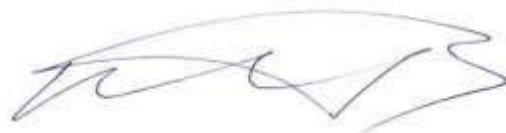


Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

*На правах рукописи*



**МОСКВИНА Ольга Александровна**

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО  
СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ  
В АСПЕКТЕ РЕЛИГИОЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ  
ПРОГРАММНОСТИ**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор Левая Т.Н.

Нижний Новгород

2017

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Предисловие (Губайдулина о Губайдулиной).....</b>	<b>17</b>
<b>Часть I. Религиозно-символическая программность в камерно-инструментальных произведениях 1970-80х годов.....</b>	<b>26</b>
Глава I. “ <i>DE PROFUNDIS</i> ”, или «песнь восхождения».....	31
Глава II. “ <i>IN CROCE</i> ” как сакральная метафора.....	47
Глава III. Соната – месса « <i>РАДУЙСЯ</i> ».....	65
Глава IV. Партита-пассион « <i>СЕМЬ СЛОВ</i> ».....	84
<b>Часть II. Сакральная трактовка концертного жанра.....</b>	<b>106</b>
Глава I. Концертная триада “ <i>ДЕТТО-II</i> ”, “ <i>INTROITUS</i> ”, “ <i>OFFERTORIUM</i> ”: инструментальная месса.....	110
§ 1. “ <i>INTROITUS</i> ”: пролог к Страстям или вступление в Вечность?..	110
§ 2. “ <i>OFFERTORIUM</i> ”: жертвоприношение <i>in memoriam</i> .....	126
§ 3. “ <i>ДЕТТО-II</i> ”: Страсти на небесах (послесловие).....	146
Глава II. « <i>И: ПРАЗДНЕСТВО В РАЗГАРЕ</i> »: от Страстей к Апокалипсису.....	161
Глава III. « <i>ДВЕ ТРОПЫ</i> » ( <i>посвящение Марии и Марфе</i> ): любовь земная и любовь небесная.....	183
<b>Заключение.....</b>	<b>200</b>
<b>Библиография.....</b>	<b>209</b>
<b>Приложение (Нотные примеры).....</b>	<b>226</b>

## ВВЕДЕНИЕ

### *Актуальность исследования*

Назвать наследие Софии Губайдулиной современным, «животрепещущим» – хотя бы по принципу активной жизненной и творческой позиции – кажется сегодня недостаточным. Имя Губайдулиной давно стало символом, переросшим не только географические пределы бывшего СССР и современной России, но также ментальное понятие «Восток-Запад» (одна из любимых антиномий в исследованиях о ее творчестве). «Мировая душа» Губайдулиной в последнее время становится объектом внимания с позиций «культурного космополитизма», пристрастного к так называемым «вечным темам», что вовсе не отрицает, однако, значения историко-культурного контекста прошлого и настоящего в творчестве композитора. И, поскольку символ многомерен, значение С.А. Губайдулиной также стоит рассматривать в ракурсе множества пересекающихся смыслов, – и тем самым уподобить знаменитому пушкинскому «магическому кристаллу».

Одна из граней «кристалла» – историческая миссия композитора. Софии Асгатовне суждено было стать одним из флагманов композиторского поколения шестидесятников, утверждавшего новую, авангардную, концепцию искусства<sup>1</sup>. «Хренниковская семёрка» (в которую входила Губайдулина) и немалое число «попутчиков», став объектом недоброго внимания Союза композиторов СССР, испытали ряд лишений, практически невыносимых для творческого человека (к их числу, прежде всего, относится невозможность «пробиться» к слушателю – замалчивание «печатное и

---

<sup>1</sup> «Новым» искусство шестидесятников воспринималось после долгой сталинской «стужи». Безусловно, у него были прецеденты, – не покидая исторической сцены, назовём советский авангард 20х годов и – ранее – искусство Серебряного века. Также на шестидесятников, как известно, напрямую влиял современный им послевоенный западный авангард. Рамки данного исследования не позволяют говорить с должной подробностью о сложной картине послевоенной культурной жизни СССР.

изустное»), но и снискали прижизненную славу – не такой частый случай в судьбе творца<sup>2</sup>.

Однако Губайдулина разделила судьбу современников не только биографически (включая очередную эмиграцию) и, так сказать, «этически», но и с позиции религиозного чувства – которое, с одной стороны, справедливо считается исключительно интимным переживанием, с другой – частью «соборного» мироощущения, вдруг овладевшего целым поколением (спорадичность вообще свойственна российской ментальности).

Итак, важным для шестидесятников стало сакральное движение в СССР и новой истории России. В перестроечные, постперестроечные и 2000е годы о *новой сакральности*<sup>3</sup> писали ведущие советские музыковеды, – и, пожалуй, не было так называемых «толстых», академических изданий либо публикаций в периодике, где эта тема не поднималась бы<sup>4</sup>. Попытку исторического обобщения предприняла на рубеже веков В. Ценова. Публикация «Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова»<sup>5</sup> подвела некий промежуточный итог движению «новой сакральности». По мнению исследователя, «речь идёт о вечных темах искусства, вопросах о смысле бытия, об этической основе русской музыки», поэтому, «когда мы говорим о религиозности современной русской музыки, мы не ограничиваемся только лишь специальным пластом духовных жанров»<sup>6</sup>. Сделав попытку исторического экскурса, автор приходит к выводу,

---

<sup>2</sup> Наступление очередной «горячей» эпохи сильно этому поспособствовало. Демократическая революция в СССР закончилась крахом империи; слом культурной парадигмы – как сопутствующий фактор «смены вех» – впервые после семнадцатого года впечатлил апокалиптической мощью. Вследствие активных общественных процессов прежде запрещённые и полузапрещённые имена оказались реабилитированы.

<sup>3</sup> В отношении «новой сакральности» («новой религиозности», “*sacra nova*”) действует так называемый линейный принцип: искусствоведческий интерес к явлению претерпел зарождение, расцвет и закат, о чем свидетельствует спад в количестве публикаций, наступивший во второй половине 2000х. В настоящее время понятие «новая сакральность» можно считать утратившим злободневность. Рассматривая достаточно свежие сочинения, написанные в сакральном ключе, обычно говорят о личной религиозной предрасположенности автора, не вписывая её в определённые «общественные» рамки. В случае С. Губайдулиной «внеконтекстный» подход распространяется и на более ранний период.

<sup>4</sup> См., к примеру, публикации В. Холоповой, Т. Левой, С. Савенко, О. Поповской, А. Кром, В. Суслина, Д. Быкова и др. (раздел Библиография).

<sup>5</sup> Ценова, В.С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. М., 1999. С. 128–141.

<sup>6</sup> Ценова, В.С. Указ. изд. С. 128.

что истинное возрождение русской религиозности началось в 60е годы XX века, а движение конца 80х-начала 90х во многом воспринимается конъюнктурным («джинна выпустили из бутылки»)<sup>7</sup>.

Исследователь, классифицируя сочинения, относящиеся к религиозной теме, выделяет *восемь групп* (по степени удалённости от канона, который мог бы исполняться в церкви)<sup>8</sup>. Религиозное творчество Софии Губайдулиной в инструментальных жанрах относится к восьмой группе: «инструментальные произведения с объявленной или скрытой религиозной программой. Эта группа, пожалуй, наиболее многочисленная, так как здесь *композиторы абсолютно свободны в своих творческих фантазиях* (курсив мой – О.М.)»<sup>9</sup>. В качестве примеров В. Ценова приводит всего три опуса, не принадлежащие перу Губайдулиной: Второй скрипичный концерт А. Шнитке (1966), Четвёртый квартет «Притчи по Матфею» Г. Дмитриева (1980) и Хоральную прелюдию для камерного оркестра В. Тарнопольского (1987). Из губайдулинских сочинений исследователь сочла нужным упомянуть скрипичный концерт “Offertorium” и более подробно рассмотреть «композицию»<sup>10</sup> «Семь слов».

О влиянии на композиторов-шестидесятников философски-религиозных идей Серебряного века сказано немало<sup>11</sup>. Сама София Асгатовна в многочисленных беседах, интервью отмечает несомненную зависимость своих взглядов от духовно-нравственных и религиозных поисков Ф. Достоевского, В. Соловьёва, Н. Бердяева, П. Флоренского и других выдающихся русских мыслителей. Публикация В. Холоповой, посвящённая пребыванию в одном духовном пространстве Н. Бердяева и С.

<sup>7</sup> См. об этом: Ценова, В.С. Указ. изд. С. 129-130.

<sup>8</sup> См. об этом: Там же. С. 130-135.

<sup>9</sup> Там же. С. 133.

<sup>10</sup> В. Ценова не останавливается подробно на жанровой природе сочинения, будучи, видимо, ограничена форматом публикации для сборника. Подробный анализ жанровых «составляющих» сочинения «Семь слов» см. в IV главе I части наст. исследования.

<sup>11</sup> См., например, указанные выше публикации Т. Левой, В. Холоповой, С. Савенко; выпуски сб. «Музыка из бывшего СССР» и др.

Губайдулиной<sup>12</sup>, явилась подведением своеобразного итога описанному «уклону» Софии Губайдулиной и её современников.

И всё-таки философско-литературные предпочтения и связанные с ними религиозные искания, не ограничивающиеся «русской классикой» рубежа веков, ставят Губайдулину на особое место в кругу её единомышленников. Православный мыслитель Григорий Сковорода, оказавший влияние на умонастроения Л. Толстого, кардинал Римской католической церкви Николай Кузанский, восточная философия Лао-Цзы, – среди прочего, очерчивают круг индивидуальных пристрастий композитора. Основной спектр философско-религиозных взглядов Губайдулиной – отражение идеи «Восток-Запад», в том числе как глобальное, мировоззренческое преломление метода *бинарных оппозиций*. «Запад представлен философией Платона, Н. Кузанского, Гегеля, Гуссерля, Штайнера, идеями М. Экхарта, Г. Сковороды, С. Кьеркегора, К. Юнга. Восток включает философию Лао-Цзы, Шри Ауробиндо, «И-цзин», египетские и тибетские «Книги мёртвых», – отмечает исследователь творчества Губайдулиной И. Великовская<sup>13</sup>.

Однако прежде всего Губайдулина как религиозный мыслитель интересна сугубо индивидуальным, «авторским» прочтением первоисточников дохристианского и христианского мировоззрения: Псалмов Давида (Псалтирь), Четвероевангелия, Откровения св. Иоанна Богослова (Апокалипсис) и др. Нужно сказать, что «авторская версия» толкования священных текстов, угадываемая в публичных высказываниях композитора, и, самое главное, – в её сочинениях, – бывает настолько неожиданной, «нецерковной», что есть резон говорить о своеобразном «толстовстве» Губайдулиной. Тайный или явный «учитель» Губайдулиной<sup>14</sup> известен своей неканонической трактовкой Нового Завета (стоившей ему анафемы); есть

<sup>12</sup> Холопова, В.Н. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Сов. музыка, 1991, № 10. С 11-15.

<sup>13</sup> Великовская (Шевцова), И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 18.

<sup>14</sup> Сама София Асгатовна имя Льва Толстого практически нигде не упоминает.

соблазн назвать её «гуманистической» в широком смысле слова (поскольку любой крупный – и в особенности русский – писатель однозначно гуманист), – то есть ломающей ограждения конфессии уж точно<sup>15</sup>. Собственно, именно это качество – гуманизм, – определяющее истинного художника (и заимствованное, не в последнюю очередь, из истории русской литературы), ставит композитора в не слишком плотный ряд единомышленников.

Иными словами, философско-религиозные взгляды Губайдулиной явно не помещаются в прокрустово ложе интересов современников, в основном ограничивающихся достаточно традиционным прочтением религиозных «сюжетов»<sup>16</sup>. Поэтому и возникает необходимость осмыслить религиозную идею в творчестве Губайдулиной во многом как плод её личного выбора, как результат нравственных исканий. Таким образом, невзирая на внушительное количество публикаций, посвящённых «новой сакральности», с одной стороны, и так называемых «монографических» исследований, затрагивающих собственно творчество Губайдулиной, с другой стороны, поле для исследования в указанном направлении можно считать достаточно открытым. Этим определяется актуальность предлагаемой диссертационной работы.

Религиозно-философская система композитора, одна из фундаментальных категорий творчества, безусловно, уже становилась предметом пристального внимания. Однако постоянная сопряжённость религиозной идеи именно с «бессловесными», инструментальными жанрами наследия Губайдулиной на данный момент не удостоилась специального исследования. Разумеется, существует множество публикаций, «точечно» (на примере отдельных сочинений) отражающих проблему, но предложенный в данной работе ракурс исследования, который можно охарактеризовать как

---

<sup>15</sup> Героев Достоевского (имя этого автора Губайдулина как раз называет в числе любимых) тоже отличает нестандартный взгляд на Священные тексты: вспомним, к примеру, как Лебедев трактует Апокалипсис («Идиот»), или – более расхожий пример – знаменитую главу «Великий Инквизитор» из «Братьев Карамазовых».

<sup>16</sup> В полной мере эта мысль относится к так называемой «валовой», конъюнктурной продукции постперестроечного времени.

жанрово-исторический, впервые применяется к группе сочинений композитора, составляющих значительную и ценную часть её наследия.

### ***Степень научной разработанности темы***

Творчество Софии Губайдулиной на протяжении многих лет – благодарный предмет для исследования как отечественных, так и зарубежных музыковедов (при этом следует отметить, что зарубежные публикации участились со времени переезда композитора в Европу). Перу крупнейшего российского исследователя В. Холоповой принадлежит большая часть книг и публикаций о Губайдулиной; вклад автора в мировое «губайдулиноведение» воистину трудно переоценить. В монографии В. Холоповой<sup>17</sup> и серии ее же публикаций многие страницы посвящены философско-религиозной системе композитора<sup>18</sup>. Введённое исследователем понятие «параметр экспрессии»<sup>19</sup> по сей день остаётся основным аналитическим инструментом применительно к партитурам Губайдулиной. Видный российский музыковед В. Ценова также неоднократно обращалась к личности композитора. Монография, посвящённая проблематике Числа в творчестве Губайдулиной<sup>20</sup>, касается и его философских-религиозных «устоев» (т.к. числовая символика избежать их не может, хотя далеко их не исчерпывает). Однако другие работы исследователя, посвящённые творчеству Губайдулиной, скорее «контекстуальны». Они помещают фигуру

---

<sup>17</sup> Холопова, В. Н. София Губайдулина: монография. – М.: Композитор, 2011. Нужно заметить, что данная монография – третье издание книги о Губайдулиной. Первое издание: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996.

<sup>18</sup> В их числе: Холопова, В.Н. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Советская музыка, 1991, № 10. С. 11-15;; Холопова, В.Н. Концепция творчества Софии Губайдулиной // Музыкальная академия, 2001, № 4. С.12-19; С.18-24; Холопова, В.Н. София Губайдулина 1990-х: сплетение духовных нитей // Музыка России. От Средних веков до современности. Сб. статей. Вып.1. – М.: Композитор, 2004. С.300-324; Холопова, В.Н. Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной // Музыкальная академия, № 4, 2011, и др.

<sup>19</sup> См.: Холопова, В.Н. Параметр экспрессии – новое измерение музыкального языка // Музыкальная фактура / РАМ им. Гнесиных, вып. 146. – М., 2001. С. 100-111; Холопова, В.Н. Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 25. – М.: Московская консерватория, 1999. С. 153–160.

<sup>20</sup> Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 200 с.



композитора в движение *sacra nova* и рассматривают с точки зрения включённости в религиозное движение в отечественной музыке XX века<sup>21</sup>. Данная диссертация в известной мере опирается на подобный подход к религиозному творчеству Губайдулиной (хотя и учитывает меняющееся отношение к фактору «новизны» сакрального движения и меру его влияния на образ мыслей композитора).

Исследовательскую базу диссертации составляет также ряд публикаций, принадлежащих перу виднейших отечественных музыковедов, композиторов, писателей и журналистов. В их числе – работы И. Барсовой, В. Холоповой, Т. Левой, С. Савенко, Н. Гуляницкой, В. Тарнопольского, В. Суслина, Д. Быкова и др.<sup>22</sup> Предложенный О. Поповской<sup>23</sup> термин «*символическая программность*» стал одним из базовых понятий данной работы по отношению к инструментальному творчеству Губайдулиной, однако исследователь, опять же, «предназначает» его сразу трём композиторским фигурам: Э. Денисову, А. Шнитке и С. Губайдулиной. Только в последнем случае понятие *символической программности* практически напрямую сопряжено с религиозными мотивами.

И. Великовская (Шевцова) в своей диссертации<sup>24</sup> одну из глав посвящает философским концепциям в творчестве композитора, а также

---

<sup>21</sup> См.: Ценова, В.С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. – М., 1999. – С. 128–141.

<sup>22</sup> См., к примеру: Барсова, И.А. Опыт этимологического анализа // Советская музыка», 1985, № 9, –С. 66; Холопова, В.Н. Жертвоприношение (авторский вечер С.Губайдулиной) // Музыкальная жизнь, 1990, № 11; Быков, Д.Л. Персонажи в поисках автора. К типологии советской религиозности. – «Литературная газета», 1993, 17 ноября; Тарнопольский, В.Г. Мост между разлетающимися галактиками // Муз. Академия. – М., 1993, № 2; Савенко, С.И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова //Музыка из бывшего СССР. Вып.1. – М., 1994. – С.72-90; Поповская, О.И. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной //Вопросы музыкального содержания. Вып.136. – М., 1996. – С. 146-163; С. 14.; Суслин, В.Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. Вып.2. – М.,1996. – С.141-156; Левая, Т.Н. Постсоветская музыка в аспекте нового религиозного движения //Музыка в постсоветском пространстве. – Н. Новгород, 2001. – С. 16-22; Кром, А.Е. Метаморфозы «новой сакральности» //Музыка в постсоветском пространстве. – Н. Новгород, 2001. – С.23-31; Гуляницкая, Н.С. Новейшая религиозная музыка в России //История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. – С. 447-449, и др.

<sup>23</sup> См.: Поповская, О.И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов. Автореферат дис. ... канд. иск. – Л., 1990. – 17 с.

<sup>24</sup> См.: Великовская, И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. – М., 2013. – 222 с.

касается проблем музыкального содержания, затрагивающих религиозную проблематику, однако намеренно ограничивает анализируемый материал виолончельными опусами.

Статьи В. Гиляровой, Е. Гецелевой, К.Г. Пантелидиса, И. Шевцовой, фокусируют внимание на анализируемых в данной диссертации сочинениях, причем во многих случаях в нужном ключе, однако лишены достаточной степени обобщения ввиду локальности поставленной задачи<sup>25</sup>.

Бесценный материал для исследования представляют собой многочисленные интервью Софии Губайдулиной, беседы, небольшие зарисовки о собственном творчестве (приведённые в разделе «Аннотации С. Губайдулиной» в брошюре В. Холоповой «София Губайдулина. Путеводитель по произведениям»)<sup>26</sup>. Музыкаведчески точные определения, близкие *термину* как таковому (к примеру, «*сакральная метафора*») соседствуют в высказываниях композитора с метафоричностью мышления и стиля. Тем не менее, данный материал является только подспорьем, отправной точкой для размышлений.

Такие «вечные» источники, как Четвероевангелие, Псалмы Давида, Откровение св. Иоанна Богослова и другие библейские тексты также

---

<sup>25</sup> См.: Гилярова, В. Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / Сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных, вып. 129. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994.; Гецелева, Е.Б. Орган в творчестве Софии Губайдулиной // Gradus ad Parnassum. Сборник статей молодых музыковедов. Н. Новгород, 1998. – С. 83-99.; – С. 82-114.; Пантелидис, К.Г. «Не-концерт» для фортепиано: «Introitus» Софии Губайдулиной // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. – С. 158-168.; Шевцова, И.В. Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. – М., 2014 – С. 123-132.

<sup>26</sup> См., к примеру: Губайдулина, С.А. И это — счастье...: Интервью Ю. Макеевой // Сов. Музыка, 1988, № 6. – С. 22-27.; Губайдулина, С.А. Есть музыка над нами...: Интервью Д. Каданцева // Огонек, 1989, № 9. – С. 25.; Губайдулина, С.А. Более всего я ценю одиночество: Интервью М. Скалкиной // Музыка в СССР, 1991, № 3; Губайдулина, С.А. Дано и задано: Интервью О. Бугровой // Музыкальная академия, 1994, № 3. – С. 1-7.; Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001 – 56 с.; Губайдулина, С.А. О музыке, о себе...: Интервью Д. Смирнова // Муз. Академия, 2001, №4. – С. 10-12.; Дусаев, О. Интервью с Софией Губайдулиной // The New Times, 23.03.2007; Губайдулина, С.А. Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // Муз. Обозрение, 2007, № 2 (278). – С. 3-4.; Губайдулина, С.А. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории: Материал подготовила А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста, №1, 2011. – С. 2; – С. 6-8.; <http://forumklassika.ru/showthread.php?t=15915>; Дудин, В. Конец истории? Просто смех: Интервью с Софией Губайдулиной. URL: <https://rg.ru/2016/11/24/gubajdulina-ne-ia-odna-mnogie-chuvstvuiut-cto-mir-stoit-u-kraia-propasti.html> (дата обращения 11.12.2016), и др.

потребовали пристального изучения, поскольку они непосредственно являлись вдохновителями губайдулинских сакральных «сюжетов», и – главное – основой её религиозно-философской концепции. Сюда же можно отнести труды упомянутых выше религиозных мыслителей Запада и Востока, а кроме того – некоторые образцы литературной классики<sup>27</sup>.

Точки сопряжения музыки Губайдулиной и наследия русской и зарубежной писательской мысли можно уподобить отношению художника к философии: порой трудно утверждать с полной достоверностью, что именно является для нее первичным: философская ли доктрина либо фундаментальная мысль писателя-классика. Так, в наследии Губайдулиной слышится живой диалог с сочинениями Л. Толстого, Ф. Достоевского, Т. Манна, М. Булгакова, Л. Андреева, Л. Улицкой (современника композитора) и др.<sup>28</sup> С другой стороны, интерес представляют параллели с живописью и искусством кино. Подобная включенность творчества Губайдулиной в широкий культурный и общедуховный контекст побуждает к соответствующему междисциплинарному подходу (что и предполагалось осуществить в данном исследовании).

Отдельного упоминания заслуживают зарубежные публикации о Губайдулиной. Подробное биографическое исследование М. Курца<sup>29</sup> привлекает обширным материалом о жизненном и творческом пути композитора, обилием ценных высказываний Губайдулиной о собственном творчестве, однако, точно отражая жанровый ракурс (биография), оно не является собственно научным исследованием. Интервью В. Лукомской<sup>30</sup>, как

---

<sup>27</sup> См.: *Сковорода, Г.* Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Сост., пер. и обр. И. В. Иванько и М. В. Кашубы. М.: Мысль, 1973. – 488 с. («Философское наследие», Т. 56); *Сартр, Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. – С. 319-344.; *Флоренский, П.А.* Столп и утверждение истины. – М.: Правда, 1990. – 490 с.; *Гайденок, П.П.* Владимир Соловьёв и философия Серебряного века. – М., 2001. – 472 с.; *Лукьянов, А.* Лао-цзы и Конфуций: Философия Дао. – М: Изд-кая фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 384 с.; *Бердяев, Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М.: АСТ, 2007. – 668 с.

<sup>28</sup> См.: *Толстой, Л.Н.* Анна Каренина. М.: Художественная литература, 1988. – 767 с.; *Булгаков, М.А.* Мастер и Маргарита. М.: Сварогъ, 1994. – 382 с.; *Достоевский, Ф.М.* Братья Карамазовы. М.: Эксмо, 2006. – 830 с., и др.

<sup>29</sup> *Kurtz, M.* Sofia Gubaidulina. A Biography. Indiana University Press. 2007. – 337 p.

<sup>30</sup> *Lukomsky V.* Sofia Gubaidulina: “My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream” // Perspectives on New Music, № 36 (1), 1998. – p. 5-41; *Lukomsky V.* The Eucharist in My Fantasy: Interview with

и русскоязычные беседы с композитором, приоткрывают тайны творчества Губайдулиной и служат вектором в постижении духовного мира композитора, но, в силу опять-таки своих жанровых особенностей, подобные публикации имеют лишь «направляющий» характер.

Дипломная работа К. Хётценекер «Семантический композиционный концепт сонаты Софии Губайдулиной *Радуйся!* с учётом набросков и неопубликованной предварительной версии»<sup>31</sup> ценна прямым доступом австрийского исследователя к черновым наброскам Губайдулиной, хранящимся в архиве в Базеле, что позволяет иначе взглянуть на символическую программность Двойной сонаты.

Большое количество зарубежных исследований посвящено губайдулинской религиозной символике<sup>32</sup>. Наиболее «методологичным» видится исследование Дж. Смит<sup>33</sup>. В работе, посвящённой скрипичному концерту “*Offertorium*”, исследователь пытается совместить междисциплинарный подход с религиозным содержанием музыки. Основная идея работы – обоснование собственной религиозно-философской концепции композитора, рождённой в диалоге с существующими философскими учениями (в том числе и современными). Подобный подход осуществлён и на страницах предлагаемого исследования, причём не только в отношении “*Offertorium*”.

Наконец, аналитический инструментарий в настоящем исследовании базируется на фундаментальных искусствоведческих и музыковедческих трудах, таких как исследования Л. Мазеля, В. Цуккермана, Ю. Холопова, В.

Sofia Gubaidulina // *Tempo*, № 206, 1998. – p. 29-35; Lukomsky, V. Hearing the Subconscious: Interview with Sofia Gubaidulina // *Tempo*, № 209, 1999. – p. 27-31.

<sup>31</sup> Hötzenecker, K. Das semantische Kompositionskonzept Sofia Gubaidulinas Sonate *Freue dich!* unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen und der unveröffentlichten Erstfassung. Diplomarbeit. Wien, 2010. – 141 S.

<sup>32</sup> См.: Neary, F. Symbolic Structure in the Music of Sofia Gubaidulina, DMA document, Ohio State University, 2000. – 128 p.; Lee, Young-Mi. Musical Contents and Symbolic Interpretation in Sofia Gubaidulina’s “Two Paths: A Dedication to Mary and Martha”, DMA document. The Ohio State University, 2007. – 73 p.; Ortmeier, Ph. Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina: zur Hermeneutik der "Sieben Worte" für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Klinger, 2011. – 190 p.;

<sup>33</sup> Smith, J. Sofia Gubaidulina’s violin concerto *Offertorium*: theology and music in dialogue. Master’s thesis. University of Montreal, 2010. – 122 p.

Бобровского, О. Соколова, Ю. Лотмана, М. Арановского, М. Бонфельда и др.<sup>34</sup>

**Объектом исследования** является сакральная инструментальная музыка С. Губайдулиной.

**Предмет исследования:** специфика воплощения религиозного содержания инструментальных опусов С. Губайдулиной, подразумевающая многоуровневую систему музыкальных символов и соответствующий тип программности.

**Материал исследования** – партитуры анализируемых сочинений (в издательском варианте и варианте автографа), аудио- и видеозаписи, опубликованные словесные высказывания С. Губайдулиной.

**Цель** диссертации – в комплексной характеристике религиозно-символической программности Губайдулиной, представленной в инструментальных жанрах творчества. В соответствии с целью ставятся следующие **задачи**:

- рассмотреть основные параметры философско-религиозной системы композитора;
- систематизировать методы Губайдулиной по созданию в инструментальных опусах религиозных «сюжетов»;
- классифицировать религиозные сочинения Губайдулиной с жанровой и эволюционно-хронологической точки зрения;
- рассмотреть сакральную символику в ракурсе соотношения традиции и новаторства;
- осуществить подробный анализ каждого сочинения с позиции сакрального наполнения, соответствующего типа музыкального содержания, драматургии и формы;

---

<sup>34</sup> См.: Мазель, Л.А., Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 752 с.; Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии. М., 1984. – 287 с.; Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. – 267 с.; Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994. – 216 с.; Лотман, Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. – С. 14-287; Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. – 473 с.; 10.; Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 648 с., и др.

- определить место рассматриваемых опусов в контексте творчества композитора; наметить пути эволюции сакральной идеи.

### ***Методологические основы исследования***

Методология исследования опирается на комплексный (в том числе междисциплинарный) подход, включающий в себя анализ религиозно-философской системы композитора и отражение её в сфере религиозно-символической программности. В связи с широким использованием в творчестве Губайдулиной музыкальной символики в работе используются данные из области семиотики и барочной риторической системы. В образно-эмоциональном истолковании инструментальных опусов Губайдулиной автор руководствуется методом герменевтики, соответствующим образом освещая вопросы их музыкального содержания, стиля, особенностей формы и драматургии. Аналитическим инструментом являются понятия *символической программности, сакральной метафоры, параметра экспрессии.*

***Научная новизна*** исследования – в охвате практически всего корпуса инструментальных сакральных сочинений Губайдулиной, включая произведения, которые ранее не рассматривались в отечественной литературе (например, концерт «Две тропы»). Произведена попытка рассмотреть инструментальные опусы с точки зрения воплощения религиозно-философской системы композитора, которую можно охарактеризовать как сложную, многосоставную и в то же время универсальную. Как следствие, междисциплинарный подход к заявленной теме также является поводом для новаторского взгляда. Впервые озвучивается методология рассмотрения инструментальных сакральных сочинений Губайдулиной – с точки зрения творческой эволюции и жанровой основы произведений; при этом подробно рассматривается феномен времени Губайдулиной.

***На защиту выносятся следующие положения и результаты:***

- религиозно-философская система Губайдулиной в полной мере может быть названа экуменической, однако в основе её лежит православие;
- религиозная идея специфически преломляется в образах и «сюжетах» инструментальных опусов композитора;
- *символическая программность* Губайдулиной уподобляется миропреобразующему взгляду художника на «вечные» сюжеты;
- концептуальную основу сочинений композитора составляет диалектическая сопряжённость двух полярных понятий: просветлённости и апокалиптичности.

***Теоретическая значимость*** диссертации заключается в обновлении научно-теоретической базы, необходимой для дальнейшего изучения творчества С. Губайдулиной.

***Практическая значимость*** работы – в том, что её основные положения могут быть использованы в других исследованиях, посвящённых творчеству Губайдулиной и новейшей музыки в целом, а также в курсе лекций по истории отечественной музыки в профильных учебных заведениях среднего и высшего звена.

***Степень достоверности и апробация результатов исследования.***

Степень достоверности работы определена кругом источников, на которые опирается исследователь. В их числе – фундаментальные музыковедческие исследования, а также многопрофильные публикации на русском и иностранных языках. В качестве методов исследования допускались только апробированные, основанные на тщательном и глубоком анализе музыкального материала. Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, где была рекомендована к защите.

Отдельные положения работы изложены в ряде публикаций, а также в выступлениях на научных конференциях:

1. Всероссийская научно-практическая конференция «Пути развития хорового искусства» в рамках IV Всероссийского открытого хорового фестиваля имени Л.К. Сивухина. ННГК им. М.И. Глинки, 2013.
2. Международная научно-практическая конференция «Социальные и гуманитарные науки: образование и общество». ННГК им. М.И. Глинки, 2013.
3. Международная научно-методическая конференция аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука». ННГК им. М.И. Глинки, 2015.
4. Международная научная конференция «Музыка в диалоге культур и цивилизаций», ННГК им. М.И. Глинки, 2016.

Материалы диссертации нашли отражение в курсе лекций по истории отечественной музыки, которые автор читает студентам IV курса исполнительских факультетов.

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, Предисловия, двух частей, Заключения, Библиографии и Приложения (нотные примеры). Две части, содержащие главы, посвященные конкретным произведениям, организуются по жанровому и хронологическому принципу: первая часть называется «Религиозно-символическая программность в камерно-инструментальных произведениях 1970-80х годов», вторая – «Сакральная трактовка концертного жанра».



## Предисловие (Губайдулина о Губайдулиной)

Прежде чем обратиться непосредственно к сочинениям Губайдулиной, вернемся к ближайшему контексту ее творчества и к ее *словесным высказываниям*, чрезвычайно важным в аспекте обозначенной темы. В истории отечественной музыки в каком-то смысле похожим образом, т.е. особняком, стоит творчество старшего современника Губайдулиной – Галины Уствольской<sup>35</sup>. В отличие от Губайдулиной, Уствольская не любила говорить о своём творчестве, о музыке вообще, была намного более замкнутым человеком. Чего стоят, к примеру, хотя бы такие слова: «Я много раз говорила и очень прошу: лучше ничего не писать о моей музыке, чем писать одно и то же — камерная, камерная, религиозная и еще раз камерная <...>. Я включила в свой Каталог мое истинное, духовное, *не религиозное творчество* (курсив мой – *О.М.*). <...> Чувствую полную бесполезность того, что сейчас говорю. Но ведь капля камень долбит, пусть, если кто-нибудь захочет написать про мою музыку, назовет ее **инструментальной** (вероятно, слово подчёркнуто интонацией Галины Ивановны – *О.М.*)»<sup>36</sup>.

Как бы то ни было, ясно выраженная в программах опусов Уствольской религиозная мысль проявляет себя в начале 70х – и пребывает с композитором до её смерти (2006, в возрасте 87 лет). На десятилетие позже<sup>37</sup> формируется религиозная программность<sup>38</sup> Губайдулиной, что наводит на мысль о влиянии самого времени (и ментального, и «горизонтального»,

---

<sup>35</sup> О Галине Ивановне Уствольской писали В. Суслин, О. Гладкова, Н. Васильева (см. раздел Библиография).

<sup>36</sup> Уствольская, Г.И. 17 января 1994 г. URL: <http://ustvolskaya.org/creativity.php> (дата обращения: 29.10.2016).

<sup>37</sup> Здесь также можно усмотреть определённую закономерность. Губайдулина младше Уствольской на 12 лет; приблизительно к своим 50 годам каждый из композиторов пришёл к отражению религиозной проблематики в творчестве. В случае Губайдулиной этот шаг можно объяснить, в том числе, крещением в православную веру в возрасте приблизительно 40 лет.

<sup>38</sup> Более подробно о «религиозной программности» см. вводную главу I части наст. исследования.

физического) на творчество двух крупнейших в отечественной культуре женщин-композиторов<sup>39</sup>.

Как уже говорилось, многочисленные беседы Губайдулиной с музыковедами и журналистами, встречи со слушателями, её несомненная – в этом смысле – открытость миру становятся существенным подспорьем в анализе её мировоззрения и, разумеется, её сочинений. Можно даже, сосредоточившись единственно на проблеме религиозности художника, проследить эволюцию взглядов Софии Асгатовны, отражённую в «диалогических» жанрах. В 1994 году, будучи жителем небольшого немецкого городка, но сравнительно недавно покинув Россию, Губайдулина дала большое интервью итальянскому музыковеду Энцо Рестаньо (ставшее частью книги о Губайдулиной)<sup>40</sup>. Тональность беседы в её «религиозной» части (а этой теме посвящено много страниц) можно условно назвать созерцательной. Через тринадцать лет, уже долго живя в Германии, София Асгатовна подробно и откровенно беседует с Андреем Устиновым (гл. редактор газеты «Музыкальное обозрение»)<sup>41</sup>. Как ни странно, но именно в этом интервью наиболее отчётливо проявляется *апокалиптический* взгляд на мир. Ровное течение, казалось бы, благополучной европейской жизни не заслоняет от острого взгляда художника проблем бездуховности современного общества. «Человек превращается из человека думающего и слушающего в человека смотрящего. Визуальное на первом месте. Посмотрим, к чему приведет этот процесс. <...> Религиозность очень связывает все «статусы» – верх-низ, верх-низ. Это вертикальное измерение, которое остается для нас единственным в искусстве, весь Запад потерял уже. Они ходят в церковь, но это не религиозность. Они потеряли эту мотивацию. Мотивацию для всего художества в западном мире, конечно, и в России

<sup>39</sup> О «программно выраженном женском самосознании» в творчестве Губайдулиной интересно рассуждает Т. Левая. См.: *Левая Т.Н.* Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной // *Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende.* Innsbruck, 2000. С. 207-212.

<sup>40</sup> *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* София Губайдулина. М: Композитор, 1996. 324 с.

<sup>41</sup> *Губайдулина, С.А.* Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // *Муз. Обозрение*, 2007, № 2 (278). С. 3-4.

тоже, потому что Россия – тоже часть западного мира. Мотивация серьезная исчезла вместе с религиозностью. Это только подкраска». Говоря о западном типе журналиста и человека: «Если это беседа с журналистом издания более широкого профиля, то задают вопросы о религиозности. Им очень трудно перенести то, что я религиозный человек. Им приходится с этим как бы смириться. Одним словом, они как-то опасаются сущности. Для них это плохой тон, что ли?... Это как отсутствие вибрато. У них это – признак интеллигентности. Но искусство теряет на этом. Без вибрато они играют плохим звуком, вот и все»<sup>42</sup>. И наконец: «Но сейчас такой период, когда существует и другая волна, которая может закончиться исчезновением Земли. Вот это очень страшно.

– Вы что имеете в виду? Географическо-климатическое? Или что-то другое? (А.У.)

– Нет, я думаю, что это самоубийство человечества (С.Г.)»<sup>43</sup>.

Возможно, причиной откровенно мрачного, эсхатологического взгляда на мир стала та самая «тоска по Родине», о которой в своё время так пронзительно написала Цветаева?... (Хотя родина в случае художника с двумя гражданствами – географически доступное понятие.)

В 2014 году на портале «Русское поле» было опубликовано интервью С. Губайдулиной, данное Е. Еременко<sup>44</sup> (позже его поместила на своих страницах газета «Музыкальное обозрение»)<sup>45</sup>. Характерна главная «тональность» беседы: «нельзя включаться в ненависть». Опубликованная вскоре после крымских событий 2014 года, она несёт в себе и политические черты, причём с явным сочувственным уклоном в адрес российского правительства. Однако, помимо этого, весьма любопытного, штриха, много

---

<sup>42</sup> Губайдулина, С.А. Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // Муз. Обозрение, 2007, № 2 (278). С. 3-4.

<sup>43</sup> Там же. С. 4.

<sup>44</sup> Губайдулина, С.А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть. URL: <http://russkoeполе.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html> (дата обращения 30.10.2016).

<sup>45</sup> Губайдулина, С.А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть//Музыкальное обозрение. № 12 (376), 2014. С. 17-18.

внимания оказалось посвящено тем самым «вечным темам», о которых уже говорилось вначале. К примеру, композитора волнуют вопросы, в чём предназначение, смысл искусства, современного в том числе. «Я не знаю, нужно ли обязательно применять слово «новое» к этому виду искусства (*музыке – О.М.*). Это 20-й век был ориентирован на «новаторство». Мне кажется, это для искусства оказалось довольно вредной концепцией. Речь, мне кажется, более верно, если бы речь шла не о том, чтобы найти «новое», а – «ИСТИННОЕ»... Новое не всегда может быть истинным, вот это очень глубоко спрятано. Во всяком случае, именно период спада может быть наоборот очень плодотворным. <...> Творческому сознанию как раз лучше искать, и находиться в зоне вопросов, а не ответов. Там, когда апогей, все известно, это плохо для искусства, в общем-то. (Улыбается) <...> Там очень трудно удержаться творческому сознанию. А вот на спаде – как раз, появляются такие фигуры, как Мессиа́н, Веберн, Онеггер, или Шостакович, вот такие громадные фигуры»<sup>46</sup>. Апокалиптические настроения в интервью проскальзывают (в том числе, когда речь заходит о месте религии в современном обществе), но, тем не менее, беседа 2014 года вновь демонстрирует «просветлённый» взгляд художника<sup>47</sup>. И здесь нельзя не вспомнить слова М. Друскина о «позднем стиле» сознания (высказанные в его книге о Стравинском)<sup>48</sup>, которые вполне можно было бы применить к композитору в её нынешнем возрасте. С другой стороны, поражает включённость Губайдулиной в современность (мир её вовсе не исчерпывается небольшим особнячком в полусельской местности Аппен), очень молодой и – что редкость! – добрый юмор, абсолютно свежий взгляд на любое явление жизни или искусства. Вдохновенная заражённость «миром

---

<sup>46</sup> Губайдулина, С.А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть. URL: <http://ruskoeopole.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html> (дата обращения 30.10.2016).

<sup>47</sup> Таково и недавнее интервью (осень 2016), данное российскому журналисту А. Дудину в связи с дрезденской премьерой оратории «О любви и ненависти». См.: Дудин, В. Конец истории? Просто смех // Интервью с Софией Губайдулиной. URL: <https://rg.ru/2016/11/24/gubajdulina-ne-ia-odna-mnogie-chuvstvuiut-cto-mir-stoit-u-kraia-propasti.html> (дата обращения 11.12.2016)

<sup>48</sup> Друскин, М.С. Игорь Стравинский. Л.: Советский композитор, 1982. С. 160-161.

сегодня» и рассуждения о минувшем, мысли о вечности выплёскиваются не только в строки партитур, но и в словесную оценку событий.

Поэтому так важны для нас *слова самой Софии Асгатовны*. Если собрать воедино её многочисленные высказывания, то получится книга – наиглавнейший «литературный источник» для пишущего о Губайдулиной. Невольную улыбку вызывает признание: «Мне трудно связывать слова между собой, между прочим. Это большая проблема»<sup>49</sup>. Мысли композитор облекает в блестящую словесную форму, которой позавидовал бы профессионал от литературы. Привлекает изысканная и яркая метафоричность стиля, роднящая Губайдулину с методом Толстого. Но самое главное – конечно, мысль. Губайдулина интереснейше рассуждает, повторимся, о самых разных предметах, и, что немаловажно, любит «объяснять» замыслы своих сочинений. Словесная щедрость Софии Асгатовны – с одной стороны, существенное подспорье для исследователя, с другой – некая ограничительная мера, поскольку вырваться из плена концепции, высказанной самим художником, бывает порой очень трудно. Подобные попытки, однако, будут сделаны в рамках данного исследования.

И. Великовская справедливо отмечает: «Было бы неверным связывать все творчество композитора с религиозной тематикой, однако музыкальная символика, которая пронизывает всю музыкальную ткань, вызывает аллюзии с евангельскими и апокалипсическими сюжетами»<sup>50</sup>. Об этом свидетельствует и сам композитор: «Я думаю, что идея апокалипсиса, и самое главное – символ креста – продолжается в каждом моем сочинении. Я даже могу сказать, что почти все мои сочинения — это вариации на тему креста»<sup>51</sup>. Или: «Опыт святости есть опыт мистического постижения божественной воли данным народом. <...> В искусстве опыт святости в

<sup>49</sup> Губайдулина, С.А. Губайдулина С. Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // Муз. Обозрение, 2007, № 2 (278). С. 3-4.

<sup>50</sup> Великовская (Шевцова), И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 33.

<sup>51</sup> Губайдулина, С.А. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории: Материал подготовила А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста, №1, 2011. С.2.

известном смысле проявляется через слышание божественной воли с помощью символа – постижение высших реальностей в образах мира низшего, то есть материального. <...> Re-ligio – восстановление лиги, legato – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного»<sup>52</sup>. Наконец: «Религия – это то, что нам дано, а искусство – то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая»<sup>53</sup>. Многочисленные «сакральные» высказывания Губайдулиной служат видимым подспорьем в аналитических разделах предлагаемой диссертационной работы.

Говоря о существенной разности понятий «религиозность» и «церковность» в отношении Губайдулиной, И. Великовская приводит следующие её слова: «Чтобы быть по-настоящему церковным человеком, надо быть в послушании... Как художник я, наоборот, протестный тип. Я не могу принять “послушание” как жизненный принцип»<sup>54</sup>. И, следом, «комментарий» Н. Бердяева: «Смысл жизни и бытия не исчерпывается искуплением греха, ... жизнь и бытие имеют положительные, творческие задачи»<sup>55</sup>. Нам же на память приходит математически ясная формула В. Набокова: «Христос минус церковь» (о позднем мировоззрении позднего Толстого, иначе говоря, о «толстовстве»).

Одной из «сквозных тем» исследования можно назвать сакральную «тему радости» в трактовке Губайдулиной. Она проходит практически сквозь все знаковые сочинения 70-80х годов, но концентрируется в двойной сонате с говорящим программным заголовком – «Радуйся». Рука об руку с темой радости идёт тема смерти. «Знаете, я не боюсь смерти. Я ее жду. Просто надо быть в жизни готовым к этому моменту, который, в общем, тоже часть жизни

<sup>52</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М: Композитор, 1996. С. 63-64.

<sup>53</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М: Композитор, 1996. С. 63-64. С. 64.

<sup>54</sup> Цит. по: Великовская (Шевцова), И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 33.

<sup>55</sup> Бердяев, Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2007. С. 112) Цит. по: Великовская (Шевцова), И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 32.

<...>. И сам образ смерти мне не представляется страшным. Мне представляется наоборот, что она добрая. И мне бы хотелось встретить этот момент как некоторое пожертвование. Это мечта, конечно, так не бывает, потому что человек становится слабым, больным, и торжества здесь мало. Но как идеал это было бы совершенно замечательно: достигнуть такого момента, когда человек готов к смерти. И чтобы это было торжественно»<sup>56</sup>.

Если проводить «сакральные» параллели, то, с одной стороны, в этом высказывании можно заметить черты буддийского спокойствия, с другой же – вспомнить предсмертные мысли православного старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» столь ценимого Губайдулиной Ф.М. Достоевского<sup>57</sup>. От понимания смерти Львом Толстым (оно всегда сопряжено с ужасом – и непостижимостью происходящего, – такова смерть князя Андрея, Николая Левина, «смерть Ивана Ильича») Губайдулину отделяет пропасть. Любопытно, что музыка Губайдулиной далеко не всегда «идентична» умиротворяющим мыслям композитора.

Рассуждая о влиянии на мировоззрение Губайдулиной различных философских концепций, И. Великовская отмечает заметное воздействие на ранние опусы идей французского экзистенциализма, «констатирующего бессмысленность человеческого существования и не предлагающего никакого позитивного решения этой проблемы»<sup>58</sup> (исследователь приводит в качестве примеров Первый струнный квартет и Концерт для фагота и низких струнных). Влияние экзистенциализма, по мнению И. Великовской, можно увидеть и в зрелых сочинениях Губайдулиной, к примеру, в виолончельном концерте «И: празднество в разгаре», где явно не «синтезирующий» финал является отражением апокалиптической программы. Однако – можно

---

<sup>56</sup> Губайдулина, С.А. Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова // Муз. Обозрение, 2007, № 2 (278). С. 3-4.

<sup>57</sup> Правда, сам Достоевский сожалел об утрате русской церковью практики старчества, по мнению писателя, по-настоящему православной, и, значит, истинной. См.: Достоевский Ф. Братья Карамазовы. М.:, 2006. 830 с.

<sup>58</sup> См. об этом: Великовская (Шевцова), И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 25.

возразить – подобного рода финал не единичен; практически все анализируемые в данном исследовании сочинения несут, разумеется, гуманистическую, но не однозначную, как бы «разъединённую» мысль. К тому же, к категории экзистенциалистов по принципу, изложенному И. Великовской, можно причислить едва ли не каждого второго художника, относящегося к *аклассическому типу*<sup>59</sup>.

Итак, Губайдулина признаёт: «Художник моего типа не отвечает, но ставит вопросы. <...> Сочинение – само по себе вопрос»<sup>60</sup>. Тот же исследователь, опираясь на наблюдение В. Холоповой, отмечает: «<...> в произведениях композитора полностью отсутствует кадансовость как свойство музыкального языка и как элемент формообразования. Действительно, все мелодии и мотивы в музыке Губайдулиной как бы повисают в воздухе, часто завершаясь движением вверх на интервалы секунды или терции. Подобный прием на протяжении многовековой истории классической музыки неизменно ассоциируется с вопросительной интонацией»<sup>61</sup>.

Также нельзя не согласиться с И. Великовской в том, что «композитор создает единое духовное пространство, аккумулируя близкие ей по духу идеи»<sup>62</sup>. В их числе – уже отмеченные религиозно-философские и литературно-философские системы Востока и Запада, религиозная философия Н. Бердяева и др.

Однако религиозные сочинения, являющиеся материалом данной работы, и очень многие, оставшиеся за её пределами, сосредоточены, в общем-то, на христианской проблематике и символике. Поэтому основной мыслью, квинтэссенцией *религиозной идеи* Губайдулиной можно считать

---

<sup>59</sup> Термин И.А. Барсовой.

<sup>60</sup> Цит. по: *Великовская (Шевцова), И.В.* Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 31.

<sup>61</sup> Там же. С. 31.

<sup>62</sup> Цит. по: *Великовская (Шевцова), И.В.* Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 34.



«общехристианскую» доктрину, которая, попав на благодатную почву активного творческого преобразования, стала, без преувеличения, по-настоящему авторской философско-религиозной системой. Именно с этой точки зрения, которую только в относительной степени можно назвать конфессиональной, и которая по уровню сложности сопоставима с серьёзной философской доктриной, будут рассматриваться в основных частях работы сакральные опусы Губайдулиной.

## **Часть I. Религиозно-символическая программность в камерно-инструментальных произведениях 1970-80х годов**

В I части исследования будут рассмотрены камерно-инструментальные сочинения Софии Губайдулиной 70-80х годов, демонстрирующие зарождение и становление религиозной идеи – одной из основных констант её творчества.

«Сакральная» мысль композитора сформировалась именно в указанной сфере, дав импульс феномену «символической программности». Уже отмечалось, что термин «символическая программность», равно как и описание самого явления, принадлежит О. Поповской. «(*Символическая программность*) служит для обозначения метода объективации программного замысла в инструментальной и симфонической музыке; его специфика заключена в использовании символа как главного инструмента художественной реализации идей <...>»<sup>63</sup>. 70-80е годы, по мнению О. Поповской, стали качественно новым этапом в развитии идеи программности. Своё исследование автор строит на анализе музыки А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова в отмеченном ключе.

С термином символическая программность коррелирует понятие, введённое самой Губайдулиной, – «сакральная метафора». От научно-терминологического статуса «символической программности» «сакральная метафора» отличается лишь возможностью более свободной терминологической трактовки (поэтому в данной работе эти выражения зачастую используются как синонимы). Вместе с тем, понятие сакральной метафоры уместно отнести именно к сочинениям Губайдулиной (очевидно, это предполагает и сам композитор), и, таким образом, трактовать его более узко.

---

<sup>63</sup> См.: Поповская, О.И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов. Автореферат диссертации. – Л., 1990. С. 4.

В предлагаемом исследовании мы рассматриваем «символическую программность» в более локальном, чем в диссертации О. Поповской, значении, так как применительно к творчеству С. Губайдулиной она едва ли не исчерпывается религиозными предпосылками и, таким образом, зачастую звучит с более чётким, «сакральным», акцентом: *религиозно-символическая программность*. Таким образом, под данными формулировками мы будем подразумевать многоуровневую систему музыкальных символов, обусловленную религиозными мотивами и охватывающую все параметры инструментального произведения – от символики формы до символической трактовки интонационных, ладогармонических, ритмических, фактурных, темброво-артикуляционных деталей музыкального процесса.

Пьесы для сольного инструмента (“De profundis”), для сольного инструмента с сопровождением (“Detto-I”), для инструментального дуэта (“In spise”), сочинения в жанре двойной сонаты («Радуйся»), партиты с чертами концерта («Семь слов») – явились, несомненно, и творческой лабораторией Губайдулиной, и неким ее духовным обретением на пути поиска религиозной истины, которую один из исследователей сформулировал так: «Губайдулина – православная христианка, но в творчестве она создаёт свою религию (курсив мой – О.М.)»<sup>64</sup>.

Эволюция религиозной идеи в камерно-инструментальных жанрах достаточно точно соответствует хронологии творчества Губайдулиной. По этому принципу и выстроена I часть работы. Однако необходимо сделать существенную оговорку: сочинение для виолончели и ансамбля инструментов “Detto-II” (1972), несмотря на то, что сама Губайдулина концертом его не называет, всё-таки – волей самого автора – попадает в так называемую «концертную триаду» (“Detto-II”, “Introitus”, “Offertorium”) и будет рассмотрено во II главе, посвящённой концертному жанру (в данном

---

<sup>64</sup> Гецелева, Е.Б. Орган в творчестве Софии Губайдулиной // Gradus ad Parnassum. Сборник статей молодых музыковедов. – Н. Новгород, 1998. – С. 88. Нужно всё-таки отметить, что «своя религия» укреплялась в интереснейшем и далеко не всегда «толерантном» диалоге в основном именно с православием.

случае нас будет интересовать уже не столько хронологический, сколько жанровый аспект).

“Detto-I” для органа и ударных (1978<sup>65</sup>) не анализируется нами по той причине, что религиозная идея высказывается здесь в весьма опосредованной форме, в сущности, исчерпываясь программным заглавием; да и его трудно рассматривать в ракурсе символической программности из-за дезориентирующей широты смысла (*Detto* означает «сказанное», *Слово*). «<...> в “Detto-I” мы ощущаем некую космогоничность замысла, родственную скрябинским опусам, например, Пятой сонате. Ведя от «тёмных глубин духа творящего», через «дерзновение» волевых импульсов, к экстатическому торжеству, музыка как бы живописует сам акт Божественного творения. И так же, как в Пятой сонате, в конце опуса круг размыкается <...>»<sup>66</sup>.

Оставляя временно в стороне отмеченные художественные параллели между двумя композиторами (многократно подтверждаемые самой Софией Асгатовной не только в партитурах, но и в устном жанре), нельзя не отметить, что названное произведение действительно ближе скрябинской философии творчества<sup>67</sup>, нежели собственно религиозному строю мыслей. Теургические идеи Скрябина в узком значении к религиозным отнесены быть не могут (или могут в сильно расширительном толковании). Свою же религиозную идею Губайдулина будет строить на фундаменте вполне конфессиональном – на православии, – безусловно, с существенными вкраплениями символов иных конфессий, подчас звучащих в духе своеобразного «религиозного мультикультурализма». Однако скрябинская картина мира отчасти отразится в сочинении 1990 года – «Аллилуйе»,

<sup>65</sup> Первая версия – для органа соло – датирована 1969 годом.

<sup>66</sup> *Гецелева, Е.Б.* Там же. С. 88.

<sup>67</sup> И той философии творчества, которую исповедовал Серебряный век в целом. См. об этом: *Холопова, В.Н.* Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Музыкальная академия. – 1991, № 10. – С. 11-15.

своеобразно преломляющем идею световой симфонии<sup>68</sup>. Как бы то ни было, по отношению к «космогоническому» “Detto-I” пока ещё рано говорить о губайдулинской символической программности и породившей ее религиозной идее.

Ещё одно исключение – сочинение 1993 года «Размышления о хорале И.С. Баха «Вот я пред Твоим троном» для клавесина и струнного квинтета. Написанное в начале 90х, во время, знаменующее стилистический поворот от камерности замыслов (и составов) в сторону большей масштабности, яркости, наконец, вербальности (с включением в партитуры *религиозного слова*), «Размышления о хорале», – в сущности, сочинение «продолжающего» по отношению к 70-80м годам типа, – не попадает в список анализируемых опусов по другой причине.

В. Ценова в книге «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной»<sup>69</sup> приводит следующее свидетельство «от автора»: «<...> на немецкий язык оно (*название сочинения – О.М.*) было переведено со словом «медитация» – “Meditation über den Choral von J.S. Bach”. Губайдулина осталась этим недовольна, специально подчёркивая, что «медитация» имеет для неё углублённый, таинственный и спиритуальный оттенок, *провоцирует религиозность* (курсив мой – *О.М.*). Здесь же она хотела не медитировать, а именно размышлять о красоте и внутренних свойствах баховских числовых символов: «Это размышление и восторг по поводу мастерства Баха»<sup>70</sup>.

Таким образом, I часть включает в себя четыре очерка, соответствующие четырём главам и посвященные четырем инструментальным произведениям: это “De profundis” для баяна (1978), “In scose” для виолончели и органа (1979), соната «Радуйся» для скрипки и виолончели (1981), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982).

