

Наталия КОЛИКО

**Духовный универсум
сочинения «БОГ»
Александра Кнайфеля**

„Воспойте Господеву песнь нову, яко дивна сотворил Господь“ (Псалом 97)

Неиссякаемым источником вдохновения для многих выдающихся европейских мыслителей, художников и музыкантов последних двух тысячелетий явились образы Священного писания, духовно-религиозная и нравственно-этическая проблематика. Здесь глубоко родственны между собой полотна Лукаса Кранаха, Альбрехта Дюрера, Микеланджело, Леонардо да Винчи и музыка И.С. Баха, Ф. Мендельсона, А. Брукнера, С. Рахманинова, И. Стравинского, К. Пендерецкого, С. Губайдуллиной и многих других авторов.

Несмотря на то, что европейская история на протяжении 20-века знала целый ряд трагических событий, войн и катаклизмов, обращение к вечным истинам в музыкальном искусстве не утратило своей актуальности и до наших дней. Духовные истины продолжают являть себя миру.

С началом перестройки (конец 80-х годов) практически все российские и восточно-европейские композиторы обратили свои взоры к поиску духовности, возможности восстановления прерванной за годы коммунистического периода духовной связи с культурой православного прошлого, ощутили потребность заново осмыслить духовные тексты и вывести степень этого осмысления на новый уровень, обладая арсеналом новых музыкально-композиционных и структурно-технологических средств. Наиболее значимые имена композиторов, пошедших по этому пути: Альфред Шнитке, Арво Пярт, София Губайдуллина, Кшиштоф Пендерецкий, Александр Кнайфель, Николай Сидельников, Родион Щедрин, Кирилл Волков, Юрий Фалик, Дмитрий Смирнов, Андрей Королев, Иван Карабиц, Леся Дычко и многие другие.

В произведении Александра Кнайфеля „*Бог*“ с текстом одноименной Оды Гавриила Романовича Державина представлена особая концепция современного прочтения духовной поэзии прошлого. Объединение разностилевых элементов: литургического текста и поэзии Г. Державина, традиций знаменного распева и элементов серийной техники, музыкальных и числовых символов и их символических смыслов выявляют свойственную для Кнайфеля и постмодернистского мироощущения в целом слиянность многообразия в единстве. Важнейший смысл данного „союза любви“ заключен в воспевании Бога-Творца.

Последовательное рассмотрение внутренней формальной, звуковысотной и ритмической структуры композиции „*Бог*“ в тесной взаимосвязи с внемзыкальными аспектами (культурологическим, лингвистическим, символическим, нумерологическим, иконографическим, звукофонетическим) является целью настоящей работы.

Композиция „*Бог*“ ознаменовала собой особый этап духовного роста в творчестве Кнайфеля. Его обращение к духовной и религиозной тематике зарождалось постепенно. Уже в ряде предыдущих сочинений он предельно обнажает свою экзистенциально-гуманистическую позицию, размышляет о метаморфозах революционной и военной истории России — *150 000 000* (1966), *Петроградские воробьи* (1967), *Argumenta de jure* (1969), *Эпитафии* (1984), *Agnus Dei* (1985); о тяжком бремени человеческих страданий — *Кентервиль* (1965–66), *Lamento* (1967), *Monodia* (1968), *Medea* (1968), *Жанна* (1970–78); пытается размышлять о законах мироздания — *Диада* (1962), *Piano: Musique militaire* (1964), *ДА* (1980), *Глупая лошадь* (1981), *Случайное* (1982), *Ника* (1983–84).

Появление в 1984 году композиции „*Бог*“ знаменует новый этап в творчестве Александра Ароновича. Рождаются целый ряд сочинений, внутренняя структура которых вырастает из текстов Священного писания и Молитвослова — *Litania* (1988), *Возношение* (1991), *Свете Тихий* (1991), *Glossolalia* (1992), *Восьмая глава* (1993), *Маранафа* (1993), *Молитвы Святому Духу* (1994–2005), *Пятидесятый псалом* (1995), *Облечённая в солнце* (1995), *Блаженства* (1996), *Lux aeterna* (1997), *Сие дитя* (1997), *Скиния* (1998), *Утренние молитвы* (2001), *Рождение* (2003), *Херувимская песнь* (2004), *Чаша* (2004), *Бридж* (2006–2008), *Аллилуйя* (2010–2015).

Духовные искания приводят композитора ко крещению в 1996 году. Он признается: „Я одолел довольно ёмкий путь — от язычества, экуменизма и ветхозаветного до Завета Нового. Опыт этот невозможно заимствовать, всё, чем жил, обрело иное измерение, иной масштаб. Можно бы назвать это преображением. Преображением материи в том числе“ (20). Тексты и сюжеты Библии на долгие годы определили духовный стержень сочинений Кнайфеля.

Композиция „*Бог*“ 25 лет оставалась неисполненной, словно бы в ожидании 175-летнего юбилея освящения и открытия Воскресенского Смольного Собора в Петербурге. У этой „драгоценной жемчужины русского барокко“, спроектированной и заложенной в 1748 году Франческо Бартоломео Растрелли (кстати, современника Державина) необыкновенная, уникальная, драматичная судьба. Строительство храма продолжалось 87 лет. И 87 лет после освящения в нем провозглашалось Слово Божие. И 87 лет – „всесокрушающее время“ в великих исторических потрясениях – прошло от последней службы до дня, когда Молитва вновь заполнила его своды.

К премьере 1-го октября 2010 года изначально одночастная композиция „*Бог*“ была расширена до диптиха в ходе добавления к ней второй части – Молитвы Святому Духу *Царю Небесный*. Высокий пафосный стиль классической Оды Державина, во многом перекликающийся с Псалмами из Библии и главенствующий в первой части композиции, нашел свое завершение в новозаветной молитве *Postsuono*. „*Я открыл партитуру, прошел до конца и понял, что осталась какая-то недоговоренность. Нужен иной взгляд, другое измерение. И тогда я подумал о postsuono*“ (12, 154). Прославление Господа и его Творения достигает своего апогея в канонической соборной молитве всех участвующих в исполнении, включая и самого композитора. „...*Произведение стало моим „документом“*“ (12, 154).

Особая любовь Кнайфеля к русской поэзии проявилась в использовании стихов Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Маяковского в качестве поэтической основы многих его композиций. Пронзительный текст оды Державина поразил композитора необычайной глубиной чувств, нескрываемой исповедальностью, поэтико-философским подходом к теме божественного мироздания и в то же время смелой гуманистической позицией. Обнаружились и удивительные хронологические совпадения в биографиях двух художников. Ода Гавриила Романовича Державина (1743–1816) была завершена в 1784 году, когда патриарху русской словесности исполнился 41 год. Композиция Кнайфеля родилась в июне 1985 года — композитор был в том же возрасте. Между двумя бессмертными шедеврами пролегает ровно 200 лет.

Поэзия Гавриила Державина – одно из самых значительных явлений в русской классической литературе XVIII века. Его смелые стилистические и языковые эксперименты – смешение общественного и личного планов, введение сюжетов и выражений из народной поэзии – предварили не только многие главы „Евгения Онегина“, но и отдельные литературные направления XIX века. Во многих работах он сознательно нарушает привычные для его времени нормы классицизма и создает свою особую поэтическую систему. Поразительно широк диапазон тем его поэзии. Поэт создает образы достойного гражданина и просвещенного правителя, сатирически обличает высокопоставленных чиновников, утверждает идеалы патриотизма и служения отечеству, прославляет героизм русских воинов.

Философская ода „*Бог*“ стремится проникнуть ко глубочайшим метафизическим смыслам мироздания, его духовной первоосновы, приближает к пониманию мироздания поэта, его представлений о Боге, Божественном Творении и человеке как „его венце“. Создавая свою Оду, Державин опирался на богатый опыт мировой литературы. Следует упомянуть созвучные работы многих западных мыслителей того времени: *Бог* Иоганна Готтфрида Гердера, *Величие* Барнольда Генриха Брокеса, *Вечность* Альбрехта Галлера, *Мессиады* Фридриха Готлиба Клопштока. Отразились и традиции отечественной литературы. Ода близка духовным одам Ломоносова *Вечернее* и *Утреннее размышление о Божьем величестве*. Возможно библейские псалмы Давида также могли служить создателю Оды источником вдохновения. В ряду духовных откровений поэта находятся его молитвы *Боже Создатель; Кто может, Господи, Твои уставы знать?; Непостижимый Бог, всех тварей Сотворитель; Бессмертие души; Гимн Богу; Доказательство Творческого бытия; Христос*.

Сохранившиеся автобиографические заметки проливают свет на историю создания этого памятника. „*Автор Первое вдохновение, или мысль, к написанию сей оды получил в 1780 году, быв во дворце у всенной в Светлое воскресенье, и тогда же, приехав домой, первые строки положил на бумагу; но, будучи занят должностью и разными светскими суетами, сколько ни принимался, не мог окончить оную, написав, однако, в разные времена несколько куплетов. Потом, в 1784 году получив отставку от службы, приступал было к окончанию, но также по городской жизни не мог; беспрестанно, однако, был побуждаем внутренним чувством, и для того, чтоб удовлетворить оное, сказав..., что он едет в польские свои деревни для осмотра*

оних, поехал и, прибыв в Нарву..., нанял маленький покой; где, запершись, сочинял оную несколько дней, но не докончив последнего куплета сей оды, что было уже ночью, заснул перед светом; видит во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся; и в самом деле, воображение так было разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и ту ж минуту, при освещающей лампаде написал последнюю сию строфу, окончив тем, что в самом деле проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему вперены были“ (12, 162)

Ода состоит из одиннадцати строф (куплетов), каждая из которых образована десятью строками, написанных четырёхстопным ямбом с перекрестной рифмой и последующими удвоениями по типу a b a b c c d e e d. Такая типично „одическая“ структура присуща также и многим Одам Ломоносова и Радищева.

О ты, пространством	}	a
бесконечный,		b
Живый в движеньи вещества,	}	a
Теченьем времени превечный,		b
Без лиц, в трёх лицах Божества!		c
Дух всюду сущий и единый,	}	c
Кому нет места и причины,		d
Кого постичь никто не мог,	}	e
Кто всё Собою наполняет,		e
Объемлет, зиждет, сохраняет,		d
Кого мы называем: бог.		

Текстово-содержательный уровень Оды отражает типичный для Державина принцип смешения планов (божественное – личностное) и членит её форму на две равные части. В первой половине формы (пять с половиной строф) Державин посредством множественных гипербол, метафор и сравнений воспекает величие, безмерность, непостижимость Творца и его творений. Во второй половине Оды (заключительные пять строф) поэт выводит на первый план человека, пытающегося осмыслить свои взаимоотношения с Богом и ищущего свое место в Божественном мироздании. Находясь под сильнейшим влиянием просветительских гуманистических идеалов западноевропейской культуры и не разделяя точки зрения многих соотечественников и христианских мыслителей своего времени (Паисия Величковского (1722–1784) и св. Тихона Задонского (1724–1783)), Державин сознательно завышает ценность человека перед Богом. Он видится ему как совершенный венец Божьего творения, как „поставленную в средину естества“ часть Вселенной, „связь миров“, „крайню степень вещества“. Квинтэссенцией и лейтмотивом заключения Оды оказывается крайне экспрессивное восклицание поэта „Я царь – я раб – я червь – я бог!“

Александр Кнайфель бережно сохраняет и название державинской Оды, и строфы первоисточника. Они образуют базисный текстово-структурный материал, из которого впоследствии вырастает вся внутренняя структура композиции. Десять начальных строф следуют неизменно по порядку, лишь последняя, одиннадцатая лишается „своего“ заключительного места. Она распределена над предыдущими десятью строками в виде отдельных смысловых сегментов и лишена отдельного раздела формы. Преобразуясь в небольшие сегменты (строки, слова, слоги) и точно попадая в контекст других строф, одиннадцатый „куплет“ с его катарсическим, „слезным“ подтекстом подобен некоему „проливанию слёз“ в картинах Божественного величия. Александр Аронович вспоминает, как был изумлен, узнав ровно через год после написания партитуры – из книги В. Ходасевича – о рождении этой завершающей, XI строфы. Композиторская догадка о её чрезвычайности, несказанной, пронзающей исповедальности – как бы оды в оде – определила его решение пропеть „последний куплет“ детьми – *строка к строфе*.

