искусства // Богословие. 58 (1987). С. 345).
- ⁶ Γρ. Στάθη. Η Σύντομη και Αργή Παράδοση της Βυζ. Ψαλτικής. Ανάτυπο, Αθήνα 1991. Σ. 398 (Γρ. *Статис*. Краткая и протяженная традиция византийского пения. Афины, 1991. С. 398).
- ⁷ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοπηγής. Χάνια, 2004. Σ. 115–116 (Старец *Порфирий Кавсокаливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 115–116).
- ⁸ Αρχιμ. Νικόλαου Χατζηνικόλαου ... Στεναγμοῖς ἀλαλήτοις. Προσευχητική φιλοκαλία. Αθήναι, 1994. Σ. 16 (Архимандрит *Николаос Хаджиниколаос*. ... Воздыхания неизглаголаные. Молитвенное добротолубие. Афины, 1994. С. 16).
- ⁹ Γέροντος Πορφύριου ιερομόναχου. Ανθολόγιο Συμβουλών. 'Εκδοσις η Μεταμόρφωσις του Σωτήρος. Μηλέσι Αττικής, 2003. Σ. 448 (Старец *Порфирий*, иеромонах. Сборник советов. Издание монастыря Преображения Господня. Милеси, 2003. С. 448).
- ¹⁰ Αρχιμ. Αμιλιανού. Κατεχήσεις και Λόγοι. Τ. 1. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 227 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Ормия, 1998. С. 227).
- ¹¹ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοπηγής, Χάνια, 2004. Σ. 71–72 (Старец *Порфирий Кавсокаливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 71–72).
- ¹² Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοπηγής, Χάνια, 2004. Σ. 72 (Старец *Порфирий Кавсокаливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 72).
- ¹³ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοπηγής, Χάνια, 2004. Σ. 72 (Старец *Порфирий Кавсокаливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 72).
- ¹⁴ Αρχιμ. Αμιλιανού Σιμονοπετρίτου. Λόγοι ασκητικοί. Ερμηνεία στον άββα Ισαία. Ινδίκτος, 2006. Σ. 91 (Архимандрит *Эмилианос Симонопетрит*. Слова аскетические. Изъяснение на авву Исаию. Индиктос, 2006. С. 91).
- ¹⁵ Цит. по: Γρ. Στάθη. Η ψαλτική τέχνη στην Ορθόδοξη λατρεία. Ο Εφημέριος. ΛΒ (1983). Σ. 15 (Γρ. *Статис*. Певческое искусство в православном богослужении // Ефимериос, 32 (1983). С. 15).

- ¹⁶ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και Λόγοι. Τ. 1. 'Εκδοσεις Ορμούλια, 1998. Σ. 178 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Ормилия, 1998. С. 178).
- ¹⁷ Γρηγορίου Γ. Αναστασίου. Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη. Αθήνα, 2005. Σ. 159 (*Григорий Г. Анастасиос*. Κρατιματα в певческом искусстве. Афины, 2005. С. 159).
- ¹⁸ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι 1. Σφραγίς γνησία. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 228 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Печать истинная. Ормилия, 1998. С. 228).
- ¹⁹ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι 1. Σφραγίς γνησία. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 239 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Печать истинная. Ормилия, 1998. С. 239).
- ²⁰ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι 1. Σφραγίς γνησία. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 240 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Печать истинная. Ормилия, 1998. С. 240).
- ²¹ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι 1. Σφραγίς γνησία. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 241 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Печать истинная. Ормилия, 1998. С. 241).
- ²² Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι. Τ. 4. Θεία Λατρεία, προσδοκία και όρασις Θεού. 'Εκδοσις Ορμούλια, 2003. Σ. 147 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 4. Богослужение. Чаяние и видение Бога. Ормилия, 2003. С. 147).
- ²³ Επίσκοπος Καλλίστος Ware. Η δύναμη του ονομάτος. Εκδοσεις Ακритας, 1986. Σ. 9–10 (The Power of the name. The Jesus Prayer in Orthodox Spirituality by Rt Rev. Bishop of Diokleia Kallistos Ware).
- ²⁴ Γέροντος Πορφύριου Καυσοκαλυβίτου. Λόγοι περί πνευματικής ζωής. Ιερά μονή Χρησοπηγής, Χάνια, 2004. Σ. 117 (Старец *Порфирий Кавсокаливит*. Слова о духовной жизни. Монастырь Хрисопигис, Ханья, 2004. С. 117).
- ²⁵ Αρχμ. Αιμιλιανού Σιμονοπετρίτου. Λόγοι ασκητηκοί. Ερμηνεία στον άββα Ισαΐα. Ινδίκτος, 2006. Σ. 3 (Архимандрит *Эмилианос Симонопетрит*. Слова аскетические. Изъяснение на авву Исаию. Индиктос, 2006. С. 3).
- ²⁶ Αρχμ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και λόγοι 1. Σφραγίς γνησία. 'Εκδοσις Ορμούλια, 1998. Σ. 158 (Архимандрит *Эмилианос*. Проповеди и слова. Т. 1. Печать истинная. Ормилия, 1998. С. 158).

Александр Никаноров, Нил Сараджев

**Голоса русских колоколов
(из рукописного наследия
Константина Константиновича Сараджева)**

Публикация неизданных материалов московского звонаря Константина Константиновича Сараджева задумывалась еще в 1988 г. Первоначальный вариант был подготовлен к концу 1990 г., но напечатать рукопись тогда не представлялось возможным. Результаты работы были изложены на первых «Благодатовских чтениях»; реферат доклада напечатан в сборнике конференции¹. За это время ушел из жизни один из авторов публикации – Нил Константинович Сараджев (1919–1999), сводный брат звонаря и хранитель его рукописного наследия, физиолог, кандидат медицинских наук. Он с удивительной заинтересованностью откликнулся на предложение подготовить нотные материалы для издания. К сожалению, преклонный возраст, недомогания и бытовые невзгоды не позволяли моему соавтору в полную силу участвовать в творческом и техническом процессе. Однако всегда можно было рассчитывать на искреннее желание помочь советом, поделиться находками, новыми фактами. Н. К. Сараджев предложил многократно проверенный им метод сопоставления текстовых вариантов при помощи таблицы, предоставил не только рукописи брата-звонаря, но и автобиографические материалы отца, знаменитого дирижера и скрипача Константина Соломоновича Сараджева, охотно делился воспоминаниями о беседах с Е. В. Гиппиусом. Подготовленный ранее нотный материал, по сути, остался без изменений. Основательной переработке подверглась вступительная статья; составлены комментарии к каждой записи К. К. Сараджева. По возможности учтены данные из новых церковно-исторических изданий и информационных ресурсов.

Имя московского звонаря Константина Константиновича Сараджева (1900–1942) достаточно хорошо известно специалистам, занимающимся колокольными звонами, и всем, кто интересуется историей отечественной музыкальной культуры. Впервые в 1977 г. об этом необычном музыканте рас-

сказала в повести «Сказ о звонаре московском» Анастасия Ивановна Цветаева (1894–1993), опубликовавшая позднее в соавторстве с братом звонаря Нилом Константиновичем Сараджевым книгу «Мастер волшебного звона»².

К. К. Сараджев, обладавший гиперестезией (сверчувствительностью) слуха, легко определял высоту любого, даже немusыкального звука и четко дифференцировал в октаве до 1701 тона^{*}. Звучания колоколов, представляющие собой сложный обертоновый комплекс, он без особого труда записывал в виде звукорядов, иллюстрирующих акустические спектры, или, по его выражению, «индивидуальности» колоколов^{**}. В 1920-е гг. К. К. Сараджевым были нотированы многие московские благовестники и целые колокольные наборы, имевшие, по его мнению, выдающееся художественно-музыкальное значение. К ним в первую очередь относились колокола Данилова монастыря и церкви Святого Марона в Бабьем городке, в которой К. К. Сараджев звонил особенно часто³.

В настоящее время мы располагаем тремя нотными рукописями звонаря, озаглавленными «Список “индивидуальностей” “Больших” колоколов...», в которых зафиксированы звуковые спектры крупных колоколов преимущественно Москвы и Подмосковья.

Первый список хранился в семейном архиве у брата звонаря Нила Константиновича Сараджева^{***}. Он включает

^{*} Об этом сообщается не только в воспоминаниях, но и в текстах рукописей самого звонаря. Проводившиеся в то время исследования, как пишут А. И. Цветаева и Н. К. Сараджев, лишь показали несостоятельность приборов в определении порога чувствительности слуха музыканта. См.: *Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона*. М., 1988. С. 18–19. Далее все ссылки даются по этому изданию.

^{**} В настоящее время анализ сложных звуков производится с очень высокой точностью при помощи вычислительной техники (спектральных анализаторов, компьютеров) на основе быстрого преобразования Фурье.

^{***} После смерти Н. К. Сараджева в 1999 г. список в составе других рукописей был передан в Отдел рукописей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (далее – ГЦММК).

383 спектра больших колоколов с 356 колоколен Москвы и ее пригородов. В число последних входят как близлежащие окрестности (Фили, Черкизово, Коломенское и др.), ставшие районами города, так и населенные пункты Подмосковья, находившиеся преимущественно в Дмитровском и Подольском уездах (ныне Дмитровский, Домодедовский, Ленинский и Подольский районы Московской области). Рукопись озаглавлена: «Список “индивидуальностей” “Больших” колоколов всех колоколен г. Москвы, а также и его окрестностей» – и состоит из 16 листов нотной бумаги размером 26,5 x 35,5 см без переплета. На каждом листе двенадцать нотных строк. Нумерация постраничная; всего 32 страницы. Текст написан фиолетовыми чернилами. Имеется сквозная нумерация колоколен, которая проходит через четыре раздела: Колокольня Ивана Великого (№ 1), Соборы (№ 2–5), Монастыри (№ 6–44), Церкви (№ 45–306), в том числе в окрестностях Москвы (№ 307–356). Если на колокольне более одного крупного колокола, они обозначены римскими цифрами.

Второй список находится в рукописном собрании Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. В нем зафиксировано 317 колоколов с 295 колоколен; учтены только московские колокола. Рукопись под названием «Список “индивидуальностей” “Больших” колоколов всех колоколен г. Москвы» была подарена К. К. Сараджевым музыковеду и фольклористу, исследователю колокольного звона Екатерине Николаевне Лебедевой (1864–1955), о чем свидетельствует дарственная надпись на первой странице. В 1930-е гг. Е. Н. Лебедева передала список известному фольклористу и исследователю традиционной музыкальной культуры Е. В. Гиппиусу (1903–1985) для хранения в Фонограммархиве, которым он в те годы заведовал*. Сейчас рукопись

* Е. В. Гиппиус рассказывал Н. К. Сараджеву, что в 1930-х гг. на одной из фольклорных конференций Е. Н. Лебедева обратилась к нему с неожиданной просьбой сохранить этот список. В то время Гиппиус заведовал Фонограммархивом в Ленинграде. (Он был намного моложе Лебедевой и еще не пользовался таким авторитетом.) Е. В. Гиппиус понял научную и историческую значимость рукописи и сделал все возможное, чтобы она не погибла.

находится там среди других текстовых материалов⁴. В 1977 г. она была описана и опубликована Л. Д. Благовещенской, которая проводила сравнение ее с первым списком, заключающееся в основном в выявлении разночтений в аналогичных спектрах, а также исправлении явных погрешностей, допущенных К. К. Сараджевым при переписке⁵.

Третий, черновой список хранится в отделе рукописей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки⁶. Рукопись на листах нотной бумаги размером 36 x 26,5 см. На каждом из них по двадцать нотных строк. Текст написан простым карандашом. На л. 31 поверх основного текста сделана надпись фиолетовыми чернилами: «Список “индивидуальностей” “Больших” колоколов всех колоколен г. Москвы, а также и его окрестностей». Имеются пометки красными и светло-коричневыми чернилами. Каждая страница посередине разделена на два столбца. Текст в столбцах всегда начинается от левого поля. Для чтения второго столбца требуется повернуть лист на 180°. В отличие от двух других рукописей записи в этом списке с множеством различных помет, без определенной системы. Всего имеется 161 наименование храмов с нотными строками, из которых 5 спектров не записаны, 10 записаны только одной начальной нотой и 156 – с полными нотными строками. Можно предположить, что это одна из черновых рукописей. По мере обследования колоколов в нее вносились новые нотации, и она, по всей вероятности, стала основой для двух списков колоколов, описанных ранее. Важно, что третий список включает не только «индивидуальности» московских колоколов, но и 32 спектра, услышанных К. К. Сараджевым в Саратове, Ростове-на-Дону, Мариуполе, Одессе и Севастополе, отсутствующих во всех остальных рукописях. Включение их в один текст наряду с нотациями колоколов Москвы и ее окрестностей может свидетельствовать о том, что они были сделаны либо по памяти, либо переписаны с какой-то рукописи звонаря, составленной с 1918 по 1922 г., когда его семья была вынуждена покинуть Москву.

Отец К. К. Сараджева, известный армянский скрипач и дирижер Константин Соломонович Сараджев (1877–1954)⁷,

вспоминал, что с мая 1918 г. по апрель 1920 г. находился с семьей в Саратове, где преподавал в Саратовской консерватории. Затем, перейдя на службу в Красную армию и военный флот, до середины ноября 1920 г. дирижировал симфоническими концертами, занимался просветительской работой в Ростове-на-Дону, Мариуполе, Одессе, после чего до 1922 г. работал в консерватории Севастополя, откуда и вернулся в апреле в Москву⁸. По-видимому, во всех этих городах младший Сараджев не упускал возможности познакомиться с местными колокольнями и звонил в колокола. Сохранилось воспоминание пианиста и дирижера профессора Эммануила (Эмиля) Гаека, одного из педагогов Саратовской консерватории^{*}: «Младший Сараджев любил звонить в церкви, его вдохновенные импровизации становились своеобразным художественным событием. Бою колоколов он умел придать особый, неслыханный доселе ритм и добивался немислимых результатов. В его перезвоне мне всегда слышалось грозное предостережение»⁹.

Все исследуемые списки: два чистовых варианта, в которых записи систематизированы по алфавиту названий церквей, соборов, монастырей, и третий – черновой (без определенной системы), послуживший, вероятно, основой для предыдущих, – не датированы. Нам неизвестно ни точное время их создания, ни время начала работы К. К. Сараджева по записи звуковых спектров. Несколько прояснить этот вопрос позволяют сведения еще об одном чистовом варианте списка^{**}. Эту рукопись упоминали и цитировали профессор Московской консерватории музыковед Е. В. Назайкинский и его ученица Е. Н. Хадеева. Назайкинский сообщал, что список был подарен К. К. Сараджевым известному музыкальному

^{*} Гаек Эмиль (Hájek Emil) (1886–1974) – чешский музыкант, ученик А. Дворжака. Работал вместе с братом, известным скрипачом и педагогом Ярославом Гаеком, в Саратовской консерватории. С 1919 по 1921 г. был ее директором (см.: Фокина Т. П. Метафизика Саратова // Волга. 1998. № 1. С. 167–174; Из истории Саратовской консерватории. Саратов, 2004. С. 14, 17, 20, 77, 78, 181 и др.).

^{**} К сожалению, познакомиться с этой рукописью de visu нам пока не удалось.

акустику профессору Московской консерватории Н. А. Гарбузову (1880–1955) в виде альбома, содержащего записи «индивидуальностей» колоколов Москвы и ее окрестностей¹⁰. Как пишет Е. Н. Хадеева, данный список, в отличие от изученных нами, имеет датированную дарственную надпись: «Николаю Александровичу Гарбузову от К. К. Сараджева. 24 июля 1928 года»¹¹. Следовательно, основная работа по записи колоколов могла вестись К. К. Сараджевым с апреля 1922 г. (время возвращения семьи из Севастополя в Москву) и не позднее июля 1928 г., хотя не исключено, что какие-то записи сделаны им еще до отъезда, т. е. до мая 1918 г. В первую очередь, как нам кажется, были обследованы колокольни московских городских храмов. Результаты этих исследований и легли в основу списка, подаренного Е. Н. Лебедевой. Несомненно также, что массовые изъятия церковных ценностей¹², произошедшие в 1922 г., и нависшая угроза уничтожения храмов и колоколов вынуждали звонаря производить записи особенно интенсивно и целеустремленно. Исходя из некоторых косвенных данных (годы закрытия отдельных храмов, переименования населенных пунктов и железнодорожных станций и пр.) можно предполагать, что как в черте Москвы, так и в Подмосковье обследования в основном были выполнены до 1924–1925 гг.

Для более детального сравнения состава списков был использован табличный метод, предложенный Н. К. Сараджевым, что позволило быстро и наглядно отразить все имеющиеся различия. Сетка таблицы представляла собой нумерацию колоколов первого списка, где по вертикали выписаны номера десятков, а по горизонтали – единицы. В образующиеся на пересечении клетки вписывались номера из второго и пронумерованного третьего (чернового) списков, делались пометки об отличиях в их записи либо ее отсутствии. В аналогичной таблице, построенной на основе третьего списка, также регистрировались номера спектров из первой и второй рукописей.

Выяснилось, что в первом списке, являющемся наиболее полным, пропущены спектры колоколов церковью Екатери-

ны Мученицы в Донском монастыре и Екатерины Мученицы при Екатерининской больнице, которые имеются во втором списке (№ 112, 113). В последнем же помимо 50 колоколов из окрестностей Москвы отсутствуют еще 18 московских колоколов. Третий (черновой) список кроме колокольных спектров Саратова и южных городов содержит 6 новых записей московских колоколов, не учтенных в двух рукописях. В результате общее количество спектров без их повторений по всем трем рукописям составило 423, из них на долю Москвы и ее окрестностей приходится 391 запись колоколов 364 храмов. Сам же К. К. Сараджев в одном из заявлений в Наркомпрос сообщал о 374 обследованных им колокольных *

Основу настоящей публикации составляют 106 спектров, извлеченных из первого и третьего списков и не вошедших в изданный второй список. Расположение материала примерно соответствует расположению его в подлинниках. Вначале в алфавитном порядке следуют колокола московских монастырей и церквей, затем колокола Подмосковья. Третий раздел составляют спектры Мариуполя, Одессы, Ростова-на-Дону, Саратова и Севастополя.

Следует отметить, что если у московских колоколов, колоколов Саратова и южных городов в рукописях указываются названия храмов, улицы, старого района (Успения в Печатниках, Иоанна Предтечи в Ямской), то при спектрах из Подмосковья сообщается только наименование населенного пункта – Меткино (близ станции Белые столбы Павелецкой железной дороги) или Булатниково (близ станции Расторгуево Павелецкой железной дороги), Кунцево (под Москвой).

* См.: *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. Указ. изд. С. 63. Хотя это число велико, но оно не исчерпывает всех православных храмов Москвы, которых, по данным П. Г. Паламарчука, на 1917 г. имелось 765. Впрочем, колокольные могли быть и не при каждом храме. См.: *Звонарев С. (Паламарчук П. Г.)*. Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских церквей, существовавших к 1917 году и достроенных или освященных позднее, от основания до 1980-х годов. М.; Paris, 1988. Т. 1. С. 8

Все названия сверены по спискам и справочникам населенных местностей и указателям церквей; внесены дополнения, касающиеся посвящения храмов, времени их постройки, современных названий населенных пунктов, и пр. При этом выяснился ряд неточностей.

Во-первых, существуют серьезные разночтения в написании отдельных топонимов с принятыми в справочниках 1860–1920-х гг. (*Валецево* – Валищево (№ 31), *Волжское* – Волдынское (№ 32), *Дыдылино* – Дыдылдино (№ 36), *Тапалово* – Таболово (№ 58), *Тарылево* – Тарычево (№ 59), *Степашкино* – Степаново (№ 57), *Шакалово* – Шуколово (№ 71)).

Во-вторых, в некоторых населенных местностях имелась не одна, а две церкви с колокольнями, и точно определить, к какой из них относился колокол, записанный К. К. Сараджевым, невозможно. Так, в Хамовнических казармах рядом находились две церкви, посвященные апостолам Петру и Павлу (№ 14–15), но принадлежавшие разным полкам, одна – Несвижскому, другая – Перновскому¹³. В селе Петровское «близ Николо-Угрешского монастыря» (№ 49) два храма посвящены Николаю Чудотворцу. В Троицком-Лыкове (№ 64) колокола имелись и при Троицкой, и при Успенской церквях.

В-третьих, не подтверждается существование Черниговского монастыря (№ 5), храмов Тихвинской Божией матери и Толгской Божией матери в Сокольниках (№ 20, 21), Тихвинской Божией матери в Огородниках (№ 19), населенных пунктов Покровское поблизости от станции Расторгуево Павелецкой железной дороги (№ 53) и Троицкое в Потылихе под Москвой (№ 65); церкви в Степашкино (Степаново) близ станции Яхромы Савеловской железной дороги (№ 57).

В-четвертых, во всех трех списках дважды назван один и тот же храм, сперва по его главному престолу – «Троица в Никитниках» (№ 107), затем – по чтимой иконе – «Грузинской Божией Матери на Варварке» (№ 112). Оба наименования широко использовались в старой Москве, и маловероятно, чтобы К. К. Сараджев об этом ничего не знал.

Все выявленные ошибки (процент их от общего числа незначителен) подробно оговорены в примечаниях. В большин-

стве случаев удастся не только указать на несоответствия, но и понять их логику, предложив какое-либо решение. Иногда это позволяет сделать анализ самого нотного текста. Так, например, становится очевидно, что в вышеназванных записях звуковых спектров («Троица в Никитниках» и «Грузинской Божией Матери на Варварке») представлены варианты нотации одного и того же колокола. «Троицкое (под Москвой близ Воробьевых гор)» (№ 61) и «Троицкое в Потылихе (под Москвой)» (№ 65) – это, по всей вероятности, неточное наименование Троицкого-Голенищева, единственного находившегося поблизости селения, имеющего храм Живоначальной Троицы. Окончательно убеждает в верности рассуждений подобие спектров № 61 и 65 записи звучания колокола этой церкви (№ 63). Что же касается церкви Тихвинской Божией матери в Огородниках (№ 19) (такое название храма не удалось найти ни в одном справочнике), то эту ошибку пытался, хотя и неточно, исправить сам К. К. Сараджев. В чистовых списках он записал совершенно такой же спектр, именуя храм «Тихвинской Божией Матери в Хамовниках». В действительности же это церковь Тихвинской Божией Матери в Малых Лужниках (Лужничках)¹⁴.

В конце публикации представлены варианты нотации одинаковых колоколов (№ 107–118). В первом разделе – выявленные в процессе сопоставления аналогичных спектров, сначала по спискам, а затем и по другим рукописям К. К. Сараджева. Шесть из них составляют группу вариантов, в которой различия касаются количества тонов, а близкие по высоте звуки каждой пары отличаются друг от друга без определенной системы (№ 107–112). В другой группе представлены четыре варианта нотации, где весь звукоряд «сдвинут» в одном направлении на тон или полутон (№ 113–116). Наличие таких значительных разночтений не может быть объяснено ошибками при переписке. Скорее всего, это говорит о том, что звук колокола не был для К. К. Сараджева неизменной суммой навсегда заданных тонов. Это подтверждается и другими материалами. Они представлены нотациями

больших колоколов из церкви Святого Марона и Даниловского монастыря (№ 117–118)*.

Помимо значительно отличающихся вариантов в первых двух списках имеются и мелкие разночтения, не больше одной-двух нот. Происхождение их может быть объяснено по-разному, однако в любом случае они не имеют существенного значения. На некоторые разночтения, сравнивая первый и второй списки, указывала Л. Д. Благовещенская¹⁵. К ним следует добавить еще два спектра: колокол церкви Андриана и Наталии в Мещанской (45/43) – си¹ вместо си-бемоль¹ и колокол церкви Георгия Победоносца в Грузинах (97 (1)/95) – фа вместо фа-бемоль. Разночтений между первым, вторым и третьим (черновым) списками значительно больше. Укажем основные из них^{**}: 19/18: ? – ре²; 53/51: соль – соль-диез; 97 (2): соль-диез¹ – соль-бемоль¹; 108/106: ? – ми²; 119/119: си¹ – до¹; 136/136: соль¹, си¹ – ? ?; 160/157: соль-бемоль² – ?; 179: ми¹ – фа¹; 190/185: соль² – соль-бемоль²; 209/203: до¹ – до-диез¹; 213/207: си-дубль-бемоль¹ – си-бемоль¹; 215/209: си-диез – си; 224/218: ми² – ми-бемоль²; 231/226: ? – фа²; 233/227: до¹ – до-бемоль¹; 260/253: фа-диез¹ – фа¹; 262/254: соль – ?; 322: ми – ?; 350: соль – соль-диез.

Вариантность, как известно, обусловлена самой природой колокола и выражается в постоянном движении звука во времени, что затрудняет его фиксацию в нотной записи¹⁶. К тому же, как отмечают многие музыканты, в том числе и

* Спектры колокола из церкви Святого Марона (№ 117) публикуются по рукописям: ГЦММК. Ф. 162. Д. 202. Л. 9, 30. Текст последней рукописи воспроизведен в книге: Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. Указ. изд. С. 105. Два варианта нотации большого колокола Данилова монастыря (№ 118) даны по спискам (13/12) и по публикации в книге (с. 107), в которой воспроизведен текст рукописи из семейного архива, переданной Н. К. Сараджевым на хранение в музей Свято-Данилова монастыря в Москве.

** Через дробь обозначены номера спектров по первому и второму спискам и ноты. На первом месте нота по чистовым рукописям, на втором – нота из третьего (чернового) списка. Если же нота отсутствует, на ее месте поставлен знак вопроса.

сам К. К. Сараджев, звучание может меняться в зависимости от погоды (изменение температуры, влажности), силы удара, особенностей архитектурного ландшафта, окружающей среды и многого другого*. Ограниченность традиционной нотной записи (невозможность показать процесс развития звука, изменения его менее чем на полутон), давно уже замеченная музыкантами, стимулировала поиск различных усовершенствований и введение дополнительных обозначений. Что же касается записи колоколов, то, по мнению К. К. Сараджева, нотопицейная нотация малопригодна для этих целей, хотя сам звонарь был вынужден ею пользоваться. Известно, что звучания некоторых колоколов Сараджев старался изображать в виде «звуковых деревьев» – своеобразных нотных чертежей, где фиксировались все нюансы развертывания звука во времени. К сожалению, эти записи пока не обнаружены.