<sup>68</sup> О влиянии «Прометей» на «Аллилуйю» следует говорить, таким образом, не только в содержательно-эмоциональном ракурсе, но и в контексте скрябинского синтеза искусств (в партитуру введена световая строка).

<sup>69</sup> Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. – М., 2000. – 200 с.

<sup>70</sup> Из беседы В. Ценовой с С. Губайдулиной 7 февраля 2000г. Цит. по: Ценова, В.С. Указ. изд. С. 89.

В анализе этих сочинений делается попытка проследить зарождение и становление губайдулинской религиозной идеи и – как основного метода её высказывания – символической программности (включая введенное самой Губайдулиной понятие сакральной метафоры). Согласно хронологическому принципу, положенному в основу главы, между сочинениями возникают тематические (в широком и узком значении) связи, моменты предвосхищения настоящих открытий и элементы реминисценций, позволяющих в полной мере оценить новаторство Губайдулиной в контексте эволюции религиозной программности. Таковы становление «темы радости», одной из приоритетных для композитора (своеобразной кульминацией этой идеи станет «Аллилуйя»), и уже отмеченная *экуменичность* мышления, также прошедшая необходимые этапы становления. Наконец, «толстовские» мотивы Губайдулиной, полновесно звучащие в жанре бесед, интервью (особенно последних лет), оказались отражены и в её партитурах.

Рассмотрение камерно-инструментальных сочинений 70-80х годов в отмеченных аспектах и стало основной задачей I части настоящего исследования.

## Глава I. “*DE PROFUNDIS*”, или «песнь восхождения»

Есть искушение говорить о том, что “*De profundis*” стал для Губайдулиной первым опытом высказывания религиозной идеи чисто инструментальными средствами в условиях камерного жанра. И это верно, но только отчасти. Да, только через год, в 1979, появится “*In croce*”, в 1981 – двойная соната «Радуйся», наконец, в 1982 Губайдулина напишет «Семь слов» – одно из вершинных сочинений этого периода. Однако, “*De profundis*” оказывается окружённым (в буквальном смысле, со всех сторон) сочинениями другого, концертного, жанра «на ту же тему»: ещё в 1972 появляется “*Detto-II*” для виолончели и ансамбля инструментов, в 1978 – “*Introitus*”, концерт для фортепиано и камерного оркестра, в 1980 – “*Offertorium*”, концерт для скрипки с оркестром. Эти три одночастных концерта (их принято называть концертной триадой) войдут в так называемую *инструментальную мессу* (проприй). Следует заметить, что два концерта – “*Detto-II*” и “*Introitus*” – написаны для камерного состава, и только в “*Offertorium*” участвует большой симфонический оркестр. Идея сочинений полностью согласована с выбором инструментального состава. Два первых отмечены камерностью замысла: в “*Detto-II*” Губайдулина не обозначает жанровой принадлежности опуса, тем самым затуманывая его концертную сущность, а фортепианный “*Introitus*” назван одним из исследователей «не-концертом»<sup>71</sup>. Ему вторит сам автор: «Концерт предполагает виртуозность, концерт – это соревнование в каком-то смысле, это должно быть сочинение очень эффектное, оно не предполагает ту статику, из которой я исхожу. А это просто пьеса для оркестра с солирующим фортепиано»<sup>72</sup>. И только идея “*Offertorium*” оказывается

<sup>71</sup> См. об этом: Пантелидис, К.Г. «Не-концерт» для фортепиано: “*Introitus*” Софии Губайдулиной// Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. С. 158-168.

<sup>72</sup> Из беседы К. Пантелидиса с С. Губайдулиной 26 ноября 2011г., г. Москва. Цит. по: Пантелидис, К.Г. Указ. изд. С. 158.

поданной более «громогласно», что, опять же, согласовано с программой сочинения.

Итак, почти абсолютная камерность контекста не делает “De profundis” «первопроходцем» в области губайдулинской инструментальной религиозной программности. Вообще, «поэты с историей» (если воспользоваться словами любимой Софией Асгатовной Марины Цветаевой), а к ним, безусловно, принадлежат и сама Цветаева, и Губайдулина, – не столь уж «векторны»; идея, занимающая художников, высказывается многократно, словно для того, чтобы окончательно созреть, не раз «проговаривается». Пока мысль окончательно себя не исчерпает (возможно, всего лишь на данном этапе), эти художники не идут вперед<sup>73</sup>.

Однако пьеса эта всё же может считаться первой в своём роде – в плане творческого контакта композитора с выдающимся баянистом современности Фридрихом Липсом (род. в 1948). Кульминацией творческой дружбы Губайдулиной и Липса станет сочинение для виолончели, баяна и ансамбля струнных «Семь слов» (1982). И уже вне линии бессловесного «религиозного сюжета» в 1986 возникнет соната для баяна “Et exspecto”.

Исполнитель, которому посвящается сочинение, для композитора практически всегда – соавтор. «С ними (*любимыми исполнителями – О.М.*) связаны самые драгоценные мои переживания. С ними же связаны изобретения нетрадиционных способов звукоизвлечения», – говорит сама Губайдулина в беседе с Э. Рестаньо<sup>74</sup>.

Один из них – Фридрих Липс – в искусстве баянного исполнительства справедливо считается новатором. Как отмечает В. Холопова, «в “De

---

<sup>73</sup> Продолжая аналогию «Цветаева-Губайдулина» (самой Софией Асгатовной и словесно, и творчески закреплённую), можно предположить, что вершинные сочинения зарубежного периода Цветаевой – любовно-грандиозные «Поэма Горы», «Поэма Конца» – не были бы написаны, если б им не предшествовала камерная лирика 20-х годов; после, в тридцатые, на первый план вырывается (именно вырывается) гражданская лирика (казалось бы, так не свойственная Цветаевой!) – как крик протеста против вакханалии фашизма («Стихи к Чехии»). Любопытно, что первое сочинение Губайдулиной на религиозный «сюжет» со словом, ломающее камерный тон предыдущего десятилетия – «Аллилуйя» (1990) – тоже отчасти было спровоцировано внешними событиями: перестройка позволила открыто говорить о своих религиозных чувствах, – и Губайдулина «сказала».

<sup>74</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 55.



profundis” Губайдулиной он впервые в отечественной баянной литературе использовал приём глиссандо, вводя, таким образом, в область выразительности этого инструмента микрохроматику, приобщив баян к возможностям музыки второй половины XX века»<sup>75</sup>. Сюда же можно отнести «вздохи» баяна (беззвучное растяжение мехов), которым, как и приёму *glissando*, в партитурах Губайдулиной придаётся символическое значение.

Главным же – в контексте основной мысли сочинения – является, казалось бы, изначально не свойственная народному бытовому инструменту «высокая» трактовка<sup>76</sup>. Баян мыслится композитором как маленький орган, – здесь уместно вспомнить, что пьеса “In crosse” (одна из «визитных карточек» стиля Губайдулиной 70-80х годов) имеет две редакции: для виолончели с органом (1979) и для виолончели с баяном (1991).

Однако, как верно замечает В. Холопова, это уподобление нельзя считать исчерпывающим. «Как раз те новшества, которые внёс Липс, позволили расширить шкалу экспрессии вплоть до извлечения натуралистических интонаций – стоны, вздоха, дыхания. Баян стал как бы живым человеком, живым существом»<sup>77</sup>.

С другой стороны, было бы ошибочным считать библейские сюжеты оторванными от «жизни как она есть», неким идеальным сводом законов, существующим вне пресловутого «жизненного натурализма». Настоящие художники как раз «грешат» живым прочтением, а в ряде случаев даже диалогом со Священным Писанием (и далеко не всегда консонантным!). И в этом смысле Губайдулина показала себя настоящим «толстовцем»<sup>78</sup>, т.е. художником, не боящимся разрушать стереотипы, что означает – всего лишь! – внимательно (и творчески) листать страницы Нового Завета. Таковы

<sup>75</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 217.

<sup>76</sup> На семинарах по истории отечественной музыки студенты-«народники» в один голос называют Губайдулину автором, изначально слышащим баян как академический инструмент. (Из бесед со студентами IV курса факультета народных инструментов на семинарах по ИОМ.)

<sup>77</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 218.

<sup>78</sup> Хотя в литературных предпочтениях София Асгатовна – скорее «достоевец». См. об этом: Губайдулина, С.А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть//Музыкальное обозрение. № 12 (376), 2014. С. 17.

прочтения религиозных «сюжетов» в двойной сонате «Радуйся», в сочинении «Семь слов» и т.д.

Для Толстого его «творческий метод» кончился отлучением от церкви; судьба Софии Губайдулиной в этом отношении вряд ли будет столь драматичной, поскольку видимых «социальных» отношений между художником и институтом РПЦ никогда не существовало. Однако при желании в последних публичных высказываниях Софии Асгатовны можно услышать отзвуки толстовского «космополитизма»: «Я убеждена, что без религии, без религиозного таланта человек становится очень плоским, он мыслит только в плоскости: причина-следствие. <...> И, по существу, человечество никогда не жило без религиозного сознания, будь это даже язычество... <...> Сейчас – первый век в жизни человечества, когда человек будет жить без этого. И это тоже моя боль»<sup>79</sup>. Но, как бы ни были откровенны высказывания художника, основным мерилем степени «отступничества» всегда будут его сочинения, – и вот здесь вступает в силу непонятность музыкального искусства, где «сюжет» не лежит на поверхности, пусть даже сочинение подчёркнуто программно...

Знаменательно, что «экуменичность» мышления Губайдулина проявила ещё в 70е годы минувшего столетия, и доказательством этому служит как раз “De profundis”.

В. Холопова отмечает: «Пьеса “De profundis”, несмотря на её латинское название, связана с общехристианским псалмом «Песнь восхождения», тема его – общечеловеческая»<sup>80</sup>. Интересно, что «жизненным» контекстом “De profundis” было как раз время принятия Губайдулиной православной веры. Как известно, к православию она пришла поздно, к 40 годам; и столь же известно, что «новообращённые», как правило, исступлённо проповедуют только что обрётённое знание, утверждая его правоту и единственность. Губайдулина-художник избежала этой, в общем-то, печальной, участи.

<sup>79</sup> Полный текст интервью С. Губайдулиной с Е. Еременко см.: *Губайдулина, С.А.* София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть//Музыкальное обозрение. № 12 (376), 2014. С. 14-17.

<sup>80</sup> *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 218.

“De profundis” – сочинение, в полной мере соответствующее понятию обобщённая программность. Примечательно, что к программности конкретной, порой живописно-изобразительной (и вплотную подходящей даже к художественному натурализму!), Губайдулина придёт довольно скоро – в сочинении «Семь слов» (1982). В «Семи словах» подробности новозаветного «сюжета» полностью, однако, коррелируются с барочным архетипом, послужившим композитору моделью<sup>81</sup>.

Приведём полностью текст ветхозаветного Псалма Давида, ставшего программной основой губайдулинского опуса.

Псалом № 129 («Песнь восхождения»), синодальный перевод:

<sup>1</sup> Из глубины взываю к Тебе, Господи.

<sup>2</sup> Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих.

<sup>3</sup> Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, – Господи! кто устоит?

<sup>4</sup> Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою.

<sup>5</sup> Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово Его уповаю.

<sup>6</sup> Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи – утра, более, нежели стражи – утра.

<sup>7</sup> Да уповает Израиль на Господа, ибо у Господа милость и многое у Него избавление,

<sup>8</sup> и Он избавит Израиля от всех беззаконий его.

Концепцию Псалма № 129 без труда можно уподобить секулярной бетховенской формуле «от мрака к свету». И идея эта оказывается близка Губайдулиной, по меньшей мере, в двух измерениях. Первое, крупное, отмечает В. Холопова: «Разлитая во всем произведении консонантная краска терций (*речь идёт о “De profundis” – О.М.*) указывает на путь высветления музыки Губайдулиной в течение 80-х годов»<sup>82</sup>. И если с этим утверждением можно спорить, усматривая в концепциях сочинений этого периода

<sup>81</sup> Подробнее об этом см. IV главу I части.

<sup>82</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 220.

сомнительный «мажор» (и «мажор» ли вообще), то глобальная идея *anabasis* (ещё одно измерение «сюжета» Псалма, абсолютно буквально отвечающее названию «Песнь восхождения»), «фигуры», прорисованной на всех уровнях сочинения, от концептуального до драматургического (а также на уровне барочной риторической фигуры), начинает увлекать композитора уже с первых сакральных опусов. Впоследствии фигура *anabasis* (наряду с *catabasis*) составит одно из слагаемых метаформулы – *сакральной метафоры*, важнейшим инструментом создания религиозной идеи в творчестве Губайдулиной. Помимо этого, противопоставление – и в итоге подчёркнуто метафоричное *перекрещивание* – *anabasis* и *catabasis* отражают излюбленный Губайдулиной метод бинарной оппозиции (пришедший из лингвистики и укрепившийся в теории структурализма, термин этот особенно близок самому композитору). О фигуре *креста* как результате встречного движения *anabasis* и *catabasis* будет ещё сказано в рамках настоящего исследования.

«Композицию “De profundis” можно сравнить со строением “Detto-I” для органа. Здесь также как бы три больших периода, три круга развития, всякий раз завершающихся аккордовым хоралом. Внутри каждого из трёх кругов – также три контрастные темы и три образа: бездонное страдание, мучительное восхождение и сияние милости»<sup>83</sup>. Приняв отмеченную В. Холоповой трёхфазность сочинения за конспект формы и абрис драматургии, хочется обратить особое внимание на цифру 3 (символ христианской Троицы), упоминаемую исследователем. «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной»<sup>84</sup>, бесспорно, не лежат на поверхности, однако порой композитор нарочито подчёркивает символику Числа (как, например, в сочинении «Семь слов»<sup>85</sup>). В “De profundis” автор глубже символики евангельских чисел не заходит. Как известно, любимой числовой

<sup>83</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 218.

<sup>84</sup> Такое название носит книга В. Ценовой: *Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной*. М., 2000. 197 с.

<sup>85</sup> Подробнее об этом см. IV главу I части.

последовательностью Губайдулиной считается ряд Фибоначчи, а также схожие с ним по принципу ряд Люка и «баховский ряд». Озаглавив один из параграфов своего исследования «Сочинения до 1993: восхождение к идее»<sup>86</sup>, В. Ценова даёт понять, что в 80-е «принцип Фибоначчи» ещё не сформировался. И только 90-е годы исследователь начинает рассматривать под знаком «новых идей» и «числового сюжета»<sup>87</sup>.

По-видимому, евангельских чисел, а именно символа христианской Троицы Губайдулиной было достаточно, чтобы начертить обобщённый «сюжет» “De profundis”. Обратим внимание также на то, что В. Ценова в аспекте «ряда Фибоначчи» упоминает единственное сочинение, которое можно было бы рассмотреть в аспекте символической программности (с существенными, однако, оговорками) – «Размышления о хорале И.С. Баха» для клавесина и струнного квартета (1993). Но это, опять же, сочинение 90-х годов.

В “De profundis” «евангельские числа» не читаются «заново»; Губайдулина демонстрирует новый взгляд на религиозную идею «восхождения» иными методами. Пожалуй, нельзя сказать, что для новаций в области Числа (да и сопредельных областей) ещё не наступило время жизненной и художественной зрелости мастера, т.к. всего лишь через четыре года композитор создаст «Семь слов» – сочинение, где числовая символика играет огромную роль. С другой стороны, скорость композиторского «взроslения» Губайдулиной всегда впечатляла.

Итак, рассмотрим партитуру “De profundis” под углом зрения новаторского прочтения Губайдулиной «сюжета» Псалма Давида. Достаточная осторожность новаций объясняется молодым возрастом опуса. Однако уже в “De profundis” можно довольно отчётливо разглядеть рождение религиозной идеи, которая ляжет в основу “In croce”, «Семи слов», “Offertorium” и др., – сочинений, которые на сегодняшний момент с полным

<sup>86</sup> Ценова, В.С. Указ. изд. С. 51.

<sup>87</sup> См. параграф «Новые идеи 90-х годов: числовой сюжет». Указ. изд., С. 62.

правом считаются хрестоматийными и входят в число обязательных для изучения в курсе отечественной музыки. Разумеется, степень «прорисованности» религиозной идеи зависит от выбора того или иного сакрального «сюжета», от степени подробности его произнесения – обобщённого либо достаточно детального.

Образ тьмы, «бездны», – образ, с которого начинается “*De profundis*”, – композитор вполне логично озвучивает кластерным – невнятным, «бормочущим» – звучанием инструмента в низких октавах. В рисунке кластера *e-f-g-as* потенциально присутствует абрис *темы креста*. Впечатление умножается принципом «ритмического креста» (замедление-убыстрение темпа «произнесения» кластера), а также «креста мелодического» (хроматическое скольжение самого высокого голоса – «мелодии» кластера)<sup>88</sup>. Но, поскольку ветхозаветный «сюжет» Псалма формально не близок новозаветному (повествующему о крестных муках Иисуса Христа), стоит увидеть в первом «слове» сочинения максимально обобщённый символ человеческого страдания. Тема *креста* – точный и в то же время «общий» смысл боли и мук человека, – стоит ли, вспоминая историю европейской музыки, говорить о том, что только Богочеловека?...

Хочется отметить тритоновое звучание «внутри» кластера и противопоставленную ему терцию *e-gis* – как выражение той самой *бинарной оппозиции*, характеризующей «чёрно-белое» наполнение многих опусов Губайдулиной<sup>89</sup>. «Мажорная» терция *e-gis*, по мнению В. Холоповой, предшествует *E-dur*’ному трезвучию, которое исследователь справедливо считает тональным центром пьесы (он звучит как «тональность» хора, в

---

<sup>88</sup> Принцип крестовых напластований с максимальной наглядностью предстаёт в сочинении «Семь слов». Однако там он напрямую согласован с сюжетом сочинения – с подробным «произнесением» семи последних слов Спасителя на кресте инструментальными средствами. Подробнее об этом см. IV главу I части.

<sup>89</sup> Зачастую метод бинарных оппозиций вынесен в программные заголовки сочинений: “*Vivente – non vivente*” для электронного синтезатора и магнитофона (1970), “*Toccata - troncata*” для фортепиано (1971), “*Rumore e silenzio*” («Шум и тишина») для клавесина и ударных (1974), «Светлое и тёмное» для органа (1976), «Сад радости и печали», трио для флейты, альты, арфы и чтеца (*ad lib.*) (1980), симфония «Слышу... умолкло...» (1986), “*Pro et contra*” для оркестра (1989).

том числе и заключительного)<sup>90</sup>. Однако первый намёк на *E-dur* оказывается не столь уж мажорным: Губайдулина выписывает вначале большую терцию как уменьшённую кварту (*e-as*), да и «бьющиеся» обертоны низкой (большой) октавы мешают уловить «позитивный» смысл, возможно, в ней и не заключённый. Пребывание в зоне «беспредметно-бормочущей» эмоции подчёркнуто «шепчущей» динамикой *pp-mf-ppp*. (Приложение, № 1)

Однако «второй круг» – «песнь восхождения» первого раздела – начинается именно с большой терции *e-gis*. Фигура *anabasis* выписана кластерами в переменном метре; только в четырнадцатом такте после появления размера 4/4 вступает тема хорала, знаменующая собой «третий круг» эмоции – «сияние милости», пользуясь терминологией В. Холоповой<sup>91</sup>. Хорал подчёркнуто модален и с гармонической, и с «линейной» точки зрения: автор оперирует параллельными трезвучиями преимущественно в тесном изложении; «тональность», вначале трудноопределимая, после перемещается между несколькими центрами: *E* (такты 20-21 после появления размера 4/4) *D* (такты 23-24), *fis* (т. 31), *Des* (т. 34). Проведению хорала сопутствуют «полётные» хроматические юбилеи в верхнем голосе («правой руке» баянной партии). Губайдулина наделяет их оркестровыми красками – в противовес ярко выраженной органной природе хорала высокие «воздушные» пассажи выписаны в скрипичном или флейтовом «цвете». Собственно, инструментальная колористика вполне соответствует барочной оркестровке.

Своеобразный итог первому драматургическому разделу “*De profundis*” подводит начальный кластер, на сей раз звучащий в высоких второй-третьей октавах (тт. 37-39), тем самым демонстрируя широкий пространственный «шаг» *anabasis*.

Второй крупный раздел формы – а он оказывается намного протяжённей первого! – начинается с ритмически колючих, но тихих и как

<sup>90</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 220.

<sup>91</sup> Там же. С. 218.

бы осторожных кластеров. Высокий регистр, динамика *ppp* и приём *vibrato* сообщают эпизоду некую «стеклянность» звучания. Несмотря на хроматическую резкость, кластеры вызывают ощущение полых, безвоздушно-разреженных (такты 40-52). Следующий «кластерный» эпизод (такты 53-60) напоминает страницы двойной сонаты «Радуйся»: во II части Сонаты («Gloria») Губайдулина использует тот же приём симметрично скользящих глissандирующих «кластеров» (в случае Сонаты кластеры, конечно, условны, т.к. выражены двумя голосами-линиями – скрипичной и виолончельной). Вернее, эпизод этот предшествует страницам, написанным Губайдулиной три года спустя, в 1981. Вполне логично, что в обоих случаях приём симметричного глissандирования создаёт один и тот же образ – механистичной бездушности<sup>92</sup>.

Следующий из миниэпизодов, рисующих страдания условного «героя», базируется на интервале тритона, выполняющим в этом сочинении, наряду с большой терцией, роль интервала-архетипа (такт 62). И если большая терция – как и производное от неё мажорное трезвучие – звучит «позитивно», высветленно, то тритон категорически экспрессивен. Особая тритоновая «тональность» заключается в неразрешаемости интервала. В своей – интервальной – табели о рангах тритон стоит особняком, он загадочен и категоричен одновременно. Стоит ли говорить о том, что нерешённость «вопроса» (тритона) Губайдулина трактует сюжетно-символически?...<sup>93</sup>

Мрачный колорит эпизода ещё более затемняется низким регистром и микрохроматическими *glissando* баяна.

Если два отмеченных миниэпизода однозначно связаны с эмоцией страдания, то следующий (начиная с первого такта после размера 3/4) уже соответствует вектору «восхождения». «Песнь восхождения» оказывается

---

<sup>92</sup> О том, каким образом «лик Зла» оказывается связанным с, казалось бы, противоположной ему по семантике частью мессы «Gloria», говорится на страницах очерка, посвященного сонате «Радуйся» (см. III главу I части).

<sup>93</sup> В том числе и за рамками «De profundis». Вообще, есть все основания считать тритон губайдулинским интервалом-«фаворитом».



трудной и, в общем, нерадостной. Этот неоднозначный *anabasis* также многофазен.

Резко взмывающие вверх хроматические интервальные «кластеры» сменяются эпизодом, ритм и, в целом, колорит которого напоминают звучания современного джаза (начиная с размера 5/8). (*нотный пример – стр. 44, три первые строки*) Если углубить аналогию историческими реминисценциями, можно вспомнить, что поздний Рахманинов джазовыми ритмами рисовал образы Зла не менее однозначно. (При этом Сергей Васильевич никогда не был кумиром Губайдулиной; эстетически они весьма далеки)<sup>94</sup>.

«Джазовый» эпизод не вносит стилистического контраста; полистилистическая идея, вообще не слишком свойственная Губайдулиной, прозвучит лишь несколько лет спустя в двойной сонате «Радуйся»<sup>95</sup> и будет обусловлена «сюжетом» сочинения (там она «покажет» одно из лиц многоликого Иуды в противопоставление лику Христа)<sup>96</sup>.

Последующие эпизоды «темы восхождения» возвращают слушателя в контекст западной полифонической школы. Вначале налицо вертикально-подвижной контрапункт (размер 3/4, темповое обозначение *Più mosso*). Его слагаемыми оказываются мелодия хорала (верхний голос) и так называемые «инструментальные юбилеи» (нижний голос). Следует напомнить, что, завершая первый крупный раздел формы, два пласта – «органный» и «юбилейный» – располагались строго наоборот. Органное звучание в эпизоде «восхождения» полностью нивелировано – прежде всего потому, что в нём отсутствует аккордовое изложение. «Территориально» (тесситурно) оба голоса сближены в пределах первой-второй октав, таким образом, роскошный многословный органный первообраз весьма иллюзорен, однако,

<sup>94</sup> С другой стороны, современный джаз в некоторых своих проявлениях приближен к академической музыке XX-XXI вв., вполне логично пересекаясь с ней в эпоху «глобального синтеза».

<sup>95</sup> Имеется в виду интересующая нас область *символической программности*. Единственное собственно полистилистическое сочинение Губайдулиной – «Час души» (концерт для ударника и симфонического оркестра с солирующей певицей на стихи М. Цветаевой) – был написан ещё в 1976.

<sup>96</sup> Подробнее об этом см. III главу I части.

при некотором усилии мысли, всё-таки читается. Мелодия хорала, освобождённая от громоздкой гармонизации трезвучиями и квартсекстаккордами, представляет собой не что иное, как *тему креста*. Мелодическое секундовое наполнение постепенно переходит в гармоническое и уже знакомым приёмом отрывистого, «точечного» глиссандирующего кластера вторгается в следующий полифонический эпизод (размер 1/4, *Loco*). Первые его такты – не абсолютный, но всё же канон. «Речь», постепенно повышаясь, не приводит, однако, к логическому хоральному ликованию, а, напротив, срывается в преисподнюю хаотичных кластеров (*fff*). Таким образом, «сияние милости» (начиная с размера 5/8) омрачено предшествующим эмоциональным «срывом». Однако само звучание хорала на сей раз подчёркнуто празднично, даже гимнично. Параллельные тяжёлые квартсекстаккорды поддерживаются как бы органной педалью, ещё и с октавным «утолщением» (на самом деле «педальная» тема – перевоплощение «юбилейной»). Венчает хорал блистательный *E-dur* (основная «тональность» сочинения), звучащий на *ffff*. Не успев дозвучать, экстатический *E-dur* срывается в кластерную бездну.

Третий раздел открывается «вздохами» баяна, как бы передающими тяжёлое дыхание смертельно уставшего на трудном пути «восхождения» человека. Это – единственный «натуралистический» эпизод “*De profundis*”. В сочинении «Семь слов» дыхание мехов инструмента будет символизировать беззвучную «речь» Бога-Отца, оплакивающего участь Сына (VI ч., «Свершилось!»). Впервые же отдушник баяна как элемент инструментальной символики используется именно в “*De profundis*”, и, в общем-то, схожем контексте.

Обращает на себя внимание ритм, в котором выписаны «вздохи». Автор подчёркивает важность момента ремаркой, адресованной исполнителю: «Нажимать клавишу отдушника в указанном ритме». И это не случайно: ритм отдушника представляет собой, казалось бы, простую арифметическую прогрессию: 1, 2, 3. Однако первые числа арифметической

прогрессии есть также начало ряда Фибоначчи: 1, 2, 3, 5, 8... Итак, становление числовой идеи, одной из самых значительных в творчестве Губайдулиной, в “De profundis” налицо. (Приложение, № 2)

Усталое «дыхание» подкреплено интонацией *lamento*, символизирующей жалобные стоны. Именно в этом эпизоде микрохроматическое скольжение читается наиболее «сюжетно». В небольшом *catabasis* можно также увидеть хроматически-надломленную тему креста. (Приложение, № 3)

Начало третьего эпизода – средоточие новаторства Губайдулиной в этом опусе, наиболее ценные его страницы. Если трактовку баяна как микрооргана можно считать интересно поданной, но не оригинальной мыслью автора, если глобальная идея переkreщивания *anabasis* и *catabasis*, одна из формул губайдулинской *сакральной метафоры*, в условиях “De profundis” только формируется, то подлинной находкой композитора, впоследствии закреплённой, стали *интонационные и тембровые эксперименты*, которые стало возможным прочесть в *сакральном ключе*. Таковы уже отмеченные «вздохи» отдушника и нетемперированное *glissando* баяна.

«Песнь восхождения» последнего эпизода, самый грандиозный *anabasis* сочинения, зарождается в мрачайших регистрово-ультрахроматических глубинах. «Из глубины» кластера словно рождается прямая речь человека, молящего прощения у Господа. «Губайдулина совершает здесь открытие, столь же счастливое, сколь и простое, – замечает В. Холопова. – Она пишет для баяна – инструмента, предназначенного для игры аккордов и многоголосия, – совершенно нетипичную для него фактуру – абсолютную монодию большого протяжения. Широкое мелодическое пение вообще мало типично для стиля Губайдулиной, тем более удивительно встретить его в сочинении для баяна. Мелодия, исполняемая *legato non vibrato*, пропеваается в огромном диапазоне от большой до третьей октавы, причём с особой выразительностью в ней выделены широкие восходящие

сексты. Она звучит наподобие мелодии благоговейной арии»<sup>97</sup>. (Приложение, № 4)

«Благоговейному» тону довольно серьёзно противоречит интонация тритона, но в целом «неразрешаемость» тритона и романсовая секстовость (да и общая хроматическая аура эпизода) действительно сообщают теме лирическую, приподнято-напряжённую окраску.

Становление финального «сияния» хорала с драматургической точки зрения безупречно. Полный страсти монолог, обращённый к Богу, не может быть увенчан экстатическим «ответом» тотчас же. Тремолирующие трезвучия затушёвывают безусловное ответное «да». Более того, трезвучия постоянно срываются в глиссандирующие кластерные «вскрики». И только за несколько тактов до окончания сочинения *E-dur* наконец-то начинает очищаться от тремолирующе-глиссандных «плевел» и становится светоносным. На органной педали тоники *E-dur* звучат праздничные «юбилейные» из первого раздела, постепенно истаивая на *p*. «Открытый» финал, как раз типичный для Губайдулиной, всё же не оставляет сомнений в его «потусторонней» сущности. Кажется, что всеразрешительное «да» звучит уже на Небесах.

Единое драматургическое дыхание сочинения во многом обусловлено его формой. Уже отмечалось, что, по мнению В. Холоповой, “*De profundis*” представляет собой три крупных раздела, в каждом из которых также действует «тройственный союз»: «бездонное страдание, мучительное восхождение и сияние милости». Однако позволим себе говорить по отношению к “*De profundis*” ещё и о *сонатной форме*, в полной мере отвечающей динамизму происходящего. В самом деле, три отмеченных образных сферы могут соответствовать разделам экспозиции сонатной формы: главной, побочной и заключительной партии. Предполагаемой разработкой является второй крупный раздел формы. Не случайна его протяжённость и драматургическая насыщенность, порой обострённая до

<sup>97</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 219.

степени конфликтности: это суть типологические черты сонатной разработки. Наконец, третий раздел “De profundis” – не что иное, как реприза, совмещённая с кодой. Реприза почти не носит черт «второй разработки», она относительно спокойна, хотя и драматургически «нова»; тем не менее, финал кажется предрешённым.

Весьма любопытен анализ драматургии сочинения с точки зрения того же исследователя<sup>98</sup>. В. Холопова отмечает: «Создан образ страдания человека «в глубине», хоральным звучанием выражены «надежда», «упование», «милость», а общая идея восхождения передана в устремлённости всего произведения из низкого, мрачного регистра в высокий, светлый»<sup>99</sup>. Исследователь вполне однозначно *укрупняет* собственный взгляд пятилетней давности<sup>100</sup> на драматургию “De profundis”. Таким образом, «вязкость» трёхфазности преодолевается стремительностью сонатных отношений.

Неоднозначный «свет», льющийся со страниц “De profundis”, во многом объясняется интереснейшей трактовкой «темы радости» (а результат мучительного «восхождения» должен быть с ней связан). Подробнее тема эта будет рассмотрена на страницах очерка о двойной сонате «Радуйся» (см. главу IV I части.). Однако уже по отношению к “De profundis” можно говорить о рождении идеи, причём в категорически «конфессиональном», православном духе. Пьеса “De profundis” стала одним из первых инструментальных сочинений на религиозную тему; «тема радости» также звучит в этом опусе впервые. Начальные строки ветхозаветного Псалма Давида (программный заголовок сочинения), конечно, не могут являться православным прочтением «темы радости» по чисто формальному признаку. Более того, как уже отмечалось, в данном случае Губайдулина продемонстрировала своего рода «экуменичность» замысла.

Однако, отдавая должное «космополитичности» мышления композитора, всё-таки можно предположить, что именно православная –

<sup>98</sup> Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. 56 с.

<sup>99</sup> В. Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 16.

<sup>100</sup> Книга В. Холоповой и Э. Рестаньо «София Губайдулина» опубликована в 1996.

нерадостная<sup>101</sup> – трактовка «темы радости» является доминирующей в творчестве Губайдулиной: от “De profundis” через сонату «Радуйся» к мрачному сиянию «Аллилуйи».

“De profundis”, таким образом, демонстрирует зарождение и «взросление» религиозной идеи в творчестве Губайдулиной по меньшей мере в трёх измерениях: в плане широко понимаемой символической программности (пласт, что называется, лежащий на поверхности), в плане становления символики Числа, и, наконец, в формировании «темы радости», приобретшей в творчестве Губайдулиной важнейший концептуальный смысл.

“De profundis” – одна из первых, вступительных частей огромного, протяжённого во времени и пространстве<sup>102</sup> макроцикла сакральных опусов Губайдулиной, драматургию которого всё же можно уподобить символическому *anabasis* – мучительно-радостной «песни восхождения».

---

<sup>101</sup> Подробней о православном прочтении «темы радости» см. III главу I части.

<sup>102</sup> Пространство в данном случае можно понимать и как «географически-социальное» путешествие Губайдулиной из России в Германию.

## Глава II. “*IN CROCE*” как сакральная метафора

Одночастная пьеса “*In croce*” принадлежит к числу самых изученных сочинений Губайдулиной, – качество, идущее рука об руку с популярностью. Действительно, в ряд так называемых известных (чаще всего звучащих и более всего исследованных<sup>103</sup>) сочинений композитора вместе с “*In croce*” можно поставить, пожалуй, “*Offertorium*” и «Семь слов» (заметим, сочинения сакрального направления)<sup>104</sup>.

Причина популярности “*In croce*”, “*Offertorium*”, «Семь слов» кроется в ясно читаемом сюжете, в оригинальной и концептуальной символической программности, переживающей в этих сочинениях настоящий расцвет и позволяющей слушателю практически безошибочно ориентироваться в замыслах автора. И дело тут даже не в степени подробности программы (упомянутые сочинения можно отнести к обоим известным типам программности – конкретной и обобщённой), а в самой *идее* сочинений, высказанной автором до того «понятно», что, казалось бы, любая более мелкая расшифровка станет здесь неуместной. К тому же София Асгатовна, традиционно щедрая на комментарии к собственной музыке, и в данном случае не поскупилась на «авторские ремарки», раскрывающие видение смысла и законов собственного сочинения. Однако подлинная жизнь любой партитуры Губайдулиной всегда оказывается глубже и «результативнее» тех слов, которые автор счёл нужным произнести.

Ещё одна причина, позволяющая более подробно всмотреться в “*In croce*” – срединное положение опуса в ряду камерных сочинений

---

<sup>103</sup> Немалое число пишущих об “*In croce*” определяет, в том числе, и разность исследовательских характеристик. Одной из неожиданных оказалась следующая: «Драматургическое развитие в сочинении соединяет принципы раги, связанные с длительным варьированием одних и тех же попевок, погруженностью в одно сосредоточенное состояние, и элементов традиционно европейской симфонической конфликтности (...)». См. об этом: *Никитина, Л.Д.* Советская музыка. История и современность. М., 1991. С. 233.

По-видимому, в данном случае слишком внешне оказался понят принцип бинарных оппозиций, проявившийся, среди прочего, в восточно-западной ментальности Губайдулиной. Однако именно “*In croce*” – продукт исключительно «западного» мышления композитора. Не вдаваясь на данном этапе в аналитические тонкости, можно предположить, что сама идея креста, лежащая в основе сочинения, вряд ли предполагает вовлечение в свою орбиту буддийских символов.

<sup>104</sup> Также и «Аллилуйю», стоящую несколько поодаль по причине вербальности и принципиальной «синтетичности».

религиозного направления 70-80х годов. Следующее сразу за “De profundis”, написанным в 1978, “In croce” во многом использует его опыт, – и одновременно предвосхищает открытия сонаты «Радуйся» (1981) и «Семи слов» (1982). Таким образом, «контекстный» диалог сочинений станет ещё одной задачей исследования.

Основная мысль “In croce” – символически истолкованное название пьесы («На кресте»). Не случайно, что “in croce” имеет и другие варианты перевода: «в кресте», «крест-накрест». Губайдулина пользуется «трудностями перевода» в своих целях – как можно более ёмкой, символически насыщенной музыкальной адаптации.

В.Н. Холопова отмечает, что «в этом произведении <...> переплелось несколько важнейших линий творчества Софии Губайдулиной. Одна из них – линия исполнительского искусства Владимира Тонха в движении от Десяти прелюдий к «Семи словам». Другая – линия органной музыки Губайдулиной, идущая от психологических контрастов «Светлого и тёмного» и торжественности "Detto-I" к патетическим и возвышенным соло органа в симфонии «Слышу... Умолкло...». Ещё одна линия – драматургическое истолкование используемых музыкальных инструментов, того или иного характера звукоизвлечения»<sup>105</sup>.

Первая линия блистательно разрешится в отождествлении виолончели Тонха с «партией Христа» (Бога-Сына) в сочинении «Семь слов». Похожий принцип наблюдается и в двойной сонате «Радуйся», где сама Губайдулина персонифицирует инструменты: «cello – Христос, v[ioli]no – Иуда»<sup>106</sup> (III ч., Credo).

Нельзя сказать, что в “In croce” формируется губайдулинское видение органа как инструмента с сакральной потенцией, – это истина многовековая и непреложная, с которой София Асгатовна никогда и не спорила. Об

<sup>105</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 222.

<sup>106</sup> Цит. по: Шевцова, И.В. Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. С. 130



эволюции трактовки органа, в том числе как сакрального инструмента (органа как *сакральной метафоры* в тембровом и историко-культурном измерении), рассуждает Е. Гецелева<sup>107</sup>. Рассматривая три органых сочинения – «Светлое и тёмное» (1976), “Detto-I” для органа и ударных (1978) и “In croce” (1979), исследователь выстраивает драматургическую триаду: от сонористической интерпретации инструмента в «Светлом и тёмном», от «мышления музыкальными архетипами (в “Detto-I” – О.М.) Губайдулина переходит к мышлению религиозными символами (в “In croce” – О.М.)»<sup>108</sup>.

Показательно, что Губайдулина трактует орган не в большей и не в меньшей степени «сакрально», чем виолончель или баян. В этом свете не случайно, что через двенадцать лет, в 1991, появится версия “In croce” для виолончели и баяна. К тому же, трактовка баяна как микрооргана кажется далеко не абсолютной, – напомним, первое участие баяна в сакральном «сюжете» состоялось в “De profundis”, где инструмент уже проявил невиданную «самостоятельность мышления». Следующие этапы «баянного» пути приведут к вершинам «самопознания» в «Семи словах» и “Et exspecto” (написанного уже вне сакральной традиции).

Однако именно в “In croce” происходит настоящее становление третьей генеральной линии в камерно-инструментальном творчестве Губайдулиной (по версии В. Холоповой) – сакральной символики. Как средство выражения религиозной мысли автора формируется *сакральная метафора* – основной «инструмент» сакрального письма Губайдулиной. Любая «идея в становлении» интересна своим движением и результатом. Так, в “De profundis” сакральная метафора отражала идею восхождения (что соответствовало программе сочинения). Композитор воспользовался существующей системой барочных формул-символов, в данном случае фигурой *anabasis*. Разумеется, Губайдулина трактует *anabasis*, можно

<sup>107</sup> Гецелева, Е.Б. Орган в творчестве Софии Губайдулиной // Gradus ad Parnassum. Сборник статей молодых музыковедов. Н. Новгород, 1998. С. 83-99.

<sup>108</sup> Там же. С. 96.

сказать, авангардно, укрупняя идею до масштабов драматургии и формы. Сочиняя “In croce”, Губайдулина совершенно логично *перекрещивает anabasis и catabasis*, делая геометрический крест драматургической основой сочинения. Однако *тема креста* в “In croce” далеко не исчерпывается регистровым перекрещиванием инструментов. Мысль, лежащая на поверхности, никогда не покажет всей глубины и *метафоричности* замыслов этого автора. Губайдулина видит *фигуру креста* в самих элементах музыкального языка, тем самым наделяя их символической нагрузкой. В. Холопова отмечает, что элементы эти взаимодействуют «в соответствии с излюбленным композитором драматургическим методом “бинарных оппозиций”»<sup>109</sup>. Ведь, по сути, «светлое и тёмное», pro et contra, «шум и тишина» – суть гипотетический крест, ибо только параллельным линиям в структуре мироздания не суждено пересечься.

Итак, сакральная метафора в “In croce” впервые предстаёт в виде развитой системы, что отмечает и О. Поповская: «Для понимания специфики символической программности Губайдулиной существенно, что символы в сочинениях носят не единичный характер, составляют систему. Так же, как и у Шнитке, в творчестве автора имеет место явление «интегрирования знака» и «знаковой прогрессии». Данный феномен раскрывается на основе анализа “In croce”, где роль сверхсимвола играет крест»<sup>110</sup>.

Основной «фигурой креста» можно считать «крестный путь» инструментальных партий из регистра в регистр. По свидетельству самого автора, «обычное свойство музыкальных инструментов – обладать высоким, средним и низким регистром – используется так, что точка регистрового перекрещивания у двух инструментов – органа и виолончели – переживается

---

<sup>109</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 223.

<sup>110</sup> Поповская, О.И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов. Автореферат диссертации. Л., 1990. С. 13.

в нескольких значениях: не только как геометрическое свойство, но и как символ креста»<sup>111</sup>.

Кроме того, крест «рисуетя» и иными способами. Таково «тематическое противопоставление экспрессивной хроматики светлому звучанию глиссандо на натуральных флажолетах. Два солирующие инструмента представляют собой два полюса этой непримиримой ситуации. В ходе звучания пьесы их роли перекрещиваются и меняются на противоположные»<sup>112</sup>.

Так в письменных комментариях к “In croce” Губайдулина отметила все структурные составляющие глобальной *идеи перекрещивания*.

Прежде всего, как уже говорилось, это «обмен» инструментальных партий регистрами (крайне высоким и низким). Идею креста на концептуальном уровне продолжает трактовка композитором самих инструментов – участников музыкальной драмы. Если виолончельный тембр услышан – вполне в соотношении с традициями – как баритональный «голос Христа», то звучание органа подчёркнуто «надчеловечно». «Объективность» органного тембра в “In croce”, опять же, не противоречит устоявшейся семантике инструмента. Е. Гецелова отмечает: «Виолончель из всех тембров, наверное, наиболее близка человеческому голосу. Орган же – инструмент литургический, издавна связанный с христианской традицией, – воспринимается как символ Божественного, как посредник в общении человека с Богом. Ансамбль виолончели и органа символизирует, стало быть, *единство человеческого и божественного начал* (курсив мой – О.М.)»<sup>113</sup>.

Конфликт «гармонических элементов» видится в противопоставлении диатоники и острой хроматики и микрохроматики (четвертитоники). Следует заметить, что нетемперированные струнные способны «чувствовать» интонацию более детально, и, скажем, четвертитоновым «скольжением»

<sup>111</sup> Письменные комментарии Софии Губайдулиной к “In croce”. Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 223.

<sup>112</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 224.

<sup>113</sup> Гецелова, Е.Б. Указ. изд. С. 93.

Губайдулина пользуется довольно часто, смыкая его, как правило, с архетипом интонации *lamento*. Поначалу бесконфликтной интонационно-гармонической «темой» наделяется партия органа; партия виолончели, напротив, открыто экспрессивна. Впоследствии инструменты обмениваются практически всеми своими характеристиками.

Способы звукоизвлечения – ещё одно измерение «идеи креста». Львиная доля открытий на этом поприще принадлежит виолончели по вполне объективной причине: прикосновение к органу в значительной мере константно в силу его клавишно-духовой природы; путь виолончели в этом смысле намного более интересен. Способы прикосновения к струне (и к инструменту в целом) – *arco* или флажолет, игра *col legno*, пиццикатные «переборы», – играют роль своеобразных персонажей (или ситуаций) в сакральных «сюжетах» Губайдулиной. Так, противопоставление приёмов *arco* и флажолет станет отражением сакрального «двумирия» («этот свет» – «тот свет») в сонате «Радуйся», а «распятие» струны, в том числе *col legno*, игра на подставке и «уход» за подставку будут символизировать последний акт драмы – смерть Христа – в «Семи словах». Также не стоит сбрасывать со счетов именно виолончель Владимира Тонха, чьё исполнительское искусство во многом инспирировало авангардное прочтение подобных «сюжетов»<sup>114</sup>. К слову, «смыкание» религиозной идеи и авангардных приёмов её произнесения напоминает «встречу» фольклора и авангарда в партитурах Стравинского – одного из любимейших композиторов Софии Асгатовны. Подобно тому как Стравинский «сочиняет» фольклор, Губайдулина «озвучивает» религиозные идеи, также уходящие в глубь веков, собственными, порой разительно отличающимися от общепринятых, методами<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> Соната «Радуйся» в её виолончельной ипостаси посвящена Наталии Гутман, исполнительскую манеру которой также не назовёшь консервативной.

<sup>115</sup> Композиторы, писавшие в русле «новой фольклорной волны», и, как известно, испытавшие прямое влияние музыки Стравинского, также нашли «неожиданную прямую связь между народной музыкой и приёмами «новейших техник» письма. (...) В частности, Р. Щедрин в одном из интервью подчеркнул, что

Попытаемся проследить становление и реализацию *идеи креста* в “In croce” в отмеченном конструктивно-драматургическом ракурсе.

Органная тема, открывающая “In croce”, трактуется В. Холоповой «в духе образности библейского сюжета – отдых на пути в Египет»<sup>116</sup>. Пейзажные и даже пасторальные ассоциации, действительно, ощутимы: достаточно высокий регистр (второй октавы), «беспроблемная» пока что интонация большой секунды и – главное – светлый трезвучный пассаж в пределах *A-dur*'ного трезвучия не противоречат подобной трактовке. Сочинение, послужившее пасторальным прообразом “In croce” – «Звуки леса» для флейты и фортепиано, было написано композитором в 1978. В. Холопова отмечает, что «<...> пьеса построена на главной теме будущего “In croce”»<sup>117</sup>. Собственно, органная регистровка начальной темы “In croce” и сделана вполне во флейтовом тембре. Гетерофонное переплетение близких по диапазону голосов (тема двухголосна) создаёт сонорный, «в дымке», эффект. В этой безмятежности, однако, уже с самого первого такта угадывается некая «подточенность»: в нижнем голосе вместо *fis* верхнего выписан *ges*. Темперированный инструмент, каким является орган, интонационно не может показать разницу между этими звуками, – иными словами, Губайдулина слышит и выписывает «противоречие» только концептуально. Лamentозный прообраз угадывается и в интонации большой секунды, казалось бы, столь светло звучащей. Интервал секунды станет некой лейтинтонацией, которая позже будет резко пересмотрена в традициях «образной модуляции» Шостаковича<sup>118</sup>. (Приложение, № 5)

Тема виолончели, вступающая с ц. 1, поначалу представляет собой четвертитоновые, а затем малосекундовые «стоны», не лишённые, однако,

---

возможность современной нотации всё более приближает нас к тембровому первоисточнику народной традиции». См. об этом: Никитина, Л.Д. Указ. изд. С. 163-164.

<sup>116</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 224.

<sup>117</sup> Там же. С. 224.

<sup>118</sup> Интервал секунды, наряду с тритоном, – так называемые интервалы-«фавориты» в партитурах Губайдулиной, где они вписаны в систему *тематических* (в широком понимании) *архетипов*. О причинах предпочтения тритона уже говорилось на страницах очерка о “De profundis” (см. I главу I части). Использование секундовых интонаций восходит к барочной системе символов и потому намного более традиционно.

внутренней активности благодаря «поступательному» рисунку. Начиная с ц. 4, партия виолончели «рисует» мини-*catabasis*, звучащий столь же твёрдо благодаря напряжённому тремолированию и игре *arco* в динамике *ff*. Новый виолончельный мотив (начиная с ц. 5) весьма примечателен: рисунок его напоминает мгновенное достижение вершины и столь же крутой спуск. Символично, что очертания рисунка напоминают гору (Голгофу), и заключён он в интервал чистой октавы (с некоторыми погрешностями в виде «недооктавленной» большой септимы). В аналитическом очерке, посвящённом «Семи словам», В. Холопова трактует октавный унисон как точку пересечения диатоники и хроматики<sup>119</sup>. В «точке унисона» конфликтные и явно *перекрещивающиеся* системы «выпрямляются». Своеобразная апробация этой мысли наблюдается в “*In cose*”. Конечно, здесь она не имеет того законченного, *символического* выражения, какой, благодаря последовательному, чёткому следованию перипетиям очень подробного «сюжета», мы видим в «Семи словах». Кстати, и «рисунок Голгофы» в новых сюжетных условиях приобретёт законченность мысли и штриха<sup>120</sup>. (Приложение, № 6)

Интересно, что именно после первого проведения «октавной темы» в партии органа впервые, наряду с пасторально звучащей большой секундой, начинает мелькать, а затем и утверждаться секунда малая (ц. 6). Так, поначалу интонационно конфликтные партии начинают сближаться, «изъясняясь» близкими по звучанию лексемами. В какой-то мере намечающееся одноязычие можно уподобить «точке унисона», иначе – средоточию *креста*.

Во втором проведении «октавной темы» (ц. 9) в систему октавно-секундовых связей вкрадывается интервал сексты. Сам по себе заметно смягчающий тон высказывания, он интересен ещё в одном измерении – сексту Губайдулина вполне сознательно культивирует в финальном

<sup>119</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 198-203.

<sup>120</sup> См. об этом IV главу I части настоящего исследования.

построении “De profundis”. Напомним, что, по мысли В. Холоповой, малохарактерная для стиля Губайдулиной «широкая мелодия», с включением в неё интонаций восходящих секст, была призвана передать «сияние милости» в его кульминационном воплощении. Тема приближается к звучанию “De profundis” начиная с ц. 14 – именно здесь направление секст меняется на восходящее. Однако продолжительным лирическое высказывание в партии виолончели назвать нельзя, это, скорее, экспрессивные реплики. (Приложение, № 7)

Интонационная зависимость эмоционально более устойчивой органной партии от экспрессивной виолончельной проявляется в постепенном мелодическом охвате близлежащих секунд, – как некий «надлом», становящийся всё более явным, в, казалось бы, пейзажно-благостной картине (5 тактов до ц. 13).

Е. Гецелёва справедливо отмечает, что «все регистровые пересечения в “In croce” очень драматичны. Особенно впечатляет первое «столкновение»<sup>121</sup>. Следует заметить, однако, что драматизм регистровых «столкновений» усилен конфликтным тематизмом партий, в разности которого всё-таки угадывается общность. Характер «общего» подчёркнуто амбивалентен, – это не общность *языка* как изначально данного, гармоничного понятия, а, скорее, общность *судьбы*, которую не случайно принято именно *разделять* – как горький дар (в самом что ни на есть набоковском смысле слова).

Постепенно партии виолончели и органа начинают сближаться регистрами. Почти незаметно для слуха партия органа перемещается на октаву вниз (6 тактов до ц. 19); реплики виолончели становятся чаще и обрывистей, хотя сохраняют и секстовое наполнение, и абрис «рисунка Голгофы». На протяжении двух тактов (второй и третий такт до ц. 24) держится напряжённое равновесие – инструменты играют в одном регистре и даже на одной высоте. Первая волна кульминации (ц. 24) связана с началом резкого размежевания партий: педальный кластер органа сменяется

<sup>121</sup> Гецелёва, Е.Б. Указ. изд. С. 94.

сонорными отрывистыми «бросками», виолончель «изъясняется» тремолирующими вскриками с преобладанием малосекундовых интонаций. Восхождению к основной волне кульминации предшествует выразительный *catabasis* в партии виолончели (окончание алеаторического эпизода перед ц. 25). (Приложение, № 8)

Накануне решительной кульминации упорная остиnantная малосекундовая тема в партии виолончели становится поразительно похожей на первоначальную «пасторальную» тему органа (ц. 25). Кардинальное переосмысление образа – безусловно, наследие Шостаковича (лежащее в русле общеромантической традиции). Наиболее внятно тема прозвучит во второй октаве, что подмечено Е. Гецелевой: «На гребне кульминации появляется первоначальная диатоническая тема – на этот раз у виолончели. Забравшись во вторую октаву, играя в динамике *fff*, виолончель пытается воспроизвести партию органа, сильно искажая её. Сам орган исполняет новую аккордовую тему, близкую грозному хоралу из “Detto” (ц. 27)»<sup>122</sup>.

Ещё одна ассоциация, которую можно считать практически литературной – так называемый «шостаковический эпизод»<sup>123</sup> из сочинения «Семь слов» (II ч., ц. 8; начало III ч.). Программа «Семи слов», как уже отмечалось, не только является предельно литературной, но во многом предельно-изобразительной, с чертами инструментального театра (что есть высшая степень конкретности). Упомянутый эпизод – из числа лирико-экспрессивных высказываний «героя»-страстотерпца, как бы «прямая речь» Иисуса<sup>124</sup>. Знаменательно, что в «Семи словах» «высокий монолог» также произнесёт виолончельный голос, поддержанный хоралом баянной партии.

Не менее примечателен момент, предшествующий генеральной кульминации первого раздела: Губайдулина «распрямляет» интонационный и

<sup>122</sup> Гецелёва, Е.Б. Указ. изд. С. 94.-95.

<sup>123</sup> В данном случае понятие «шостаковический» относится к типу сольного высказывания – предельно напряжённому и достаточно долгому.

<sup>124</sup> Губайдулина называет её «темой сыновства». Цит. по: Великовская, И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 106.



тесситурный «крест», разводя партии в крайние регистры (высочайший, в третьей октаве, у виолончели, и очень низкий у органа). Выстраивание сакральной «вертикали» оказывается процессом мучительным – стремительное *glissando* приводит, в итоге, к кластерному обрыву на *ff* (перед ц. 27).

Итог первого «столкновения» таков: «обмен ролями не удаётся, попытка преодолеть грань двух миров заканчивается крахом»<sup>125</sup>. Как тонко подмечает Е. Гецелева, следующая за неудавшимся «обменом ролями» «тихая кульминация (ц. 30) производит впечатление не меньше «громкой»: после алеаторического смятения виолончель тщетно старается произнести хоть слово – *pizzicato* и *col legno* весьма натуралистично рисуют картину *потери голоса* (курсив мой – О.М.). Лишь к концу раздела она как бы нащупывает свой путь – несмелые флажолеты предвосхищают запредельное звучание коды»<sup>126</sup>.

Начало второго раздела можно назвать попыткой вновь обрести «голос» после свершившейся катастрофы. Виолончель и орган начинают новый диалог с абсолютного согласия – унисона *C* (ц. 31). Символично, что для виолончели этот звук оказывается самым низким – как бы основанием мученического «креста», и, в то же время, основанием для нового восхождения. Предвосхищая самые драматические страницы «Семи слов» (момент смерти Христа – VI ч., «Свершилось!»), виолончель «распинает» звук *C* и интонационно, втягивая в свою орбиту близлежащие малосекундовые интонации, и приёмами игры – *pizzicato*, *col legno* и особенно впечатляющим *sul ponticello*. (Приложение, № 9) Игра на подставке для Губайдулиной – символ перехода из здешнего мира в мир иной, зыбкая грань между жизнью и смертью. Виолончельный голос на подставке звучит особенно «не по-человечески», неестественно-скрежещуще (в «Семи словах» Губайдулина, к тому же, применит микрофонное усиление, подчёркивая

<sup>125</sup> Гецелева, Е.Б. Указ. изд. С. 95.

<sup>126</sup> Там же. С. 95.

эффект неестественности происходящего и ужаса, всегда сопутствующие насильственной смерти). «Крест», рисуемый приёмами игры, поддержан интонационно: эффект игры на подставке умножен на интонацию мотива *BACH*, – на него Губайдулина многократно намекает (начиная с ц. 31); наконец, он звучит отчётливо, но даётся в инверсии, что можно счесть неким «предчувствием преобразования», горьким познанием истины, основанием для которого становится всё-таки смерть (перед ц. 32).