Архитектоника формы на всех уровнях выдает безусловный интерес Кнайфеля к нумерологическому аспекту (гематрии), числовой символике, к поиску (в особенности на прекомпозиционном этапе) определенных числовых сочетаний и соотношений, выходящих за

рамки собственно музыкальной композиции и отсылающих к поиску внемusикальных смыслов. Композитор заявляет: *“Постепенно у меня откристаллизовался принцип создания структуры на числовых сочетаниях. Подобная структура – это уже сочинение, но как бы предварительное: оно может служить основой, каркасом. Выраженное с помощью тембра и ритма „первое сочинение“ может восприниматься как, например, сонористический опус, но не проработанный интонационно. Конструкция „первого сочинения“ выстроена так, что дает возможность наполнять её „плотью и кровью“, чем-то интуитивным, спонтанным, импровизационным, сиюминутным – именно тем, что неподвластно осознанию. Вот тогда-то и создается „второе сочинение“* (11, 40).

Число как основополагающий прекомпозиционный элемент структуры, организующий последовательно все уровни композиции и музыкальные параметры, является для Кнайфеля первоосновой концепции. *„Для меня определяющим в построении, конструктивной организации сочинения и его реализации всегда является число, как абстрактная, обобщенная модель, наиболее близкая музыке как виду искусства. Мой основной принцип – принцип сочетания. В нем есть некая всевариантность. В определенном контексте сочетаний, перестановок чисел видится мне простейшая, но универсальная модель развития“* (11, 40). В некотором смысле, подобная установка композитора созвучна античной пифагорейской традиции, согласно которой „мир есть число“: весь видимый и невидимый Универсум и даже музыка является результатом сочетания божественных числовых пропорций. Кнайфеля интересует прежде всего так называемый эйдетический аспект (по терминологии Платона) числа, где доминирующим оказывается смысловая насыщенность и значение чисел вне каких-либо математических расчетов, число как носитель определенной информации. Обычный математический аспект (в оппозиции к эйдетическому) применяется большей частью в точных науках. Там утрачивается смысловая наполненность чисел и выдвигается их сугубо научная сторона. В качестве важнейших конструктивных элементов в сочинении „**Бог**“ композитор избирает числа, обладающие исторически сложившейся семантикой „божественного“, надличностного, универсального.

Композиционное членение Кнайфелем Оды „**Бог**“ на 10+1 строфа, к примеру, во многом опирается на связь чисел 10 и 1 с семантикой „божественного Универсума“, известного нам со времен античности. В древней Греции число десять (в соединении цифр 1 (начало, первопричина, Бог) и 0 (бесконечность)), как известно, выступало в качестве символа совершенства и универсальности, олицетворения целостности Универсума. Неслучайно, известный пифагоровский тетрактис отражал этот божественный универсум в соединении $1+2+3+4=10$. В теории геометрии число десять связывалось с окружностью. В еврейской каббалистической философии числом десять обозначались 10 сефиротов — основные ипостаси Бога и его божественные сферы эманации, обычно изображаемых в виде Древа Жизни. В Библии и Евангелии Господь дает, как известно, десять заповедей совершенной жизни, притчи о десяти девах, лампадах, талантах.

Формально-текстовое распределение поэтического материала выглядит следующим образом:

Такты	1–40	40–75	76–114	115–154
-------	------	-------	--------	---------

С Т Р О Ф Ы 1–10	1 О ты, пространством бесконечный, Живый в движеньи вещества, Теченьем времени превечный, Без лиц, в трёх лицах Божества! Дух всюду сущий и единый, Кому нет места и причины, Кого постичь никто не мог, Кто всё Собою наполняет, Объемлет, зиждет, сохраняет, Кого мы называем: <i>бог</i> .	2 Измерить океан глубокий, Сочечь пески, лучи планет Хотя и мог бы ум высокий, — Тебе числа и меры нет! Не могут духи просвещенны, От света твоего рожденны, Исследовать судеб твоих: Лишь мысль к тебе взнестись дерзает, В твоём величьи исчезает, Как в вечности прошедший миг.	3 Хаоса бытность довременну Из бездн ты вечности воззвал, А в вечность, прежде век рожденну, В себе самом ты основал: Себя собою составляя, Собою из себя сияя, Ты свет, откуда свет истек. Создавший всё единым словом, В твореньи простираясь новым, Ты был, ты есть, ты будешь ввек!	4 Ты цепь существ в себе вмещаешь, Её содержишь и живишь; Конец с началом сопрягаешь И смертию живот даришь. Как искры сыплются, стремятся, Так солнцы от тебя родятся; Как в мразный, ясный день зимой Пылинки инея сверкают, Вратятся, зыблются, сияют, Так звезды в безднах пред тобой.
11-я строфа	11.1 Неизъяснимый, непостижный!	11.2 Я знаю, что души моей	11.3 Воображении бессильны	11.4 И тени начертать твоей;

Такты	154–199	199–238	238–270	271–312
С Т Р О Ф Ы 1–10	5 Светил возженных миллионы В неизмеримости текут, Твои они творят законы, Лучи животворящи льют. Но огненны сии лампы, Иль рдяных кристалей громады, Иль волн златых кипящий сонм, Или горящие эфиры, Иль вкупе все светящи миры— Перед тобой – как ночь пред днем.	6 Как капля, в море опущенна, Вся твердь перед тобой сия. Но что мной зримая вселенна? И что перед тобою я? В воздушном океане оном, Миры умножа миллионом Стократ других миров, — и то, Когда дерзну сравнить с тобою, Лишь будет точкою одною; А я перед тобой – ничто.	7 Ничто! – Но ты во мне сияешь Величеством твоих доброт; Во мне себя изображаешь, Как солнце в малой капле вод. Ничто! – Но жизнь я ощущаю, Несытым некаким летаю Всегда пареньем в высоты; Тебя душа моя быть чаёт, Вникает, мыслит, рассуждает: Я есмь – конечно, есть и ты!	8 Ты есть! – природы чин вешает, Гласит мое мне сердце то, Меня мой разум уверяет, Ты есть – и я уж не ничто! Частица целой я вселенной, Поставлен, мнится мне, в почтенной Средине естества я той, Где кончил тварей ты телесных, Где начал ты духов небесных И цепь существ связал всех мной.
11-я стр.	11.5 Но если славословить должно,	11.6 То слабым смертным невозможно	11.7 Тебя ничем иным почтить,	11.8 Как им к тебе лишь возвышаться,

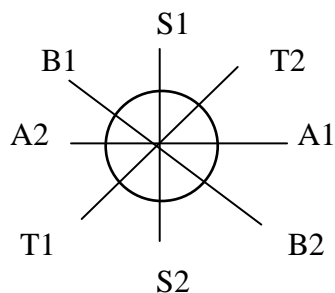
Такты	313–347	346–388
Строфы 1–10	9 Я связь миров, повсюду сущих, Я крайняя степень вещества; Я средоточие живущих, Черта начальна божества; Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь – я раб – я червь – я бог! Но, будучи я столь чудесен, Отколе произошел? – безвестен; А сам собой я быть не мог.	10 Твоё созданье я, создатель! Твоей премудрости я тварь, Источник жизни, благ податель, Душа души моей и царь! Твоей то правде нужно было, Чтоб смертну бездну преходило Мое бессмертно бытие; Чтоб дух мой в смертность облачился И чтоб чрез смерть я возвратился, Отец! – в бессмертие твое.
11-я строфа	11.9 В безмерной разности теряться	11.10 И благодарны слезы лить.

Поэтическая Ода Державина, а также Молитва Святому Духу с её смысловыми нюансами и характерными структурными особенностями выступают в качестве формообразующего смыслового центра в многоуровневой, строго организованной музыкальной композиции Кнайфеля. Литературный первоисточник обретает новые смысловые обертоны благодаря специфически музыкально-техническим, пространственно-акустическим и графическим средствам, а также в связи с привлечением в общую концепцию множества внемузыкальных аспектов.

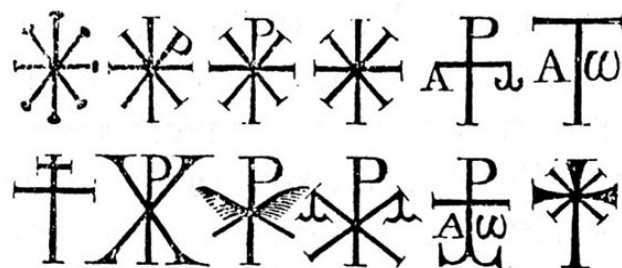
Название композиции, находящееся в резонансе с принципом троичности (три буквы), содержит ключ к порождению и нахождению основных формальных, звуковысотных, ритмических, тембровых, графических и др. структур. „*Бог*“: *Ода Гавриила Державина и детей друзей*. Многозначный комментарий композитора в предварении анализа: „*Имя опуса должно взывать ко вниманию*“ (12, 155). Первая часть подтитла содержит три слова, также как и вторая. Подзаголовок (и детей друзей) с его неожиданным выходом почти в приватную сферу является свидетельством стремления Кнайфеля избежать публичности, довериться певцам как друзьям в совместном творении музыкальной молитвы.

Состав исполнителей — три хора *a cappella* (женский, мужской и детский) в первой части и те же хоры с добавлением челесты и фортепиано в *Царю Небесном* — второй части композиции. Детский хор может служить концептуальной отсылкой к изображению „ангельского пения“. „*Дети своими ангельскими голосами творят Оду вместе и вслед за Державиным*“ (12, 161).

Пространственная диспозиция хоров и дирижера, характер освещения и своеобразное распределение их „функций“ глубоко символичны. Композитор признается: „Я очень люблю тембр и сознательно использую его как сильнейшее средство формообразования... вкладывая в него символическое содержание“ (11, 39). Женский хор (S1 S2 A1 A2) равно как и мужской (T1 T2 B1 B2), располагаются в нижней части храма и образуют два соединенных креста. Женский „крест“ образуют пары голосов, находящиеся друг против друга (так S1 и S2 выстраиваются в одну линию, а A1 и A2 - в другую). Мужской „крест“ образуют соответственно пары T1 и T2, B1 и B2. Возникает строгая геометрическая восьмиугольная фигура, графически напоминающая раннехристианские восьмиконечные хризмы, состоявшие из изображения креста и наложенной на него буквы Х.



Христианский буквенный символ (хризма или хризмонон) со времен Константина Великого содержит, как известно, монограмму имени Христа, состоящую из двух начальных греческих букв его имени (X (хи) и P (ро)), скрещённых между собой. Многовариантность данного символа является свидетельством его многозначности.



В качестве примера можно привести оформление свода в крипте Люциана (начало IV века) в катакомбах св. Каллисто (Аппиева дорога в Риме). Таков изначально был, к примеру, и купол Воскресенского Собора Смольного монастыря в Санкт-Петербурге.