Итак, сложность и неоднозначность колокольного звука способствует вариативности его восприятия и нотации. Изучение проблемы отражения голоса колокола в сознании различных музыкантов, хотя и затрагивалась в отдельных, в том числе и наших, работах¹⁷, выходит за рамки данной публикации. Главной своей задачей авторы считали введение в научный оборот неизвестного ранее нотного материала К. К. Сараджева. Сопоставлению же этих записей с аналогичными образцами, принадлежащими другим музыкантам, будут посвящены дальнейшие исследования.

1990; 2009

Примечания

¹ Никаноров А. Б., Сараджев Н. К. Списки «индивидуальностей» русских колоколов Константина Сараджева // Вопросы инстру-

* На значение силы удара при воспроизведении колокольной музыки указывал К. К. Сараджев (см.: ГЦММК. Ф. 162. № 202. Л. 14 об.). О способности колокола модулировать в зависимости от звуковой среды и непостоянстве его тональности во времени помимо К. К. Сараджева писал в одном из писем к Н. С. Голованову виолончелист В. Л. Кубацкий. См.: Н. С. Голованов: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М., 1982. С. 126.

- ментоведения: Сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (СПб., 21–25 апреля 1993 г.). СПб., 1993. [Вып.1]. С. 83–85.
- ² *Цветаева А. И.* Сказ о звонаре московском // Москва. 1977. № 7. С. 129–171; *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1986; 2-е изд.: М., 1988. Отрывок под заглавием «Московский звонарь» был напечатан в авторском сборнике А. И. Цветаевой (*Цветаева А. И.* Моя Сибирь. М., 1988. С. 3–72).
- ³ Рукописи с записями звуковых спектров колоколов этих наборов опубликованы в книге: *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1988. С. 105–107.
- ⁴ Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Фонограмм-архив, шифр: ФА I 997/4.
- ⁵ См.: *Сараджев К. К.* Список индивидуальностей Больших колоколов всех колоколен г. Москвы / Публикация, коммент. и вступ. статья Л. Д. Благовещенской // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1977. М., 1977. С. 36–52; *Благовещенская Л. Д.* Звуковые спектры московских колоколов // Там же. С. 35, 44, 52; *Благовещенская Л. Д.* Печатные и архивные материалы по колокольному звону (на русском языке) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 207; *Благовещенская Л. Д.* Проект светской концертной звонницы К. К. Сараджева // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 287–288.
- ⁶ Отдел рукописей ГЦММК. Ф. 162. Д. 202. Л. 31–32 об.
- ⁷ О народном артисте Армянской ССР К. С. Сараджеве см.: *Сараджев К. С.* Статьи и воспоминания. М., 1962; Слово о К. С. Сараджеве: В 2 ч. / Автор-сост. Б. Бальян. Ереван, 1979; *Тигранов Г. Г.* Служение высокому искусству. Ереван, 1979 (на армянском языке) и др.
- ⁸ Отдел рукописей ГЦММК. Ф. 4. Д. 379. Сараджев К.С. [Автобиографические сведения для неустановленного лица]. Б.г. [1932]. С. 6–8.
- ⁹ *Рибникар, Яра.* Ян Непомуцкий: Роман / Перевод с сербскохорв. Ю. Брагина. М., 1980. С. 100.
- ¹⁰ *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 107.
- ¹¹ *Хадеева Е. Н.* Семантика колокольных звонов в русской музыке: Дипломная работа / Науч. рук. Е. В. Назайкинский; Московская государственная консерватория. М., 1982. С. 9.
- ¹² См., например: *Козлов В. Ф.* Дело об ограблении церкви 1920–1930 гг. // Московский журнал. 1991. № 7. С. 16–25; Архивы Кремля. Политбюро и церковь, 1922–1925 гг.: [В 2-х кн.] / Изд. подгот.: Н. Н. Покровский, С. Г. Петров. Новосибирск: Сиб. хронограф; М.: РОССПЭН, 1998 (Дело № 23: «Об изъятии церковных ценностей и колоколов» и др.).

- ¹³ См.: *Александровский М. И.* Указатель московских церквей. М., 1915. № 396–397.
- ¹⁴ См.: *Александровский М. И.* Указатель московских церквей. Указ. изд. № 252.
- ¹⁵ См.: *Благовещенская Л. Д.* Печатные и архивные материалы по колокольному звону (на русском языке) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 207.
- ¹⁶ См.: *Цветева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. Указ. изд. С. 72–73.
- ¹⁷ См.: *Eggen J. H.; Houtsmā A. J. M.* The Pitch Perception of Bell Sounds // Institut voor Perceptie Onderzoek (IPO). Annual Progress Report. 1986. Vol. 21. P. 15–23; *Никаноров А. Б.* Экспериментальное исследование звуковысотности старых русских колоколов // Инструментоведение: Молодая наука: Сборник тезисов докладов Международной конференции «Интермодальное пространство в инструментальной культуре». СПб., 1998. С. 52–54; *Никаноров А. Б.* Звуковой феномен русского колокола // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции. СПб., 2008. С. 29–31.

I. Монастыри

1. Владимирский*



2. Всехсвятско-единоверческий



3. Никольско-единоверческий



4. Покровско-Успенская община



5. Черниговский



II. Церкви Москвы

6. Георгия Победоносца в Грузинах



7. Иоанна Предтечи в Ямской



* Курсив в названиях означает ошибку при написании в рукописи К. К. Сараджева. См. примечания.

8. Иверск[ой] Б[ожией] М[атери] Ивер[ской] общ[ины]



9. Ипатия в Ипат[ьевском переулке]



10. Казанской Божией Матери в Алексеевском монастыре



11. Космы и Дамиана в Черкасском



12. Никола в Котельниках



13. Никола на Москворецкой



14. [Петра и Павла] в Хамов[нических] казарм[ах]



15. [Петра и Павла] в Хамов[нических] казарм[ах]



16. Первушинская усыпальница в Донском монастыре



17. Смоленской Божией Матери в Сокольниках



18. Софийская набережная. Дом Бахрушиных



19. Тихвинской Божией Матери в Огородниках



20. Тихвинской Божией Матери в Сокольниках



21. Толгской Божией матери в Сокольниках



22. Троицы на Капельках



23. Троицы в Лужниках



24. Успения в Печатниках



III. Церкви под Москвой и в ее окрестностях

25. Батюшково (близ станции Влахернской Савеловской ж. д.)



26. Беседы (близ Николо-Угрешского монастыря)



27. Благуша (под Москвой)



28. Богородское (под Москвой)



29. Борисоглебский погост (близ станции Домодедово Павелецкой ж. д.)



30. Булатниково (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



31. Валещево (близ г. Подольска)



32. Волжское (близ г. Дмитрова)



33. Дяковское (под Москвой)



34. Домодедово (близ станции Домодедово)



35. Дубровки (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)



36. Дыдилино (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



37. Ермаковский поселок (под Москвой)



38. Ермолино (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



39. Знаменское (близ станции Битцы Курской ж. д.)



40. Зюзино (под Москвой)



41. Игнатово (близ станции Икши Савеловской ж. д.)



42. Измайлово (под Москвой)



43. Ильинское (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)



44. Коломенское (под Москвой)



45. Корочарово (под Москвой)



46. Кунцево (под Москвой)



47. Меткино (близ станции Белые столбы) Павелецкой ж. д.



48. Остров (близ Николо-Угрешского монастыря)



49. Петровское (близ Николо-Угрешского монастыря)



50. Покрова у станции Царицыно (Курская ж. д.)



51. Покрова у станции Яхромы (Савеловской ж. д.)



52. Покровский погост (близ г. Подольска)



53. Покровское (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



54. Покровское-Стрешнево (под Москвой)



55. Селевкино (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)



56. Собор в г. Дмитрове



57. Степашикино (близ станции Яхромы Савеловской ж. д.)



58. Тапалово (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



59. Тарьлево (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



60. Троекурово (под Москвой)



61. Троицкое (под Москвой, близ Воробьевых гор)



62. Троица на Всполье (близ станции Герасимовка Павелецкой ж. д.)



63. Троицкое-Голенищево (под Москвой)



64. Троицкое-Лыково (под Москвой)



65. Троицкое в Потылихе (под Москвой)



66. Троицкое (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



67. Тропарёво (под Москвой)



68. Узкое (под Москвой)



69. Фили (под Москвой)



70. Черкизово (под Москвой)



71. Шакалово (близ станции Влажернская Савеловской ж. д.)



72. Яковлево (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)



73. Ямы (на реке Пахре. близ станции Герасимовка Павелецкой ж. д.)



74. Ясенёво (под Москвой)



IV. Церкви в других городах

Мариуполь

75. Стар[ый] собор



76. Нов[ый] соб[ор]



Одесса

77. Собор



78. Ц[ерковь] Успения



79. Ц[ерковь] Покрова на Покровск[ой]



Ростов-на-Дону

80. Стар[ый] собор



81. Новый собор



82. Покров на Покровск[ой] пл.



Саратов

83. Покр[ова] на Горной



84. Воздв[ижения] на Горной



85. Возн[есения] на Моск[овской]



86. Рожд[ества] Б[огородицы] на Моск[овской]



87. Преобр[ажения] в Спасской



88. Дух[осошестввенская] на Дух[осошестввенской] пл.



89. Собор новый



90. Собор стар[ый]



91. Преобр[ажения] на Московской



92. Спас Нерук[отворный] на Серг[иевской]



93. Введен[ия] на Введен[ской] [ул.]



94. Покр[ова] на Покровск[ой]



95. Возд[виженский] монаст[ырь]



96. Преобр[аженский] монаст[ырь]



97. Митрофания



98. Петра и Павла на Александр[овской]



99. Владим[ирская] на Вл[адимирской] пл.



Севастополь

100. Никол[а] на Екат[ерининской]



101. Покров на Морск[ой]



102. Владим[ирский] собор



103. Петропав[ловский] соб[ор]



104. Херсонес[ский] мон[астырь]



105. Георгиев[ский] мон[астырь]



106. Алекс[андро]-Невск[ая] [церковь]



Варианты нотаций московских колоколов К. К. Сараджева*

Группа I

107. Грузинской Божией Матери на Варварке



* Нижняя строка – нотация по первому или второму спискам. Верхняя строка – по третьему списку или другой рукописи.

108. Духа Св. на Даниловском кл[адбище]



109. Иоанна Предтечи в Ямской



110. Никола «Большой крест»



111. Трех святителей в Кулишах



112. Троица в Никитниках



Группа II

113. Никола на Покровской



114. Троица в Лефортове



115. Иоанна Предтечи на Земляном валу



116. Успения в Печатниках



117. Марона в Бабьем городке



118. Даниловский монастырь



Комментарии

Список сокращений

I – первый список (из семейного архива семьи Сараджевых).

II – список, подаренный Е. Н. Лебедевой (хранится в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Фонограммархив). Опубликовано Л. Д. Благовещенской: Памятники науки. Новые открытия. Ежегодник. 1977. М., 1977. С. 36–52.

III – черновой список (хранится в ГЦММК. Ф. 162. Д. 202. Л. 31–32 об.).

Для удобства ссылок на третий (черновой) список нотные строки в столбцах рукописи пронумерованы. Не имеют номера лишь строки, дополнительно начерченные К. К. Сараджевым сверху и внизу последнего листа (л. 32 об.), но оставленные без записи нотаций. Нумерация распределяется следующим образом:

л. 31, стб. [1] – № 1–3.

л. 31, стб. [2] – № 4–19.

л. 31, стб. 3 – № 20–36.

л. 31 об., стб. 4 – № 37–56.

л. 31 об., стб. 5 – № 57–76.

л. 32, стб. 6 – № 77–96.

л. 32, стб. 7 – № 97–116.

л. 32 об., стб. 8 – № 117–136.

л. 32 об., стб. 9 – № 137–156.

При ссылках на записи, в которых имеется только одна нота, после номера следует знак астериск, например: 150*.

Источники

1. Литература

1. Александровский – Александровский М. Указатель московских церквей / Московское городское отделение Всероссийского

общества охраны памятников истории и культуры. Ред. С. В. Королев. М., 1996. [Дополненное издание М., 1915.]

2. *Благовещенский – Благовещенский И. А.* Краткие сведения о всех церквях Московской епархии. М., 1874.

3. *Валеев – Валеев В. Х.* Из истории саратовских церквей: Краткий иллюстрированный справочник. Саратов, 1990.

4. *Весь Саратов 1916 – Весь Саратов:* Справочник-календарь на 1916 г. Саратов, 1916.

5. *Денисов – Денисов Л. И.* Православные монастыри Российской империи. СПб., 2007 (репринтное воспроизведение изд. 1908 г.).

6. *Дмитровский уезд – Дмитровский уезд* Московской губернии. Дмитров, 1924.

7. *Железнодорожный справочник – Архангельский А. С., Архангельский В. А.* Железнодорожные станции СССР: Справочник: В 2 кн. М., 1981.

8. *Малаховский – Малаховский Е. И.* Храмы и культовые сооружения Ростова-на-Дону. Ростов-на-Дону, 2006.

9. *Москва в планах – Москва в планах:* Справочник-путеводитель. 2-е изд. М., 1928.

10. *Москва златоглавая – Островская В. Н.* Москва златоглавая: Монастыри, храмы, святыни: Путеводитель. М., 2007.

11. *Московская губерния 1926 – Справочник по населенным местностям Московской губернии:* По материалам всесоюзной переписи 1926 г. М., 1929.

12. *Населенные местности – Населенные местности* Московской губернии / Под ред. Б. Н. Пенкина. М., 1911 (Приложение к Памятной книжке Московской губернии на 1912 г.).

13. *Подмосковье – Островская В. Н.* Подмосковье: [Монастыри, храмы, источники]. М., 2006.

14. *Подольск – Поцелуев В. А., Петреев И. В.* Подольск и окрестности. М., 1999.

15. *Путеводитель по Москве – Карманный путеводитель по* Москве / Под ред. З. И. Шамуриной. М., 1923.

16. *Росписание – Росписание городских и сельских приходов* церковей Московской епархии. Б.М., Б.Г. [1870-е гг.]. Экземпляр РНБ.

17. *Саратовская епархия. 1912 – Справочная книга* Саратовской епархии. Саратов, 1912.

18. *Святыни земли Домодедовской – Святыни земли* Домодедовской. Село Шеглятьево. 2004.

19. *Севастополь в кармане – Севастополь в кармане /* Изд. Я. Б. Шинберга. Одесса, 1904.

20. *Сорок сороков – Паламарчук П. Г.* Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских храмов. М., 1992–1995. Т. 1–4. (1-е изд.: М.; Paris, 1988; под псевдонимом *Семен Звонарев*).
21. *Списки. 1862* – Списки населенных мест Российской империи: В 65 т. М., 1862. Т. 24: Московская губерния.
22. *Указатель улиц 1921* – Указатель улиц, переулков и площадей города Москвы. М., 1921.
23. *Холмогоровы – Холмогоров В. И., Холмогоров Г. И.* Исторические материалы для составления церковных летописей Московской епархии [Исторические материалы о церквях и селах XVII–XVIII столетий]. М., 1881–1910. Вып. 1–11.
24. *Храмы Москвы* – Русская Православная церковь. Храмы Москвы: Энциклопедический справочник. М., 2003.
25. *Храмы г. Видное – Пэнэжко О.* Храмы г. Видное и окрестностей. Ликино-Дулёво, 2002.
26. *Храмы Домодедовского района* Московской области / Сост. О. Пэнэжко. Б.м., [2001.]
27. *Энциклопедия* – Энциклопедия «Москва» / Гл. ред. С. О. Шмидт; сост. М. И. Андреев, В. М. Карев. М., 1997.

2. Карты

1. Карта окрестностей Москвы / Ред. Э. С. Батенин. [М.], [1927].
2. Карта окрестностей Москвы. Петроград, [до 1924].
3. Карта Московской губернии. Петроград, 1920.
4. План города Москвы с пригородами. Петроград, 1917.
5. Карта Московской области / Сост. НИИ географии Московского государственного университета. М., 1939.

3. Электронные ресурсы-справочники

1. <http://www.temples.ru> – Храмы России: Электронное периодическое издание. (Сайт, посвященный памяти Петра Георгиевича Паламарчука (1999–2009)).
2. <http://50rus.hramy.ru> – Храмы Подмосковья (1998–2008).
3. <http://www.mepar.ru> – Московская епархия Русской Православной церкви (2001–2009).
4. <http://hramy.ru> – Храмы России: Иллюстрированный путеводитель по православным храмам России (2005–2009).

I. Монастыри

1. *Владимирский (I-9)* – вероятно, имелся в виду Князь-Владимирский женский монастырь в селе Филимонки, Ленин-

ский район (ранее Подольский уезд) Московской области (*Денисов*, с. 523, № 517). В настоящее время как монастырь не действует. Здание полуразрушено. В 1994 г. Троицкий храм бывшего Князь-Владимирского монастыря передан верующим.

2. *Всехсвятско-единоверческий* (I-12 (2)) – Всехсвятский женский единоверческий монастырь (*Сорок сороков*. Т. 1. С. 329–332).

3. *Никольско-единоверческий* (I-28 (1)) – Никольский единоверческий мужской монастырь (*Сорок сороков*. Т. 1. С. 333–342).

4. *Покровско-Успенская община* (I-34) – Покровско-Успенская старообрядческая община (<http://www.temples.ru/card.php?ID=6769>).

5. *Черниговский* (I-43(2)) – такого монастыря в Московской области по известным нам справочникам найти не удалось. Скорее всего, это Черниговский скит (Пещерное отделение Гефсиманского скита) в трех километрах от Троице-Сергиевой лавры. Скит имел довольно большую колокольню. Как пишет К. А. Филимонов, «в 1895 г. напротив восточного фасада храма, на линии новой ограды, закладывается новая пятиярусная колокольня, почти не уступающая по высоте лаврской» (*Филимонов К. А.* Черниговский скит: история архитектурного ансамбля: [Электронный ресурс]. <http://www.zagorsk.ru/history/filimonov/> сноска 35). В 1893 г. на колокольню был повешен тысячепудовый (1010 п.) колокол, отлитый на заводе А. Д. Самгина в Москве (см.: *Еремина В. М.* Гефсиманско-Черниговский скит при Свято-Троицкой Сергиевой Лавре: Краткий очерк истории 1844–1990. Сергиев Посад, 1992. С. 26; Колокололитейный завод А. Д. Самгина. М., 1896. С. 10).

II. Церкви Москвы

6. *Георгия Победоносца в Грузинах* (I-97(2)) – церковь Великомученика Георгия, что в Грузинах (*Александровский*, № 499).

7. *Иоанна Предтечи в Ямской* (I-139) – церковь Знамения Пресвятой Богородицы, что в Ямской Переяславской слободе. По приделу Усекновения главы Иоанна Предтечи также называлась «Иоанна Предтечи, что у Креста» (*Александровский*, № 262). В черновом списке (III-52) под таким же названием приводится совершенно иной звуковой спектр.

8. *Иверской Божией Матери Иверской общины* (III-130) – церковь Иверской Божией Матери при Иверской общине сестер милосердия на Полянке (*Александровский*, № 506).

9. *Ипатия в Ипатьевском переулке* (III-136) – церковь Священномученика Ипатия, епископа Гангрского в Ипатьевском переулке. Главный престол – Вознесения Господня (*Александровский*,

№ 251). В других списках тот же звуковой спектр помещен под заглавием «Вознесение в Ипатьевском» (I-75; II-74). **Уничтожена.**

10. *Казанской Божией Матери в Алексеевском монастыре* (I-141). Среди храмов Алексеевского монастыря такой церкви не было (см.: *Сорок сороков*. Т. 1). Вероятно, имелась в виду церковь Казанской Божией Матери в Алексеевском Военном училище (*Александровский*, № 343). **Уничтожена.**

11. *Космы и Дамиана в Черкасском* (I-151). Вероятно, имеется в виду храм Космы и Дамиана в Старых Панех, находившийся на углу переулков Старопанского (до 1922 г. – Космодамианский) и Большого Черкасского (*Энциклопедия*. С. 391).

12. *Никола в Котельниках* (I-173) (*Александровский*, № 330).

13. *Никола на Москворецкой* (I-179) – церковь Николая Чудотворца «Москворецкого» на Москворецкой ул. (*Александровский*, № 334). **Уничтожена.**

14. *В Хамовнических казармах* (III-133) – церковь Петра и Павла в Хамовнических казармах при Перновском полку (*Александровский*, № 396). **Уничтожена.**

15. *В Хамовнических казармах* (III-134) – церковь Петра и Павла в Хамовнических казармах при Несвижском полку (*Александровский*, № 397). **Уничтожена.**

16. *Первушинская усыпальница в Донском монастыре* (I-202) – церкви Иоанна Златоуста (верхняя) и Екатерины Мученицы (нижняя) в Донском монастыре. (*Александровский*, № 469). Выстроены Е. А. Первушиной «в память мужа Ивана Андреевича Первушина как родовая усыпальница» (*Сорок сороков*. Т. 1. С. 257).

17. *Смоленской Божией Матери в Сокольниках* (I-248) – вероятно, церковь Смоленской Божией Матери (Одигитрии) при Коронационном убежище в Сокольниках (Ермаковская ул., сейчас ул. Короленко) (*Александровский*, № 531). **Уничтожена.**

18. *Софийская набережная. Дом Бахрушиных* (III-132) – церковь Николая Чудотворца при Бахрушинском Доме бесплатных квартир на Софийской набережной (*Александровский*, № 513). **Уничтожена.**

19. *Тихвинской Божией Матери в Огородниках* (III-45) – ошибочное наименование. Должно быть: церковь Тихвинской Божией Матери в Малых Лужниках (Лужничках). Находилась за Хамовниками и Новодевичьим монастырем, против Воробьевых гор (*Александровский*, № 252; Дополнение № 56). В чистовых списках К. К. Сараджев приводит точно такой же спектр, именуя храм «Тихвинской Б. М. в Хамовниках» (I-263; II-255). **Уничтожена.**

20. *Тихвинской Божией Матери в Сокольниках* (I-261) – вероятно, К. К. Сараджевым допущена ошибка. На территории Сокольников такой церкви, по известным нам справочникам о храмах Москвы и Подмосковья, не выявлено. Возможно, К. К. Сараджев имел в виду церковь Тихвинской Божией Матери в селе Алексеевском (ул. Церковная Горка, 26-а), находящуюся в относительной близости от Сокольнического парка (*Александровский*, № 68).

21. *Толгской Божией матери в Сокольниках* (I-266) – вероятно, К. К. Сараджевым допущена ошибка. На территории Сокольников такой церкви, по известным нам справочникам о храмах Москвы и Подмосковья, не выявлено. Единственная церковь Толгской Божией Матери находится в Высокопетровском монастыре (Москва, Белый город, ул. Петровка, 28) (*Сорок сороков*. Т. 1. С. 206).

22. *Троицы на Капельках* (I-272(2)) – церковь Живоначальной Троицы, что на Капельках. Ул. Первая Мещанская (*Александровский*, № 207). **Уничтожена.**

23. *Троицы в Лужниках* (I-279) – церковь Живоначальной Троицы, что в Лужниках. Близ Зацепского Вала, на Лужницкой ул. (*Александровский*, № 278). **Уничтожена.**

24. *Успения в Печатниках* (I-298) – церковь Успения Божией Матери, что в Печатниках. Угол Сретенки и Рождественского бульвара (*Александровский*, № 171).

III. Церкви под Москвой и в ее окрестностях

25. *Батюшково (близ станции Влахернской Савеловской ж. д.)* (I-307) – церковь Николая Чудотворца (1666 г.). Село Батюшково, Дмитровский район.

26. *Беседы (близ Николо-Угрешского монастыря)* (I-308) – церковь Рождества Христова (конец 1590-х гг., колокольня 1827 г.). Село Беседы, Ленинский район. Не закрывалась.

27. *Благуша (под Москвой)* (I-309) – церковь Великомученика Димитрия Солунского (1909–1911 г.) на Благуше.

28. *Богородское (под Москвой)* (I-310) – церковь Спаса Преображения (1880 г.) в селе Богородское. Восточный административный округ Москвы. Краснобогатырская ул., 17.

29. *Борисоглебский погост (близ станции Домодедово Павелецкой ж. д.)* (I-311; III-68) – церковь Бориса и Глеба (1795) на Борисоглебском погосте. Село Щербинка (близ деревни Заболотье), Домодедовский район.

30. *Булатниково (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-312; III-87) – церковь Рождества Богородицы (1764–1765) в селе Тарычево (г. Видное), Ленинский район.

31. *Валецево (близ г. Подольска)* (I-313) – церковь Успения Богородицы (1919 г.) села Валецево, Подольский район.

32. *Волжское (близ г. Дмитрова)* (I-314; III-85) – церковь Рождества Богородицы (1799) села Волдынское, Дмитровский район. (Дмитровский уезд. С. 397, № 14).

33. *Диаковское (под Москвой)*. (I-315; III-80) – церковь Иоанна Предтечи (сер. XVI в.) в селе Дьяково (Дьяковское). С 1960 г. в черте Москвы.

34. *Домодедово (близ станции Домодедово)* (I-316; III-67) – церковь Николая Чудотворца (1731–1741 гг.) в селе Домодедово, Домодедовский район.

35. *Дубровки (близ станции Влажернская Савеловской ж. д.)* (I-317) – церковь Святого Духа (1754) в Дубровках, Дмитровский район.

36. *Дыдылино (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-318; III-74) – церковь Донской иконы Божией Матери (в 1992 г. переосвящена в церковь Ильи Пророка) (1895–1896) в Дыдылино, Ленинский район (<http://www.mepar.ru/eparhy/temples/?temple=18>).