И действительно, последующее долгое соло виолончели – своеобразная передышка перед последним актом драмы, некое «нащупывание» дальнейшего пути (с ц. 32 до ц. 36). Пиццикатные «гитарные» пассажи спокойны и даже мелодичны – в них слышны мелодические сексты и гармонические децимы, и даже мелькающие тритоны не сообщают сольному высказыванию и доли недавнего сверхнапряжённого звучания. Последние «слова» даны во флажолетном освещении, что, согласно символике Губайдулиной, означает уже принадлежность к «тому свету», близость к инобытию – и практически свершившийся акт преобразования.

Запредельные флажолетные звучания заключены в рамки фигуры *anabasis* (ц. 35) – иными словами, преобразование трактуется и как восхождение. Флажолеты переходят в нежнейшее «потустороннее» *glissando*, которое становится фоном для вступления органной темы (с ц. 36).

Третий раздел сочинения (начиная с ц. 36) – решительный поворот во взаимоотношениях двух «персонажей». Казалось бы, по законам драматургии новое «столкновение» солистов должно стать более решительным и драматичным. Однако в партиях органа и виолончели не наблюдается той, присущей им с первых тактов, конфликтности звучания (не последнюю роль в этом играет явная репризность построения, функционально приводящая противоположности к единству). Об этом пишет и Е. Гецелова: «<...> инструменты звучат здесь не так контрастно, как вначале: они играют в одной динамике (от *pp* к *fff*), одним штрихом (*legato*), в одном интонационном строе – виолончель «принимает путь», орган её

«оплакивает». На этот раз точка пересечения регистров не превращается в катастрофу – орган просто отмечает её вступлением аккордовой темы (5 такт после ц. 38), и движение продолжается»<sup>127</sup>.

Партия органа звучит спокойно-отстранённо, и тому причиной не только общее нисходящее направление в динамике *pp*, грандиозный, но тихий *catabasis* длиной в значительную часть звучания “In croce”, но и гетерофонное «многоголосие», которое всегда оказывается деперсонифицированным<sup>128</sup>. Функционально партия органа здесь приближена к «хору струнных» из «Семи слов», которые играют роль «Духа Святого», стоящего как бы над «человеческими» взаимоотношениями «Бога-Отца» (баян) и «Бога-Сына» (виолончель). (Приложение, № 10)

Начиная с ц. 37 партия виолончели начинает путь длиной в протяжённейший *anabasis*. В интонациях трудного и мучительного восхождения (здесь возвращается ультра-ламентозная четвертитоника) Губайдулина вновь подчёркивает интонацию *BACH*. «Баховское» в этом эпизоде – ещё и хорально, монолитными аккордами органа поддержанная виолончельная тема. В её изложении угадывается прообраз первоначальных органных интонаций, уже приводивших к образной инверсии в «шостаковическом» монологе (ц. 27).

Итак, на пересечении *anabasis* и *catabasis* «рождается пластическое изображение креста как Крестного пути»<sup>129</sup>. «Выпрямление креста» в кульминации на *ff* (ц. 47) происходит если не в условиях чистого унисона, то, по крайней мере, в условиях тональности: в партии органа звучит грандиозное и мрачное *fis-moll'*ное трезвучие.

Четвёртый раздел “In croce” носит явно кодовый характер (начиная с ц. 48). Именно здесь происходит «чудесное преобразование событий

<sup>127</sup> Гецелёва, Е.Б. Указ. изд. С. 95.

<sup>128</sup> Гетерофонного звучания Губайдулина добивается, «перемешивая» всего два голоса.

<sup>129</sup> Дресвянина, О. In croce С. Губайдулиной. Символика формы в контексте диалога. Машинопись. Горький, 1979. Цит. по: <sup>129</sup> Гецелёва, Е.Б. Указ. изд. С. 95.

инструментальной драмы»<sup>130</sup>. На фоне мягкого органного кластера виолончель в высоком светлом регистре второй октавы «пропевает» первоначальную органную тему, растворяя *A-dur*'ное трезвучие в глиссандном «неземном» полёте. Преображается также идея октавного унисона: на сей раз в нём не сталкиваются «земная» хроматика и «небесная» диатоника, он как бы изначально живёт в потустороннем мире. Единственная и совсем не болезненная точка пересечения – сопоставление приёмов игры *arco* и флажолет «в одной точке струны» (звук *E*), попытка примирения двух миров «способом соприкосновения со струной» (перефразируя мысль Губайдулиной, всего лишь способность посмотреть на происходящее с иной точки зрения – «иными глазами»). Собственно, это тоже символ *креста*, но видимый, опять же, уже в другом ракурсе. «Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонталью времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия (курсив мой – *О.М.*)»<sup>131</sup>.

Незадолго до финальных *glissandi* виолончели выключается мотор органа. Чисто сонорный и очень эффектный приём этот можно, однако, прочесть и в ином ключе. Оба «героя» инструментальной драмы, виолончель и орган, вновь «теряют голос», но уже перед лицом высшей реальности. Переинтонирование оказывается неизбежным<sup>132</sup>. (Приложение, № 11)

<sup>130</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 225.

<sup>131</sup> Там же. С. 64.

<sup>132</sup> В момент выключения органа виолончельная тема окончательно растворяется во флажолетных пассажах «в зоне» звука *E* третьей октавы – тоже по-своему «теряет голос».

Знаменателен финал сочинения: флажолетный запредельный *E* неожиданно обретает мощь, к виолончели возвращается экспрессивное звучание на вполне «земной» динамике *ff*. Однако последняя «человеческая эмоция» оказывается символически оборванной. Свой путь партия виолончели заканчивает на интонации тритона – своеобразном «вопросительном знаке», однозначного ответа на который так и не прозвучало.

«Инструменты, участвующие в диалоге, обменялись почти всеми своими свойствами. Их объединила только неизменная континуальность фактуры – консонанс в «параметре экспрессии». Таким образом, круг замкнулся»<sup>133</sup>. Соглашаясь с мыслью В. Холоповой, хочется, тем не менее, отметить, что «круг» в предложенной системе символических координат абсолютно «замкнуться» не может: принцип взаимовлияний, взаимопроникновений настолько силён в мире губайдулинских «бинарных оппозиций», что их изначальная драматургическая разность всегда проблематична. Отсюда и ощущение «всего во всём», о котором говорит и Николай Кузанский, один из любимых мыслителей Софии Асгатовны: «Высший мир изобилует светом, но не лишён тьмы... В низшем мире, напротив, царит тьма, хотя он не совсем без света»<sup>134</sup>.

Наконец, есть ещё одна аналогия, на которую наталкивает прослушивание «*In crosse*». Её вернее назвать культурной параллелью, так как речь пойдёт даже не о жанре, а о крупнейшем явлении мировой литературы – русском классическом романе.

Из интервью Софии Губайдулиной: «Честно говоря, мне очень нравится читать сейчас не только русскую, но и ещё и немецкую литературу. Мне очень важен, например, Томас Манн, и Гессе. До сих пор это два писателя немецких, которые мне настолько близки. «Степной волк», или «Доктор Фаустус» лежат у меня, всё время в них заглядываю, думаю об этих

<sup>133</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 226.

<sup>134</sup> Николай Кузанский. Собр. соч. В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 207. Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 226.

проблемах. Когда я говорю о произведении «Доктор Фаустус» Томаса Манна, то тотчас – к «Братьям Карамазовым». Это очень острая тема для меня: разговора со Всевышним, и сатанизма в мире, и там это очень заострено. Сейчас мы в этом живём. <...>»<sup>135</sup>.

В беседе с журналистом неспроста затронута проблема русского и немецкого классического романов. С одной стороны, здесь сказалась нынешняя территориальная принадлежность Губайдулиной Германии, и, значит, сопричастность немецкой культуре. С другой стороны, влияние Достоевского на Томаса Манна отмечено, среди прочего, самим автором «Будденброков». В эссе «Гёте и Толстой», говоря, в числе прочего, о «гении здоровья и болезни», Манн явно причисляет себя ко второй, «достоевской», категории (и не без оснований; отметим, однако, чисто немецкую рассудочность его философских построений).

Роман «Братья Карамазовы» интересен, помимо отмеченной Губайдулиной проблемы сатанизма и его духовного полюса – «разговора со Всевышним», ещё и драматургией, выстроенностью общего сюжета и каждой отдельной судьбы романских героев. И вот как раз здесь Достоевский и «рисует» настоящее драматургическое *“in croce”*. Путь (длиной в роман) брата Ивана – духовный *catabasis*: от высоких терзаний «русских мальчиков», от возлюбившего Христа «великого инквизитора» – к банальному бытовому убийству, к тому же отцеубийству (фактически соучастником и вдохновителем которого Иван является), к горячке и безумию. Напротив, судьба брата Дмитрия – тщательно и любовно выписанный Достоевским *anabasis*. Настоящий сын своего отца, «сладогострастник», воплощение «карамазовщины», Дмитрий, начиная с замечательной сцены в Мокром (перед арестом), духовно крепнет и,

---

<sup>135</sup> Губайдулина, С.А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть//Музыкальное обозрение. № 12 (376), 2014. С. 17.

принимая вину за несовершенное преступление как мученический венец, идёт на каторгу уже преображённым<sup>136</sup>.

В сущности, можно привести много литературных примеров, где в основе драматургии наблюдается принцип *in croce* (и это, в основном, драматические страницы мировой литературы).

Однако есть в русской литературе ещё один пример – и ещё один автор, не названный Губайдулиной в числе любимых, которому удалось «написать» самый убедительный драматургический «крест» в условиях романного жанра. Имя Льва Толстого не раз будет упоминаться на страницах данного исследования. Есть основания предполагать, что духовные поиски великого писателя, вылившиеся со временем в так называемое «толстовство», не прошли бесследно и для Софии Губайдулиной. Отрицание конфессии в пользу истинной веры («Христос минус церковь», по определению Владимира Набокова) звучит в полный голос только в литературных памфлетах Толстого и его подражателей. Высказывания Софии Асгатовны не носят столь заострённой формы, однако их можно назвать очень смелыми (см., например, последние интервью композитора)<sup>137</sup>. Более того, диалог с «толстовством» можно увидеть и в партитурах Губайдулиной, а это явно не менее доказательная материя.

В романе «Анна Каренина», лучшем романе графа Толстого, идея толстовства только намечается, – во всяком случае, герой романа Константин Левин мучительно ищет и, в конце концов, обретает веру ещё «в контексте» православной конфессии. В романе, как уже говорилось, примечателен «драматургический крест». Две генеральных линии, линии судьбы Карениной и Левина, поначалу существуют как бы параллельно, практически не сближаясь. Судьба Анны чертит убедительный *catabasis*, напротив, искания Левина можно уподобить «песни восхождения», увенчавшейся

<sup>136</sup> Третий брат, Алёша, драматургически константен, как и всякий идеал (таков и князь Мышкин).

<sup>137</sup> Да и в 90-е годы Губайдулина, как честный художник, не могла не видеть искусственности религиозного ажиотажа, творившегося в постперестроечном искусстве (во многом инспирированного «сверху»), о чём смело говорила уже тогда – и не могла не поразить «немодностью» своих суждений.

обретением веры и, как следствие, смысла жизни. Интересно, что линии главных героев впервые пересекаются в «точке золотого сечения» романа. После встречи с Левиным судьба Анны резко идёт под уклон, а Левин, которого неверие привело к мысли о самоубийстве, именно после гибели Анны духовно прозревает, убеждаясь, что он и всё окружающее его есть мысль о Боге и воплощение Бога.

Стоит повторить, что *in croce* в романах Достоевского и Толстого суть отражение общего принципа романной драматургии, всего лишь одна из форм конфликта, априори положенного в основу жанра. По этому же принципу написан “*In croce*” Губайдулиной. Обобщённая программность замысла и тонкая конкретика воплощения даёт представление о взаимоотношениях «общего» и «частного» в творчестве композитора. Потребность в их осмыслении всегда возникает, когда имеешь дело с любым крупным культурным явлением. Масштаб художника постигается мерой проявления общих принципов в частном случае. Чем ярче на страницах сочинения отблеск вечности, чем больше поводов даёт художник для внутреннего «строительства» всякого рода аллюзий, чем они разветвлённее и интереснее, – тем крупнее сам художник.

Творчество Софии Губайдулиной блестяще подтверждает этот тезис.



### Глава III. Соната – месса «РАДУЙСЯ»

Соната для скрипки и виолончели «Радуйся» была написана Губайдулиной в 1981 году (другой вариант возник в 1988) – попав, таким образом, в орбиту скрипичного концерта “Offertorium” (1980, 1982 – 2 версия, 1986 – 3 версия)<sup>138</sup> и сочинения для виолончели, баяна и струнного оркестра «Семь слов» (1982). Общим оказалось многое: и время создания, а, значит, комплекс идей, владевших Губайдулиной в эти годы, и принадлежность опусов к струнно-смычковой группе (в случае «Семи слов», конечно, не абсолютная), и посвящение их самым крупным исполнительским величинам в СССР того времени – скрипачу Гидону Кремеру (“Offertorium”), виолончелистке Наталии Гутман и скрипачу Олегу Кагану («Радуйся»), виолончелисту Владимиру Тонха и баянисту Фридриху Липсу («Семь слов»).

Так же не случайно, что два из упомянутых сочинений имеют несколько редакций (две – «Радуйся», три – “Offertorium”), – иными словами, у автора в обоих случаях возникает идея «досказывания» либо даже иного наполнения мысли.

Рассуждая о судьбах музыкального языка (вернее было бы сказать – языка музыки) в XX веке и в новейшее время, В. Холопова замечает: «Кантабильное пение, или мелодия в итальянском значении слова, – эта жемчужина музыки Европы последних веков, от слишком массивированного её употребления стала приедаться и восприниматься как наскучивший шаблон. То же самое можно сказать и о гармонии, которая, по словам Игоря Стравинского, «как наука об аккордах и их связях имела блестящую, но краткую историю»<sup>139</sup>. Свой путь из закономерного тупика, начало которому положил ещё Вагнер, Губайдулина, по мнению исследователя, находит в

---

<sup>138</sup> “ Offertorium ” справедливо считается одним из самых знаковых сочинений композитора. «Мы говорим “Offertorium” – подразумеваем Губайдулина» (думается, эта формула в данном случае вполне употребима). Пожалуй, даже «Аллилуйя», сочинённая десятилетием позже (1990), стала всё же менее «губайдулинской», хотя и могла бы быть произнесена в том же «слогане» (и прозвучала бы более «по-маяковски»). Не сыграла ли здесь роль «неизречённость» “Offertorium” (напомним, «Аллилуйя» связана с произносимым сакральным словом), иными словами, не связано ли имя Губайдулиной в сознании слушателя в большей степени с программной инструментальной музыкой, чем с откровенной – словесно выраженной – религиозной программой?

<sup>139</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 109.

«парамetre экспрессии» (термин В. Холоповой). «Параметр экспрессии, обнаруживающийся в музыке не только Губайдулиной, но и других композиторов второй половины XX века, включает артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованные мелодику, ритмику, фактуру. Всё это – сфера непосредственно-выразительного звучания, самая эмоционально впечатляющая материя»<sup>140</sup>.

В интересующей нас инструментальной сфере «параметр экспрессии» связан со множеством способов звукоизвлечения, которые Губайдулина зачастую наделяет символическим «звучанием». Справедливо отмечая, что в воплощении «параметра экспрессии» огромную роль начинают играть исполнители, исследователь пишет о «своеобразной двусторонней зависимости автора и исполнителей»<sup>141</sup>, о неизбежно возникающем соавторстве.

Ещё раз приведём слова Губайдулиной: «С ними (*любимыми исполнителями – О.М.*) связаны самые драгоценные мои переживания. С ними же связаны изобретения нетрадиционных способов звукоизвлечения»<sup>142</sup>.

Любые изобретения, если они касаются творчества Губайдулиной, не самоценны. И в случае «Семи слов», “Offertorium” и сонаты «Радуйся» новые приёмы звукоизвлечения связаны (через имена музыкантов-исполнителей) с *идеей жертвенности*, одной из самых мощных сакральных идей вообще и близкой именно этому художнику – в частности.

Идея жертвенности, положенная в основу этих сочинений, позволяет усмотреть безусловное сходство в самом их «сюжете».

«(...) Самую большую драгоценность я увидела в его (*Г. Кремера – О.М.*) отношении к звуку. Когда он пальцем прикасается к струне, я

<sup>140</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 110. Подробно о «параметре экспрессии» см.: Холопова, В.Н. Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 25. М.: Московская консерватория, 1999. С 153–160.

<sup>141</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 111.

<sup>142</sup> Там же. С. 55.

чувствую, что вся его жизненная энергия концентрируется в одной точке. В этом соединении кончика пальца и звучащей струны – полная самоотдача звуку. И мне стало понятно, что тема Кремера – тема жертвы, жертвование исполнителя в его самоотдаче звуку»<sup>143</sup>.

Пожалуй, в этой же тональности можно говорить и об исполнительской манере О. Кагана и Н. Гутман, В. Тонха и Ф. Липса.

Однако если в Концерте идея жертвенности воплощена «жертвованием темы» в самом прямом, материальном, смысле слова, если «Семь слов» справедливо считается самым «сюжетным» из упомянутых сочинений, то в Сонате идея эта звучит более обобщенно. Предательство ближнего, крестный путь, земные муки и неземное успокоение – вот, пожалуй, «тема» Сонаты. Сюжет этот, за частотой обращения к нему, оказывается довольно условным, вполне архетипичным; а множество транскрипций самых драматичных страниц Нового Завета всегда связано с темой «пострадавшего за нас» – темой Жертвы.

Общность «Радуйся», «Семи слов» и “Offertorium” оказывается не только «программной»; сближает эти сочинения и жанровое их наклонение. Как бы ни были различны жанры двойной сонаты («Радуйся»), сольного инструментального концерта (“Offertorium”), партиты с явными чертами двойного концерта («Семь слов»<sup>144</sup>), Губайдулина находит у них общий «знаменатель». Это – инкрустированный в них волей художника жанр *мессы*, поистине подобный айсбергу: без пристального взгляда он вряд ли может быть замечен (сам автор выступает в роли дешифратора), и в то же время невидимая его часть – одна из цементирующих. Следует оговориться: соната «Радуйся» может считаться откликом на традицию *sonata da chiesa* (как на один из основных типов трио-сонаты, жанра, сложившегося к середине XVII

<sup>143</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 80.

<sup>144</sup> Партитой сочинение «Семь слов» было названо самой Губайдулиной из цензурных соображений: напомним, что в 1982 году страна ещё жила в эпоху «научного атеизма», и прямо заявленная религиозная программа грозила художнику неприятностями, как минимум невозможностью услышать своё сочинение с концертных площадок. Однако, с другой стороны, и явных противоречий заявленному Губайдулиной жанру мы не находим.

века), а вот жанр сольного концерта, по мнению Софии Асгатовны, предполагает сближение с мессой со времён скрипичного концерта А. Берга, ставшего, по меткому замечанию С. Савенко, «мифологемой XX века».

В первой редакции сонаты «Радуйся» автор даёт следующие заглавия частям: I. – *Kyrie*; II. – *Gloria*; III. – *Credo*; IV. – *Agnus Dei*; V. – *Gratias*<sup>145</sup>. (Любопытно, что во второй редакции Губайдулина их снимает, и на первый план выходит программный замысел.)

Говоря в беседе с Э. Рестаньо о жанрах мессы и концерта, о возможности их взаимодействия, композитор в собственных инструментальных сочинениях все-таки «видит солиста на пороге храма»<sup>146</sup>. Подтверждение тому – монументальный замысел инструментальной мессы с единственным хоровым включением, во многом основанной на жанре сольного концерта: Интроит – фортепианный концерт “Introitus” (1978), Градуал – «Ступени» (одночастное сочинение для большого симфонического оркестра (1972), Аллилуйя – «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (1990), Офферторий – скрипичный концерт “Offertorium” (1981), Коммунио – “Detto-II” для виолончели и ансамбля инструментов (1972). В высшей степени знаменательно, что части грандиозного макроцикла не писались последовательно, так сказать, «векторно», и случай Губайдулиной – это «месса длиной в жизнь». В этом смысле Губайдулина приближается к И.С. Баху (как известно, любимейшему композитору Софии Асгатовны), который представляет собой редкий тип абсолютно религиозного художника (с той оговоркой, что баховская эпоха предполагала сакральное наполнение опусов, а религиозный выбор

---

<sup>145</sup> “Gratias”, в строгом смысле, не является частью мессы, но отсылает нас к “Gloria” как одной из её строк.

<sup>146</sup> Из беседы с Э. Рестаньо: «В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то определённая музыкальная форма. В эпоху Гайдна это, безусловно, форма симфонии. Сейчас же мы чувствуем актуальность формы мессы. Во всяком случае, лично я в этом убеждена. Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма». Цит. по: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 75.

Губайдулиной во многом был сделан вопреки времени воинствующего атеизма)<sup>147</sup>.

Однако жанровое наклонение опусов делает эти сочинения всё же достаточно непохожими друг на друга. Жанр сольного концерта предполагает противопоставление солиста и оркестра: если трактовать жанровый знак сюжетно – героя и толпы; согласно Новому Завету – Иисуса и распявшего его народа иудейского. Жанр двойной сонаты (или двойного концерта – в случае «Семи слов»), «увиденный» в сакральном ключе, ставит во главу угла взаимоотношения двух солистов, и зачастую отношения эти не идиллические (согласно «сюжетным линиям», например, Нового Завета)<sup>148</sup>.

Ещё одно сакральное, – собственно программное, вынесенное в заголовок, – измерение Сонаты связано с фигурой украинского философа-богослова Григория Сковороды, работы которого Губайдулина изучала во время создания «Радуйся», летом 1980 года.

«В поисках смысла человеческого существования Губайдулина обращается к наследию великих духовных учителей разных времён и народов, таких как Лао-Цзы, Майстер Экхарт, Николай Кузанский, Шри Ауробиндо, Николай Бердяев, Рудольф Штайнер. Композитора привлекают в их текстах проявления истинной духовности *вне зависимости от конфессиональной принадлежности авторов* (курсив мой – О.М.)»<sup>149</sup>.

Заинтересованность композитора работами Григория Сковороды ставит философа в, казалось бы, пёстрый, но очень «губайдулинский» ряд, отдающий должное в равной степени восточной и западной ментальности композитора. «(...) Библия для украинского философа – не собрание

<sup>147</sup> Тип абсолютной религиозности в случае Баха, видится, на первый взгляд, более «вписанным» в эпоху, однако то же можно утверждать и относительно, например, творчества О. Мессиана, где религиозность противопоставлена страшным перипетиям века – как в прямом смысле слова спасение души. Живущим в веке XXI-м эти слова вряд ли покажутся преувеличением...

<sup>148</sup> Похожий принцип мы наблюдаем в двойном концерте Губайдулиной «Две тропы» (посвящение Марии и Марфе), 1998. Здесь, следуя логике новозаветного сюжета, партии солирующих альтов трактуются как «два типа любви», не столь уж различные между собой; контекст же (оркестр) зачастую враждебен. Подробно об этом – на страницах очерка «Две тропы» (см. III главу II части).

<sup>149</sup> Шевцова, И.В. Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. С. 123.

догматических истин, но живой источник миропознания. В своих текстах он допускает стилевую эклектику, свободно переходя от лексики высокого стиля к разговорному языку, подаёт абстрактные понятия через бытовое, вещественное»<sup>150</sup>. Последнее в неменьшей степени характерно для великого русского мыслителя Льва Толстого, который, к слову сказать, не избежал влияния Сковороды<sup>151</sup>. Подобно Сковороде, Толстой толкует Евангелие применительно к событиям собственной жизни; подобно упомянутым мыслителям, Губайдулина, сочиняя «Радуйся», *словно бы впервые* читает Евангелие, примеряя, как любой читающий, на себя, на собственный духовный опыт события великой книги.

Итак, философия Сковороды, скорее всего, стала только толчком к созданию собственной трактовки Священного Писания, иными словами, влияние философа опосредовано. Бесспорно лишь общее для Сковороды и Губайдулиной понимание радости как ощущения «Бога в своём сердце». «Радуйся со мною, друг мой! Видишь ли и веруешь ли, что мы нашли в пепле телесного домишка нашего темнейшее сокровище»<sup>152</sup>.

Интересно, что музыка Сонаты отнюдь не бесконфликтна, и, следовательно, намного менее «радостна», чем те же рассуждения Сковороды. Исчерпывающее, на наш взгляд, объяснение природе православного ощущения радости даёт сама София Асгатовна в беседе с Э. Рестаньо (напомним, что Григорий Сковорода и София Губайдулина принадлежат к одной конфессии – православной). «Боль – реальность русской истории. Русский человек с древнейших времён особенно глубоко осознаёт эту реальность. Необходимость преодолевать боль отразилась и на

<sup>150</sup> Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 123.

<sup>151</sup> Примеры толстовского «богословия» мы находим повсюду: и в его антиконфессиональных памфлетах (к примеру, «В чём моя вера?»), и в его гениальных романах, где он, действительно, «подаёт абстрактные понятия через вещественное» (т.е. с помощью метафоры) со свойственной ему художественной смелостью. Например, «негреющая кисейная одежда» в «Анне Карениной» – то самое «абстрактное понятие», представленное через абсолютно зримый и чрезвычайно бытовой образ: речь в данном случае идёт о европейской философской мысли (в частности, о Шопенгауэре), которая не сумела «согреть», иными словами – пробудить Бога в душе alter ego Толстого Константина Левина. И таких примеров множество.

<sup>152</sup> Сковорода, Г. Сочинения в 2т. / сост., пер. и обраб. И.В. Иванько и М.В. Кашубы. Т. 2. М., 1973. (Философское наследие; т. 56). С. 315. Цит. по: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 124.

характере веры. Боль – это мера веры, способ максимально приблизиться к страданиям Христа. Если в католической и протестантской церкви верующий совершает ритуал, как *в о с п о м и н а н и е* (разрядка Э. Р.) о сакральном акте, то в православной церкви верующий, совершая эпиклесу, *д е й с т в и т е л ь н о* (разрядка Э. Р.) призывает Духа Святого низойти на хлеб и вино, чтобы они претворились в кровь и плоть Христа. Он действительно переживает встречу с Христом, с живым сыном Божиим, когда священник провозглашает: «Христос среди нас». А в момент преломления хлеба он *д е й с т в и т е л ь н о* (разрядка Э. Р.) осознаёт смерть Христа как свою собственную смерть, чтобы затем пережить истинное воскресение, преобразование своего человеческого существа. И это преобразование в сущности есть бессмертие его души, такая *несказанная радость* (курсив мой – О.М.), которая абсолютно невозможна, если речь идёт только о воспоминании или о почитании великого события. Русский верующий переживает процесс обновления как истинный, совершающийся в действительности акт. Вот почему ему очень важно пережить не только радость Благодати, но и *боль на пути к этой радости* (курсив мой – О.М.)»<sup>153</sup>.

Откликом на авторское размышление звучит высказывание композитора об истории создания сочинения 1990 года «Аллилуйя», которое изначально мыслилось как реквием: «Идея реквиема (*обещанного Губайдулиной сестре – О.М.*) уступила место идее Аллилуйи – восхвалению, однако в действительности эти две противоположности *находятся в одном религиозном пространстве* (курсив мой – О.М.)»<sup>154</sup>.

Показательно также написание названия сонаты «Радуйся» на русском – и ведущих европейских языках (немецком и английском): в двух последних случаях ставится восклицательный знак (“Freue Dich!”, “Rejoice!” – см. нотное издание Сонаты в издательстве “Sikorski”, Германия); возможно, что

<sup>153</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 65-66.

<sup>154</sup> Там же. С. 94.

повелительное наклонение в русском языке звучит эмоциональнее без использования дополнительных стимулов, однако экстатических эмоций в любом случае не предполагает.

Итак, соната «Радуйся», как и многие сочинения Губайдулиной, предстаёт в нескольких сакральных измерениях. Первое из них – жанр мессы, некий «со-жанр», проникающий в двойную сонату.

Второе – связано с именем Григория Сковороды, с философией которого София Губайдулина ведёт далеко не всегда «соглашательский» диалог<sup>155</sup>. Почти все названия частей Сонаты отсылают слушателя к строкам из писем украинского богослова<sup>156</sup>.

Следующее измерение – так называемые «заметки на полях» черновой партитуры, сделанные Губайдулиной во время работы над сочинением<sup>157</sup>. О некоторых развёрнутых программных «пояснениях» к нотному тексту стало возможным узнать благодаря австрийскому исследователю Катарине Хётценекер<sup>158</sup>.

Наконец, содержание самой партитуры: сложные взаимоотношения солистов, которые оказалось возможным трактовать в программно-религиозном ключе; слагаемые «параметра экспрессии», иногда отсылающие нас к архетипам барочных риторических фигур, а в некоторых случаях создающие абсолютно новые сакральные «слова»; способы звукоизвлечения, которые прочитываются, опять же, как сакральная метафора, – всё это позволяет считать сонату «Радуйся» одним из сочинений, где религиозная идея прописывается автором наиболее насыщенно и последовательно.

Рассматривая *сакральную метафору* на всех уровнях сочинения, мы будем иметь в виду также сопряжение её с принципами сонатного *allegro*,

<sup>155</sup> Подробнее об этом см.: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 123-132.

<sup>156</sup> Сковорода, Г. Сочинения в 2т. / сост., пер. и обраб. И.В. Иваньо и М.В. Кашубы. Т. 2. М., 1973. (Философское наследие; т. 56).

<sup>157</sup> Черновики хранятся в Фонде Пауля Захера (Базель, Швейцария).

<sup>158</sup> Hötzenecker, K. Das semantische Kompositions-konzept Sofia Gubaidulinas Sonate "Freue Dich!" unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen und der unveröffentlichten Erstfassung: Diplomarbeit. Wien, 2010.



аналогию с которым проводит В. Холопова<sup>159</sup>, или с «большой сонатной формой» И. Шевцовой<sup>160</sup>.

Квинтэссенцией сакральной метафоры в этом сочинении можно считать два способа прикосновения к струне: *vibrato* и флажолет, причём прикосновения сменяют друг друга *в одной точке струны*. Это в высшей степени символично, ведь, как говорит Губайдулина, «не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет, надо лишь минимально изменить способ соприкосновения со струной»<sup>161</sup>. Бытие и небытие – вот суть главные события любой жизни, грань меж ними, как верно и абсолютно художественно замечает София Асгатовна, зависит от угла взгляда, от *точки зрения*.

Первая часть, *Kyrie* по аналогии с мессой (и главная партия сонатного *allegro*), имеет подзаголовок «Радости вашей никто не отнимет от вас»<sup>162</sup>. Как известно, эти слова произносит Иисус во время прощальной беседы с учениками. Характер музыки соответствует вступительной части мессы; сама Губайдулина в черновиках отмечает: «Утешение. Любовь. Призыв не печалиться, не гневаться. Не надо быть таким претенциозным. Это грех – печалиться без причины. Радуйся во Господе»<sup>163</sup>.

Идея «двумирия» заявлена с первых тактов сочинения: первоначальные два звука (*cis*) исполняются скрипачом последовательно *vibrato* и флажолетом. В начальной теме скрипки слышатся ламентозные интонации, основанные на секундовом интервале. Следующие в спокойном диатоническом звучании, преимущественно в нисходящем движении, они прерываются флажолетами – мгновенными «перелётами» за грань бытия (с начала до ц. 5). Тема, которую И. Шевцова называет «консонансом экспрессии», не лишена внутреннего драматизма – во многом благодаря выразительной динамической кривой: от *pp* до *ff* на достаточно коротком

<sup>159</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 233.

<sup>160</sup> Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 127.

<sup>161</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 233.

<sup>162</sup> Ил. 16:22-24.

<sup>163</sup> Цит. по: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 125.

временном расстоянии (порой один-два такта: см., например, 3 т. до ц. 4). (Приложение, № 12)

Тема виолончели, вступающая с ц. 6, относится к параметру «диссонанс экспрессии» (следуя терминологии И. Шевцовой). И, хотя экспозиция темы – всего лишь «проба сил», идея противопоставления «миров» уже достаточно ощутима. Интересно, что, в противовес теме скрипки, мелодия виолончели устремлена вверх. Та же, казалось бы, секундовая интонация звучит совершенно иначе, прежде всего, из-за хроматической насыщенности (преобладают малосекундовые ходы); к тому же, приём интонационного ракохода «переворачивает» эмоцию, а манера игры *ricochet*, в противоположность *legato* начальной темы, делает её «колючей».

Генеральное противопоставление направлений вниз-вверх в губайдулинской «сакральной» системе координат зачастую соотносится, как мы уже видели, с барочными фигурами *catabasis* и *anabasis*. Нередко композитор намеренно «перекрещивает» партии, создавая тем самым пространственную фигуру креста (рассмотренное выше “In croce” - один из самых наглядных примеров). Намерение автора в случае Сонаты ещё более оригинально: крест не «рисует» полностью (партии, доходя до «точки соприкосновения», тем не менее, не пересекаются), но непременно угадывается. Нарочитый «обрыв» рисунка возможно сопоставить с ограниченностью человеческого воображения: по большому счёту, нам не дано проникнуть в то, что лежит за пределами видимости.

И. Шевцова считает виолончельную тему побочной партией сонатной формы; мы же склонны назвать её связующей партией: настоящий контраст впереди. Однако нет сомнения, что первая часть экспонирует идею двумирия дважды: «этот свет – тот свет» (*vibrato* – флажолет) и «мир страдания – мир неверия», которые можно трактовать как образы Христа и Иуды, – в широком смысле как Добро и Зло (тема скрипки – тема виолончели). В

дальнейшем семантика инструментов будет пересмотрена, и «не в пользу» скрипки.

Однако, начиная с ц. 7 и до конца части, инструменты сливаются в чистейшем октавном унисоне *e* «по ту сторону» эмоции (оба инструмента играют приёмом флажолет).

Если первая часть Сонаты не содержит в себе внутреннего конфликта (часть мессы *Kyrie* не противоречит «программе» из Священного Писания в трактовке Сковороды – и самой музыкальной эмоции), то вторая часть оказывается более сложно организованной. С точки зрения мессы это *Gloria*; барочный архетип предполагает торжественный, гимнический характер музыки. Строки из Священного Писания «Возвеселитесь веселием», приводимые во многих священных текстах<sup>164</sup> и в любом контексте не имеющие двойного смысла, также вполне сопоставимы по характеру с *Gloria*. Однако сам музыкальный материал эмоционально противоположен высказанной программе.

Тем не менее, семантика *Gloria* во второй части всё же присутствует, пусть и в неявной форме. Так, вторая часть выступает контрастом (отчасти подготовленным) по отношению к первой. Безусловная «активность» тематизма (фактурного плана), туттийность изложения (насколько она возможна в условиях струнного дуэта), ритмическая насыщенность ткани – всё свидетельствует в пользу динамического образа, пусть он и оказывается эмоционально «перевернутым».

С точки зрения сонатной формы вторая часть – это сфера побочной партии. Она отчасти «продолжающего» характера – её сходство со связующей партией безусловно. Если бы данный раздел формы не предполагал образного контраста, то функционально он вполне отвечал бы понятию интермеццо – настолько он «нетематичен». Материал части нарочито нивелирован: инструменты, на этот раз выступая в абсолютном согласии, замкнуты в пределах близких, «шумящих» хроматических

<sup>164</sup> В Послании к римлянам, в Книге пророка Иеремии, в Псалмах.

пассажей. В семантическом поле Губайдулиной вторая часть – это образ Зла, отстранённого и равнодушного. В каком-то смысле материал части – это праматерия, лишённая какого-либо вообще эмоционального «знака». Идеальное «ничто» решено Губайдулиной как идеальная, «зеркальная» симметрия. Направление тематизма скрипки и виолончели оказывается симметричным как в параллельном, так и в противоположном движении, что легко определяется на слух и «на глаз» («визуализация» музыкальной ткани, опять же, без труда читаемая «на слух», занимает не последнее место в творчестве композитора, являясь, по сути, одной из граней символического мышления). В симметрию вписан «недорисованный» крест: солирующие партии, в итоге, не перекрещиваются (ц. 8). Однако есть моменты и более «прочерченные»: ц. 21, ц. 22.

Во всей этой «шуршащей» фактуре выделяются малосекундовые интонации, поочерёдно звучащие у скрипки и виолончели (цц. 1, 5, 4 т. начиная от ц. 9, цц. 12-14 и в конце части). В некоторых случаях слышатся вариации на тему *BACH* (ц. 14, последний такт части) – притом, что есть опасность трактовать подобным образом любое сопряжение малых секунд. В конце части Губайдулина «вспоминает» о начальной теме первой части: в данном случае она звучит в партии виолончели, изменённая, но узнаваемая. В качестве перехода к третьей части звучит вариант темы *BACH*, наиболее близкий оригиналу. Так предугадываются «крестные муки» следующей части. (Приложение, № 13)

Третья часть – кульминация сочинения, средоточие всех уровней контраста вплоть до стилистического. В свете сонатной формы это настоящая разработка – не только по степени конфликтности, но и по своему положению в форме. (Скорее, здесь можно говорить о позднеромантической традиции, оказавшей влияние на Губайдулину «не без участия» Шостаковича.)

Третья часть как часть мессы – это *Credo*. Парадоксальным образом композитор связывает «Верую» со словами, означающими абсолютно

противоположное, а именно отступничество. Части предпослан программный заголовок «Радуйся, Равви»; как известно, с такими словами обратился к Учителю Иуда в Гефсиманском саду, тем самым указав на него врагам. Сама Губайдулина «расшифровывает» смысл части как «предательство, распятие»<sup>165</sup>. Однако в широком смысле истинная Вера обретается через предательство; возможно, идея вполне в духе Достоевского оказалась не чужда композитору.

Именно третья часть оказывается наиболее персонифицированной: «образы» инструментов Губайдулина трактует как «cello – Христос, v[ioli]no – Иуда»<sup>166</sup>. Соотношение тембра виолончели и «голоса» Христа оказывается вполне «узаконенным», в том числе и в контексте творчества Губайдулиной<sup>167</sup>; скрипке выпала роль Иуды. Противопоставления тембров, конечно же, оказалось недостаточно – и лживые намерения Иуды автор «вскрывает» методом полистилического контраста. Не будучи приверженцем метода полистилистики, Губайдулина, во-первых, не могла избежать её влияний (напомним, «Радуйся» была написана в 1980 году, т.е. ещё оказывалась в поле могущественных флюидов полистилистических опусов А. Шнитке<sup>168</sup>), во-вторых, задача, поставленная перед художником, похоже, потребовала именно такого решения. Четыре года спустя была написана «История доктора Иоганна Фауста», где Шнитке, остроумно «разъяв» образ дьявола на две составляющие – «сладкоголосого обольстителя» и «жестокое карателя», указал на двуликость врага рода человеческого. «Дьявол карает пошлостью», утверждал Шнитке, поэтому «срывать маски» в кантате было поручено «низкому» жанру танго. Губайдулина поступила стилистически

<sup>165</sup> Цит. по: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 126.

<sup>166</sup> Цит. по: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 130.

<sup>167</sup> См., например, “In crosse” для виолончели и органа, “Detto-II” для виолончели и ансамбля инструментов, «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра, виолончельный эпизод в скрипичном концерте “Offertorium”.

<sup>168</sup> Также не можем не упомянуть о собственном полистилистическом опыте композитора: это «Час души», концерт для ударника и симфонического оркестра с солирующей певицей на стихи М. Цветаевой (1976), где высокой «ночной» поэзии Цветаевой противопоставлена жизнь «дневная», символом которой стали уличные песенки «Цыплёнок жареный», «Ой, Коля, грудь больно, любила довольно», вальс «Амурские волны» и «Весёлый ветер» И. Дунаевского.

осторожней, избрав для «речи» Иуды манеру блестящего «пассажного» концертирования в духе Паганини (симптоматично, что итальянский виртуоз ещё при жизни обрёл славу «дьявола») – цц. 8, 9, 18-40. Блестящая и неглубокая, абсолютно внешняя «концертность» – аналог так называемой поверхностной виртуозности, – зачастую являлась непременным атрибутом сольного, в большинстве случаев скрипичного, концерта (в силу популярности и технического «всесовершенство» инструмента). (Приложение, № 14)

Вторая ипостась Иуды, по решению Губайдулиной, в чём-то оказывается ближе полистилистике Шнитке. В ц. 6 слышится как бы гитарный перебор (исполняемый двумя солистами *pizzicato*). Звучащий одиноко, «сольно», он, тем не менее, воспринимается как аккомпанемент так никогда и не зазвучавшей мелодии. Гитарный аккомпанемент в данном случае – синоним шнитковской «пошлости»; можно усилить ассоциацию, вспомнив, что лакей Смердяков, дьявольский «двойник» Ивана Карамазова и настоящий убийца старика Карамазова в «Братьях Карамазовых», любил петь чувствительные куплеты под гитару. (Приложение, № 15)

Тем не менее, Губайдулина, в отличие от Шнитке, не развенчивает образ посредством жанра или стиля. И в той, и в другой ипостаси Иуда в «Радуйся» даже красив. Налёт пошлости подтачивает благостность звучания дьяволова дуэта в «Истории доктора Иоганна Фауста» Шнитке, но его, пожалуй, можно поставить в этот «неотталкивающий» ряд. Здесь уместна и литературная параллель: из всех образов Иуды в мировой литературе исключительным красавцем он предстаёт только в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Внешнее уродство, но нравственную неоднозначность видит в образе Иуды Леонид Андреев («Иуда Искариот»). Рассказ «Иуда Искариот» был написан Андреевым в 1907 году, во времена не утихших ещё волнений первой русской революции. Во многом благодаря временному контексту главный герой, Иуда, наделён чертами бунтаря, Прометея; Иисус же написан однозначными и вялыми красками. (Близко этой трактовке сочинение Х.Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды».) Среди оценок современников, которые получил «Иуда Искариот», выделяются две. Л. Толстой отозвался о рассказе так: «Ужасно гадко, фальшь и отсутствие признака таланта. Главное зачем?» Известно, что Льву Николаевичу не угодил сам Шекспир, однако совершенно ясно, что в данном случае задело Толстого другое: свой рассказ Л. Андреев

Образу Иуды («предательство») противопоставлен образ Христа («распятие»). С самого начала части виолончель в высоком «мучительном» регистре пропевает мотив креста, и здесь уже нельзя усомниться в архетипе *ВАСН*. «Трудное» малосекундовое восходящее движение – шаги на Голгофу – из мира боли и неотвратимости («здесьнего» мира) возносятся флажолетом в «другой» мир, по ту сторону боли и «человеческих» эмоций.

Мгновенным и поразительным контрастом выступает «ползуще-завывающая» тема в низком регистре большой октавы, как бы туго связанная малыми секундами (ц. 3). (*нотный пример*) Это – образ настоящей, преисподней. Тема прозвучит ещё раз в ц. 7 (между «гитарным» эпизодом и первым «паганиниевским» пассажем), а далее, в ц. 13, её подхватит скрипка. По-видимому, преисподняя «открыта для всех»; может быть, подтверждение этой мысли мы найдём в конце части, где тема исполняется уже обоими солистами.

Однако драматической кульминацией «действия» можно считать огромный по протяжённости контрапункт двух солистов: начиная с ц. 17 и практически до конца части (до ц. 41) виолончель («Христос») проводит грандиозный и мучительнейший *anabasis* (от *cis* большой октавы до *gis* второй октавы, с «перебросами» флажолетов); на этом фоне «фиглярствует» скрипка. «Дьявольские трели» с каждым проведением всё больше мельчают, «рассыпаются», и можно задаться вопросом – не дискредитирует ли тем самым Губайдулина идею сольного виртуозного концерта паганиниевского типа как наиболее далеко отстоящего от «порога храма»?...

Единственной «передышкой» в этом антидиалоге можно считать просветлённо-тональный *quasi*-хорал (ц. 41). Но он довольно быстро сметается алеаторическим «шуршанием» (цц. 42-43), затем – визуально поданной «темой креста» (партии скрипки и виолончели перекрещиваются

---

писал по ренановской «Жизни Иисуса», сам же граф Толстой в литературных своих проповедях опирался только на Евангелие, не признавая ничьих толкований. Вторая оценка принадлежит М. Волошину, назвавшему это сочинение «евангелием наизнанку». Интересно, что именно этот взгляд оказался близок современным издателям: большинство суперобложек издания рассказа Л. Андреева дополнено броской рекламной фразой – «Евангелие от Иуды».

регистрами – ц. 44), и, наконец, слиянием инструментальных партий в теме «преисподней». Драматургию третьей части, которую при желании можно прочесть как символ веры «вопреки обстоятельствам» или как «доказательство от противного», призваны уравновесить, в том числе и на уровне формы, последующие интермеццо и финал (четвёртая и пятая части).

Четвёртая часть, *Agnus Dei* по аналогии с мессой, имеет подзаголовок «И возвратись в дом свой». В своих письмах Сковорода говорит: «Самое же внутреннейшее внутри нашей мысленной бури и самый центр, и гавань, и мир есть наш то, о предсладчайшее имя Христос – Бог наш»<sup>170</sup>. Сам же текст программного подзаголовка соседствует в работах Сковороды со следующими размышлениями: «царство божие внутри нас», «омой прежде внутренность стакана»<sup>171</sup>. Переводя мысли Сковороды на светский язык, истина внутри нас, и, опять же, «не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет», надо лишь внимательней всмотреться вглубь себя.

Часть решена в хоральной фактуре, что соответствует программному замыслу и соотношению с *Agnus Dei* как частью мессы. Как отмечает В. Холопова, «в сфере музыкальной экспрессии достигнут необыкновенный эффект как бы свечения музыки изнутри. Оба инструмента звучат в самом высоком регистре – скрипка играет мелодию вибрато, а виолончель дополняет её гармоническими двузвучиями флажолетов»<sup>172</sup>. (Приложение, № 16)

То, что хорал звучит после драматических коллизий третьей части, как раз не делает его безоглядно просветлённым. Тематический материал части – «гроздь» малых секунд; они определяют и гармонический комплекс (вклинивающиеся в мелодику «романсовые» сексты (ц. 4) не в состоянии повлиять на общую жёсткость звучания). По «гамбургскому счёту» интермеццо – один большой *passus duriusculus*; эту идею только усугубляет общая «геометрия» инструментов: по аналогии с предыдущей частью

<sup>170</sup> Сковорода, Г. Сочинения. С. 315. Цит по: Шевцова, И.В. Указ. изд. С. 129.

<sup>171</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 235.

<sup>172</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 235.



четвёртая – грандиозный *catabasis*. Переосмысление идеи роднит эту часть формы с репризой всего сочинения. (Истинным финалом, конечно, станет пятая часть, однако налицо также функциональное взаимопроникновение частей цикла.)

В «хроматическом» хорале особую роль играет формула креста, опять же, увиденная композитором в нескольких измерениях. Версия мотива *VACH* звучит в партии скрипки, т.е. интонация креста подана горизонтально. Наиболее интересно её вертикальное измерение: начиная с ц. 7, солирующие партии перекрещиваются, и здесь особый смысл приобретает главная тематическая идея части: интонация малой секунды «распинается» и вертикально, и горизонтально, в точности по визуальной фигуре креста. (*нотный пример*)

Таким образом, идея равновесия на уровне драматургии сочинения оказывается нарушенной: по сути, это не катарсический хорал, а довольно напряжённое монологическое (два инструмента здесь действуют «заодно») высказывание. По-видимому, «омовение стакана», или познание себя связано с огромной внутренней работой, не всегда радостной (уже отмеченный аспект названия сонаты).

Идею «странной» репризы подхватывает собственно окончание части: с ц. 12 звучит протяжённый доминантовый предыкт к *G-dur* заключительной, пятой части. Это наиболее оригинальное решение Губайдулиной идеи распятия, одной из основных в этом сочинении: звук *d* «распинается» собственно приёмами игры: здесь и игра на подставке (производящая жуткое впечатление – воистину «нечеловеческая музыка!»), и *arco*, и *pizzicato*, *vibrato* и флажолет. В область «распятия» попадают также окружающие звук *D* хроматизмы, таким образом, фигура креста оказывается продолженной и горизонтально. (Приложение, № 17) Та же идея «распятия струны» заложена в одну из частей «Семи слов» (№ 6, «Свершилось!»).

Пятая часть – *Gratias* – выполняет функцию одновременно репризы и коды (или послесловия). Части предписан программный заголовок – цитата

из писем Сквороды «Внемли себе», имеющий «продолжающий» по отношению к программе предыдущей части характер.

И. Шевцова отмечает как бы «оторванность» финальной части от контекста целого<sup>173</sup>. Действительно, танцевальная тема, в принципе не свойственная стилистике Губайдулиной, как бы нарочито облегчена, её характер напоминает темы рондо или рондо-сонат с их «позитивной» жанровостью. Однако связь с перипетиями предыдущих частей существует, просто она не лежит на поверхности. Так, в партии скрипки можно уловить «концертные» интонации из третьей части, глиссандные пассажи из второй (4 т. до ц. 7); в целом же автор «разводит» партии скрипки и виолончели в противоположные стороны-регистры (высочайший у скрипки и очень низкий у виолончели) – «выпрямляет» крест. Возникает неизбежная аналогия с драматургией третьей части, отмеченная В. Холоповой<sup>174</sup>.

В конце сочинения, подчиняясь эстетическим принципам равновесия, Губайдулина повторяет основную мысль Сонаты: начиная с ц. 24 в партии виолончели противопоставлены миры «здесь» и «там» (*vibrato* и флажолет). Также «вспоминается» тема креста – 6 такт после ц. 23. Нельзя не согласиться с утверждением И. Шевцовой: «В неоднозначном окончании сочинения выявляется собственная позиция композитора: мир – это зыбкое равновесие добра и зла, и жертва Христа не может избавить человека от ответственности за выбор между этими двумя полюсами»<sup>175</sup>.

Более того, последние такты сочинения (ц. 28) рисуют совсем не «радостную» картину «иногo» мира: инструменты играют на подставке в интервале большой септимы, разведённой по абсолютным регистровым полюсам (большая октава – третья октава), символизируя безголосую – в прямом смысле слова – смерть<sup>176</sup>. Даже последний, казалось бы,

<sup>173</sup> См.: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 131.

<sup>174</sup> Там же. С. 235.

<sup>175</sup> Там же. С. 131.

<sup>176</sup> Подобным образом Губайдулина «видит» смерть Христа в сочинении «Семь слов»: в конце шестой части («Свершилось!») виолончелист обрывает самый низкий из возможных звуков виолончели – с

катарсически-консонантный *Fis-dur*'ный секстаккорд несёт в себе существенную «червоточину»: место *ais* занимает *b*; нетемперированные струнные (в данном случае виолончель) озвучивают мажорную терцию ниже, «фальшивей», и поневоле возникает мысль – так ли безусловно спасителен «тот свет», ради которого, воистину, «не надо подниматься на Эльбрус»... (Приложение, № 18)

Нерадостность «Радуйся» обусловлена, с одной стороны, напряжённо-эмоциональным прочтением Губайдулиной самых драматических страниц Нового Завета, с другой – собственной трактовкой сакральной (и именно православной) темы «радости». Напомним, что, по мысли самой Софии Асгатовны, «русский верующий переживает процесс обновления как истинный, совершающийся в действительности акт. Вот почему ему очень важно пережить не только радость Благодати, но и боль на пути к этой радости». Тем самым Губайдулина, по сути, противоречит Сковороде, творя – или отражая – свой собственный, как всегда, неповторимый, в чём-то неудобный для обыденного сознания, сакральный мир.

---

большой октавы – на подставке, седьмая же часть («Отче! В руки Твои предаю дух Мой») игрой солиста за подставкой символизирует переход в иной мир.

#### Глава IV. Партита-пассион «СЕМЬ СЛОВ»

Сочинение «Семь слов» для виолончели, баяна и ансамбля струнных написано Софией Губайдулиной через два года после создания скрипичного концерта “Offertorium” (1980); сонату «Радуйся» (1981) отделяет от «Семи слов» год. Учитывая, что и “Offertorium”, и «Радуйся» имеют несколько редакций, рассредоточенных в тех же 80-х, можно сказать, что все упомянутые сочинения задумывались и воплощались в одном и том же «силовом поле» – напряжённом векторе личного «религиозного акта» Софии Губайдулиной<sup>177</sup>.

История создания «Семи слов» хорошо известна, но поскольку она непосредственным образом повлияла на сакральную программность опуса, приведём её ещё раз. Идея сочинения возникла у Губайдулиной после того, как в её присутствии виолончелист Владимир Тонха исполнил ораторию «Семь слов» Й. Гайдна в переложении для виолончели и камерного оркестра. Композитору пришла мысль сочинить музыку на тот же сюжет и для похожего инструментального состава. Однако источником вдохновения для Губайдулиной стало не гайдновское сочинение, а одноимённая оратория Г. Шютца, композитора добаховской поры. Именно оттуда был заимствован текст для программных заголовков частей сочинения и музыкальная цитата (на слово «Жажду») (*нотный пример – из книги В. Холоповой.*)

Вне сомнения, что Губайдулину привлекла сама архаичность звучания шютцевской музыки. Гармонизация Шютца музыкального отрывка на фразу “Mich dürstet” подчёркнуто модальна; тональный центр колеблется между *E-dur/e-moll* и *H-dur*. Таким образом, сопоставляя «звучание» эпохи Шютца и собственный, весьма радикальный даже для XX века стиль, Губайдулина добилась эффекта, в сущности, «полистилистического» – разумеется, в широком смысле слова (в конкретном значении терпина София Асгатовна –

---

<sup>177</sup> В этот же ряд попадают “De profundis” для баяна (1978) и “In croce” для виолончели и органа (1979). Другая версия этой пьесы – для виолончели и баяна – затрагивает уже девяностые годы (1991).

не приверженец этого метода)<sup>178</sup>. Возможно, Губайдулину пленила, с одной стороны, «отдалённость» звучания щютцевской музыки, с другой, напротив, – большая, скажем так, временная приближенность к историческим событиям, о которых идёт речь.

Авторский замысел, несомненно, расширивший первоначальную идею, потребовал включения в партитуру ещё одной солирующей партии – баяна. Насколько виолончельный «голос» был связан в сознании Губайдулиной с личностью Владимира Тонха, настолько же партия баяна оказалась слитой с другим замечательным исполнителем – Фридрихом Липсом. (Кстати, им обоим и посвящено сочинение.)

Сотрудничество Губайдулиной с выдающимися исполнителями-современниками всегда выливалось в со-творчество. «Все они (*Марк Пекарский, Иван Монигетти, Гидон Кремер, Наталия Гутман, Олег Каган, Фридрих Липс, Владимир Тонха, Валерий Попов – О.М.*) открывали перед композитором совершенно новые музыкальные горизонты»<sup>179</sup>. Причём можно говорить о двух типах влияния – назовём их условно *духовным* и *материальным*. К первому типу принадлежит, например, скрипач Гидон Кремер, «жертвенная» подача звука которого во многом инспирировала замысел “Offertorium”. Ко второму типу отнесём исполнителей, открывавших новые, порой революционные, способы звукоизвлечения. Этих музыкантов перечисляет сама Губайдулина: «Иван Монигетти, Наталья Шаховская, Владимир Тонха, Лев Михайлов, Марк Пекарский»<sup>180</sup>. Разумеется, такое деление условно, поскольку, попадая в контекст губайдулинских партитур, сугубо «материальные» приёмы обретают символический смысл.

---

<sup>178</sup> Любопытен отзыв Софии Асгатовны о своём коллеге и соратнике А. Шнитке – в очерченном ключе. «Шнитке(...) истину находит не в звуковой ткани, а в связях между отдельными звуковыми комплексами, то есть *как бы вне материала* (курсив мой – О.М.). У него типично постклассицистское сознание.» Цит. по: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 33. Далее, говоря об Эдисоне Денисове, Губайдулина замечает, что «он находит истину в самом материале», и называет этот тип сознания «классицистским». Если экстраполировать мысль на саму Софию Асгатовну, можно сказать, что она принадлежит всё же к «денисовскому» типу (хотя и с оговорками).