Мужской и женский хоры располагаются по всему периметру храма таким образом, чтобы слушатели (прихожане) оказались внутри хора и соответственно на пересечении двух крестов. Такое слияние исполнителей и слушателей призвано воссоздать идею церковной соборности, состояния молитвенного единения множества отдельных душ в единое целое, в Церковь Христову. Слово, пропетое хором, находит отклик в сердцах воспринимающих и возносится ввысь ко Всевышнему. Третий, детский, хор размещен на хорах храма: такое пространственное разделение хоров символически указывает на удаленность „чинов ангельских“ от людей, находящихся внизу на земле и „во тьме“. Композитор предписывает в партитуре „освещение минимально“. Только фигура

дирижера освещена. Символические аллюзии на текст Бытия и Псалма: „Земля была беззвучна и пуста; и тьма над бездною и Дух Божий носился над водою“ (Бытие 1:2). „Возведох очи мои в горы, отнюду же придет помощь моя“ (Псалом 120). „Эта партитура, — признается Кнайфель, — посвящение Ничто! Ведь вроде бы ничего и нет: хор за спинами слушателей, дети наверху, на хорах; и свет погашен; видно только дирижера. Но если ты принимаешь эту ситуацию, то входил в эту тишину, теряешь ощущение времени, и можешь...ощутить полноту Присутствия“ (12, 158).

Звуко-акустический аспект композиции „Бог“ близок православной литургической традиции. Музыкальная ткань выстраивается из унисонного распевания фрагментов текста (своего рода просодия) у всех хоровых партий и последующего наслаивания этих речитаций друг на друга, что вызывает определенные акустические ассоциации с антифонным распевным чтением текстов на клиросе в ходе храмовой литургии. Переход речитации из одного тембра в другой выводит „на первый план“ всё новых чтецов в как бы нескончаемом восхвалении Господа людьми всех возрастов и полов. Такое последовательное сквозное напластование различных тембровых красок сравнимо и с прорастанием иконы, когда из последовательного нанесения множества слоев и мазков кисти иконописца проступают очертания будущего лика. Примечательны точно найденные указания: *quasi senza tempo e senza dinamica*, в также сноски в начале: „Максимально созвучно пространству храма, в котором живет этот текст“.

Графический облик партитуры близок высоким образцам хоровой полифонии барокко и классицизма. Строго выдержанное плавно нисходящее, ступенчатое наслаивание хоровых партий, отчасти „зримый“ переход от высших уровней в низшие как бы символически отражает процесс непрерывающегося Божественного творения и Его присутствия. Державинский текст содержит богатейшие образные указания на пространственное развитие Божественного замысла: „Теченьем времени превечный“, „Ты свет, откуда свет истек“, „В твореньи простираясь новым“. Намеченная в фактуре графическая фигура катабазис отражает эту пространственную диспозицию. Акцент сделан на многоуровневость природы, множественность всех „чинов небесных“, поэтапность Божественного „нисхождения“. В тропаре 8-го гласа, к примеру, присутствует указание на тот же пространственный элемент: „С высоты снизшел еси, Благоутробне, погребение приял еси трдневное, да нас свободише страстей, Животе и воскресение наше, Господи, слава Тебе“.

quasi senza tempo e senza dinamica*)

s.l.

1 2 3 4 5 6

He... ты.

a.

7 8 9 10 11 12

He... изъ- яс- ни- ный.

пространством бес.ко.неч. ный.

жи.вый

b.l.

13 14 15 16 17 18

в движе-нии

вс.ще-ства.

теченьем вре.ме.ни прс- веч- ный.

В ритмическом оформлении большинства просодий обнаруживает себя все тот же процесс зарождения и утверждения жизни. От поспешной речитации к полноценному и долгому распеву звука.



Подобное фактурное решение присутствует во многих сочинениях Кнайфеля. Подвижность и наслоение многих графических „линий“ соседствует с предельным аскетизмом заполняющего их звукового материала. Музыка обретает ярко выраженное графическое измерение и новые смысловые обертоны. Такой своеобразный эффект „музыки для глаз“ имеет для композитора, тем не менее, не только символическое, но и строгое структурное обоснование. *„Разделение нотации на несколько систем очень важно: многие инструменты могут играть лишь одну ноту, а один инструмент может играть много нот — как в жизни. ... Я стремлюсь к тому, чтобы запись не превращалась в стенографию музыкальной мысли, а являлась её „концентратом“, из которого исполнителю доверят создать свой звучащий результат. Такая запись не менее, а более вбирает в себя чисто творческую энергию, а потому уже сама по себе является предметом искусства, и как мне кажется, должна обладать всеми достоинствами совершенного произведения искусства“* (11, 40).

Троический принцип — три буквы названия (БОГ) — сокрыт в криптографической интерпретации этих букв. Каждая из трех важнейших букв слова БОГ может быть, подобно криптограмме, представлена в виде числа, выводимого из порядкового номера этой буквы в русском алфавите. Присвоив каждой букве алфавита порядковый номер от 1 до 33 и найдя соответствующие буквенно-числовые пары, мы сможем прочесть название композиции в числах 2/ 16/ 4. Этот ряд позволяет с легкостью увидеть кратный вариант 1/ 8/ 2 и заметить заложенную в нем определенную графическую „треугольную“ структуру.

А	Б	В	Г	Д	Е	Ё	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н	О
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Преломление троичности следует усмотреть в расположении звукового материала и особой трехчастной рамочной структуре: вся музыкальная композиция зарождается из единого тона, расширяется до становления полной двенадцатитоновой системы и впоследствии возвращается к исходному унисонному звуку.

Поразительное внимание композитора ко всем выразительным нюансам поэтического текста и подтекста, богатейшее ассоциативное поле, обилие всевозможных стилевых и исторических параллелей („сквозняки“, по Кнайфелю), уникальная способность видения множества смыслов в мельчайших буквенных и числовых соотношениях свидетельствуют о богатстве и рафинированности концепции „*Бога*“, с одной стороны, однако ставят перед исследователями сложнейшие трудности в ходе анализа его музыки, с другой. *„Каждое мгновение нужно каждый раз заново осваивать“* (12, 158).

Обратимся к анализу наиболее важных структурных уровней этого музыкального гимна. Формальная протяженность первой части сочинения 388 тактов, заключительного *Postsuono* — 31 такт. Общая продолжительность 60 минут. Всего в партитуре 65 строк (64 основных +1 дополнительная) по 6 тактов в каждой, выдержанных строго до конца первой части.

Выбор числа 64 кроется, по видимому, в его эйдетическом аспекте, который был несомненно известен Кнайфелю. Смысловые аспекты числа 64 раскрываются, в первую очередь, в результате умножения двух восьмерок. Восьмерка, взятая сама по себе и исходя из своей графической формы,

интерпретируется еще со времен пифагорейцев как символ бесконечности (∞) и одновременно возрождения. Идея о бесконечности Бога в пространстве и времени также буквально пронизывает всю державинскую Оду („*О ты, пространством бесконечный*“, „*Теченьем времени превечный*“). В христианской традиции число 8 связывалось возрождением и крещением. Древние архитекторы считали восьмигранные строения и диспозиции своего рода посредниками между квадратом и кругом, т.е. между земным и божественным. Неслучайно первые баптистерии в Италии были в основном восьмиугольными сооружениями. Храмовая православная архитектура в русской и южнославянской традиции на заре распространения православия также зиждется на правилах „восьмериков“, либо „восьмериков в четверике“ — основных принципах создания шатровой архитектуры, согласно которым на четырехугольное основание церкви устанавливался восьмиугольный купол. В качестве примеров назовем первые частично утраченные деревянные постройки такого типа (церковь в Вышгороде (1020—1026 годы), Устюге (13-й век), Ледском погосте (14-й век)), а также в камне (Троицкая (теперь Покровская) церковь в Александровской слободе (1510), Церковь Вознесения в Коломенском (1532), Покровский Собор на Красной площади (1555–61)).

В таком соединении круга с квадратом (иногда со сдвоенным квадратом) также заключена идея величия и бесконечности Бога.



Поразительно, что число 64 и в других культурных контекстах имеет символическое значение полноты и завершенности бытия. Китайская *Книга перемен* содержит 64 возможных логических вариантов, шахматная доска (родом также из древней Азии) состоит из 64 клеток. Открытая в 1951 г. генетическая структура в молекуле ДНК выстраивается на нескольких витках спирали и содержит 64 кодона.

Шеститактовая организация нотных строк может быть рассматриваться с точки зрения античной числовой символики как символ совершенства, равновесия и гармонии — число треугольное и гармоническое. В христианской символической традиции интерпретация числа шесть связана неразрывно с совершенством, полнотой, шестью днями Творения, ставшие объектом рассмотрения в *Шестодневе* Василия Великого (3).

Исходный шестидневный акт сотворения мира проводится 64 раза, т. е. Богом Вечным во времени и Беспредельным в пространстве. Необходимость расширения формы на четыре такта вызвана также числовой логикой. Сумма цифр, образующих число 384, оказывается равной 15, т.е. $6(1+5)$. При предпринятом Кнайфелем увеличении общей формы на 4 такта сумма всех составляющих число 388 цифр удивительным образом оказывается сводимой к единице ($3+8+8=19$, $1+9=10$, $1+0=1$). Так, общая форма красноречиво вырастает из символической единицы и свертывается в единицу, число Бога-Отца в христианстве, а также Единого Совершенного Сущего Блага в античном мировосприятии.

Упорядочение внутренних формальных членений также связано с символикой числа 1 как отражением единой Божественной сущности. В выстраивании всех уровней формы нет места случайности, все здесь подчинено идее воспеания Бога. Десять поэтических строф (число совершенства и универсальности Универсума) образуют десять музыкальных разделов. Одиннадцатая строка отдельного раздела не имеет. Единицей (совершенным и неделимым числом Бога) управляется как форма в целом, так и ее внутренние разделы в образовавшейся симметричной структуре. Даже сумма порядковых чисел музыкальных разделов сводима к единице ($1+2+3+4+5+6+7+8+9+10=55$; $5+5=10=1+0=1$).

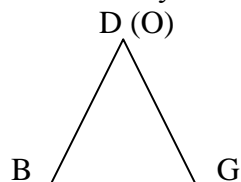
Строфы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Такты	1-40	40-76	76-114	115-154	154-198	199-234	235-270	271-312	313-347	346-388
Нотные строки	7	6	6	7	7	6	6	7	6	6
Сумма	64 строк (6+4=10=1)									
	19 (1+9=10=1)			26 (2+6=8)				19 (1+9=10=1)		
	1			8				1		
	(1+8+1=10=1)									

Звуковысотный параметр (три ряда) сочинения „**Бог**“ вырастает из названия композиции.

Буквы *B* и *G* (латинницей *B* и *G*) из слова БОГ оказываются основными тонами двух обертоновых рядов, наложенных друг на друга в противодвижении таким образом, что начало одного ряда соединено с концом другого. Концептуальное музыкально-технологическое решение для воплощения фразы из четвертой строфы державинского текста: „*Конец с началом сопрягаешь*“. Два пересекающиеся ряда дополняются третьей музыкально-структурной составляющей. В центре пересечения двух обертоновых рядов возникает 12-тоновый ряд от звука *D*. Необходимость его построения вызвана доминирующей ролью троического принципа. Ввиду отсутствия буквенного тона *O*, композитор находит достойную „замену“ и выстраивает ряд от *D*. *D* является заглавной в фамилии поэта (Державин), следует за *O* в слове *Ода*, она же доминирует в подзаголовке (3 *D* в словах „*Ода*“ и „детей друзей“). Латинский эквивалент слова БОГ начинается именно с *D* (*Deus*), не меньшее значение имеет также её графическое сходство в латинском варианте с буквой *O*.



Три тона образуют триаду как символический музыкально-звуковой образ Троицы.