37. *Ермаковский поселок (под Москвой)* (I-319) – вероятно, церковь Филарета Милостивого при Мариинском отделении Ермаковской богадельни в Тестовском поселке (на Пресне). Современный адрес: Шмитовский проезд, д. 29, корп. 1. Топоним «*Ермаковский поселок*», как у К. К. Сараджева, по справочникам и картам Москвы и Московской области (включая издания 1920-х – начала 1930-х гг.) не выявлен. За Трехгорной заставой (район Пресни) ресторатор Иван Яковлевич Тестов (1830–1892) в известном в Москве *Тестовском поселке* (название устойчиво сохранялось и в 1920-х гг.) до 1917 г. содержал поселение цыган, выступавших в его ресторанах и трактирах. Поблизости находилась фабрика промышленника и мецената Фрола Яковлевича Ермакова (1815–1895). В помещении ее в 1885 г. он основал богадельню, а в 1889 г. построил и церковь. По фамилии владельца кроме богадельни *Ермаковскими* назывались находящиеся неподалеку роща и ручей (*Сорок Сороков*. Т. 3. С. 152–153; *Энциклопедия*. С. 282; *Москва в планах*. Пл. 10; *Указатель улиц*. 1921. С. 19, 64; <http://www.temples.ru/card.php?ID=6447>).

38. *Ермолино (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-320; III-72) – церковь Николая Чудотворца (1815–1827) в селе Ермолино, Ленинский район.

39. *Знаменское (близ станции Битцы Курской ж. д.)* (I-321) – церковь Знаменская (1756) в селе Знаменское-Садки на границе с Московской кольцевой автодорогой (МКАД) (*Храмы г. Видное*. С. 64–71).

40. *Зюзино (под Москвой)* (I-32278) – церковь Бориса и Глеба в селе Зюзино (1688), Перекопская ул., д. 7 (Юго-Западный административный округ Москвы).

41. *Игнатово (близ станции Икши Савеловской ж. д.)* (I-323; III-153*) – церковь Тихвинской Божией Матери (1835), село Игнатово, Дмитровский район.

42. *Измайлово (под Москвой)* (I-324) – Собор Покрова Божией Матери в Измайлове (1671–1679). Москва, Измайлово, Серебряный остров, 1.

43. *Ильинское (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)* (I-325; III-84) – церковь Рождества Христова (1873–1881) в селе Ильинское, Дмитровский район. Железнодорожная станция «Влахернская» с 1936 г. называется Платформа «Турист» (*Железнодорожный справочник*. Кн. 2. С. 304).

44. *Коломенское (под Москвой)* (I-326; III-79) – церковь Георгия Победоносца (XIX в.) и колокольня (XVI в.), село Коломенское.

45. *Корочарово (под Москвой)* (I-327) – церковь Троицы (1773–1776), Рязанский пр., д. 3.

46. *Кунцево (под Москвой)* (I-328) – церковь иконы Божией Матери «Знамение» (1913 г.) в селе Кунцево.

47. *Меткино (близ станции Белые столбы) Павелецкой ж. д.* (I-329; III-152*) – церковь Космы и Дамиана (Иконы Божией Матери «Живоносный источник») (1847–1866), село Меткино, Домодедовский район.

48. *Остров (близ Николо-Угрешского монастыря)* (I-330) – церковь Спаса Преображения (третья четверть XVI в.) в селе Остров, Ленинский район.

49. *Петровское (близ Николо-Угрешского монастыря)* (I-331). В селе Петровское (нынешний 6-й микрорайон г. Лыткарино Люберецкого района) существуют две церкви: Николая Чудотворца (между 1681 и 1690) и Апостолов Петра и Павла (1798–1805). Судя по записи звукового спектра К. К. Сараджева, начинающегося от ми-диез большой октавы, колокол был значительного веса. Скорее всего, он принадлежал второй, Петропавловской церкви, имевшей мощную трехъярусную колокольню (см. фото обеих церквей: <http://forum.svrt.ru/lofiversion/index.php?t30.html>).

50. *Покрова у станции Царицыно (Курская ж.д.)* (I-332; III-151*) – церковь Покрова Пресвятой Богородицы на реке Городенке (Городне) в бывшем селе Покровском (1722). Москва, ул. 2-я Покровская, д. 24а (муниципальный округ Чертаново-Южное).

51. *Покрова у станции Яхромы (Савеловской ж. д.)* (I-333; III-83) – церковь Покрова Пресвятой Богородицы в селе Андреевское (1803–1821), г. Яхрома, ул. Поселковая, д. 5А, Дмитровский район.

52. *Покровский погост (близ г. Подольска)* (I-334; III-69) – церковь Покрова Божией Матери (нач. XVIII в.), поселок Ерино, Подольский район.

53. *Покровское (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-335). Около станции Расторгуево такой населенный пункт нами не обнаружен. В тексте К. К. Сараджева заключенная в скобках фраза написана поверх другого подчищенного текста, прочесть который невозможно. Не исключено, что внесенное автором исправление было ошибочно.

54. *Покровское-Стрешнево (под Москвой)* (I-336) – церковь Покрова Богородицы в Покровском-Глеbove-Стрешневе (1622–1628, 1750).

55. *Селевкино (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)* (I-337) – церковь Рождества Богородицы, село Селевкино (1714), Дмитровский район.

56. *Собор в г. Дмитрове* (I-338; III-150*) – собор Успения Богородицы, г. Дмитров (1509–1533), Дмитровский район.

57. *Степашкино (близ станции Яхромы Савеловской ж. д.)* (I-339). В справочниках имеются сведения о селе *Степаново* Ильинской волости (после 1917 г. – Яхромской волости) Дмитровского уезда (Дмитровский уезд. С. 429, № 14, 421). О церкви в этом селе приводятся данные лишь в перечне населенных мест 1862 г. (*Списки. 1862. С. 97, № 2416*). Остальные источники не подтверждают эту информацию. Посвящение церкви неизвестно. Возможно, К. К. Сараджев имел в виду один из храмов, находящихся поблизости от станции Яхромы. Это либо церковь Вознесения Господня (1792–1801) в Перемилово, либо церковь Живоначальной Троицы (1892–1895) при Покровской мануфактуре. В настоящее время обе церкви относятся к г. Яхроме (<http://www.temples.ru/tree.php?ID=422>).

58. *Таболово (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-340; III-75) – церковь Успения Богородицы (1705–1721 гг.), село Таболово (Видное-2), Ленинский район.

59. *Тарычево (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-341; III-88) – церковь Рождества Богородицы (1764–1765), село Тарычево (г. Видное), Ленинский район.

60. *Троекурово (под Москвой)* (I-342) – церковь Николая Чудотворца (конец XVII – начало XVIII в., колокольня около 1745 г.) в

Троекурово (Хорошёво) (на правом берегу р. Сетунь) (*Энциклопедия*. С. 823).

61. *Троицкое (под Москвой близ Воробьевых гор)* (I-343; III-156*). Единственное находившееся поблизости селение под названием Троицкое в первой трети XX в. – Троицкое-Голенищево с Троицкой церковью. См. примеч. к № 65.

62. *Троица на Всполье (близ станции Герасимовка Павелецкой ж. д.)* (I-344; III-71) – церковь Живоначальной Троицы в Пахрине (1677, 1816) на реке Пахре, Домодедовский район. В черновой рукописи (III-71) у К. К. Сараджева обозначено: «Троиц[ая] Пахр[ино]». Железнодорожная станция Герасимовка с 1924 г. стала называться Ленинская (*Железнодорожный справочник*. Кн. 2. С 305). **Уничтожена.**

63. *Троицкое-Голенищево (под Москвой)* (I-345) – церковь Живоначальной Троицы в Троицком-Голенищеве (1644–1646) (Современный адрес: Мосфильмовская ул., д. 18). В черновике (л. 32 об.) наливанная от руки нотная строка с подписью «Троицк. Голенищ» оставлена чистой, зато почти полностью совпадает с данным спектром запись III-43, подписанная «Троиц[а] в Потыл[ихе]». См примеч. к № 65.

64. *Троицкое-Лыково (под Москвой)* (I-346). В Троицком-Лыкове (Москва, Одинцовская ул., д. 24) существует два храма: церковь Живоначальной Троицы (1690–1694) и церковь Успения Божией Матери (1851–1852). Первая – является образцом храма «иже под колоколы». Вторая (Успенская) имеет довольно мощную колокольню над притвором. Можно предположить, что именно на ней и размещался большой колокол, вес которого, судя по звуковому спектру в записи К. К. Сараджева, мог быть в районе 100 пудов.

65. *Троицкое в Потылихе (под Москвой)* (I-347). Существование храма на территории бывшей слободы Потылиха не подтверждается. Потылихой называлась местность на юго-западе Москвы, близ устья реки Сетунь. В настоящее время эту территорию занимают студия «Мосфильм» и Мосфильмовская улица (*Энциклопедия*. С. 658; *Родин А. Ф.* Воробьевы горы и их окрестности. М., 1924. С. 48). Единственным находившимся поблизости селением под названием Троицкое в первой трети XX в. было Троицкое-Голенищево с Троицкой церковью. Что касается звукового спектра, то он весь, за исключением седьмой составляющей (фа-диез), на полтона выше относительно спектра № 61, и оба они, особенно в нижней части (первые четыре ноты), подобны спектру № 63 – колокол храма в Троице-Голенищеве.

66. *Троицкое (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-348) – церковь Живоначальной Троицы (1736–1745) в Троицком-на-Битце (в настоящее время – село Измайлово Ленинского района) (*Росписание*. С. 44, № 30; <http://www.temples.ru/card.php?ID=1622>). Данный звуковой спектр очень близок спектру № 63, что наводит на мысль о возможной ошибке.

67. *Тропарёво (под Москвой)* (I-349) – церковь Михаила Архангела (1693–1701) в Тропарёво (Москва, пр. Вернадского, д. 90) (*Москва златоглавая*. С. 122–123).

68. *Узкое (под Москвой)* (I-350; III-77) – церковь Казанской иконы Божией Матери в Узком (1698–1704) (Москва, ул. Профсоюзная, д. 123-б, усадьба Узкое) (*Москва златоглавая*. С. 115).

69. *Фили (под Москвой)* (I-351) – церковь Покрова Божией Матери в Филях (1690–1693). Москва, ул. Новозаводская, д. 6 (*Москва златоглавая*. С. 150).

70. *Черкизово (под Москвой)* (I-352) – церковь Ильи Пророка (1690). Москва, Б. Черкизовская, д. 17. В советское время церковь не закрывалась (*Москва златоглавая*. С. 110).

71. *Шакалово (близ станции Влахернская Савеловской ж. д.)* (I-353; III-86) – церковь Успения Богородицы (1701), село Шуколово Дмитровского района.

72. *Яковлево (близ станции Расторгуево Павелецкой ж. д.)* (I-354; III-73) – церковь Покрова Богородицы (1677), село Яковлево Ленинского района. (<http://www.temples.ru/card.php?ID=1629>).

Уничтожена.

73. *Ямы (на реке Пахре близ станции Герасимовка Павелецкой ж. д.)* (I-355; III-70) – церковь святых мучеников Фрола и Лавра (1819), село Ям (Старо-Фроловский Ям) Домодедовского района. (http://www.floralavra.ru/cntnt/istoriya_h/zerkov_vo_.html). Железнодорожная станция Герасимовка с 1924 г. стала называться Ленинская (*Железнодорожный справочник*. Кн. 2. С. 305).

74. *Ясенёво (под Москвой)* (I-356) – церковь апостолов Петра и Павла в усадьбе Ясенёво (1751). Москва, Новоясеневский пр., 40, корп. 1 (*Энциклопедия*. С. 944).

IV. Церкви в других городах

Мариуполь

75. *Старый собор* (III-109) – Харламбиевский (Екатерининский) соборный храм (1782). Назывался также «греческая церковь», поскольку по праздникам в нем совершалась литургия на греческом языке. Находился на Соборной (Базарной) площади, ныне

площадь Освобождения (<http://www.marlibrary.com.ua/elbook2.htm>). **Уничтожен.**

76. *Новый собор* (III-110) – Харлампиевская соборная церковь (1845) на Соборной (Базарной) площади (<http://www.marlibrary.com.ua/elbook2.htm>). **Уничтожена.**

Одесса

77. *Собор* (III-111) – Спасо-Преображенский собор (1808) <http://odessachurches.net.ua/lost.htm>. **Уничтожен.**

78. *Церковь Успения* (III-112) – Свято-Успенский собор (1869). (<http://odessachurches.net.ua/preob.htm>).

79. *Церковь Покрова на Покровской* (III-113) – церковь Покрова на Покровской (1822). Набор состоял из 11 колоколов. Большой колокол весил 500 пудов (<http://odessachurches.net.ua/pokrov.htm>). **Уничтожена.**

Ростов-на-Дону

80. *Старый собор* (III-106) – Кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы на Старо-Почтовой улице (ул. Станиславского) (*Малаховский*. С. 48).

81. *Новый собор* (III-107) – церковь Св. Благоверного Александра Невского (1908). В августе 1919 г. по ходатайству верующих признана собором (*Малаховский*. С. 64, 68). **Уничтожена.**

82. *Покров на Покровской площади* (III-108) – Ново-Покровская церковь (1909). (*Малаховский*. С. 47). **Уничтожена.**

Саратов

83. *Покрова на Горной* (III-89) – церковь Покрова Богородицы (Ново-Покровская) на горах (1882) (*Саратовская епархия*. 1912. С. 7. № 12).

84. *Воздвижения на Горной* (III-90) – Крестовоздвиженская, или Казачья (1843). Ул. Большая Горная (*Валеев*. С. 52; *Саратовская епархия*. 1912. С. 12. № 22). **Уничтожена.**

85. *Вознесения на Московской* (III-91) – Вознесенско-Горянская (церковь Михаила Архангела) (1849) (*Валеев*. С. 24; *Саратовская епархия*. 1912. С. 4. № 7).

86. *Рождества Богородицы на Московской* (III-92) – Рождества Богородицы на Московской ул. (1909) (*Весь Саратов*. 1916. С. 74).

87. *Преображения в Спаской* (III-93) – церковь Преображения Господня, единоверческая. Между пр. Ленина и ул. Леонова. Отдана единоверцам в 1853 г. (*Валеев*. С. 125). **Уничтожена.**

88. *Духосошестввенская на Духосошестввенской площади* (III-94) – церковь Сошествия Святого Духа на Духосошестввенской площади (1855) (Валеев. С. 30–32).

89. *Собор новый* (III-95) – Александро-Невский кафедральный собор (1826). (Валеев. С. 13–21; *Саратовская епархия. 1912. С. 1, № 1*). **Уничтожен.**

90. *Собор старый* (III-96) – Свято-Троицкий собор (1722–1723) на Московской ул. (Валеев. С. 76–82; *Весь Саратов. 1916. С. 74; Саратовская епархия. 1912. С. 2. № 3*).

91. *Преображения на Московской* (III-97) – церковь Преображения Господня (1796) на Московской ул. (*Весь Саратов. 1916. С. 75; Саратовская епархия. 1912. С. 5. № 9*).

92. *Спас Нерукотворный на Сергиевской* (III-98) – церковь Спаса Нерукотворенного Образа на Большой Сергиевской (ул. Чернышевского) (1825) (*Весь Саратов. 1916. С. 75; Валеев. С. 70*).

93. *Введения на Введенской* (III-99) – церковь Введения Богородицы на Введенской ул. (1747). Старое название: церковь Покрова Божией Матери, Покровская ул. (угол ул. Покровской и Введенской) (ул. Лермонтова и Революции) (Валеев. С. 21, 23; *Саратовская епархия. 1912. С. 4. № 6*). **Уничтожена.**

94. *Покрова на Покровской* (III-100) – церковь Покрова Богородицы (1882) на Покровской (ул. Горького, 83) (Валеев. С. 60–64).

95. *Воздвиженский монастырь* (III-101) – Крестовоздвиженский женский монастырь (1740) (*Весь Саратов. 1916. С. 75*).

96. *Преображенский монастырь* (III-102) – Спасо-Преображенский мужской монастырь (1820). **Уничтожен.**

97. *Митрофания* (III-103) – церковь Вознесенско-Сенновская (в народе – «Митрофановская») (1838). Митрофановская площадь (площадь им. С. М. Кирова) (Валеев. С. 26; *Весь Саратов. 1916. С. 75; Саратовская епархия. 1912. С. 12. № 21*) **Уничтожена.**

98. *Петра и Павла на Александровской* (III-104) – церковь Сретения Господня (Петропавловская на Верхнем базаре) (1818) на пересечении ул. Московской и Александровской (ныне М. Горького) (Валеев. С. 56–57; *Весь Саратов. 1916. С. 75*). **Уничтожена.**

99. *Владимирская на Владимирской пл.* (III-105) – церковь Владимирской иконы Божией Матери (Богородице-Владимирская, или «Маминская») (1865–1866) при пересечении ул. Большой Казачьей и Астраханской (Валеев. С. 50–52).

Севастополь

100. *Никола на Екатерининской* (III-114) – Адмиралтейская соборная церковь во имя Святого Николая (Морской собор) на Ека-

терининской ул. (1857) ([http://www.temples.ru/main.php?op=page&name=06102004092237\(14of15\)#chf2_39](http://www.temples.ru/main.php?op=page&name=06102004092237(14of15)#chf2_39)).

101. *Покров на Морской* (III-115) – Покровский собор на Большой Морской (1905) (http://www.sevportal.com/our_town/protection_cafedral/).

102. *Владимирский собор* (III-116) – Собор Святого Равноапостольного Князя Владимира (1888) на Соборной ул. (ул. Суворова). ([http://www.temples.ru/main.php?op=page&name=06102004092237\(14of15\)#chf2_39](http://www.temples.ru/main.php?op=page&name=06102004092237(14of15)#chf2_39); <http://www.sevastopol.info/streets/>).

103. *Петропавловский собор* (III-117) – Петропавловский собор на Петропавловской улице (1854–1855 или 1844) (http://www.sevportal.com/our_town/peter_paul_cafedral/).

104. *Херсонесский монастырь* (III-118) – Херсонесский монастырь во имя Святого Равноапостольного Князя Владимира.

105. *Георгиевский монастырь* (III-119) – Георгиевский монастырь на Гераклеяском полуострове, между Мраморной балкой и мысом Фиолент. По преданию, основан в 891 г. (**разрушен**). (http://www.sevportal.com/our_town/george_monastery/).

106. *Александро-Невская* (III-120) – церковь Святого Благоверного Александра-Невского на Корабельной стороне (1896; 1899) (**Уничтожена**).

Варианты нотаций московских колоколов

К. К. Сараджева

Группа I

107. *Грузинской Божией Матери на Варварке* (105/103; III-14) – церковь Живоначальной Троицы, что в Никитниках. Известна также как «Грузинской Божией Матери, что на Варварке», или «Великомученика Никиты, что на Глинищах» (*Александровский*, № 50). Спектр в черновике совпадает лишь частично. См. примеч. к № 112.

108. *Духа Св. на Даниловском кл[атбище]* (109/108; III-61) – Сошествия Святого Духа на Даниловском кладбище (*Александровский*, № 339).

109. *Иоанна Предтечи в Ямской* – см. примеч. к № 7.

110. *Никола «Большой крест»* (162/159; III-138) – церковь Николая Чудотворца «Большой Крест», на Ильинке (*Александровский*, № 141). **Уничтожена**.

111. *Трех святителей в Кулишах* (268/259; III-36) – Трех Святителей, что на Кулишах (*Александровский*, № 103).

112. *Троица в Никитниках* (280/270; III-19) – Живоначальной Троицы, что в Никитниках. Известна также как «Грузинской Божией Матери, что на Варварке», или «Великомученика Никиты, что на Глинищах» (*Александровский*, № 50; <http://www.temples.ru/card.php?ID=930>). Между этой парой спектров и спектрами в примере № 107 есть немало общего. Можно предположить, что К. К. Сараджев неоднократно записывал колокол в разных условиях (время года, температура воздуха, расстояние до колокола, сила удара и т. д.). Остается неясным, почему один и тот же храм он называет по-разному и в черновике, и в чистовых рукописях.

Группа II

113. *Никола на Покровской* (185/181; III-125) – Николая Чудотворца, что в Покровском у Покровского моста, против Покровской общины (*Александровский*, № 263).

114. *Троица в Лефортове* (275/268; III-123) – церковь Живоначальной Троицы у Салтыкова моста на Новоблагословенной ул. Единоверческая (*Александровский*, № 326; <http://sobory.ru/article/index.html?object=05194>).

115. *Иоанна Предтечи на Земляном валу* (134/134; III-32) – Усекновения главы Иоанна Предтечи в Казенной слободе. Земляной Вал, угол Покровки (*Александровский*, № 302; <http://www.temples.ru/card.php?ID=2367>).

116. *Успения в Печатниках* (I-298; III-30) – Успения Божией Матери, что в Печатниках. Угол Сретенки и Рождественского бульвара (*Александровский*, № 171).

117. *Марона в Бабьем городке* (154/151; ГЦММК. Ф. 162. Д. 202. Л. 9, 30) – Марона Чудотворца, что в Старых Панах. Близ Якиманки, Бабий городок (*Александровский*, № 231).

118. *Даниловский монастырь* (13/12; *Цветаева А. И., Сараджев Н. К. С. 107*) – Данилов мужской монастырь у Серпуховской заставы (*Сорок сороков. Т. 1. С. 263–279*).

Псалом 20 в традиционных комментариях

Эта статья посвящена одному из «царских» псалмов*. Речь идет о псалме 20 (19), вероятно, созданном между правлением Давида (1010–970 до н. э.) и хасмонеев (хашмонаим, חשמונאים) – династии царей и первосвященников Иудеи (152–37 до н. э.) (см. 10: 279).

Существует несколько версий о происхождении этого псалма.

Средневековый комментатор Талмуда и Библии Раши (1040–1105) считал, что Давид сложил его, когда отправил Иоава и весь Израиль на войну, а сам остался в Иерусалиме и молился за них (см. 6: 76). Так, во Второй книге Царств 18:2–4 читаем: «И отправил Давид треть людей <...> При сем царь сказал людям: с вами непременно пойду и я. Но народ сказал: не ходи <...> ибо ты один то же, что нас десять тысяч; посему лучше, чтобы ты из города помогал нам. Тогда сказал им царь: что признаете за лучшее, то я и сделаю»** (שמואל ב' ט"ז ב-ד).

Талмудист и комментатор Библии Менахем бен Шломо Меири (1243 или 1249–1316) полагал, что этот псалом Давид передал левитам [служителям Храма – певчим, музыкантам и т. д.], и они должны были исполнять его в час, когда он будет уходить на войну (14).

Вторая версия – псалом представляет собой текст, обращенный к царю, отправляющемуся на войну, – получила, как нам кажется, большее распространение.

* Согласно классификации немецкого библеиста Г. Гункеля и современных израильских ученых Ц. Адара и А. Рофэ, к псалмам, посвященным тем или иным событиям из жизни царя, так называемым царским, относятся 2, 18 (17), 20 (19), 21 (20), 45 (44), 72 (71), 89 (88), 101 (100), 110 (109), 144 (143). Здесь и далее в скобках указывается номер по синодальному изданию.

** Переводы, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по изданию: Библия. Ветхий Завет. Священные книги Ветхого Завета, переведенные с еврейского текста. Вена, 1877 (в дальнейшем – Венское издание).

Псалом 20 и отдельные его строфы входят в утреннюю молитву *Шахарит* (תַּרְחִיט) (*шахар* – רַחַשׁ – утренняя звезда), произносимую в будние дни, но никогда не звучит в субботу и праздники, поскольку в нем говорится: «יְעֹנֵךְ יְהוָה בַּיּוֹם צָרָה» – «Да услышит тебя Господь в день горести»* (15: 176). Именно словосочетание יוֹם צָרָה – «день горести» – определило восприятие псалма на протяжении многих веков. Так, в современном издании псалмов, предназначенном для ежедневного чтения, псалом 20 (первого дня недели) получил следующее предупреждение: «Тот, у кого любимый или близкий человек в бедственном положении, и находится он далеко, и ему нельзя помочь, произносит эту молитву».

Как и другие библейские тексты, этот псалом имеет различные интерпретации, прочитывается на разных уровнях. (Крупнейший раввинистический ученый и философ Маймонид (Рамбам, 1138–1204) основой первого уровня считает внешний слой текста; второй уровень рассматривается им как аллегория, и третий, по Маймониду, основан на многозначности слов. Все эти уровни взаимосвязаны друг с другом, поскольку Книга воздействует на разные стороны души – чувство, воображение, интеллект.) (См. 4: 122, 132, 133.)

В традиции такие уровни понимания Священного Писания (כתב-הקודש) нашли отражение в нескольких методах его прочтения, среди которых ведущими стали *пшат* (פּשַׁט) и *драш* (דְּרַשׁ).

Пшат основан на реальном значении текста, однако это не элементарный, буквальный смысл, а смыслы, позволяющие понять Священное Писание ясно и исчерпывающе.

Драш в целом противостоит *пшату*, но подчас они трудно делимы. Само слово «*драш*» означает «расследовать», «искать», «разъяснять, объяснять написанное путем толкования и сказания – агады (אגדה)**». *Драш* произошел из устного комментария.

* Современный перевод: «Ответит тебе Господь <...>» (תֹּכַחְךָ יְהוָה [Писания] / Ред. перевода Д. Йосифсон. Иерусалим, 1978 (в дальнейшем – перевод 1978 г.) кажется нам более точным.

** המלון העברי המרכזי [Авэн-Шошан А. Центральный словарь иврита. Иерусалим, 1992].

Обычай публичного чтения и толкования Торы появился уже в V в. до н. э., во времена Эзры (Неемия 8:1-8). Такое чтение регулярно проводилось в субботние дни (Флавий И. О древности иудейского народа. Против Апиона. Пер. с греческого. СПб., 1895. С. 110). По-видимому, это правило установилось с введением синагог (Деяния 15:21) (**7: 85–86**).

К III в. до н. э. появляется жанр *мидраш*, открывающий возможности интерпретировать библейские тексты более широко, чем это допускает смысл сказанного, и по существу позволивший сохраниться раввинистической традиции после разрушения Храма. Каждая из 24 книг Священного Писания с V до конца XII в. получает свой *мидраш* (**см. 5: 32**).