<sup>179</sup> *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 55.

<sup>180</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 55.

«Семь слов» не случайно считается самым последовательным, самым, что ли, «сюжетным» сакральным сочинением композитора. При этом сюжетика произведения очень конкретна, живописно-изобразительна, в отличие, скажем, от программ таких опусов, как “Offertorium”, «Радуйся», “In croce” (этот тип программности можно назвать условно-обобщённым).

Показательна – в очерченном ключе – история «выхода в свет» сочинения «Семь слов». Она хорошо известна: стремясь избежать возможных препятствий на пути к исполнению, Губайдулина «сняла» программные заголовки «частей и целого» и назвала «Семь слов» «партитой»<sup>181</sup>. Государственный атеизм, мягко говоря, не поощрял любых проявлений религиозного чувства, поэтому предосторожность Губайдулиной не была излишней. Однако религиозная символика сочинения настолько «бросается в уши», что только откровенно не подготовленный слушатель мог бы её не заметить. Тем не менее, формального повода для придирки София Асгатовна не оставила.

Сакральная символика «Семи слов», как уже отмечалось, последовательно-сюжетна – что диктуется программой, скрупулёзно рисующей последние минуты жизни Христа и уход его в мир запредельный. Помимо сюжета, «лежащего на поверхности», Губайдулина насыщает сочинение *сакральными метафорами* разного уровня – от драматургического до тематического (опять же, в широком смысле слова). Сакральная метафора, как уже неоднократно отмечалось – основной «инструмент» религиозного высказывания композитора.

Губайдулинская символизация в «Семи словах» многоуровневая и иерархична.

Безусловно, самым крупным «сюжетным» моментом (после собственно программно заявленных «семи слов Спасителя на кресте», рассредоточенных в семи же частях) можно считать персонификацию инструментального состава. Основной религиозный символ сочинения – христианская Троица.

---

<sup>181</sup> Под этим «эвфемизмом» сочинение и вышло в свет.

Губайдулина «пишет» её, в первую очередь, тембровыми красками: баян – Бог-Отец, виолончель – Бог-Сын (Христос), струнные – Дух Святой. Решение Губайдулиной и логично и остроумно в то же время. Самым естественным и традиционным можно считать выбор тембра виолончели как «голоса» Христа. Композитор уже прибегала к подобной *тембровой метафоре* в скрипичном концерте “Offertorium” (эпизод виолончельного соло), в виолончельном концерте “Detto-II”, в двойной сонате «Радуйся» (партия виолончели). В сочинении “In crosse” виолончельному «голосу Христа» противопоставлен – как «глас небес» – орган. Подобной семантикой Губайдулина наделяет и звучание баяна в «Семи словах». Существует мнение, что тембры органа и баяна близки; это отчасти верно, если учесть общность «воздушной» природы инструментов<sup>182</sup>. В любом случае, голос баяна, народно-бытового *de jure* инструмента, в контексте философски-религиозных взглядов Губайдулиной тоже оказался по-своему «объективен», но не в «массовом», а в религиозном смысле слова – в сущности, таким и должен быть голос Бога-Отца. Выбор тембра на эту «роль» отменно удачен.

Струнный «хор» с его тембровой мягкостью и «деперсонифицированностью», рассредоточенной в многоголосии, символизирует отстранённо-светлое начало (Дух Святой).

«Инструментальная символика» (так сама Губайдулина называет тембровую метафору) подкреплена символикой звуковысотных систем: хроматика (микрохроматика) – Христос, страдание (виолончель), и Бог-Отец, тоже страдание, но с оттенком «отстранённости» (баян); диатоника – прощение, умиротворение, «небесное» созерцание – Дух Святой (струнные).

В. Холопова говорит даже не о конфликте этих двух систем в контексте «Семи слов», а о некоем параллельном их существовании – о «параллельной драматургии». Заметим, однако, что параллельная драматургия всё же иногда «отклоняется» в конфликтную.

---

<sup>182</sup> Напомним, что у Губайдулиной есть версия “In crosse” для виолончели и баяна (1991).

Тот же исследователь пишет о том, что две полярные системы сходятся – точнее сказать, выпрямляются – в «точке унисона» (унисонно-октавное изложение). Таким образом, чистому унисону также придаётся символическое значение, ибо в этой точке «очищаются» – отражаясь друг в друге – хроматика (боль, напряжение, мучение) и диатоника (успокоение, отстранение)<sup>183</sup>.

По мнению В. Холоповой, композиция сочинения основана, во-первых, на взаимоотношениях двух очерченных выше сфер – хроматики (мученичество) и диатоники (светлая запредельность); другим – центробежным – фактором становится шютцевская цитата. Она появляется трижды – в I, III, V частях, – и выполняет функцию рефрена<sup>184</sup>. Цитата из Щютца – это ещё один крупный драматургический «узел» сочинения. Собственно, на сопряжении отмеченных композиционно-драматургических линий и строится сакральный «сюжет» «Семи слов».

Тем не менее, главным «словом» в «Семи словах» можно считать «мотив распятия» в партии виолончели (Христос). Основная «сюжетная» линия сочинения – страдания Иисуса в момент казни, поэтому внимание Губайдулиной абсолютно закономерно приковано к «прямой речи» главного героя. В. Холопова отмечает, что на протяжении сочинения солист-виолончелист обыгрывает поочерёдно четыре пустые струны инструмента, от верхней до нижней<sup>185</sup>. Таким образом, Губайдулина выстраивает огромную *тему-регистр* – рассредоточенный во времени и пространстве *catabasis*.

Символику числа «4» композитор обыгрывает дважды: четыре «вершины» имеет крест, и на протяжении всего сочинения композитор «даёт слово» всем четырём евангелистам: Иоанну, Матфею, Луке, Марку (в программных комментариях к каждой части).

<sup>183</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 199.

<sup>184</sup> Подробнее об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 199.

<sup>185</sup> Там же. С. 201.



Числовая символика – одна из приоритетных в губайдулинской «системе символов». Отмеченная выше как *тембровая метафора* «инструментальная Троица», символика числа «4», а также «лежащее на поверхности» число «7» («семь слов» – семь частей) – основные сакральные числа произведения. Здесь нетрудно усмотреть – на самом высоком, концепционном, уровне – принцип излюбленного Губайдулиной «ряда Фибоначчи»: сложение двух предыдущих значений дают результат, в данном случае не промежуточный ( $3+4=7$ )<sup>186</sup>.

Попробуем рассмотреть композиционно-драматургический портрет «Семи слов» более подробно.

Первой части предпослан программный подзаголовок: «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» (Евангелие от Луки). Спаситель призывает Бога-Отца не гневаться на тех, кто казнит Сына Божьего, объясняя преступление духовной слепотой. Эти слова Иисуса стали метафорой всепрощения, и именно общий, символический смысл их имеет значение для Губайдулиной. Во всяком случае, во вступительной части мы не находим прямого музыкального следования «сюжету».

Начало циклического сочинения традиционно представляет собой экспонирование «основных сил». Первое (из семи) губайдулинских «слов» не стало исключением.

С самого первого такта, прямо, «без подготовки», звучит мотив креста в ультрахроматическом изложении: виолончельный голос резко напряжён из-за одновременного – горизонтального и вертикального – сцепления секунд (тема, к тому же, оказывается «вписанной» в тесный и жёсткий интервал ум. 3); баян умножает хроматическую «скованность» приёмом нетемперированного *glissando*. В ц. 1 крест «прочерчивается» также приёмами игры: *pizzicato* и *arco* (в партии виолончели). Далее (с ц. 2 по ц. 8)

<sup>186</sup> В. Ценова также говорит о трёх звуках «в первоэлементе тематического ядра произведения – это Троица; гемитоника, или квинтовая цепь до энгармонизма – 12 (апостолов); диатоника (диссонантная) – 7 (семь слов)». См. об этом: Ценова, В.С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. М., 1999. С. 133.

автор предлагает интереснейшее – тембровое – прочтение темы креста: на звуке А партии виолончели и баяна *перекрещиваются тембрами*. (Приложение, № 19) «Тембровый крест», бесспорно, изобретение Губайдулиной – настолько же оригинальное и метафоричное, как и «регистровый крест» – по всему диапазону! – виолончели и органа в пьесе “In croce”.

Вслед за темой креста, прорисованной многократно и разнообразно<sup>187</sup>, автор друг за другом, без паузы, излагает три важнейших тематических комплекса. Первый из них (ц. 9) – это октавно-унисонный диатонический «крест», стремительно возносящийся к вершине и столь же стремительно «падающий». Слуховой и не в последнюю очередь графический «рисунок» не оставляет сомнений: перед нами Голгофа. В. Гилярова, также отмечая «графическое подобие кресту этого октавного хода», видит в тематическом построении момент изобразительности: «Этот приём создаёт ощущение трепетного выхода толпы, а также вызывает в памяти слова из Евангелия о подувшем в тот момент ветре и тьме, хмурых тучах, которые заволокли небо»<sup>188</sup>. Если с этим утверждением можно не соглашаться – в контексте подробного до скрупулёзности сюжета «Семи слов» «октавная тема» – как раз пример обобщённой, не сюжетной, программности, – то следующее замечание бесспорно: «Данный приём ещё воспринимается и как риторический, символизирующий восклицательный знак, подчёркивающий значение звучащего!»<sup>189</sup>.

Вторая тема – цитата из оратории Г. Шютца на слово «Жажду» (ц. 10). (Приложение, № 20) Перенесённая в бемольные сферы, тема сохраняет оригинальную гармонизацию: *F-dur/f-moll* и *C-dur* спорят о первенстве (отметим, кстати, интервал малой секунды, положенный Губайдулиной

<sup>187</sup> Не только «тембрально», но и динамически («разгон» от *p* до *f*). Учащение-замедление пульсации может быть прочитано как «ритмический крест».

<sup>188</sup> См. об этом: Гилярова, В. Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / Сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных, вып. 129. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 105.

<sup>189</sup> Там же. С. 105.

«между» шютцевским и собственным «тональным планом»). Мелодия изложена в виолончельном голосе, высоко и спокойно (виолончель играет приёмом флажолет); баян «гармонизирует» хоральную мелодию. Характерен в смысле «гармонизации» последний аккорд, который Шютц, а вслед за ним Губайдулина, оставляют без терции. Доминантовое наклонение аккорда бесспорно, однако, будучи лишён полнокровной терции, он звучит опустошённо-«квинтово». Достаточно обычное с точки зрения модальной системы звучание цитаты Губайдулина, композитор XX века, трактует, опять же, символически. Кроме того, интервал квинты (в том числе мелодический) сыграет в «Семи словах» самостоятельную символическую роль<sup>190</sup>.

Третий тематический комплекс – тема «Духа Святого», излагаемая ансамблем струнных (щ. 11-14). Тема подчёркнуто диатонична, «внеличностное» её звучание Губайдулина усиливает «хоровым» изложением, где абсолютно теряется какая бы то ни было индивидуальная позиция. Интересна регистровая сближенность – гетерофонная «спутанность» – голосов: автор достигает абсолютной «жизненной правдивости», помещая «хор» струнных в певческий и даже речевой диапазон (первой и малой октав). Таким образом, «Дух Святой» в данном случае оказывается ещё и голосом толпы, распинающей Христа, – «не ведающей, что творит»... Данный пример свидетельствует о разноуровневом характере губайдулинской символики. С одной стороны, струнный «хор» занимает своё место в символе христианской Троицы (назовём это «символикой персонажа» или *персональной* символикой), с другой – налицо символика *общесюжетная*, точно следующая за всеми перипетиями повествования. И, конечно, момент изобразительности играет в ней не последнюю роль. Губайдулина проявляет себя как выдающийся драматург, способный совместить в одном музыкальном событии несколько крупных линий, точнее сказать, измерений.

---

<sup>190</sup> На теле Христа было пять ран.

В последних трёх тактах части Губайдулина переносит тему струнных из мягкой диатоники и «тёплого» регистра в хроматическую и флажолетную – неуютную сферу. Драматургическая неслучайность этой модуляции станет ясна позднее: по всем законам повествовательного жанра первая часть (пролог) – только завязка драмы.

Второй части предшествуют слова Иисуса из Евангелия от Иоанна: «Жено! се сын Твой. Иоанн, се Мать Твоя!». Как известно, Спаситель перед смертью связал родственными узами Богоматерь и любимого ученика. Однако губайдулинская мысль в данном случае не следует за сюжетом дословно; она по-прежнему сконцентрирована на крестных страданиях Иисуса.

Открывается часть унисонно-октавным мотивом креста, изложенным *in D*. Также Губайдулина повторяет интонационную «тему креста» и «тембровый крест» (ц. 1). Новое в тематизме – «рыкающие» реплики баяна (ц. 2). Вероятно, этим Губайдулина хотела подчеркнуть отъединённость Бога-Отца от страданий Сына: голос его – голос самой Природы, не ведающей сострадания. С другой, «изобразительной», стороны, хлёсткие интонации баяна могут имитировать удары плетью, на которые не скупилась легионеры и палачи, совершающие казнь, и сопричастные казни зрители. Во всяком случае, жёсткие кластеры «распинают» напряжённую малосекундную речь виолончели – так же, как распинала Иисуса бессердечная толпа<sup>191</sup>.

Постепенно (с ц. 5) драматургический ритм части учащается: пространственно-временные расстояния между октавно-унисонной темой (она же – тема Горы или Голгофы) и хроматической темой виолончели (Христа) становятся всё менее существенными. Кульминацией части можно считать вертикально-подвижной контрапункт малосекундовой

<sup>191</sup> Об этом пишет и В. Гилярова: «Дополняя образно-семантическую палитру Партиты, можно выделить линию, которую условно назовём мотивом глумления. Жуткие звуки-«изрыгания» во II, III, IV частях – то отвратительно «квакающие» кластеры у баяна, то резкое, как удар бича, *glissando* виолончели – рождают аналогии с насмешками, издевательствами над распятием Спасителя.» См. об этом: *Гилярова, В.* Указ. изд. С. 105.

виолончельной темы и жёстких реплик баяна: в ц. 7 темы «меняются голосами». Разумеется, взаимозаменяемость можно трактовать символически – Бог-Отец разделяет с Сыном его участь, беря на себя часть страданий. К тому же, тематический контрапункт сопровождается общим постепенным – и очень напряжённым – направлением движения вверх, – по сути, перед нами протяжённый во времени *anabasis*.

Драматизм ситуации разряжается экспрессивно-лирическим высказыванием в духе Шостаковича (ц. 8). Губайдулина называет её «темой сыновства»<sup>192</sup>. (Приложение, № 21) Этой теме суждено будет стать одним из главных тематических «узлов» сочинения.

Заканчивается часть протяжённым монологом «Духа Святого» (с ц. 9 до конца части). Струнный «хор» звучит более полнокровно, свободно – затрагиваются регистры большой и второй октав. Как и в предыдущей части, последние реплики «хора» хроматически искажены, более того, будучи лишены флажолетного звучания, они звучат экспрессивней (динамика в последнем такте разрастается до *ff*).

Программному заголовку третьей части «И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» соответствуют следующие строки из Евангелия от Луки: «Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? и мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал. И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»<sup>193</sup>.

Скорее всего, первые такты части – это и есть «прямая речь» Христа, обращённая к разбойнику. Несомненен её повествовательный (невзирая на

<sup>192</sup> Цит. по: Великовская, И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 106.

<sup>193</sup> Лк. 23:39-43.

достаточно экспрессивную мелодическую линию) тон. Виолончельный голос, поддержанный «хоральными» аккордами баяна – практически точное повторение «шостаковического» эпизода, или «темы сыновства» (вторая часть, ц. 8), только тесситура обоих голосов оказывается поднятой на малую секунду. Собственно, этот эпизод – единственное, что можно трактовать в третьей части «близко к тексту» евангельского комментария.

Взаимоотношения трёх «героев» – не менее значимый драматургический фактор части. Диалог Бога-Сына и Бога-Отца переходит в более острую фазу: метафора креста рисуется уже напряжённейшими малыми секундами (ц. 1-2), и на протяжении части гармоническая м. 2 остаётся главным «словом» виолончели. «Речь» Бога-отца, с одной стороны, продолжает кластерную линию предыдущей части (ц. 3-6), с другой – «поддерживает» ансамбль струнных, встраиваясь в унисон *e* и демонстрируя тем самым отъединённость от страданий Сына (ц. 7-8).

Нужно сказать, что в третьей части струнный «хор» разительно меняет свой облик. От благостности звучания мало что остаётся: приём флажолета оставляет шумяще-стеклянное ощущение, – будто холодные сумерки вечности обволакивают пространство.

Переломный момент третьей части – второе появление в цикле шютцевской цитаты (ц. 10). Отметим и немаловажный смысловой контрапункт: баян и виолончель меняются партиями. На сей раз мелодическое проведение принадлежит Богу-отцу. Также налицо тональный сдвиг: шютцевский хорал выписан в *Cis-dur/des-moll* – *As-dur*. Диезы и бемоли Губайдулина намеренно перемешивает, как бы ещё раз, только иным способом, укрепляя стену непонимания между «героями» повествования. (Приложение, № 22)

Бемольная сфера, вероятно, побеждает, поскольку следующий *attacca* за цитатой из Шютца «хор» струнных выдержан в бемольных тонах (с ц. 11 до конца части). Интересно, что в партии оркестра категорически отсутствуют низкие октавы (голоса), таким образом, оркестр звучит

«возвышенно», но и полновесно, в естественной для высоких струнных тесситуре второй октавы. Последний флажолетный кластер вновь переносит слушателя в сферу предопределённой, механистичной «лёгкости бытия».

Четвёртая часть имеет подзаголовок: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Матфей, Марк). Четвёртая, пятая, шестая части «Семи слов» – квинтэссенция мучений Христа; это и объясняет их бóльшую временную протяжённость и сверхнапряжённый тон высказывания.

«Слово», которое приводят Матфей и Марк, в сущности, единственное из семи, где Иисус прямо говорит о своих страданиях (кроме, пожалуй, жалобы «Жажду», но она лишена упрёка, ибо не имеет адреса, скорее констатирует факт).

Тема креста в партиях солистов излагается уже не гармоническими секундами, а созвучиями из трёх малых секунд. Непроходимо мрачный колорит звучания дополнен низким регистром: тема звучит в большой октаве. Третий участник драмы – оркестр – поначалу придерживается отстранённо-холодного тона предыдущей части, оставляя за собой флажолетную «пыль». Но уже в ц. 4 формируется вполне внятная мысль: впервые тема Духа Святого оказывается *тематически искажена*. Прибегая к чисто симфоническому методу тематического развития, Губайдулина ставит под сомнение «параллельность» драматургических пластов, отмеченную В. Холоповой. Напротив, все участники крестного пути оказываются погружены в его страшную суть. (Приложение, № 23)

Далее (с ц. 5) виолончель и баян начинают длительнейший – на протяжении почти всей части – *anabasis*. Тематизм двух солистов предельно сближен (впервые с начала сочинения); достаточно резко (хроматическими выкриками) восхождение поддерживает (или препятствует ему?) – оркестр (нач. с ц. 9).

Кульминационный момент части – «сцена распятия» (нач. с ц. 10). В партии виолончели – в «голосе Христа» – распинается звук *d*. Виолончели вторит оркестр, высоко выпрямляя «крест» на той же высоте (*d*). Отчаяние

Бога-Отца выражено в кластерах по всему диапазону. Затухание боли (конечно же, временное) символизирует уход виолончели во флажолетный регистр (с ц. 18). Именно здесь наконец «прорывается» интервал квинты (в гармоническом звучании).

Однако подлинная находка этой части – знаменитые «мерцающие аккорды», звучание которых было найдено Владимиром Тонха. «Мерцающие аккорды <...> извлекаются при помощи быстрой смены разных типов прикосновения пальца к струне при тремолировании. При сильном нажатии извлекаются обычные звуки. При слабом – флажолетные призвуки. Общее звучание – тремолирующий аккорд»<sup>194</sup>. «Мерцающие аккорды» – только передышка в непрекращающихся мучениях, возможность вновь – и очень ненадолго – осознать «ускользающую красоту» Бытия.

Не менее важен в драматургическом отношении эпизод «утешения Христа Духом Святым». Третье появление «темы сыновства» отдано партии оркестра (ц. 19) – и это ещё один повод говорить о конфликтной драматургии. Сострадательные интонации, впрочем, довольно быстро сходят на нет; им на смену приходит довольно резкий рисунок – стремительный бросок вниз-вознесение вверх. Если использовать барочно-полифоническую терминологию (разумеется, как метафору) – перед нами «стреттно» выраженный *catabasis-anabasis*.

Символично, что *anabasis* выстраивает Голгофу без возможности вернуться назад (у горы отсутствует спуск – есть только подъём): Губайдулина замечательно «написала» эту картину графически (см. три последние такта части). (Приложение, № 24)

Пятая часть – «Жажду» (или «Пить»), по Евангелию от Иоанна.

«После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду. Тут стоял сосуд, полный уксуса. *Воины*<sup>195</sup>, напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его»<sup>196</sup>.

<sup>194</sup> См. комментирующие сноски в издании партитуры «Семь слов».

<sup>195</sup> Так, курсивом, дано это слово в синодальном переводе Евангелия.



Дать умирающему от жажды уксус – особая жестокость. Единственный из евангелистов, Марк, свидетельствует, что Иисусу предлагали намного более гуманный напиток – «вино со смирною» (с наркотиком, по сегодняшней терминологии), но тот отказался<sup>197</sup>. Михаил Булгаков, по сути, написавший своё Евангелие в «Мастере и Маргарите», счёл нужным заменить уксус на воду – булгаковский Пилат был милосерден к Иешуа Га-Ноцри. «– Пей! – сказал палач, и пропитанная водою губка на конце копья поднялась к губам Иешуа. Радость сверкнула у того в глазах, он прильнул к губке и с жадностью начал впитывать влагу»<sup>198</sup>.

Трудно сказать, какому из Евангелий оказывается ближе Губайдулина, однако несомненно, что Иисус в «Семи словах» умирает не своей смертью – а это трактовка Булгакова. «Палач снял губку с копья. – Славь великодушного игемона! – торжественно шепнул он и тихонько кольнул Иешуа в сердце. Тот вздрогнул, шепнул: Игемон... Кровь побежала по его животу, нижняя челюсть судорожно дрогнула, и голова его повисла»<sup>199</sup>.

Губайдулина «рисует» картину мучений Иисуса уже знакомыми приёмами: это и нетемперированное *glissando* (в партии баяна, начало части), и тематический «крест» в партии виолончели (с ц. 1), умноженный на «перекрещивание» приёмов игры (*arco, ric., pizz.* – ц. 9), и общий напряжённый – практически длиною в часть – *anabasis*. Микрохроматическое *glissando* абсолютно дословно передаёт жужжание насекомых, мучавших булгаковского Иешуа в последние минуты жизни. «Палач провёл концом копья по животу. Тогда Иешуа поднял голову, и мухи с гуденьем снялись, и открылось лицо повешенного, распухшее от укусов, с заплывшими глазами, неузнаваемое лицо»<sup>200</sup>. (Приложение, № 25)

Два момента стоит отметить особо. Это, во-первых, драматургическое решение части: два солиста, виолончель и баян, остаются «один на один»

<sup>196</sup> Ин. 19:28-29.

<sup>197</sup> И давали Ему пить вино со смирною; но Он не принял. (Мрк. 15:23.)

<sup>198</sup> Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита. М., 1994. С. 174.

<sup>199</sup> Там же. С. 175.

<sup>200</sup> Там же. С. 174.

(чем не Иешуа и палач в романе «Мастер и Маргарита»? Правда, в трактовке Булгакова присутствует ещё невидимый «игемон»). Второе – замечательная по своей изобретательности находка: перед «смертью» виолончель «изъясняется» приёмом *pizzicato*, как бы не в силах произнести уже связной речи (ц. 7).

Насильственность «смерти» в «Семи словах» – в её внезапности. Словарь «героя» меняется в мгновение ока: учащённое *pizzicato* «срывается» в беспорядочное «кластерное» *glissando* (ц. 11). (Приложение, № 26)

Однако смерти Иисуса посвящено собственно всё сочинение, и акт ухода оказывается продлённым во времени и множество раз пересказанным – таковы реалии «символического» сюжета в условиях губайдулинской партитуры. Поэтому и пятая, и даже шестая часть («Свершилось!») – о многократно «повторенной» смерти.

Как символ внезапного конца в завершении пятой части звучит – в последний раз – цитата из Щютца, но узнаётся она только по ритмическому облику – настолько она искажена. Слуховым усилием можно определить, что «мелодия» вновь возвращается к партии виолончели. Это – последнее и уже бессвязное «слово» Христа в части «Жажду». Оно оказывается символически оборванным: виолончель не успевает «договорить» фразу (ц. 12). (*нотный пример*)

Последние два такта части – огромный «распрямляющийся крест» (ц. 13).

Строки из Евангелия от Иоанна открывают шестую часть, – «Свершилось!». «Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух»<sup>201</sup>.

Шестая часть – последняя, где «герой» ещё пребывает в ощущении «жизни». Никогда прежде мучительность перехода из Жизни в Смерть не представала так наглядно и, в то же время, так символично, как в заключительной «главе», посвящённой последним минутам жизни Иисуса.

---

<sup>201</sup> Ин. 19:30.

Открывается часть ещё одной великолепной находкой Губайдулиной из области инструментальной символики, подсказанной Фридрихом Липсом: благодаря использованию баянной «отдушины» кажется, что Бог-Отец тяжело «вздыхает», перемежая вздохи с яростно-бессильными кластерами. (Приложение, № 27)

Струнный «хор» вновь просветлённо-диатоничен (с ц. 1). Однако и здесь он играет не «параллельную», а максимально включённую в общий ход событий роль. (То же можно сказать о партии баяна, всегда присутствующей, но не всегда воспринимаемой на слух.) Именно на фоне темы струнных разворачивается последний акт драмы – окончательный уход «героя» в небытие. Виолончель «распинает» самый низкий звук *C* – и последнюю, четвёртую, струну. Акт распятия длится мучительно долго; в него включены и ритмические, и интонационные «мотивы креста»: звук *C* выступает в роли «основания креста», а диатоника, хроматика и «ритмический крест» «дорисовывают» картину (начиная с ц. 3).

Благозвучный ансамбль струнных вновь «сбивается» на хроматически искажённую «речь»; Губайдулина подчёркивает неслучайность этого «вскрика» экспрессией динамики (резкое *ff* – 4 такт после ц. 14). Собственно, на этой отнюдь не благодной ноте «Дух Святой» заканчивает своё «слово».

Последние такты части со всей возможной подробностью рисуют момент перехода из здешнего мира в непостижимый. Любое живое существо, пусть даже это Бог-Сын, всегда остаётся со смертью один на один. Губайдулина не противоречит природе вещей: «Бог-Отец», вначале пытающийся поддержать умирающего «Сына» уже знакомым нам приёмом «тембрового креста» (ц. 15), наконец оставляет его. Сам момент перехода в Смерть живописен (даже театрален) и одновременно предельно символичен: виолончелист играет на подставке – последней черте между бытием и небытием (ц. 16). Характерный для подставки «нечеловеческий», скрежещущий звук Губайдулина усиливает микрофонным звучанием. Разрастаясь до жуткого *fff*, «голос» обрывается. (Приложение, № 28)

Заключительная, седьмая, часть – итоговое «слово» в драме. Части предпосланы строки из Евангелие от Луки: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой». Полностью стих звучит так: «Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух»<sup>202</sup>. Невзирая на то, что, по свидетельству Луки, эти слова были произнесены ещё живым Иисусом, автор «Семи слов» изначально помещает последнее «слово» Христа в наджизненные сферы.

В. Холопова трактует всё происходящее в последней части как «радостную картину бликов и трепетаний»<sup>203</sup>. Позволим себе с этим не согласиться. «Словарь» части однозначно бесконфликтен. «Герои» изъясняются флажолетно-запредельными звучаниями (если применить к высокому регистру баяна «струнную» терминологию). Виолончель играет за подставкой, извлекая флажолеты *pizzicato*, «как на арфе»<sup>204</sup>. В звуках *A-dur*'ного трезвучия можно расслышать намёк на тональный архетип щютцевской цитаты, но прямых аллюзий нет. (Приложение, № 29)

В теме баяна удаётся вычленить интонацию креста, однако высокий регистр и бесплотная динамика *pp* не сообщают ей и доли её первоначального экспрессивно-страстного звучания. Иными словами, это, опять же, аллюзия.

Единственная узнаваемая тема в части – октавно-унисонная «тема креста» в партии оркестра. Губайдулина возвращает ей одну из прежних «тональностей» – *in E*, и впервые «рисует» у креста основание, глубоко уходящее в землю, так что в итоге получается тщательно вычерченный ромб (ц. 2)<sup>205</sup>.

В сущности, услышать «радостную картину», да и вообще предпослать какой-либо эмоциональный знак по отношению к седьмой части

<sup>202</sup> Лк. 23:46.

<sup>203</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 201.

<sup>204</sup> См. авторскую ремарку к седьмой части партитуры.

<sup>205</sup> София Асгатовна любит «рисовать» в партитурах. Достаточно вспомнить "Ночную песнь рыбы" в «Висельных песнях» на слова К. Моргенштерна (1996), выполненную в форме... рыбы.

представляется затруднительным. Скорее, это безэмоциональная “*tabula rasa*”; правда, представшая перед нами *после* катастрофы.

Здесь же уместно вспомнить высказывание самой Губайдулиной (в беседе с итальянским музыковедом Э. Рестаньо): «Боль – реальность русской истории. Русский человек с древнейших времён особенно глубоко осознаёт эту реальность. Необходимость преодолевать боль отразилась и на характере веры. Боль – это мера веры, способ максимально приблизиться к страданиям Христа»<sup>206</sup>. И ещё: «Крестные страдания для меня естественны, а радость – лишь попытка...» – это высказывание композитора на встрече со студентами в 1987 году»<sup>207</sup>.

Хотя конкретно о сочинении «Семь слов» композитор здесь не говорит, и саму религиозную мысль в сочинении не акцентирует как конфессионально-православную, тем не менее, думается, эти строки могут быть отнесены к данному опусу в полной мере.

Ещё одно свидетельство «от автора» – касающееся уже впрямую «Семи слов». «<...> В сочинении, которое я назвала «Семь слов», метафорой креста оказывается пересечение открытого звука одной струны глиссандирующим звуком соседней струны. Как бы распятие струны. Сначала пересекается струна *Ля*, затем *Ре*, *Соль* и, наконец, когда очередь доходит до струны *До*, в роли пересекающего предмета оказывается подставка, так что струна и подставка образуют крест. Смычок постепенно движется всё ближе к подставке. Звук становится всё более напряжённым и зловещим. На самой подставке – это крик ужасающей боли. Пауза... И вот – смычок уже по ту сторону подставки. Собственно, он уже за пределами инструмента, за пределами существования. Звучность тремолирующего смычка за подставкой – нежнейшее *pianissimo*»<sup>208</sup>.

В словах Губайдулиной – конспект важнейших мыслей сочинения. Заметим, большинство из них посвящено темам «боли» и «креста». Не

<sup>206</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 65-66.

<sup>207</sup> Цит. по: Гилярова, В. Указ. изд. С. 103.

<sup>208</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 56.

следует ли из этого, что последняя часть – своего рода дань традиции, выполняющая функцию не драматургически выстраданного, а, скорее, «обязательного» финала? Катарсическое послесловие почти не снимает эмоционального напряжения предыдущих шести частей (кстати, похожую картину можно наблюдать в «Истории доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке).

Вначале исчезает «голос» «Бога-Отца», затем сходят на нет флажолеты «Духа Святого». Последний такт (ц. 6) виолончелист доигрывает в одиночестве. В сущности, это внешний, театральный момент: разглядеть его можно либо в партитуре, либо на сцене. Расслышать – вряд ли. И тем не менее, здесь Губайдулина поступает как самый настоящий драматург: последнее слово в финале остаётся за «Христом».

В заключение – несколько слов о жанровой природе сочинения.

Сама Губайдулина назвала «Семь слов» партитой, этим жанровым обозначением отвлекая внимание от его «подлинного портрета». Однако, о серьёзном противоречии также говорить не приходится. Безусловно, партита – не просто жанровый камуфляж, необходимый для беспрепятственного исполнения на концертных площадках. Традиции жанра Губайдулина следует глубоко и осознанно. Так, многочастность «Семи слов» безусловно зависима от первоисточника. Но это не самое главное. Важнейшей для композитора стала историческая ретроспектива жанра. Не только имя Шютца отсылает слушателя к эпохе барокко, но и сам жанр партиты воспринимается как знак эпохи.

Достаточно явственны в «партите» и черты двойного концерта. Впрочем, здесь нужны существенные оговорки. Партия струнных настолько вписывается в губайдулинскую «систему символов», что вдумчивый исследователь, вслед за автором, наделит оркестр скорее чертами персонажа, чем драматургически «привычного» оркестра в сольном (двойном, тройном) концерте, как правило, противопоставленного солирующим партиям. Струнные как «Дух Святой» в «Семи словах» – величина, равная солистам; это, скорее, тройственный союз. Поэтому нельзя ли здесь усмотреть черты

«укрупнённого» трио? И, разумеется, выбор Губайдулиной именно камерной версии оркестра не случаен...

Наконец, последнее и самое, наверно, «подлинное» жанровое измерение – это *инструментальные пассионы*. Ни сама София Асгатовна, ни наиболее авторитетные исследователи её творчества не обозначили этого жанрового профиля, но он, по-видимому, подразумевается. В. Гилярова на примере одноимённых сочинений Шютца, Гайдна и Партиты Губайдулиной делает попытку рассмотреть подробности страстного сюжета, выполненного инструментальными средствами (в случае Гайдна и Губайдулиной)<sup>209</sup>. Попробуем сделать и наше предположение доказательным.

Губайдулина, вслед за Шютцем, берёт драматичнейший момент из «страстей» – последние мучения Иисуса на кресте. Однако, губайдулинский «сюжет» на этом не исчерпывается, включая в себя и эпизод «бичевания», и шествие на Голгофу – традиционные эпизоды пассионов. Незримо здесь присутствует тень великого Баха, автора четырёх пассионов от четырёх евангелистов. Губайдулина, заметим, тоже ссылается на четыре евангельских источника – но в одновременности. Пройти мимо любимейшего Баха в своих сакральных опусах автору «Семи слов» вообще удаётся редко...

Наделяя три партии (виолончели, баяна, струнных) чертами евангельских персонажей, композитор сама выстраивает доказательный ряд. Виолончель с её «баритональным» тембром – «голос Христа», это, по Губайдулиной, аксиома. Струнные, помимо заявленной роли «Духа Святого», выполняют ещё *в самом прямом смысле* функцию хора в «страстях». Хор как комментатор, хор как непосредственный участник действия, – и здесь композитор выступает как прямой наследник баховских традиций. С этой мыслью коррелирует и наблюдение В. Гиляровой: «Диатонически-гетерофонное многоголосие оркестра (*divisi* пятнадцати струнных, поющих плавными секундами) носит объективно-отстранённый

---

<sup>209</sup> Гилярова, В. Указ. изд. С. 82-114.

характер. Здесь возможны аналогии с хором в античной трагедии или партией Евангелиста в Страстях»<sup>210</sup>.

«Речь» традиционного Евангелиста оказывается «расщеплённой»<sup>211</sup>. Отчасти его функцию выполняет «хор» струнных, комментирующий события. Правда, у Баха Евангелист всегда «пристрастен», губайдулинский же оркестр намного более объективен. Ожидаемое подтверждение этой мысли находим в авторских комментариях к «Страстям по Иоанну» (2000). «<...> повествование о Страстях Христовых вовсе не обязано быть ни драмой, ни представлением. Оно может быть дано именно как *ровное и почти что бесстрастное* (курсив мой – О.М.) повествование»<sup>212</sup>.

Баян («Бог-Отец») как «комментатор» и как участник событий примечателен в эпизоде «бичевания Христа»: со звукоизобразительной точностью партия баяна имитирует удары плетью (эпизод во второй части – ц.2). Речитативная «манера» виолончели также близка традиционной «речи» Евангелиста.

Композитор использует и традиционные для страстей «составляющие» жанры, например, ариозо (имеется в виду «тема сыновства») и хорал (шютцевская цитата).

Наконец, сама «многословность» опуса идёт от традиции многочастных баховских пассионов (по Иоанну и по Матфею), хотя, безусловно, губайдулинский вариант всё-таки достаточно компактный, камерный и – главное – бессловесный.

Через восемнадцать лет, в 2000 году, на сломе столетий композитор напишет и традиционные, с включением слова, «Страсти по Иоанну», если можно, конечно, вообще употреблять эпитет «традиционный» по отношению к творчеству Губайдулиной. «Страсти по Иоанну», во-первых, написаны на русском языке, во-вторых, литературный источник у них не один: добавлен

<sup>210</sup> Гилярова, В. Указ. изд. С. 104.

<sup>211</sup> Здесь нельзя не вспомнить «негатив» Страстей – «Историю доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке и идею «расщеплённого» дьявола.

<sup>212</sup> Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 46.



ещё «Апокалипсис» того же автора – Иоанна. Но этим «нетрадиционность традиции», конечно, не исчерпывается<sup>213</sup>.

То, что со временем «инструментальные» пассионы вылились в «словесные», глубоко символично и с точки зрения эволюции губайдулинского стиля, наверно, ожидаемо. Однако здесь важно другое: высокую одержимость идеей страданий Христа, её непосредственное и очень болезненное переживание (пересказывание), её глубокий смысл, который с каждым «вариацией» становится всё более ёмким и прозрачным, – эту, воистину, *жертвенную* идею Губайдулина несёт через всю свою жизнь.

В смысле высочайшего накала эмоций «Семь слов» – самый экспрессионистский опус Губайдулиной. Сверхнапряжённый тон высказывания является следствием избранного сюжета. Столь же «сюжетно» можно трактовать конкретно-изобразительные приёмы, звучание которых порой доходит до степени даже не реализма, а натурализма. В то же самое время «Семь слов» – образец предельно обобщённого, в самом полном смысле слова символического мышления. «Конкретно-обобщённый тип мышления»<sup>214</sup> оказался присущ, вслед за Шостаковичем, одному из самых ярких композиторов XX века, который продолжает следовать одному ему ведомому, но однозначно истинным «неправильным путём»<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> См. подробный авторский комментарий к «Страстям по Иоанну» в книге: *Холопова, В.Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 46-48.

<sup>214</sup> Термин Т. Левой.

<sup>215</sup> Такое напутствие – «идти неправильным путём», – озвучил молодой Губайдулиной Дмитрий Шостакович.

## Часть II. Сакральная трактовка концертного жанра

Во второй части исследования мы попытаемся рассмотреть работы Губайдулиной в концертном жанре с точки зрения символической программности. Из группы концертов (а их написано немало) солидная часть посвящена сакральной тематике; более того, значительное их количество объединяется в циклы. Иногда это происходит «легитимно», с ведома Софии Асгатовны (например, “Detto-II”, “Introitus”, “Offertorium” обычно рассматриваются как концертная триада – с лёгкой руки самой Губайдулиной), иногда – как бы вне авторской воли (эти сочинения будут названы позже). В любом случае, налицо серьёзный повод задуматься о неслучайности жанрового предпочтения композитора.

Однако мысль, высказанная в беседе с Э. Рестаньо, казалось бы, ставит под сомнение «правильность» выбора. Приведём высказывание Губайдулиной ещё раз: «<...> Сейчас же мы чувствуем актуальность формы мессы. Во всяком случае, лично я в этом убеждена. Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма»<sup>216</sup>. Кстати, похожую мысль в своё время озвучил Томас Манн, наследник огромного культурфилософского опыта Запада и, к слову, один из «настольных» писателей Софии Асгатовны: «<...> Адриана больше всего поразило различие, проведенное Кречмаром между эпохами культа и культуры, а также его замечание о том, что обмирщение искусства, его отрыв от богослужения носит лишь поверхностный, эпизодический характер. Он был захвачен мыслью, <...> что отрыв искусства от литургического целого, его освобождение и возвышение до одиноко-личного, до культурной самоцели, обременило его безотносительной торжественностью, абсолютной серьезностью, пафосом страдания <...>, и что не должно стать вечной

<sup>216</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 75.

судьбой искусства, постоянной его душевной атмосферой <...>. Он <...> мудро говорил о предстоящем, вероятно, умалении нынешней его (искусства – *О.М.*) роли, о том, что она сведётся к более скромной и счастливой, к служению высшему союзу, который вовсе не должен, как некогда, быть церковью»<sup>217</sup>.

Возвращаясь к высказыванию Губайдулиной, не стоит забывать, что идея искусства-служения была сформулирована в начале девяностых годов (когда и происходила встреча с Рестаньо), – то есть к этому времени инструментальная месса-проприй была уже написана; более того, был реализован замысел грандиозной инструментальной мессы (с хоровым исключением в виде «Аллилуйи») <sup>218</sup>, а также создан виолончельный концерт «И: празднество в разгаре». По-видимому, Губайдулина подводила некий итог своей работе в концертном жанре, сформулировав основной постулат: *концерт в её случае смыкается с мессой*. Вряд ли имеется в виду жанр мессы; в большинстве случаев «вторым» жанром в концертах прорываются инструментальные Страсти<sup>219</sup>. Скорее «месса» в данном случае означает не столько службу, христианское богослужение, сколько – шире – нравственное, духовное влияние церкви на поколение рубежа веков<sup>220</sup>.

Итак, сверхзадачей жанрового микста было подчинить индивидуальное всеобщему, с чем Губайдулина блестяще справилась не только в рамках концертного жанра, но и в камерно-инструментальном творчестве (вспомним, к примеру, двойную сонату «Радуйся»).

Однако и «чистый» жанр концерта в силу своих имманентных законов способен стать идеальной «сценой» для воплощения религиозных сюжетов, зачастую основанных на взаимоотношениях личности (Христос) и толпы. Принцип *solo-tutti*, заложенный в любом сочинении концертного жанра,

<sup>217</sup> Манн, Т. Доктор Фаустус. М., 1960, С. 79.

<sup>218</sup> О сочинениях, в неё вошедших, говорилось на страницах очерка, посвящённого сонате «Радуйся» (см. III главу I части настоящего исследования).

<sup>219</sup> Жанр не случайно зовётся в данном случае *формой*, налицо явная метафора.

<sup>220</sup> Некомплиментарные размышления Губайдулиной в адрес РПЦ прозвучат позднее. Данное высказывание, конечно, посвящено не церкви как институту, но образу единой неделимой церкви.

предполагает, таким образом, возможность трактовки солиста и оркестра как воображаемых участников драмы, во многих случаях – как «проповедника» и «паству». Безусловно, есть опасность рассматривать с этой точки зрения любое сочинение концертного жанра, поскольку в нём отмеченный принцип заложен априори. Однако именно в сочетании с символической программностью религиозная трактовка имеет право на существование. Такова вторая причина предпочтения Губайдулиной жанра концерта.

Жанр сольного концерта, кроме того, давал возможность субъективистски-интимного прочтения вечного сюжета крестных мук и искупительной жертвы Богочеловека (наиболее ярко он отражён в “Offertorium”). Потребность в сильнейшей монологизации авторского чувства вообще заметно возросла в 70е-начале 80х годов. Эта тенденция вполне вписывалась в течение *неоромантизма* в советской музыке.

О влиянии Скрипичного концерта А. Берга как своего рода *архетипа* на концертное творчество Губайдулиной (а также её современников) более подробно будет сказано на страницах §2 I главы, посвящённого скрипичному концерту “Offertorium”. Губайдулина, среди прочих авторов, вновь актуализировала открытые Бергом сакральные потенции жанра сольного концерта. Влияние Концерта Берга ощутимо, помимо упомянутого “Offertorium”, в “Detto-II” и виолончельном концерте «И: празднество в разгаре».

Во II части исследования в методе отбора и компоновки материала впервые будет нарушен хронологический принцип. Концертную триаду мы рассматриваем как инструментальную мессу-проприй, где самому «молодому» из концертов – “Detto-II” – Губайдулина уготовила роль финала в цикле. Концептуально и драматургически этот шаг вполне оправдан, – и не может не вызвать восхищения безошибочное губайдулинское чувство времени, существующее как бы вне логики, по ту сторону его физической, «линейной» природы. На страницах очерка о “Detto-II” мы остановимся на этой проблеме подробнее.

Виолончельный концерт «И: празднество в разгаре» (1993) восстанавливает хронологический принцип, или линейный ток времени. Венчает II часть очерк о двойном концерте «Две тропы» (посвящение Марии и Марфе)» – 1998. Интересно, что и «Празднество», и «Две тропы» по-своему продолжают идею сверхцикла концертов – инструментальных «пассионов». Оказавшись за рамками «легитимной» концертной триады, оба концерта вписываются в неё идейно и стилистически, размыкая, таким образом, грандиозную циклическую форму. Учитывая неослабевающую творческую активность композитора, возможно, следует ждать её «пополнения». Однако уже сейчас можно сказать, что в этом пятичастном инструментальном цикле есть вступление («Introitus»), две кульминации, «расщеплённые», по методу Чайковского («Offertorium», «Празднество») <sup>221</sup>, – и послесловие, также, по-видимому, «сдвоенное» («Detto-II», «Две тропы»). Нельзя также забывать о реализованной Губайдулиной «инструментальной мессе», куда вошли несколько иные сочинения.

Итак, рассмотрим «сакральные» концерты Губайдулиной с точки зрения их общих и специфически индивидуальных особенностей.

---

<sup>221</sup> «Сдвоенная» (или «расщепленная») кульминация представляет собой гениальную новацию Чайковского. Она основана на ближайшем соседстве двух мощных кульминаций, которые раньше «подавались» на расстоянии – в разработке и коде сонатной формы. «Динамическое соседство» усилило драматический эффект (яркий пример – разработка I части Шестой симфонии Чайковского). Экстраполируя этот метод на макроцикл Губайдулиной, мы имеем в виду, что соседствующие опусы также не «разбавлялись» иными по характеру «вставками»; два концерта – две кульминационные зоны – следовали один за другим.

## Глава I. Концертная триада “*DETTO-II*”, “*INTROITUS*”, “*OFFERTORIUM*”: инструментальная месса

### § 1. “*INTROITUS*”: пролог к Страстям или вступление в Вечность?

Концерт для фортепиано и камерного концерта “Introitus” был написан Губайдулиной в 1978 году. Два года отделяет его от скрипичного концерта “Offertorium” (1980), центральной, кульминационной части инструментальной мессы *proprium*, куда, помимо упомянутых сочинений, автор поместил ещё виолончельный “Detto-II” (1972) в качестве заключительной части. Выстроилась концертная триада: “Introitus” в роли Introit, вступительной части мессы, “Offertorium” в качестве Offertorium, и, наконец, “Detto-II” в функции Communion. Таким образом, единственный раз Губайдулина нарушает хронологический принцип, помещая «самый молодой» из опусов в финал триады<sup>222</sup>.

“Introitus” в контексте инструментальной мессы стоит несколько особняком, что, конечно же, объясняется вступительным характером части Introit. Кроме того, в самом музыкальном материале фортепианного концерта куда меньше «сюжетных», тематических (в узком и широком смысле слова) связей, сцепляющих в единое драматургическое целое, например, “Offertorium” и “Detto-II”. Меньше, но они, разумеется, есть. Поэтому анализ “Introitus” будет основан на поиске общности и антитез в равной степени.

Обозначив в партитуре жанр сочинения как концерт для фортепиано и камерного оркестра, Губайдулина старательно избегает точного жанрового определения опуса в беседах и интервью<sup>223</sup>. Утверждать «концертность» “Introitus” значит, по словам композитора, «сразу попасть в ложную

<sup>222</sup> Рассуждения об абсолютно правомерном решении композитора, о категории горизонтального и вертикального времени в её творчестве мы поместили в главы, посвящённые центральной и заключительной частям триады.

<sup>223</sup> В “Detto-II” композитор не фиксирует жанр даже в заглавии партитуры: “Detto-II” для виолончели и ансамбля инструменталистов, – так выглядит название опуса.

ситуацию»<sup>224</sup>. По мнению Губайдулиной, и форма сочинения «противоречит фортепианному концерту, который обычно бывает в сонатной форме с противопоставлением солист-оркестр»<sup>225</sup>.

Тем не менее, композитор по-своему диалогизирует с концертным жанром – и на уровне конструкции, и на уровне более принципиальном, – таков, например, метод аллюзий на тематизм, отсылающий к жанру фортепианного концерта классико-романтического типа (что будет отмечено позже). Прежде всего, “Introitus” активно следует традиции поэмной одночастности листовского образца. Говоря о более близких исторических прецедентах, самым влиятельным из них можно считать скрябинский «Прометей». Однако если космическое «Я» Скрябина взывало к грандиозному очистительному «пожару Вселенной», то “Introitus” Губайдулиной представляет собой *камерный* вариант видения нового мира, столь характерный для творческой личности художника. К тому же, “Introitus” вписывается в эпоху неоромантизма в советской музыке, наступившую как раз в 70-80е годы XX века и отмеченную, среди прочего, камерными замыслами. Важным было и другое: концепция творчества в это время была сродни скрябинскому пониманию искусства как *своего рода религиозного акта*<sup>226</sup>.

Если впрямую «прометеевской» сакральности “Introitus” не следует, то оказывается близок ей опосредованно. Поскольку фортепианный опус Губайдулиной также в итоге выходит в иные, не измеряемые физическим миром, пространства, можно говорить о схожести концепций “Introitus” и

---

<sup>224</sup> Из беседы К. Пантелидиса с С. Губайдулиной 26 ноября 2011 года, Москва. Цит. по: *Пантелидис, К.Г.* «Не-концерт для фортепиано: “Introitus” Софии Губайдулиной» // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. С. 158.

<sup>225</sup> Там же. С.168. К. Пантелидис, тем не менее, наделяет форму “Introitus” чертами сонатности.

<sup>226</sup> Расширительно трактуемая религиозность скрябинского типа была близка, например, Валентину Сильвестрову периода 70-80х годов. Такова, например, «Постлюдия» для фортепиано с оркестром (1984) и др. Конечно, «космические пасторали» Сильвестрова не носят и доли той героичности, которая была свойственна опусам Скрябина. Тем не менее, сама идея, затушёванная и «ослабленная» временем, не оставляет сомнений в преемственности русского Серебряного века и советского неоромантизма.

«Прометей». Сближает их также трактовка жанра: определение «не-концерт» Г. Пантелидиса вполне применимо и к «Поэме огня»<sup>227</sup>.

«Скрябинское» измерение “Introitus”, конечно, оказывается не единственным и даже не основным. Ключевым моментом религиозной программности можно считать заголовок сочинения – первопричину символически-знаковой системы, воплощённой в Концерте на разных уровнях. Сакральная метафора в “Introitus” выстроена по разветвлённой, но строгой системе – истинно по-губайдулински.

«Название “Introitus”, как всегда у Губайдулиной, сжато формулирует основной замысел произведения, определяет главные особенности музыки – молитвенный склад тем и созерцательный, недейственный характер развёртывания музыкального материала, поскольку это сочинение – только «в с т у п л е н и е» (разрядка В. Холоповой – О.М.)»<sup>228</sup>. Далее исследователь отмечает: «Не цитируя литургические напевы (как, скажем, Шнитке во Второй симфонии), прибегнув именно к инструментальному, а не к вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплотила молитвенное чувство – отрешённость от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты»<sup>229</sup>.

Introit – первая, вступительная часть католической мессы *proprium*, её начальная молитва, представляющая собой как бы псалмодию священнослужителя. В случае “Introitus” своеобразная манера исполнения священных текстов воссоздаётся весьма точно (в партии фортепиано – первый раздел сочинения, ц. 11). При этом ритуальный знак псалмодии Губайдулина «усиливает» принципом антифона. Собственно, именно *антифон как символ ритуала* «строит» сакральное пространство в “Introitus”. Диалог солирующего фортепиано и оркестра можно уподобить антифонному

<sup>227</sup> «Прометей» обычно называют симфонической поэмой, избегая акцентов на жанре фортепианного концерта, что абсолютно справедливо.

<sup>228</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 190.

<sup>229</sup> Там же. С. 190.



общению участников храмового действия; проповедническая роль солиста подчёркивается, как уже говорилось, псалмодическим интонированием. В. Холопова отмечает в этой связи типично губайдулинский метод бинарных оппозиций, трактуя партию фортепиано как *вертикаль*, противопоставленную *горизонтали* (партия оркестра)<sup>230</sup>.

Итак, сакральный мир в фортепианном концерте основан на глубинной молитвенной эмоции, воплощённой посредством антифона. В “Introitus” Губайдулина отказывается от принципа «страстного сюжета» и, как следствие, от скрытого (как в “Offertorium”) или явного (как в «Семи словах») жанра инструментальных страстей. Инструментальные пассионы оказываются одним из «спрятанных», но, тем не менее, стержневых жанров, например, в структуре Скрипичного концерта. В особом, «неземном» измерении он отражён и в послесловии концертной триады – виолончельном “Detto-II”. Повторимся, фортепианный “Introitus” воспринимается как бы несколько отдельно от своего более «сюжетного» продолжения – в том числе из-за вне-сюжетности, надвременности звучания антифона, определяющего молитвенную атмосферу сочинения.

Отчасти причиной «автономности» фортепианного опуса можно считать сам тембр солирующего инструмента. Композитор, всегда смело экспериментировавший с принципами звукоизвлечения, заставлявший «вздыхать» и глиссандировать баян (в «Семи словах») или изъясняться мучительной четвертитоникой и «небесными» флажолетами струнные инструменты (практически во всех рассматриваемых опусах), оказался перед проблемой незыблемости темперированного строя. Отчасти похожий принцип мы наблюдаем в органно-виолончельном “In crosse”. Закон темперированности здесь преодолевается посредством диалога с солирующей виолончелью, в результате которого орган чертит грандиозный *catabasis* – свою «долю» огромного символического креста. Однако чисто технологический приём композитор тоже использует: в финале сочинения

<sup>230</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 190-191.

выключается мотор органа, и партия его угасает в сонористическом «облаке»<sup>231</sup>. В любом случае, сакральная метафора, как это часто бывает у Губайдулиной, оказывается первичнее принципов звукового новаторства. В “Introitus” Губайдулина проблему преодоления темперированного строя решает мастерски: в основу поиска новшеств из области тембровой символики положен регистровый (фонический) принцип; другие принципы «обновления» можно причислить к драматургическим. Излюбленная же автором микрохроматика звучит в струнно-духовом сопровождении.

“Introitus”, безусловно, создавался под определённое исполнительское «слышание», – и это тоже принцип губайдулинского сочинительства, порой непосредственно влияющий на символическую программность опусов. “Introitus” посвящён пианисту камерного направления Александру Бахчиеву. Второй адресат в партитуре не выписан, однако известно, что ещё одним «вдохновителем» сочинения стал дирижёр Юрий Николаевский, активно исполнявший, среди прочего, произведения современных композиторов (и Губайдулиной в том числе). Если камерное звучание инструмента ориентировано на исполнительский почерк Бахчиева, то Николаевский, по словам композитора, «провоцирует на метафизические идеи»<sup>232</sup>, – а таковыми в “Introitus” можно считать различного рода сакральные метафоры.

Антифон как способ воплощения символической программности подкреплён «авторской» сакральной метафорой. Из беседы С. Губайдулиной с Э. Рестаньо: «В “Introitus” мне хотелось проникнуть в смысл мессы через метафору в виде разных звуковых пространств: пространство *микрохроматическое, хроматическое, диатоническое и пентатоническое* (курсив мой – О.М.). В каждом из них появляется интонация молитвы – мелодия из трёх звуков, расположенных рядом. Эта интонация гибко меняет свой смысл, переходя из одного пространства в другое. В микрохроматическом пространстве молитва приобретает очень

<sup>231</sup> Подробнее об этом см. II главу I части настоящего исследования.