На уровне расположения тонов в серийном ряду уже усматривается основная идея всей композиции. Троищность, воспевание Единого Бога, Святой Троицы, Креста. Составляющими элементами здесь оказываются три (!) группы интервалов: секунды (три раза), терции (шесть раз) и кварты (дважды).



Кроме того, четко обозначена трехчастная (!) структура ряда, где особым образом варьируется идея Креста. В центральном сегменте серии перекрестный принцип проявляется в использовании знака ВАСН с его красноречивой символикой. В первом сегменте за счет увеличения интервалов „перекрестность“ выявляет себя в постепенно раскручивающейся спирали. Третий сегмент связан с предыдущими за счет очевидных зигзагообразных ходов. Слова великого Державина „как солнце в малой капле вод“ (7-ая строфа) могут быть напрямую соотнесены с организацией звукового прекомпозиционного ряда, который содержит в себе всю композицию в целом и во всех ее деталях.

Появление звуков и их местоположение в форме подчинено строго продуманной логике своеобразного звукового крещендо и декрещендо: на исходный унисонный звук *D*, безраздельно главенствующий первые 40 тактов, постепенно и поочередно „нализываются“ остальные звуки двенадцатитонового ряда, по достижении же полноты всего ряда (т. 209) происходит убывание количества тонов в ряду и возвращение к исходному унисонному звуку *D*. В организации звукового материала нетрудно заметить наличие сфер: детский хор („ангельский чин“) имеет свою звуковую координату, женские и мужские хоры („род человеческий“) связаны другой, общей звуковой линией.

В ходе такого постепенного расширения выстраивается особая пирамидальная структура, вершиной которой является начальный (первый) тон ряда, а в основании присутствуют все 12 звуковых элементов. Музыкальная аналогия Лестницы Иакова, имеющей, согласно апокрифу, также 12 ступеней.

Тембры	Такт	Выстраивание ряда	Тоны												
Смешанный хор + отчасти дети	1–42	1	d												
	43	2	f	d											
	47	3	cis	f	d										
	54	4	as	cis	f	d									
	61	5	h	as	cis	f	d								
	73	6	b	h	as	cis	f	d							
	89	7	a	b	h	as	cis	f	d						
	108	8	c	a	b	h	as	cis	f	d					
	127	9	g	c	a	b	h	as	cis	f	d				
	151	10	e	(g)	(c)	a	b	h	as	cis	f	d			
	180	11	ges	e	(g)	(c)	(a)	b	(h)	as	cis	f	d		
209	12	es	ges	(e)	(g)	(c)	(a)	(b)	(h)	(as)	cis	(f)	d		
Дети + смешанный хор	229–388	(13)	c	e	as	g	b	es	cis	h	ges	f	a	d	

„Проращение“ ряда занимает 229 тактов (две трети основной части сочинения) и представлено в основном у смешанного хора взрослых. Партия детского хора („ангельского чина“) характеризуется в этом разделе постоянством распеваемого звука *D*. В точке „золотого сечения“, начиная с т. 229, наступает перелом, „смена ролей“ — длительно распетый звук *D* у детского хора сменяется новым двенадцатитоновым рядом, в то время как звуковое многообразие смешанного хора декрещендирует к унисонному *D*. Звук *D* вытесняет все тоны ряда (начиная с 10-го проведения (т. 151)), первоначальные тоны взяты в скобки. В десятом проведении редукции подвергнуты два тона (g и c), в ходе одиннадцатого сокращены четыре (g, c, a, h), а в последнем, двенадцатом исключены уже восемь звуков серийного ряда (e, g, c, a, b, h, as, f). Результирующая математическая прогрессия (2/4/8). Развитие звукового материала можно представить следующим образом:


1 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																		
<i>Дети</i>		d1		d1					d1/ d1/ d1				d1				d1		
<i>S 1</i>	d1									d1		d1						d1	
<i>S 2</i>										d1		d1				d1		d1	
<i>A 1</i>			d1		d1			d1			d1							d1	
<i>A 2</i>			d1					d1			d1							d1	
<i>T 1</i>																d1			
<i>T 2</i>						d1										d1			d1
<i>B 1</i>							d1									d1			
<i>B 2</i>																d1			
<i>Такт</i>	1-2	2-4	5-8	7-10	10-13	12-13	13-16	15-16	15-23	22-23	23-24	25-28	27	30-31	31-32	32-35	34-35	37-40	39-40
Дети																			
Хор																			

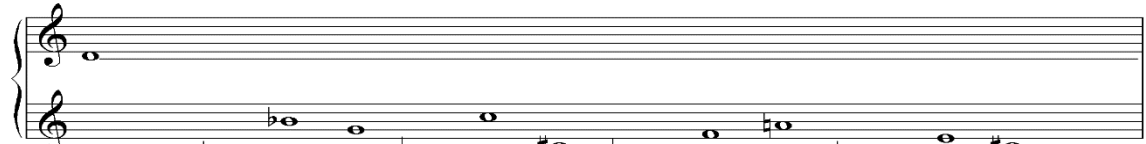
2 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																		
<i>Дети</i>	d1/ d1/ d1/ d1		d1/ d1/ d1/ d1				d1						d1/ d1/ d1/ d1				d1		
<i>S 1</i>		f1				f1								as1		b1	cis1		b1
<i>S 2</i>														as1			cis1		
<i>A 1</i>									cis1	f1							cis1		
<i>A 2</i>					cis1					f1							cis1		
<i>T 1</i>							as						f		cis1		cis1		
<i>T 2</i>							as						f		cis1		cis1		
<i>B 1</i>							as					h	f		cis1		cis1		
<i>B 2</i>							as						f		cis1		cis1		
<i>Такт</i>	40-45	43-44	45-51	47-50	52-55	54-55	55-58	58-59	59-62	61-62	62-65	64-73	67-70	72-73	73-75	75-76	76	76	
Дети																			
Хор																			

3 строфа

Тембр	Тоны																
Дети	d1				d1				d1/ d1/ d1/ d1			d1					
S 1				as1			as1							cis2			cis2
S 2				as1							h1					h1	
A 1				as1		a			cis1			f1					
A 2				as1		a											
T 1		h												c1			
T 2		h	f											c1			
B 1														c			
B 2								B						c			
Такт	79-80	82-85	84-85	85-86	86-92	89-92	91-92	92-95	94-101	97-100	102-103	103-106	106-107	107-110	109-111	111-112	112
Дети																	
Хор																	

4 строфа

Тембр	Тоны																
Дети	d1/d1/d1/d1							d1				d1/d1/d1					
S 1						g1			c2					a1			
S 2						g1					f1			a1			
A 1			a			b1	g1										
A 2						b1	g1										
T 1		f		as				b			h					e	
T 2		f		as				b						as		e	
B 1								B		cis1							
B 2								B		cis1							cis
Такт	112-121	115-116	119-122	124-127	126-127	127-128	128-131	130-138	136-137	137-140	139-142	141-147	144-145	148-151	150-151	151-154	153-154
Дети																	
Хор																	

5 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																		
<i>Дети</i>	d1/ d1/d1/d1							d1		d1			d1				d1/d1/d1		
<i>S 1</i>				a1		d1	b1								as1			d1	
<i>S 2</i>				a1	as1		b1								as1	d1		d1	
<i>A 1</i>				a1			b1								as1			d1	
<i>A 2</i>				a1			b1								as1			d1	
<i>T 1</i>		h	f	a			b		d1									d1	
<i>T 2</i>			f	a			b			ges	f							d1	d1
<i>B 1</i>			f	a			b				f		d1					d1	
<i>B 2</i>			f	a			b						d1					d1	
<i>Такт</i>	154-167	157-158	161-164	166-167	167-170	169-170	170-173	172	175-178	177-178	180-181	181-182	182-187	185-188	187-190	189-190	190-196	196-199	198-199

S.1 T.1 B. S.2 C.C. T.2

6 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																		
<i>Дети</i>		d1		d1				d1	d1			d1		d1			c1		
<i>S 1</i>								d1		ges1									
<i>S 2</i>								d1		ges1									
<i>A 1</i>	e1					es1		d1		ges1	f1		d1						
<i>A 2</i>			cis1			es1		d1		ges1	f1								
<i>T 1</i>					d1		cis1	d1		ges								d1	d1
<i>T 2</i>							cis1	d1		ges									d1
<i>B 1</i>								d1		ges									d1
<i>B 2</i>								d1		ges						d1			d1
<i>Такт</i>	199-202	201-204	204-205	205-212	208-209	209-212	211-212	212-215	214-218	217-220	219-220	220	223-224	224-225	227-230	229-234	232-234	234-235	

7 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																			
<i>Дети</i>	e1				as1				g1		b1		c2	b1	c2				e	
<i>S 1</i>		d1		ges1												d1		a1		
<i>S 2</i>		d1		ges1							d1					d1			d1	
<i>A 1</i>		d1		ges1			d1									d1				
<i>A 2</i>		d1	d1	ges1												d1				
<i>T 1</i>				ges		a														
<i>T 2</i>				ges		a														
<i>B 1</i>				ges		a		ges		a										
<i>B 2</i>				ges		a		ges									ges			
<i>Такт</i>	235-241	238-239	239-241	241-244	243-245	246-247	247-248	248-251	250-253	253-254	254-259	257-260	259-261	261	262-263	262-265	264-265	265-268	267-270	
Дети																				
Хор																				

8 строфа

<i>Тембр</i>	<i>Тоны</i>																			
<i>Дети</i>			es1		cis1/h/cis1		h				ges1	f1				a1/f1/a1		f1		
<i>S 1</i>		a1					d1		a1							d1		d1		
<i>S 2</i>		a1					d1									d1		d1		
<i>A 1</i>	ges1	a1					d1									d1		d1		
<i>A 2</i>		a1					d1							a1	d1			d1		
<i>T 1</i>		a											ges					d1	a	
<i>T 2</i>		a				d1				d1								d1		
<i>B 1</i>		a		d1				ges										d1		
<i>B 2</i>		a						ges										d1	d1	
<i>Такт</i>	271-272	272-275	274-275	277-280	279-284	282-283	286-287	287-290	289-292	291-292	292-294	295-298	298-301	300-301	301-302	302-309	305-308	310-311	311-313	
Дети																				
Хор																				

9 строфа

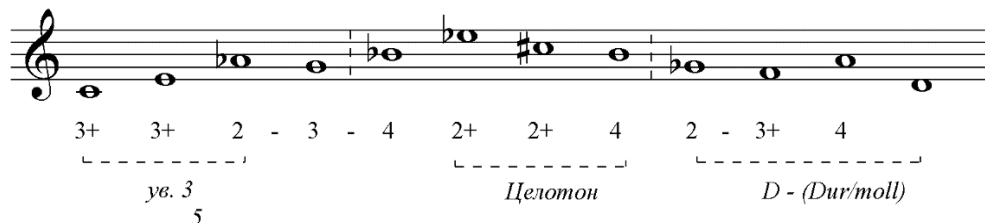
Тембр	Тоны																			
Дети			cis1		h				ges1/f1/ges1			f1	a1	f1	a1					d1/d1
S 1	d1						d1				d1					d1				
S 2	d1						d1				d1					d1				
A 1	d1						d1				d1					d1				
A 2	d1	d1					d1				d1					d1				d1
T 1	d1			d1			d1			d1	d1					d1				
T 2	d1						d1				d1					d1				
B 1	d1					d1	d1				d1					d1	d1	d1		
B 2	d1					d1	d1	d1			d1					d1	d1			
Такт	313-314	314-317	316	319-322	321-322	324-325	325-328	327-328	328-333	331-332	335-338	336-337	337-338	338	339	340-343	342-343	343-344	344-347	346-356
Дети																				
Хор																				

10 строфа

Тембр	Тоны														
Дети			d1	d 1						d1		d1			d1
S 1	d1								d1		d1			d1	
S 2	d1								d1		d1			d1	
A 1	d1								d1						
A 2	d1								d1				d1		
T 1	d1								d1						
T 2	d1								d1						
B 1	d1	d1			d1	d1	d1	d1	d1						
B 2	d1			d1		d1		d1						d1	
Такт	352-356	355-358	357-361	360-361	364-366	366-367	368-369	369-370	370-371	373-374	374-379	377-380	379-380	380-383	382-388
Дети															
Хор															

На протяжении первой части композиции „*Бог*“ возникает стройная арочная структура, в которой начало и конец встречаются на *D* на едином *O* (!), оказалась в резонансе с упомянутым поэтическим откровением Державина: „*Ты цепь существ в себе вмещаешь/ Её содержишь и живишь/ Конец с началом сопрягаешь/ И смертью живот даришь*“. Всё в руках Божиих!