Развитие *мидраша* происходит в двух направлениях: комментирование основных законов Торы* (*галахический мидраш*) и особый прием достаточно свободного толкования библейских текстов – *агадический мидраш* (агада, מדרש – сказание, легенда. Вспомним определение слова *драш*, приведенное выше.)

В контекст толкования вводятся притчи, сказочные повествования, рассуждения теологического характера, моральные наставления. Появляется особый тип аллегории, в качестве которой выступают отрывки, способные существовать сами по себе (иногда аллегории и комментарии невозможно разделить). Следует упомянуть и о некоторых элементах риторики, связанных с передачей текста «из ушей в уши» (**18: 435–436**) и особенно свойственных более поздним *мидрашим*** (**8: 125**).

Таким образом, возникает особый жанр – *повествования агады*, нравственная сила которых порой столь велика, что они оказываются усвоенными теми, кто слышит их из уст мудрецов (**см. 8: 125**).

К жанру *агадического мидраша* относится *Мидраш Псалмов* – מדרש פסלים (букв. «толкования Псалмов»), который одновременно можно отнести и к «старым» *мидрашим*, появившимся из устных комментариев в синагогах, и к «новым», поскольку окончательное

* Тора, являясь общепринятым названием первого раздела Библии, имеет и более широкое значение – Божественное откровение; иногда в этом значении слово используется для обозначения Библии в целом.

** Форма множественного числа существительных мужского рода (иврит), принятая при транслитерации на русский язык в современных изданиях.

оформление он получил к середине XI в. (19: 11–14). Этот *Мидраш* сохранил элементы древних сборников (13: 275). При его составлении из различных источников собирались толкования к отдельным псалмам и стихам, и все они помещались рядом с *агадическим* материалом в порядке следования самих псалмов. С течением времени сборник дополнялся и расширялся разными компиляторами, пока наконец *Мидраш* на псалмы не получил свою настоящую форму (первое печатное издание – Константинополь, 1512; второе издание – Салоники, 1515; первое полное издание – С. Бубер, 1891, Вильна) (11, 2, 19).

Итак, мы подошли к тексту псалма 20 и к комментариям к нему – от *Мидраша* Псалмов (מדרש תהלים) до современных нам.

1. לְמַנְצֵחַ מְזִמֹּר לְדָוִד («Начальнику хора. Псалом Давидов»).

Как и в других «царских псалмах» – 18 (17), 21 (20), 45 (44), в начале первой строфы используется обращение к служителю Храма, который руководил игрой на музыкальных инструментах, – לְמַנְצֵחַ (*ле-мнацеах*). Надписание לְדָוִד (*ле-Давид*), переводимое здесь как «Давидов» [псалом], обычно трактуется «о Давиде» (12: 107).

В *Мидраше* толкования к этому псалму открываются своеобразным заголовком, составленным из вводного и первого стиха псалма, – «Псалом о Давиде в день бедствия».

Далее следует общая для *мидрашим* вводная формула: «р. [раби] N. N. сделал следующее вступление...» (см. 2). В нашем псалме она звучит так: «Сказал р. Йохошуа Хакахан (ר' יהושוע הכהן): “Девять строф в этом псалме, как девять месяцев, предшествующих рождению ребенка”».

Тема рождения близка теме прихода Мессии (см. 6: 77). А сам образ Мессии появляется в комментарии *Мидраша* к первой строфе другого «царского» псалма – 72 («Суд Твой дай царю... – Этот царь – Машиах [Мессия]», – гласит толкование.)

Следующее рассуждение повторяет вводную формулу: «Сказал р. Симеон бар Аба (ר' שמעון בר אבא): “Ты находишь восемнадцать псалмов с начала собрания псалмов до псал-

ма 19 и остро чувствуешь это, потому что восемнадцать благословений человек произносит каждый день <...> И после восемнадцати псалмов было сказано Давиду: “Услышит тебя Господь в день горести”... И если ты произносишь девятнадцать псалмов, то и девятнадцать благословений <...>»

Какое объяснение имеет само это толкование? В иносказательной аллегорической форме комментатор по существу стремится связать молитву *Шмонэ-эсрэ* (שמונה-השרע) – «Восемнадцать благословений», произносимую ежедневно утром и вечером и в действительности состоящую из девятнадцати благословений (хвалы и благодарности Всевышнему; просьбы, например об избавлении от болезней), и текст псалма, усилив тем самым значение самого псалма.

2. וַיִּשְׁמַע יְהוָה בְּיוֹם צָרָה אֶלְהֵי יַעֲקֹב («Да услышит тебя Господь в день горести, да защитит тебя имя Бога Иаковлева»).

«В какой день?», – задает риторический вопрос комментатор *Мидраша*. И отвечает: «День, о котором сообщается, что это день бедствия для *высших* – *эльюним* (עליונים) и для *низших* – *тахтоним* (תחתונים) <...>».

Раздел *Мидраша*, посвященный псалму 20, продолжает притча: «Слово Всевышнего в день бедствия – пример для отца и сына, находящихся в пути. “Сын мой, – говорит отец, – если впереди кладбище, значит, дом близок”. Так сказал пророк народу Израиля: “Если несчастья возобладают, ответит тебе Господь, укрепит тебя имя Иакова, Авраама и Ицхака”».

Р. Шимшон Рафаэль Гирш (1808–1888) в комментариях к псалму приводит этот рассказ, добавляя некоторые подробности: «длинная дорога», «усталый ребенок» – и дает следующее определение словосочетанию *יום צרה* (день горести): «это время, когда опасность наиболее серьезна, когда все обстоятельства исчерпаны и нет больше спасения – (מפלט)» (12: 107). Идентичные выражения р. Ш. Р. Гирш находит в Бытии 35:3:

וְאַעֲשֶׂה-שָׁם מִזְבֵּחַ לְאֵל הָעֵנָה אֲתִי בְיוֹם צָרָתִי: «בראשית לה, ג» («<...> там устрою я жертвенник Богу, Который услышал меня в день бедствия моего <...>») и псалме 9:10:

וַיְהִי יְהוָה מְשׁוֹבֵב לְהוֹדֹ מְשׁוֹבֵב לְהוֹדֹ מְשׁוֹבֵב לְעֵתוֹת בְּצָרָה («И будет Господь прибежищем угнетенному, прибежищем во времена скорби»). Близка этим строкам, как нам кажется, и строфа 7 из другого «царского» псалма – 18 (17): אֶקְרָא יְהוָה וְאֵל-אֱלֹהֵי אֲשֵׁנִי («В тесноте моей я призывал Господа и к Богу моему воззвал»).

Словосочетание יום צרה (в разных его вариантах) используется и в других псалмах. Так, в псалме 50 (49):15 читаем:

וְקִרְאֵנִי בְיוֹם צָרָה אֲחַלֶּצְךָ וְתִכְבְּדֵנִי («Призови Меня в день бедствия: Я избавлю тебя, и ты прославишь Меня»). В псалме 102 (101):3:

אַל-תִּסְתֵּר פְּנֶיךָ מִמֶּנִּי בְיוֹם צָרָתִי הַמָּוֶה אֱלֹהֵי אֲנֹכִי בְיוֹם אֶקְרָא מִדָּר עֲנֵנִי («Не сокрой лица Твоего от меня; в день бедствия моего, приклони ко мне ухо Твое; в день, когда призываю Тебя, поспеши, услышь меня»).

В псалме 107 (106) трижды звучит этот мотив: строфы 6, 13 и 28:

וַיִּצְעֲקוּ אֱלֹהֵיהֶם בְּצָרָה לָהֶם מִמְצוֹקוֹתֵיהֶם יִצְלָם («Но воззвали ко Господу в скорби своей и Он спас их от бедствия их <...>»).

И наконец, приведем текст комментария ко второй и третьей строфам Ш. З. Пинса (1933): «Псалом 20 передает текст благословления народом своего царя, идущего на войну и выходящего из дома Господа (בית ה') на Сионе после совершения жертвоприношения [см. строфу 4]. Народ говорит ему:

יִעֲנֶה יְהוָה בְּיוֹם צָרָה («Да услышит тебя Господь в день горести») (17).

На примере комментариев ко второй строфе возможно уловить различие некоей аллегоричности и назидательности стиля *midrash* и ясности, простоты комментариев в стиле *nishat* (р. Ш. Р. Гирш, Ш. З. Пинс, Н.-J. Kraus), направленных на определение реального смысла псалма. Однако связь между ними, безусловно, существует.

3. יִשְׁלַח עֲזָרָתְךָ מִקְדָּשׁ וּמִצִּיּוֹן יִסְעָדֶךָ («Да пошлет Он тебе помощь из святилища, и с Сиона да подкрепит тебя»).

В этой строфе два значимых понятия: святилище – *кодеш* (מִקְדָּשׁ) и Сион – *Цион* (צִיּוֹן).

Поясняя первое, А. Поллак пишет: «Здесь имеется в виду “Его святое место”, как в псалме 24 [23]:4: בְּמָקוֹם קֹדֶשׁ (на святом месте Его)» (16: 67).

Словоформа «с Сиона» получает у р. Ш. Р. Гирша следующее толкование «из Сиона, т. е. из духовного источника (העין הרוחני), берущего начало из Сиона» (12: 107).

В издании «כתר דוד. תהלים עם פירוש הזוהר» (букв. «Венец Давида. Псалмы с комментариями зохар») читаем: «Из Сиона, потому что из Сиона вышла Тора» (с. 79). Так, в утренней молитве буднего дня – *Шахарит ле-холь* (שחרית לחול) звучит: «כי מציון תצא תורה ודבר יי מירושלים» («ибо выйдет Тора из Сиона и слово Всевышнего из Иерусалима»).

4. וְיִזְכֹּר כָּל־מִנְחֹתֶיךָ וְעֹלֹתֶיךָ יִשְׁנֶה־סֶלָה. («Да вспомнит все приношения твои, и всесожжение твое да явится тучным. Селá»).

Пояснения к этой строфе мы начнем с закона о всесожжении из книги Левит (6:1,2): «И сказал Господь Моисею, говоря: Заповедуй Аарону и сынам его: вот закон всесожжения: всесожжение то *пусть остается* на месте сжигания на жертвеннике всю ночь до утра, и огонь жертвенника пусть горит на нем» (ויקרא ו, א, ב).

Вот как трактует слово «всесожжение» р. Ш. Р. Гирш: «“Всесожжение” (твое) (עולתך) – это высшая жертва <...>»

О выражении «превратит в пепел» он пишет: «Нет значения “превратить в пепел”, но есть значение – “поднимать пепел”» (12: 108). И в качестве примера приводит выражение из книги Числа (4:13) «И очистят жертвенник от пепла <...>» (במדבר ד, יג).

В книге р. Ш. Р. Гирша мы находим одно из самых ярких описаний происходящего в Храме: «Ежедневные жертвенные работы должен был исполнять *кохен* [жрец]. Он **поднимал** (выделено мною. – Ю. З.) с алтаря горсточку пепла, оставшуюся после жертвоприношений вчерашнего дня, и складывал его на хранение рядом с жертвенником. Всевышнему отдавалось то, что было сожжено вчера». Здесь р. Ш. Р. Гирш приводит ссылку на книгу Левит, с которой мы начали комментарий к этой строфе.

5. וְיִתֵּן לְךָ כָּל־בְּכָרֶיךָ וְכָל־עֲצָתְךָ יִמְלֵא. («Да даст Он тебе, по желанию сердца твоего; все предприятия твои да исполнит»).

6. בִּישׁוּעָתְךָ וּבְשִׂמְחֹתֵינוּ נִדְגַל יְמֵלֵךְ יְהוָה כָּל־מִשְׁאֵלֹתֶיךָ. («Мы восторжествуем о спасении твоём и во имя Бога нашего поднимем знамя. Да исполнит Господь все прошения твои»).

Обращаясь к пятой и шестой строфам, остановимся на словосочетании יְמֵלֵךְ יְהוָה («Да исполнит Господь»). Так, А. Поллак (1991) пишет: «По нашему мнению, это восклицание молящихся в святилище. Музыкант обращается к толпе и восклицает: נִרְנְנָה (*нрана*) – “будем петь (гимны)” (то же, что “восторжествуем”, в этом переводе), как в псалме 95 [94]:1 לָבוּ נִרְנְנָה לַיהוָה (“Придите, воспоем Господу”), – и толпа отвечает: יְמֵלֵךְ יְהוָה (“Да исполнит Господь”)(16: 67).

7. עָתָה יָדַעְתִּי כִּי הוֹשִׁיעַ יְהוָה מִשִּׁיחוֹ יַעֲנֵהוּ מִשְׁמַי קָדְשׁוֹ בְּנִבְרוֹת יֵשַׁע יָמֵינוּ. («Ныне познаю, что Господь спасет помазанника Своего; внемлет ему с святых небес Своих могущественною спасительною десницею Своею»).

Существует мнение, что до этой строфы используются слова молитвы *кохена* во время жертвоприношения (см. комментарий к четвертой строфе). Восклицание עָתָה יָדַעְתִּי («ныне познаю») исходит из уст *кохена* после всесожжения (16: 67).

Однако по другой версии, отсюда и до конца псалма происходит отклик царя на благословление народа, которое принесло царю силы и уверенность в том, что Всевышний будет руководить им» (17).

8. אֵלֶּה בְּרָכָב וְאֵלֶּה בַּסּוּסִים וְאִנְהֵנוּ בְּשִׂמְחֹתֶיךָ יְהוָה אֱלֹהֵינוּ נִזְכָּר. («Иные колесницами, иные конями, а мы именем Господа, Бога нашего, хвалимся»).

«В соответствии с комментариями к строфе 7, – пишет Ш. З. Пинс, – перед нами сообщение о подробностях победы над врагом» (17).

И это, по нашему мнению, яркий пример реального комментария – *пшат*.

10. יְהוָה הוֹשִׁיעָה הַמֶּלֶךְ יַעֲנֵנוּ בְּיוֹם־קָרָאנוּ. («Господи! спаси. Да услышит нас Царь, когда мы взываем к нему»).

Заключительная строфа в *масоре* (традиции), синодальном издании и английском переводе прочитывается по-разному.

Вот как звучит комментарий в *масоре*: «Это крик народа, который волнуется в ожидании известия об избавлении» – и следует отсылка ко второй строфе псалма (17). Сама строфа буквально прочитывается следующим образом: «Господи помоги – царь ответит, когда воззовем мы» (15: 45).

Вот как звучит перевод в синодальном издании: «Господи, спаси царя и услышь нас, когда будем взывать к Тебе».

В английском переводе: «Lord save! May the King answer us on the day we call» или: «Save, Lord: let the king hear us when we call».

По мнению Ф. Мельцера (15: 45), такое понимание основано на тексте Вульгаты [перевод Библии на латинский язык, между 305 и 405 гг. н. э.].

С. Аверинцев, переводя десятую строфу этого псалма, так же, как в синодальном издании («Господи, спаси царя...»), пишет: «По другому возможному пониманию, принятому, например, М. Бубером <...> – “спаси нас, Господи, Царь”; в таком случае речь идет о царском достоинстве Самого Бога» (1: 456).

По убеждению Поллака, даже если семьдесят толковников* читают: «Спаси царя», – есть смысл традиционный: царь ответит, когда воззовем мы. Это древний возглас армии Израиля, которая вышла на сражение под предводительством царя. И произносился он для того, чтобы устоять перед колесницами и лошадьми (см. строфу 8). В этом значение выражения «Господи! спаси. Да услышит нас Царь, когда мы взываем к нему» (16: 67). Возможно, именно последний комментарий в стиле *пшат* способен прояснить значение возгласа יהוה הושיענו ה'מלך יענינו כיום־קרָאנו.

Особенно интересна связь между последней и первой строфами псалма, на которую указывает *Мидраш*: «Псалом этот начинается тем, что ответит Господь, и завершается тем, что ответит нам царь, когда воззовем мы».

* По преданию, 70 толковников или 72 старца, избранные по поручению египетского царя Птолемея Филадельфа (285–246 до н. э.) и приглашенные из Иерусалима, добились образцового перевода Пятикнижия на греческий язык.

Ф. Мельцер, цитируя этот комментарий *Мидраша*, приводит слова из Талмуда: «Существуют псалмы, особенно важные для Давида. Они начинаются и завершаются словами אֲשֶׁר־אִשְׁרַי – *ашрей* (“блажен”), הַלְלוּהוּ – *халу́йа* («алиллуйя») или, как в псалме 145(144), הַלְלוּהוּ – *тахила* («хвала»): הַלְלוּהוּ לְדָוִד (“Хвала Давидова”) в начале и הַלְלוּהוּ יְיָ אֱלֹהֵינוּ יְיָ אֱלֹהֵינוּ (“Хвалу Господу изрекут уста мои”) – в конце». К этим псалмам Мельцер относит и псалом 20 – молитву за царя, уходящего на войну (15: 45).

Итак, мы завершаем рассмотрение одного из «царских псалмов». Конечно, приведенные комментарии в стиле реального толкования *пшат* и стиле агадического повествования *драш* не исчерпывают, да и не могут исчерпать смысл молитвы, произносимой в день горести и печали, и только позволяют прочесть псалом 20 еще раз.

Литература

- ¹ *Аверинцев С.* Комментарии к псалмам Давидовым // *Аверинцев С.* Собрание сочинений. Киев, 2004.
- ² Еврейская энциклопедия: свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. СПб., [1908–1913]. М., 1991 (репринтное изд.). (Статьи «мидраш», «псалмы».)
- ³ Мидраш тегилем. Толкование на псалтырь, изданное в первый раз по рукописям из библиотек Рима, Пармы, Флоренции и Парижа // Критически обработано и комментировано с обстоятельным к нему введением С. Бубером. Вильна, 1891 (иврит).
- ⁴ *Р. Моше бен Майион (Рамбам).* Путеводитель растерянных / Перевод и комментарии М. А. Шнейдера. М.; Иерусалим, 2000.
- ⁵ *Сират К.* История средневековой еврейской философии / Перевод с английского Т. Баскаковой. Иерусалим; М., 2003.
- ⁶ Теилим [Псалмы] с избранными комментариями / Перевод А. Каца. Подбор и перевод комментариев: А. Кац, Ц. Вассерман. Иерусалим, 2004.
- ⁷ Тексты Кумрана / Перевод с древнееврейского и арамейского и комментарий И. Д. Амузина. М., 1971. Вып. 1.
- ⁸ *Френель И.* Повествование агады и народное повествование / Перевод с иврита М. Шнейдера // *Вестник Еврейского университета. История. Культура. Цивилизация.* 2003. № 8 (26).
- ⁹ *Шинан А.* Мир агадической литературы / Перевод с иврита С. Ружер. Иерусалим; М., 2003.
- ¹⁰ *Kraus H.-J.* Psalms 1–59. A commentary. Minneapolis, 1988.

- ¹¹ מבווא להמידרש [Бубер С. Введение к Мидрашу] // Мидраш
Тегилим. Толкование на Псалтырь. Вильна, 1891 (יבּרית).
- ¹² ספר תהלים עם פירוש רבי שמשון רפאל הירש. תירגום מגרמנית הרב ד"ר
יחיאל זאב ליפשיץ. ירושלים
[Книга Псалмов с комментариями рабби Шимшона Рафаэля Гир-
ша. Пер. с нем. З. Лифшица. 1961] (יבּרית).
- ¹³ דברי הימים לתורה שבעל פה. איזוק הירש וייס. הלך שלישי
[Zur Geschichte der jüdischen Tradition von J. H. Weiss. Wien, 1883.
III Theil] (יבּרית).
- ¹⁴ פירוש לספר תהלים. חברו רבי ב"ר שלמה המאירי. ירושלים תרצ"ו
[Commentarius Libri Psalmorum quem composuit R. Menachem
ha-Meiri. Jerusalem, 1936] (יבּרית).
- ¹⁵ פני ספר תהלים מאת פבל מלצר. ירושלים
[Мельцер Ф. Мой взгляд на Книгу Псалмов. Иерусалим, 1982] (יבּרית).
- ¹⁶ על הסתומות במזמור. פירוש על ספר תהלים מאת אהרן פולאק
[Al Hasetumot Bamizmor. Commentary on the Psalms by A. Pollak.
Jerusalem, 1991] (יבּרית).
- ¹⁷ פינס ש. ז. פירוש על תהלים
[Пинс Ш. З. Разъяснения к псалмам. 1933] (יבּרית).
- ¹⁸ פרנקל י. דברי האגדה והמידרש
[Френкель Й. Агада и мидраш]. 1991 (יבּרית).
- ¹⁹ הסיפור במדרש תהלים. אביגדור שגאן
[Шинан А. Рассказ в Мидраше Теиллим] Иерусалим [ב. ד.] (יבּרית).

Чтение Корана и проблема артикуляции

Проблема артикулирования сакральных текстов обрела остроту в семитских культурах, опирающихся на консонантное письмо. Исторически его специфику определило графическое обозначение исключительно согласных звуков, вызвавшее необходимость разработки дополнительных символов для гласных. Эта задача решалась относительно иврита, на котором были изложены тексты Библии* и в отношении арабского – языка Корана.

Развитие арабской графики сопровождало решение задач письменной фиксации и канонизации Священного писания мусульман. Изустная природа сакрального текста, его диалогизм и специфически «речевая» недосказанность одновременно и повышали, и затрудняли его коммуникативную направленность. Артикуляция была призвана способствовать правильному чтению сакрального текста, не допуская каких-либо искажений, при этом – в соответствии с требованиями суггестии – усиливая значение и выразительность его смыслов. Качеству артикуляции придавалось значение во всех стилях чтения Корана; артикуляция рассматривалась как один из необходимых факторов проповедничества. В Коране формулируется: «*Те, кому мы даровали Писание, читают его достойным чтением*» (сура 2 «Бакара», аят 121).

Как фонетическое понятие *артикуляция* (от лат. articulo – расчленяю) указывает на отделимость, четкость и правильность звучания речевых элементов (звуков). Нормы чтения Корана разрабатываются наукой *ат-таджвид*, изначально формирующейся в рамках *тафсира* – толкований Корана. Принципы ат-таджвида с разной степенью полноты объяснялись в главах тафсиров, как, например, в трактате

* В иврите в IV–X вв. были разработаны три системы никкуда (некуддот – буквально «точки»): эрец-исраэльская (палестинская), вавилонская и тивериадская (масоретская) форма обозначения огласовок, наиболее детальная и со временем вытеснившая две другие. См.: Электронная еврейская энциклопедия (<http://www.eleven.co.il/>).

Джалал ад-Дин ас-Суйути («Совершенство в коранических науках», XV в.). Одновременно с этим ат-таджвид выстраивается в самостоятельную кораническую науку, обретает понятийную систему и получает свое изложение в отдельных трактатах и пособиях, вначале переписывающихся от руки, а в новое время – переиздающихся громадными тиражами на разных языках.

Понятие – *تجوید* *таджвид* является производным от глагола *جاء* – «превосходить, быть хорошего качества» со смысловым оттенком «улучшать», имея в виду произнесение *харфов* (звуков и слогов) арабского языка Корана. Значение науки и искусства ат-таджвида в исламской культуре было крайне высоко, отражаясь и на самом истолковании понятия «тафсир». Джалал ад-Дин ас-Суйути приводит мнение одного из богословов: «*Абу Хаййан говорил: “Тафсир – это наука, которая изучает способ произнесения слов в Коране и то, что они обозначают <...>”*»*

Необходимость осмысления фонетической нормы в арабском языке была во многом продиктована существованием в Аравии диалектов. С другой стороны, в условиях распространения ислама ат-таджвид требовался при изучении Корана *аджам* – не-арабами. Арабский в соотнесении с другими языками очень специфичен, в частности, по параметру тембровой окрашенности согласных. Как бы одинаковые (по названию в восприятии европейцев и других не-арабов) согласные различаются по характеру звукоизвлечения. Так, например, звук «х», может образовываться как «х» «с хрипкой» (глубоко-задненебный шумный ффрикативный глухой); «х» на выдохе (зевный ффрикативный глухой связочный) или «х» с придыханием (связочный ффрикативный), т. е. как три самостоятельные, смысловоразличительные фонемы.

* По мнению Д. В. Фролова, подготовившего перевод и комментарии к труду ас-Суйути, здесь имеется в виду высказывание Абу Хайяна ан-Нахви (ум. 1344 г.) – андалусского грамматиста, корановеда и хадисоведа: Ас-Суйути Джалал ад-Дин. Совершенство в коранических науках. Вып. 1.: Учение о толковании Корана / Перевод и комм. Д. В. Фролова. М., 2000. С. 192.

В науке ат-таджвид звуки классифицируются (по местообразованию, способам их артикулирования), разрабатываются правила их ассимиляции и продления, излагаются принципы паузирования в просодии Корана. Различные случаи полной (означающей поглощение) и неполной (ведущей к частичным изменениям) ассимиляции согласных получают свое отображение в терминах. *Изхар* – إظهار – означал четкое и ясное произнесение звуков; *идгам* – إدغام – поглощение звуков последующей фонемой (при определенном соседстве); *икляб* – إقلاب – изменение звуков и т. д.

Понятие *каль-каля* предполагало подчеркнутое артикулирование в конце слов согласных «д», «б», «дж» и глубоких «к», «т». *Гунна* включает в себе эффект назализации, т. е. возникновение «носового» призвучия при ассимиляции согласных («м», «н»). *Такрир* – произнесение «р», как бы «раскатывая», удваивая его или еще более продлевая. Важно подчеркнуть, что по ат-таджвиду, должны продлеваться, вокализируясь, не только гласные, но и согласные.

Арабский – язык морный, в нем дифференцируется и «просчитывается» длительность звучания *харфов* (условно слогов), измеряемых в единицах *харака*. В арабской фонетике слоги принято делить на краткие, долгие (за счет продления гласного, что имеет смысловое, т. е. словообразовательное значение), сверхдолгие (долгие закрытые слоги). Помимо этого в соответствии с правилами (в ряде случаев – специальными знаками) ат-таджвида при чтении Корана появляются гиперслоги благодаря вариативному удлинению звучания согласных и вокализации гласных в границах от 2 до 4, 5, 6 *харака* (*харака* – отрезок времени, требуемый для сжатия и разжимания пальца). Именно здесь возникают распевы, ведя к образованию импровизационных мелодизированных форм чтения Корана.