<sup>232</sup> См. об этом: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 189-190.

чувствительный характер. В хроматическом – наиболее экспрессивный и динамичный, в диатоническом – молитва становится грустной и сосредоточенной, а в пентатоническом – экстатично просветлённой»<sup>233</sup>.

Постараемся «расшифровать» приведённые тезисы, которые Губайдулина подаёт в свойственной её литературному стилю ёмкой, метафоричной манере. Четыре «пространства» можно уподобить четырём вершинам креста, одного из основных христианских символов. Не отражая символ прямо, тематически, и опосредованно, графически (как, например, в “In scese”), композитор «строит» крест *метафорически*. Восхождение от крестных мук (микрохроматика) к Преображению (пентатоника) линейно по сути, поэтому пребыванию в «четырёх пространствах» соответствует столь же авангардно трактуемая фигура *anabasis*<sup>234</sup>. Напомним, точного и принципиального следования страстному сюжету в “Introitus” нет, однако данная сакральная метафора безошибочно предрекает крестные муки, например, «герою» скрипичного “Offertorium”. «Предсказание» Губайдулиной в данном случае соответствует линейно-поступательной драматургии создания “Offertorium”. Написанный двумя годами позднее “Introitus”, Скрипичный концерт вполне мог стать своего рода продолжением идеи. Однако тот момент, что в триаду сочинения были объединены всё-таки позднее, говорит скорее о «вертикальном» методе мышления композитора. Условно его можно обозначить формулой «всё во всём». Иными словами, некое абсолютное знание было дано автору практически изначально; из этого знания «вертикально» черпаются те или иные «мотивы»<sup>235</sup>.

Рассматривая композиционно-драматургический план “Introitus”, В. Холопова отмечает: «В соответствии с идеей преобразования, замыслом пройти путь от сгущённого чувства до духовной просветлённости

<sup>233</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 74.

<sup>234</sup> Согласно принципу «бинарных оппозиций», *anabasis*, как правило, дополняется *catabasis*. Все рассматриваемые в рамках данного исследования сочинения Губайдулиной в той или иной степени «рисуют» перекрещивающиеся символические «прямые».

<sup>235</sup> По схожему принципу выстроена «иконная композиция» В. Сильвестрова.

композиция строится как процессуальная, сквозная форма А, В, С»<sup>236</sup>. Раздел А экспонирует идею, раздел В контрастен А, но в то же время тематически сцеплен с ним<sup>237</sup>; заключительный раздел С одновременно выполняет функцию репризы и коды.

Начиная с первых тактов, солирующая флейта излагает основную тему-молитву в «речевом» регистре первой октавы. Тему уместней назвать попевкой: мотив вмещает всего три звука, – четвертитоновое скольжение между *fis* и *g*. По мнению В. Холоповой, *fis* выполняет функцию звуковысотного «полюса», являясь к тому же лейт-звуком всего сочинения<sup>238</sup>. Чуть заметно меняя тембр, тема переходит в партию фагота (1 т. до ц. 1). Это и есть тема-молитва в крайне экспрессивном, микрохроматическом произнесении. Пребывание на грани исчезновения материи, достигаемое тончайшим тембровым микстом флейты и фагота и скользящим четвертитоновым заполнением малой секунды, выливается в восьмиголосный «гетерофонный канон»<sup>239</sup> первых скрипок и солирующих духовых (ц. 2). (Приложение, № 30) Вибрирующее, «дышащее» пространство внутренне подвижно и в то же время достаточно стабильно – об этом говорит хотя бы заключённость его в строгие рамки канона. Вообще канон – основной «горизонтальный» принцип мышления Губайдулиной в “Introitus”, противопоставленный «вертикальной» драматургической теме «солист-оркестр».

Именно партия скрипок вносит новую, расширяющую первоначальную «зауженность», интервалику: вначале звучит светлая мажорная терция (ц. 3), затем, в партии флейты и скрипок, один из любимейших интервалов Губайдулиной – тритон (3 т. после ц. 4). Накопление хроматики во всех партиях оркестра венчается интонационно изломанным и достаточно быстрым *anabasis*. Практически мгновенное достижение вершины и

<sup>236</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 192.

<sup>237</sup> Что позволило К. Пантелидису усмотреть во втором разделе черты сонатной разработки.

<sup>238</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 191-192.

<sup>239</sup> Термин С. Савенко.

музыкально, и графически напоминает «тему Голгофы» из «Семи слов». (Стоит отметить, что два этих сочинения написаны в небольшом временном промежутке: их разделяют четыре года.) Правда, в отличие от Партиты, «Голгофа» в Концерте имеет «спуск»: в ниспадающих интонациях первых скрипок и альтов готовится вступление фортепианной темы (ц. 10). Конечно, можно считать «тему Горы» одним из технологических приёмов композитора 70-80х годов, вписывающихся в понятие «зрелый стиль», однако драматургическое звучание её в ряде случаев<sup>240</sup> и однозначная смысловая пауза перед вступлением темы-псалмодии именно в “Introitus” вряд ли случайны. (Приложение, № 31)

Интервальное (вертикальное) измерение фортепианной темы нешироко: если откинуть октавные «умножения», то её, по сути, составляют три интервала – большая и малая терции и чистая квинта, относящиеся к категории совершенных консонансов (в губайдулинской классификации, или чёрно-белой системе бинарных оппозиций, не предусматривающей «полутонов»). Выбор интервалики вполне логичен: молитва – это консонанс. Погруженность «проповеди» в ультрабасовый регистр также может показаться традиционным решением. Типично для акустики храма и обертоновое «биение», особенно слышное в тесной дециме (6 т. до ц. 12). В «тремоло» обертонов можно при желании увидеть особый храмовый воздух, преломленный через дрожащие огни свечей, – таков взгляд прихожанина на иконы, освещённые свечами, на лица молящихся...<sup>241</sup> (Приложение, № 32)

Глубоко созерцательное, долгое молитвенное пребывание расширяет физические пределы времени: создаётся ощущение, что «проповедь» звучит

---

<sup>240</sup> Позволим себе сравнение с известной поэмой М. Цветаевой «Поэма горы», считающейся вершиной её творчества (Б. Пастернак отдаёт предпочтение более экспрессивной «Поэме конца»). «Гора любви» у Цветаевой оборачивается Голгофой, где распинается и чувство, и морально-этические принципы влюбленных и вечно противостоящей им толпы – момент, ключевой и для губайдулинских концепций.

<sup>241</sup> В I части исследования уже отмечался «живописный» взгляд Софии Асгатовны. Думается, в данном эпизоде “Introitus” можно увидеть и нечто кинематографическое, тем более что солидный опыт композитора в написании киномузыки даёт к этому все основания. В сущности, идея света в “Introitus” – отражение религиозного синкретизма (световая строка появится в партитуре «Аллилуйи», пока же храмовое освещение создаётся чисто музыкальными средствами), и, конечно, отражение «синтезирующих» идей Серебряного века.

если не бесконечно, то очень и очень протяжённо (в реальном времени – восемнадцать тактов в темпе *rosso tempo mosso*). Композитор добился эффекта «безмерного времени», совместив архетипичность звучания консонансов с храмовой «регистражкой» и акустикой.

Ответы воображаемого хора (альты, виолончели, чуть позже присоединится фагот) трепетно-открыты и даже экспрессивны (с ц. 12). Собственно, они же открывают вторую фазу раздела А. «Путь от сгущённого чувства до духовной просветлённости» Губайдулина совершает и в миниатюре: такова каждая «фаза» произнесения молитвы в первом разделе Концерта. В контексте хроматики молитва слушается чуть менее напряжённо, чем в предыдущей, микрохроматической фазе. «В целом начальный раздел “Introitus” воспринимается умиротворённым и благостным. Ни один инструмент ни разу не играет *staccato*», – отмечает В. Холопова<sup>242</sup>. В целом соглашаясь с исследователем, отметим, что приём *pizzicato*, которым «изъясняется» партия альтов, не так уж далёк от стаккатного звукоизвлечения (ц. 12). Более острое, хроматически изломанное восхождение венчает пребывание в «экспрессивном и динамичном» пространстве, как сама Губайдулина называет сферу хроматики (ц. 19). Намного более протяжённый, «пологий» спуск (с ц. 20) приводит к новой «проповеди» солиста (ц. 22).

Во втором проведении фортепианной темы обращает внимание усилившаяся роль «идеальных», безэмоциональных чистых квинт (звучащих особенно стерильно благодаря обильному «воздуху» – большому расстоянию между звуками). Появляются и диссонансы (большая секунда – ц. 23), звучащие так же густо, как и терции, – из-за тесных обертонов. Однако в целом эпизод не воспринимается как «новое слово» в проповеди, кроме, пожалуй, «разнесённых» по далёким октавам квинт, расширяющих пространство (возможно, здесь подразумевается «вертикальный» взгляд участников храмового действия в купол храма?).

<sup>242</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. Указ. изд. С. 192.

Следующая фаза произнесения молитвы, «диатоническая», привносит, по мнению композитора, в атмосферу Концерта эмоцию «грустную и сосредоточенную» (с ц. 25). Более ярко выраженное, чем в предыдущем разделе, *pizzicato* виолончелей отчасти берёт на себя функцию отсутствующих ударных<sup>243</sup>. Привычный трёхтактовый подъём завершается более мягким многозвучным «гетерофонным» спуском (здесь Губайдулина использует полный струнный состав с *divisi* партий).

Именно после диатонического, «сосредоточенного» произнесения молитвы впервые меняется фортепианная тема (с ц. 30). Спокойную, размеренную «проповедь» прерывают лирические высказывания, в которых К. Пантелидис склонен видеть «почерк» Шостаковича (3 т. от ц. 30)<sup>244</sup>. (Приложение, № 33) Нам эти влияния не кажутся безусловными: «атмосфера раздумья», создаваемая свободно текущей хроматизированной мелодикой, оказывается не столь стилистически определённой. Скорее, лирическая «вставка» выполнена в духе «анонимного» XX века, что, вместе с тем, не противоречит романтической её природе.

В «авторской» теме, время от времени прерывающей «пасторскую», также наблюдаются архетипические моменты: это диатоническая гамма в условном *G-dur* (цц. 31, 32). Расположенная рядом, т.е. абсолютно линейно, с хроматической темой, она символизирует прямую «встречу» диатоники и хроматики в роли смысловых категорий (ранее выступавших самостоятельно). Две мегасистемы оказываются метафорически объединены в одном высказывании; интересно, что путь к финальной, пентатонической системе, окажется довольно длинным и событийным – как, собственно, любой путь к обретению Истины.

Диатоническая гамма (на сей раз в наклонении *C-dur–a-moll*) канонически проводится у оркестровых голосов (флейта, гобой скрипка – ц. 35); позже вступает фортепиано, где диатоническое наклонение вновь

<sup>243</sup> То же отмечает К. Пантелидис. См.: *Пантелидис, К.Г.* Указ. изд. С. 160.

<sup>244</sup> См. об этом: Там же. С. 161.

сменяется «авторской» темой (5 т. до ц. 36). Диатонический канон прерывает «пасторская» фортепианная тема, впервые изложенная струнными инструментами (виолончелью и контрабасом – ц. 36). Полнокровный тембровый эффект дополняется приёмом, возможным только у струнных и неоднократно уже использованным Губайдулиной в камерных опусах – хроматическим *glissando*.

Третье проведение начальной фортепианной темы является также конструктивным переходом ко второму большому разделу формы (по схеме В. Холоповой – разделу В: 1т. до ц. 38). По мнению К. Пантелидиса, раздел В «может быть уподоблен сонатной разработке. Его контрастность (не только по отношению к первому разделу, но и внутри себя), разнообразие приёмов звукоизвлечения и звуковая энергия вполне соответствуют этой роли. Кроме того, среди новых импровизационных элементов мы встречаем и обе основные темы первой части – речитативную фортепианную и оркестровую»<sup>245</sup>. Аргументы греческого музыковеда кажутся убедительными, хотя мнение самой Губайдулиной о противоречии сонатной формы (и жанра концерта) этому сочинению также нельзя не учитывать.

Партия солиста в начале «разработочного» раздела не информативна: она представляет собой пассажи, которые принято относить к мелкой фортепианной технике. Высказывания солиста не тематичны, и в целом фоновая роль фортепиано не вызывает сомнения, хотя В. Холопова отмечает «инструментальность» и «заострённость» звучания фортепианной темы благодаря использованию интервалов тритона, уменьшённой септимы, а К. Панделидис – драматургическую роль диалога между солистом и оркестром<sup>246</sup>. В «разработочную» орбиту втянут и начальный мотив «пасторской» темы в последней своей оркестровке (контрабас, виолончель – 1 т. до ц. 40). Следующая за ним «тема Горы» удлинится из-за неоднократно повторенного «страдальческого» глиссандного спуска (3 т. до ц. 41). Чуть

<sup>245</sup> Пантелидис, К.Г. Указ. изд. С. 161.

<sup>246</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С.192. Пантелидис, К.Г. Указ. изд. С. 161-162.



позже в оркестровой партии появляется тема-молитва в первоначальной микрохроматической ипостаси, «размытая» канонем виолончели, скрипки и альтов (ц. 43); её продолжает более масштабный «гетерофонный канон» *divisi* струнных, где мелькают знакомые интонации большой терции и тритона (ц. 44). По наблюдению К. Пантелидиса, канонический эпизод замыкается целотоновым вертикальным созвучием (за исключением си-бемоль второй октавы в партии первой скрипки)<sup>247</sup>.

Новая фаза «разработки» (с ц. 47) включает в себя угловато-заострённую тему фортепиано; обращает внимание трелеобразный «спотыкающийся» тематизм (ц. 48), где «ударные» звуки фортепиано фокусируют внимание на одном из интервалов-«архетипов» – тритоне (ц. 48). Пожалуй, именно сейчас можно говорить о некоем взаимопонимании «пастора и паствы», но отнюдь не в созидательном ключе. В. Холопова отмечает, что «к концу раздела В появляется диссонирующее (в плане экспрессии) акцентированное *staccato*, и резкое *pizzicato a la Bartók*, и приём *col legno*»<sup>248</sup>. В таких партитурах, как, например, «Семь слов», «Радуйся», “Offertorium” подобные приёмы звукоизвлечения связывались с эпизодами страданий Иисуса, иными словами, как бы «рисовали» страстной сюжет в его самой мучительной ипостаси (например, избиение Стратотерпца солдатами и толпой). Не связывая напрямую «страстные» аллюзии с данным эпизодом “Introitus”, нельзя всё же не отметить, что именно из «ударов бича» струнных (а именно их весьма натуралистично передают *staccato*, *pizzicato*, *col legno*) и глиссандных «страданий» выросли впоследствии картины казни Иисуса в упомянутых опусах Губайдулиной. (Приложение, № 34)

Уже отмечалось некое единодушие партий солирующего фортепиано и оркестра; в данном случае, помимо их звучания в русле символической программности (участники драмы будто бы охвачены единой внешней силой), можно трактовать «общие формы движения» как подготовку к

<sup>247</sup> См. об этом: Пантелидис, К.Г. Указ. изд. С. 163.

<sup>248</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 192-193.

очередной кульминации Концерта. Кульминация оказывается не динамической и даже не эмоциональной, но *стилистической*, что вообще-то не свойственно «монохромному» стилю Губайдулиной. Своеобразной подготовкой к кульминации можно считать «романтические», по звукам уменьшённого септаккорда, пассажи солирующего фортепиано (ц. 54). «Общие формы движения» на сей раз имеют более конкретный адрес: это классико-романтический концертный пианизм, продемонстрированный как некая модель. Аллюзия вскоре расплывается и исчезает, – на смену «многообещающим» пассажирам рояля приходит протяжённое высказывание первой скрипки, поддержанное хроматическим «шумом» низких струнных (ц. 55). Оно символизирует начало просветления, одновременно в плане формы представляя последний, третий раздел С. В теме скрипки узнаётся лейтинтонация тритона и интонации «авторской» темы из первого раздела (6 т. до ц. 56). Своеобразная репризность формы подчёркивается и возвращением первоначальной малосекундовой интонации (репетиции фортепиано и флейты, ц. 57). Недавний драматизм «разработки» напоминает о себе «вскриками» деревянных духовых (флейта, гобой, фагот), звучащих резко, подобно *frullato* медных в «эпизодах бичевания» из «Семи слов» и “Offertorium”, и «колючим» штрихом струнных (*tutti pizzicato* – 4 т. до ц. 58).

На фоне репетиций струнных звучит, наконец, продолжение прерванного «романтического» пассажа фортепиано (ц. 59). На сей раз полнокровные аккордовые созвучия несомненно более адресны: аккордовая мощь, размах и специфические триольные «убыстрения» могли бы напомнить фортепианный стиль Рахманинова времён Второго и Третьего фортепианных концертов. Однако аккордовые комплексы в осторожной динамике *p* окрашиваются в «стеклянные», мистические тона, являя собой «вертикальное измерение духовности» (Г. Орлов), способное поместить в одно пространство модель и взгляд на неё с высот настоящего времени (который «взглядом сверху» никак не назовёшь). Бережное прикосновение к памяти слушателя (перефразируя известную ремарку В. Сильвестрова к

«Китч-музыке») вообще было свойственно неоромантическим опусам, к которым по ряду признаков принадлежит и “Introitus”. (Приложение, № 35)

К. Пантелидис отмечает: «Трезвучия «скользят» навстречу друг другу из крайних регистров (в левой руке – диатоника, в правой – хроматика), чтобы встретиться на одном звуке в центре фортепианного диапазона»<sup>249</sup> (ц. 61). Как видим, и здесь Губайдулина сталкивает в одновременности две мегасистемы, впрочем, в данном случае не конфликтные друг другу.

Новым, возможно, более шокирующим стилистическим контрастом звучит каденция солиста (ц. 62). После «воспоминаний о Рахманинове» *tabula rasa* белоклавишного *a-moll* воспринимается, пожалуй, как более резкий полистилистический приём. По-видимому, здесь вступают в силу не законы полистилистики (повторимся, Губайдулиной не близкой), а принципы символической программности: после акта «памяти культуры» через очищение архетипом натурального звукоряда – к просветлению и выходу за пределы видимого мира. (Приложение, № 36) В гетерофонный белоклавишный эпизод (к солирующему фортепиано присоединяются голоса оркестра – флейта и струнные, ц. 65) вторгаются мотивы «авторской» темы из раздела А (ц. 67), в целом не нарушая логики «репризы как второй разработки» (если всё-таки признавать сонатную форму формой второго плана).

К. Пантелидис считает, что на *a-moll*'ном эпизоде произведение заканчивается, и то, что следует за ним – начало пути «в каком-то другом измерении»<sup>250</sup>. Вряд ли можно согласиться с исследователем. Кода (а именно о ней идёт речь) – логический итог происходящего, драматургически связанный с каждой ступенью, восходящей к финалу. Начало коды символизируют трелеобразные фигуры солирующего фортепиано и всего оркестра (3 т. после ц. 70). Именно в партии солиста излагается, наконец, «последняя истина» – светлейшая пентатоника. Однако в партии духовых в

<sup>249</sup> Пантелидис, К.Г. Указ. изд. С. 164-165.

<sup>250</sup> См. об этом: Там же. С. 165.

этот момент звучит первоначальная четвертитоновая молитва, поддержанная низкими струнными (ц. 71), а в партиях скрипок и альтов угадываются хроматические и диатонические варианты её произнесения. Пожалуй, в синхронном, «вертикальном» произнесении молитв, не нарушающем общей логики повествования и не содержащем и малейшей доли конфликтности, можно усмотреть серебряновековскую идею Всеединства. . (Приложение, № 37) Приведём слова композитора, сказанные об “Introitus” в целом, но имеющие прямое отношение к финалу сочинения: «<...> Там существует переход от статики и микротоновости к хроматике, где фортепиано может абсолютно точно ей соответствовать, затем переход к диатонике, где фортепиано очень сосредоточенно исполняет целый эпизод, и, наконец, к пентатонике. То есть *от статики к динамике и к экстатике, где пентатоника – самое экстатическое состояние души* (курсив мой – О.М.)»<sup>251</sup>.

Кода Концерта совершенно исключает *quasi*-реальный «сюжет» ритуального действия. Здесь начинает господствовать другая – высшая – реальность. Структурно раздробленные секции гетерофонных канонов, окончательное стирание тембровых граней, «разреженная» пентатоника, «щебечущая» фактура, – всё это символизирует выход в иное, спиритуалистическое пространство. Нужно сказать, что картина «иного мира» достаточно активна и, действительно, экстатична, что так не похоже на финалы Губайдулиной и что позволяет вспомнить скрябинское слово «дематериализация», употреблённое в связи с его Десятой сонатой. Символично, что исчезающая фактически в «поднебесье» фактура «рисует» последний *anabasis*, абсолютно светлый, уходящий за видимую черту<sup>252</sup>.

В заключение – ещё несколько слов о форме сочинения. Как уже говорилось, эта на первый взгляд спонтанная музыка оказывается необычайно строго организованной на структурном и драматургическом

<sup>251</sup> Из беседы К. Пантелидиса с С. Губайдулиной. Цит. по: *Пантелидис, К.Г.* Указ. изд. С. 168.

<sup>252</sup> *Anabasis* выражен не только горизонтально, но и вертикально: от оркестровой фактуры, самой по себе не плотной, остаются лишь два инструмента – фортепиано и скрипка.

уровнях. Не раз отмечалось предпочтение композитором самой рациональной музыкальной полифонической формы – канона. Кроме того, автор прибегает к использованию так называемых имитационных блоков, составляющих старинную мотетную форму. На высшем композиционном уровне одночастный “Introitus” представляет собой структуру, состоящую из трёх неравных по продолжительности разделов (что уже отмечалось); формой второго плана можно считать сонатную форму. Наблюдаются черты и формы концентрической, самой «геометрической» из всех (вершиной архитектурной конструкции является «пасторская» тема – ц.30).

Итак, от внешне-ритуального – к мистическому, трансцендентному, – такова идея “Introitus”. Окончание Концерта столь же иллюзорно, сколь и его безукоризненная «схема». “Introitus” производит впечатление «открытой» композиции. Возвращение изначальной малосекундовой интонации вновь создаёт особую ауру балансирования на грани – но уже скорее на грани нового Бытия (с ц. 76 до конца).

Столь знаменательный финал произведения вновь проливает свет на его символическую программность. «Имя никогда не бывает полным: программный заголовок является дополнительным ассоциативным обертоном музыки, обогащающим восприятие...»<sup>253</sup>. В этом смысле “Introitus” – не столько знак жанра (ритуальное *quasi*-действие), сколько непростое, достаточно противоречивое «Вступление» в мир идеальный – первые, но отнюдь не робкие шаги Вечности.

---

<sup>253</sup> Бугрова, О. София Губайдулина. Опыт стилистового анализа творчества. Дипломная работа. Горький, 1986. С. 33.

## § 2. “OFFERTORIUM”: жертвоприношение *in memoriam*

«Когда-то мимоходом, в такси, Гидон Кремер подал Софии Губайдулиной мысль написать концерт для скрипки. Обдумывая сочинение, Губайдулина старалась впитать в себя характерное свойство Кремера – его невероятную самоотдачу, даже жертвенность в отношении к исполняемой музыке, в чём-то *родственную религиозному акту* (курсив мой – О.М.). Так явилась идея “Offertorium”»<sup>254</sup>. Вот что говорит о рождении замысла сама София Асгатовна в беседе с Э. Рестаньо: «Просьба Гидона Кремера написать для него вещь была для меня большим событием. С этого момента я ходила на все концерты скрипача с определённой целью: я как бы впитывала в себя его исполнительский почерк. Особенно привлекательной мне казалась манера Кремера переходить из одного состояния в другое, противоположное: от тончайшей, еле слышимой проникновенности к виртуозной, почти экстатической игре, от драматической экспрессии и горестных восклицаний к легкомысленному танцу, от демонической агрессивности к глубокой молитвенной созерцательности»<sup>255</sup>.

Если в этих словах можно уловить желание написать для Кремера сочинение в жанре сольного романтического концерта виртуозного плана, способного отразить полярные эмоциональные состояния (что, собственно, и было сделано), то другое высказывание Губайдулиной делает акцент не на жанре, а на программе. «<...> Самую большую драгоценность я увидела в его отношении к звуку. <...> В этом соединении кончика пальца и звучащей струны – полная самоотдача звуку. И мне стало понятно, что тема Кремера – тема жертвы, жертвования исполнителя в его самоотдаче звуку. В дальнейшем эта мысль стала обрастать другими соображениями, которые привели меня к музыкальной теме, некогда предложенной прусским королём Фридрихом II Иоганну Себастьяну Баху для импровизации и вылившейся в

<sup>254</sup> Холопова, В.Н. Жертвоприношение (авторский вечер С.Губайдулиной) // Музыкальная жизнь, 1990, № 11. С. 14.

<sup>255</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 79-80.

величайшее произведение “Музыкальный дар” или “Музыкальное приношение”. И, наконец, мне явилось решение: *метафорой жертвы может стать само жертвование темы (курсив мой – О.М.)*<sup>256</sup>.

Принцип воплощения *сакральной метафоры*<sup>257</sup> в данном случае таков: при каждом новом проведении баховская тема теряет – с начала и с конца – по одному звуку и в итоге самоуничтожается, *приносит себя в жертву*<sup>258</sup>.

В той же беседе с Э. Рестаньо София Губайдулина назвала в числе композиторов, имевших особое влияние на её творческую судьбу, несколько имён. «Одно время я не могла оторваться от волшебной музыки Вагнера, потом в центре моего внимания оказался Джекзуальдо, в какой-то момент – нидерландцы, затем – русская музыка, Чайковский, Мусоргский; в студенческие годы – Шостакович и Прокофьев, весьма долгое время – вторая венская школа, особенно Веберн. Но на протяжении всей жизни – Иоганн Себастьян Бах. Это постоянно»<sup>259</sup>. Два имени – И.-С. Бах и А. Веберн – символически соединились в губайдулинском “Offertorium”. Тема короля Фридриха, освящённая Бахом в «Музыкальном приношении», стала для композитора XX века символом высочайших ценностей культуры, аллегорией высокой жертвенной любви и, наконец, героем сложных перипетий практически литературного «сюжета», при всей его достаточной автономности (обобщённости). С первых же тактов Губайдулина озвучивает тему в свойственной нововенцам технике *Klangfarbenmelodie* (так в своё время «прочитал» её Веберн в Fuga (Ricerca) Баха-Веберна)<sup>260</sup>.

<sup>256</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 80. Напомним также, что с немецкого “Opfer” переводится и как «жертва». Именно этот смысл, среди прочих, оказался особенно близок Губайдулиной.

<sup>257</sup> Вообще, “Offertorium” – яркий пример воплощения сакральной метафоры на разных уровнях, собственно, как и все сочинения Губайдулиной, вписывающиеся в понятие «религиозная программность».

<sup>258</sup> Схемы манипуляции с темой приведены в статье В. Ценовой и в монографическом исследовании В. Холоповой. См. об этом: Ценова, В.С. К теории современной музыкальной композиции // Советская музыка, 1991, № 9. С. 85. Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 196.

<sup>259</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 13. Имена Стравинского, Скрябина, Бартока и др. также оказались упомянуты. См. об этом: Там же. С. 7-95.

<sup>260</sup> В. Холопова отмечает: «Губайдулина, сохранив п р и н ц и п (разрядка В.Х. – О.М.) оркестровки Веберна, переоркестровала тему по-своему – усилила пуантилизм за счёт тембрового дробления начального мотива на одиночные звуки». См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 195.

Таким образом, главная музыкальная тема, по меньшей мере, трёхмерна: её можно прочесть как «тему жертвы», «музыкальное приношение» любимейшему Баху и «ответный дар» нововенской школе в лице Антона Веберна. И, наверно, все три измерения можно назвать сакральными – в губайдулинском смысле слова.

Ещё одна существенная грань замысла “Offertorium” – срединное, центральное положение его в «инструментальной мессе», задуманной композитором (напомним, именно по местоположению в «мессе» мы и рассматриваем Концерт, нарушая доселе незыблемый хронологический принцип). Как уже говорилось, Губайдулина обратилась к католической мессе-проприй, используя в качестве литургического источника для концертной триады выборочно три части: Интроит, Офферторий, Коммунио. “Offertorium” стал не только центральной по местонахождению, но и кульминационной – по степени наличия драматичного сакрального «сюжета» и по степени «горения» эмоции – точкой «инструментальной мессы».

Напомним также, что концертная триада может считаться одним из воплощений позднеромантической концепции сверхцикла. Более того, это «основание» было подано с «лёгкой руки» самой Губайдулиной, назвавшей себя «романтиком, который завидует классику» (курсив мой – *О.М.*).

В. Холопова, называя тему Концерта пророчеством, предопределением<sup>261</sup>, также акцентировала, помимо прочего, традиции романтического концерта. О них красноречиво свидетельствует сам принцип романтического героя, не говоря уже о том, что роль его («героя», солиста) в Концерте воистину трудно переоценить. Романтическим мотивом можно считать и идею противостояния личной человеческой судьбы и рока (в любом случае – некоего внешнего начала), выраженную во взаимоотношениях партий солирующей скрипки и оркестра. Идея эта, в общем-то, близкая

---

<sup>261</sup> См. об этом: *Холопова, В.Н.* Жертвоприношение (авторский вечер С.Губайдулиной) // Музыкальная жизнь, 1990, № 11. С. 14.



«романтизму» Губайдулиной, в значительной степени проявляется именно в жанре концерта.

Отметим, что “Offertorium” стал первым в творчестве Губайдулиной сочинением концертного жанра на религиозную тему, написанным для большого симфонического оркестра<sup>262</sup>. Сакральное высказывание, таким образом, получило здесь более выпуклый характер, более грандиозный размах. Если брать во внимание хронологический аспект, т.е. время написания всех трёх концертов, то кажется логичным, что концертную триаду, начатую камерными “Detto-II” и “Introitus”, замыкает ярко-театральный, эффектный “Offertorium”, вознося религиозную мысль до масштабного, полнокровного, поистине соборного звучания. Однако, ещё раз подчеркнём, концертная триада рассматривается нами с точки зрения логики «инструментальной мессы», где скрипичный концерт является центральной (и кульминационной) частью.

Трактовка Губайдулиной оркестровых групп в “Offertorium” кажется на первый взгляд традиционной; собственно говоря, она такова и есть. Обращает на себя внимание развёрнутая группа ударных – к их звучанию, наиболее приближенному «ритмам Вселенной» (ведь «вначале был Ритм»), София Асгатовна всегда была чутка. Однако оркестровые тембры, помимо традиционных, устоявшихся характеристик, не оспариваемых композитором, носят ещё и «ролевой» – в предложенном «сюжете» – характер.

Сам «сюжет» “Offertorium” с полным на то основанием можно считать *страстным*<sup>263</sup>. Тема, всегда занимавшая Губайдулину, – идея крестных мук, искупления за людские грехи, смерти, Воскресения, Преображения и пребывания за порогом человеческого мира, – стала основной и в этом

<sup>262</sup> Вне этой традиции уже был создан Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976).

<sup>263</sup> В. Ценова прямо называет Страсти «сюжетным слоем сочинения». В этом «слое» исследователь выделяет три мини-«сюжета»: Тайная вечеря, смерть, отпевание. См. об этом: *Ценова, В.С.* Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. М., 1999. С. 133.

сочинении. Подобный «сюжет» уже присутствовал в «Семи словах», писавшихся, к слову, в то же время, в начале 80х<sup>264</sup>. Как уже отмечалось, программа «Семи слов» характеризуется подробностью, конкретной изобразительностью, в то время как сюжетная идея “Offertorium” намного более обобщённая.

Жанр *инструментальных пассионов* – как проводник *страстной идеи* – оказался общим жанром (выполняющим функцию скрытого) и для партиты с чертами концерта («Семь слов»), и для сольного инструментального концерта (“Offertorium”)<sup>265</sup>.

“Offertorium”, помимо этого, несет на себе ещё традиционно знаковую – литургическую – нагрузку (уже отмеченную в контексте католической мессы-проприй). Offertorium (от лат. offero – подношу; подношение, приношение) – «песнопение, исполняемое в католической церкви во время пресуществления даров – хлеба и вина<sup>266</sup>. Первоначально представлял собой псалм и антифон, исполнявшиеся попеременно двумя хорами. Позднее вместо антифонной приобрёл респонсориальную окраску<...>»<sup>267</sup>.

В своём Концерте Губайдулина использует, действительно, принцип *респонсория*<sup>268</sup> – принцип диалога между «проповедником» (solo скрипки) и воображаемым собором (оркестр). Насколько этот значительный сакральный обертон оправдан в Концерте, можно судить, проследив лишь линию взаимоотношений темы короля Фридриха (и вообще тематизма оркестровой партии) и судьбы губадуйлинского «героя», что и будет сделано в дальнейшем.

Возвращаясь к жанру сольного концерта, напомним, что он, кроме того, окрашивал в субъективистски-личностные тона «вечные» новозаветные

---

<sup>264</sup> Первая версия “Offertorium”, созданная в 1980, – формально раньше Партиты (1982) – имела продолжение во второй и третьей версиях (1982, 1986), т.е. можно считать, что оба сочинения обдумывались и писались всё-таки параллельно.

<sup>265</sup> Элементы страстного «сюжета» есть также в сонате «Радуйся».

<sup>266</sup> Аналог в православной службе – песнопение «Тело Христово».

<sup>267</sup> Музыкальная энциклопедия. М., 1978, т. 4. С. 140.

<sup>268</sup> В православной церковной практике по сей день «Тело Христово» представлено как антифон.

сюжеты<sup>269</sup>. И в “Offertorium” Губайдулиной литургический первоисточник переосмыслен экспрессивно-личностным тоном «героя» концерта: «жертвоприношение» баховской темы – это *самоприношение* героя, заново пережитая, вновь ощущаемая тяжесть искупительной миссии Христа.

В 1935 году Альбан Берг в жанре сольного (скрипичного) концерта создал то, что, по меткому замечанию С. Савенко, не без основания считают «мифологемой XX века». Таковым он стал и для Губайдулиной – и потому, что в качестве солирующего инструмента она также выбрала скрипку, но в большей степени потому, что сам тип концерта-исповеди, не лишённый определённых черт симфонической поэмы, как некая модель, продемонстрированная Бергом, был впоследствии подхвачен отечественной музыкой 70-80х годов. Катарсический финальный хорал «в стиле Баха» в опусах некоторых отечественных авторов также стал своего рода архетипом. Даже явная трёхфазность губайдулинского “Offertorium” безусловно зависима от таковой же в Концерте Берга (который, напомним, двухчастен). В целом же “Offertorium” следует традиции одночастного романтического концерта.

“Offertorium” только на первый взгляд представляется столь типичным для губайдулинского стиля детализированным «потокосознанием», который творит неистовая рефлексия «героя»<sup>270</sup>. «Герой», в сущности, только

---

<sup>269</sup> Прежде всего, имеется в виду Второй скрипичный концерт А. Шнитке (1966). Написанный практически пятнадцать лет спустя, “Offertorium” по-своему интерпретировал затронутую Шнитке тему.

Однако глубокие духовные поиски в жанре сольного концерта были возможны и вне религиозной традиции. Таково, например, концертное творчество «позднего» Шостаковича (прежде всего Второй виолончельный концерт, созданный в том же 1966 году – и вряд ли это случайное совпадение).

<sup>270</sup> К слову, джойсовский «поток сознания» именно в случае Софии Асгатовны уместней заменить на «внутренний монолог» Набокова. Напомним, Владимир Набоков, одновременно и осуждавший, и восхищавшийся «Улиссом» (и явно досадовавший, что лавры первенства в открытии нового метода письма достались не ему), предложил свой вариант названия нового, революционного литературного метода. Метод Набокова должен был включать в себя не только сюжетные обрывки мыслей, но целый «синтез искусств», возросший на основе разветвлённых ассоциаций. Насколько он удался самому автору «Ады», вероятно, ещё подлежит осмыслению. Однако то, что уже престарелый Набоков (швейцарского периода) отмечал среди советской диссидентской книжной продукции именно «Школу для дураков» Саши Соколова, не самое лучшее сочинение (даже если ограничиться рамками книг, «протестных» режиму), но зато целиком и полностью построенное на «потоке сознания» джойсовского типа, говорит о том, что комплекса литературного законодателя мод Набоков так и не изжил.

Если вернуться к Губайдулиной, то «внутренний монолог» в применении к её партитурам звучит особенно удачно. И ещё более удачно – по отношению даже не к “Offertorium”, сочинению, подразумевающему внешние эффекты (продиктованные, конечно, программой), а к камерным партитурам.

реагирует на драму исчезновения баховской темы – реагирует, конечно, исключительно сильно (тоже до самоуничтожения), тем самым творя свой крестный путь. В сущности, перед нами – два крестных пути; легко представить геометрическую фигуру, в которую они складываются. Одна из излюбленных Губайдулиной сакральных метафор – *фигура креста* – подана в “Offertorium” на уровне драматургии всего сочинения. По степени «наглядности» она нисколько не уступает читаемой в различных измерениях теме креста в “In croce”. Попытаемся проследить более детально все этапы крестного пути “Offertorium”.

Первое проведение темы звучит как неопровержимая данность, некий духовный абсолют. Тема короля Фридриха, сквозь которую проступают тени Баха и Веберна – настоящий мемориал австрийско-немецкой школе, «высокой» музыке вообще. Символическая нагруженность темы дополняется её барочно-риторическим прочтением: в основу темы положены фигура креста (первые пять звуков) и фигура *catabasis*, которые впоследствии будут использованы Губайдулиной в разных, и сюжетных, и пространственных измерениях. (Приложение, № 38)

Форма первого раздела Концерта определена В. Холоповой как цепь вариаций и субвариаций<sup>271</sup>. Соло скрипки, вступающее после проведения основной темы, построено на интервале малой секунды (ц. 1). Интонация *lamento* подчёркнута и тесситурно: после нескольких реплик она возносится в напряжённую вторую октаву, и, к тому же, умножается на фигуру *anabasis* (ц. 2). Первую субвариацию можно трактовать и с позиций романтического концерта: здесь сталкиваются различные, зачастую противоположные, эмоциональные состояния «героя»-солиста, и они, как верно замечает В. Холопова, списаны, «как с натуры, с манеры игры Гидона Кремера»<sup>272</sup>. Это, помимо уже отмеченного напряжённого «плача», лёгкий, «колющий»

<sup>271</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 196. В настоящем исследовании мы будем опираться на схему, предложенную В. Холоповой, с сохранением авторской нумерации, обозначения цифр в партитуре, орфографии и пунктуации.

<sup>272</sup> Там же. С. 196.

гротескный эпизод (2 т. до ц. 3). Весьма скоро, однако, реалии «сюжета» возвращают слушателя к «страстным» переживаниям. Соло группы альтов и в особенности резко звучащие тромбоны откровенно «передёргивают» первоначальную малосекундовую интонацию солиста, что можно трактовать как злую насмешку толпы, сопровождающей Страстотерпца и во время пути на Голгофу, и в момент мучительной казни (ц. 6). Ещё один примечательный момент субвариации – потусторонне звучащий эпизод, важную роль в котором играют тембры арфы и фортепиано (ц. 7). Сама по себе загадочность тембрового звучания умножается на унисонно-октавное «решение», которое читается в системе символов Губайдулиной как «выпрямление креста», иными словами, тот же крестный путь, но как бы очищенный от земной боли, преображённый<sup>273</sup>.

Следующая за первой вариацией (ц. 8) субвариация представляет собой яркий контраст изменённо звучащей, но ещё узнаваемой теме. Это один из красивейших эпизодов Концерта, где герой проходит, как через испытание, сквозь осознание собственной благодати (ц. 10). Однако эпизод (в котором довольно чётко угадывается лучезарный G-dur, подчёркнутый «волшебностью» тембров маримбы, вибратона и арфы) можно трактовать и как ещё одну грань исполнительской манеры Гидона Кремера, основанной на эмоциональных контрастах. Собственно, следующее за «благодатным» колкое скерцозное высказывание солиста тому подтверждение (ц. 11). (Приложение, № 39) Страстные реалии вновь напоминают о себе в «эпизоде глумления». Место тромбонов занимают не менее резко звучащие трубы, поддержанные высокими деревянными духовыми (4 т. после ц. 15). Вообще, следует сказать, что тембровая символика Губайдулиной в Концерте вполне согласуется с традициями романтической оркестровки; в камерных партитурах тембровые решения более свободны от общепринятых<sup>274</sup>.

<sup>273</sup> Октавно-унисонная тема играла одну из важных ролей в «сюжете» «Семи слов». См. об этом IV главу I части настоящего исследования.

<sup>274</sup> Напомним об оригинальнейшем тембровом прочтении символа христианской Троицы в «Семи словах»: виолончель – Бог-Сын, баян – Бог-Отец, струнные – Дух Святой.

Вторая вариация (ц. 17 т.4), по мнению В. Холоповой, «даёт полную трансформацию темы: её звуки усиливаются благодаря *sforzando* медных, разбрасываются по октавам; тема, таким образом, лишается мелодического облика, становится грозной, повелевающей, словно “трубный глас” <...> Такая своеобразная оркестровка приобретает характер лейттемы темы, позволяет ей быть узнаваемой на фоне всей остальной оркестровой ткани произведения <...>»<sup>275</sup>. Вариация, следующая за канонем духовых, ещё свободно воспринимается на слух, не только «на глаз». Обращают на себя внимание втянутые в орбиту тембровой символики струнные (впервые приобщённые к баховской теме). Они, однако, отнюдь не смягчают отмеченного В. Холоповой ощущения «трубного гласа». Вторая субвариация (1 т. после ц. 18) в целом фиксирует некое пограничное состояние, пребывание в ожидании более активных событий. Выразительные, но достаточно спорадические реплики солирующей скрипки влекут за собой «ответы» деревянных духовых, основанные на том же тематизме (в тембровом отношении струнные и деревянные духовые также, в согласии с классико-романтическими традициями, не противоречат друг другу). В «вопросах и ответах» интересна интонация сексты, которой суждено будет сыграть в Концерте поистине символическую роль.

Приём ракохода, в контексте партитуры трактованный, опять же, символически – как путь Преображения, – обращает на себя внимание ещё в первом разделе Концерта. Партия солирующей скрипки (и сопутствующие ей голоса деревянных духовых) начинает «изъясняться» нисходящими секстами в противовес прежде восходящему движению (ц. 22). Своеобразная «проба пера», смысл которой станет ясен только ретроспективно, конечно, не случайна. Пока что ракоходные проведения погружены в контекст холодно шумящих оркестровых пассажей (ц. 23) и вновь сменяющей их скерцозности, которую ещё можно назвать личностной, «кремеровской», – данью мастерству эмоционального перевоплощения солиста (2 т. после ц. 24).

<sup>275</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 196.

Третья вариация (ц. 25 т. 2) продолжает «сжимать» и баховскую тему, и эмоцию солиста: высказывания солирующей скрипки напряжены интонационно и динамически (от *ff* до *fff*). В мелодическом рисунке по-прежнему слышна хроматически искажённая интонация сексты. Издевательским контрастом звучат возгласы духовых, на сей раз в резком и пустом интервале квинты (ц. 27). С этого же интервала вступает флажолетная тема солиста (4 т. до ц. 28). Приём флажолета Губайдулина в Концерте применяет впервые, и здесь можно усмотреть ассоциацию с сонатой «Радуйся», где сопоставлению приёмов *arco*-флажолет придавалось символическое звучание, – как аналогии двух миров, земного и небесного, сменяемых и, значит, изначально существующих «в одной точке струны». После алеаторического оркестрового эпизода (с ц. 28) внимание вновь приковывает интервал квинты, звучащий у низких струнных (ц. 31). Однако самый яркий эпизод субвариации – просветлённый *quasi*-хорал «волшебных» ударных, где основным является тембр челесты. Именно в партии челесты звучат параллельные мажорные трезвучия, которые можно прочесть как тему-архетип, причём архетип «общего пользования», *не авторский*<sup>276</sup>, что только усиливает «объективность» происходящего. Немаловажно, что «хрустальные» трезвучия сопровождаются нежнейшими флажолетами солиста – это ещё одна попытка продлить пребывание в мире благостного умиротворения. *Quasi*-хоральные построения – не редкость у Губайдулиной. Так, напомним, в пьесе для баяна “De profundis” трезвучия и квартсекстаккорды имитируют органную фактуру, а в сфере символической программности предстают как «сияние милости», пользуясь терминологией В. Холоповой<sup>277</sup>. Хорал, звучащий в субвариации, не более чем иллюзия

---

<sup>276</sup> Система «авторских» (или «внутренних») архетипов у Губайдулиной сложна и необычна. В её орбиту, среди прочего, включены и приёмы звукоизвлечения, и тембровые «персоналии», и пространственные «рисунки». Даже намного более привычные тематические решения интересны: так, однозначным архетипом можно считать интервал тритона, играющий во многих партитурах композитора символическую роль. Интервал квинты также нередок: напомним, что в религиозной символике он может читаться как «пять ран Христа». Собственно, интонация *lento*, также любимая Софией Асгатовной, наряду с символикой квинты, задевает уже область общеупотребимой барочной символики.

<sup>277</sup> Подробнее об этом см. I главу I части настоящего исследования.

света, поэтому он звучит надмирно – и в особенности «архетипично». (Приложение, № 40)

В четвёртой вариации (ц. 38 т. 2) продолжается процесс «самоубийства» темы. Звучащая, подобно монолиту, у низких струнных, она впоследствии подхватывается более резкими медными духовыми (2 т. после ц. 40, ц. 41).

Пятая вариация более протяжённа и событийна (ц. 43 т. 3). Самоуничтожению темы, всё больше и больше напоминающему насилие, т.к. тембры медных духовых звучат слишком безапелляционно-«внешне», противопоставлена тема солирующей скрипки, выделяющаяся широким мелодическим дыханием (интервал сексты играет здесь не последнюю роль). Особо хочется отметить эпизод «злого скерцо», выполненный в соответствии с традициями Шостаковича (ц. 47). Флейта *piccolo* «свистит» остроскерцозную, как бы ухмыляющуюся, типично шостаковическую тему; контрапунктом к ней звучат секстовые реплики солирующей скрипки, по мере нарастания издевательского марша (такое ощущение возникает, несмотря на размер 3/4) переходящие в диссонантные многозвучия (ц. 52). Это уже не «кремеровская» скерцозность, а тот самый «лик зла», безапелляционный и всеохватный, которому посвятил множество страниц собственных партитур один из кумиров Губайдулиной – Д. Шостакович. (нотный пример)

Шестая, седьмая, восьмая, девятая, десятая вариации следуют друг за другом без перерыва, без «пауз»-субвариаций, как бы спорадически уничтожая остатки баховской темы. Тема погибает словно второпях; её последние «дыхания» стреттны. По большому счёту, это единый поток-вихрь; «рассмотреть» его можно только в партитуре. Десятая вариация (ц. 56) выделяется особо издевательскими форшлагами валторн, которым вторит и партия солирующей скрипки, втянутая в процесс уничтожения. В итоге от «баховского абсолюта» остаётся исступлённое *E* (трубы, валторны) – последний отчаянный крик. Он – и воплощение идеи гибели, и одна из



наиболее мощных «злых» кульминаций Концерта (ц. 53-57). Не случайно, что последние такты «жизни» темы совпали с тремолирующим тематизмом (в сущности, нетематизмом, бессмысленным Ничто) скрипки, а катастрофа смерти стала просто общей (ц. 57; те же «бессмысленные» *glissandi* оркестра и солиста). Реакцией на свершившуюся «вселенскую катастрофу» звучит протяжённая и очень напряжённая каденция солирующей скрипки (ц. 58). Словно призрак-воспоминание, в партии солиста проходит «секстовая» тема и «шостаковический» эпизод; в финале каденции мы узнаём первоначальные малосекундовые «стоны».

В качестве перехода ко второму разделу формы в партиях солиста и небольшой оркестровой группы вновь звучит *quasi*-хорал. Низкие октавы духовых, «колокольный» тембр арфы и фортепиано, и – главное – тема-псалмодия в партии солиста вносят в жанр хорала ещё один акцент: он наделяется чертами православного отпевания. В известном смысле этот первый «восточный» символ в доселе «западной» эмблематике “Offertorium” может восприниматься как проявление некоего «спонтанного экуменизма», в принципе свойственного Губайдулиной. (Приложение, № 41) Псалмодирующий *fis* в партии солиста подхватывается *ges* соло виолончели в той же октаве и на той же высоте (хотя, безусловно, Губайдулина не зря подчёркивает интонационную разницу, пусть и очень минимальную, у двух нетемперированных инструментов).

Вступление виолончельного соло знаменует начало второго крупного раздела формы (ц. 61). Он, как отмечает В. Холопова, состоит из двух контрастных частей, одна из которых выполняет функцию медленной части цикла, другая представляет собой типичное «злое скерцо»<sup>278</sup>.

Эпизод виолончельного соло – долгий, быть может, не менее мучительный, чем разразившаяся катастрофа, путь к новому Знанию. Путь этот не кажется светлым, и даже неременная финальная «звёздность», какой увенчивается любая тернистая дорога, здесь весьма относительна. Как

<sup>278</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 197.

справедливо замечает В. Холопова, «в «медленной» части выделяется ансамбль из двенадцати оркестровых партий (в плане мистерии – намёк на сюжет «тайной вечери») <...>»<sup>279</sup>. На евангельский сюжет указывает и сам виолончельный тембр – баритональный «голос Христа»<sup>280</sup>. Смысл этого долгого убеждения (именно здесь выполняет свою «спасительную» миссию интонация сексты, выписанная не намёками, а «во весь рост») должен быть понятен – «голос Христа» указывает «герою» путь, покуда «герой» этому «слову», наконец, не внимлет (начиная с 5 т. после ц. 90). Однако парадоксальным образом «тайная вечеря» Губайдулиной звучит не просветлённо, *не символично*, а, скорее, реалистично, – *прямо соответствуя Священному Писанию*. Смысл «тайной вечери», согласно всем Евангелиям, в том, что ученики *не понимают и не верят* словам и иносказаниям Иисуса, Христос же полон боли и тоски. «Голос Христа» в “Offertorium” звучит, однако, ровно и отстранённо. Его «не слышат» деревянные духовые («апостольские» партии отданы, в основном, этим инструментам, хотя вплетается и скерцозная реплика скрипок и фортепиано – 6 т. после ц. 63; ц. 64). (Приложение, № 42) Голоса слишком не зависимы друг от друга, их тематизм ярок и красив, поэтому и контрапункт партий звучит скорее не как тематический, а как смысловой. Не случайно, что «восстановление» «героя» после катастрофы происходит совсем иными путями – например, через «очищение» архетипом натурального звукоряда (1 т. до ц. 68; 5 т. до ц. 83; ц. 90; 7 т. до ц. 93). Архетип колокольности (в партии ударных) напоминает о богослужении (ц. 86). Губайдулина намеренно обращается к праэлементам музыкального языка и вызываемым ими ассоциациям; именно в них она видит залог обретения истинной веры. В какой-то мере, перефразируя Н. Бердяева, это путь культуры, не цивилизации. Христианская цивилизация и по сей день не отличается гуманизмом, она не «культурна», возможно,

<sup>279</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 197.

<sup>280</sup> Об архетипе тембра виолончели в условиях символической программности уже говорилось на страницах очерков о сонате «Радуйся», “In gesso”, партиты «Семь слов», концерта “Detto-II”. См. соответствующие главы в I и II частях настоящего исследования.

поэтому Губайдулина так художественно, «близко к тексту», и, можно сказать, беспощадно «цитирует» Писание. Подчёркивая вместо идеи единения идею разобщённости, композитор тем самым девальвирует один из постулатов христианства – идею соборности.

Чем больше разрастаются контрапунктирующие виолончельному соло голоса, тем неотвратимее становится пропасть взаимонепонимания. В итоге, «тайная вечеря» превращается в бессмысленную квази-алеаторику (с ц. 88). (Приложение, № 43) Пройдя через очищение архетипом натурального минорного звукоряда (ц. 90), тема скрипки наконец-то «слышит» утешительное Слово солирующей виолончели и начинает изъясняться её интонациями (с ц. 91). Иными словами, с этого момента партия солирующей скрипки *становится темой Христа*. В «слове» по-прежнему слышатся праинтонации, например, мажорная гамма (8 т. до ц. 93).

Кларнет *in Es* начинает второй эпизод центральной части Концерта, названный В. Холоповой «злым скерцо» (ц. 95). Один из самых впечатляющих «портретов» Зла – канон тромбонов (ц. 99). Агрессивность оркестрового тематизма может вызвать ассоциации с эпизодом бичевания в «Страстях» (тем более что тема солиста экспрессивна, но как никогда беззащитна). Однако, помимо евангельских ассоциаций, «губайдулинско-шостаковические» скерцо имеют и иные «адреса». Таковым оказывается кровавая история XX века, поставившая под сомнение, к слову, саму религию – ведь она не смогла предотвратить чудовищные жертвы, удержать мир от катастрофы. Л. Улицкая, написавшая роман о судьбах веры в современном мире («Даниэль Штайн, переводчик»), устами главного героя даёт следующее объяснение месту Бога в безумиях XX века: «Впервые я прочитал Новый Завет и получил ответ на самый в то время мучительный для меня вопрос: Где был Бог в то время, когда расстреливали пятьсот человек из Эмского гетто? Где Бог во всех этих событиях, которые переживает мой народ? Как быть с Божьей справедливостью? И тогда мне открылось, что Бог был вместе со страдающими. Бог может быть только со страдающими, и

никогда – с убийцами. Его убивали вместе с нами. Страдающий вместе с евреями Бог был мой Бог»<sup>281</sup>.

В силу сказанного «злое скерцо» звучит скорее апокалиптически, Губайдулина здесь отходит от «канона страстей». К тому же, следует помнить, что программа “Offertorium” всё-таки в достаточной степени обобщённая.

Новый алеаторический хаос приводит к срыву оркестра в преисподнюю, казалось бы, лишённую всяких смыслов (ц. 103 – ц. 108). Однако это уже не бессмысленное Ничто, в котором когда-то гибла Тема, а, скорее, то первоначальное состояние материи<sup>282</sup>, которое есть следствие истинно апокалиптических катастроф.

Последующая реакция солиста знаменует собой начало последней части “Offertorium” (с ц. 108). Однако на слух она по-прежнему воспринимается как продолжение мировой катастрофы. Каденции солиста контрапунктируют духовые, играющие на *f* исступлённое *E* – тот самый звук, на котором оборвалась жизнь баховской темы, – и только постфактум становится понятно, что смерть уже обернулась созиданием: это одиннадцатая вариация, с которой начинается возрождение темы. Опять же, одиннадцатая (ц. 108 т. 3), двенадцатая (ц. 109), тринадцатая вариация (ц. 109 т. 8) следуют друг за другом без перерывов-субвариаций, как бы стараясь скорей дать разгон жизнеутверждающим процессам. Казалось бы, смерть есть жизнь, «нет» неминуемо обращается в «да», говорит Губайдулина. Но, равно как на смерть, так и на жизнь, – реакция «героя» одинакова: солирующая скрипка «изъясняется» напряжённейшими созвучиями, она

---

<sup>281</sup> Л. Улицкая. Даниэль Штайн, переводчик. URL: <http://e-libra.ru/read/146952-daniyel-shtajn-perevodchik.html> (дата обращения: 31.01.2016). Главный герой романа, еврей, выживший в мясорубке Второй мировой, католический монах, редчайший тип высоко верующего человека и настоящего пастыря (истинно терпимого ко всем иным верованиям), в финале романа погибает в автокатастрофе, разумеется, преднамеренной, «рукотворной». Доносы на Даниэля Штайна, предшествующие развязке, писали и собратья по «цеху», и антагонисты, и его же прихожане. Своей гибелью Штайн словно отвечает на собственный вопрос: а где был Бог? Ещё один, подразумеваемый Улицкой, ответ: времена не изменились...