Строение другого двенадцатитонового ряда, проводимого в партии детского хора (т. 235–339), обладает рядом символически насыщенных гармонических средств.



В трех сегментах ряда „ангельских чинов“ содержатся три вида различных созвучий: секунды, терции и кварты. В первом сегменте из сочетания двух терций композитор использует увеличенное трезвучие (с-е-as), обладающее устойчивой семантикой сверхестественного, отчасти фантастического (Дебюсси, Римский-Корсаков). Второй сегмент связан с целотоновым принципом, имеющим такую же символику. И это естественно для музыкальной характеристики „ангельских чинов“, о которых святая Церковь говорит как о беплотных посредниках между людьми и Богом. Весьма многозначны в этой связи и три (!) итальянские буквы (с.d.b.) в обозначении детского хора, другие голоса сокращенно обозначены лишь двумя буквами. Третий сегмент двенадцатитонового ряда содержит отсылки к ре-мажор-минору, элементам тональности и традиции.

Порядок появления звуков исходного серийного ряда в соотношении с музыкальными строфами, своеобразный „перелом“ и неповторимая крещендирующе-убывающая звуковая драматургия показаны еще более наглядно на следующем примере.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Т. 1-40	41-76	79-112	112-154	154-199	199-235	235-270	271-313	313-356	352-388

Первая строфа унисонно распевает единственный звук *D*, все три хора, люди и ангелы, слиты голосами воедино в едином гимне воспевания Бога. Характерна ремарка композитора: „*Тесситура всех групп смешанного хора определяется постоянным стремлением приблизиться к тесситуре хора детей*“. Во второй строфе представлены первые шесть звуков серии, в третьей и четвертой строфах она обогащается еще двумя. Пятая и шестая строфы и поэтически, и музыкально переломные. В точке „золотого сечения“ (между шестой и седьмой строфами) появляются последние звуки двенадцатитонового ряда у смешанного хора при одновременном редуцировании других тонов, экспонируется новый ряд в партии детского хора, некий символический переход на другой уровень. Яркий эмоциональный пассаж Державина созвучен узловому музыкальному „сечению“ у Кнайфеля: „*Частица целой я вселенной,/ Поставлен, мнится мне в почтенной/ Сердине естества я той,/ где кончил тварей ты небесных/ Где начал ты духов небесных/ И цепь существ связал всех мной*“. В седьмой и восьмой строфах выстраивается ряд „духов небесных“. Партия смешанного хора буквально „гармонизуется“ трёхкратным (!) ре-мажорным трезвучием (хотя определяющее *fis* здесь *ges*!). Тройная Аллилуия завершает в девятой и десятой строфах утверждением *D* во всех трех хорах. Возникает звуковое и тембровое слияние, воссоединение с Богом, подобно тому, каким оно было в

первой строфе. Период сомнений миновал, ответ раскрылся, важнейший смысловый итог содержит последняя фраза десятой строфы: „Мое бессмертно бытие;/ Чтоб дух мой в смертность облачился/ И чтоб чрез смерть я возвратился,/ Отец! — в бессмертие твое“.

Вопреки серийной традиции, предусматривавшей постепенное выстраивание ряда при условии избегания повторности экспонированных звуков внутри одного ряда, в данной концептуальной интерпретации серийного принципа у Кнайфеля повторность звуков допускается. В окончаниях третьей (cis2 — h1 — cis2, т. 109–112, у смешанного хора), седьмой (b1 — c2 — b1 — c2, т. 254–263, детский хор), восьмой (f1 — a1 — f1 — a1, т. 295–309, детский хор) и девятой строф (f1 — a1 — f1 — a1 — d1, т. 336–356, детский хор) возникают нетипичные для двенадцатитоновой музыки трелевидные фигуры, внешне напоминающие мелизматические обороты знаменного распева. Устойчивость их нахождения в окончаниях строф и мелизматический характер этих окончаний дает возможность исследователям провести параллель с фитами древнерусского (прежде всего знаменного) распева. Фиты в знаменном распеве, по выражению М. В. Бражникова, представляют собой „своеобразные мелодические “сгустки“ в напеве, украшающие и обогащающие его, делающие его развитым и сложным... Они представляют собой в художественном и техническом отношении образцы певческого искусства в его наивысших, наиболее развитых формах, тесно связанных с музыкальной жизнью русского средневековья в целом“ (2, 11). Фиты, по представлениям древних распевщиков, содержали тайносокровенную сакральную мысль, вырвавшуюся за пределы текстового первоисточника и обозначившую более высокий уровень познания Бога. Это было своеобразное „говорение на ином языке“, „дерзновение к Богу в молитве“ в контексте всего распева. Мелизматические ходы на большую секунду в окончаниях строф в тексте Кнайфеля и в фитных распевах обнаруживают много общего. Приведем примеры распевов лиц и фит из книги М. Бражникова (2, с. 130, 167, 196).

Examples of rhythmic patterns and melodic lines:

- [14:329]
- [11:35 об.]
- [19:11]
- [8:68]
- [12:18]
- [5:30]
- [2:124 об.]

Examples of melodic lines with lyrics:

- [11:35 об.] го — спо — ди сла — ва те — бе
- [12:18] го — споди сла — ва те бе
- [8:68] го — споди сла — ва те — бе
- [2:124] го — спо — ди сла — ва те — бе

Example of a rhythmic pattern and melodic line:

- [16:18]
- [16:18] су — ди — я су — ди м бы — ва — е — т

381

На протяжении всей первой части композиции „Бог“ Кнайфель обогащает и усложняет общую концепцию особым фонетико-акустическим аспектом в акцентировании определенных фонем в заключении строф. Начало и конец первой части сочинения связаны с длительным распеванием звука *О* (Т. 1–8, сопрано 1, детский хор, альты и т. 381–388, 2-е басы, детский хор). Звук *О* является, как известно, наиболее употребимым в русском языке и, возможно, исторически более ранним, имеющим тесную связь со священным слогом и откровенно молитвенной функцией (Отче наш) не только в православии, но и, к примеру, в медитативной практике буддизма (ОМ). Последнее же *О* (реально отсутствующее в 10 строфе Оды) введено композитором как символическая арка, свидетельство единства источника и конечной цели. Данная буквенно-звуковая драматургия („возвращения к Отцу“) соответствует христианскому представлению о Боге как об Альфе и Омеге. Начальная и последняя буквы греческого алфавита (α и ω) в таком сопоставлении еще со времени Откровения Иоанна Богослова символически указуют на всемогущество Бога, того, кто держит в своих руках все начала и концы. В Апокалипсисе есть следующие строки: „Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель“ (Откр. 1:8; и Откр. 22:13). В раннехристианской живописи эта метафора получает свое воплощение в росписях римских катакомб Комодиллы IV-го века, в архитектуре в оформлении фасадов храмов. В Храме Спаса на Крови в Петербурге (1883–1907), к примеру, в оформлении купола (фигура Пантократора) также присутствуют эти греческие буквы-символы.



В окончаниях срединных строф артикулируются фонемы (Бог, миг, ввек, тобой, днем, ничто, ты, тобой, мог, твое). В заключительной же части (10-я строфа) Кнайфель многозначно предписывает вопреки оригинальному тексту „сознательную замену“ звуков *Е* на *Ё* (бытие, Т. 367, 1-е басы) и (твое, Т. 379–380, сопрано). Появление и нарочитая артикуляция звука *Ё* (бытие) вместо *Е* в заключении влечет за собой предположение, что сознательная замена фонемы имеет функцию некоего переходного звена между *Е* и конечным *О*, маркирующего заключительный раздел 10-й строфы. Из истории русского алфавита явствует, что буква *Ё* появилась лишь в конце 18-го века (1783 г.) по предложению княгини Екатерины Дашковой —

руководительницы Императорской Российской Академии, предложившей ряду поэтов и литераторов (Державину, Фонвизину, Княжину) ввести букву Ё вместо диграфа io. Кнайфель вводит букву Ё как бы в напоминание того, что поэт — классик являлся своего рода современником и „соучредителем“ этой буквы. Стихи Державина обретают современное звучание. С помощью данной фонетико-акустической диспозиции композитору концептуально выражает вечную Божественную тайну рождения, жизни и смерти как Воскресения.

Ритмическая организация композиции „Бог“ тесно связана с числовыми пропорциями. Вокально-хоровая музыка, как известно, тесно связана со словом, выступающим в качестве источника всей музыкально-ритмической структуры. Константный ямбический пульс Оды Державина создает богатейшие возможности при образовании прекомпозиционного ритмического материала. Основными формами преобразования поэтического слова в слово ритмическое выступают сегментирование и вычленение отдельных фонем, слогов, слов и целых фраз. Следующий этап преобразований состоит в размещении избранных текстовых сегментов в рамках отдельных строк, строф и композиции в целом. Из анализа трансформации исходного текстового материала у Кнайфеля становится очевидным, что для композитора чрезвычайно важен структурно-ритмический аспект текста, возможность сегментации исходной структуры, дробление и обособление отдельных фонем текста. Содержательно-выразительный аспект играет скорее подчиненную роль, хотя и не утрачивается совсем. „Ритм для меня — всё“ — признается композитор (20).

Особая политекстовая драматургия, характерное просодическое декламирование текстовых сегментов, смена исполнительских тембров, ровная динамика, отсутствие строгого темпа воссоздает ситуацию храмового антифонного пения.

Пример соотношений наложения двух текстов:

1-я строфа							
Муз. строки	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я
Текст	<i>О ты</i>	<i>Пространством бесконечный, Живый</i>	<i>в движеньи вещества, Теченьем времени превечный,</i>	<i>Без лиц, в трех лицах божества!</i>	<i>Дух всюду Суций и единый, Кому нет места и причины, Кого никто</i>	<i>постичь не мог, Кто все собою наполняет, Объемлет, зиждет, сохраняет,</i>	<i>Кого мы называем: бог.</i>
Слоги	2	9	15	8	22	22	8
11-я строфа	<i>Не...</i>	<i>Неизъяснимый,</i>	<i>Неизъяс...</i>	<i>...нимый, непостижный! Не...</i>	<i>Неизъ....</i>	<i>Неизъ...</i>	<i>Я знаю,</i>
Слоги	1	5	3	7	2	2	3

2-я строфа						
Муз. строки	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я
Текст	<i>Измерить океан глубокий, Сочесть пески, лучи планет</i>	<i>Хотя и мог бы ум высокий, — Тебе числа</i>	<i>и меры нет! Не могут духи просве-</i>	<i>ценны, от света твоего рожденны, исследовать судеб твоих.</i>	<i>Лишь мысль к тебе взнесись дерзает, в твоём величьи исчезает, как</i>	<i>в вечности прошедший миг.</i>
Слоги	17	13	11	19	19	7
11-я строфа	<i>Я знаю, я зна...</i>	<i>ю, Я знаю,</i>	<i>Я знаю...</i>	<i>Я знаю,</i>	<i>Что души моей</i>	<i>Вообра...</i>
Слоги	5	4	3	3	5	3

3-я строфа						
Муз. строки	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я
Текст	<i>Хаоса бытность</i>	<i>довершенно из бездн ты вечности воззвал,</i>	<i>А вечность прежде век рожденну, в себе самом ты основал:</i>	<i>Себя собою составляя, собою из себя сияя, ты свет, откуда</i>	<i>свет истек. Создавший все единым словом, в твореньи прости-</i>	<i>раясь новым, ты был, ты есть, ты будешь ввек!</i>
Слоги	5	12	17	23	17	12
11-я строфа	<i>Вообра...</i>	<i>Воображении бессильны,</i>	<i>Воображени...</i>	<i>...и, воображении бессильны,</i>	<i>Воображении</i>	<i>бессильны</i>
Слоги	3	9	5	5	6	3

Троичность графической нотации дополняется троичностью в организации расстояний между вступлениями голосов. Единицами в измерении являются такты.