Паузирование в коранической просодии также ведет к вариативности, так как во многих случаях допускается выбор. Как и распевы, цезурирование зависит от индивидуальных особенностей чтеца (глубины дыхания, истолкования текста), а также от стиля чтения – степени и характера мелодизации и выбранного темпа чтения.

По ат-таджвиду, допускаются чтение в стилях *тартимль*, *тахкик*, *хадр*, *тадвир*, предполагающих смену темпа и типа артикулирования. Слово *тартимль* (исходно кораническое понятие) употребляется в *хадисах* (преданиях) сподвижниками пророка и означает, по словам `Али бин Абу Талиба, *размеренное*, т. е. образцовое, чтение с правильным произношением букв и всеми необходимыми остановками. Если привести примеры из современной практики, то, по высказыванию шейха Салах б. Рийад ар-Рифа' (Ливан), например, мелодизированный стиль *тахкик* «стремится избегать “смятой артикуляции”, выпадений (*искан*) гласных, уподобления (*иддигам*)...» Термин «тадвир» указывает на средний темп и свой («усредненный») тип артикуляции. В то время как хадр есть как бы «спуск с высоты вниз». Это понятие «терминологически означает способ облегчить чтение и увеличить его скорость, облегчить его посредством сокращения (*каср*), элизии краткого гласного после согласного (*таскин*)...»

Необходимость выработки таких норм диктовала сама практика. Так, во время рамадана (поста), когда Коран частями (после предвечерней молитвы – ас-салат ал-'асра) должен прочитываться целиком, чтецы прибегают к довольно быстрому темпу и ограничивают себя в распевах.

Для понимания различий в темпах чтения приведем конкретные примеры. Так, первые пять *айатов* суры № 36 «Йа син» были прочитаны преподавателем Корана хафизом Озером Абдуллахом в медленном темпе за 25,8 сек, среднем темпе за 18,6 сек, в быстром – за 15 сек. По высказыванию Озера Абдуллаха, встречается и недопустимо быстрое чтение Корана, называемое *хазрама* (هندزومه – *хазрама*, т. е. скороговорка (от араб. «болтать, тараторить»): со слов хафиза, так читают старушки у входа в российские мечети*.

Разный темп речитирования Корана отражает и ориентацию на тот или иной стиль чтения, и особенности индивидуальной манеры чтеца. Египетский шейх `Абд ал-Басит

* Беседа с хафизом Озером Абдуллахом (род. в Стамбуле, обучался в университете Улудаг в г. Бурса, Турция) состоялась в Московском исламском университете (МИУ) в феврале 2007 г.

‘Абд ал-Самад известен мусульманам подчеркнута медленным темпом чтения при максимальной (в условиях макамной культуры) мелодической развитости. К примеру, сура «Фатиха» («Открывающая» Коран) им речитируется 92 сек, тогда как арабский шейх ‘Али ибн ‘Абдуррахман Хузайф (Саудовская Аравия, Медина), избирая другой темп, ту же суру читает 57 сек, при том, что в его чтении также используются распевы.

Обобщая сказанное, необходимо подчеркнуть, что явление артикулирования в арабском языке (при чтении Корана по ат-таджвиду) наполняется более широким смыслом, включая элементы, выводящие в сферу музыкального интонирования. Не случайно слово *таджвид* переводится в традиции и как «читать Коран нараспев». Попутно заметим, что в отношении к чтению Корана, помимо производных форм от арабского *кира’а*, т. е. «читать» (по мнению большинства богословов, слово «ал-Кур’ан» является однокоренным) в коранических айатах применяются синонимичные понятия *тилават* и *тартил* с буквальным значением «читать». Однако и то и другое подразумевает «украшенное», мелодизированное чтение*.

«Читай Коран размеренным [*тартила*] чтением» (сура 73 «Завернувшийся», аят 4):

أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرَيْلِ الْقُرْآنِ تَرْتِيلاً ﴿٤﴾

Используемое в этом айате слово *тартил* истолковывается как чтение Корана, четкое и безупречное с позиций артикуляции и в то же время «нараспев». Э. Кулиев (автор данного перевода Корана) приводит к айату в качестве комментария *хадис*: «Передают со слов Саада б. Абу Ваккаса, что Пророк, мир ему и благословение Аллаха, сказал: “Не относится к нам тот, кто не читает Коран нараспев”».

* В хадисах используются термины, получающие собственно музыкальное наполнение – *макам*, *таганна*, *саут*, *лахн*. Примечательно, что слово *ал-лахн* применяется также в ат-таджвиде, но как термин в значении «ошибка в произношении» наряду с другим понятием – *хата’*.

Формы артикуляции чтецов Мекки и Медины, находящихся в самом лоне арабской традиции, демонстрируют высокую норму, которую мусульмане стремятся перенять во всех точках исламского мира. Однако у большинства профессиональных чтецов и у обычных молящихся, несмотря на изучение ат-таджвида, проявляется акцент. Кстати, заметим, что благодаря мелодизации оказываются частично сняты задачи усвоения интонационно-просодических моделей арабского языка.

Определенный акцент в плане собственно фоники, т. е. произнесения *харфов* (согласных) и гласных, существует у турецких чтецов («ж», вместо «дж»). Диалектические особенности есть и у самих арабов, например у египтян («б(а)» вместо глубокого «th(a)»). В некоторых казанских *хафтийаках* (молитвенниках из сур и аятов, по общему объему равных одной седьмой части Корана) даже отмечается неправильность произнесения отдельных арабских звуков у татар и мишарей, в частности, труднопроизносимого харфа ξ – «*айн*». У рядовых верующих также можно отметить почти полное отсутствие назализации (произнесения звуков «в нос»), обязательной у курра’.

Судя по записям, собранным в разные годы Г. Сайфуллиной, общим для татарских чтецов (непрофессионалов) является также неправильное произнесение арабского харфа ζ – *джим*. Например, в чтении «Фатихи» М. Тагировой (1911 г. р., деревня Сасна, Балтасинский район, Татарстан, запись 1996 г.), Р. Габдельбариевой (1928 г.р., Казань, 2001 г.) и Ф. Каримовой (1940 г.р., Казань, 2001 г.) этот звук вместо «дж» произносится как «ж»; кроме того, в двух последних случаях харф \dot{z} – «*заль*», аналогичный английскому согласному [th] превращается по звучанию в русско-татарское «з». Старики-казахи, по свидетельству информатора Рахимбекова Даулета Камидуллоевича (1981 г.р., село Чаркар Акмолинской области Целиноградского района республики Казахстан), обычно читают Коран, как татары, поскольку многие учились в медресе Казани*. Хотя акцент, по-видимому, имеет смешанный характер.

* Беседа состоялась в МИУ в мае 2006 г.

Несоблюдение правил чтения в регионе мусульманами осознается самими носителями традиции. Например, имам-хатыб Назиф Хабиб Рахман-улы Ахметов (башкир, 1947 г. р., поселок Павловск Нуримановского района Башкортостана) считает, что татары не произносят звуки ط и ث (подобны по звучанию английским [th] и [θ]), нажимают на ج – дж, слова не договаривают, заглатывают окончания и читают Коран быстрее, чем башкиры, причем меньшие по объему фрагменты текста.

Татарский и башкирский языки, столь близкие по синтаксису и морфологии, совпадая во многом лексически, заметно отличаются в фонетике, тембровом спектре. (В этом сказались различия в этногенезе и историческом развитии двух этносов – татар и башкир, несмотря на их родство.) В башкирском и арабском языках есть общие фонемы: горловое h, межзубные с и з, похожие на английские [θ] и [th], выделяющие башкирский язык среди других тюркских. Определенная фонетическая близость арабского и башкирского языков может обеспечивать у башкир фонетически более точное произнесение коранического текста, чем у татар.

Несмотря на вполне обычное чтение Корана с акцентом, в народной традиции встречаются случаи безупречного и почти «чистого» произношения. В чтении М. Шайахметовой (1890 г. р., деревня Узбеково, Гафурийский район, Башкортостан, запись 1988 г. Р. Зариповой)* обращает внимание правильное произнесение «трудных» звуков: согласного ξ – «айн» (зевный взрывной звук); согласных ط – «фа'ун» (глухой межзубный фрикативный звук, близкий английскому [θ]) и ذ – «заль» (межзубный фрикативный звук, схожий со звонким английским [th]); согласных ق – «каф», غ – «гайнун» (глубоко-задненебные звуки) и др.

Как у имамов, так и у обычных верующих при чтении Корана заметно стремление следовать общим установкам в плане артикуляции. Чтение Корана М. Шайахметовой явля-

* Запись была предоставлена в кабинете звукозаписи кафедры башкирской народной музыки Уфимского государственного института искусств благодаря содействию декана музыкального факультета фольклориста и композитора А. Кубагушева.

ет редчайший пример подчеркнутого, можно сказать, профессионального артикулирования у сельской жительницы, несмотря на более чем преклонный возраст. Чтица следует такому правилу *ат-таджвида*, как *кал-каля*, что предполагает подчеркнутое, «утрированное» произнесение конечных *харфов*, в частности, в словах *falaq, halaq, waqab, uqad, hasad*, завершающих айаты в «Ал-Фалак» – 113-й суре Корана. Данный сохранившийся образец *ал-кира'ат* (чтения Корана) косвенно свидетельствует о существовании в прошлом во многих деревнях Урало-Поволжского региона медресе, являвшихся очагами высокого религиозного знания.

Используя компьютерные способы записи, точно фиксирующие мельчайшие агогические изменения голоса*, можно сопоставить «кривые» динамико-артикуляционной активности у разных чтецов и даже при поверхностном взгляде выявить различия в уровне артикуляционной активности (см. приложения 1, 2, 3). Возраст, школа, владение языком, индивидуальные музыкальные данные, склонность к мелодизации и ее виды, установка на конкретный стиль, внутреннее сиюминутное состояние – вот факторы, воздействующие на артикуляцию при чтении Корана и определяющие уникальное своеобразие голоса в ойкумене ислама.

Примечания

- ¹ Коран / Перевод смыслов и примеч. Э. Р. Кулиева Изд. 7-е, испр. М., 2005.
- ² См.: *Ас-Суйути Джалал ад-Дин*. Совершенство в коранических науках. Вып. 1: Учение о толковании Корана / Перевод и комм. Д. В. Фролова. М., 2000. С. 35–40.
- ³ См.: *Аляутдинов И.* Таджвид. Правила чтения Корана. М., 2005; *Ковалев А. А., Шарбатов Г. Ш.* Учебник арабского языка. М., 2004.
- ⁴ См.: *Цей Рамадан*. Правила чтения Кор'ана (Таджвид). Майкоп, 2005.
- ⁵ *Резван Е. М.* Коран и его мир. СПб., 2002. CD-ROM с приложением «Коран: образ и звук», файл «Звучащее слово» («Наука рецитации»).
- ⁶ Коран / Перевод смыслов и примеч. Э. Р. Кулиева. Указ. изд. С. 782.
- ⁷ Нэфтияк шэриф. Казан: «Раннур нэщрияты», 2003. С. 63.

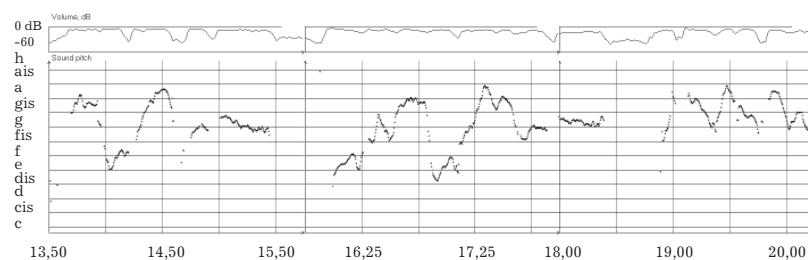
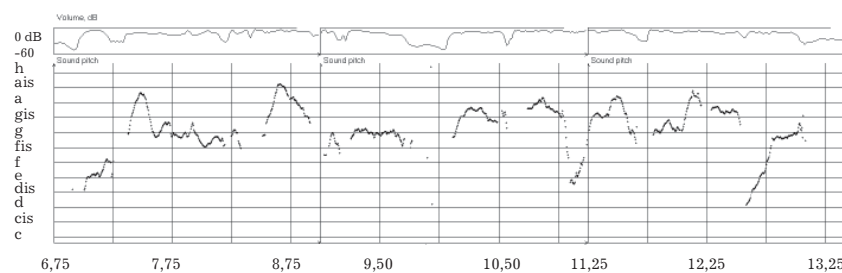
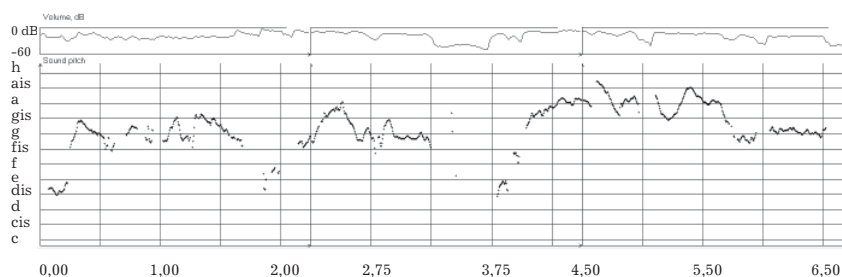
* Имеется в виду работа с графическими расшифровками, выполненными в программе SPAX, разработанной кандидатом технических наук А. В. Харуто (Вычислительный центр Московской государственной консерватории им П. И. Чайковского).

⁸ Валидов Д. Очерк истории образованности и литературы татар (до революции 1917 г.). М.;Пг., 1923. С.48.

⁹ Резван Е. М. Коран и его мир. СПб., 2002. Приложение (CD-RW).

Приложение*

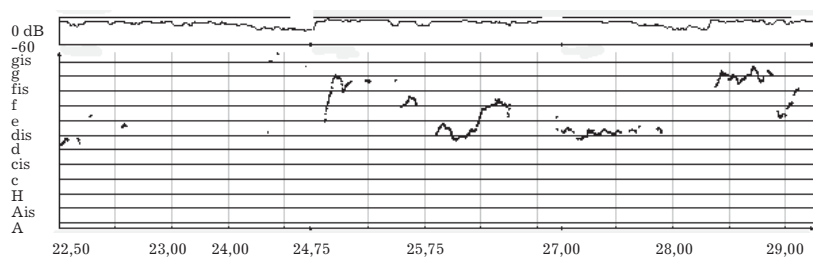
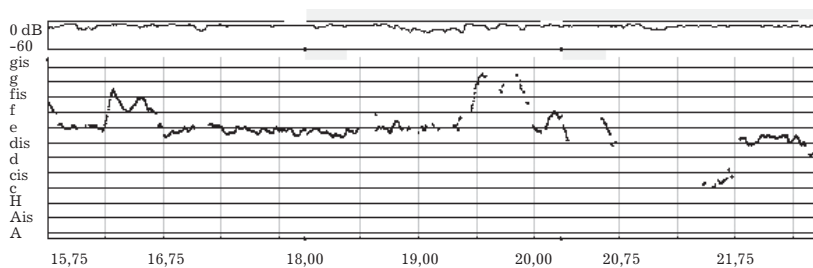
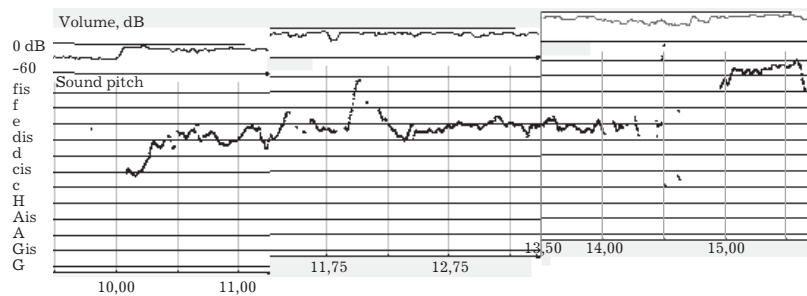
Сура «Йа Син», фрагмент (начальные айаты)



Г. М. Фахретдинова (1908 г. р.), деревня Хауляй, Архангельский район, Башкортостан (запись Р. Т. Зариповой, 1988 г.; архивная фонограмма предоставлена кабинетом звукозаписи Государственного института искусств Уфы, Башкортостан)

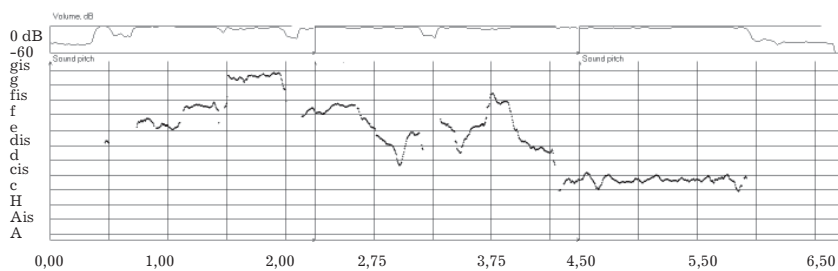
* Временная сетка исходит из деления (вертикальными чертами) по 0,5 сек за исключением каждого пятого фрагмента, где временной отрезок составляет 0,25 сек.

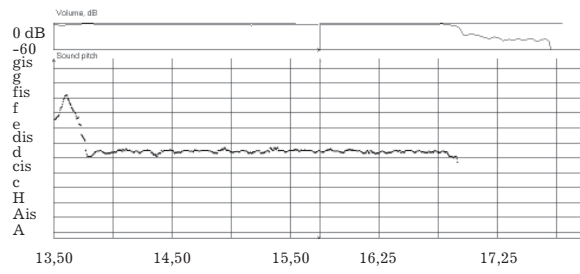
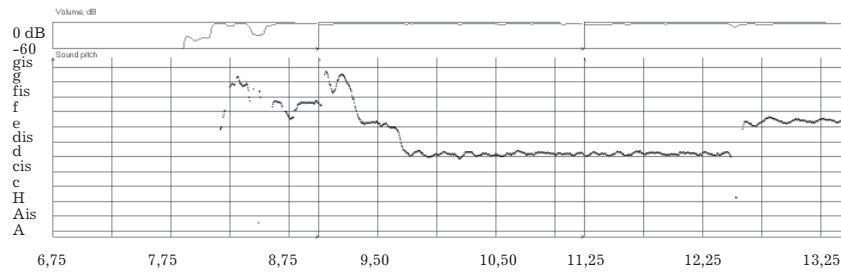
Сура «Фатиха»



Сулейман-хаджи, имам-хатыб Соборной мечети (1910 г. р.,
Уфа, Башкортостан).

Сура «Фатиха»





Шейх 'Али ибн 'Абдуррахман Хутайф
(Саудовская Аравия, Медина)

Галина Тавлай

**Разноэтнические эквиваленты обрядового пения
славяно-балтского ареала:
Язык и песенная парадигма**

В пространстве белорусско-литовско-польско-украинского ареала на основе структурно-типологического анализа нами обнаружены пучки мелодических схождений-идентификатов. Они выполняют функцию своего рода общих мелодических социально значимых кодов названных культурных традиций и являются свидетельствами сходства, принадлежности к изначально единому типу самих этих культур – ведь выявленные напевы маркируют собой жанровые группы целого ряда обрядовых циклов.

Как видоизменяется сакрализованная мелодия в зависимости от вербальной языковой диалектной традиции? Какие тембровые, мелодико-интонационные, ритмические, агогические, динамические, артикуляционно-акустические свойства обретает напев в новом этнически-региональном обличье (языковом и мелодико-интонационном)? Что здесь продиктовано специфически музыкальными этническими свойствами, а что связано с вербальным началом? Быть может, различия выявляются в связи с переменами функционального порядка.

Наша работа построена на индуктивной основе – исходя из аудиозаписей самостоятельной полевой практики последнего десятилетия. На материале обрядовых напевов – белорусских и литовских, белорусских и польских, белорусских и украинских, белорусских и латышских – попытаемся восстановить картину функционирования некоторых обрядово-песенных систем динамического взаимодействия, их единение и расхождение в определенных плоскостях. Несмотря на главенство внутренних этнических предпосылок в процессе длительного исторического сложения обрядовой системы, сравнение некоторых групп напевов смежных традиционных культур дает возможность увидеть в их музыкальной форме черты близкого подобия. Интонационное поле равнозначи-

мых вариантов напева с включением в достаточно широкие и сложные контексты демонстрирует более полную реализацию его внутренних структурных, функциональных, смысловых потенций, помогает выстроить иерархию системных перспектив.

Формульная мелодическая структура (5+3)2 функционирует в белорусской традиции как календарный напев – ранне- и поздневесенний (весна, Юрья, купала¹, жниво, осень, коляда), а также входит в обрядовость индивидуального жизненного цикла (родины², свадьба). Почти столь же широко ее применение в украинской, литовской, польской обрядовой культуре. В белорусской и украинской традициях это окристаллизовавшаяся, жесткая конструктивная формула, как раз тот «текст культуры <...> который отличается <...> по признаку сверхъязыковой организации высказывания»³. Именно этим своим свойством она противостоит «не-тексту».

Опосредованность словом названной ритмической формы в белорусской и украинской традиционных культурах выражается в жесткой количественной обозначенности⁴ четвертого слога в пятисложнике и второго слога – в трехсложном сегменте. Внутренняя жизнь этой мелодической конструкции наполнена бесчисленными интонационными биениями, энергетическими токами. Здесь запечатлен определенный тип движения. В данном случае – движения слова в границах мелостишия, дублируемого, но отчасти и обновляемого, как бы свертываемого, внутренне сжимающегося во второй части мелострофического двучлена. Движение, запечатленное в напеве, несимметрично – будучи оформленным как некое полиритмическое образование с разновеликим «шагом», с характерной неравновеликостью «вдоха» и «выдоха», оно свидетельствует о беспокойном дыхании и соответствующем ему внутреннем психофизическом состоянии. Заданный психодинамический цикл устойчиво повторяется в различных этнических, локальных вариантах, в строфическом продвижении одной песни. При этом даже в каждой последующей строфе высвечиваются разные грани, меняется, подчас весьма значительно, микроинтонационное содержание, усиливается суггестивное воздействие напева.

Литовская и польская традиции организованы соразмерно закономерностям иного порядка. При внутреннем сходстве исходной формальной структуры их характеризует большая изменчивость, импровизационность: преимущественно на уровне фонетическом в первом случае, морфологическом – во втором. Становятся допустимыми достаточно свободные, в большей или меньшей степени ощутимые расширения-сжатия, связанные, прежде всего, с изменчивостью самого речевого стихового материала. Здесь запечатлены различные, по сути, принципы слышания, отвечающие биениям неких природных изменчивых, нестабилизированных ритмов, типизированные в песенной культуре по иным вербально-мелодическим принципам, в соответствии с иного плана психофизическими нормативами, запечатленными, в том числе, в комплексной музыкально-словесной ритмике. В литовском материале этим закономерностям соответствует и свободное перенесение словоразделов – в зависимости от качества используемого словесного материала меняется сама протяженность строфического напева и его интонационных составляющих – мелостиший, а также (отчасти) обозначаемых в них с помощью музыкальных протяженностей, не столь жестких по своему местоположению, акцентных слогов.

Изнутри каждой культуры – для непосвященного, воспринимающего собственную песенную традицию как целостный этнический феномен, сама мысль о подобии своей обрядовой культуры песенному материалу соседей представляется абсурдной, настолько непохожи разноэтнические традиции в темброво-интонационном отношении. Исключения составляют лишь географические точки схождения, в которых зафиксировано параллельное бытование одной и той же обрядовой песни в двух вербальных языковых версиях, записанных, как правило, из уст одного и того же носителя. Но и в подобных случаях преобладает определенная этническая характеристика в самой трактовке напева.

Песенная форма основана на парной повторности мелостиший. При этом ведущим организующим началом ритмико-строфической целостности во всех названных этнических традициях остается принцип квантитативного продления,

долготной музыкальной выделенности структурно отмеченных слогов музыкально-вербальных единств. Эти слоги отмечаются не громкостным ударением, а пропеванием, замедляющим ритм* и способствующим большей размерности, разряженности темпа. Характеристики темпа в целом становятся еще одним важным показателем дифференциации этнических традиций. За абсолютной временной протяженностью, простой процедурой измерения длительностей и слогового времени (на что обратила внимание и Е. Мурзина)⁵ стоит глубинный способ «протекания», переживания художественного текста, который вписывается в координаты проживания человеком собственной жизни и входит в универсальную и всеобщую категорию бытия – темпоральность. Музыкальный темп, заданный традицией, действительно семантически. Если попытаться построить условную шкалу предпочтительных в этнических культурах темпов, лидером предельно замедленного движения, безусловно, окажется литовская традиция. Значительное ускорение темпов, сжатие времени, сопряженное с игнорированием мелодического распева, временные модификации строфы с использованием «тормозящих» моделей ритмоформулы характерны для отдельных региональных стилей украинской и польской культур (разумеется, это всего лишь тенденция).

* Размышляя о выразительных возможностях разных типов ритмического акцента, В. Медушевский неожиданным образом связывает долготный квантитативный принцип ритмической организации с доброжелательностью, сердечностью, теплотой человеческих отношений: «<...> мысль первозданного человека пелась, ибо была молитвенной сердечной мыслью. Оттого и языки были тональными и долготными. Слог выделялся не громкостным ударением, как ныне, а пропеванием. Современный язык слоговые выделения совершает силовыми (громкостными) толчками – ударениями <...> Можно ли слово “милый” буркнуть скороговоркой, как “электричество”? Она тут же обличает нашу неприязнь. А доброжелательность замедляет ритм. Когда-то таким был весь язык» (*Медушевский В. Религиозная природа музыкального слуха* (1995). Цит. по: *Берак О. Л. Ритм и музыкальная ритмика: Роль в традиционной и современной музыке // Грани культуры: Актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 201*).