<sup>282</sup> «Предклассическим» состоянием музыкальной материи назвала София Губайдулина Музыку XX века. См. об этом: Час души Софии Губайдулиной. Интервью с композитором. «Музыкальное обозрение», 1994, № 3. С высказанным мнением согласуется губайдулинская же «теория неосонористики».

нервна ритмически. Напомним слова композитора, сказанные по определённому поводу (они комментируют замысел «Аллилуйи»), которые, однако, можно отнести ко многим её опусам, – к мировоззрению вообще. «Идея реквиема уступила место идее Аллилуйи – восхвалению, однако в действительности эти две противоположности находятся в одном религиозном пространстве»<sup>283</sup>.

Последующие эпизоды-субвариации отнюдь не жизнеутверждающи, они даже не «грешат» человеческими эмоциями. Так, «волшебно» начатый эпизод (ц. 111) продолжен «стеклянными», неживыми флажолетами струнной группы (ц. 112), на фоне которых холодно звучат флейта и флейта пикколо *frullato*. На какой-то момент возвращается первоначальная оркестровая «эмоция» (*glissandi* струнной группы), но она углублена в низкий регистр и безысходно мрачна (ц. 114). Ощущение преисподней дополняет соло ударных (литавры, там-там) – 6 т. до ц. 115. Собственно, ударные, ставящие, казалось бы, печальную точку в развитии «вечной» темы жизни и смерти, одновременно становятся фоном для вступления хорала струнных (ц. 115). С этого момента начинается (продолжаясь) наращивание баховской темы, уже не трагически-исступлённое, а спокойно-созидающее. (Приложение, № 44)

Хорал струнных, в который вписывается и солирующая партия, звучит в «благородном» альтовом регистре и сдержанном *Des-dur*. На него и направлено слушательское внимание. Однако, по наблюдению В. Холоповой, истинное событие – то, которое прячется в аккомпанементе хоралу<sup>284</sup>. В кадансовой формуле двух арф, фортепиано и ударных угадывается баховская тема, излагаемая в инверсии. Тема так прочно закамуфлирована (и второстепенной гармонической ролью, и функционально не главными, а «сопровождающими» тембрами), что только исследовательский глаз способен распознать в благозвучном кадансе (или «гаммообразном

<sup>283</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 94.

<sup>284</sup> См. об этом: Там же. С. 198.

контрапункте», по мнению В. Холоповой<sup>285</sup>) возрождающуюся тему (четырнадцатая вариация – ц. 115 т. 3; пятнадцатая вариация – ц. 115 т. 10).

«Тема хорала излагается абсолютно континуально, приёмом *legato* – солирующий скрипач на протяжении 111 тактов не снимает смычка со струн. Хоральная тема представляет собой монолит и по горизонтали, и по вертикали <...>. Долгое и всеохватное финальное звучание благоговейного хорала, символизирующего воскресение, – новый «шаг души» Губайдулиной к просветлению в её творчестве»<sup>286</sup>. С мнением В. Холоповой, рисующим достаточно ясную и логичную картину жизненного пути Богочеловека – мук, гибели, Воскресения и Преображения (бросающую ответ на общую тональность творчества Губайдулиной 80х годов), можно согласиться, однако некоторые детали партитуры вносят в характер всепримиряющего финала коррективы, омрачающие общий колорит.

Прежде всего, звучание ударных, напоминающее погребальный звон, далеко не безоблачно «финализирует» баховскую тему при каждом её проведении. Тесситура хорала начинает постепенно повышаться (шестнадцатая вариация, ц. 117 т. 3); фактура «обрастает» выразительными подголосками (ц. 118, партия кларнета). В. Холопова отмечает: «В третьем разделе Концерта собираются все ведущие темы <...>»<sup>287</sup>. Одна из них – «тема челюсти» из первого раздела, изложенная параллельными трезвучиями (3 т. после ц. 121).

По мере повышения тона высказывания – опять же, огромного, протяжённого во весь третий раздел Концерта *anabasis*, – и включения в партитуру всё новых голосов Губайдулина постепенно «подтачивает» диатоническую основу хорала. Разрастаясь вширь и вглубь по гетерофонному принципу, он начинает хроматизироваться (начиная с ц. 126). (Приложение, № 45) В известном смысле хроматический хорал Губайдулиной – порождение XX века с его духом взаимонепонимания,

<sup>285</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 198.

<sup>286</sup> Там же. С. 198.

<sup>287</sup> Там же. С. 198.

отрицания соборности, о котором уже говорилось. Диатоническая и хроматическая системы, перекрещиваясь, также воспринимаются как *символ креста* в символической программности Губайдулиной.

Аналогия с «тайной вечерей» второго раздела довольно прозрачна. Разница в одном: «герой» следует ввысь, подчиняясь логике обобщённого сюжета; хорал, возвышаясь вместе с ним, постепенно «рассыпается», истаивая в высочайшем регистре. Это Вознесение, но оно трудно, не радостно<sup>288</sup>. Таково и «выпрямление креста», звучащее на *ff* (3 т. до ц. 133). Перед генеральной паузой контрабасы ещё раз напоминают о первоначальной малосекундовой интонации солиста. Низкие октавы, резкая акцентировка рубленых фраз вновь возвращают к «преисподней» второго раздела; пожалуй, это ещё один всплеск «внешней силы».

Последняя, двадцать третья, вариация – это кода “Offertorium” (начиная с ц. 134). После генеральной паузы солирующая скрипка в абсолютном молчании излагает *кребс* баховской темы. Тема вернулась преобразённой. Она изложена основными скрипичными приёмами, использованными в Концерте; в особенности обращает внимание сопоставление экспрессивного *arco* и «небесных» флажолетов. Иными словами, последняя вариация – это ещё и своеобразный итог приёмов звукоизвлечения, которым, как уже говорилось, композитор зачастую придаёт символический смысл.

«Герой», кроме того, наконец обретает звук – *D*, – первый и последний звук темы, её начало и конец, и, казалось бы, «сюжет» “Offertorium” заканчивается спокойным, благостным Словом. Однако оркестровая масса (вступающая на *D* четвёртой октавы в партии солиста, ц. 135) чертит мгновенный и достаточно «злой» *catabasis*: от *pp* до *ff* (ц. 137). Последним контрапунктом к заоблачному *D* звучит хроматическая тема в партии контрабаса соло и «заупокойные» удары литавр. По-видимому, между миром идеальным и миром покинутым была и остаётся бездна, как бы говорит Губайдулина. Несколько лет спустя она скажет об этом и словами: «Я

<sup>288</sup> О «теме радости» в творчестве С. Губайдулиной см. III главу I части настоящего исследования.

физически чувствовала присутствие смерти, была сконцентрирована и в то же время необыкновенно спокойна (*речь идёт о смерти мужа сестры композитора – О.М.*). Состояние моей души не окрашивали эмоции, потому что эмоция приходит от грусти и боли, а я находилась вне чувствительности; мне казалось, что я вхожу в пространство вне жизни, пространство, которое ощущаю наполненным абсолютной серьёзностью. Случилось великое переживание безмолвной встречи»<sup>289</sup>.

Возвращаясь к одной из основных идей Концерта – идее гибели баховской темы, – есть искушение сказать о том, что она может восприниматься как метафора, символ *судьбы самой культуры* – судьбы, которая оказалась тождественной *смерти*. Следует оговориться, что в данном случае под «культурой» подразумевается не «космос», пронизанный разного рода реминисценциями и символами (который, например, в 60-е годы «озвучил» Шнитке в Первой симфонии), а «мифологема» христианской символики, наиболее ярко проявившая себя в жанре пассиона. В случае Губайдулиной «мифологема» страстей «не канонична» и окрашена к тому же в глубоко личные тона. К слову, то, что композитор вынесла знак трагического пути баховской темы в эзотерический пласт произведения<sup>290</sup>, как раз удивления не вызывает: духовная смерть никогда не видна сразу и осмысливается много позже.

Безусловно, “Offertorium” – серьёзное и глубокое размышление о судьбах мира, о вере. С другой стороны, это яркое и страстное личное высказывание. Отчасти связывая открыто эмоциональную, где-то эффектную, и, безусловно, очень красивую музыку Концерта с исполнительской манерой Г. Кремера, нужно признать, что “Offertorium” стал одним из самых популярных сочинений Губайдулиной не в последнюю очередь благодаря выбранному жанру – монументальному сольному концерту романтического типа. Однако основной секрет несомненной

<sup>289</sup> Из беседы с Э. Рестаньо. См.: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 59-60.

<sup>290</sup> Как уже говорилось, тема прячется в оркестровых глубинах и «лабиринтах», и различить её (на слух) может лишь искушённое восприятие.



композиторской удачи кроется в блестяще найденной и воплощённой сакральной метафоре.

Концерт в какой-то мере можно считать отражением личного опыта Губайдулиной. Отдавая отчёт в том, что “Offertorium” был написан пятидесятилетним автором, достаточно молодым с композиторской точки зрения, которому к тому же была суждена долгая творческая жизнь, всё-таки есть основания говорить если не об опыте, то об изначальном знании «меры вещей», проникновении в суть опыта, который не может наступить раньше срока, но который, видимо, может быть предугадан. Возможность эта дарована далеко не всякому художнику (не говоря уж – человеку). Но обладающий ею художник поистине велик, поскольку в одиночку несёт тяжкий крест Знания.

### § 3. “*DETTO-II*”: Страсти на небесах (послесловие)

“*Detto-II*” для виолончели и ансамбля инструменталистов был написан Губайдулиной по заказу Наталии Шаховской; на титульном листе партитуры можно увидеть посвящение одной из выдающихся отечественных виолончелисток. Стоит напомнить, что многие вдохновители губайдулинских сочинений являлись, по существу, их соавторами. Блестящее владение инструментом, использование нетрадиционных приёмов звукоизвлечения, позволяющих, в том числе, «рассказывать» самые разнообразные сакральные «сюжеты» инструментальными средствами, – всё это сделало Наталию Шаховскую одним из таких единомышленников.

Не обозначив жанровой принадлежности опуса, Губайдулина тем самым не стала подчёркивать его «концертность», хотя и включила позднее в концертную триаду. Как отмечает В. Холопова, слова «концерт» в названии произведения композитор избегает из-за нежелательных ассоциаций со слишком устоявшейся традицией сольного инструментального концерта<sup>291</sup>. В «полноценном» жанре сольного концерта из всей триады написан только “*Offertorium*” – «кульминационная зона» инструментальной мессы<sup>292</sup>. Как видно, в концертном творчестве Губайдулиной произошло не только становление самой сакральной идеи, но и идеи жанра (если рассматривать концертную триаду с хронологической точки зрения).

“*Detto-II*” в буквальном переводе означает «сказанное», в метафорическом смысле – это «Слово» со всем спектром сакральных идей. Отвечая на предположение Э. Рестаньо о возможной связи замысла сочинения с «ритмом поэзии», с «соотношением рифмующихся и нерифмующихся структур», композитор говорит: «Скорее это было желание осуществить нерифмованную кантилену. Рифмы, по-моему, придают форме

<sup>291</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 136.

<sup>292</sup> Хотя жанр “*Introitus*” и обозначен автором как «концерт для фортепиано и камерного оркестра», нечёткость ощущения концертности мы уже пытались очертить. См. об этом I главу II части настоящего исследования.

внешний блеск, внешний музыкальный смысл, чего я вовсе не хотела. Настоящее же моё намерение – проникнуть в глубину звука, чтобы мысленно жить внутри его микроскопических пространств. Вот почему я выбрала в качестве солирующего инструмента виолончель. Именно она способна звучать во внутриволновом пространстве с огромной выразительной силой. Начиная с микроинтервалов, звуковое поле расширяется, и рождаются интервалы всё более широкие. В репризе происходит обратный процесс»<sup>293</sup>. И ещё: комментируя итальянское название опуса, Губайдулина замечает: «В этом проявляется известный универсализм. Но есть ещё иная причина: не свой, неродной, незатёртый в обыденной жизни язык выводит итальянский музыкальный термин в ряд чего-то абстрактного, неконкретного, что приближает слово, название, имя к музыке, к её сути»<sup>294</sup>.

В беседе с Э. Рестаньо, говоря о “Detto-II”, композитор обходит стороной религиозную программность опуса. Умолчание такого важного аспекта программы можно трактовать следующим образом: ответы Губайдулиной в беседе с Э. Рестаньо во многом зависят от точности вопроса, либо от того, был ли он вообще поставлен (он поставлен не был). И второе объяснение: имманентная художественная ценность<sup>295</sup> “Detto-II” так высока, что, возможно, Губайдулиной захотелось поговорить именно о ней – в силу достаточно скромного местоположения опуса в ряду более известных и репертуарных. Поэтому, вероятно, акцент был сделан на «материи», а не на программе. Но озвучив “Detto-II” как финал инструментальной мессы-проприй, Губайдулина сделала явной символическую программность сочинения, и вдумываться в её воплощение – задача слушателей и исследователей.

Если вернуться к «материи», то авторский стиль композитора к 1972 находился в спектре многообразных влияний западноевропейского авангарда 50-60-х годов, поэтому в сочинении мы видим как бы не сублимированные

<sup>293</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 53.

<sup>294</sup> Там же. С. 53.

<sup>295</sup> Этому понятию мы придаём, конечно же, функциональный, а не аксиологический смысл.

ещё следы различных авангардных «техник»: алеаторики, сонористики, электронной музыки и т.д., которые могут быть оправданы сравнительно юным «возрастом» опуса. Тем не менее, “Detto-II” в должной мере демонстрирует этап композиторской зрелости автора. Накопление языкового фонда в конечном итоге формирует индивидуальный стиль Губайдулиной, и данное сочинение не противоречит зрелому взгляду композитора, которого в ближайшем будущем ожидает не стилистическая, но «углубляющая» найденное эволюция.

В силу этого такое большое значение в беседе с Э. Рестаньо Губайдулина придаёт звуку, интонации. Великолепно сделанная партитура “Detto-II” достойна самого пристального исследовательского внимания – и в отношении специфически губайдулинского чувства тембра, и безукоризненного композиторского владения техникой звукоизвлечения (приобретённого совместно с исполнителями-«соавторами»), и своеобразно претворённого опыта «электронных» экспериментов (таковы многочисленные *glissandi*, «четвертитоника»), и по-настоящему чарующих тембровых микстов.

К тому же, как уже отмечалось, эта интереснейшая музыка не отзвучала, на наш взгляд, должным количеством обертонов ни в исследовательской литературе, ни в непосредственно слушательской аудитории, чего не скажешь, например, об “Offertorium” – одном из репертуарных опусов композитора. Возможно, виной тому послужило отсутствие «читаемой» программы; в сочинении нет «сюжетного» плана – одного из наиболее важных показателей сакрального мира. Наконец, здесь не слишком выражены и «флюиды полистилистики» (О. Бугрова), представляющие собой фрагменты барочного (как правило) комплекса с его символизацией всех уровней сочинения: от риторических фигур, трактуемых Губайдулиной достаточно авангардно, до столь же революционного прочтения формы в аспекте символической программности. (Таковы достижения “Offertorium”.)

Итак, “Detto-II” не имеет ярко выраженной, «литературной» программы, как Скрипичный концерт (при всей обобщённости её звучания в “Offertorium”). Уже говорилось, что Губайдулина поместила “Detto-II” в «финал» мессы-проприй. Виолончельный «своего рода концерт» (пользуясь выражением В. Холоповой)<sup>296</sup> выполняет роль Коммунио, заключительной части мессы. И действительно, только в контексте «отзвучавших» “Introitus” и “Offertorium” становится понятной завершающая сверхцикл сущность “Detto-II”. В контексте вступительной части Интроит и в особенности Скрипичного концерта в роли Оффертория слышна зависимость виолончельного опуса от уже высказанных идей. По-видимому, именно этот аспект привлек Губайдулину, когда ей явился замысел «инструментальной мессы» (судя по всему, постфактум). Как уже отмечалось, части грандиозного сакрального сверхцикла выстраивались отнюдь не в хронологическом порядке: открывал мессу Интроит – фортепианный концерт “Introitus” (1978), роль Градуала исполняли «Ступени» (1972); Аллилуйи – «Аллилуйя» (1990), Оффертория – скрипичный концерт “Offertorium” (1981), Коммунио – “Detto-II” (1972).

Здесь уместно поговорить о феномене цикличности в творчестве Губайдулиной. Разумеется, похожий принцип наблюдается и у других крупных авторов, однако в большинстве случаев он носит «горизонтальный», хронологический характер (в некотором смысле отражением этого принципа служат поздние квартеты Шостаковича). У Губайдулиной же цикличность носит «вертикальный», пространственный характер, что связано, по-видимому, с главенством для этого художника всеобъемлющей религиозной идеи. Под «пространственным» временем подразумевается метафизическое пребывание, далёкое от реального плоского «отсчёта по прямой». Пересечение времён, временная инверсия – следствие «вертикального» взгляда на мир. Именно в «вертикальном» ракурсе становится возможным, чтобы хронологически более раннее сочинение стало финальным, скажем, в

<sup>296</sup> См. об этом: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд. С. 136.

инструментальной мессе *proprium*. «Вертикальное» время подразумевает, что реальное время написания сочинений и положение их в литургическом цикле не совпадают, и это кажется абсолютно логичным. К тому же, в исполнительской практике все сочинения макроцикла вряд ли могут прозвучать как в реальном, так и в «авторском» времени, поэтому метафизическое их измерение более актуально.

Итак, рассматривая “*Detto-II*”, мы будем делать акцент на смысловой зависимости виолончельного опуса от “*Introitus*” и “*Offertorium*”, не погружаясь всецело в «материальные» достоинства партитуры, – иными словами, на символической программности сочинения.

Комментируя “*Detto-II*” в роли Коммунио, В. Холопова отмечает: «Две участвующие в “*Detto-II*” стороны – солист и ансамбль – контрастны, но вместе с тем не конфликтуют между собой. Это как бы пастор и паства, проповедник и толпа. В их взаимоотношениях можно выделить несколько стадий: от отчуждения и неприятия к пониманию на уровне толпы, а затем – к пониманию (взаимопониманию) на уровне проповедника»<sup>297</sup>. Собственно, такова функция Коммунио – достичь единства на основе сказанного и услышанного, т.е. Слова. Если вспомнить предыдущий по местоположению в «мессе-проприй» Скрипичный концерт, то желание Губайдулиной привести к единству изначальные «отчуждение и непонимание» становится особенно понятным: подобная попытка уж делалась в “*Offertorium*” и успехом не увенчалась. «Тайная вечеря» в эпизоде виолончельного соло прозвучала, скорее, диссонансом отношений «проповедника и толпы», и, собственно, до конца изжить это разобщение не удалось<sup>298</sup>. Поэтому Коммунио стал и «сюжетной», и «нравственной» необходимостью.

Одной из основных нитей, связующих “*Offertorium*” и “*Detto-II*”, стал виолончельный тембр, положенный в основу эпизода «тайной вечери» в Скрипичном концерте и в основу всего сочинения «для виолончели и

<sup>297</sup> Холопова, В.Н., *Рестаньо*, Э. Указ. изд. С. 136.

<sup>298</sup> См. об этом II главу II части настоящего исследования.

ансамбля инструменталистов»<sup>299</sup>. Тембр инструмента выступает здесь в роли сакральной метафоры. Виолончельный «голос» не может не вызывать прямо-таки неизбежных ассоциаций с традиционным «баритоном», призванным воплощать «речь» Христа. Так, указанный эпизод “Offertorium” оказался напрямую связан именно с «сюжетным» осмыслением виолончельного тембра. Напомним, что в функции «героя» сакрального *quasi*-повествования голос виолончели выступает также в сочинении для виолончели, баяна и струнных «Семь слов» (1982), в “In croce” (1979), отчасти в двойной сонате «Радуйся» (1980).

Таким образом, виолончельный тембр, наряду с «сюжетной» зависимостью части (“Detto-II”) от целого (концертной триады), можно рассматривать в качестве основного доказательства сакральной идеи, которая в этом опусе только на первый взгляд кажется недостаточно явственной.

Сакральная метафора будет прослежена и на других уровнях сочинения: драматургии смысловых пластов, уровне формы, наконец, на микроуровне широко понимаемой интонации (мелодики, тембра, ритма, артикуляции и пр.).

Как отмечает В. Холопова, «для “Detto-II” <...> характерен весьма широкий спектр музыкальных образов и стиливых средств. Композитор не ограничивается здесь только внутренним лирическим, психологическим планом, а включает в содержание сочинения объективные жанровые ассоциации – гротескное скерцо и аллюзийный танец»<sup>300</sup>. Зачастую «объективные жанровые ассоциации» в концепциях Губайдулиной – воплощение некоего внешнего, либо враждебного, либо отстранённо-равнодушного начала.

Тот же исследователь определяет форму “Detto-II” как сквозную, состоящую из одиннадцати эпизодов<sup>301</sup>. Однако в обилии музыкальных

<sup>299</sup> Таково авторское обозначение, данное в партитуре “Detto-II” .

<sup>300</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 136-137.

<sup>301</sup> Подробная схема формы, с указанием цифр либо тактов партитуры, приведена на страницах издания: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 137.

мыслей В. Холопова выделяет две основные драматургические линии, относя их к двум полюсам «параметра экспрессии»<sup>302</sup>: «одна линия, обозначенная  $\alpha$ , – пение, легато, связанность, другая  $\beta$  – отрывистость, разорванность, разъединённость»<sup>303</sup>. Первая линия характеризует партию виолончели, вторая – «оркестровая».

Первый раздел – А, по схеме В. Холоповой, – экспонирует две основные силы сочинения. Партия виолончели выступает в функции проповедника, роль «толпы» выполняет ансамбль инструменталистов. Соло виолончели (без поддержки ансамбля) начинается с крупных длительностей и напряжённо скользящих четвертитоновых *glissandi*, исполняемых *legato*. На страницах беседы с Э. Рестаньо Губайдулина отмечает: «Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно <...> И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл»<sup>304</sup>. Безусловно, с первых тактов сочинения композитор любит самоценностью звучания инструмента, способного проявлять себя «во внутриволновом пространстве с огромной выразительной силой». Однако и программная ориентация налицо: в близких, «трущихся» интонациях можно усмотреть намёки на тему креста, хотя в этом сочинения данная сакральная метафора оказывается далеко не ведущей. Диапазон «голоса проповедника» расширяется, и этот процесс даже нельзя назвать постепенным (он происходит на протяжении всего десяти тактов – с начала до ц. 1). Не линейной, но, всяком случае, легатной сущности солиста противопоставляется дискретность, стаккатность партии духовых. Эпизод А (от 1 т. до ц. 26), который, как верно отмечает В. Холопова, «можно охватить как бы единым

<sup>302</sup> Термин В. Холоповой.

<sup>303</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 137. Там же, на С. 138, можно увидеть подробную схему взаимодействия «консонанса и диссонанса экспрессии» в «Detto-II».

<sup>304</sup> Цит. по: Указ. изд. С. 37-38.



актом внимания»<sup>305</sup>, в сущности, представляет собой «акт непонимания», памятный ещё со страниц “Offertorium”. Две крупные драматургические линии  $\alpha$  и  $\beta$  категорически не пересекаются, существуя как бы параллельно. «Колкости» духовых не имеют того пристрастного оттенка, как в указанном эпизоде Скрипичного концерта (напомним, там речь шла о страстных реалиях – об эпизоде «тайной вечери», и реплики сопровождающих инструментов выполняли функции голосов «апостолов»); в первом же эпизоде “Detto-II” они безэмоционально-равнодушны. Хочется указать на градус разобщённости виолончельной и ансамблевой партий: широкое регистровое движение виолончели всё-таки заканчивается безусловным *catabasis* (3, 4 тт. после ц. 8), а духовые если и не «рисуют» явственный *anabasis*, то, по меньшей мере, остаются в высокой зоне второй-третьей октав. Впрочем, в двух последних тактах раздела (2 т. до ц. 9) духовые «опускаются» на октаву вниз, демонстрируя этим скорее акустическую, а не символическую, идею.

В какой-то момент «проповедник» меняет тон высказывания, вероятно, стремясь использовать весь комплекс средств для «убеждения паствы». Оборвавшись на высочайшем *ff* в третьей октаве, «речь» солирующей виолончели, исчерпав напряжённую выразительность *arco*, продолжается флажолетами (1 т. до ц. 8). На страницах данного исследования уже не раз подчёркивалась символическая «смена координат» с *arco* на флажолетное звукоизвлечение. Приведём ещё одно, очень выразительное, суждение композитора на эту тему: «<...> можно найти пути перехода из одного состояния в другое с помощью артикуляции и добиться тем самым преобразования акустического звучания в символ, иначе говоря, в сгусток смыслов. В этом отношении меня особенно привлекла идея перехода обычного, тривиального звука в звук-флажолет <...>. Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по-земному экспрессивным, «слишком человеческим». Но стоит только по-другому

---

<sup>305</sup> Там же. С. 137.

прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже *сакральным* (курсив мой – *О.М.*)»<sup>306</sup>.  
(Приложение, № 46)

Значение приёмов звукоизвлечения, «струнной артикуляции» в этом сочинении очень высоко, и символическое звучание их бесспорно (о чём ещё не раз будет сказано).

В данном, однако, случае, и «небесный» аргумент оказался недейственным: раздел заканчивает, как уже говорилось, *catabasis* сольной партии.

Уже отмечалось, что виолончельный эпизод Скрипичного концерта и «Detto-II» зависимы друг от друга – и по принципу схожести «сюжета», и по степени выписанности взаимодействия драматургических сил. Однако есть и существенные отличия. В виолончельном разделе «Offertorium» «голос Христа» «убеждал» «героя»-солиста (партия солирующей скрипки) в верности указанного пути; в «Detto-II» «Христос» и «герой» – *одно и то же лицо*. И это ясно уже с начала сочинения.

Эпизод В (с ц. 9), по-видимому, продолжает противопоставление тем  $\alpha$  и  $\beta$ . Партия оркестра, на сей раз представленная невнятным звучанием струнных *sul ponticello* и лёгким рокотом ударных, вызывает ощущение потусторонности. На этом фоне особенно крепко и ясно звучит «широкая», с большим интервальным размахом, *тема креста* (ц. 10). Повторимся, мелодическая «тема креста» в этом сочинении не является определяющей. Намного более значима – и подробно представлена – *артикуляционная «тема креста»*, т.е. самое тесное соседство, переплетение – или «перекрещивание» – различных способов звукоизвлечения. Спустя буквально один такт партия солиста демонстрирует прикосновение *pizzicato* (ц. 11). Начиная с ц. 12 (по формуле В. Холоповой, это начало эпизода С), солирующая виолончель поистине становится «многоязычной», изъясняясь

<sup>306</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 38.

*pizzicato*, *vibrato*, *arco* и флажолетным приёмом на протяжении всего лишь четырёх тактов (1т. до до ц. 13, ц. 13). По-видимому, такая «толерантность» и может считаться попыткой «заговорить на языке толпы». (Приложение, № 47) Помимо отмеченных артикуляционных приёмов, солирующая виолончель вообще перенимает «параметр экспрессии» темы В: «ритмическую хаотичность», «скачкообразность линии», «дискретность фактуры»<sup>307</sup>. Любопытным стилистическим диссонансом повисает почти вагнеровская интонация, «романтический вопрос» уж в любом случае (ц. 14, партии фагота и валторны). Но он остаётся «без ответа».

Эпизод D (с ц. 18), начавшись с канона флейты, гобоя и челесты, в целом звучит более спокойно, не в последнюю очередь благодаря «волшебному» тембру челесты и флажолетам струнной группы. Нельзя не согласиться с В. Холоповой в том, что «на протяжении разделов С, D, E идёт противоречивый процесс: ансамбль инструментов частично перенимает свойства солиста, а солист всё больше проникается свойствами «массы»<sup>308</sup>. Во всяком случае, «флажолетная» тема раньше принадлежала только солирующей виолончели.

В эпизоде E (с ц. 21) наращивается темповая и драматургическая динамика. Короткие, нервные, но поначалу внятные реплики солиста (2т. после ц. 22; 1 т. до ц. 23) постепенно растворяются в «общем движении» партии инструменталистов (2т. до ц. 24, цц. 24, 25). В целом, всё происходящее в эпизодах E и F (с ц. 26) можно сопоставить с генеральной кульминацией концерта “Offertorium” – со сценами «гибели» баховской темы. Напомним, «жизнь» темы в Скрипичном концерте сокращалась её всё более и более укороченными проведением (вплоть до одного-единственного звука); «сжимающейся» теме сопутствовал общий тематический хаос оркестра и солиста, окончившийся срывом в «преисподнюю». «Катастрофа»

<sup>307</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 138.

<sup>308</sup> Там же. С.138.

в “Detto-II” лишена «громогласности», но её нельзя назвать и спокойной. Она камерна (что согласовано с выбором инструментария), но, в любом случае, драматична. Впечатляет эпизод восьмитактового виолончельного соло, где мы узнаём интонации эпизода А, только в инфернальном, тремолирующем «зеркале» (ц. 29). Кульминационная зона, длящаяся с ц. 23 по ц. 30, оказывается не последней в ряду реминисценций с “Offertorium”.

В разделах F и G В. Холопова видит ассоциации с устоявшимися жанрами; уместней, однако, говорить о намёках на них. «Раздел F – глумливое скерцо с трелями, активное *perpetuum mobile* без единого момента *cantabile*. Этот тип музыкальной выразительности хорошо известен со времён «Фантастической симфонии» Берлиоза – знаменитого «Шабаша ведьм»<sup>309</sup>. Если с этим утверждением можно не соглашаться – события эпизода F намеренно стремительны и не дают слуху сосредоточиться на жанровом прообразе, – то жанровый абрис эпизода G более вятен. Тот же исследователь определяет его как «очень скорый, ритмически чёткий как бы танец»<sup>310</sup>. Мы же склонны указать более точный, скорее, не жанровый, а «авторский», адрес – это «шостаковический» эпизод из концерта “Offertorium”. Напомним, фрагмент пятой вариации Скрипичного концерта являл как бы шостаковический взгляд Губайдулиной на «лик зла». В описываемом фрагменте “Offertorium” тема первоначально была отдана издевательскому тембру флейты *piccolo*. В “Detto-II” высокий регистр струнных, флажолетное прикосновение и артикуляция *staccato* вполне «реконструируют» пиккольный образ из “Offertorium”. В описываемых эпизодах схожи и размер (3/4), и, что не менее существенно, ритмический рисунок (начиная с ц. 31). (Приложение, № 48) Безусловно, нарастания и кульминации «шостаковической темы» в духе “Offertorium” в виолончельном опусе не происходит, Губайдулина ограничивается только намёком, легко касаясь памяти слушателя (что вообще нередко происходит в этом

<sup>309</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 138-139.

<sup>310</sup> Там же. С. 139.

сочинении). Не стоит забывать и о камерности партитуры, диктующей негромкие кульминации.

Поначалу духовой инструментарий (гобой, кларнет, фагот, флейта) фокусируется на «звуке-теме» *H* (6 т. после ц. 33), затем его подхватывает солист. Звук как бы «распинается» различными способами прикосновения к струне: *pizzicato* (2 т. после ц. 34), *arco vibrato* (3 т. после ц. 34), вновь *pizzicato*, четвертитоновыми «скольжениями» (начиная со 2 т. после ц. 35), наконец, всегда впечатляющим у струнных *sul ponticello* (в данном случае приём умножен на нетемперированное глиссандо к *gis* большой октавы, «в преисподнюю» – 4, 5 такты после ц. 36). (Приложение, № 49) Приём «распинания струны» с фантастической подлинностью выписан Губайдулиной в VI части сочинения «Семь слов» («Свершилось!»), мучительно рисуя физическую смерть Христа. По отношению к “Detto-II”, опять же, можно говорить только об аллюзии этого эпизода, а, скорее даже, о *предвидении*, ведь и «Семь слов», и “Offertorium” будут написаны много позже. Парадоксальным образом будущее время в “Detto-II” воспринимается как аллюзия, то есть время прошедшее. Восхитительная игра со временем – ещё одна черта губайдулинского творчества, нарушающая одну из математических заповедей: от местоположения в макроцикле меняется смысл «слагаемых».

Эпизод G завершает тихий «погребальный» удар там-тама (2 т. до ц. 37).

После генеральной паузы начинается эпизод H (с ц. 37). Очертить его смысл нетрудно: это следующая, как правило, за катастрофой апокалиптическая «реакция». К слову, и здесь “Detto-II” моделирует подобный драматургический поворот из Скрипичного концерта, исполненный монументального напряжения. В виолончельном опусе вслед за негромкой, но впечатляющей кульминацией следует «миниапокалипсис». Однородность фактуры и инструментария (поначалу играет только струнная группа), нонлегатный штрих создают ощущение «вне эмоции», нащупывание

«почвы под ногами». Зыбкость, «амёбность» ощущения структурируется введением в партитуру ударных и маримбы (с ц. 39). Точные равномерные «щелчки» как бы вновь начинают отсчитывать застывшее время, наполняя праматерию новым смыслом. (Приложение, № 50) Меняется и характер тематизма струнных: он становится солидарен с певучей хроматической темой-«отзвуком» маримбы (ц. 40).

«Тема времени» замыкает «центростремительный» блок “Detto-II”.

После вновь запущенного механизма времени, а, значит, и самой жизни, распевная тема флейты воспринимается уже как символ иной жизни, «переиначенного бытия» (раздел I, ц. 41). Как замечает В. Холопова, «с этого момента партии всех духовых и всех струнных, артикулирующих только *legato*, слагаются в широко распетую полимелодическую ткань»<sup>311</sup>. Однако эта, казалось бы, бесконфликтная гетерофония не несёт в себе однозначного взаимопонимания на уровне самой «толпы» («проповедник» – партия солирующей виолончели – в этом эпизоде отсутствует). В первую очередь, тематизм «апостолов» (воспользуемся терминологией “Offertorium” для определения роли ансамблистов) всё-таки достаточно разнороден, «разнонаправлен» и хроматизирован, что всегда ставит под сомнение безупречное единство. По сути, объединяет партии инструменталистов только легатный штрих, а этого недостаточно для «слышания» и друг друга, и «проповедника».

Раздел К акцентом на определённой жанровой модели «солидаризирует массы» (начиная с ц. 44). Жанр хорала, один из любимых у Губайдулиной, зачастую выполняет роль всепримиряющего эпилога в её партитурах. Таков финальный хорал в “Offertorium”, «собирающий» смысл которого мы пытались подвергнуть сомнению<sup>312</sup>. Однако эпизод К – не завершающий раздел партитуры, поэтому хорал воспринимается не как заключительное слово, а как «временное

<sup>311</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 139.

<sup>312</sup> См. об этом II главу II части настоящего исследования.

соглашение», тем более что участники его – одни струнные. Призрачный, «скользящий» хорал – результат необычного приёма, найденного композитором: скачки на широкие интервалы одновременно у всех инструментов смягчаются глиссандированием. Возникает эффект дыхания, отмеченный В. Холоповой<sup>313</sup>. (Приложение, № 51)

Последний такт хорала – начало репризы всего сочинения (ц. 45)<sup>314</sup>. Партия солирующей виолончели своеобразно продолжает «дыхание» струнных, делая широкие, но плавные (легатные) скачки. Редкие флажолетные «зависания» не затуманивают репризной сути виолончельного соло: именно внушительными скачками, спустя несколько начальных тактов, начинала свой тематический путь солирующая виолончель. Напомним слова автора: «Начиная с микроинтервалов, звуковое поле расширяется, и рождаются интервалы всё более широкие. В репризе происходит обратный процесс»<sup>315</sup>. Действительно, начиная с ц. 46, в партии солирующей виолончели появляются полутоны и четвертитоновые «скольжения» (с чего и начиналось “Detto-II”). Как уже отмечалось, в беседе с Э. Рестаньо композитор умалчивает о сакральном наполнении опуса. Однако «обратный процесс» имеет место и в символической программности “Detto-II”. И партия виолончели, и ансамбль инструменталистов совершают регистровый *anabasis*, противостоящий *catabasis* начального раздела А (начиная с ц. 46 до конца сочинения).

Начиная с раздела А<sub>1</sub><sup>316</sup> регистровый *anabasis* дополняется тематическим: «<...> мелодия движется не сверху вниз, а снизу вверх, от хроматики и скачков – к сужению интервалов и плавнейшему скольжению четвертитонами»<sup>317</sup>. Налицо и тембровый *anabasis*: к ансамблю духовых и

<sup>313</sup> См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 139.

<sup>314</sup> Здесь мы расходимся с мнением В. Холоповой, обозначившей репризу сочинения разделом А<sub>1</sub> (ц. 48).

<sup>315</sup> Там же. С. 53. К слову, и автор, и исследователь отмечают элемент концентричности (ракоходности) построения “Detto-II”. София Губайдулина называет процесс «обратным», В. Холопова пишет о «характере обратного знака». См. об этом: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 139.

<sup>316</sup> По схеме В. Холоповой, здесь начинается реприза, мы же склонны считать этот раздел кодовым.

<sup>317</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 139.

струнных присоединяются «волшебные» маримба, челеста, кротали, колокольчики, сама же солирующая виолончель, истаивая на *pianissimo*, «возносится» небесными флажолетами (с ц. 48 до конца сочинения). (Приложение, № 52)

Сохраняя тематическую разнородность и в кодовом разделе, голоса «проповедника» и «толпы» сливаются только лишь в штрихе (*legato*) и динамике (*p*, *pp*, *ppp*). Ещё один, правда, могущественный, символ единения – всеобщий *anabasis*. Стоит согласиться с В. Холоповой в том, что «сквозная, многоэтапная драматургия “Detto-II” оказывается заключённой в прочную эстетическую рамку: духовная истина явила себя как красота, а красота – как духовная истина»<sup>318</sup>.

Тем не менее, влияние «сюжета» виолончельного раздела “Offertorium” оказывается настолько значительным, что проливает несколько иной свет на развязку “Detto-II”. Безусловно, окончание “Detto-II” более однозначно и, в известном смысле, «позитивно». Однако если внимательно всмотреться в упомянутые партитуры, становится ясным: преодолеть извечное непонимание (стремление «проповедника» донести истину, и неспособность «толпы» внять ей раз и навсегда) оказывается возможным только на небесах. Такова, по-видимому, идея Губайдулиной. Похоже, “Detto-II” – это “Offertorium”, повторенный в другом измерении и, лишённый «земных» контрастов, примиряющий непримиримое по законам логики иного мира, где не существует иного решения одной из «вечных тем».

---

<sup>318</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 139.



## Глава II. «И: ПРАЗДНЕСТВО В РАЗГАРЕ»: от Страстей к Апокалипсису

«И: празднество в разгаре» для виолончели и оркестра написано по заказу фестиваля «Musica de Canarias» и посвящено виолончелисту Давиду Герингасу. Премьера сочинения состоялась 1 февраля 1994 в исполнении Д. Герингаса и оркестра Финского радио под управлением Юкка-Пекка Зарасте.

«И: празднество в разгаре» было создано уже за пределами бывшего СССР – в Германии, в провинциальном городке Аппен (под Гамбургом), где композитор проживает и сейчас, не отказавшись, впрочем, от российского гражданства. Иными словами, «Празднество» – одно из первых эмигрантских сочинений Губайдулиной, отразившее, среди прочего, общие закономерности творчества авторов-«изгнанников»<sup>319</sup>. В случае Губайдулиной уместно говорить о некоем общем знаменателе с первой, белоэмигрантской волной. Первая русская эмиграция вывезла, по словам Набокова, «свою Россию», и некоторое время, дозволенное естественным жизненным пределом, бережно её охраняла<sup>320</sup>. София Асгатовна также не утратила естественной эмоциональной и «материальной» (стилистической) связи с идеями, питавшими её творчество в 70е-80е годы. Конечно, двойное гражданство давало возможность в любой момент приехать в Россию и тем самым могло было ослабить художническое высказывание, лишить его «последней» остроты, звучания «на грани», однако в случае Губайдулиной

---

<sup>319</sup> Отъезд художников из страны в 90е годы и добровольным, и «принудительным» назвать одинаково трудно. Скорее, это стало одним из естественных решений: жить в «лихие 90е» творческим людям становилось всё труднее. Рухнула система госзаказов, композиторов не могла прокормить и киноиндустрия (испытывавшая, как и прочие виды искусств, намного менее «народных», глобальный кризис). Большинство крупных художников покинуло пространство бывшего СССР.

Многих гнал обычный бытовой страх, связанный с криминализацией общества. Вот что говорит Губайдулина о времени, предшествовавшем её отъезду за рубеж: «Много значили для меня, например, прогулки по лесу. Тогда (*речь идёт о конце 70х – О.М.*) ещё можно было бродить по подмосковным лесам в одиночку. Теперь это тоже потеряно.» (Из беседы с Э. Рестаньо 1991 года. См. об этом: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 79.)

<sup>320</sup> Советская же эмиграция в основном была построена на жёстком отрицании и полемике с советским государством (впрочем, не без ностальгических исключений). Двух полюсов – «своя Россия» - «их Россия» не было, актуальным считалось противопоставление СССР – Запад.

этого не произошло. Как настоящий русский интеллигент, она переживает катаклизм, случившийся со страной, очень болезненно – и очень лично. И именно в «Празднестве», сочинении 1993 года, отчётливо слышится категоричность предостережения; голос художника обретает «всеобщий» смысл, в нём слышится «зов» Апокалипсиса.

Конечно, композитор не впервые обращается к апокалиптической тематике. «Образы Апокалипсиса в музыке Губайдулиной возникают как своеобразный лейтмотив в различные творческие периоды: это и трубящие ангелы в 8й части симфонии «Слышу... Умолкло...» (1986), и ожидание Апокалипсиса в пьесе для квартета саксофонов и шести ударников «In Erwartung» (1994), и поиск путей преодоления духовного кризиса человечества в «Пире во время чумы» (2005). Размышляя о духовном состоянии современности, Губайдулина видит трагический аспект ситуации – неизбежность Страшного Суда – и чувствует необходимость предостережения человечеству»<sup>321</sup>.

«И: празднество в разгаре» (или Второй виолончельный концерт, как его принято называть) стал, однако, своеобразной апокалиптической кульминацией в творчестве Губайдулиной. И. Великовская справедливо отмечает, что год создания Концерта явился одновременно временем расстрела ельцинским руководством российского парламента<sup>322</sup>. Конечно, первая кровавая демонстрация «демократического тоталитаризма» в России не могла пройти мимо такого художника, как София Губайдулина. Казалось бы, социальная чуткость ей изначально не была присуща, однако то же можно было сказать об одном из любимейших поэтов композитора Марине Цветаевой – вплоть до событий гражданской войны, затем эмиграции, начала Второй мировой, когда Цветаева, «чистый», казалось бы, лирик, начала

---

<sup>321</sup> Великовская, И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 127.

<sup>322</sup> См. об этом: Там же. С. 128. Нельзя не заметить, что «расстрел парламента» являлся одновременно подавлением путча, который грозил стране масштабной гражданской войной. Но «историческая необходимость» происходящего в октябре 1993, конечно, не снимает всего трагизма ситуации, сложившейся на очередном повороте российской истории.

писать жёсткие антивоенные стихи, а вернувшись в сталинский СССР, перестала писать их вообще, задохнувшись в атмосфере «большого террора». Губайдулина откликнулась на «террор» 90х своим, наверное, самым экспрессионистки-мрачным сочинением.

Концерту предпослана программа, заимствованная из одноимённого заглавия стихотворения Геннадия Айги<sup>323</sup>. И. Великовская, опираясь на мнение Д. Редепеннинг<sup>324</sup>, убедительно связывает год создания стихотворения из цикла «Пора благодарности» с кровавыми событиями в Чехословакии. 1968 год, вслед за подавлением демократических волнений в Венгрии (1956), продемонстрировал советской интеллигенции очередной акт насилия власти в послесталинской истории СССР, оставив, среди прочего, заметный след в творчестве социально чутких авторов. Год 1993 только умножил ассоциации.

В. Холопова считает, что «стихотворение Айги не стало для композитора литературной программой», а, скорее, «в поэтическом тексте Айги Губайдулину заинтересовало также и ритмическое членение с «веберновскими» паузами между строками, в «космической» пропорции известного цифрового ряда Фибоначчи. Оттолкнувшись от них, она заранее вычислила всё «время» сочинения, с генеральной кульминацией в точке золотого сечения – 987:377 среднеарифметических единиц»<sup>325</sup>.

Действительно, литературная программа вряд ли имела более сильное влияние на замысел Концерта – иначе в самом музыкальном материале она отразилась бы детально-скрупулёзно (в очередной раз можно вспомнить высочайшую степень подробности программы в сочинении «Семь слов»).

---

<sup>323</sup> Геннадий Айги (Лисин) (1934-2006) считается одним из лидеров советского литературного авангарда, создавшим оригинальный «паузированный» стих, близко стоящий к организации музыкального материала. Существует, однако, и другое мнение: «Я не принял его стихов. Я отдал должное его стихам, но классифицировал их как слишком нарочитый, учёный, принесённый ветрами с Запада модернизм. <...> Он – французский поэт. Нерифмованный свободный стих сразу обрекает русского поэта на забвение» (Э. Лимонов). Цит. по: Лимонов, Э.В. Книга мёртвых-2. Некрологи. URL: <http://fanread.ru/book/6618904/?page=25> (дата обращения: 12.06.2016)

<sup>324</sup> Редепеннинг, Д. Видение Апокалипсиса / Пер. с немецкого Б. Гецелева // Муз. академия, 1994, № 3. С. 10.

<sup>325</sup> Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 32.

Любопытно, однако, что Айги написал не одно стихотворение, давшее название опусу Губайдулиной, а микроцикл из трёх стихотворений на апокалиптическую тематику. Упомянутому «Празднеству» предшествует «Продолжение празднества» (1968), где связь с чехословацкими событиями кажется более очевидной; во всяком случае, перед читателем возникает кровавая картина «свежего», только что случившегося побоища (см. *Приложение (номер)*). Венчает же этот «цикл в цикле» ещё одна вариация на ту же апокалиптическую тему, так и названная: «Бла-Место: вариация» (см. *Приложение (номер)*). В центральном стихотворении (послужившем программой Концерта) Айги единственный раз отрывается от страшной реальности, погружаясь в потустороннее состояние сна:

мы как во сне  
 пред домом Бла-Суда!.. —

о не забыть нам эту улицу:

где вязы  
 будто облаками  
 в-сон-превращающимися —

потрескивают — нас окружая:

а дом Суда — как сон: восставший в матерьяле! <...>

Образ Суда – конечно, Страшный Суд, и вероятно, пока такое видение возможно лишь во сне. В. Холопова отмечает: «<...> зыбкий образ сна оказался вплавлен в музыкальную драматургию: солист и оркестр – как «сновидец» и сон», смены разделов – как «переходы» в следующие слои сна в нашем подсознании»<sup>326</sup>. Однако картины ещё двух стихотворных «празднеств» Айги вполне натуралистичны. К тому же, «дневной», бытовой

<sup>326</sup> Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 32.

акцент на всех без исключения «Празднествах» ставит вездесущая приставка «бла»<sup>327</sup>, – а блатной жаргон «снижает» любой материал. Реальность «апокалипсиса сегодня» почувствовала и София Губайдулина, однако она не воспользовалась «методом снижения» Айги – для этого, скорее всего, потребовался бы не близкий композитору полистилистический метод. Поэтому Апокалипсис Губайдулиной страшен, возвышен и всё-таки реален.

Несмотря на то, что композитор самолично указывает на стихотворный «апокалипсис» Айги в качестве программного заголовка (и темы для пространных размышлений), сам первоисточник – Откровение св. Иоанна Богослова – вряд ли прошёл мимо такого знающего и вдумчивого читателя священных текстов, каковым, без сомнения, является София Асгатовна. Приведём небольшой отрывок из оригинального «Апокалипсиса», сюжетно связанный с темой Страшного Суда.

«4. И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились зверю, ни образу его, и не приняли начертания на чело свое и на руку свою. Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет.

5. Прочие же из умерших не ожили, доколе не окончится тысяча лет. Это — первое воскресение.

<...>

7. Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань; число их как песок морской.

8. И вышли на широту земли, и окружили стан святых и город возлюбленный.

9. И ниспал огонь с неба от Бога и пожрал их;

---

<sup>327</sup> «Относится к стихотворениям из «бла»-цикла (см. также последующие «И: празднество в разгаре» и «Бла-Место: вариация»); бла — сокращение от слова «блатное». ). Цит. по: Айги, Г.Н. Теперь всегда снега / Стихи разных лет. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aigi6-2.html> (дата обращения: 13.06.2016)

10. а диавол, прельщавший их, ввержен в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк, и будут мучиться день и ночь во веки веков.

11. И увидел я великий белый престол и Сидящего на нем, от лица Которого бежало небо и земля, и не нашлось им места.

12. И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими.

13. Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим.

14. И смерть и ад повержены в озеро огненное. Это смерть вторая.

15. И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное»<sup>328</sup>.

Прямых связей с текстом Откровения в программе губайдулинского опуса не наблюдается: метафорические и метафизические «картины» св. Иоанна Богослова в меньшей степени созвучны видению Губайдулиной, чем «авангардная» интерпретация Айги.

Возвращаясь к мысли В. Холоповой о «сновидце и сне», рискнём предположить, что губайдулинская «бинарная оппозиция» в данном случае – не столько «сновидец и сон», сколько противопоставление героя и толпы. Одна из «вечных» тем, не раз апробированная Софией Асгатовной, оказалась лишь заострена апокалиптическим «сюжетом» стихотворения Айги и общей мрачной «тональностью» Концерта. В символической системе координат моменты «сна», трактованные В. Холоповой как серия «интермедий»<sup>329</sup> (той же версии придерживается И. Великовская<sup>330</sup>), оказываются лишь короткой передышкой на смертном пути «героя» (впрочем, не дающей утешительного отдохновения). И. Великовская замечает: «Главный герой представлен слушателю как одно лицо из толпы,

<sup>328</sup> Откровение святого Иоанна Богослова. (синодальный перевод). Глава 20. URL: <http://rusbible.ru/sinodal/otkr.html> (дата обращения: 08.10.2016).

<sup>329</sup> См. об этом: *Холопова, В.Н.* Указ. изд. С. 32.

<sup>330</sup> См. об этом: *Великовская, И.В.* Указ. изд. С. 129.

он не противопоставляется массе»<sup>331</sup>. Драматургия отношений солиста и оркестра, пожалуй, далека от этой трактовки: судьба «героя» Губайдулиной глубоко личностна, и даже апокалиптический «вихрь» событий не в силах изменить её предназначения<sup>332</sup>.

Итак, перипетии «Празднества» оказались не так уж новы для автора, написавшего «страстные сюжеты» «Радуйся!», “Offertorium”, «Семи слов». Однако «смертельная» предопределённость звучит с большей степенью силы и мрачности, пожалуй, только в «Семи словах» и «Празднестве». И в обоих случаях экспрессионистский дух опусов оправдан программой. В сочинении «Семь слов» Губайдулина «рисовала» мучительную картину смерти Иисуса методом разветвлённой *сакральной метафоры*, включавшей в себя числовую, интонационную, регистровую, тембровую символику, символически трактованные методы звукоизвлечения и т.д. «Празднество» в этом смысле намного более аскетично. Основную эмоциональную нагрузку берёт на себя тембровая символика, что, собственно, предполагает состав большого симфонического оркестра с типично губайдулинскими «ударениями». Ближе Второму виолончельному концерту “Offertorium” – и в жанровом отношении, и в отношении состава оркестра, и в трактовке солиста (тоже, кстати, «струнника»). Наконец, Скрипичный концерт недалёк от «Празднества» и хронологически. Далее будут отмечены прямые драматургические влияния “Offertorium” на Второй виолончельный концерт. Вместе с тем, есть и различия, которые можно счесть кардинальными. Так, программа “Offertorium” выстроена практически по литературной схеме (хоть и считается обобщённой), где главной «сюжетной линией» считается идея жертвоприношения; программа же «Празднества» не литературна и не живописна – она в полной мере условна. И «безусловный» смысл этой условности – смерть, возможно, близко стоящая к её пониманию Чайковским

<sup>331</sup> См. об этом: Там же. С. 135.

<sup>332</sup> Попытки «заговорить на чужом языке», а именно на языке толпы, были прослежены на примере сочинения для фортепиано и камерного оркестра “Introitus”. Партия солиста в какой-то момент начала изъясняться «оркестровым» языком, чтобы было обусловлено программой, отразившей непростые отношения «пастыря и паствы». См. об этом I главу II части наст. исследования.

в его гениальной Шестой. И второе: Скрипичный концерт всё-таки более «позитивен», – конечно, с губайдулинскими «оговорками», практически всегда проявляющимися в сложной игре смыслов, а не залитой ярким солнцем однозначности. Как бы то ни было, идея Преображения, положенная в основу концепции сочинения и интереснейшим образом реализованная, говорит сама за себя.

Второй виолончельный концерт состоит, по мнению В. Холоповой, из шести разделов и коды (в целом исследователь определяет форму как сквозную); И. Великовская приравнивает коду к седьмому разделу, а в общем абрисе формы видит контуры трёхчастности<sup>333</sup>. Тот же исследователь отмечает: «Развитие идеи апокалипсиса, возникающей на основании поэтических образов Айги, осуществляется через *три стороны музыкального содержания* (курсив И.В. – О.М.)»<sup>334</sup>. В качестве «носителей» идей исследователь называет: партию оркестра («изобразительная сторона»), партию солиста («эмоциональная сторона»), различного рода инструментальную символику («символическая сторона») <sup>335</sup>. На наш взгляд, «три стороны музыкального содержания» есть несомненное отражение одной концепции: партии солиста и оркестра «изобразительны» и «выразительны» в равной степени<sup>336</sup>, а символика трактована в сочинении как некий сверхсюжет, воплощение губайдулинской сакральной метафоры, которая неизменно присутствует на всех уровнях Концерта.

Безусловно, важнейшим «строителем» драматургии сочинений Губайдулиной является тематизм. По мнению И. Великовской, в случае «Празднества» «важное значение имеют 4 тематических образования: 1) стучащий мотив у клавесина и контрабасов (танцевальность, скерцозность), 2) противопоставленный ему канон струнных (вокально-речевое начало,

<sup>333</sup> См. об этом: Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 32. Великовская, И.В. Указ. изд. С. 128-129. На С. 129 приведена схема формы сочинения.

<sup>334</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 128.

<sup>335</sup> См. об этом: Там же. С. 128.

<sup>336</sup> Возможно, исследователь имел в виду «внешнюю» и «внутреннюю» силу, в случае губайдулинских опусов зачастую конфликтных.



ламенто), 3) глиссандирующий элемент струнных (звукоизобразительность плюс эмоциональное начало – дрожащий вздох), 4) арфовая интермедия (звукоизобразительность – образ сна)<sup>337</sup>. Особое внимание исследователь обращает на танцевальный элемент, отмечая его нехарактерность для творчества композитора. «Танец у Губайдулиной выражает негативное, примитивное, пошлое начало. Из разрастающихся мотивов танца возникает трагическая кульминация-катастрофа, рисующая картину всеобщего чудовищного, дьявольского танца»<sup>338</sup>. В целом соглашаясь с исследователем, отметим бесспорную связь Губайдулиной в трактовке танца (и вообще бытовых жанров) с Д. Шостаковичем. Так, шостаковические влияния налицо в одном из эпизодов концерта “Offertorium” («злое скерцо»)<sup>339</sup>. Ещё одно обращение к танцевальности (но уже не в шостаковическом смысле слова) наблюдается в двойной сонате «Радуйся» (V ч.), и там оно, опять же, обусловлено программой сочинения.

Попытаемся подробно проследить все вехи «строительства» сакрального «сюжета» в концерте «И: празднество в разгаре».

Концерт начинается с оркестровой экспозиции<sup>340</sup>. С первых же тактов сочинения Губайдулина максимально затемняет колорит, используя самые мрачные тембровые и регистровые краски. Одновременное звучание литавр, клавесина и контрабасов в низких октавах производит эффект ритмизованного дребезжания. Хочется отметить совершенно не типичное для Губайдулиной «прочтение» клавесинного тембра. Архетип звучания клавесина (или челесты) связан с отражением идеального, небесного мира, и таковым он всегда был в сочинениях композитора<sup>341</sup>. Здесь же автор низводит «божественный» тембр к мёртвому жестяному звуку. Эффект

<sup>337</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 130.