Представим развернутую схему всей основной части сочинения, в котором на протяжении 64 строк возникают шесть возможных вариантов („эманаций“) исходной числовой пропорции (1/ 3/ 2) и шесть сопутствующих им тембровых сочетаний. Поразительный пример единства в многообразии. Здесь нет ничего, кроме БОГа. Вариантность основана на серийных преобразованиях первоисточника (инверсии, ракохода, ракохода-инверсии).

Строфы	Такт	Расстояния вступлений			Буквенный эквивалент			Тембры (итал.)			Тембры (русск.)			
		1	3	2	Б	О	Г	S1	c.d.b	A	Ж	Д	Ж	
I.	1	1-6	1	3	2	Б	О	Г	S1	c.d.b	A	Ж	Д	Ж
	2	7-12	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	A1	T2	Д	Ж	М
	3	13-18	2	1	3	Г	Б	О	B1	A	c.d.b	М	Ж	Д
	4	19-24	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	S	A	Д	Ж	Ж
	5	25-30	2	3	1	Г	О	Б	S	c.d.b	B	Ж	Д	М
	6	31-36	1	2	3	Б	Г	О	T	S2	c.d.b	М	Ж	Д
	7	37-42	2	1	3	Г	Б	О	SA	T2	c.d.b	Ж	М	Д
II.	1	43-48	1	3	2	Б	О	Г	S1	c.d.b	A2	Ж	Д	Ж
	2	49-54	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	S1	TB	Д	Ж	М
	3	55-60	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	A1	A	Д	Ж	Ж
	4	61-66	1	2	3	Б	Г	О	B1	TB	c.d.b	М	М	Д
	5	67-72	2	3	1	Г	О	Б	S	c.d.b	TB	Ж	Д	М
	6	73-78	2	1	3	Г	Б	О	S	C.C.	c.d.b	Ж	С	Д
III.	1	79-84	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	T	T2	Д	М	М
	2	85-90	1	3	2	Б	О	Г	SA	c.d.b	A	Ж	Д	Ж
	3	91-96	1	2	3	Б	Г	О	S1	B2	c.d.b	Ж	М	Д
	4	97-102	2	3	1	Г	О	Б	A1	c.d.b	S2	Ж	Д	Ж
	5	103-108	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	A1	TB	Д	Ж	М
	6	109-114	2	1	3	Г	Б	О	S	S2	c.d.b	Ж	Ж	Д
IV.	1	115-120	1	3	2	Б	О	Г	T	c.d.b	A2	М	Д	Ж
	2	121-126	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	T	A	Д	М	Ж
	3	127-132	1	2	3	Б	Г	О	SA	TB	c.d.b	Ж	М	Д
	4	133-138	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	S1	B	Д	Ж	М

5	139–144	2	3	1	Г	О	Б	T1	c.d.b	S2	М	Д	Ж
6	145–150	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	S	T2	Д	Ж	М
7	151–156	2	1	3	Г	Б	О	T	B2	c.d.b	М	М	Д
V. 1	127–162	1	3	2	Б	О	Г	T	c.d.b	TB	М	Д	М
2	163–168	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	C.C.	S2	Д	С	Ж
3	169–174	1	2	3	Б	Г	О	S1	C.C.	c.d.b	Ж	С	Д
4	175–180	2	3	1	Г	О	Б	T1	c.d.b	T2	М	Д	М
5	181–186	1	3	2	Б	О	Г	T	c.d.b	B	М	Д	М
6	187–192	2	1	3	Г	Б	О	SA	S2	c.d.b	Ж	Ж	Д
7	193–198	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	C.C.	T2	Д	С	М
VI. 1	199–204	2	3	1	Г	О	Б	A1	c.d.b	A2	Ж	Д	Ж
2	205–210	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	T1	A	Д	М	Ж
3	211–216	1	2	3	Б	Г	О	T	C.C.	c.d.b	М	С	Д
4	217–222	2	1	3	Г	Б	О	C.C.	A	c.d.b	С	Ж	Д
5	223–228	1	3	2	Б	О	Г	A	c.d.b	B	Ж	Д	М
6	229–234	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	T1	TB	Д	М	М
VII. 1	235–240	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	SA	A2	Д	Ж	Ж
2	241–246	2	3	1	Г	О	Б	C.C.	c.d.b	TB	С	Д	М
3	247–252	1	2	3	Б	Г	О	A1	B	c.d.b	Ж	М	Д
4	253–258	1	3	2	Б	О	Г	B1	c.d.b	S2	М	Д	Ж
5	259–264	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	SA	B2	Д	Ж	М
6	265–270	2	1	3	Г	Б	О	S1	S2	c.d.b	Ж	Ж	Д
VIII. 1	271–276	1	2	3	Б	Г	О	A1	C.C.	c.d.b	Ж	С	Д
2	277–282	2	3	1	Г	О	Б	B1	c.d.b	T2	М	Д	М
3	283–288	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	SA	B	Д	Ж	М
4	289–294	2	1	3	Г	Б	О	S1	T2	c.d.b	Ж	М	Д
5	295–300	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	T1	A2	Д	М	Ж
6	301–306	1	3	2	Б	О	Г	SA	c.d.b	C.C.	Ж	Д	С
7	307–312	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	T1	B2	Д	М	М
IX. 1	313–318	1	2	3	Б	Г	О	C.C.	A2	c.d.b	С	Ж	Д
2	319–324	2	3	1	Г	О	Б	T1	c.d.b	B	М	Д	М
3	325–330	2	1	3	Г	Б	О	C.C.	B2	c.d.b	С	М	Д
4	331–336	1	3	2	Б	О	Г	T1	c.d.b	C.C.	М	Д	С
5	337–342	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	C.C.	B	Д	С	М
6	343–348	1	2	3	Б	Г	О	B1	A2	c.d.b	М	Ж	Д
X. 1	349–354	3	1	2	О	Б	Г	c.d.b	C.C.	C.C.	Д	С	С
2	355–360	2	3	1	Г	О	Б	B1	c.d.b	B2	М	Д	М
3	361–366	3	2	1	О	Г	Б	c.d.b	B1	B	Д	М	М
4	367–372	2	1	3	Г	Б	О	B1	C.C.	c.d.b	М	С	Д
5	373–378	1	3	2	Б	О	Г	S1	c.d.b	A2	Ж	Д	Ж
6	379–384	1	2	3	Б	Г	О	S	B2	c.d.b	Ж	М	Д

Внешний облик формальной и ритмической структуры первой части сочинения „*Бог*“ позволяет выявиться многочисленным спиралевидным переплетениям. Сходство числовых показателей в

соседних строках друг с другом графически создает эффект бесконечно длящейся спиралеобразной линии, обвивающей ствол некоего дерева от корня до кроны. Можно выстраивать бесконечные ассоциативные ряды с „древом жизни“ или со структурой ДНК. Из соединения букв и выстраивания слова БОГ образуются своеобразные кресты и многокрестия, сравнимые, к примеру, с крестовым орнаментом росписи свода одного из приделов базилики св. Амвросия Медиоланского (Милан).



Наблюдения над упорядочиванием тембров из третьей и четвертой таблицы выявляют особую роль детского хора и позволяют выделить шесть различных сочетаний, создающих всю тембровую драматургию композиции „Бог“. Присутствие фраз детского хора в каждой строке партитуры, условное обозначение их партии тремя латинскими буквами (с.д.б.), сходство их буквенно-числовых эквивалентов ($3 / 4 / 2$) с вариантом числовой пропорции ($2/3/1$) подтверждает исходную тембровую интерпретацию детских голосов и аналогию с пением „чинов ангельских“. Из последовательного тембрового развития композиции „Бог“ становится очевидным, что детский хор образует устойчивую триаду в сочетании с женскими и мужскими голосами (25 раз), либо сопровождается только женскими или только мужскими (соответственно по 12 раз), во второй половине сочинения он обрамляется либо женскими голосами со смешанным хором или мужскими со смешанным хором (также по 12 раз). И только единственный раз детский хор появляется в окружении двух смешанных хоров в тт. 349–354 (59-я строка „Твоё создание я, Создатель“) как своего рода тембровая кульминация.

Заключительная часть диптиха *Postsuono* имеет подзаголовок Молитва Святому Духу Царю Небесный, канонический текст которой проведен строго без изменений. Восторженная ода Г. Р. Державина — по сути светская по характеру — находит свое символическое завершение в церковной молитве. От превечного бытия к горнему Свету, от материи к невещественному духу, от Бога-Отца ко Святому Духу. Понятая в таком ключе экзистенциальная и отчасти религиозно-философская направленность композиции — своеобразного диптиха — рождает у многих исследователей парадоксальное недоумение по поводу отсутствия в концепции сочинения Иисуса Христа — одной из ипостасей Живоначальной Троицы. В замечательной работе, посвященной композиции „Бог“, В. В. Кирпичников указывает: „В своих высказываниях композитор подчеркивает образование „прямой линии“, идущей от Бога-Отца, Вседержителя к Духу Святому, минуя Сына. Соответственно, обойденной оказывается проблематика Грехопадения, Искупления и Спасения — три столпа, на которых покоится все христианское вероисповедание“ (12,154). Возможная интерпретация подобной концепции содержится отчасти в желании Кнайфеля отразить безмерность, непостижимость и вневременность Бога, Его единственное и неизменное присутствие как в начале мира, так и в его конце. Бог, сотворивший небо и землю, постулирует Себя в будущем как Дух Святой, который придет в мир как Утешитель, Податель жизни, Вездесущий и Спасающий. Многие места из Евангелия от Иоанна и Деяний напрямую свидетельствуют об этом. Так, Иисус говорит в Евангелии от Иоанна: „Но настанет время, и настало уже, когда истинные поклонники будут поклоняться Отцу в духе и истине, ибо таких

поклонников Отец ищет Себе: Бог есть дух, и поклоняющиеся Ему должны поклоняться в духе и истине“ (Иоанн, 4:23–24). То настоящее, которое связывает прошлое с будущим, ипостась Богочеловека, не получает в композиции Кнайфеля оформления в виде отдельного раздела, но присутствует незримо в реальном музыкальном исполнении, в *трехуровневом* построении музыкальных строк, в наличие множественных внемузыкальных символических аспектов. На основе державинского текста Кнайфель создает своего рода музыкально-поэтический храм, в котором происходит слияние гласов „ангельских“ и „людских“ и в котором возникает Молитва Святому Духу. Чудесность появления Молитвы подчеркнута вкраплениями челесты и фортепиано — небесного и земного: говорение на „иных языках“. Ветхий Завет первой части композиции сменяется Новым Заветом — *Postsuono*.