Известно, что темпоритмическому началу как средству мифологически осмысляемой защиты от хаоса, способу восстановления космического порядка в архаических традициях придавалось огромное значение. Обозначенный нами напев-формула связан с глубинной символикой обряда, выполняет функцию фундаментальной музыкальной символической модели множества обрядовых действий.

Заряженные энергией, обладающие большим или меньшим кинетическим импульсом протяженные тоны, пронизывающие и структурирующие на этой основе музыкальную песенную форму, проецируются в отчетливую линию, воспринимаемую слухом в качестве некоторой непрерывной череды музыкальных событий, – так происходит в одном случае. В другом случае однородно звучащие, выявляющие ясную очерченность единичные опоры координируются между собой, но остаются неподвижными, статичными, не знающими внутренних изменений и потому отчасти стерильными, безжизненными с точки зрения чувственного опыта. Они прерывают, замыкают интонационное движение, обособляя, таким образом, соответствующие разделы микроформы. Два контрастных способа музыкальной реализации опорных слогов маркируют ту или иную жанровую этническую, равнозначно – полиэтническую локальную либо региональную традицию. Динамический объект и статичная модель, существующие в границах единой системности, – полюса воплощения, трансформации сходной музыкальной структурно-семантической идеи.

К. Г. Юнг выделил четыре основные функции психики человека, находящиеся в оппозиции друг к другу. Одну пару образуют «мышление» и «чувствование», другую – «ощущение» и «интуиция». Любая из этих функций может взять на себя доминирующую роль, подавляя остальные или согласуясь с одной из них. Лишь подобный комплекс функций, отнюдь не ограничиваясь собственно логическим в мышлении и восприятии, дает возможность для постижения тех или иных истин самого разного толка. Представляется, что в постоянно изменяющих свою «поверхность» сложноорнаментированных, сложноартикулируемых напевах⁶ несравнимо

больше пищи для чувствования, ощущений и интуиции, для постижения запечатленных в напевах обрядовых смыслов, нежели в сохраняющих лишь выхолощенную холодность формальных структурах.

Как известно, наряду с этнорегиональным существуют определенные представления об историческом звукоидеале (И. Мациевский) как системе музыкально-выразительных средств и представлений, нормативных, идеальных, желаемых, принимаемых в ту или иную эпоху, в той или иной среде. Нередко в традиционной музыкальной культуре и сегодня сохраняются, функционируют в живой практике музыкально-эстетические и структурные представления, аналогичные зафиксированным в письменных памятниках Древнего мира и Средневековья.

Сверхнормативная для силлабической формы мелодическая выразительность может быть связана с представлениями космогонического плана. Так, согласно китайской философии, концепция мироздания зиждется на идее универсальной вибрации. «<...> Весь космос в традиционной китайской картине мира есть порождение вибрации, и жизнь его обеспечивается всеобщим согласованным резонансом. При этом каждая частичка универсума, будь это живое существо или предмет, стихия или даже дух, обладает своим неповторимым голосом <...> У каждого рода голосов и даже отдельного голоса (в их звукоподачах, основанных на особых голосовых вибрациях. – Г. Т.), – своя функция в поддержании мирового порядка»⁷. Богато орнаментированный, постоянно меняющийся, с разным качеством «вибрирующий» звук становится приметой белорусской, литовской обрядовой песни, в одних регионах и индивидуальных стилях проявляя себя в большей, в других – в меньшей степени. Иные типы орнаментальных техник определяют неповторимое по красоте звучание украинской и польской песни. Их полное отсутствие часто становится свидетельством значительных социодинамических преобразований. В таком напеве, в песенной культуре, как правило, доминируют исторически поздние ориентации на тонально-гармоническую систему европейской письменной традиции.

Собственную выразительность несут в себе, по сути, все составляющие «музыкального порядка» – вертикаль, горизонталь, тембровые характеристики, динамика, агогика, артикуляция, различные преломления в музыкальном звучании жеста-движения, жеста-слова, которые трансформируются в собственно «музыкальные жесты»⁸. Разве не обладает такого рода самобытной и этнически значимой выразительностью напев литовской «льняной» песни с сюжетом выбора пары, приуроченный к предсвадебной церемонии? Рождающий ощущение строго дисциплинированного, сосредоточенного, сдержанного в своих личных эмоциональных проявлениях музицирования, этот напев соответствует нашим представлениям о литовском этническом поведенческом идеале.

Пределно в этом плане противопоставлены литовскому напеву белорусского и украинского Центрального Полесья. Это в высшей степени яркие, агрессивно окрашенные, кажущиеся спонтанно рождающимися, построенные на изломанной акцентной структуре звуковыявления, дающие полное ощущение бытия в открытом сакрализованном пространстве. Такие напевы в своих наиболее ярких проявлениях резко контрастируют тому камерному, внешне будто бы «аэмоциональному» типу интонирования, который характерен для литовской традиции. Разноэтнические напевы с общими структурно-ритмическими типологическими характеристиками оказываются специфическими по своим качественным особенностям, обладают автономными для каждой традиции этническими тембровыми свойствами, иной «настройкой» слуха, предопределяемой этнической средой и культурой (звукозаписи проводились в обычном деревенском доме, а не в ситуации обряда).

Психомоторный навык иного плана, музыкальный жест, обусловленный введением в песенную структуру не обособленного по времени своего включения в ритуал этнического хореографического материала, в высшей мере свойствен велькопольской обрядовой песне, причем отнюдь не только свадебной (с интересующим нас структурным типом), что было бы логичным. Все пространство кажется наполненным волнами сменяющихся прихотливых танцевальных ритмов,

действий и соответствующих им зрительных, хореографических народных образов, удивительным образом органично чередующихся с эпизодами привычного певческого песенного поведения. Напев мастерски скомпонован как формальная строфическая структура. При этом сохраняется незыблемым формульный песенный план, хорошо знакомый и по иным славянским, и балтскому литовскому воплощениям. Обрядовые напевы разных этнических традиций – свадебный, весенний, ряд иных – предполагают определенный песенно-хореографический синкретизм. Стереотипическому, привычному восприятию в ряде польских воплощений-интерпретаций типовых напевов, по-своему реализующих песенно-танцевальный церемониал, нередко различный по своей исторической стратиграфии, места не остается. Этническое начало, как и в иных рассматриваемых обрядовых традициях, очевидно.

Чувство ритма, как известно, сопряжено с таким качеством, как способность к «заражению». В песенно-обрядовом материале всегда присутствует и обратная «дешифровка» ритмического «кода», заложенного в музыкальном, вербально-музыкальном либо тройственном по числу задействованных компонентов (слово – движение – музыка) материале. Способы музыкально-ритмической организации связаны не только с эмоциональной настройкой, но и биологическими функциями организма (биение сердца, фазы дыхания, ритм шага). Различного вида работы, предпочтительные способы медитации, присутствующие в традиционной культуре, танец как глубинное запечатление и одновременно выражение той или иной эмоции, сама эволюция музыкального ритма как феномена, реализуемого отчасти собственным путем в каждой культуре, свидетельствуют о различиях в этнических прочтениях сходного музыкального материала.

Специфика польских песен региона Курпе определяется, прежде всего, смыслонесущей и структурообразующей функцией, которую выполняет песенный стих, иначе, более обособленно оформленный, с собственной, значительно продленной каденционной зоной, часто дополнительно обособленный цезурой. Причем структурообразующим становится или стих –

четырёхслоговый, например, или суммированная его форма протяженностью в восемь слогов, вместе с анализируемой корневой ритмоформулой создающие единое сложноорганизованное строфическое пространство. Как правило, здесь нет единой – модальной в своей природе ритмоформулы, прослаивающей многократно, без изменений, песенную строфу. Разнопротяженные ее мелостишия, сменяющие друг друга в процессе становления формы-структуры, их периодичность делают заметной тенденцию к разделенности повторяющихся эпизодов. Звукоидеал курпевского певческого стиля характеризуется высоким регистром, обилием продленных, тянущихся тонов-кличей, использованием преимущественно головных резонаторов, наличием единого тембрового континуума в границах подобных высотно-регистровых зон. Своими предельно замедленными медитирующими темпами они заставляют вспомнить, по аналогии, агогические характеристики в звучании, скажем, григорианского хорала. При этом стилеобразующей становится и орнаментика – предъемы, усложненные группетто, иные «высокотехнологичные» способы преимущественно нисходящей звуковысотной направленности, «певучего» преодоления скачков (но не только) в мелодическом становлении. Они наиболее характерны для каденций, подчас раскрашивают практически каждый последующий тон подобного народного *bel canto*.

Какими бы импульсивными, спонтанными ни были реакции, действия, в том числе музыкальные проявления, они никогда не бывают произвольными. Поведение, сопутствующее ходу любой обрядовой акции, музыкальное поведение члена родовой, социальной, этнической группы определяется общей культурой, ее неписаными законами. Сюда входят не только внешние характеристики, но и глубинные, формирующие региональную специфику этнических музыкальных стилей во всей их многогранности.

Психические феномены имеют преимущественно характер аффекта и кроются в самой человеческой психике. Часто на подсознательном уровне верования как суть самой традиции, как некий комплекс переживаний, чувствований, воплощаемых воздействий на сверхъестественные силы или

существа находят выражение и в тонкой материи звукотворчества. Знарок традиции не столько *воспроизводит*, сколько *производит* тот или иной многозначимый музыкальный знак-символ, предполагающий одновременно личное переживание, партиципацию поющих и слушающих. Здесь невозможно определить, что есть сам певец, а что – его соучастие, что есть физическая форма напева, а что – музыкальный обрядовый знак и его символическая сущность.

Весьма любопытны в этом смысле рассуждения аль-Фараби, который предложил разделять мелодии на три вида – в зависимости от содержания и способа воздействия. Первый вид – *мулаз-за* – простейшие мелодии, которые доставляют человеку определенное эстетическое наслаждение. Второй вид мелодии – *инфи'ал*. Согласно Фараби, она несет в себе самостоятельную информацию, откладываясь в сознании как образ, наделяемый свойствами поведения и действия идолов (*аснам*) вкупе с присущей *аснам* магической в своей основе силой, властью воздействия на психику человека. Такой вид мелодии ныне отождествляется с музыкальной образностью. Аль-Фараби пишет: «В старину идолы свойствами своего поведения и действия, особой волей запечатлевались в сознании людей. По этой причине люди того времени наряду со всевышним божеством оказывали внимание и поклонялись им, подобно тем, которые имеются в далекой Индии»⁹.

Представляется, что природа выразительных особенностей подобного рода напевов в самой незначительной степени учитывается этномузыкологами. Благодаря особенностям восприятия неожиданной по силе воздействия мощной несимметричной экспираторной акцентности обрядовой песенности Белорусского Полесья, выражаемой посредством акцентов-ударов, сопряженных в нашем сознании с некоей агрессивной мускульной активностью, в большей или меньшей степени одухотворяющих, пронизывающих собой и традиции всех иных белорусских региональных стилей, можно прочувствовать воображаемую «действенность» (по аль-Фараби) соответствующих обрядовых мифологических персонажей. В целом белорусскую обрядовую тради-

цию, используемые ею звуковые краски с наибольшей мерой адекватности можно считать выражением *голоса природы*, стихии, никоим образом не затушеванной, не прирученной, не остановленной.

В литовской обрядовой песне с самой большой долей обобщения определяющими, формирующими представлением об этническом обрядовом певческом звукоидеале являются, с нашей точки зрения, приглушенные, завораживающие тембры *окарины* и *скудучай*. В польской обрядовой песне подобную этноопределяющую с точки зрения тембра, характера звукоизвлечения роль, безусловно, берет на себя *скрипка*. В Украине (прежде всего степной, позднего заселения и, конечно же, исключая Карпаты и единый с точки зрения специфики традиционной культуры регион украинско-белорусского Полесья), при всей многоликости и своеобразии региональных стилей, преобладают эстетизированные звукоподачи, пение специально подготовленным мягким, «сахарным» голосом.

Третий самостоятельный вид мелодии, который выделяет Фараби, – музыка аффектов – призван выражать определенное состояние души. Эта музыка в высшей степени условна и свободна от каких бы то ни было прикладных целей. По мысли Фараби, «люди и животные, способные вообще извлекать звуки, в состоянии радости и печали <...> издают специальные звуки. Эти звуки животные и человек издают для общения с себе подобными. Звуки, которые издают животные при возбуждении, отличаются от тех слов, которые произносит человек для выражения определенной мысли»¹⁰.

Постижение и моделирование структурных универсалий в этномузыкологии, в том числе выявление актуальной для любой этнической культуры структурной иерархии в определенных функциональных группах песенного фольклора с теми или иными преобладающими компонентами музыкальной формы (слогоритмическая, звуковысотная организация, мелодический распев, темброинтонирование), оставляет незадействованными некоторые важные для этномузыки «выразительные движения» (рефлексы) и «жесты». Исходя из этого принципа в семиотике упорядочиваются

такие невербальные проявления человека, как смех, плач (наряду с улыбкой, зевотой, чиханием). Они оказываются в промежуточной зоне – между этими двумя классами биомеханических явлений¹¹ – и в той или иной степени становятся индикаторами этнических версий исследуемого напева. В украинских (подольских и вольнских) версиях напев значительно модифицируется в танцевальном либо хороводном ключе – с ускоренным движением, противопоставлением основной ритмической длительности в соотношении 1:2. В белорусской, литовской, отчасти – польской традициях исконный плачевый генотип напева остается незатемненным.

Музыка с «зашкаливающей» эмоциональной насыщенностью, находящаяся за пределами бытового сознания по степени воплощения в ней трагического и радостно-экстатического, становится прообразом целостного восприятия белорусского обрядового песенного фольклора¹².

Фараби пишет: «Желательно, чтобы разум направил сначала свое действие от ощущаемого в направлении анализа <...> А затем уже желателен порядок, соответствующий разуму, то есть синтез свойств»¹³. Ученый призывает своих будущих коллег не начинать с выявленных сугубо логическим путем акциденций – структурных, формальных особенностей, не ограничиваться рациональным (теоретическим) познанием, как это принято в современной европейской этномузыкологии, а в большей степени использовать возможности чувственного опыта (категория субстанции по аль-Фараби).

Примечания

¹ Ладово-интонационные, ритмические, композиционные свойства купальских напевов данного мелодического типа (обозначаемого как I a), его возможные семантические предпочтения рассматриваются нами в монографии: *Тавлай Г.* Белорусское купалье: Обряд, песня. Минск, 1986. С. 32–36.

² См.: *Тавлай Г.* Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) // *Искусство устной традиции: Историческая морфология.* СПб., 2002. С. 77.

³ *Лотман Ю.* Текст и функция // *Лотман Ю.* Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 26.

- ⁴ Подробнее о квантитативных музыкально-стиховых формах в белорусской обрядовой песне см.: *Тавлай Г.* Белорусское купалье: Обряд, песня. Минск, 1986. С. 114–118.
- ⁵ *Мурзина Е.* Феномен времени в певческой традиции Центральной Украины // *Фольклор: Современность и традиция.* М., 2004. С. 7.
- ⁶ См.: *Тавлай Г.* Орнаментальное пение – универсалия традиционной культуры // *Голос в культуре: Артикуляция и тембр.* СПб., 2007. С. 64–77.
- ⁷ *Чжан Сухуа.* Голос в китайской народной культуре // *Музыковедение.* 2008. № 1. С. 57.
- ⁸ *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 87; *Мацевский И. В.* Тембро-артикуляционные проблемы инструментализма // *Инструментальная музыка в межкультурном пространстве и проблемы артикуляции.* СПб., 2008. С. 3–9.
- ⁹ *Абу Наср ал-Фараби.* Большая книга музыки. Критический текст и комментарии / Перевод с арабского О. Матякубова. Каир, 1967. С. 63.
- ¹⁰ Там же. С. 63.
- ¹¹ *Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб., 2007. С. 197–198.
- ¹² *Конон В. М.* Фольклор и современность // *Неман.* 1988. № 3. С. 164.
- ¹³ *Аль-Фараби.* Математические трактаты. Алма-Ата, 1972. С. 239.

Валентина Сузукей

Артикуляция и жест в инструментальном исполнительстве тувинцев

Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, с ее ярко выраженной и устойчиво повторяющейся *бурдонно-обертоновой* организацией, – важнейшая составляющая тувинской музыкальной культуры. *Обертоны* в тувинской инструментальной мелодии используются только на фоне реально звучащего основного звука – *бурдона*. Без бурдона нет и мелодических обертонов, эти явления существуют в неразрывном единстве. Соответственно, приемы инструментального исполнительства, не говоря уже о технологии изготовления и конструктивных особенностях самих инструментов, также подчинены целям извлечения бурдонно-обертоновых звуко сочетаний. Это обстоятельство обуславливает рассмотрение народного инструмента как целостной *колебательной системы*, имеющей комплекс своих эргологических, морфологических и фонических характеристик.

При восприятии инструментальной музыки основополагающим является одновременное слышание и видение жестов, направленных непосредственно на достижение желаемого звучания. Воспринимая живой процесс инструментального музицирования, игру на инструменте, реципиент фактически не только слышит, но и *видит* процесс исполнения, артикулирования; слышит и видит игру. Одновременное, неразрывное, структурно и функционально единое *слышание-видение* – нормативное условие существования *инструментальной музыкальной коммуникации*¹.

Однако специфичность звукового материала инструментальной музыки тувинцев, функционирующей на основе бурдонно-обертоновых звуко сочетаний, не всегда позволяет синхронно соотнести конкретные аппликатурные и артикуляционные приемы игры музыканта со слышимыми звуковысотными движениями на уровне мелодии. Это вызывает удивление и недоумение слушателей (особенно при испол-

нении *хоомея*), вводит их в заблуждение. Приведем краткие примеры исполнительских особенностей артикуляционно-акустических и артикуляционно-аппликатурных приемов игры на *хомусе* и при исполнении *хоомея*.

В отличие от исполнительства на других инструментах многие важные элементы игры на *хомусе* скрыты от глаз наблюдателя. Если на духовых и струнных инструментах процесс звукообразования очевиден, то на *хомусе* в момент звуковысотного движения мелодии сам источник звука – язычок инструмента – никогда не укорачивается и не удлиняется. И если при исполнении на других инструментах зрительское восприятие соотносится со звуковысотными изменениями, то в процессе воспроизведения мелодии на *хомусе* слушатель, как правило, не имеет возможности синхронно соотнести слышимое с конкретными движениями исполнителя. Единственными видимыми движениями в данном случае являются удары пальцем по язычку. Но сами по себе эти удары не влияют на высотные изменения мелодии. Они лишь периодически возобновляют колебания язычка, который постоянно издает один и тот же основной звук – бурдон. Иногда изменения в характере ударов связаны только с изменениями в темпе и ритме *хомусных* импровизаций. Поэтому разнообразные эффектные движения пальцев или кисти правой руки исполнителя не характерны для тувинских хомусистов. Эти движения зрелищны только внешне, но на звуковысотную и тембровую характеристику звучания *хомуса* в принципе не оказывают никакого влияния.

Основным исполнительским аппаратом *хомусиста*, оказывающим непосредственное влияние на тембровые, звуковысотные и даже ритмические изменения мелодического уровня звучания *хомуса*, является речевой аппарат. Именно артикуляционными изменениями речевых органов исполнителя обеспечивается извлечение мелодических обертонов при игре на *хомусе*.

Известно, что физические параметры язычка *хомуса* (как источника нелинейных колебаний) обеспечивают богатый спектр обертонов. Однако явную слышимость тому или иному обертону этого спектра исполнитель может придать

только при помощи невидимых со стороны изменений объема полости рта. Однако этого недостаточно. Наиболее активный исполнительский орган *хомусиста* – язык. Поэтому точно зафиксировать ту или иную артикуляционную позицию, соответствующую определенному высотному положению какого-либо обертона или определенному мелодическому обороту, очень сложно. Тем более, что во многих случаях одному и тому же положению или движению языка исполнителя не всегда соответствует одно и то же звучание *хомуса*. Это связано со степенью напряженности стенок гортани, глоточно-зевного участка, подъемом мягкого нёба, положением и движением губ. При этом меняется объем не только полости рта, но и всей надгортанной области, что в конечном итоге сильно влияет на характер общего звучания. Соответственно звучание *хомуса* в целом зависит от того, в каком положении в данный момент находятся язык, гортань, голосовые связки, глоточно-зевный участок, носоглотка, мягкое и твердое небо, губы, нижняя челюсть, и даже от мимики исполнителя. Кроме того, при игре на *хомусе* большое значение имеет характер вдоха и выдоха. *Хомус* очень чутко отзывается на малейшие колебания в направлении и силе воздушной струи, создаваемой дыханием. Сила звучания *хомуса* в значительной степени зависит не столько от силы удара пальцем по язычку, сколько от интенсивности дыхания. Чередую различные варианты вдоха и выдоха, исполнитель имеет возможность изменять не только ритмический рисунок, но и тембровую окраску звучания.

Поскольку обертоны разной высоты исполнитель извлекает, не касаясь источника звука, во время игры язычок *хомуса* колеблется по всей своей длине, отчего постоянно звучит и его основной тон, причем артикуляционно-акустические приемы игры никак не влияют на постоянство высотной характеристики этого тона.

Тувинский *хоомей* функционирует в единой с музыкальными инструментами системе звуковых координат, признаком общности которых является *бурдонно-обертоновая* структура звуковой организации. Поэтому корректно было бы назвать такой способ музицирования не «горловым пением», а «искусством игры горлом». Необычность тувинского

хоомея заключается в том, что, будучи исполненным голосовым аппаратом человека, он по характеру звучания резко отличается от вокального исполнения и не укладывается в рамки обычных представлений, связанных с понятием «пение». До сих пор не совсем понятно, каким образом одному исполнителю удастся извлекать одновременно два «голоса» – *бурдон* и обертоновую мелодию. *Бурдон* извлекается в области голосовых связок исполнителя, и это, как правило, ни у кого не вызывает сомнения. Неизвестно местоположение второго источника звука. Где и как образуются свистково-мелодические звуки-обертоны и каким образом регулируются их высотные изменения, пока неясно.

Трудности описания механизма звукоизвлечения при исполнении *хоомея* связаны и с невозможностью наблюдать исполнительские приемы. Отсутствие важнейших элементов зрительного ряда, имеющих огромное значение для понимания того, что человек слышит, – одна из основных причин загадочности звучания *хоомея*. Даже при обычном вокальном исполнении, как правило, слушатель имеет возможность соотнести звучание голоса исполнителя с артикуляцией его речевых органов. При извлечении бурдонно-обертоновых звуков в стилях *сыгыт* и *хоомей*, независимо от высотных чередований обертонов в мелодии, рот исполнителя находится в полузакрытом положении. А при исполнении в стиле *каргыраа* рот приоткрывается чуть шире, но артикуляция речевых органов остается минимальной, несмотря на высотное движение мелодических обертонов в довольно большом диапазоне. Только лицо и шея исполнителя сильно напряжены.

Чтобы понять, каким образом извлекается обертоновая мелодия, обратимся к высказыванию Х. С. Ихтисамова. Автор приводит удачную аналогию: «Если допустимо такое сравнение, то формирование обертонов в двухголосном гортанном пении напоминает процесс разложения белого света на составные цвета при помощи призмы (спектральное разложение)»².

В статье Б. П. Чернова и В. Т. Маслова указывается: «В явлении *узляу* роль призмы, расщепляющей основной тон на составные призвуки, играет “свистковый механизм”»³. Одна-

ко ни Х. С. Ихтисамов, ни Б. П. Чернов не указывают, каким образом регулируются высотные изменения мелодических обертонов, поэтому нам придется вернуться к примеру спектрального разложения света.

Итак, проходя сквозь призму, свет распадается на составные элементы, и на экране появляется цветовой спектр. Уточнение, вносимое нами, заключается в следующем: если между экраном и призмой расположить *фильтры*, с их помощью можно ярче высветить один цвет спектра, нейтрализуя остальные. Аналогичным образом можно представить механизм звукообразования при исполнении *хоомея*. Интенсивный воздушный поток из легких под большим напором брюшного пресса направляется к голосовым связкам, сильно сжатое положение которых позволяет исполнителю воспроизводить звук низкого регистра. Это и есть *бурдон*, который имеет явно выделяющиеся призвуки. Появлению слышимости не только основного звука, но и его призвуков способствует вибрация всех близрасположенных в области гортани мягких тканей, например вестибулярных складок, в том числе так называемых ложных голосовых связок. В данном случае процесс «разложения» основного звука, как мы полагаем, происходит в области гортани и глотки, выполняющих функцию призмы, за счет предельного их напряжения. Из-за этого напряжения в голосовых связках исполнителя в дальнейшем не происходит никакого движения, как при обычном пении. Далее как из цветового спектра высвечивается один цвет, так и из комплекса призвуков становятся слышимыми отдельные высокие обертоны. Однако слышимость отдельных высоких обертонов наблюдается в полости рта, если через рот проходит этот «расщепленный» звуковой поток, или в области носоглотки, если этот поток выпускается через нос. Роль «фильтра», при помощи которого происходит выделение отдельных призвуков и регулирование высотных изменений мелодических обертонов, и в том и в другом случае выполняет язык.

Представляется ошибочным утверждение Л. Б. Дмитриева, Б. П. Чернова и В. Т. Маслова о ведущей роли ложных голосовых связок в образовании явной и самостоятельной

слышимости высоких обертонов⁴. При обозначенной выше технике звукоизвлечения ложные голосовые связки находятся в жестко зафиксированном состоянии в сильно зажато горле. И обусловлено это общей задачей всего голосового аппарата, направленной на «расщепление» основного звука. Поэтому, даже если допустить, что слышимый высокий обертон образуется в области ложных голосовых связок, это звук одной постоянной высоты, как и бурдон, возможно, даже параллельный бурдону. А подвижную мелодическую линию человек способен воспроизвести только сознательно управляемым органом, в данном случае – при помощи языка, когда на фоне «расщепленного» бурдона появляются реально слышимые обертоны и определенная подвижность чередования их в мелодической последовательности. При исполнении *сыгыта*, к примеру, высокий пронзительно-свисткового характера обертон появляется на кончике языка, плотно прижатом к альвеолам с маленьким отверстием, оставляемым посередине. В стиле *каргыраа*, звучащем в очень низком регистре, выделение явно слышимых мелодических обертонов производится задней частью языка, напряженно прижатого к задней стенке неба. И в той и в другой позиции малейшее движение языка, меняющее объем полости рта, влечет за собой появление слышимости другого обертона.