<sup>338</sup> Там же. С. 132.

<sup>339</sup> См. об этом II главу II части наст. исследования.

<sup>340</sup> В анализе формы сочинения мы берём за основу схему И. Великовской.

<sup>341</sup> А также его современников – достаточно вспомнить архетип клавесинного звучания в Пятой симфонии Г. Канчели или Четвёртой симфонии А. Тертеряна.

усиливает остинатность (что отмечено и И. Великовской<sup>342</sup>). (Приложение, № 53)

По мнению исследователя, «в первом разделе (оркестровой экспозиции) противопоставляются 2 образные сферы: некая объективная внешняя сила (мотивы клавесина и контрабасов, ритмичная дробь ударных) и эмоциональное, человеческое начало (ламенто и тремоло струнных). В теме струнных подчеркивается индивидуально-речевое начало выделением солистов в каждой партии. Создается образ толпы как мозаики разных лиц и голосов»<sup>343</sup>. Позволим себе не согласиться с этим наблюдением. «Толпа», на наш взгляд, достаточно однолика: ламентозные интонации струнных, помещённые в низкий регистр и гетерофонно переплетённые, скорее создают эффект аморфной малоподвижной массы (ц. 1). То, что действительно выбивается из общей краски – гетерофонное *glissandi divisi* струнных, уже не раз апробированное композитором как аналог взгляда из иных измерений. Тёплой эмоциональной окраски этот приём не привносит, напоминая, скорее, безучастный «хор» Вселенной («дрожащий вздох»<sup>344</sup>) – ц. 3. (Приложение, № 54)

К гетерофонному «голосу толпы» присоединяются деревянные духовые (начиная с ц. 5); первоначальный холодный «ритм судьбы» литавр, клавесина и контрабасов, однако, не покидает пространства. Первая интермедия («растворение сновидения», по мнению В. Холоповой<sup>345</sup>), на наш взгляд, оставляет слушателя в той же плоскости существования (ц. 6). Казалось бы, «нездешний» перебор арф, наложенный на гетерофонные «вздохи» струнных, настраивает на некое отдохновение, однако венчается интермедия сдержанным перезвоном колоколов, в котором немедленно узнаётся архетип погребального звона (ц. 7). Прощальный звон, однако,

<sup>342</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 132.

<sup>343</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 132.

<sup>344</sup> Там же. С. 130.

<sup>345</sup> Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 32.

примета пусть слишком печальная, но принадлежащая всё-таки зримому миру.

Второй раздел (или, по мнению И. Великовской, экспозиция солиста, следующая за оркестровой экспозицией<sup>346</sup>) открывается виолончельным соло (начиная с ц. 8). «Вся мелодия солирующей виолончели, от первого вступления инструмента, проникнута мотивом вопроса, остающимся мучительно неразрешимым»<sup>347</sup>. И. Великовская проводит тематическую связь между канонем струнных и темой солирующей виолончели, что позволяет исследователю считать солиста «лицом из толпы»<sup>348</sup>. Однако «похожа» только первая малосекундовая интонация; сам мотив вопроса в гетерофонной теме струнных отсутствует (видимо, «толпа» не задаётся вопросами). Следует также отметить скрытую в первом «вопросе» солиста тему креста, которая также не может являться общим уделом. Освобождённая от оркестрового контекста, звучащая свободно и одиноко, главная тема виолончели протяжённа по времени и интонационно насыщена. Преобладают заострённые хроматические интонации, раскиданные в большом диапазоне. В целом тема виолончели производит впечатление свободного эмоционального высказывания, к которому не хочется прикреплять точных стилистических ярлыков. И. Великовская справедливо видит в теме и вокальное, ламентозное начало<sup>349</sup>. Чуть позже виолончельное высказывание начинают поддерживать *glissandi* струнных и гетерофонные каноны духовых, нагнетая настроения хаоса (начиная с ц. 9). Довольно скоро тема виолончели упирается в свой самый низкий звук – С большой октавы (1 такт до ц. 11). В символике Губайдулиной (можно уточнить – именно в виолончельной символике, ведь из губайдулинских солистов-«струнников» она единственная позволяет достичь регистровых глубин) последний звук инструмента – это предел возможностей, грань

<sup>346</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ. изд. С. 129 (таблица 14).

<sup>347</sup> Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 32.

<sup>348</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ. изд. С. 132.

<sup>349</sup> Там же. С. 133.

между видимым и непостижимым мирами, хрупкий и страшный водораздел между жизнью и смертью<sup>350</sup>. Впоследствии, ближе к концу «Празднества», Губайдулина несколько раз, более продолжительно и весомо, обыгрывает этот приём, однако уже сейчас столь быстрое достижение «дна» впечатляет. Солирующая виолончель, окружённая вернувшимся «жестяным» мотивом клавесина, в свою очередь, поддержанного ударными, каноном духовых и *glissandi* струнных, всё более и более дробит прежде кантиленную мелодику (начиная с ц. 14). Второй эпизод замыкается интродукцией арф, в которую вплетается малосекундовая интонация виолончели (ц. 18). После отзвучавшего колокольного звона, которому на сей раз вторит фортепиано (ц. 19), в партии солиста возникает *col legno ricochet*, приём, принадлежащий «сфере “мнимого” звука, что можно сравнить с неким потусторонним состоянием сознания»<sup>351</sup> (ц. 20).

Третий раздел (начиная с ц. 21) является, по мнению И. Великовской, продолжающим. И действительно, солирующая виолончель по-прежнему «задаёт вопросы», от которых оркестровые группы как бы остаются в стороне. Однако танцевальное начало продолжает усиливаться. Новый пунктирный мотив – отражение идеи танцевальности – появляется в партии деревянных духовых (ц. 27). «Мотив скачки»<sup>352</sup> подхватывается клавесином (4 такта до ц. 32), но не затрагивает, однако, сферы струнных. На этом фоне солирующая виолончель совершает длительный, однако, не вполне яркий *anabasis*. В основном рельеф темы расположен в области малой и первой октав и лишь ближе к окончанию эпизода поднимается в пределы второй октавы. Иногда партия солиста «срывается» в глубины звучания (2 т. до ц. 32), что ещё раз подчёркивает неабсолютность *anabasis*. В оркестровке обращает внимание *frullato* валторн (2 такта до ц. 33-ц.34). За этим приёмом в символической программности Губайдулиной закреплено значение внешней

<sup>350</sup> Уже не раз упоминался эпизод из сочинения «Семь слов», где солирующая виолончель символически перешла эту грань, извлекая звуки уже на подставке, – за пределами физической природы инструмента (VI ч., «Свершилось!»).

<sup>351</sup> «Мнимый звук» – термин И. Великовской. См. об этом: Великовская, И.В. Указ изд. С. 133.

<sup>352</sup> Там же. С. 131.

– и однозначно «злой» силы. Напомним, *frullato* медных духовых сопровождало «насильственную» гибель баховской темы в скрипичном концерте “Offertorium”; похожий эпизод есть в двойном концерте «Две тропы». В обоих случаях можно увидеть «страстные» реалии – такова физическая власть солдат и толпы над Страстотерпцем в момент шествия на Голгофу и собственно казни. В отношении «Празднества» уместны и ассоциации с «семью трубами Апокалипсиса». (Приложение, № 55)

Третья интродукция (ц. 35) воспринимается как бы «смазанной», поскольку на неё «наплывает» малосекундовая тема в высоком регистре второй октавы<sup>353</sup>. На сей раз арфовые реплики звучат более расплывчато, а вот колокольное звучание резко затемняется, становится более «басовым» (ц. 36). Как верно замечает И. Великовская, каденция солиста, начинаясь от высокого  $h^2$ , всё-таки не достигает области флажолетного звучания (ц. 36, 37)<sup>354</sup>. Звучание флажолетов в сфере символической программности Губайдулиной – реальность иного мира, в который возможно попасть, всего лишь изменив способ прикосновения к струне. Пожалуй, «Празднество» – единственный из рассматриваемых в данном исследовании опусов, где флажолетное звукоизвлечение отсутствует полностью – даже в интродукциях (области сна, по мнению В. Холоповой). И, конечно, это ещё больше «утяжеляет» атмосферу Концерта.

Четвёртый раздел (по схеме И. Великовской – начало «развития», или разработки) характеризуется резкой сменой оркестрового «курса» (начиная с ц. 38). Оstinатный пунктирный ритм в партии клавесина (напоминающий щипковый приём струнных) однозначно становится организующим началом. Активизируется приём *frullato* в партии медных духовых (2 такт после ц. 41, 2 такт после ц. 43, 3 такт после ц. 44, 3 такт после ц. 48). Струнные теряют гетерофонную аморфность; в их партии возникают созвучия в начальном

<sup>353</sup> В этом можно усмотреть не только сквозное «поведение» тематизма, но и вполне кинематографический приём. Напомним, Губайдулина в своё время успешно работала для советского кинематографа, и в сфере музыки для кино у неё есть два шедевра – мультфильм «Маугли» (1971) и художественный фильм «Чучело» (1983).

<sup>354</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ. изд. С. 133.

жѣстком ритме клавесина, напоминающие хлѣсткие удары палкой<sup>355</sup> (опять же, это не может не вызвать «страстных» ассоциаций) – цц. 39,42, 44, 2 такт после ц. 45, ц. 48. В особенности жѣстко, «по-ударному», струнные звучат накануне очередной интермедии (ц. 51). Партия солиста, однако, не теряется на столь «недоброжелательном» фоне, сохраняя распевность и широкое дыхание, но в высоком регистре первой и второй октав слушается достаточно напряжѣнно. Фактически перед самым началом интермедии солирующая виолончель начинает подражать «интермедийным» арфам: таковы «щипковые» переборы диссонантных созвучий в басовых октавах (1 такт до ц. 50-2 такт после ц. 52). Собственно в интермедию (начиная с ц. 53) виолончель «вливается» экспрессивными *glissandi*, переходящими в нетемперированное блуждание по всему диапазону (ц. 55). Сама же арфовая интермедия оказывается эмоционально несколько «подкошенной» не только виолончельным «срывом», но и интересным приёмом струнной группы, напоминающим как бы угасание звука явно не природного, а, скорее, механического происхождения (мотора), что не может не вызвать ассоциаций с подобным приёмом в финале сочинения “In croce” (где фактически выключается мотор органа). Однако скорбные колокола по-прежнему незыблемы (ц. 54). (Приложение, № 56) Говоря о четвёртом эпизоде в целом, И. Великовская отмечает: «Удержаться на достигнутой высоте оказывается непросто: непрерывная остигатная ритмическая линия клавесина аккумулирует отрицательную энергию на протяжении 30 тактов (ц.38-49), и виолончель постепенно сдает свои позиции, возвращаясь в низкий регистр»<sup>356</sup>.

Пятый эпизод, центральный в «разработочном» разделе (с ц. 56), отмечен одной из мощных драматургических кульминаций. На фоне вихреобразных пассажей оркестра виолончель «изъясняется» страстными, но короткими репликами. Интонация вопроса пока актуальна (2 такта до ц. 61, 2

<sup>355</sup> И. Великовская называет их «удары судьбы». *Великовская, И.В.* Указ. изд. С. 131.

<sup>356</sup> *Великовская, И.В.* Указ. изд. С. 133.

такта до ц. 62), однако в целом ламентозное начало теряется. Главное событие эпизода – трубная апокалиптическая кульминация. После генеральной паузы у оркестра звучит унисон *D*, чуть подперченный *Es*. Партия медных духовых размашисто шагает по *d-moll'* ному трезвучию, напоминая начало Девятой Бетховена (кстати, тональностью тоже). Унисон *tutti* выполнен, казалось бы, в традиционных тонах – обычно такими красками рисуют «трубы Апокалипсиса». Однако не в меньшей степени Губайдулина следует собственной традиции. Так, октавный унисон в символической программности композитора – это «выпрямленный крест» (свое законченное выражение он нашёл в сочинении «Семь слов»). Кроме того, трубная «тоническая» кульминация уже была применена в одном из кульминационных эпизодов концерта “Offertorium” (она сопровождала гибель баховской темы). Иными словами, первая кульминация «Празднества», возможно, несёт более «страстной», чем апокалиптический, смысл. Недаром солист реагирует на неё не ужасом бегства, а всего лишь настойчивыми вопросами (цц. 64, 66). Лишь после второго «вопроса» оркестровая масса срывается в «пропасть» (2 т. до ц. 69). Следующая без передышки новая кульминация представляет собой страшные остинатные удары (с ц. 69), вполне точно живописующие последний стук-заколачивание, коим заканчивается любая человеческая жизнь. Собственно, «человек» (солирующая виолончель) и «смерть» (ударная группа) недаром остаются в этом эпизоде один на один. Вполне адекватной реакцией на ужасы смерти является окончательная утрата виолончелью ламентозного начала. Реплики солирующего инструмента коротки, нервны, резко диссонантны (в основном автор использует гармонические двузвучия). И. Великовская видит в них танцевальность, разумеется, дьявольского толка<sup>357</sup>. (Приложение, № 57)

Между пятым и шестым эпизодом впервые отсутствует арфовая интермедия, однако по-прежнему звучат колокола (ц. 77). Отчасти драматургическую функцию интермедии выполняет лирический центр

<sup>357</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ изд. С. 134.

сочинения – шестой эпизод (с ц. 78). Впрочем, значение эпизода много шире интермедийного; также вряд ли он подпадает под категорию «интенсивной» лирики. Спокойный, широкого дыхания хорал – первая драматургическая «остановка» на пути «героя и толпы», вероятно, связанная со смертью «героя». Если спроецировать на этот эпизод страстные реалии, внятно звучащие в Концерте, можно предположить, что хоральное «смирение» – суть приятие Стратотерпцем собственной судьбы (вольное или невольное). Однако творчество Губайдулиной всегда предполагает неоднозначный взгляд на любые «сюжеты». Лирическая кульминация Второго виолончельного концерта также не стала исключением. И. Великовская справедливо отмечает диатоничность звучания хорала во вполне осязаемом *c-moll*, мягкую динамику *p*, распевность мелодики и т.д.<sup>358</sup> Наконец, В. Холопова и И. Великовская говорят о бесспорном на сей раз *anabasis* виолончельной партии, казалось бы, возносящем «героя» за пределы отчаяния и боли («от земли до небес»)<sup>359</sup>. Нам же хочется отметить драматургическое сходство эпизода с «хоральной частью» скрипичного концерта “Offertorium”. Напомним, «долгое и всеохватное финальное звучание благоговейного хорала, символизирующего воскресение»<sup>360</sup>, подтачивалось в Концерте сонорным сверхмногоголосием, постепенно размывающим изначальную *Desdur*'ную основу, – в итоге возник губайдулинский «хроматический хорал», несущий ощутимую деструктивность<sup>361</sup>. Пожалуй, похожую попытку Вознесения хорал «предпринимает» и в «Празднестве» – и с той же, если не большей, силой саморазрушается.

К числу изначальных «деструкций» можно отнести низкий регистр хорала (что отмечено и И. Великовской<sup>362</sup>). Регистровая омраченность эпизода, надо сказать, далека от сдержанного тёплого звучания хорала в “Offertorium” (там Губайдулина использует средний регистр). К тому же,

<sup>358</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ. изд. С. 134.

<sup>359</sup> См. об этом: Холопова, В.Н. Указ. изд. С. 32.

<sup>360</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 198.

<sup>361</sup> См. об этом II главу II части наст. исследования.

<sup>362</sup> См. об этом: Великовская, И.В. Указ изд. С. 134.



«благородство» звучания поддерживается в Скрипичном концерте мягким тембром струнных; в «Празднестве» преобладают холодные тона бас-кларнета, контрфагота и низких медных. Общее в хоральных эпизодах Скрипичного и Второго виолончельного концертов – кантиленная нервущаяся «прямая» партий солистов. Напомним, что, по наблюдению В. Холоповой, в “Offertorium” солирующий скрипач 111 тактов не снимает смычка со струн<sup>363</sup>. То же можно сказать и в отношении «Празднества». Во втором виолончельном Губайдулина «ломает» идею *anabasis* не паузами в партии солиста, а оркестровыми решениями. Таково «ударное» вмешательство фортепиано, ритм которого напоминает нелицеприятные «высказывания» клавесина (ц. 80, 82); хлесткие «удары» возвращаются и в партию струнных (ц. 85, 86). Коррозии подвергается и сама идея кантилены. Формально солирующая виолончель «изъясняется» экспрессивным «широким дыханием», однако оно подперчено хроматическими двузвучиями (начиная с ц. 83). Собственно, здесь и начинает «рассыпаться» идея хорала, впрочем, изначально не несущая благостных идей. (Приложение, № 58) Всё более активизирующийся «ударный» ритм струнных и «недобрые» пассажи фортепиано на *f* и *ff* (ц. 86-91) окончательно вытесняют кантилену из партии виолончели. Срыв в неконтролируемое *glissando* – в невнятицу слов, в безъязычие, – ещё один шаг в «сторону смерти» (ц. 88 – 1 такт после ц. 94). Интересно, что солирующая виолончель ненадолго «обретает почву» в виде кантиленных малосекундовых шагов, доходя при этом практически до своего самого нижнего звука (ц. 92). Ниже *Des* большой октавы виолончельный голос всё-таки не опускается; метафора окончательной смерти будет реализована позже.

Самая могучая кульминация Концерта (с ц. 94), пожалуй, могла бы претендовать на функцию отдельного эпизода формы, если бы не «судьба» виолончели, напрямую зависящая от апокалиптических катастроф. Самостоятельность кульминации прежде всего – в «свободе» оркестра от

<sup>363</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 198.

солиста. На несколько страниц партитуры голос виолончели исчезает совсем (1 такт после ц. 94-1 такт до ц. 98). В партии оркестра господствует бесчинствующая вакханалия. По наблюдению И. Великовской, «<...> оркестр словно обрушивается всем многообразием накопленных танцевальных ритмов (ц. 94): здесь и завывания стремительных флейтовых пассажей, и тремолирующие *glissando* струнных, и разнузданный танец у фортепиано, и бешеные скачки духовых, и ожесточенные пассажи клавесина на *fff*»<sup>364</sup>. Однако катастрофа, подобная кульминации «Празднества», пожалуй, уже звучала в упомянутом «Offertorium». Напомним, в Скрипичном концерте оркестр реагирует на гибель темы короля Фридриха теми же псевдобесмысленными пассажами и *glissandi* всего оркестра (ц. 57). Два момента, отличающие звучание кульминации в концертах, таковы: важный для Губайдулиной танцевальный план в Скрипичном концерте как бы вынесен за пределы «сокрушительной» кульминации и звучит непосредственно перед ней (нами он назван «злым скерцо» – ц. 47); во Втором виолончельном танцевальное начало как бы аккумулируется «хаосом» оркестра в одновременном звучании. И второе: в «Offertorium» солист делит с оркестром ужас гибели, а в «Празднестве» как бы «стоит в стороне» (повторимся, виолончельный голос отсутствует в партитуре на протяжении нескольких страниц). То, что однозначно является общим в концертах – реакция солистов на ужасы «гибели мира». В обоих случаях эту функцию выполняет протяжённая (в случае «Offertorium») и более краткая, но эмоционально насыщенная («Празднество») каденция солирующих инструментов. В виолончельном концерте, начавшись с высочайшего  $C^3$  (1 такт до ц. 98), тема всего за несколько тактов падает до своего рокового предела –  $C$  большой октавы (ц. 99). Думается, это и есть однозначный ответ на все жизненные коллизии – в том числе и на «романтический» вопрос, которым солист задаётся с первых тактов сочинения. Интонации «вопроса и ответа» сведены Губайдулиной в одно протяжённое высказывание (ц. 99-ц.

<sup>364</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 134.

120). Противоречие усилено стремлением солиста выстроить окончательный «бессмертный» *anabasis* к регистровым вершинам – и холодной неизбежностью самого низкого звука («основания креста»). Танцевальные пассажи фортепиано также препятствуют стремлению наверх (начиная с каденции солиста оркестр представлен ансамблем «бездушных» ударных и фортепиано). И только к концу эпизода, собственно, уже вливаясь в интермедию, «бестелесный» (лишённый *vibrato* – ц. 110) голос виолончели соприкасается с мерцающими лексемами арф, говорит с ними в унисон (ц. 111).

Седьмой раздел (или кода) сочинения (с ц. 113 до конца партитуры) поначалу продолжает линию «потусторонних» поисков солиста: в высоком регистре звучит «мотив вопроса» (ц. 113), и некоторое время после голос виолончели держится в пределах «небесной» третьей октавы. Однако достаточно быстро возвращается «сухая» оркестровка (флейта *piccolo*, фортепиано с его вездесущим танцевальным мотивом). К тому же, по наблюдению И. Великовской, в репризе-коде сочинения вновь возникает атональная хроматика, окончательно уводя из сферы диатонических «божественных откровений»<sup>365</sup>. Последняя интермедия (вписывающаяся в кодовый раздел) впервые звучит приподнято-«волшебно» (ц. 118). Микст тембров колокольчиков, флексатона, флейты *piccolo*, поднятый в запредельный регистр, гетерофонные созвучия высоких струнных сообщают эпизоду «надмирность» звучания. Челеста выступает драматургическим контрапунктом: паря в хрустальном регистре, она выстукивает тревожный «клавесинный» ритм, знакомый ещё со страниц разработки. Так и не дотянувшись до сферы флажолетов (в символической программности Губайдулиной – не перейдя божественного предела), солист уходит в «слепое» глиссандное блуждание (3 такт после ц. 120). В последних тактах

---

<sup>365</sup> «Важную роль в драматургии играет тональный план. Тональности *c-moll* и *d-moll* возникают в разработке, при этом экспозиция и реприза сочинения атональные. Тональность *d-moll* представляется связанной с божественным сферой: сначала это грозное предостережение «трубного гласа», а затем божественный свет в арфовой интермедии». Великовская, И.В. Указ изд. С. 135.

партитуры солирующая виолончель совершает короткий самоубийственный *catabasis*, мгновенно достигая самого низкого звука (ц. 125). Им и заканчивается сочинение. Эмоциональных низин помогают достичь и возвратившиеся «ритмы тревожные» фортепиано, сопровождающие «героя» до самого конца. (Приложение, № 59)

Однозначно трагическое наполнение финала позволило сделать И. Великовской следующий вывод: «Главный герой внимает божественному голосу, он способен услышать предостережение, но силы, перетягивающие его в сферу зла, оказываются могущественнее. Образ танца торжествует, спасение невозможно. Подобный трагический финал – нечастое событие в творчестве Губайдулиной. Все сочинение в целом приобретает зловещее звучание, проникнутое предчувствием катастрофы»<sup>366</sup>. С ним коррелирует и мнение В. Холоповой: «Празднество» Губайдулиной составляет одно из самых трагичных произведений в её творчестве»<sup>367</sup>.

Однако анализ многих сочинений Губайдулиной показывает, что у неё практически отсутствуют однозначные финалы. В качестве примера можно вспомнить окончания “Introitus”, “Offertorium”, ”Detto-II” (по принципу жанровой близости), – все три концерта одинаково отмечены интригующей развязкой сакральных «сюжетов». То же можно сказать и в отношении камерных религиозных опусов композитора. Как уже отмечалось, в «Празднестве» всё доселе найденное и проговорённое Губайдулиной окрашивается в более сумрачные, экспрессивные тона, но, рискнём предположить, не носит характера «нового слова», – и концептуально, и стилистически. К тому же, драматургическая связь Второго виолончельного концерта и “Offertorium” очевидна<sup>368</sup>.

Приведём ещё одну цитату: «Главный герой представлен слушателю как одно лицо из толпы, он не противопоставляется массе. Все, что у него

<sup>366</sup> Великовская, И.В. Указ. изд. С. 135.

<sup>367</sup> Холопова, В.Н. Указ. изд. С.32.

<sup>368</sup> Напомним также об «апокалиптических» страницах “Offertorium”, т.е. о некоем взаимовлиянии опусов, возможном лишь в условиях «вертикального» времени.

есть изначально, это сомнения, вопросы. Ему не хватает духовной силы, чтобы преодолеть зло и спастись»<sup>369</sup>. Позволим себе не согласиться с этим утверждением. «Непохожесть» «героя» и «масс» мы уже пытались отметить, причём на самом важном, интонационном, уровне. Драматургия «поведения» солиста на протяжении всего сочинения чертила сугубо индивидуальный путь. Смерть «героя» «массовой» также не назовёшь, он не разделяет судьбу толпы, – недаром до конца сочинения солист и оркестр, по большому счёту, сохраняют свою интонационную сферу. «Непреодоление зла», или, скажем так, неабсолютное его преодоление – идея, встречающаяся в опусах Губайдулиной довольно часто.

Итак, «Празднество» можно считать инструментальными «страстями» с апокалиптическим «акцентом». Иными словами, есть соблазн назвать «апокалипсис» «Празднества» скорее эмоциональным, чем «сюжетным». Казалось бы, апокалиптичность в данном случае равна безысходности тона, его экспрессионистки-мрачному заострению. И это как бы горизонтальное измерение идеи Апокалипсиса в Концерте. Однако существует ещё одно, более глубокое, – вертикальное.

Через семь лет, в 2000, Губайдулина напишет «Страсти по Иоанну» для солистов, двух хоров, органа и оркестра. Сочинение основано на двух источниках из Нового Завета – «Страстях по Иоанну» и Апокалипсисе св. Иоанна Богослова. Вот что говорит автор о совмещении литературных первоисточников: «Надо сказать, что соединение этих двух разделов Евангелия – повествования о Страстях Христовых и рассказа ясновидца Иоанна Богослова о его видении Страшного суда – осуществлялось в искусстве многократно <...> Да и сама форма храма, и основанное на этой форме храмовое действие воплощают этот лейтмотив <...> – противопоставление временной горизонтали и вневременной вертикали. События рассказа о Страстях (они представлены на боковых стенах храма) оказываются как бы ступенями лестницы, ведущей к алтарю – на восток, к

<sup>369</sup> Великовская, И.В. Указ изд. С. 135.

Солнцу, где и происходит главное событие-вспышка <...> *Но по-настоящему видеть, слышать и воспринимать всю эту временную историю можно только если у тебя за спиной находится и постоянно подталкивает тебя на Восток, к алтарю, картина озарённого видения Конца <...>, картина Страшного Суда на западной стене храма (курсив мой – О.М.)»<sup>370</sup>.*

«Представленная мной на суд публики вещь – это попытка так раскрыть дошедшее до нас и живущее в нас Слово, чтобы его плоть (временная, событийная «горизонталь», т.е. Страсти) и его дух (вневременная смысловая «вертикаль», т.е. Страшный Суд) были бы воссоединены, взаимно соотнесены и взаимно уравновешены»<sup>371</sup>. Ретроспективно становится понятным, что попытка соединить «плоть и дух» – ещё без участия Слова – была сделана в концерте «И: празднество в разгаре». Зависимость от традиций бессловесного воплощения сакральных «сюжетов» и предчувствие новых стилистических и жанровых горизонтов ставят Второй виолончельный концерт в некое промежуточное положение. Для полного воплощения «божественного синтеза» остаётся ещё семь лет.

---

<sup>370</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н.* Указ. изд. С. 47.

<sup>371</sup> Цит. по: Там же. С. 48.

### Глава III. «ДВЕ ТРОПЫ» (посвящение Марии и Марфе): любовь земная и любовь небесная

«Откуда название две тропы? Своим возникновением сочинение обязано дирижёру Курту Мазуру. Он предложил мне сочинить вещь для двух альтов и оркестра<sup>372</sup>. Дело в том, что в его оркестре на первом пульте альтов сидят две прекрасные исполнительницы, которые заслуживают того, чтобы их игрой восхищались не только слыша их в оркестровой группе. Обе эти персоны должны иметь сольный репертуар. И дирижёр заказывает специально для них сочинение. Таким образом, с самого начала я имела в качестве солистов два одинаковых струнных инструмента, в которых проявляют себя два женских персонажа. В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви – Марии и Марфы, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему, - пройти вместе с Возлюбленным крестный путь ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо»<sup>373</sup>.

<sup>372</sup> В год создания концерта – 1998 – Курт Мазур руководил Лондонским симфоническим оркестром.

<sup>373</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 44-46. Приведём отрывок из Евангелия от Луки, стих с 38 по 42:

38: В продолжение пути их пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой;

39: у нее была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его.

40: Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне.

41: Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом,

42: а одно только нужно; Мария же избрала благу часть, которая не отнимется у нее.

Говоря о «крестном пути ужасающей боли», Губайдулина, по-видимому, имела в виду католическое прочтение известного сюжета о двух сёстрах Лазаря, Марии и Марфе, где Мария отождествляется с другим персонажем Нового Завета - Марией-Магдалиной, действительно, разделившей с Иисусом муки последних земных дней.

Католическая традиция повествует о дальнейшей истории Марии из Вифании (Магдалины) так: вместе со своими братом, сестрой Марфой, святыми Максимином, Мартеллом и Кидонием она направилась провозглашать христианство в Галлию, в город Массилию (Марсель) или в устье Роны (г. Сент-Мари-де-ла-Мер), где через 30 лет скончалась в отшельничестве.

Православная трактовка новозаветного сюжета такова: праведные сестры Марфа и Мария, уверовавшие во Христа еще до воскрешения Им их брата Лазаря, по убиении святого архидиакона Стефана, наступлении гонения на Церковь Иерусалимскую и изгнании праведного Лазаря из Иерусалима, помогали своему святому брату в благовествовании Евангелия в разных странах. О времени и месте их мирной

Итак, композитор озвучивает весьма «светский» повод для сочинения концерта. Новозаветный сюжет естественным образом вписывается в замысел заказчика получить для своего оркестра произведение концертного жанра с двумя сольными «женскими» партиями. Однако сакральная идея не могла остаться для такого в высшей степени религиозного художника, как София Губайдулина, только внешним поводом.

В уже упомянутой аннотации к собственным сочинениям Губайдулина пишет: «Конечно, музыка не передаёт нам эти метафизические побуждения буквально, впрямую, да это и не её дело. Зато она способна создать *метафору* (курсив мой – *О.М.*), некое скрытое от конкретности уподобление. Например, разные направления движущихся звуков, движения вверх и вниз, - уже могут образовать достаточно читаемую метафору двух различных психологических установок, двух троп в неведомом лесу бесконечного разнообразия жизни.

Оркестр в этом сочинении имеет иницирующую роль: в нём происходит ряд драматических ситуаций, иногда весьма агрессивных и жестоких. Каждая из этих ситуаций оборачивается для солисток вопросами, на которые они должны отвечать. Процесс становления таких ответов – это и есть сюжет сочинения, который предопределяет форму вещи. Она представляет собой цепь вариаций, на протяжении которых изменяются взаимоотношения двух солирующих персон друг к другу и обеих – к оркестру»<sup>374</sup>.

Есть соблазн отнести к этой пространной цитате как к конспекту, «шпаргалке», на раздачу которых Губайдулина щедра, или, что намного более верно, как к «магическому кристаллу»: «даль свободного романа» он позволяет различить с достаточной степенью ясности.

---

кончины сведений не сохранилось. Храмы, посвященные сестрам, на Руси носят имя Марфо-Мариинских (Жен-мироносиц святых праведных).

<sup>374</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н.* Указ. изд. С. 45.



Размышляя о губайдулинской *сакральной метафоре* применительно к этому сочинению, мы, как и в подавляющем большинстве случаев, будем говорить о многоуровневой символической системе.

Один из лежащих на поверхности пластов – это «сюжетные» линии солистов по отношению друг к другу и в отношении обоих к оркестру. Тематические взаимоотношения солистов верней назвать пространственными. «(...) их стремления, – пишет Губайдулина – предельно ясны: Viola I – движение вверх, Viola II – движение вниз»<sup>375</sup>. «Но достигают они лишь того, что каждая проходит свой путь, одна сверху вниз, другая снизу вверх, – мимо друг друга, крест-накрест»<sup>376</sup>.

Относящееся к 5-й вариации авторское замечание можно экстраполировать на замысел сочинения в целом. Фигура креста встречается в наследии Губайдулиной не единожды; напомним, хрестоматийным примером считается пьеса для виолончели и органа “In croce” (один из переводов – «Крест-накрест»), где перекрещивание сольных партий создаёт ощущение огромного символического распятия. «Это приводит в движение статику оркестра: два противоположных слоя, в высоком и низком регистрах, двигаются навстречу друг другу, достигая каждый своего крайнего предела»<sup>377</sup>, опять же, рисуя перед сознанием слушателя видимый и «звучащий» крест (6-я вариация, ц. 66). Эффект дублирует и тем самым умножает перекрещивание сольных партий. (Приложение, № 60)

Губайдулинскую фигуру креста, при всех её исторических ретроспективах, можно отнести к «ноу-хау» автора, ибо в её трактовке очень важен визуально-пластический момент. Подчеркнём в этой связи также особую артикуляцию и манеру звукоизвлечения солистов, ещё более визуализирующие ощущение распятия. Напомним, в беседе с итальянским музыковедом Э. Рестаньо Губайдулина говорит о партитуре «Семь слов»: «(...) в сочинении, которое я назвала «Семь слов», метафорой креста

<sup>375</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н.* Указ. изд. С. 45.

<sup>376</sup> Цит. по: Там же. С. 45.

<sup>377</sup> Цит. по: Там же. С. 45.

оказывается пересечение открытого звука одной струны глissандирующим звуком соседней струны. Как бы распятие струны»<sup>378</sup>. В концерте «Две тропы» своеобразным преломлением этой идеи могут служить флажолеты (или очень высокий регистр) Viola I и тремолирующе-глissандирующий тематизм Viola II в среднем или низком регистрах. Последняя, седьмая вариация – она же кода сочинения – «разводит» символические тропы солистов по вертикальной прямой, идущей от основания креста к его вершине, «смотрящей» в Вечность (с ц. 84 до конца). О принципе «выпрямления креста» и флажолетном звукоизвлечении в сфере символической программности Губайдулиной говорилось уже многократно.

«Крест» Губайдулина строит и вполне интонационно, опираясь на тематический архетип. В роли архетипа выступает «легитимнейшая» интонация VACH, легко читаемая в инверсии основной оркестровой темы (ц. 8). Барочный метод обращения с материалом только подчёркивает главную мысль («крест» дан также в инверсии по отношению к баховскому архетипу).

Здесь будет уместным отвлечься на тему влияния музыки Баха на творчество Губайдулиной – во всех измерениях, от духовных до «материальных». В беседе с Э. Рестаньо композитор, отвечая на утверждение интервьюера «Бах был, следовательно, Вашим любимым композитором», говорит: «Да, и тогда, и сейчас (*беседа происходила в первой половине 90-х годов – О.М.*). Естественно, у меня случались также периоды огромного увлечения другими композиторами. <...> Но на протяжении всей жизни – Иоганн Себастьян Бах. Это постоянно»<sup>379</sup>.

Девиз «Бах – навсегда» Губайдулина провозглашает в ряде своих сочинений. Хрестоматийные примеры – скрипичный концерт “Offertorium”, основанный на баховской теме из «Музыкального приношения», и «Размышление о хорале И.С. Баха «И вот я пред троном Твоим». Как известно, «Музыкальное приношение» построено на теме прусского короля

<sup>378</sup> Цит. по: Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М, 1996. С. 56.

<sup>379</sup> Цит. по: Там же. С. 13.

Фридриха II, а мелодия протестантского хорала принадлежит Г. Франку (XVI в.) и имеет также другой текст – “Wenn wir in höchsten Nöten sein” («Когда мы находимся в крайней нужде»). «Сделанная Бахом обработка этого песнопения вошла в его последний хоральный сборник – 18 хоралов для органа, в качестве последнего номера (BWV 668). Причём, этот последний номер не был композитором закончен, а окончательный вариант под вторым из приведённых названий был помещён в сборнике «Искусство фуги», вместе с которым он и появился в качестве последнего произведения Баха. (...) Губайдулина, кроме того, держит в поле зрения монограмму ВАСН, единственный раз в жизни Баха использованную в последней фуге «Искусства фуги», на которой обрывается эта композиция и – символически – жизнь самого композитора»<sup>380</sup>. Губайдулина, таким образом, включается в своеобразную «эстафету обработок», в чём можно усмотреть отблеск никогда не утихающей культурной памяти.

Нельзя умолчать и о том, что «Губайдулину в этом обращении к композиции Баха захватили увиденные ею замечательные числовые соответствия, наведшие её на размышления о возможных вычислениях времени со стороны великого музыканта»<sup>381</sup>. Подробно об этом сочинении в указанном аспекте и – шире – о символике Числа в творчестве Губайдулиной рассуждает В. Ценова<sup>382</sup>.

Конечно, «бахианство» Губайдулиной отражает не только её собственную историю любви к великому немцу, но также вписывается в баховскую традицию поколения «шестидесятников». Здесь достаточно вспомнить А. Шнитке, питавшего истинный пиетет по отношению к Баху; это подчёркивается как выбором жанра, так и инструментальных составов в его некоторых сочинениях, например, в *concerti grossi*, или – в качестве «изнанки» жанра пассиона – в «Истории доктора Иоганна Фауста».

<sup>380</sup> Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001, С. 35.

<sup>381</sup> Там же. С. 35.

<sup>382</sup> См.: Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

Вернёмся к губайдулинскому Концерту. Подлинно авангардный – в рамках чистой интонационности – «взгляд на объект» автор демонстрирует в ц. 37. Флейта и гобой перекликаются друг с другом интонацией тритона. Мелькающая квинта несущественна, во всяком случае, она не в силах затмить напряжённого тритонового звучания нисходящего (в случае флейты) и восходящего (кларнет) мотива. В возникающем перекрещивании не было бы ничего оригинального, если бы не «загадочная душа» тритона: он категорически «не разрешается», он – крест, заключённый в круг, и, значит, тоже символ вечности. То, что «вечность» оказывается диссонирующей, разрываемо-замкнутой, никогда не находящей исхода, говорит о смелости губайдулинского прочтения известных символических фигур. Как уже отмечалось, тритон входит в число губайдулинских интервалов-«фаворитов» и едва ли не главенствует в кругу «авторских» риторических фигур. (Приложение, № 61)

Знаменательно, что, начиная с этого момента (с ц. 37 – практически с начала произведения), интонация тритона завоёвывает всё пространство концерта: её подхватывают солисты (с ц. 41), и, в сущности, она до конца не изживается – как в партии солирующих альтов, так и в партии оркестра. В ц. 97 маримба являет нам «гармонический» тритон, вертикальное измерение вечности, подкреплённое «неживым» звучанием инструмента.

В партитуре Концерта нередко встречаются популярные барочные фигуры *anabasis* и *catabasis*, но их Губайдулина трактует как раз традиционно. Интересным может показаться тот факт, что автор отдаёт их партии оркестра, тем самым усиливая его как бы «объективность», позицию бесстрастного судьи по отношению к «человеческим» взаимоотношениям солистов. Так, в ц. 39 отстранённость оркестрового голоса подчёркивается архаическим параллелизмом квинт, проходящих у низких струнных (Vc., Cb.) вверх, согласно фигуре *anabasis*. В этот же момент два солирующих альты демонстрируют редкое для них единодушие, сливаясь в самом, наверное, обнажённо-лирическом эпизоде Концерта. Общая, страдальческая мысль

«двух троп» напряжённо бьётся в интонации малой и большой секунд, столь же неразрывно связанных между собой, сколь сильно «сцеплены» одним регистром солирующие альты в довольно высокой для этого инструмента tessiture второй октавы. (Приложение, № 62)

Фигура *catabasis* смотрится вполне уместной в эпилоге Концерта. Её проведение поручено низким медным (с ц. 96), что, согласно тембровой и регистровой семантике, можно сопоставить с тяжким путём вниз, к основанию креста. Земная боль, страдания, сопутствующие нисхождению, звучат всё же до крайности отстранённо, что также низводит (или возносит?) их в надчеловеческие измерения.

Композиционно-драматургический портрет сочинения расширяет представления об интонационной сфере Концерта, далеко не исчерпывающейся риторическими фигурами, как бы революционно они ни были трактованы композитором. В этой связи позволим себе ещё одну пространную авторскую цитату, фрагменты которой уже приводились: «Она (*форма – О.М.*) представляет собой цепь вариаций, на протяжении которых изменяются взаимоотношения двух солирующих персон друг к другу и обеих – к оркестру.

- I) В 1-й вариации они отвечают оркестровому *ff* контрастным *pp*. При этом их стремления предельно ясны: Viola I – движение вверх, Viola II – движение вниз.
- II) Во 2-й вариации первоначальная определённость сменяется более сложными взаимоотношениями. Это скорее диалог, чем противопоставление.
- III) В 3-й вариации картина усложняется тем, что в диалог 2-х альтов включаются и оркестровые солисты.
- IV) В 4-й вариации картина становится всё более сложной. Однако этот процесс приводит вновь к первоначальной ясности: Viola I – движение вверх, Viola II – вниз.

- V) 5-я вариация: в оркестре – статично колеблющееся движение *pp*, у солисток – предельное *espressivo*. Попытки сблизиться в центре диапазона. Но достигают они лишь того, что каждая проходит свой путь, одна сверху вниз, другая снизу вверх, - мимо друг друга, крест-накрест.
- VI) Это приводит в движение статику оркестра: два противоположных слоя, в высоком и низком регистрах, двигаются навстречу друг другу, достигая своего крайнего предела. Одновременно с этим перекрещиванием, которое идёт в медленном темпе, начинается моторный, динамический эпизод (*crescendo* от *pp* до *ff*), приводящий к главной кульминации вещи – *tutti* оркестра.
- VII) 7-я вариация – это как бы заключение, итог поисков: Viola I постепенно завоёвывает свой предельно высокий регистр; Viola II – остигнато утверждает свой самый низкий регистр»<sup>383</sup>.

Простым перечислением вариаций автор указывает ещё на одно – числовое – воплощение сакрального сюжета (отчасти «магия цифр» перекликается с уже отмеченным «баховским» измерением творчества Губайдулиной). Семь вариаций – те же «семь слов». Знаменательно и то, что главную кульминацию автор помещает в шестой вариации – «точке золотого сечения» Концерта (шестая вариация наиболее значительна по размеру). Как известно, параметры «золотого сечения» соответствуют ряду Фибоначчи – основному числовому коду сочинений Губайдулиной, с помощью которого она улавливает «космические ритмы».

Рассмотрим композиционно-драматургический облик сочинения более подробно.

Итак, Губайдулина делит композиционное полотно на семь вариаций.

Первая вариация (с ц. 12) начинается, по мысли автора, как ответ на некий вопрос (который уместнее назвать постулатом), звучащий в

<sup>383</sup> Цит. по: *Холопова, В.Н.* Указ. изд. С. 45-46.

оркестровом изложении. Самое же начало сочинения в высшей степени знаменательно: в партии оркестра звучит основная тема концерта, мгновенно и бесповоротно ассоциирующаяся с началом (главной партией первой части) Девятой симфонии Бетховена. Фактурная, ритмическая и даже «тональная» (ля минор, на который слишком прозрачно «намекает» Губайдулина, не так уж далёк от ре минора Девятой) составляющая и, не в последнюю очередь, декларативность тона не оставляют сомнений в точном «адресе» темы.

Вообще, для отражения музыкальной императивности, для идеального выражения «темы воли» трудно было сыскать более подходящий архетип. Тем не менее, архетип, казалось бы, априорно долженствующий заключать в себе чисто бетховенское «благородство» звучания, трактуется Губайдулиной только как внешняя сила, «сила Зла», как музыкальный эквивалент агрессии и жестокости. Нарочитая иллюстративность оркестровой темы ассоциируется с сюжетом Страстей Христовых, противопоставляя страданиям Иисуса контекст равнодушной толпы и – шире – жёсткой, ачеловечной «объективности», предопределённости любого события. Об отстранённости звучания оркестра уже говорилось в связи с губайдулинским осмыслением барочных риторических фигур *anabasis* и *catabasis*.

В самом же широком – ассоциативном – смысле «Две тропы», как «Семь слов», скрипичный “Offertorium” и другие партитуры Губайдулиной, представляет картину страданий Христа.

Роль «мучителя» практически однозначно выполняет оркестр. Оркестровая материя пронизана ползущей, «воюющей» хроматикой. Фактуру можно назвать плотной, но вязкой – из-за гетерофонной насыщенности голосов, а оркестровку – «чёрно-белой», «диссонантной» благодаря использованию крайних регистров в группах струнных и деревянных духовых. «Рыкающая» низкая медь (цц. 10, 21, 22, 25) ассоциируется с самой грубой – военной – силой. Напомним, что осуществляли казнь легионеры Пилата; булгаковская транскрипция казни останавливает внимание читателя на ослепительно горящих в лучах предгрозового солнца доспехах римских

солдат<sup>384</sup>. «Римская пехота во втором ярусе страдала ещё больше кавалеристов. <...> (*Кентурион Крысобой*) расхаживал невдалеке от группы палачей, не сняв даже со своей рубахи накладных серебряных львиных морд, не сняв поножей, меча и ножа. Солнце било прямо в кентуриона, не причиняя ему никакого вреда, и на львиные морды нельзя было взглянуть, глаза выедал ослепительный блеск как бы вскипавшего на солнце серебра»<sup>385</sup>. (Приложение, № 63)

Таким образом, наступление первой вариации демонстрирует первое измерение конфликта: противопоставление оркестра партии солистов, своеобразное “non vivente-vivente”.

Ассоциативный ряд можно и продолжить. Т. Левая<sup>386</sup>, говоря о “Perception” на слова Ф. Танцера, обращает внимание на «программно выраженное женское самосознание» Губайдулиной в противопоставление «мужской» поэзии Танцера. По мысли исследователя, «мужское и женское сопоставляется здесь как «горизонталь» и «вертикаль», объективное и субъективное, логически-расчленённое и интуитивно-цельное»<sup>387</sup>. Эту мысль можно отнести и к концерту «Две тропы»; здесь эквивалентом «мужского», жёсткого начала выступает оркестр, сострадающего, «женского» – солирующие альты (напомним, концерт был написан специально для «женского состава», и «женская» идея здесь дана в самом прямом смысле слова).

Далее Т. Левая рассуждает уже безотносительно “Perception”: «Философская оппозиция «горизонтального» и «вертикального» времени, а в более широком плане – стремление предпочитать горизонтали Социума вертикаль Космоса – приобретает в зрелом творчестве Губайдулиной универсальный характер. Если в поэме на слова Танцера эта идея окрашивается в тона личностно-женского, то в большинстве других опусов

<sup>384</sup> Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита. М., 1994. С. 382.

<sup>385</sup> Там же. С. 167.

<sup>386</sup> Левая, Т.Н. Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной / Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. Innsbruck, 2000, С. 207-212.

<sup>387</sup> Там же. С. 209.



она так или иначе связывается с идеей *искусства-религии* (курсив *Т. Левой – О.М.*)»<sup>388</sup>. Между тем, концерт «Две тропы» является как бы двойной иллюстрацией этих слов – и в аспекте сопоставления «мужского» - «женского» начал, и в аспекте идеи искусства-религии.

Альты в первой вариации экспонируют основную интонационную идею своих партий и второе измерение конфликта, которое всё же назовём не основным: движение вверх («Мария») – движение вниз («Марфа»). К слову, одна из известнейших интерпретаций сюжета – картина голландца Яна Вермеера «Христос в доме Марфы и Марии» рисует характерно «губайдулинское» направление взглядов сестёр на Иисуса: Мария смотрит снизу вверх, Марфа – сверху вниз. (Приложение, № 64)

Вторая вариация (с ц. 27), по мысли автора, должна начать сложный диалог, сменяющий первоначальную декларативность в партиях солистов. Собственно, так и происходит, и виной тому не только интонационно-регистровая «сближенность» солирующих альтов (цц. 35, 36), но и включившиеся в диалог деревянные духовые, струнные, ударные, фортепиано и челеста в достаточно прозрачной оркестровке. Отметим, однако, что и вторая вариация отвечает на повторившийся «вопрос» оркестровой темы, причём, как любое исключительно «внешнее» явление, «бетховенская» тема звучит без малейших изменений, ведь «человеческая» логика не в состоянии на неё повлиять (с ц. 16 до ц. 27).

Характерно, что, начиная со второй вариации, оркестровая тема как законченное явление (как тема, произнесённая от первого до последнего звука) себя изживает, сводя к минимуму внешнюю сторону повествования. На первый план выходят человеческие страдания. Губайдулина прибегает к использованию архетипа интонации *lamento*; в сущности, «плач» альтов, покоящийся на щемящих интонациях большой и малой секунд (цц. 38, 39), есть прямое, от лица Мученика, «высказывание» боли. В ц. 39 наблюдается откровенное противоборство динамического (партия альтов) и статического

<sup>388</sup> *Левая, Т.Н.* Указ. изд.. С. 209.

(партия оркестра, излагающая фигуру *catabasis* параллельными квинтами) элементов партитуры. Ради справедливости стоит отметить, что интонация *lamento* пронизывает всю партитуру; исключением не является и основная оркестровая тема, как выше отмечалось, – своеобразная транскрипция архетипа ВАСН, также заключённого в секундовые рамки.

Третья вариация (с ц. 44) – это продолжающийся диалог альтов с включением в него солирующих инструментов оркестровой группы. Предшествует ему ламентозная тема, сопровождаемая параллельными квинтами низких струнных (виолончелей и контрабасов), на сей раз в условиях фигуры *anabasis* (с ц. 46 до ц. 48). Отметим сплошь малосекундовые интонации высоких струнных (первых и вторых скрипок), выступающих «заодно» с темой солистов.

Четвёртая вариация коротка по времени (цц. 62-65), но событийна. Её итогом служит отмеченная Губайдулиной «первоначальная ясность»: стремление Viola I вверх, Viola II – вниз.

Пятая вариация (с ц. 66) знаменует слом предшествующей эмоциональной парадигмы; по существу, новый интонационно-тембровый облик оркестра вписывается в понятие «эпизода» в крупной форме сонатного типа. «Дышащая» квартсекстаккордами фактура (движущейся её назвать трудно из-за ограниченности диапазона движения, это фактически «топтанье на месте»), отсвеченная «волшебностью» челестового звучания, переносит слушателя в мир ирреальный – в «царство Божие». Колокольный облик эпизода, к тому же, заставляет вспомнить о реалиях православной службы. (Приложение, № 65) Однако благостная атмосфера «эпизода» оказывается нарушенной тревожными интонациями «бетховенской» темы (ц. 71 – в партии литавр, ц. 74 – в партии фортепиано). Оркестровый «эпизод», несмотря на свою безусловную яркость, является ещё и фоном для регистрового переkreщивания партий солирующих альтов, которые проходят, как пишет Губайдулина в Аннотации, «мимо друг друга, крест-накрест».

Начало шестой вариации (с ц. 75) на слух не заметно; на него указывает сам автор в той же Аннотации. На фоне умиротворяющей колокольности альты меняют и траекторию, и «содержание» своего пути – солисты останавливаются каждый на своей «тропе» в ожидании неминуемой катастрофы. Её близость предсказывают «ритмы тревожные» главной оркестровой темы (щ. 78, 80, 81, 82 – в партии низких духовых, к ним присоединяется ритмическая версия темы в партии ударных). Активизируется и «рычащая медь» (3 такта до ц. 80 - до ц.85). Вообще, как будто возвращается яркая иллюстративность начала концерта, что кажется абсолютно логичным с точки зрения драматургии: кульминации должно предшествовать новое, обострённое, столкновение главных участников конфликта: солистов и оркестра. Характерно, что, начиная с ц. 78, партии альтов сближаются в интонационном и регистровом отношении, объединяясь перед лицом близкой катастрофы.

Кульминация (ц. 85) выполнена в бартоковском духе<sup>389</sup>. Проносья словно вихрь, она, тем не менее, производит статичное впечатление благодаря фактурно-ритмической однозначности: каждый из оркестровых «блоков» не выходит за рамки своего словаря. Так, струнные и высокие деревянные духовые «свистят» *glissando*, а «середина» партитуры (низкие деревянные, медные духовые, ударные, фортепиано) замкнулась в прокрустово ложе формул, как интонационных (параллельные терции и сексты, в случае партии фортепиано – размашистые «концертные» аккорды), так и метроритмических (полиритмия с преобладанием центробежных триолей и квинтолей). Оживляют этот застывший хаос интонации главной

---

<sup>389</sup> Из беседы Э. Рестаньо с С. Губайдулиной: «Сколько раз, просматривая Ваши партитуры, я замечал, что они содержат упорное повторение одного звука, оживляемое ритмически и динамически, – как бы поиск разной артикуляции одной неподвижной материи. Именно такой приём динамизированного повторения звука, поддерживающий напряжение, аккумулирующий энергию звучания в процессе становления формы, очень часто встречается в музыке Бартока». «<...> Глиссандо у струнных – вот ещё один приём Бартока, который я нахожу в Ваших сочинениях.» Характерен ответ Губайдулиной: «<...> Часто тот, кто пишет музыку, не отдаёт себе отчёта в значении определённых деталей, которые могут быть обнаружены внешним наблюдателем.». См. об этом: *Холопова, В.Н., Рестаньо, Э.* Указ. изд.ё С. 34-35.

оркестровой темы (ц. 87), активизируя партитурную почву по всем правилам сквозной драматургии. (Приложение, № 66)

Естественной реакцией на «упорядоченный шум» оркестровой кульминации является нечастое в этом сочинении единомыслие двух солирующих партий. Произошедшая катастрофа заставила их говорить в унисон, но внятным словом тремолирующий крик назвать никак нельзя (цц. 89-92).

Наступившая кода (она же седьмая вариация) привносит, помимо прочего, и тональное просветление. В ц. 94 отчётливо слышится *Des-dur*<sup>3</sup>ное созвучие, довольно, впрочем, быстро сметаемое так называемой «второй разработкой» (ещё один несомненный признак зрелого симфонизма бетховенского типа). Интересно, что эта новая разработка построена, помимо вернувшегося короткого мотива главной темы, на оркестровом материале пятой вариации, которую автор определяет как «статично колеблющееся движение *pp*». Модуляция эмоции в полную свою противоположность – в разгул рукотворной, не природной, стихии – заставляет вспомнить даже не о позднеромантической, а скорее о шостаковической традиции. Если вспомнить, что «колокольность» пятой вариации напрямую оказывалась связанной с традициями православной службы, получается, саму идею православной церкви как конфессии, совершенно по-толстовски, Губайдулина подвергает испепеляющей критике. (Приложение, № 67) Таким образом, «вторая разработка» Концерта – ещё один повод задуматься над встречей «в той же части Вселенной» двух русских художников – Толстого и Губайдулиной. Толстой, начисто отвергавший всё внешнее в религии, и Губайдулина, увидевшая в обрядовой колокольности некую изнанку идеи, отвечают на «проклятый» толстовский вопрос «в чём моя вера?» во многом похоже. Безусловно, данное исследование не в силах вместить подробных и доказательных размышлений на эту тему, да и схожесть этих двух персоналий в большей степени связана с их публичными высказываниями, чем с собственно художественным продуктом («Исповедь», «В чём моя

вера?» и другие памфлеты «толстовства», увы, лишены художественной силы, скажем, «Анны Карениной», где в образе мыслей Константина Левина уже читаются основные принципы «позднего» Толстого). «Одиноким труд души» Софии Губайдулиной и «толстовство» великого писателя берут начало в напряжённом поиске религиозной истины, которая не обязательно оказывается связанной с конфессиональным мышлением.

Последние такты сочинения возвращают в лоно печального, но светлого фа минора (ц. 117).

Несколько слов – о жанровой природе сочинения. Напомним, в беседе с Э. Рестаньо Губайдулина говорит о «неуместности» позы «героя»-солиста в рамках жанра концерта, противопоставляя ему «актуальный» жанр мессы. Заканчивает своё размышление композитор так: «<...> мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма»<sup>390</sup>.

Опустив размышления на тему об отсутствии в губайдулинской «истории форм» «формы оперы»<sup>391</sup> (что объясняется, видимо, нетеатральной природой дарования композитора), сосредоточимся над разгадкой жанровой формулы Концерта.