В Молитве *Царю Небесный* воплощена музыкально-символическая идея троичности: троического единства трех различных музыкально-ритмических структур. Троическое единство Пресвятой Троицы и в то же время троическое обращение ко Святому Духу: Царю Небесный, Утешителю, Душе истины... Тембровое наполнение трех музыкальных уровней содержит указания на три иерархических мира в представлении средневекового христианства.

Три линейно-тембровые линии оказываются своего рода символическими аналогами трех иерархических миров: мира горнего (божественного), дольного (земного) и находящегося между ними мира бестелесых ангелов.

Высшая „божественная“ сфера музыкально охарактеризована тембрами челесты („небесная“) и устремленного с земли высокого фортепиано. Кристальные звуки челесты изливаются в трехзвучных арпеджированных мажорных и минорных аккордах, организованных триольным ритмом (тернарное деление!). На протяжении первых пяти тактов они следуют: 2 θк, 1 θк, 3 θк.

Второй, средний тембральный уровень — своего рода „ангельские воинства“ — в детских голосах — текст Молитвы Святому Духу, прославление Господа устами ангелов, отблеск славы Божьей. Они перенимают тернарное деление и триольный ритм челесты. Пение унисонное, напоминающее церковный распев, музыкальные фразы в примах, секундах, терциях и квартках. В партитуре *dolcissimo* (очень бережно).

Длительность фраз на протяжении первых 18 тактов в основном 3 θк.

Третий тембровый уровень — мир дольный. Следующие друг за другом аккорды женского и мужского хоров можно уподобить гармоничному соборному единению множества людских душ, своего рода безмолвным колоннам, поддерживающим два верхних темброво-мелодических пространства. Их основными характеристиками на протяжении первых 18 тактов становятся статика и безмолвие. Авторская ремарка: „Все звучания хора и солирующих голосов без слов свободны по окраске (естественнее — полуприкрытым ртом)“. В отсутствии текста у смешанного хора в первой половине молитвы возникают гармонические резонансы: совпадения и удвоения звучаний челесты или детского хора (т. 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17 и т.д.).

Своеобразная экспозиция трех „миров“ в *Postsuono* представлена в тт. 1–18. С т. 19 фактурные и ритмические характеристики верхних „миров“ переходят в мир „дольный“. Триольные пассажи преломляются в голосах солирующих певцов (т. 19–20), в их уста вкладывается текст молитвы со слов „Сокровище благих“ (т. 21–29), регистровое „снисхождение“ до большой октавы. Ангельские тембры детских голосов сливаются с женским хором. Сфера божественного переходит к миру людей, дольный мир устремляется ввысь: своего рода музыкальная аналогия явления Божией благодати. В заключительных выходах челесты (Т. 28, 30, 31) можно заметить инициалы Г. Державина (G — D) (т. 28 и 30) и элементы анаграммы Кнайфеля (A — F)...

Все девять (!) музыкальных строк *Postsuono* в трех темброво-символических уровнях. Лишь первая строка представлена одним тембром.

Такт	Тембровые сочетания в каждой строке		
1–5	1		
6–8	2	3	1
9–11	2	1	3
12–15	2	3	1
16–18	1	3	2
19–21	1	3	2
22–24	2	3	–
25–27	3	2	–
28–31	2	3	1

В соотношении трех разделов *Postsuono* 64: 18: 320к (т. 1–18, 19–23, 24–31) может быть выявлена пропорция 4: 1: 2, понятая как некоторый вариант исходной числовой символики слова БОГ (3: 1: 2). На границах первых двух разделов находятся такты с размером 2/ 0к.

Совершенные числовые симметрии, возникающие в ритмическом оформлении звучания челюсты, дополняют картину совершенства горнего мира. Подсчет длительностей звуков и пауз на протяжении т. 1–18 позволяет представить следующие соотношения:

Такт	1	3	5	7	9	10	11	13	14	15	16
Длительность арпеджированных аккордов 0к	2	1	3	3	3	1	2	3	2	1	2
Длительность пауз 0к	3	5	7	5	1	1	1+7	1	1	2	7

Звуковысотная организация *Postsuono* вырастает из своеобразного криптографического шифра — буквенно-числовых и интервальных соответствий, выводимых из букв русского алфавита. В его основе лежит возможность распределения всех 33-х букв русского алфавита в диапазон чисел от 1 до 7 (в соответствии с семью звуками диатонического звукоряда) и присвоить каждой из них порядковый номер. Текст Молитвы Святому Духу обретает свою новую буквенно-числовую форму.

Ц а р ю Н е б е с н ы й
3 1 4 4 1 6 2 6 5 1 1 4

У т е ш и т е л ю
7 6 6 5 3 6 6 6 4

И ж е в е з д е с ы й
3 1 6 3 6 2 5 6 5 1 4

Д у ш е И с т и н ы
5 7 5 6 3 5 6 3 1 1

и в с я и с п о л н я я й
3 3 5 5 3 5 3 2 6 1 5 5 4

С о к р о в и щ е б л а г и х
5 2 5 4 2 3 3 6 6 2 6 1 4 3 2

и ж и з н и П о д а т е л ю
3 1 3 2 1 3 3 2 5 1 6 6 6 4

П р и и д и
3 4 3 3 5 3

и в с е л и с я в н ы
3 3 5 6 6 3 5 5 3 1 1

и о ч и с т и н ы о т в с я к и я с к в е р н ы
 3 2 4 3 5 6 3 1 1 2 6 3 5 5 5 3 5 5 5 3 6 4 1 1

и с п а с и Б л а ж е д у ш и н а ш а
 3 5 3 1 5 3 2 6 1 1 6 5 7 5 3 1 1 5 1

В первом разделе формы *Postsuono* (т. 1–18) музыкально отражены три (согласно идее троичности) начальные фразы текста Молитвы. В партии челесты в интервальных расстояниях между основными тонами арпеджированных аккордов начиная от *E* может быть прочитана первая фраза „Царю небесный“ (3 1 4 4/ 1 6 2 6 5 1 1 4). Возникает последовательность звуков: *E — Cis — Fis — F — C — A — A — C — C — H — Gis — G — E — A — G — A*. В слове „Царю“ изменена последовательность цифр (3 4 1 4), в силу чего образуется строгая симметричная фигура (3 4 1 4 3). Начальный и заключительный звуки (*E* и *A*) являются также основными фонемами в тексте „Царю Небесный“ (обращенный вариант).

Интервальная организация основных звуков аккордов третьей линейной структуры — мира дольного — выявляет связь с числовой последовательностью, соответствующей словам „Душе истины“ (5 7 5 6 3 5 6 3 1 1). Интервальная последовательность у Кнайфеля оказывается слегка видоизмененной. Первая буква фразы определяет начальный тон *D* (Душе). За квинтой (*D — G*) (5) и септимой (*G — F*) (7) следуют измененные интервалы сексты (*F — Gis*) (6), секунды (*Gis — A*) (2), сексты (*A — Fis*) (6), секунды (*Fis — G*) (2) и другие. Знаменателен заключительный звук *H* (т. 28–31) оказывающийся последней буквой слова ДУХ.

В партии детского хора с помощью интервальной конstellляции возможно „прочсть“ слово „Утешитель“ (7 6 6 5 3 6 6 4). Начальный звук *C* соответствует начальному „Ут“, являвшемуся, как известно, историческим предшественником *C*. Из суммы интервалов (примы, секунд и терции) *C — C — H — C — A* (1 + 2 + 1 + 3=7) возникает искомая семерка из слова „Утешитель“. Проинтонированная детским хором фраза (т. 6–7) соответствует началу средневековой секвенции „Dies irae“, традиционно используемой в заупокойной службе и ставшей устойчивой символической фигурой, к цитированию которой прибегали многие композиторы прошлого и настоящего. Три секунды из второго появления детского хора (т. 8–9) образуют число 6. *A — H — A — H* (2 + 2 + 2=6). Три последующие секунды *H — Cis — D* (2+2+2) образуют дальнейшее число 6. Интервалы между звуками *Cis — D — H* (2+2+1) образуют число 5. В последующих фразах при условии захода в сферы „божественного“ (*Fis — G — Gis*, 1+1+1) можно прочсть остальные числа, завершающие слово „Утешитель“.

Царю Небесный
Молитва Святому Духу

Pianoforte т. 18

The score consists of three staves. The top staff is for Celesta, the middle for voice (soprano), and the bottom for Pianoforte. The Celesta part has rhythmic markings: 3 4 1 4 3, 1 6 1, 2 6 2 6 5 1, and 3 2 4 3 + 3 (6). The voice part has rhythmic markings: 2 2 3 (7), 2 2 2 (6), 2 2 2 2, 2 (10) 2 3 (5), and 2 2 2 (6) 4. The Pianoforte part has dynamic markings: c.f., c.m., c.f., c.m., c.f., c.m., c.f. and rhythmic markings: 5, 7, 6, 2, 6, 2, 6, 3, 2. A bracket under the Pianoforte part groups the notes 2, 6, 2, 6, 3, 2.

т. 19
voce maschile 1 solo voce femminile solo

т. 23

т. 28
Celesta

voce maschile 2 solo

c.m. c.f., c.m.

1 2 3 c.d.b. 3 2 c.d.b. c.f. 1 2 c.m. 1

1 3 1 2 5 3 3 3 5 2

Дерзновение Александра Кнайфеля в музыкально-поэтическом прославлении Господа, где поразительно тонко сочетается поэзия Гавриила Державина и православная молитва Святому Духу, символичность музыкально-технических средств и двенадцатитоновая техника, числовая символика и элементы криптографии, концептуализация музыкально-тембрового пространства и отсылки к элементам знаменного распева, строгая ниспадающая графичность музыкальной нотации и устойчивая континуальность речитации придает композиции „Бог“ надвременной, всеобъемлющий характер и многоуровневую глубину концепции. „Бог“ является своего рода музыкальной фреской или иконой („Умозрением в звуках“, как сказал бы князь Николай Трубецкой), в которой все композиционно-технические и внемузыкальные средства служат высокой литургической цели. Эта надвременность, строгость музыкального выражения, первенствующее значение текстовых первоисточников невидимыми нитями связаны с высокими образцами древнерусского певческого и иконописного искусства.

Подобно средневековым уставщикам, владевшим искусством распева текстов молитв и строго следящих за правильностью исполнения их во время литургии, композитор избегает какой бы то ни было эмоциональной интерпретации текстового источника, не привлекает излишнюю мелизматичность, а речитативно распевает строки на одной-единственной ноте. Абсолютный приоритет слова.

Особая графичность партитурной нотации, использование важнейших для христианства числовых символов (тройка, восьмерка, единица, двойка и др.), идея круга и симметрии оказываются такими же символическими структурными элементами, как и в величайшем шедевре древнерусской иконописи — *Троице* Андрея Рублева. Разумеется, истинные параметры шедевров — в неисповедимой тайне, однако желание постигнуть их загадки также неутолимо. Созданная в XV веке, эта икона является поистине совершеннейшим и надвременным образцом отражения всего христианского мировоззрения, символом божественной любви, света, вечности и единства во множественности. Иконописец — на этом сделан акцент в исследовании Н. Деминой (6) — находился под глубоким влиянием культуры неоплатонизма, Византии и Запада (через Феофана Грека, Афанасия Высоцкого и митрополита Киприана, который привез труды Дионисия Ареопагита в Москву еще в конце XIV века), развив на основе полученных знаний свой уникальный, неповторимый стиль просветленной и созерцательной иконописи.

Композиция *Троицы* графически подчинена идее круга, знаменующего единение и совершенство. Он угадывается в позах Ангелов и вписан в восьмигранник, вторящий его и угадываемый в полуразвороте символических палат, горы в верхнем ярусе, в ангельских очертаниях и в углах их подножий. Восьмигранник отождествлялся в древности с числом Бога и с вечностью.