Больших мастеров отличает, прежде всего, продолжительность расходования дыхания на выдохе, глубина и объемность общего звучания и свобода перехода от одной позиции к другой. Исполнители почти незаметным для слушателей усилием легко переходят от *сыгыта* к *каргыраа*, от крайне высоких обертонов к крайне низким, и наоборот. Подобная легкость и подвижность смены позиций, учитывая жесткую фиксацию в области гортани и глотки в момент звучания горлового пения, характерна только для языка. Такой способ музицирования – свобода смен позиций и чистота звукоизвлечения верхних призвуков – возможен именно тогда, когда мощный поток воздуха подается под большим напором брюшного пресса. Ощущение пульсации звукового потока возникает за счет артикуляции губ. Нужно подчеркнуть, что в тувинском горловом пении в каждом стиле особенно чет-

ко подразделяются функции резонаторов – носового, лобно-головного, затылочного, грудного, гортанного. Переходы от одного резонатора к другому напоминают переключение регистров. Каждый из названных резонаторов имеет свой специфический тембр. Игра тембро-регистровыми контрастами и составляет основной смысл звукоподачи, причем смена одного слышимого обертона другим происходит лишь после того, как предыдущее сочетание прозвучит полноценно, во всем объеме.

Хоомей в плане звуковой структуры – это исключительно бурдонно-обертоновые звукосочетания. Вне такой структурной организации *хоомей* просто не бывает. Именно в *хоомее* в наиболее рафинированном виде ярко проявляется специфика этнического звукоидеала как сложного звукового мира, отраженного в эстетике тувинского инструментального искусства. *Хоомей* в данном контексте однозначно интерпретируется как инструментальное творчество. Сами тувинцы ставят *хоомей* в один ряд с игрой на *хомусе*, что впервые было отмечено А. Н. Аксеновым: «Сближение тувинцами искусства горлового пения и искусства игры на *хомусе* отнюдь не случайно. Оба эти вида тувинского музыкального искусства основаны на одной общей технике образования мелодических звуков; они различаются только по технике извлечения остигатной опоры мелодии»⁵.

Исследование Аксенова было высоко оценено Е. В. Гиппиусом: «Эта часть труда Аксенова в полном смысле слова – научное открытие, тем более важное, что, не ограничиваясь объяснением вокальной технологии сольного двухголосного пения тувинцев, Аксенов устанавливает прямое ее родство с технологией игры на губном варгане – инструменте, известном всем тюркоязычным народам Сибири»⁶.

Намного сложнее увидеть бурдонно-обертоновый принцип звукоизвлечения на других традиционных инструментах. К сожалению, в отведенных рамках невозможно подробно рассмотреть технику игры, например на тувинских струнных инструментах. Заметим только, что результатом «усовершенствования» инструментов в конечном итоге явился перевод их из одной музыкальной системы (бурдонно-

обертоновой) в другую (гомофонно-гармоническую). Это, соответственно, привело к интенсивному процессу сведения исполнительских приемов *игила* к виолончельным, *бызаанчы* – к скрипичным, *дошпулуура* – к домровым, *чанзы* – к балалаечным, *шоора* – к флейтовым, и т. д.

Ориентация народного творчества на академическое искусство, особенно на оркестровый ансамбль симфонического типа (образцом которого явился андреевский оркестр), привела к довольно резкому и неоправданному смещению оценочных критериев. Эстетико-нормативные представления тувинского народа о музыкальном звуке как о наименьшем структурном элементе, «строительном» материале музыки имеют существенное отличие от академического (европейского) представления, опирающегося на материал *необертоновых* мелодических культур, что отражается и в различии исполнительских техник. Именно такая степень напряжения, характер ведения смычка, конкретные аппликатурные и артикуляционные приемы и т. д. приводят к эстетически удовлетворительному результату, соотносимому с понятием звукоидеала, с незапамятных времен утвердившегося в этнической культуре.

Словарь терминов

Бызаанчы – четырехструнный смычковый хордофон;

дошпулуура – двухструнный щипковый хордофон;

игил – двухструнный смычковый хордофон;

каргыраа – стиль горлового пения в очень низком регистре;

лимби – поперечная флейта;

сыгыт – стиль горлового пения в очень высоком регистре;

хоомей – общее (родовое) название тувинского горлового пения;

также название одного из стилей горлового пения в среднем регистре;

хоомеист – исполнитель хоомея;

хомус – щипковый идиофон;

чанзы – трехструнный щипковый хордофон.

Примечания

- ¹ См.: *Мацевский И. В.* Артикуляция и жест: О синкретических основах символики в инструментальной музыке // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2008 г.). СПб., 2008.
- ² *Ихтисамов Х. С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2. С. 198.
- ³ *Чернов Б. П., Маслов В. Т.* Тайна сольного дуэта // Советская этнография. 1980. № 1.
- ⁴ *Дмитриев Л. Б., Чернов Б. П., Маслов В. Т.* Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992.
- ⁵ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 54.
- ⁶ *Гиппиус Е. В.* Предисловие редактора // *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 12.

Юрий Бойко

Исполнительская палитра джазового вокалиста

Джаз изначально возник как искусство инструментальное, и главная характеристика джазового вокала, если вынести за скобки эстрадную музыку с отдельными элементами джаза, – ориентация на инструментальное звучание. Отсюда значительная доля бестекстового скетового пения. Скет, как правило, присутствует в импровизации, без которой, по большому счету, нет джазового вокала. При изложении темы преобладает пение с текстом, хотя и здесь возможны исключения. В основном они связаны с отсутствием текста у темы, предназначенной для инструментального изложения (например, «Специальная авиапочта» в исполнении Э. Фитцджеральд). Встречаются случаи намеренного отказа от имеющегося текста; наиболее последователен в этом отношении вокальный джаз-ансамбль Г. Зарха. Исключительно скетом излагаются темы в смешанном вокально-инструментальном тембре. Вместе с тем, на многие изначально инструментальные темы специально по заказу вокалистов пишутся тексты.

Среди джазового инструментария наибольшим разнообразием красок обладает саксофон, поэтому неудивительно, что именно на него ориентирован в значительной своей доле джазовый вокал. Голоса вокалистов, в зависимости от тесситуры, ассоциируются с различными разновидностями саксофона: сопрано – А. Урзичану; альт – Э. Фитцджеральд, М. Сирмаи, Т. Громова и многие другие; тенор – Д. Ламберт, Г. Зарх, В. Панкевич, М. Серков. Звучание голоса юной солистки ансамбля «Тать-Яна» Я. Эткиной, особенно в диксилендовых композициях, поразительно напоминает кларнет. Здесь также имеет значение фактор приспособления тембра к музыкальному материалу. Первое сопрано вокального джаза Г. Зарха Е. Новикова избрала в качестве ориентира трубу. В начале композиции Дж. Керна «Вчера» после вокально-ансамблевой заставки с темой вступает труба; в конце композиции вместо ожидаемой трубы вступает Е. Новикова,

причем в первый момент голос певицы невозможно отличить от трубы, настолько точно «схвачены» ее характерная атака и артикуляция. Соответствующие краски находит М. Сирмаи для переключки с саксофоном: в момент имитации характерные тембр и артикуляция (в частности, «подъезд») у голоса и инструмента практически идентичны. Кроме того, обращает на себя внимание единство мелодической линии, создаваемой

The image shows a musical score for two parts: Canto (Soprano) and Sax alto (Alto Saxophone). The score is written in 4/4 time and consists of eight systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Canto part is written in a soprano clef, and the Sax alto part is written in an alto clef. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. The saxophone part features a complex, rhythmic melody that closely follows the vocal line, illustrating the text's point about the similarity in timbre and articulation between the two instruments.



поочередно двумя солистами – вокалистом и инструменталистом, особенно в тт. 25–36:

Ориентиром могут служить и инструменты, по своей природе далекие от вокала: фортепиано (Таня Мария), гитара (Л. Армстронг), контрабас (Дж. Хендрикс, Д. Бюргановский), ударная установка (М. Сирмаи) и латиноамериканская перкуссия (А. Урзичану). Однако краски самого совершенного инструмента, которым располагает человеческий организм, настолько богаты и разнообразны, что было бы чересчур прямолинейно сводить каждого вокалиста к какому-либо одному инструменту. Так, в одной из своих композиций Э. Фитцджеральд путем подбора гласных имитирует характерное звучание трубы с сурдиной:



Л. Армстронг соревнуется с гитарой, подражая ее тембру и характерному глиссандо, получаемому путем оттяжки струны (бенд):



Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

М. Сирмаи в процессе переключки с различными инструментами под конец пародирует ударную установку, после чего следует соло ударника:

Five staves of musical notation for different instruments. From top to bottom: Canto (vocal line), Sax alto (saxophone), Tromba (trumpet), Vibrafono (vibraphone), and Piano. The Canto part has a melodic line, while the other instruments have rests. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4.

Five staves of musical notation for different instruments. From top to bottom: Canto (vocal line), Sax alto (saxophone), Tromba (trumpet), Vibrafono (vibraphone), and Piano. The Canto part has a melodic line, while the other instruments have rests. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4.

Five staves of musical notation for different instruments. From top to bottom: Canto (vocal line), Sax alto (saxophone), Tromba (trumpet), Vibrafono (vibraphone), and Piano. The Canto part has a melodic line, while the other instruments have rests. The word "con sord." is written above the Sax alto staff. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4.

А. Урзичану начинает свою композицию на тему А. К. Жобима «Волна» вступлением-заставкой, имитирующей звучание латиноамериканской перкуссии. Эффект достигается предельно низкой тесситурой, атакой каждого звука на взрывные согласные с последующим отзвуком на сонорных согласных (том-томы, бонги), извлечением отдельных звуков на согласный «ч» (обозначено крестообразными нотными головками), при котором интонация едва прослушивается (маракасы, хай-хет). Начинается композиция чистым вокальным соло; аккомпанирующий состав (гитара и перкуссия) вступает в т. 9:



Весьма характерны для джаза «поклоны» в адрес великих музыкантов. Достаточно вспомнить, как тепло встретится публикой цитата из Л. Армстронга в исполнении любого диксилендового трубача. Не остаются в долгу и вокалисты. Целую композицию посвятил Д. Колтрейну вокальный джаз Д. Ламберта, в котором руководитель ансамбля удивительно точно передает характерную манеру игры саксофониста. В композиции «Жимолость» в исполнении Э. Фитцджеральд и оркестра под управлением К. Бейси короткие импровизационные фразы вокалистки



имитируют характерный пианизм руководителя, который отвечает певице аналогичными короткими вставками. А. Урзичану в композиции «Сюрприз» в предельно высокой tessiture имитирует манеру игры трубача М. Фергюссона, славившегося своими экстремальными верхами*:

*Этот пример из творчества А. Урзичану, как и другой, приведенный выше, демонстрирует еще одно качество, которым непременно должен обладать джазовый вокалист, – диапазон. Конечно, здесь мы имеем дело с крайним случаем, но две с половиной октавы для джазового вокалиста – необходимый минимум. Как правило, все вокалисты, начиная с Э. Фитцджеральд, подбирают тональность темы с таким расчетом, чтобы она пришлась на нижнюю часть диапазона; верхний регистр – запас для импровизации.



Дж. Хендрикс в начале импровизации имитирует звучание контрабаса вообще. Нужный эффект достигается тембром, подбором скетовых слогов с преобладанием гласного «у», характерными ходами контрабаса в аккомпанирующей функции (в двух первых квадратах) и сопровождением только средствами фортепиано (в фактуре аккомпанемента реальному контрабасу) и ударных (без контрабаса). Завершается импровизация «букетом» дружеских шаржей на различных контрабасистов*, которых исполнитель объявляет по ходу импровизации:



* Вокалисты не обходят стороной и излюбленный джазовыми музыкантами прием – цитату. Как правило, цитируется известная джазовая тема, но в данном примере, начиная с т. 56, – цитата из ля-бемоль-мажорного полонеза Ф. Шопена.

Пол Чеймберс



Если в сольном джазовом вокале основной ориентир – саксофон, то в вокальных джаз-ансамблях – в первую очередь биг-бенд (главным образом «медь»). Этот прием стал настолько традиционным, что увековечен в литературе¹. Случаи ориентации на другие виды инструментальных ансамблей единичны. Наиболее последовательно передает звучание диксиленда вокальный ансамбль «Тать-Яна», где к уже упомянутому «кларнету» Я. Эткиной присоединяется «труба» Т. Громовой и «тромбон» автора этих строк. Изредка характерная диксилендовая полифония звучит в «Банджо-бенде» И. Младека. Полифонический эффект усиливается тембровым расслоением: в верхнем голосе традиционный джазовый скет, в нижнем – гласный «и». Временное схождение голосов в октаву (в аранжированных эпизодах избегаемое) указывает на импровизационное происхождение фрагмента:



Другие инструментальные ассоциации возникают при обращении вокальных джазовых ансамблей к иным сферам музицирования. «Классический» в этом отношении пример – ансамбль «Swingle Singers», в звучании которого (в зависимости от музыкального материала) мы слышим то орган,

то *pizzicato* струнных. Характерную органную регистровку, а также звучание лабиальных регистров органа передает в хоральной прелюдии И. С. Баха «Nun komm, der Heiden Heiland» (BWV 659) ансамбль «Тать-Яна» (свободный выбор скетовых слогов в сольной партии и слог «ту» в средних голосах). В романсе А. Петрова «Под лаской плюшевого пледа» ансамбль «Римейк» поразительно точно передает звучание гитары.

Скетовый вокал благодаря своему инструментальному характеру хорошо сочетается с реальными инструментами «передней линии». Специфическая джазовая краска – смешанный вокально-инструментальный тембр, чаще с саксофоном, особенно в подвижных мелодиях, характеризующих бибоп (например, «Орнитология» Ч. Паркера в исполнении Т. Оганесян и ансамбля И. Бриля). Интересный тембровый эффект в унисон с фортепиано – также на материале одной из тем бибоба – продемонстрировала на джеме в Джаз-филармонии Н. Кузнецова. Некоторые гитаристы (например, А. Старостенко) в импровизации подпевают инструменту, находя соответствующую краску. Сюда же примыкает «большой оркестровый унисон» с участием скетового вокала. Примеры взаимодействия вокала с инструментами в многоголосии единичны – терцовое двухголосие Я. Эткиной с мелодикой в «Грустном Монке» Т. Монка; трехголосие Э. Трафовой с флюгельгорном и саксофоном (в других версиях – гитарой) в «Настроении индиго» Д. Эллингтона и туттийные связки между импровизациями в песне Дж. Гершвина «Любовь вошла» в версии Т. Громовой. Последний пример отличается исключительной для такого разнотембрового состава слитностью, во многом достигаемой за счет подбора соответствующей вокальной краски. Как пишет сама вокалистка, «исполнение вокальной партии в таких аранжировках требует искусного управления тембром, звучания наиболее инструментального, гармонично сливающегося с собственно инструментами, но в то же время придающего общему звучанию совершенно особые краски»²:

The image shows a musical score for five instruments: Canto, Flauto, Sax alto, Piano, and Basso. The score is written in 4/4 time and B-flat major. The Canto part is in the upper staff, Flauto and Sax alto in the middle, and Piano and Basso in the lower staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and phrasing slurs.

Что же касается компонента исполнительской палитры вокалиста, которого лишен инструментализм, – поэтического текста, то среди всех сфер вокального исполнительства джаз характеризуется меньшим его значением, вплоть до полного отказа от него. В джазовом вокале вербальный текст зачастую является лишь оболочкой для звука, подобно тому, как это происходит в традиционном казачьем и забайкальско-семейском распеве, с его многочисленными вставными слогами, затуманивающими смысл и делающими слово лишь оболочкой для звука. Не случайно ведущие джазовых концертов обычно не дают подстрочного перевода текстов бродвейских мелодий, послуживших основой для джазовых композиций, и ограничиваются следующим комментарием: эти тексты – бесконечные вариации на тему любви и художественной цен-

ности не представляют. К тому же, мелодии, исполняемые, как правило, на языке оригинала (английском), в неанглоязычной аудитории воспринимаются как инструментальные, что лишней раз подчеркивает инструментальную природу джазового вокала.

В джазе всегда преобладала тенденция (в последнее время распространившаяся и на академический вокал) петь на языке оригинала*. Однако поскольку «классический» джаз англоязычен, эта тенденция оборачивается определенной англоязычной экспансией. Многие неанглоязычные авторы сочиняют джазовые темы с английскими текстами. Исключение составляют русские тексты банджиста «Ленинградского диксиленда» Б. Ершова** и чешский текст И. Младака «Дожинки» на тему К. Портера «What is This Thing Called Love» («Что это за штука – любовь?»)***. Как правило, по-английски исполняются темы классика боссановы А. К. Жобима, в оригинале написанные на португальские тексты. В репертуаре Л. Армстронга и Э. Фитцджеральд тем зарубежного происхождения крайне мало, и тексты, с которыми они исполняются, – английские переводы. Мы имеем в виду в первую очередь «Хорошо!» Г. Бетти (известную по исполнению И. Монтана) и «Лечу я» Д. Модуньо. В этих текстах без перевода оставлены лишь «знаковые» слова: соответственно, «C'est si bon» и «Volare, oh... cantare, oh...» По-английски поют и «Опавшие листья» Ж. Косма, несмотря на наличие оригинального французского текста. Тем не менее Я. Эткина в начале композиции (вступительная и основная части) излагает тему по-французски, в конце (только основная часть) – по-

* Отчасти это объясняется низким художественным уровнем переводов – в меньшей степени в академической музыке, в большей – в джазе. Единственное исключение – исполнение темы К. Вайля «Мекки-Мессер» в русском переводе Ю. Кима тромбонистом и вокалистом О. Саморуковым.

** На концерте джаз-фестиваля «Свинг белой ночи» Б. Ершов пел тему «Китайский квартал» сначала по-английски, а затем в русском переводе. В коде композиции он повторил фрагмент темы в русскоязычной версии.

*** Еще одна вариация на тему любви.

английски. В версии ансамбля «Тать-Яна» основная часть этой темы излагается поочередно тремя вокалистами на трех языках: оригинальном (французском), «международном языке джаза» (английском) и родном языке исполнителей (русском)*.

Существует мнение, что английский язык наиболее удобен для свинга. Однако в памяти возникают русскоязычные свинговые аллитерации из песни И. Дунаевского «Весна идет», блестяще преподнесенные Т. Громовой: «Птицы пели трели про апрель»; «Шел мужчина чинно и солидно». Нам представляется, что многие вокалисты прекрасно доказали правомочность исполнения джазовых тем на родном языке: Т. Громова – по-русски, Т. Оганесян – по-армянски, А. Мустафа-заде – по-азербайджански, И. Младек – по-чешски, М. Сирмаи – по-венгерски, А. Урзичану – по-румынски. Последняя, переходя на английский, утрачивает ту неповторимую интонацию, которая определяет ее индивидуальность в румыноязычных композициях. Возможно, именно поэтому певица предпочла излагать тему А. К. Жобима «Волна», имеющую португало- и англоязычные тексты, скетом.

К сожалению, подавляющее большинство отечественных джазовых вокалистов обращается исключительно к англоязычному материалу. Практически единственное исключение – «не от хорошей жизни»: на свою первую пластинку солистка ансамбля под управлением Д. Голощекина (резко отрицательно относящегося к русскоязычному джазу) Э. Трафова записала несколько отечественных песен (среди которых «Осень» А. Петрова) только потому, что худсовет 1970-х гг. не пропустил англоязычные темы, составляющие основу репертуара певицы. Более того: тема «Грустные капельки дождя», имеющая оригинальный английский текст, записана на этой пластинке в русском переводе.

* На одном из джемов в Джаз-филармонии русскоязычная версия была встречена некоторыми ревнителями «чистоты жанра» в штыки, несмотря на то, что русский текст для этой темы – такой же неоригинальный, как и английский.

В целях приобщения к классическому джазу вокалистов, не владеющих английским языком, возникла шуточная русскоязычная версия темы «Черный дрозд», встреченная ревнителями «чистоты жанра» весьма неодобрительно. При этом потребовалась взаимная «подгонка» данной мелодии и текста известной песни А. Петрова:

Я ша-га-ю по Моск-ве, по Моск-ве, по Моск-ве, и я прой-ти смо-гу
со-ле-ный Ти-хий о-ке-ан, о-ке-ан, о-ке-ан и тунд-ру
и тай-гу. Надлод-кой бе-лый па-рус рас-пу-шу по-ка е-ще не зна-ю,
с кем. И ес-ли я по до-му за-гру-шу,
за-гру шу, За-гру шу, то вспо-м-ню о Моск-ве.

Весьма характерно обращение джазовых музыкантов к песенному материалу. При этом возникает противоречие (безболезненно снимаемое только в инструментальной версии) между многострофными песенными текстами и традиционной джазовой композиционной схемой «тема – импровизация – тема». Как правило, джазовые вокалисты разрешают это противоречие в пользу названной композиционной схемы, жертвуя значительными фрагментами текста в ущерб содержанию, что лишний раз характеризует отношение к тексту в джазовом вокале как к оболочке для звука. Весьма показателен случай, часто комментируемый известным музыковедом ведущим джазовых концертов В. Фейертагом, – «Хелло, Долли!» в исполнении Л. Армстронга. Музыкант выбрал те строфы оригинала, которые, по его ощущению, наиболее ярко выявляют интонационные особенности темы. Когда Армстронга спросили, почему он не поет первый куплет, в котором говорится, кто такая Долли, музыкант посоветовал обратиться к эстрадным певцам, поющим этот куплет.

Аналогичные проблемы возникают при исполнении отечественной эстрадной песни, в основном периода, когда эстраду и джаз объединяла практически общая стилевая основа со значительной долей свинга. Имеются в виду в первую очередь песни классика отечественной эстрады И. Дунаевского, по праву считающегося также классиком отечественного джаза; впоследствии эстафету подхватил А. Петров. Идеальный случай – бесприпевные композиции из двух строф: темой для импровизации служит вся строфа, в начале композиции излагается первая строфа, в конце – вторая («Голубые города» А. Петрова, песня из кинофильма «Сердца четырех» Ю. Милютина; исполнитель – Т. Громова). Несколько сложнее обстоит дело с песней А. Зацепина «Есть только миг» (ансамбль «Татьяна»), в которой сохранен текст всех четырех куплетов. Чрезмерной растянутости композиции удалось избежать за счет краткости куплетов и разнообразия аранжировки: в начале композиции первый куплет *ad libitum* (Я. Эткина) и второй в ритме босановы (весь ансамбль); в конце – третий и четвертый куплеты, причем в последнем появляются новые краски: модуляция на тон вверх и временное выключение ритм-секции.

В песнях, имеющих припев, оптимальным оказалось композиционное решение, при котором запев служит вступлением, а припев – темой для импровизации. В какой-то мере это решение восходит к традиции импровизировать на джем-сейшенах только на припевы (основные части) некоторых тем (наиболее яркий пример – «Опавшие листья» Ж. Косма); запевы (вступления) этих тем большинство музыкантов вообще не знают*. Аналогичным образом поступил саксофонист В. Клейнот с песней И. Дунаевского «Весна идет». Т. Громова в своих композициях использует запевы только в качестве вступлений (чаще – *ad libitum*, для контраста к основному ритму припева), сохраняя лишь текст первого куплета («Вес-

* Когда на одном из джем-сейшенов в Джаз-филармонии автор этих строк заиграл вступление к «Опавшим листьям», музыканты наперебой стали спрашивать, что это за тема, а контрабасист вообще ушел, не решившись играть незнакомую мелодию. Ситуация разрешилась, как только зазвучала основная часть.

на идет» И. Дунаевского; «Здравствуй» А. Петрова, «Дождь на Неве» В. Шеповалова). В последнем примере материалом для импровизации служит не весь припев, а краткая двух-тактовая гармоническая последовательность последней фразы («голубоглазые в большинстве»), что несколько смещает композицию в русло ладового джаза. Реже встречается импровизация на всю тему (запев и припев). Именно в таком ключе решен «Черный кот» Ю. Саульского (ансамбль «Тать-Яна»), причем поводом к такому решению послужил контраст между размерами 5/4 запева:

Жил да был чер-ный кот за уг - лом, и ко - та не - на -
ви - дел весь дом. Толь - ко пес - ня сов - сем не о
том, как не ла - ди - ли лю - ди с ко - том.

и 4/4 припева, усиленный в импровизационной части композиции гармоническим контрастом, обернувшимся стилистическим: от гармонии запева оставлена однотоковая попевка из двух аккордов, заимствованная из темы П. Дезмонда «Возьми пять»^{*} (что характеризует ладовый джаз); гармония припева сохранена полностью (мейнстрим). Из четырех куплетов текста оставлены первый и последний. Наконец, особняком стоит композиция на тему «Песни о Ленинграде» Г. Носова (ансамбль «Тать-Яна» в стиле диксиленд): запев и импровизации на него в дубль-темпе по сравнению с оригиналом, припев в темпоритме оригинала. Использован текст только первого куплета.

При обращении к бардовской песне купюры в тексте крайне нежелательны. Причина этого в несомненно более высокой художественной ценности бардовской поэзии по сравнению с эстрадно-песенной. Конкретное аранжировочное решение

^{*} Оттуда же заимствован измененный заключительный мотив первой фразы (тт. 2–3).

зависит от формы песенной мелодии. Проще всего с нестрофической структурой, крайне редко встречающейся в песне (не только бардовской). Такова песня А. Дольского «Две птицы» (Т. Громова), по поэтической форме представляющая собой сонет. В джазовой версии композиция получилась сродни балладной: первый квадрат – тема (14 строк), второй – инструментальная импровизация (8 строк) и тема (6 строк); дополнение – заключительная вокальная импровизация.