Фигуры Ангелов образуют Божественный Треугольник иконы, в центре Которого Чаша с головой Агнца. Очертания Треугольника повторены присогнутыми коленями Ангелов и верхней границей престола. Спасительная Жертва оказывается центром Вселенной. Тончайшим вписыванием геометрических фигур в круг этого Центра Рублев достигает разительной красоты, цельности, подлинно синтетического единства богословского и философского проникновения в Образ.



В композиции „*Бог*“ эти же элементы мы находим на самых разных уровнях. Идея круга отчетливо проступает в круговой рамочной форме, разворачивании звукового материала от *D* до *D* с постепенным рождением иных тонов и их последующем исчезновении. Число восемь обнаруживает себя не только в восьмиугольной диспозиции смешанного хора (два совмещенных креста), но и на уровне формообразования. Количество тактов и в первой, и во второй частях сочинения определяется умножением кратных чисел 8 и 64, во второй части намечено противопоставление первой строки партитуры (солирующая челеста) и восьми последующих строк с тремя различными тембрами. Троический принцип в музыкальной ткани сочинения повсеместен. Три хора, трехуровневая диспозиция. В основе музыкальной материи лежат три различных ряда (обертоновый, хроматический и двенадцатитоновый). Двенадцатитоновый ряд состоит из трёх сегментов, с центральным ВАСН. Три тембро-ритмических уровня части *Postsuono* подобны трем иерархическим мирам божественной гармонии.

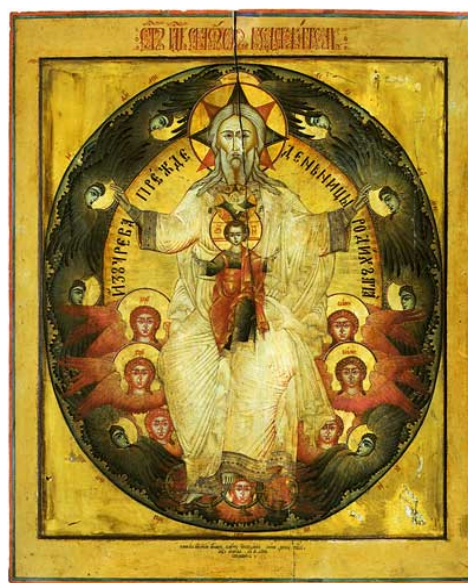
Скрытые указания на многоуровневость божественных миров мы видим и в верхней части Рублевской Троицы, в символических изображениях, к которым устремлены жезлы-посохи каждого из Ангелов. Посох среднего Ангела в темно-пурпурном хитоне с клавом указывает на дерево. Оно отсылает не только к дубу мамврийскому из ветхозаветной притчи о гостеприимстве Авраама, но символизирует и „дерево жизни“, „дерево вечности“, путь к которому, после изгнания из рая первых людей, было повелено заградить „серафиму с пламенным мечом“ (кн. Быт. 3:22). За Ангелом слева возвышаются легкие, стройные палаты эллинистического характера. В этом изображении содержится тонкое указание на дом царя Давида („от корене Давидова“), из которого выводится родословная Иисуса Христа. Во многих работах Василия Великого Христос назван „Домостроителем“. За третьим Ангелом возвышается гора — символ восхищенности духа. На горе Синай Моисеем были получены скрижали закона, на горе Фавор произошло Преображение Господне, с горой Елеонской было связано Вознесение. Выражение „приидите, взыдем на гору и в дом Бога нашего“ неоднократно встречается в Псалмах царя Давида. Преподобный Иоанн Дамаскин в работе „Источник знания“ пишет об этой иерархии, ссылаясь на пророчества Исайи: „Поэтому небо — Его престол; ибо на небе Ангелы творят волю Его и всегда славят Его, — что и составляет Его покой; а земля — подножие ног Его, потому что на ней Он во плоти „с человеки поживе“ (25, 38).

Существует множество аналогов Рублевской Троицы, созданных его предшественниками, где иконописцы осознанно выделяли три уровня божественного бытия. Так называемая „зырянская“ икона святителя Стефана Пермского (друга Сергия Радонежского) была написана еще в конце XIV века для Троицкой церкви села Вожена Вологодской губернии. Сходное, как и у Рублева, расположение Ангелов и символических изображений в верхних ярусах дополняется в этой иконе Авраамом и Саррой, гостеприимно встречающих гостей. Персонажи заведомо меньших размеров, что подчеркивает значимость Древа Жизни. Вся композиция с Чашей в центре также вписана в круг. В нижнем ярусе соответствующий отрывок Библии.

Еще одна ветхозаветная Троица со сходной трехярусной структурой датируется XV веком и хранится в Третьяковской художественной галерее. Разделение ярусов здесь более отчетливое. В верхнем ряду изображения палат, дерева и башни (возможно как вариантом гор), в среднем — расположенные одной линией три Ангела; их сходство в позах, в одеждах, в красках. Три чаши. Нижний ярус — земной: радушие Авраама и Сарры, заколение тельца. Размеры фигур скромны, позы склонены — в служении.



Таковую же трехуровневую структуру имеют и иконы „Отечество“, аналоги икон Paternitas, Sedes Gratiae, проникших на Русь в XII веке. Тринитарное изображение Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа заключено в круг и представлено седовласым Старцем с символическим восьмигранным нимбом, сидящего на его руках младенца Христа и ореола с фигурой Голубя.



Иконопись в звуках Александра Кнайфеля в высшей степени строго возвышенна и просветленна, сдержанно молитвенна и темброво красочна. Так же, как и древнерусское искусство, она обращена к глубинным и высоким чувствам, не выразимым словами. Диалогичность с религией, поэзией, философией и искусством прошлого открывает в композиции „Бог“ глубинную всеохватывающую гармонию, подобную гармонии божественного универсума, явленную святым и праведникам прошлого и настоящего. Вся композиция звучит проникновенной молитвой и гимном Божественному Творцу. Как слова Василия Великого: „Прославим наилучшего Художника, премудро и искусно сотворившего мир, и из красоты видимого уразумеем Превосходящего всех красотой. Из величия сих чувственных и ограниченных тел поведаем о Бесконечном, превышем всякого величия, и по множеству Своей силы превосходящем всякое разумение...(3,19). И целый мир, состоящий из разнородных частей, связал Он каким-то неразрывном союзом любви в единое общение и в одну гармонию“ (3, 22)

Библиография

1. Барсова И.А. Поэтика слова и звука в „Amicta sole“ Александра Кнайфеля // *Контур* столетия. Из истории русской музыки XX столетия. — СПб.: Композитор, 2007. — С. 172–196
2. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общая редакция Н. Серegiной и А. Крюкова. — Л.: Музыка, 1984. — 340с.
3. Василий Великий. Беседы на шестоднев. / Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. — 70с.
4. Владышевская Т.Ф. Музыка и иконопись. Синтез древнерусского искусства // *Реставратор*. — М, 2001. — С. 69–76.
5. Владышевская Т. Художественный канон древнерусского певческого искусства // *Искусство*. — М, 1997. — № 37.
6. Демина Н. А. Троица Андрея Рублева. — М., 1963.
7. История зарубежной литературы XVIII века. — М.: Высшая школа, 1991. — 335 с.
8. История философии: Запад — Россия — Восток (книга первая. Философия древности и средневековья). — М.: Греко-латинский кабинет, 1996. — 448 с.
9. История философии: Запад — Россия — Восток (книга вторая: Философия XV–XIX вв.) 2-е изд. — М.: Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 1998. — 560 с.
10. К истории исправления книг въ Болгарии въ XVI вѣкъ: Том I. Литургические труды патриарха Евфимия Тырновского. — С-Петербург: Типография императорской Академии наук, 1890. — 231 с.
11. Кац Б.А. Но как уловить неуловимое? // *Музыкальная академия*. № 4. — М., 1993. — С. 37–40
12. Кирпичников В.В. Державин — Кнайфель. Духовный диалог сквозь столетия // *Жизнь религии в музыке: Сб. статей Санкт-Петербургской Гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*. Вып. 5. — С-Пб.: „Северная звезда“, 2012. — С. 150–163.
13. Кнайфель А. Берегись — встреча идет: Беседа с Михаилом Шатиным // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. — С.108–113
14. Кнайфель А.А. „И правда, как звезда в ночи, открылась“ // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. —С. 6–13
15. Кнайфель А.А. Мост в Эдем. Встречи. — СПб.: Композитор, 2015. — 192с.
16. Кнайфель А.А. Мост в Эдем: Беседа с Георгием Ковалевским // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. — С. 158–167
17. Кнайфель А.А. Репетиция чуда, или Свидетельство: Беседа с Борисом Филановским // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. — С. 47–56
18. Кнайфель А.А. Танцы восхождения: Беседа со Светланой Поляковой // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. — С. 136–143
19. Кнайфель А.А. Человек по природе своей — авангарден: Беседа со Светланой Поляковой // *Мост в Эдем. Встречи*. — СПб.: Композитор, 2015. — С. 74–84
20. Колико Н.И. „Вера, ощущаемая сердцем“: аудиозапись беседы с Александром Кнайфелем. Штуттгарт. 29.01. 2005
21. Колико Н.И. „Временные ориентиры Александра Кнайфеля“: аудиозапись беседы. Санкт-Петербург. 16.05.2008
22. Колико Н.И. Древо жизни в гимне Да (1980) Александра Кнайфеля // *Музыка на постсоветском пространстве. Тез. междунар. Конференции* / М.: РАМ им. Гнесиных, 2010
23. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М.: Искусство, 2000.
24. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Электронный адрес <http://azbyka.ru/znamennyj-raspev-i-kryukovaya-notaciya>
25. Прп. Иоанн Дамаскин Источник знания / Пер. с греч. и коммент. Д.Е.Афиногенова, А.А. Бронзова, А.И. Сагарды, Н.И. Сагарды. — М.: Индрик, 2002. — 416 с. — (Святоотеческое наследие.Т.5)
26. Рассел Б. История западной философии. Т. 1. — М.: МИФ, 1993.
27. Русская поэзия XVIII века. Серия первая. Т. 57. — М.: Художественная литература, 1972. — (Библиотека всемирной литературы). — 734 с.

28. Савенко С.И. Лестница Иакова // Музыкальная академия. № 4. — М., 1993. — С. 45–46
29. Савенко С.И. Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. — М.: Композитор, 1994. — С. 187–207
30. Савенко С.И. Творчество Александра Кнайфеля и православная литургическая традиция. Бах на все времена // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. / Сост. М. Катунян. М.: МГК, 2004 (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 47). — С. 181–188; 218–225
31. Трубецкой Е.Н. Русская иконопись. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. — Москва: Белый город, 2003.
32. Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII — начала XX века. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998.
33. Filanowski, Boris: „weil die Kirche in den Menschen ist“. Ein Gespräch mit Alexander Knaifel // Musik-Texte 84/2000. — Köln, 2000. — S. 48–50
34. Knaifel A. Auf der Suche- Ein Programmheft der Frankfurt-Feste' 92. Texte und Gespräch mit Alexander Knaifel von Tatjana Porwoll / Alte Oper Frankfurt, 1992
35. Knaifel A. Und sichtbar wie ein Stern am Himmel stand die Wahrheit // Musik-Texte. Zeitschrift für neue Musik. 84/2000. — Köln, 2000. — S. 51–54
36. Rexroth, Tatjana: „Nicht ich schreibe meine Werke“. Der Petersburger Komponist Alexander Knaifel. // Musik-Texte 84/2000. — Köln, 2000. — S. 37–40