В песне А. Дольского «Блюз для трубы и сердца», где в качестве вокалиста выступил автор этих строк (три куплета), казалось бы, напрашивается традиционное для жанра композиционное решение: в начале композиции – первый куплет, в конце – третий. Однако мы сочли неуместным делать купюры в песне о высоком искусстве джаза, посвященной великому Л. Армстронгу. Согласно извечным законам формы, импровизации естественно вписались между вторым и третьим куплетами.

Третий пример такого рода – песня А. Иващенко и Г. Васильева «Селедка Таня» (ансамбль «Тать-Яна» в стиле диксиленд), в которой шесть (!) куплетов. Несколько неожиданное композиционное решение подсказали сами авторы: междустрофные импровизации. Осталось только реализовать это решение более богатыми исполнительскими средствами ансамбля: три вокальные импровизации, соло «Russian Banjo» (балалайки с гитарным строем) и «разъезд» (коллективная полифоническая импровизация). Определенную роль в процессе «примирения» многострофной композиции с традиционной джазовой схемой сыграл и фантазмагорический сюжет, жертвовать которым было весьма нежелательно. Более того – исполнительскими средствами удалось даже проиллюстрировать отдельный фрагмент этого сюжета. В пятом куплете («Но разлагающейся тушке рассол не мог уже помочь») переход в медленный темп и размер 12/8; с четвертой фразы («Она в селедочное масло переработана была») – возврат в первоначальный быстрый темп диксиленда.

Особый прием, присущий только джазовому вокалу, – импровизация с текстом. При его упоминании в памяти всплывают композиции ансамбля Д. Ламберта, создающие впе-

чатление, что импровизируются и мелодия, и текст. Однако предельно быстрые темпы некоторых композиций вызывают сомнение в спонтанности происходящего: если мелодию в таких темпах импровизировать не только можно, но и должно (это обязан уметь любой джазовый музыкант – будь то инструменталист или вокалист), то импровизировать текст практически невозможно. При сравнении с инструментальными версиями этих тем выяснилось, что сольные эпизоды участников ансамбля (при том, что они владеют искусством импровизации и демонстрируют это в других композициях) представляют собой «снятые» и подтекстованные импровизации инструменталистов. Реально импровизировать и мелодию, и текст возможно только в довольно медленном темпе. В качестве примера приведем случай из практики автора этих строк. Поводом для шуточного эксперимента, проводившего на джем-сейшене, послужили сильно перетянутые по композиции блюзы в исполнении О. Пономаревой, пародия на которые была исполнена нами. На ритмогармонической основе блюза импровизировался текст примерно следующего содержания: «Я сейчас спою вам блюз. Несмотря на то, что он имеет размер 12/8, он будет безразмерным. Это не так сложно, как вам кажется. Надо только знать, о чем поешь, слушать гармонию и не вылетать из квадрата...»

Как правило, импровизация с текстом предполагает одновременное сочинение и исполнение только мелодии при сохранении текста, определяющего ритмоструктуру фраз и тем самым в какой-то мере сковывающего исполнителя. Это обстоятельство полностью преодолевается только в импровизации на предельно короткую вербальную фразу – прием, встречающийся крайне редко. Например, повтор последних слов в песне С. д'Эспозито «Душа и сердце», известной в исполнении Р. Лоретти



послужил для Я. Эткиной поводом для импровизации на эти слова, с которыми певица обращается весьма вольно (ударе-

3. Существенное «вмешательство» в звуковысотность с сохранением ритма («Голубые города» А. Петрова в исполнении Т. Громовой):

Есть у нас о-дин сек-рет: на дво-их нам со-рок лет. Как го-во-рят, все впе-ре-ди.

4. Реальная импровизация, в которой звуковысотная сторона обогащается либо с помощью распева отдельных слогов («Милая Джорджия Браун» в исполнении Э. Фитцджеральд):

No gal made has got a shade on sweet Geor-gia Brown
two left feet but oh so neat has sweet Geor-gia Brown

либо с помощью повтора отдельных слов («Мекки-Мессер К. Вайля» в исполнении Э. Фитцджеральд):

tell me, tell me, tell me could that boy do, some-thing rash

Приемы могут совмещаться («Ты снишься мне» А. Мажукова в исполнении Т. Громовой):

Ballad
Ты снишь-ся мне, ты снишь - - ся мне тре-вож-ны-ми но-
ча - - ми снишь-ся мне. То ве-сел ты, то вновь о-
пять, о - пять. пе - ча - лен, ты
ad libitum
час - то, ты час - - - - то



К этому же ряду явлений относится крайне редко встречающийся прием – междупреложная вставка («Звезды над Алабамой в исполнении Т. Громовой):



Наконец, уникальный случай обратного приема – пропуск фрагмента текста («Я опять уйду» А. Розенбаума в исполнении Т. Громовой):



Вокалистку не смущает, что смысл текста оказывается перевернутым на 180 градусов (у автора – «Я опять уйду, чтобы снова вернуться в это небо такое большое»). Для нее важнее распев слогов в начальной части приведенного фрагмента в качестве оптимальной оболочки для звука.

Импровизация с текстом (со всеми ее градациями) позволяет преодолеть противоречие между многострофностью и принципами джазовой композиции. Наиболее известная композиция такого рода – «Мекки-Мессер» К. Вайля в исполнении Э. Фитцджеральд. В процессе развертывания многострофного текста вокалистка постепенно отходит от интонаций темы, а скетовая импровизация (перемежаемая текстовой) имеется только в одном квадрате ближе к концу композиции.

Аналогичный случай, когда за счет импровизации с текстом удалось сохранить все куплеты оригинала, произошел и в нашей практике – в процессе первоначального ознакомления автора этих строк с импровизационными способностями одиннадцатилетней Я. Эткиной. В качестве темы для импровизации была выбрана песня В. Шаинского «Крейсер “Аврора”». Задача перед певицей была поставлена в самых

общих чертах, реализация принадлежала исключительно вокалистке. Первый куплет изложен в строгом соответствии с оригиналом, елейным «пионерским» голосочком, все последующее изложение – в характерном джазовом тембре. Второй куплет (в ритме джаз-вальса) отличается лишь большей свободой фразировки при полном сохранении мелодии. Далее в ритме четырехчетвертного свинга начинается собственно импровизация: с текстом третьего куплета:

Волны кру-ты - е, штор-мы се-ды - е - до-ля та - ка - я у ко- раб- лей. Судь-бы их то - же чем-то по - хо- жи, чем - то по - хо- жи на судь - бы лю - лей. Судь-бы их то - же чем-то по - хо - жи, чем - то по - хо - жи на судь - бы лю - лей.

переходящая в скетовую. В этом же ритме – инструментальная импровизация (в последующих джем-версиях их было несколько – по числу музыкантов). Четвертый куплет – импровизация с текстом в ритме баллады, впоследствии, по предложению автора этих строк, «увенчанная» цитатой из «Баллады» Г. Гараняна (тт. 8–10) и кодой *ad libitum* с вокализацией преимущественно на ударных слогах текста*. Главная особенность фрагмента – многочисленные смещения ударений в тексте как следствие «оттяжки»**:

Вет-ром со - ле-ным ды-шат про-сто-ры, мол - ни-и крес - тят мрак гро-зо - вой... Что те-бе

* Темп этой коды значительно медленнее предшествующего; наша ритмическая запись весьма приближенна; тактировка следует ударениям в тексте.

** В качестве эксперимента мы попытались проинтонировать по нотам эту «снятую» импровизацию, однако смещения ударений буквально поставили нас в тупик.

снит - ся, крей-сер"Ав - ро - ра", в час, ког - да ут - ро вста-ет над Не - вой? Что те-бе

Meno mosso, ad libitum

снит - ся, крей-сер"Ав - ро - ра", в час,ког - да ут - ро вста-ет над Не - вой?

В завершение – пример шуточной импровизации с текстом, спонтанно возникшей у автора этих строк и в дальнейшем закрепленной в джаз-клубе «Окошки». В тексте «досталось» и Д. Голощекину, весьма ревностно относящемуся ко всякого рода альтернативам своему детищу, – Филармонии джазовой музыки (при всем нашем уважении к этой организации). Композицию «Опавшие листья» открывает фортепианное изложение темы с вступительной частью (также в нашем исполнении); далее солируют все участники джема. Венчается композиция скетовой импровизацией, переходящей в текстовую, в которой звучат отголоски песни А. Розенбаума «Скрипач ростовский Моня», цитаты из шлягера «Наш притончик» (второе название джаз-клуба «Окошки» – «Притон») и «Московских окон» Т. Хренникова. Последнюю удалось сделать достаточно пространной благодаря сходству гармонии – распространенный среди джазовых музыкантов повод для цитирования:

Allegro con swing

Здрав-ствуй-те, гос-ти, ай, не на - до, ай, брось - те, здрав-ствуй-те, гос-ти до-ро - ги - с мо
и! Сто - лик Ваш спра-ва. Мо-ня, бис, Мо-ня, бра - во! Мо - ня не гор-дый, Мо-ня
пьет на сво - и. А наш при - тон - чик ду - ет в сак-со - фон - чик. Сам Го - ло - ще-кин не по -
ста - вит нам за - слон - чик. Он мне до - рог с дав-них лет, и е -
го ми - ле - е нет пол - ных "С - ко - шек" не - га - си - мый свет

Импровизация переходит в заключительную тему в русскоязычной версии.

Примечания

¹ См.: *Гаранян Г.* Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. М., 1983. С. 146–150.

² *Громова Т.* Инструментальное в джазовом вокале // *Инструментоведение: молодая наука.* СПб., 1998. С. 25.

Петр Чобитько

Каллиграфия сегодня: ритм, жест, молитва

Чтение, пение и особенно письмо в православии всегда считались Богоугодным делом, направленным на совершенствование и преображение личности. Молитвенное делание пронизывало не только чтение и пение, но и письмо. В скрипториях, где писали книги и копировали тексты, запрещались любые разговоры – звучала только молитва.

Из бесед с алтайскими староверами, проживающими в горных районах, где еще пишут птичьими перьями и сохранились скриптории, я узнал, что только молитва удерживает внимание пишущего, «как якорь ладью в море». Молитва не дает соскользнуть с тропы и придает силы, когда рука от усталости не удерживает перо. Молитва наводит в душе порядок, расставляя всё по своим местам.

В настоящее время существует острая потребность в возрождении сакральной каллиграфии, сформированной в церковной культуре. И начинать нужно, прежде всего, с понимания того, что каллиграфия сама по природе своей сакральна, она – священнодействие, неотъемлемая часть молитвы. Не случайно так велико ее влияние на глубинные психофизиологические процессы. Именно в результате занятий каллиграфией личность гармонизируется через достижение равновесного состояния полушарий головного мозга, ослабление мускульного напряжения, развитие абстрактного мышления, памяти, внимания, мелкой моторики, координации движений и пр.

Каллиграфия – искусство, основными составляющими которого являются элемент (буква) и ритм. К сожалению, работ, посвященных теме ритма в каллиграфии, немного. Здесь следует назвать до сих пор не опубликованные исследования по психологии искусства и письма талантливого ученого А. Д. Червякова, работавшего в Институте Г. И. Челпанова; работы о ритме цвета и формы С. А. Павловского¹. О ритме в живописи можно прочесть у В. А. Фаворского². Думается, значение и особенности ритма в этом искусстве могут прояс-

ниться при обращении к музыковедческим работам, посвященным теории музыкального ритма. Надо отметить и глубокую связь ритмоформ отдельных букв и целых шрифтов, возникших в ту или иную историческую эпоху, с ритмом природных явлений, животного мира, психофизиологией человека.

Сегодня необходимо не только развивать элементы каллиграфии, но и уточнять собственную ритмическую чувствительность, с помощью специальных ритмических упражнений и исследований разнообразных ритмов письма добиваясь выразительности ритма каллиграфических композиций. А формирование ритма строки напрямую связано с разработкой индивидуального почерка, являющегося отражением телесного состояния работающего – его позы, движений пишущей руки, нажима пера. Каллиграфия требует и постоянного участия периферического зрения: чтобы добиться стройности ритма промежутков между линиями, пишущий должен смотреть на предыдущую линию: создавая композицию, видеть в начале линии ее конец, т. е. владеть опережающим отражением. Здесь необходимо отметить, что в процессе занятий каллиграфией важны не только упражнения на бумаге – материальное воплощение полученных теоретических знаний, но и работа воображения, создание «мысленного экрана», на котором возникает композиция. Это оказывает влияние на зримый результат.

Каждая буква имеет свое пространство, свою энергетику, свою вибрацию. Об этом писали М. Ломоносов, В. Хлебников и др. Существует пространство линий, взаимодействующих друг с другом, и необходимо добиваться взаимодействия их звучания. Идеальным ритмизованным пространством обладает орнамент – одна из самых древних форм письма. Работа с разными инструментами – тонким и широким пером, тонкой плоской кистью – позволяет ощутить, насколько разное это пространство по своей природе, каким образом инструмент задает условия выбора элемента (буквы), его пространственного соотношения, общего ритма композиции.

Во всех традициях каллиграфии инструмент – продолжение руки, он точно отражает не только культуру калли-

графического жеста, но и психологическое, творческое состояние пишущего.

Эти аспекты освоения каллиграфии получили отражение в моем опыте обучения детей в Школе народных искусств им. императрицы Александры Федоровны. Начало уроков было сопряжено с большими трудностями, поскольку дети переходили от карандаша и шариковой ручки к ручке с металлическими перьями. Найти чернильницы «непроливайки» оказалось уже невозможно – пришлось использовать бутылочками с чернилами. В рабочих тетрадях появились кляксы, перо часто не попадало в бутылочку, и она опрокидывалась. Некоторые ученики бросали ручки с возгласами: «Не получается! Не могу!» Такое настроение постепенно заражало всех, и остановить лавину эмоций было непросто.

Стало ясно, что *визуальный опыт прошлого утерян* и у младших школьников нет зримого примера, как обращаться с чернилами и пером. Пришлось вспомнить опыт староверов – произнесение молитв во время письма... Произошло чудо. Вскоре я услышал ритмичный скрип перьев, сопровождаемый тихой детской молитвой.

Следующим открытием для меня было введение письма на доске мелом, а потом и кистью. Поначалу это был своеобразный метод «укрощения» наиболее строптивых. Когда непоседам не доставало места на листе, я давал им мел, а потом и кисть и предлагал выполнить то же упражнение в размере доски. Первые движения были скованы, угловаты, но как только я брал руку ученика в свою, предлагая следовать моим движениям, ситуация резко менялась. В восточной каллиграфии этот прием называется «идти вслед за линией», доверившись учителю.

Выполнение упражнений так всем нравилось, что как только звенел звонок, многие рвались не в коридор, а ко мне, чтобы схватить кисть и «полетать» по доске. Ощущение тела в движении, не скованного сидением, способствовало более быстрому приобретению навыков письма. Занятия проходили продуктивнее в тех классах, где сохранились парты старого образца, с наклоном, и классные доски, на которых

ребята писали мелом и кистью, макая ее в воду. (В восточных школах на начальных этапах обучения письму употреблялся влажный песок в плоском корыте или плоский камень, на котором писали кистью, используя воду вместо туши, поскольку рисовая бумага довольно дорогая. И не только поэтому.)

Я пришел к выводу, что уроки каллиграфии должны проходить в движении, а границы поля письма периодически меняться – от формата листа А3, А4 до размера классной доски. Исследования доктора В. Ф. Базарного³ подтвердили мои наблюдения: обучение следует проводить стоя за конторкой, при этом движение руки должно совмещаться с *работой тела*. Главное почувствовать, что в процессе письма участвует всё тело, а не только пальцы или рука. Благодаря этому проявляются и раскрываются индивидуальные психофизиологические особенности учащегося.

В течение почти четырех месяцев изучался один вид письма, однако благодаря совмещению письма пером за партой и кистью у доски стал формироваться индивидуальный подход к написанию букв. Одни их закругляли, другие вытягивали, третьи расширяли, и т. д. Те дети, чьи родители приобрели доски, сами брали в руки перо и выполняли домашние упражнения, достигали особенных успехов в каллиграфии.

В Школе народных искусств мне пришлось преподавать каллиграфию с 1 по 11 класс. Наиболее успешной оказалась работа в первых-третьих классах. В 4 классе уже возникли трудности. Наиболее сложная ситуация складывалась с 5 по 8 класс, где учащиеся писали не за партами, а за ровными столами. Ситуация была иная, если дети ощущали поддержку и внимание в семье. С 9 по 11 класс шел обратный процесс. Кто глубже осознавал значение предмета, у того и результаты были значительнее.

Проделанная работа привела меня к следующим выводам: 1) для занятий каллиграфией наиболее благодатный возраст от трех до шести лет; 2) успешному обучению способствуют заинтересованные и квалифицированные педагоги; участие близких; соответствующие условия для проведения занятий: наклонные парты, конторки, необходимые инструменты, материалы и методические пособия или образцы.

Уроки каллиграфии постепенно стали самыми интересными и радостными для ребят, особенно, когда я соединил каллиграфию с рисованием и перешел к программе «рукописная и рисованная книга».

Сейчас в практике обучения рисованию – и в школах, и высших учебных заведениях – использование изобразительной и геометрической линии, имеющей незначительную связь с письмом. Но каллиграфическая линия универсальна. Восточные мастера искусно владели «единой линией», благодаря которой они легко переходили от каллиграфии к пейзажу, и наоборот. К универсальной каллиграфической линии стремились в своем искусстве многие европейские мастера (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рембрандт), а также русские иконописцы (Строгановская школа) и старообрядцы.

Осваивая искусство каллиграфии, мы погружаемся в область культурной памяти предков, обнаруживая способность воспринять духовную информацию, сохраненную древними рукописными книгами, и не только воспринять, но и сделать частью своего жизненного, культурного, духовного опыта, духовного делания.

Примечания

¹ С рукописью книги С. А. Павловского «Азбука изобразительного искусства» я познакомился в 1980-е гг. Мне неизвестно, была ли она издана.

² *Фаворский В. А.* О рисунке, о композиции. Фрунзе, 1966; *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре / Сост. Е. С. Левитин. М., 1986.

³ *Базарный В. Ф.* Как работать за конторкой. Рекомендации доктора Базарного \\ [http: www.hrono.info](http://www.hrono.info)

Феодора Биард

О музее голоса

Проблема сохранения звучащей культуры сегодня особенно актуальна. И если не столь отдаленные от нас традиции восстановить уже невозможно, то сохранить ныне звучащую культуру вполне под силу.

С появлением новых технологий записи звука возникли новые возможности хранения и презентации коллекций фольклорной музыки. Нам кажется особенно важным: 1) собрать имеющиеся коллекции; 2) сделать материалы легкодоступными для исследователя, музыканта, слушателя; 3) создать условия для перманентной презентации аутентичной музыки; 4) стимулировать расширение фонда записей за счет новых полевых исследований.

Для достижения этих целей необходимо найти единомышленников – фольклористов, этномузыкологов, историков, коллекционеров, деятелей культуры, энтузиастов и любителей аутентичной музыки – иными словами, создать *Общероссийское общество любителей фольклора*. Такое общество способствовало бы появлению музея голоса, хранению и экспонированию материалов из частных и государственных коллекций, связанных с аутентичной вокальной музыкой XX–XXI столетий, – аудиозаписей, этнофильмов, отреставрированных с помощью современных технологий; современных оцифрованных записей (CD, DVD). Экспозиции такого музея планируется развернуть в живом звучании, снабдив посетителей наушниками для прослушивания записей. На базе музея следует создать библиотеку, научно-исследовательский и консультационно-учебный центр.

Особенно важно учесть опыт зарубежных коллег, в частности **Библиотеки Конгресса (The Library of Congress)** в Вашингтоне, являющейся самым богатым собранием звукозаписей, а также опыт создателей программы «**Спасение коллекций**», развернутой по инициативе **Британской библиотеки (British Library)** в Англии. В рамках этой программы в Лондоне образован центр, располагающий современными

звукозаписывающими технологиями. Поступающие сюда записи копируются (оригиналы принадлежат владельцу); уникальные материалы передаются в централизованное хранилище.

Необходимо упомянуть и об Архиве звука, входящем в состав Британской библиотеки (около трех миллионов единиц хранения; сюда входят не только фольклорные записи, но и «голоса природы»: пение птиц, рычание зверей и т. д.). Архив доступен специалистам и всем интересующимся.

В разных странах созданы музеи музыкальных инструментов, включающие экспозиции с презентацией звука. Назовем только один из самых популярных в Европе **Брюссельский музей музыкальных инструментов (Musical Instrument Museum)**. Здесь при входе выдаются наушники; у каждого стенда звучит инструмент (соло или в ансамбле).

Лондонский музей Хорнимана (Horniman Museum) имеет небольшую, но прекрасную коллекцию музыкальных инструментов. Экспозиция состоит из двух залов. В первом – на дисплее компьютера демонстрируются фотографии инструментов; дается образец звучания; приводится информация о них. Второй зал – музицирования оснащен звукоизоляцией. Дети и взрослые играют на фольклорных инструментах или привлекают звуки с помощью нехитрых приспособлений.

По аналогичному принципу построен **Музей музыки (Musée de la Musique)** в Париже: материалы представлены в хронологическом порядке; устраиваются презентации звучания.

Создание подобного рода музея в России – задача сложная (учитывая многообразие русской традиционной культуры), но благородная.

Сведения об авторах

Биард Феодора – художник по тканям (Ханстон, Великобритания).

Бойко Юрий Евгеньевич – композитор, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Зислин Юдифь Мейеровна – филолог, старший редактор РИИИ (Санкт-Петербург).

Имамутдинова Зиля Акзамовна – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела современных проблем искусства Государственного института искусствознания (Москва).

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, действительный член Ассоциации колокольного искусства России (Санкт-Петербург).

Ромодин Александр Вадимович – музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Сузукей Валентина Юрьевна – музыковед, доктор культурологи, ведущий научный сотрудник сектора культуры Тувинского института гуманитарных исследований (Кызыл, Республика Тува).

Тавлай Галина Валентиновна – пианистка, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Чобитько Петр Петрович – художник, преподаватель Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, член Союза художников России, президент Национального союза каллиграфов (Санкт-Петербург).

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Содержание

Вместо предисловия	3
<i>Александр Ромодин</i> Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве	5
<i>Ирина Чудинова</i> Слушание и звукотворчество в православной аскетике: Афонские старцы о музыке	21
<i>Александр Никаноров, Нил Сараджев</i> Голоса русских колоколов (из рукописного наследия Константина Константиновича Сараджева)	34
<i>Юдифь Зислин</i> Псалом 20 в традиционных комментариях	78
<i>Зиля Имамутдинова</i> Чтение Корана и проблема артикуляции	89
<i>Галина Тавлай</i> Разноэтнические эквиваленты обрядового пения славяно-балтского ареала: Язык и песенная парадигма	100
<i>Валентина Сузукей</i> Артикуляция и жест в инструментальном исполнении тувинцев	113
<i>Юрий Бойко</i> Исполнительская палитра джазового вокалиста	122
<i>Петр Чобитько</i> Каллиграфия сегодня: ритм, жест, молитва	146
<i>Феодора Биард</i> О музее голоса	151
Сведения об авторах	153

О проекте «Голос в культуре»

С 2004 г. на секторе инструментоведения Российского института истории искусств осуществляется научно-практическая программа «Голос в культуре». Ее цель – сохранение и поддержание традиций культуры в условиях нарастающей глобализации и нивелирования индивидуальности.

Безусловной ценностью культуры является личность, ее создающая. Она артикулируется в звучании человеческого голоса – наиболее сложного и совершенного музыкального инструмента, в котором сочетаются словесность и бессловесность, явность и сокровенность, разумность и эмоциональность.

Проект «Голос в культуре» способствует изучению такого историко-культурного феномена, как темброартикуляционные модели интонирования; позволяет выявить новые идеи в современном инструментоведении, музыковедении, акустике, театроведении, филологии, этнолингвистике, социологии, психологии и педагогике, сконцентрировав внимание на личностном начале культуры. Он открывает возможность объединения усилий специалистов различных областей, стимулирует индивидуальное творческое начало и новые инициативы.

Поощрение исследовательского и творческого внимания к человеческому голосу как социально-историческому и этнокультурному феномену способствует улучшению экологии культуры в нынешнем ее состоянии.

Проектом задается единая полижанровая структура, включающая в себя следующие формы: 1) научно-практические и учебно-методические программы (семинары, стажировки); 2) публикации информационных и аналитических материалов; 3) инициирование научных идей и формирование исследовательских групп; 4) создание информационной базы и разработка соответствующих компьютерных программ; 5) организацию интернет- и телемостов в рамках круглых столов.

Проект предполагает проведение конференций, семинаров, мастер-классов, лекций, школ, концертов и т. д. и определенную издательскую деятельность (публикация подготовительных материалов, нот, текстов, методических разработок).

Аудитория образовательных мероприятий (семинар, мастер-класс, школа) делится на *лидеров* (признанных исследователей и исполнителей) и *слушателей* (широкий круг практиков, студентов и преподавателей консерваторий, гуманитарных вузов, аспирантов, научных сотрудников и всех тех, кому не безразлична данная тема).

Слушателям, заинтересованным в более углубленном изучении проблематики проекта, предоставляется возможность индивидуальной стажировки.

В рамках проекта «Голос в культуре» состоялся семинар «Греко-славянская школа церковного пения. Пение Псалтыри» (2005); систематически проводятся круглые столы («Личность и звукотворчество», «Артикуляция и жест», «Византийский звуко-идеал в русской культуре»). В июне 2010 г. планируется проведение конференции «Ритмы и голоса природы в музыке».

Тематике проекта посвящены следующие издания:

Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пения / Сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2005. 34 с.

Голос в культуре. Артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2007. 142 с.

Материалы круглого стола «Голос в культуре. Артикуляция и жест» опубликованы в издании:

Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 дек. 2008 г.). СПб., 2008. 272 с. С. 195–254.

Руководитель: Ирина Чудинова.

Кураторы: Алиса Тимошенко, Марина Сень, Ольга Пахомова.

Тел. (812) 314-41-36, факс (812) 315-72-02

e-mail: alisa2507@yandex.ru

Адрес: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

Российский институт истории искусств. Сектор инструментоведения.