Безусловно, здесь налицо жанровый синтез. Сама Губайдулина указывает на вариационный цикл как на одно из жанровых составляющих. Авторское же отнесение сочинения к жанру концерта заставляет задуматься, по меньшей мере, о двух жанровых прототипах. Первый из них – это двойной концерт. Мгновенно приходящие на ум блестяще-концертные *concerti grossi* Шнитке оказываются всё же более барочными по звучанию; губайдулинским «Двум тропам», на наш взгляд, более созвучен концерт для двух скрипок с оркестром “*Tabula rasa*” Пярта, кстати, не менее знаковый для своего времени, чем полистилистические опусы Шнитке. (Интересно, что *Concerto grosso* № 1 и “*Tabula rasa*” написаны в одном году – 1977.)

<sup>390</sup> Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. Указ. изд. С. 75.

<sup>391</sup> Под формой здесь разумеется жанр.

Ещё один жанровый исток – это концертный симфонизм бетховенского типа. Основная оркестровая тема привносит в партитуру ощутимый дух сонатности, не то что бы вступающий в конфликт с вариационностью (напомним, сама Губайдулина определяет форму сочинения как вариационную), но утверждающий и другую формообразующую истину. Доказательств истины не много, однако, пронизанность всей ткани сочинения «бетховенской» темой вкупе с разработочным методом работы с ней – достаточно весомый повод ощутить в концерте симфоничность, уже с позиции жанра адресуясь к тому же Бетховену, в особенности к Пятому фортепианному концерту. Так, в ц. 40 наблюдаем мотивную работу с темой; в ц. 43 мотив, к тому же, оказывается искажённым. Если «разработочный» метод в этих случаях остаётся в пределах слышимости, то подлинную «скрытность мысли» Губайдулина демонстрирует в ц. 74, где элемент темы отдан фортепиано в динамике *ff*, основное же внимание слушателя сосредоточено на фигуре креста, которую «рисуют» солирующие альты. «Рассмотреть» оркестровую тему можно только в партитуре. Так же затаённо звучит она в ц. 78 – у низких деревянных и в партии ударных. «Визжащие» глиссандо медных духовых только подчёркивают драматизм ситуации (ц. 80). Вполне закономерно, что лихорадочная разработочность венчается в итоге генеральной кульминацией.

Если перефразировать губайдулинское слово о солисте как человеке, «который переступил порог храма», то в концерте «Две тропы» мы видим солистов, остановившихся на пороге храма – слишком велика оказалась сила «земного» – жанрового – притяжения. Имманентные законы жанра концерта именно в этом случае не то что бы превалируют над религиозной программностью, но, во всяком случае, утверждают свою правоту с силой, возможно, недостаточно осознаваемой самим художником.

Наконец, если осмелиться взглянуть на новозаветный сюжет неортодоксальным взглядом, то можно задаться вопросом: не означают ли два пути на самом деле один, ведь истина любви выше неоправданного

деления её на «обыденную» и «высокую», и Мария и Марфа одинаково служат этой истине.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании была предпринята попытка рассмотреть значительную часть творчества Софии Губайдулиной под эгидой религиозно-символической программности. Подводя итоги сказанному, напомним, прежде всего, о значимости для инструментальной музыки композитора сложившейся религиозно-философской концепции. Налицо ее «собирательная», но отнюдь не эклектичная сущность. Так, следуя методу *бинарных оппозиций*, открытых Пражским лингвистическим кружком, мировоззрение Губайдулиной равно повёрнуто как учению Востока, так и Запада (не последнюю роль здесь сыграло русско-татарское происхождение композитора)<sup>392</sup>. Если рассматривать конкретные составляющие идеи «Восток-Запад», то можно выделить христианские и иные влияния. В христианских источниках Губайдулину интересует, с одной стороны, западная католическая (Николай Кузанский, Франциск Ассизский) и восточная православная (Григорий Сковорода) линии. (Кроме того, Губайдулина в зрелом возрасте была крещена в православную веру). Также композитору близки традиционные восточные учения: философия дзэн, даосизм, египетские и тибетские «Книги мёртвых». В круг влияний входят антропософия Р. Штайнера и религиозная философия Серебряного века (Н. Бердяев, В. Соловьёв, П. Флоренский). Перечисленные источники стали основой собственной религиозно-философской системы Губайдулиной, в основе которой лежит переосмысленное композитором христианство с уклоном в экуменизм, однако православной ветви уделяется всё же большее внимание. Околорелигиозное учение Толстого также оказало на Губайдулину определенное воздействие. Ещё раз подчеркнём, что наиважнейшим стимулом для формирования собственной религиозной мысли стали

---

<sup>392</sup> И. Великовская отмечает, что принципу бинарных оппозиций близки «древнекитайский принцип инь и ян, философия Лао-Цзы, *coincidentia oppositorum* Н. Кузанского, диалектика Гегеля, идеи П. Флоренского». См. об этом: *Великовская, И.В.* Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. – М., 2013. С. 209.



первоисточники христианства, такие как Новый Завет и его конкретные составляющие: Четвероевангелие, Откровение св. Иоанна Богослова.

Наиболее интересно, на наш взгляд, эту концепцию представляет инструментальное творчество Губайдулиной. Лишённая помощи конкретизирующего слова, музыкальная ткань берёт на себя функцию создателя сакральных (по преимуществу новозаветных и апокалипсических) «сюжетов». Все рассматриваемые в диссертации опусы программны. Программа может быть «линейной», конкретно-изобразительной (таков рассказ о смерти Христа в «Семи словах») или «метафоричной», обобщённой (символ распятия в “In croce”). Понятие «символическая программность» (или «сакральная метафора») обуславливает все стадии строительства религиозного «сюжета» (от общего к частному). Главным же инструментом создания губайдулинских «метафор» является символ.

Сакральная символика Губайдулиной необычайно сложна и разветвлённа. Важнейшим символом, по признанию самой Губайдулиной, для неё является образ креста (распятия). Композитор в музыкальном смысле трактует его весьма широко: не отбрасывая первоначальный тематический смысл, наделяет визуально-пластическими и иными характеристиками. Так, возникает регистровый, тембровый, ритмический крест; «перекрещивание» систем (диатоники, хроматики). Не менее важным символом для Губайдулиной стал также образ Голгофы. Особое символическое значение приобретает пребывание «здесь» и «там», на человеческой «грешной» Земле (либо в аду) и в небесных сферах, выраженное, среди прочего, «запредельными» флажолетами струнных, использованием подставки и пространства за подставкой (как символ перехода к смерти). Символ может быть представлен и иными тембровыми, регистровыми, интонационными, ладогармоническими, ритмическими, фактурными, артикуляционными приёмами, включая также символику формы (“In croce”).

Символическая насыщенность материи всегда предполагает эмоциональную: не случайно В. Холоповой введено в практику понятие

«параметр экспрессии»<sup>393</sup>, отражающее один из главных постулатов Губайдулиной: истинное всегда гуманно (и не в последнюю очередь эмоционально). Как правило, «параметр экспрессии» отражает «двумирие» Губайдулиной (которое, в свою очередь, восходит к упомянутому методу бинарных оппозиций).

В двух частях исследования сакральное инструментальное наследие композитора классифицируется по хронологическому и жанровому принципу. Феномен «вертикального» времени наиболее ярко отражён во II части, в главах, посвящённых инструментальной мессе-проприй (трёх концертах “Detto-II”, “Introitus”, “Offertorium”), что позволило рассмотреть “Detto- II” как финал триады, наперекор хронологическому принципу, главенствующему в I части.

Жанровый профиль многих из рассматриваемых сочинений представляет собой интереснейший «микст». «Вторым», скрытым жанровым планом и в камерных опусах, и в сольных концертах проступает либо жанр пассионов, либо мессы (либо то и другое вместе). Подобный же «множественный» принцип становится основным для формообразования. Так, Губайдулина предпочитает свободные формы, легко следующие драматургии сакрального замысла, однако в них виден абрис классических форм (сонатная, рондо, трёхчастная, концентрическая), правда, довольно сильно переосмысленных.

На протяжении диссертационной работы прослежены несколько сквозных линий, касающихся основных религиозных и околорелигиозных тем губайдулинского творчества. Такова, к примеру, необычная трактовка композитором православной «темы радости», имеющей воплощение и в камерном, и в концертном жанре. Таковы и толстовские мотивы Губайдулиной (именно они отнесены к околорелигиозным), наиболее ярко

---

<sup>393</sup> Напомним, что под «параметром экспрессии» автор термина подразумевает «сферу непосредственно-выразительного звучания, самую эмоционально впечатляющую материю» и утверждает, что он «стал претендовать на роль одного из видов современной композиторской техники». См. об этом: *Холопова, В. Н.* София Губайдулина: монография. – М.: Композитор, 2011. С. 107.

звучащие в двойном концерте «Две тропы». Вообще, символическая программность Губайдулиной во всех случаях демонстрирует «революционный» взгляд художника на религиозные сюжеты.

Одним из основных методологических принципов (аналитическим инструментом) в данной работе является сакральная метафора (символическая программность). На протяжении диссертации прослежен принцип её зарождения и развития. «Ранние» и «зрелые» черты религиозно-символической программности, позволяющие говорить об эволюции, также стали предметом исследовательского внимания.

-----

Творчество Софии Губайдулиной – постоянно обновляющаяся материя, и уже сам этот факт делает проблематику настоящей работы заведомо открытой. Выходя за пределы исследуемого здесь материала, резонно задаться вопросом: в какой мере религиозная идея коснулась других сочинений композитора? И подверглась ли эволюции сама сакральная мысль?

Если бы вопрос был поставлен в начале 90х годов XX века, ответ был бы категорически утвердительным. В 1990 появилась на свет «Аллилуйя» – один из первых опусов Губайдулиной со звучащим сакральным словом (за год до него было написано «Ликуйте пред Господа» для смешанного хора и органа). Разумеется, в появлении этих сочинений сыграла роль религиозная политика государства, разрешившего (за несколько лет до своей гибели) свободу вероисповедания – и свободу *высказывания* веры. К тому же, именно в это время композитор эмигрировала в Европу, где проблема «боязни быть услышанным» вообще не стояла. Но, конечно, использование звучащего религиозного слова несло в себе и глубоко внутренние мотивы.

Введённое в художественный текст (в данном случае – партитуру) слово (или иной конкретизирующий символ) может звучать как дополнительный «ассоциативный обертон», отнюдь не ломающий привычные стилевые и жанровые каноны. Однако «Аллилуйя» продемонстрировала иное воплощение религиозной идеи, далёкое и от тонко поданной ирреальности “Introitus”, и от полновесного звучания “Offertorium” (разумеется, в этот список входят все камерные – не только концертные – сакральные сочинения композитора). «Настроение» сочинения сам автор определяет как «реквием» (о чём уже говорилось); жанр его близок кантатно-ораториальному<sup>394</sup>. Сверхмощный исполнительский состав «Аллилуйи»

---

<sup>394</sup> В. Холопова видит в «Аллилуйе» черты симфонии. См. об этом: *Холопова, В. Н.* Указ изд. С.273-274.

(большой симфонический оркестр, хор, орган, солист-дискант, световые проекторы) наряду с прямо-таки бетховенской высокой патетикой, утверждающей идею Вселенского Собора, и уже отмеченными сильными скрябинскими влияниями, явили скорее фресковое и во многом внешнее, ярко театральное начало стиля художника. В большей степени эта характеристика относится, правда, к «Lauda» (1993), нежели к «Алилу́йе» – сочинению, бесспорно, цельному и убеждающему. В «Lauda» же внешний момент начал явно превалировать, чему способствовало введение в партитуру партии чтицы, усиливающее эффектность, броскость произносимого слова. В те же годы было написано одночастное произведение для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора «Из Часослова» на стихи Р.-М. Рильке (1991). Героем стихов Рильке стал русский монах, терзаемый сомнениями и страстями перед лицом смерти.

Своеобразным итогом-кульминацией поисков звучания сакрального текста предстаёт диптих «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну» – «Страсти по Иоанну» (2000) и «Пасха по Иоанну» (2001). Видимой жанровой основой сочинения стали пассионы, впрочем, трактуемые Губайдулиной свободно, в привычном ей экуменическом ключе. «По горячим следам» следует отметить недавнюю (осень 2016) премьеру оратории «О любви и ненависти» (на текст молитвы неизвестного монаха, ранее приписываемой Франциску Ассизскому). «Я решила это сочинение трактовать как некую ойкумену, образовав полифонию языков, главным образом русского и немецкого. Но в самой молитве участвует хор, повторяющий молитву Франциска и на французском, и на итальянском»<sup>395</sup>.

Итак, казалось бы, можно было смело говорить об *эволюции* религиозного если не мировоззрения, то стиля (и сопутствующих ему жанровых предпочтений). Подтверждением тому стала осязаемая смена стилевых и жанровых констант в «постсоветских» опусах Губайдулиной, где

<sup>395</sup> Дудин, В. Конец истории? Просто смех: Интервью с Софией Губайдулиной. URL: <https://rg.ru/2016/11/24/gubajdulina-ne-ia-odna-mnogie-chuvstvuiut-cto-mir-stoit-u-kraia-propasti.html> (дата обращения 11.12.2016).

была утрачена, казалось, и прежняя камерность, и многозначная «неизречённость».

Однако, как показало время, эта характеристика приложима только к части сочинений (правда, значительной). Несколькими годами позже «Аллилуйи» (и параллельно упомянутым опусам кантатно-ораториального жанра) были написаны виолончельный концерт «И: празднество в разгаре» (1994) и двойной концерт «Две тропы» (посвящение Марии и Марфе, 1997) – сочинения, во многом продолжающие поиски концертной триады, сверхцикла, относящегося к советскому этапу творчества<sup>396</sup>. «Всадник на белом коне» для оркестра и органа (2002), воплощающий, согласно программе, образы Апокалипсиса<sup>397</sup>, мог бы стать предметом для анализа в рамках данной работы, если бы не зависимость его от диптиха «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну», чьим «оркестровым экстрактом», по словам автора, он является<sup>398</sup>. Ещё один пример концертного жанра – Второй скрипичный концерт “In tempus praesens” («В настоящем времени»), 2007. Видимой сакральной нагрузки программа сочинения не несёт, однако в аннотации к данному опусу Губайдулина упоминает «образ Софии – мудрости Бога»<sup>399</sup>. Основной идеей концерта стала проблема единства и множества, «регулируемых» Софией. «Она – творческий принцип Бога, инициатор творения мира»<sup>400</sup>. «Двухвекторность образа Софии» выражена, по словам Губайдулиной, в двух композиционных принципах: достижение самых высоких и предельно низких регистров (как символ неба и ада) и приведение «звукового множества» к «единице» – унисону<sup>401</sup>. Легко заметить, что в скрипичном концерте “In tempus praesens” композитор

<sup>396</sup> Второй виолончельный и двойной альтерный концерты подробно рассмотрены во II, «концертной» части данного исследования.

<sup>397</sup> По словам Губайдулиной, «здесь сохранён постоянный внутренний диалог между двумя текстами из Нового Завета: “Евангелие от Иоанна” (линия Страстей) и “Откровение св. Иоанна Богослова” (линия Апокалипсиса) <...>». Цит. по: *Холопова, В. Н.* Указ. изд. С. 320-321.

<sup>398</sup> См. об этом: *Холопова, В. Н.* Указ. изд. С. 320-321. Можно привести «светскую» аналогию: похожий «перевод» из жанра в жанр осуществил С. Прокофьев в Третьей симфонии, которую вряд ли можно полноценно воспринимать без знакомства с оперой «Огненный ангел».

<sup>399</sup> См. об этом: *Холопова, В. Н.* Указ. изд. С. 333-334.

<sup>400</sup> Цит. по: Там же. С. 334.

<sup>401</sup> См. об этом: Там же. С. 334.

использует ту же символику, что и в более ранних своих сочинениях. «Сакральная метафора» выступает на сей раз под эгидой Софии – божественной Мудрости. Напомним, что противостояние «Земли и Неба» посредством «переключения» регистров наблюдалось в рассмотренных в данной работе опусах Губайдулиной, а идея унисона как «выпрямленного креста» (или, по наблюдению В. Холоповой, как точки перекрещивания «земной» хроматики и «небесной» диатоники)<sup>402</sup> наиболее ярко отразилась в сочинении «Семь слов».

Можно назвать несколько камерных произведений, программа которых (или авторские аннотации) могут натолкнуть на сакральные ассоциации, но которые вряд ли являются религиозными в строгом смысле слова. Таково одночастное сочинение «У края пропасти» для семи виолончелей и двух аквафонов (2002). «Пропастью я здесь называю зону между грифом и подставкой у струнных. По звучанию это самый высокий регистр инструмента»<sup>403</sup>. Трактовка высочайших регистров во флажолетном воплощении, напомним, всегда символизировала в губайдулинских сакральных опусах образ «неба». К тому же налицо явно сакральная числовая символика: сочинение членится на семь разделов и написано для семи однотембровых инструментов (виолончелей). Ассоциации можно продолжить: виолончель не единожды выступала в инструментальных «сюжетах» композитора как «голос Христа».

Ещё одно сочинение – «Раскаяние», существующее в нескольких инструментальных версиях: для виолончели и четырёх гитар (2007), для контрабаса и трёх гитар (2007), для виолончели, трёх гитар и контрабаса (2009). Здесь, по замыслу Губайдулиной, главной идеей являлась «встреча виолончели со звучанием нескольких гитар, которые могут образовывать совершенно иррациональное звуковое пространство»<sup>404</sup>. Но это, так сказать, «акустическая» концепция. Есть и программная: «Звуковое течение вещи, её

<sup>402</sup> См. об этом: *Холопова, В. Н.* Указ. изд. С. 194.

<sup>403</sup> Цит. по: Там же. С. 322.

<sup>404</sup> Цит. по: Там же. С. 332.

основную фабулу можно было бы уподобить жанру *исповеди* (курсив мой – *О.М.*) путешественника» <...> Во время этого пути мы также множество раз встречаемся со статикой *молитвенного состояния* (курсив мой – *О.М.*) путешественника»<sup>405</sup>. *Исповедь, молитва, раскаяние* (давнее программное названиеopus), *путешественник (странник)* могут быть трактованы в религиозном ключе. К тому же, главным «тембровым» героем здесь опять становится виолончель.

Итак, параллельно сакральным замыслам кантатно-ораториального жанра (или близких ему), Губайдулина продолжает линию «бессловесного» квазирелигиозного творчества, выраженного в жанре концерта, а также в камерных жанрах. В этих сочинениях композитор не изменяет найденному в 70-80х годах прошлого века принципу *сакральной метафоры*, существующей наравне с произнесённым сакральным словом и едва ли звучащей менее внятно. Более многозначительно и таинственно – уж точно.

Творчество активно пишущего художника – это «открытая книга», и какое количество страниц в ней ещё доведётся прочесть, пока неведомо. Но, даже перелистывая написанные, не покидает ощущение постоянного обновления «строк»; раз за разом мы находим в них смыслы, доселе скрытые. Такова судьба всех великих книг. Незаконченная «книга» Софии Губайдулиной – одна из них.

---

<sup>405</sup> Цит. по: *Холопова, В. Н.* Указ. изд. С. 332.



## Библиография

### *Литература на русском языке*

1. Аверинцев, С.С. Культурология Й. Хейзинги / С.С. Аверинцев // Вопросы философии. – М., 1969. №3. – С. 169-174.
2. Аверинцев, С.С. София-Логос. / С.С. Аверинцев – Киев: Дух и Литера, 2000. – 912 с.
3. Айги, Г.Н. Теперь всегда снега. Стихи разных лет. 1955-1989/ Г.Н. Айги – М.: Советский писатель, 1992. – 320 с.
4. Акопян, Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян; науч. Ред. Е. М. Двоскина. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
5. Алексеев, А. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки / А. Алексеев // История русской советской музыки. Т.1. – М.,1956. – С. 267-297.
6. Андреев, Л.Н. Иуда Искариот. [Электронный ресурс] / Леонид Андреев // Иуда Искариот Режим доступа [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_0830.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0830.shtml). Дата доступа 08.01.2017.
7. Антонова, Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Е.Г. Антонова – Киев, 1989. – 21 с.
8. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский – М.,1998. – 473 с.
9. Арановский, М.Г. Симфонические искания / М.Г. Арановский – Л.,1979. – 286 с.
10. Арановский, М.Г. Симфония и время / М.Г. Арановский // Русская музыка и XX век. – М.,1997. – С.303-370.

11. Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Г. Арановский // Музыкальный вестник. Вып. 6. – М., 1986. С. 5-44.
12. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев – Л., 1977. – 278 с.
13. Барсова, И.А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века / И.А. Барсова – СПб: Композитор, 2007. – 256 с.
14. Башарова, И.Р. Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной: дис. ... кандидата искусствоведения / И.Р. Башарова – Уфа, 2008. – 264 с.
15. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев – М.: Академический проект, 2015. – 522 с.
16. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское Библейское общество, 2009. – 1338 с.
17. Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления / В.П. Бобровский – М., 1989. – 267 с.
18. Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (опыт системного исследования музыкального искусства) / М.Ш. Бонфельд – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
19. Бугрова, О.Л. София Губайдулина. Опыт стилистического анализа творчества. Дипломная работа / О.Л. Бугрова – Горький, 1986. – 88 с.
20. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков – М.: Сварогъ, 1994. – 382 с.
21. Быков, Д.Л. Персонажи в поисках автора. К типологии советской религиозности / Д.Л. Быков // Литературная газета – М., 1993. – 17 ноября.
22. Валькова, В.Б. Тематизм и драматургия Второго концерта для скрипки с оркестром А. Шнитке / В.Б. Валькова // Проблемы

- музыкальной драматургии XX века. Вып. 69. – М: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 100-118.
23. Васильева, Н.В. Галина Уствольская / Н.В. Васильева – СПб: Композитор, 2014. – 168 с.
24. Великовская, И.В. София Губайдулина и Франциск Ассизский: «Sonnengesang» / И.В. Великовская // Христианские образы в искусстве / РАМ им. Гнесиных: Сборник трудов 181 (3). – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 249-258.
25. Великовская, И.В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. / И.В. Великовская – М., 2013. – 222 с.
26. Гайденок, П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П.П. Гайденок – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
27. Гецелева, Е.Б. Орган в творчестве Софии Губайдулиной / Е.Б. Гецелева // Gradus ad Parnassum. Сборник статей молодых музыковедов. – Н. Новгород, 1998. – С. 83-99.
28. Гилярова, В.М. Евангельская тема "Семь слов Спасителя на кресте" в христианской культуре / В.М. Гилярова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / Сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных, вып. 129. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 82-114.
29. Гладкова, О.И. Галина Уствольская – музыка как наваждение / О.И. Гладкова – СПб: Музыка, 1999. – 160 с.
30. Губайдулина, С.А. Более всего я ценю одиночество: Интервью М. Скалкиной / С.А. Губайдулина // Музыка в СССР, 1991, № 3. – С. 6-8.
31. Губайдулина, С.А. Дано и задано: Интервью О. Бугровой / С.А. Губайдулина // Музыкальная академия, 1994, № 3. – С. 1-7.

32. Губайдулина, С.А. Есть музыка над нами...: Интервью Д. Каданцева / С.А. Губайдулина // Огонек, 1989, № 9. – С. 25.
33. Губайдулина, С.А. И это – счастье...: Интервью Ю. Макеевой / С.А. Губайдулина // Сов. Музыка, 1988, №6. – С. 22-27.
34. Губайдулина, С.А. Мы стоим на краю пропасти: Интервью А. Устинова / С.А. Губайдулина // Муз. обозрение, 2007, № 2 (278). – С. 3-4.
35. Губайдулина, С.А. О музыке, о себе...: Интервью Д. Смирнова / С.А. Губайдулина // Муз. академия, 2001, №4. – С. 10-12.
36. Губайдулина, С.А. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории: Материал подготовила А. Бондаренко / С.А. Губайдулина // Трибуна молодого журналиста, №1, 2011. – С.2.
37. Губайдулина, С.А. Час Софии Губайдулиной. Интервью с композитором / С.А. Губайдулина [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://muzobozrenie.ru/chas-sofii-gubajdulinoj/> Дата доступа 31.01.2017.
38. Губайдулина, С.Г. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть / С.А. Губайдулина [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://russkoeполе.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html> Дата доступа: 30.10.2016.
39. Гуляницкая, Н.С. Новейшая религиозная музыка в России / Н.С. Гуляницкая // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 447-449.
40. Демешко, Г.А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) / Г.А. Демешко // Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. – Л., 1989. – С.32-50.

41. Денисов, Э.В. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича / Э.В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С.46-88.
42. Дмитриев, Г.О. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г.О. Дмитриев – М., 1981. – 175 с.
43. Долинская, Е.Б. Симфоническое творчество в русской музыкальной культуре 1960-90-х годов / Е.Б. Долинская // История современной отечественной музыки. 1960-1990. Вып. 3. – М., 2001. – С. 57-138.
44. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский – М.: ЭКСМО, 2006. – 830 с.
45. Дресвянина, О.Л. “In crosse” С. Губайдулиной. Символика формы в контексте диалога / О.Л. Дресвянина. Машинопись. – Горький, 1979.
46. Друскин, М.С. Игорь Стравинский / М.С. Друскин – Л.: Советский композитор, 1982. – 207с.
47. Дудин, В. Конец истории? Просто смех. Интервью с Софией Губайдулиной / В. Дудин [Электрон. ресурс] Режим доступа: <https://rg.ru/2016/11/24/gubajdulina-ne-ia-odna-mnogie-chuvstvuiut-что-mir-stoit-u-kraia-propasti.html> Дата доступа: 11.12.2016
48. Дуков, Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков – М., 2003. – 255 с.
49. Дусаев, О.С. Интервью с Софией Губайдулиной / О.С. Дусаев // The New Times [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://forumklassika.ru/showthread.php?t=15915> Дата доступа: 23.03.2007.
50. Дуффек, Г.-У. Искусство как религиозный акт творения / Г.-У. Дуффек // Под знаком любви. Композитор София Губайдулина. – Казань: Центр современной музыки С. Губайдулиной, 2016. – С.11-14.

51. Жуховицкий, Л.А. Самая удачная карта / Л.А. Жуховицкий – Книжное обозрение, 1993, 22 октября.
52. Зароднюк, О.М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов. дис. ... канд. иск. / О.М. Зароднюк – Н. Новгород, 2006. – 232 с.
53. Зейфас, Н.М. Духовное постоянство. Художественный мир Гии Канчели / Н.М. Зейфас – Музыкальная академия, 1993, №1 – С. 54-55.
54. Зинькевич, Е.С. Метафоры музыкального постмодерна / Е.С. Зинькевич // Искусство XX века: уходящая эпоха? – Н. Новгород, 1997. Т.1. – С.259-271.
55. Ивашкин, А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин – М.: Классика-XXI, 2014. – 320 с.
56. Кром, А.Е. Метаморфозы «новой сакральности» / А.Е. Кром // Музыка в постсоветском пространстве. – Н. Новгород, 2001. – С.23-31
57. Левая, Т.Н. Контрасты жанра. Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / Т.Н. Левая / под общ. ред. Б.С. Гецелова. – Н.Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2013. – 172 с.
58. Левая, Т.Н. Постсоветская музыка в аспекте нового религиозного движения / Т.Н. Левая // Музыка в постсоветском пространстве – Н. Новгород, 2001. – С.16-22.
59. Левая, Т.Н. Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной / Т.Н. Левая // Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. – Innsbruck, 2000. – С.207-212.
60. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т.Н. Левая – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

61. Левая, Т.Н. Сергей Беринский: диалоги конца века / Т.Н. Левая // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т. II. – Н. Новгород, 1999. – С. 16-22.
62. Левая, Т.Н. Советская музыка: диалог десятилетий / Т.Н. Левая // Советская музыка 70-80-х годов. Стилль и стилевые диалоги. Вып. 82. – М., 1986. – С. 21-30.
63. Лианская, Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодерна / Е.Я. Лианская // Музыка в постсоветском пространстве. – Н. Новгород, 2001. – С. 64-69.
64. Лимонов, Э.В. Книга мёртвых-2. Некрологи / Э.В. Лимонов [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://fanread.ru/book/6618904/?page=25> Дата доступа: 12.06.2016
65. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев – М.: Русский мир, 2014. – 736 с.
66. Лосский, Н.О. История русской философии / Н.О. Лосский – М.: Советский писатель, 1991. – 482 с.
67. Лосский, Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание / Н.О. Лосский – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1953. – 406 с.
68. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 14-287.
69. Мазель, Л.А., Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
70. Маклыгин, А.Л., Ценова, В.С. Сонорика / А.Л. Маклыгин, В.С. Ценова // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – С. 382-411.
71. Манн, Т. Доктор Фаустус / Т. Манн – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 696 с.
72. Мартынов, В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов – М.: Классика-XXI, 2005. – 285 с.

73. Мартынов, В.И. Конец времени композиторов / В.И. Матынов – М.: Русский путь, 2002. – 294 с.
74. Миронова, У.А. Религиозная символика в баянных произведениях С.А. Губайдулиной / У.А. Миронова // Христианские образы в искусстве. Рам им. Гнесиных. Сб. трудов № 171. Вып. 2. – М., 2008.
75. Москвина, О.А. «Новая сакральность» в поздней советской музыке. Инструментальные концерты С. Губайдулиной. Дипломная работа / О.А. Москвина – Н. Новгород, 1994. – 65 с.
76. Музыкальная энциклопедия. т. 4. / М.: Советская энциклопедия, Советский композитор/ Гл. ред. Ю.В. Келдыш – 1978. 976 с.
77. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / Владимир Набоков [Электрон. ресурс] Режим доступа <http://e-libra.ru/read/104426-lekcii-po-russkoj-literature.html> Дата доступа: 08.01.2017.
78. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
79. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина – М.: Музыка, 1991. – 276 с.
80. Николай Кузанский. Собрание сочинений. В 2 т. / Николай Кузанский / Общ. ред. и вступит. статья З. А. Тажуризиной. – М.: Мысль, 1979. – 488 с.
81. Никольская, И.В. На авторских концертах С. Беринского / И.В. Никольская // Советская музыка, 1984. №9. – С. 24-26.
82. Никольская, И.В. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги / И.В. Никольская // Музыкальная академия, 1992. №4. – С. 39-46.
83. Осецкая, О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: дис. ... канд. иск. / О. В. Осецкая. – Н. Новгород, 2008. – 167 с.
84. Откровение святого Иоанна Богослова (синодальный перевод). Глава 20 / [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://rusbible.ru/sinodal/otkr.html> Дата доступа: 08.10.2016.



85. Павлова, А. Жанр сольного инструментального концерта в российской музыке последних десятилетий. На примере произведений С. Беринского, Е. Подгайца, Т. Сергеевой. Дипломная работа / А. Павлова – Н. Новгород, 1997. – 65 с.
86. Пантелидис К.Г. «Не-концерт» для фортепиано: “Introitus” Софии Губайдулиной / К.Г. Пантелидис // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции / Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 78 / Редактор-составитель В. Н. Холопова – М.: , 2014. С. 158-168.
87. Поповская, О.И. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной / О.И. Поповская // Вопросы музыкального содержания. Вып.136. – М., 1996. – С. 146-163
88. Поповская, О.И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов. Автореферат диссертации / О.И. Поповская – Л., 1990. – 17 с.
89. Раабен, Л.Н. Советский инструментальный концерт. 1968-1975 / Л.Н. Раабен – Л.,1976. – 80 с.
90. Редепеннинг, Д. Видение Апокалипсиса. Пер. с немецкого Б. Гецелева / Д. Редепеннинг // Муз. академия, 1994, № 3. – С. 10.
91. Редепеннинг, Д. Солнечное песнопение св. Франциска Ассизского. Третий концерт для виолончели Софии Губайдулиной (1997-1998) / Д. Редепеннинг // Искусство XX века: диалог эпох и поколений – Н. Новгород, 1999. – С. 98-120.
92. Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Р.К. Щедрин / ред.-сост. Е. С. Власова – М.: Композитор, 2007. – 488 с.
93. Савенко, С.И. «Оттепель» и музыкальная жизнь 50-60-х годов / С.И. Савенко // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. – С. 13-38.

94. Савенко, С.И. *Musica sacra* Арво Пярта / С.И. Савенко // Музыка из бывшего СССР, вып. 2. / Под ред. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1996. – С.208-228
95. Савенко, С.И. Авангард и советская музыка / С.И. Савенко // Музыка в постсоветском пространстве. – Н. Новгород, 2001. – С. 39-53.
96. Савенко, С.И. Авангард как традиция музыки XX века / С.И. Савенко // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. – Н. Новгород, 1999. – С. 71-76.
97. Савенко, С.И. В ракурсе постмодерна / С.И. Савенко // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 541-554.
98. Савенко, С.И. Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель / С.И. Савенко // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. / Под ред. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1994. – С. 187-207.
99. Савенко, С.И. Мир Стравинского / С.И. Савенко – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
100. Савенко, С.И. Пять вечеров Софии Губайдулиной. (После фестиваля) / С.И. Савенко – «Литературная газета», 1994, 9 февраля.
101. Савенко, С.И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова / С.И. Савенко // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. / Под ред. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1994. – С. 72-90.
102. Самойленко, Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. / Е.М. Самойленко – М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2003. – 405 с.
103. Самсонова, Т.П. Между западно-европейской и русской традициями «Страстей» в XXI веке / Т.П. Самсонова // VII Царскосельские чтения: междунар. науч.- практ. конф. 22 – 23

- апреля 2003 года. Т. I. – СПб.: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2003. – С. 218 – 220.
104. Серебрякова, Л.А. Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века / Л.А. Серебрякова // Библейские образы в музыке / Санкт-Петербургская Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / сост. Т. А. Хопрова. – СПб: Сударыня, 2004. С .152-165.
105. Сковорода, Г. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Сост., пер. и обр. И. В. Иваньо и М. В. Кашубы / Григорий Сковорода – М.: Мысль, 1973. 488 с.
106. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А.С. Соколов М.: Музыка, 1992. – 229 с.
107. Соколов, А.С. Музыкальная хронология XX века / А.С. Соколов // Теория современной композиции: Учебное пособие. / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 14-22.
108. Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В. Соколов – Н. Новгород, 1994. – 216 с.
109. Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции / Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 78 / Редактор-составитель В. Н. Холопова – М.: , 2014. – 180 с.
110. Софронова, Л.А. Три мира Григория Сковороды / Л.А. Софронова – М.: Индрик, 2002. – 464с.
111. Суслин, В.Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская / В.Е. Суслин // Музыка из бывшего СССР / Под ред. В. Ценовой. / – М.: Композитор, 1996, С. 141—156.
112. Тажуризина, З.А. Философия Николая Кузанского / З.А. Тажуризина / Под ред. В.В. Соколова.– Изд. 2-е, стереотипное. – М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 152 с.

113. Тараканов, М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке / М.Е. Тараканов – М., 1988. – 271 с.
114. Тарнопольский, В.Г. Мост между разлетающимися галактиками / В.Г. Тарнопольский // Муз. Академия. – М., 1993. №2.
115. Толстой, Л.Н. Анна Каренина / Л.Н. Толстой – М.: Художественная литература, 1988. – 767 с.
116. Тонха, В.К. Слышать тишину / В.К. Тонха // Муз. жизнь, 2001, №10. С. 17.
117. Уваров, М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М.С. Уваров – СПб.: изд-во БГТУ, 1996. – 214 с.
118. Улицкая, Л.Е. Даниэль Штайн, переводчик / Л.Е. Улицкая [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/146952-daniyel-shtajn-perevodchik.html> Дата доступа: 31.01.2016
119. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский – М.: Правда. 1990. – 490с.
120. Холопов, Ю.Н. Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века / Ю.Н. Холопов – М.: Композитор, 2003. – 624 с.
121. Холопов, Ю.Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова / Ю.Н. Холопов // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. / Под ред. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1994. – С. 255-303
122. Холопов, Ю.Н. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю.Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. 8. М.: Музгиз, 1974.
123. Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии / Ю.Н. Холопов – М.: Музыка, 1984. – 287 с.
124. Холопов, Ю.Н., Ценова, В.С. Эдисон Денисов / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова – М.: Композитор, 1993. – 289 с.
125. Холопова, В.Н. Концепция творчества Софии Губайдулиной / В.Н. Холопова // Муз. академия, 2001, №4. – С.12-19.

126. Холопова, В.Н. "Музыка" Софии Губайдулиной: микротоны высотности и величие смысла / В.Н. Холопова // Муз. академия, 2005, №2. – С.34-40.
127. Холопова, В.Н. Время и вневремя. О творческом процессе Софии Губайдулиной / В.Н. Холопова // Процессы музыкального творчества, вып. 3. РАМ им. Гнесиных, №155. – М.,1999. – С.99-113.
128. Холопова, В.Н. Жертвоприношение (авторский вечер С. Губайдулиной) / В.Н. Холопова // Музыкальная жизнь, 1990, № 11. – С. 14.
129. Холопова, В.Н. Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной / В.Н. Холопова // Муз. академия, №4, 2011. – С.18-24.
130. Холопова, В.Н. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной / В.Н. Холопова // Сов. музыка, 1991, № 10. – С. 11-15.
131. Холопова, В.Н. Общение Софии Губайдулиной с Западом и Востоком / В.Н. Холопова // Восток-Запад: диалоги в Армении (на русс. и англ. яз). – Ереван, 2001. – С. 74-76.
132. Холопова, В.Н. Параметр экспрессии – новое измерение музыкального языка / В.Н. Холопова // Музыкальная фактура /РАМ им. Гнесиных, вып. 146. – М.,2001. – С. 100-111.
133. Холопова, В.Н. Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной / В.Н. Холопова // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 25. – М.: Московская консерватория, 1999. – С. 153–160.
134. Холопова, В.Н. София Губайдулина 1990-х: сплетение духовных нитей / В.Н. Холопова // Музыка России. От Средних веков до

- современности. Сб. статей. Вып.1. – М., Композитор, 2004. С.300-324.
135. Холопова, В.Н. София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции / В.Н. Холопова // Музыка XX века. Московский форум./ МГК им. Чайковского вып. 25. – М., 1999. – С. 160 -165.
136. Холопова, В.Н. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо - София Губайдулина. 3-е изд / В.Н. Холопова – М.: Композитор, 2011. – 408 с.
137. Холопова, В.Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям / В.Н. Холопова – М.: Композитор, 2001. – 56 с.
138. Холопова, В.Н. София Губайдулина. Сакральная символика в жанрах инструментального творчества / В.Н. Холопова // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор 2005. – С. 410-428.
139. Холопова, В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения / В.Н. Холопова // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.,1982. – С. 158-204.
140. Холопова, В.Н. Эволюция концепций в крупных инструментальных произведениях С. Губайдулиной / В.Н. Холопова // Звуковые пространства Софии Губайдулиной. – Казань: Казанская гос. консерватория; Центр соврем. музыки Софии Губайдулиной, 2016. – С.7-20.
141. Холопова, В.Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. / В.Н. Холопова, Э. Рестаньо – М: Композитор, 1996. – 360 с.
142. Ценова, В.С. Александр Вустин: поле битвы – душа / В.С. Ценова // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. – М.,1994. – С. 223-240.

143. Ценова, В.С. Говорить своими словами: о музыке Андрея Эшпая / В.С. Ценова // Музыка из бывшего СССР. Вып.2. – М.,1996. – С. 112-140.
144. Ценова, В.С. К теории современной музыкальной композиции / В.С. Ценова // Советская музыка, 1991, № 9. – С. 85.
145. Ценова, В.С. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / В.С. Ценова – М.: Композитор, 1997. – 160 с.
146. Ценова, В.С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова / В.С. Ценова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. – М., 1999. – С. 128–141.
147. Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. Монографическое исследование. / В.С. Ценова – М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2000. – 200 с.
148. Чигарева, Е.И. Альфред Шнитке / Е.И. Чигарева // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Комопзитор, 2005. – С. 253-283
149. Шалькова, К.А. Феномен «невербальной» молитвы в религиозно-философских инструментальных сочинениях С. Губайдулиной / К.А. Шалькова // Проблемы музыкальной науки, № 3. – Уфа, 2015. – С. 33-39.
150. Шевцова, И.В. Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды / И.В. Шевцова // Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной / Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 78 / Редактор-составитель В. Н. Холопова – М.: , 2014. – С. 123-132.

151. Шириева, Н.В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. иск. / Н.В. Шириева – Саратов., 2011. – 238 с.
152. Шириева, Н.В. Способы полифонизации сверхмногоголосной фактуры "Аллилуйи" Софии Губайдулиной / Н.В. Шириева // Музыказнание в зеркале современности: материалы Международной научно-практической конференции для студентов и молодых учёных. – Казань, 2014. – С. 89-93.
153. Шнитке, А.Г. Статьи о музыке / А.Г. Шнитке / сост. А.В. Ивашкин – М., 2004. – 407 с.
154. Шпенглер, О. Закат Европы. Т. 1. / О. Шпенглер – М.: Эксмо, 2006. – 800 с.
155. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко – М.: АСТ, 2011. – 672 с.
156. Эпштейн, М.Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М.Н. Эпштейн [Электрон. ресурс] Режим доступа: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3848&section\\_id=2270](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3848&section_id=2270) Дата доступа: 31.01.2017.

### *Литература на иностранных языках*

1. Hötzenecker, K. Das semantische Kompositions-konzept Sofia Gubaidulinas Sonate Freue dich! unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen und der unveröffentlichten Erstfassung. Diplomarbeit / K. Hötzenecker – Wien, 2010. – 141 S.
2. Kurtz, M. Sofia Gubaidulina. A Biography. / M. Kurtz – Indiana University Press, 2007. – 337 p.
3. Lee, Young-Mi. Musical Contents and Symbolic Interpretation in Sofia Gubaidulina's "Two Paths: A Dedication to Mary and Martha", DMA document / Young-Mi Lee – The Ohio State University, 2007. – 73p.



4. Lukomsky, V. Hearing the Subconscious: Interview with Sofia Gubaidulina / V. Lukomsky // *Tempo*, № 209, 1999. – p. 27-31.
5. Lukomsky, V. Sofia Gubaidulina: “My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream” / V. Lukomsky // *Perspectives on New Music*, № 36 (1), 1998. – p. 5-41.
6. Lukomsky, V. The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina / V. Lukomsky // *Tempo*, № 206, 1998. – p. 29-35.
7. McBurney, G. Encountering Gubaidulina / G. McBurney // *Musical Times*, № 129 (1741), 1998. – p. 120-125.
8. Neary, F. Symbolic Structure in the Music of Sofia Gubaidulina, DMA document / F. Neary – Ohio State University, 2000. – 128 p.
9. Ortmeier, Ph. Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina: zur Hermeneutik der "Sieben Worte" für Violoncello, Bajan und Streicher / Ph. Ortmeier – Passau: Klinger, 2011. – 190 p.
10. Redepenning, D. “... und das Wort war Gott”. Zu Sofias Gubaidulinas Johannes-Passion / D. Redepenning // *Passion 2000*. – Kassel usw: Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Bd. 11, 2000.
11. Redepenning, D. Symbole und Symbolisches in Sofija Gubaidulinas religiös inspirierten Werken, insbesondere in “De profundis” / D. Redepenning // *Symbol – die Suche nach dem Spirituellennlichen Erscheinung – Das Goetheanum*, 1999. – № 21-22.
12. Smith, J. Sofia Gubaidulina’s violin concerto Offertorium: theology and music in dialogue. Master’s thesis / J. Smith – University of Montreal, 2010. – 122 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ (нотные примеры)

№ 1.

“De profundis”

Фридриху Липсу  
DE PROFUNDIS

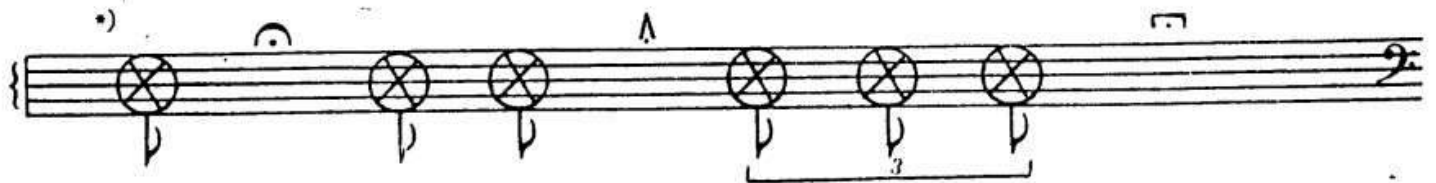
39

С ГУБАЙДУЛИНА  
Исполнительская редакция Ф. Липса

The musical score is written in bass clef and consists of eight staves. The first staff begins with a circled 'ss' and a series of vertical lines above the staff, with the instruction 'sempre' below. The second staff has a 'pp' dynamic marking. The third staff has 'pp', 'p', and 'ppp' markings. The fourth staff has 'pp', 'p', 'pp', 'mf', and 'pp' markings. The fifth staff has 'mf' and 'ppp' markings. The sixth staff has a 'p' marking. The seventh staff has a 'ppp' marking. The eighth staff has 'ppp', 'mf', and 'ppp' markings. The score includes various articulations and dynamic markings throughout.

№ 2.

“De profundis”

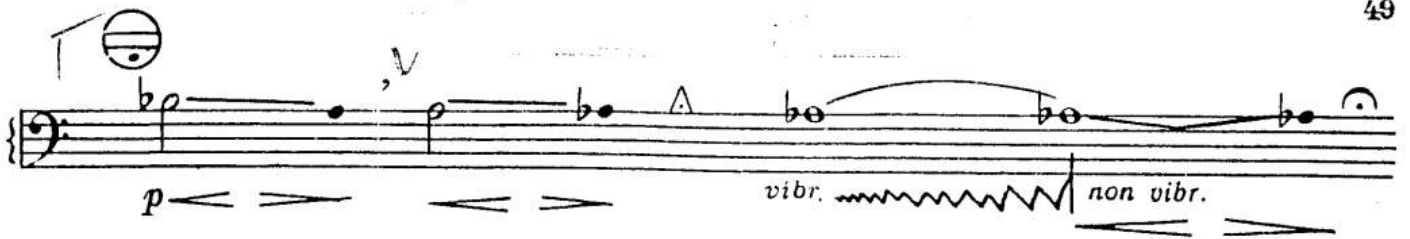


\*) Нажимать клавишу отдушки в указанном ритме.

№ 3.

“De profundis”

49



№ 4.

“De profundis”



№ 5.

“In croce”

Für Wladimir Toncha  
**in croce**  
für Violoncello und Orgel

В' + 4' Бочкожа  $\text{♩} = 120$

Sofia Gubaidulina

Orgel

$B' + 4' + B'$  (tremolo)

Vc.

№ 6.

“In croce”

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the right hand. The second system features a dynamic marking of *p* (piano) and a marking *f* *molto ubr.* (forte molto ubero). It also includes a circled number 5. The third system has a circled number 6 and a marking *v* (ritardando). The fourth system includes a circled number 7 and a marking *7:8*. The fifth system also includes a marking *7:8*. The score is written in a style typical of classical piano music, with a focus on intricate textures and dynamic contrast.

№ 7.

“In croce”

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The score is marked with measure numbers 15, 16, 17, and 18. Measure 15 features a dynamic marking of *mf* and the instruction *espr.*. Measure 16 includes a dynamic marking of *f*. Measure 17 is marked with *f* and *cresc.*. Measure 18 is marked with *f*. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The time signature is 7/8, indicated by the '7:8' marking in the first and fourth systems.



№ 8.

“In croce”

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a complex, rhythmic pattern. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring a series of sharp, downward-pointing triangular shapes that create a tremolo effect. A dynamic marking of *f* (forte) is present below the piano part.

25 *f* = 108

The second system begins at measure 25. It features a single melodic staff with a series of notes, each marked with a 'V' above it. The piano accompaniment consists of a series of chords, each marked with a 'V' above it. A dynamic marking of *f* is present below the piano part.

26

The third system begins at measure 26. It features a single melodic staff with a series of notes, each marked with a 'V' above it. The piano accompaniment consists of a series of chords, each marked with a 'V' above it. A dynamic marking of *f* is present below the piano part.

The fourth system begins at measure 27. It features a single melodic staff with a series of notes, each marked with a 'V' above it. The piano accompaniment consists of a series of chords, each marked with a 'V' above it. A dynamic marking of *f* is present below the piano part. A *dim.* (diminuendo) marking is present below the piano part.

\*) Schnellstmögliches Custer-Tremolo, auch in der Abwärtsbewegung

No 9.

“In croce”

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom, with grand staff notation).  
System 1: The violin staff begins with a measure marked '31' and a fermata. It then features a series of notes with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a downward-pointing triangle. A first ending bracket labeled 'A' spans the final two measures. The piano staff has a 'p' (piano) dynamic marking and a 'cluster' section indicated by a bracket. A 'col legno' marking is present above the violin staff.  
System 2: The violin staff continues with notes and rests, including a 'col legno' marking. A second ending bracket labeled 'A' is at the end. The piano staff shows a 'cluster' section with a 'pizz.' marking.  
System 3: The violin staff has notes and rests, with 'pizz.' and 'col legno' markings. A first ending bracket labeled 'A' is at the end. The piano staff has a 'p' marking and a 'cluster' section.

\*) Tremolo mit dem Daumen quer zur Saite



№ 10.

“In croce”

38

*poco a poco cresc.*  
d. = d.

39

№ 11.

“In croce”

The image displays three musical exercises, numbered 48, 49, and 50, arranged vertically. Each exercise consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs).  
Exercise 48: The melodic line begins with a *pp* dynamic and a *sul tasto* instruction. It features a series of slurs and accents, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The tempo is marked *Poco più mosso* with a quarter note equal to 72 (♩. = 72).  
Exercise 49: The melodic line starts with a *pp* dynamic and includes a *s* (sforzando) marking. It contains various slurs and accents, with dynamics including *pp*, *f*, and *pp*. The tempo is marked *♩. = 72*.  
Exercise 50: The melodic line begins with a *p* dynamic and a *sul tasto* instruction. It features slurs and accents, with dynamics including *p*, *f*, *pp*, and *pp*. The tempo is marked *♩. = 72*.

\*) Glissando auf Naturtönen

natalia gutman und oleg kagan gewidmet / dedicated to natalia gutman and oleg kagan

# freue dich! · rejoice!

I

eure freude wird niemand von euch nehmen  
your joy no man taketh from you

sofia gubaidulina (\*1931)  
1981

*♩ = 60*  
*vibr.*

violino

violoncello

vi.

vi.

vi.

vi.

*mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *mf*

*pp* *mf* *p* *mf* *mf* *mp* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *p*

*f* *f* *p* *mp* *f* *p* *pp* *f* *ff* *pp* *pp*

*f* *ff* *pp* *f* *ff* *pp* *f* *ff*

*pp* *ff* *pp*

*molto vibr.* *V* *ad lib.*

№ 13.

«Радуйся»

№ 14.

«Радуйся»

H.S.1872

\*) In diesem Abschnitt (bis einschli. 40) müssen VI. und Vc. nicht unbedingt metrisch genau zusammenspielen.  
 \*) In this section (to 40) incl.) VI. and Vc. do not have to play together in a metrically precise manner.

№ 15.

«Радуйся»

№ 16.

«Радуйся»

nun ist er in sein haus zurückgekehrt  
and he returned into his house

IV



## № 17.

## «Радуйся»

14

IV

VI.

C.

II.

VI.

C.

III.

VI.

C.

IV.

VI.

C.

V.

VI.

C.

VI.

VI.

C.

tracca

\*) Ab 12 bis zum Satzende müssen VI. und Vc. nicht unbedingt metrisch genau zusammenspielen.

\*) From 12 until the end of the movement VI. and Vc. do not have to play together in a metrically precise manner.

№ 18.

«Радуйся»

VC.  $\text{♩} = 46$   
 27 vibr. vibr. vibr. *mf* *p* *mf* *p* *f* *p* *f* *fff* *p* *s.p.*  
 Vl. *pp* *ord.* *Flag. nat.*  $\approx 10''$  *pp* *D/A* *ord.*  
 VC. *pp* *ord.* *Flag. nat.* *G* *pp*

№ 19.

«СЕМЬ СЛОВ»

VC. 5 *pizz.* *f* *p* *arco* *s.p.* *ord.*  
 Vl. *p* *mf* *simile*  
 VC. *s.p.* *ord.* 13'' 8'' 6 *s.p.* *ord.*  
 Vl. *mf* *p* *f* *p* *simile*  
 VC. *s.p.* *ord.*  
 Vl. *f* *p* *simile*

\*)Der eine Unisoso-Ton macht ein Glissando, der andere bleibt liegen.  
 One unison note glissando, the other held.

№ 20.

«Семь слов»

Violin solo (Vc. solo) and Piano (Bajan) score for No. 20. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes measures 9 and 10. Measure 9 is marked with a tempo of  $\text{♩} = \text{♩}$  and dynamics of *ff* and *fff*. Measure 10 is marked with a tempo of  $\text{♩} = 44$ , dynamics of *p* and *pp*, and the instruction *Meno mosso*. The piano part includes markings for *ff*, *fff*, and *pp*, along with performance instructions MB and SB. The second system includes a handwritten *H.S.* marking above the violin part.

№ 21.

«Семь слов»

Violin and Piano (Bajan) score for No. 21. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes measure 8, marked with a tempo of  $\text{♩} = 72$  and the instruction *poco a poco rit.*. The violin part includes dynamics of *ff* and *p espr.*. The piano part includes dynamics of *f* and *p*. The second system includes measures 9, 10, and 11, marked with a tempo of  $\text{♩} = \text{♩}$ . The violin part includes dynamics of *f* and *p*. The piano part includes dynamics of *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



№ 22.

«СЕМЬ СЛОВ»

10  $\text{♩} = 44$  5<sup>#</sup>

Vc. solo *p*

Bajan *p*

*p* ТЕНА Н. СЪЩЕ ДА ПАРТЕ ФИЗИОНА *affacca*

H.S. 1827

№ 23.

«СЕМЬ СЛОВ»

4  $\text{♩} = 72$

Bajan *mf* *pp* *p*

Vni I 1 2 3 4 5

Vni II 1 2 3 4

Vle 1 2 3

Vc. 1 2

Cb. *p*

№ 24.

«СЕМЬ СЛОВ»

musical score for № 24, «СЕМЬ СЛОВ». The score includes parts for Vni I, Vni II, Vle 1, 2, 3, Vc. 1, 2, and Cb. The music features dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, *p*, *mf*, and *cresc.*. There are also performance instructions like *allacca* and *V* (vibrato). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

№ 25.

«СЕМЬ СЛОВ»

musical score for № 25, «СЕМЬ СЛОВ». This score is primarily for strings and includes performance instructions such as *arco*, *ric.*, *pizz.*, *arco*, *f*, *ff*, *mf*, *cresc.*, and *simile*. It includes tempo markings like *poco* and *Più mosso* with a tempo of  $\text{♩} = 56$ . The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

74

11  $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 96)$  *arco* *ff* *ff*

12 *Meno mosso*  
 $\text{♩} = 96$   
*vibrato* *pp* *note uguali* *pp*

13 *vibrato* *pp*

H.S. 1827

№ 27.

«СЕМЬ СЛОВ»

*Violon*

Bajan

Bajan

Bajan

№ 28.

«СЕМЬ СЛОВ»

96

[16] poco a poco sul ponticello

solo

ff

[17] quasi diretto in ponticello

solo

fff

*punto + ripetizione*

№ 29.

«СЕМЬ СЛОВ»

VII. Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände.

solo

Dietro ponticello \*\*)

pp

*travolto*

13"

solo

pizz. \*\*\*)

p

*note p...*

8" [1]

solo

*♩. = 48*

pp

an

pp

*introitus*

(контрасти для форте- и камерного оркестра)

Александр Бородин

1856

*fl* *pp* *quadrilles* *pp*

*fl* *quadrilles* *pp*

*fag* *pp* *quadrilles* *pp*

*fl* *pp* *quadrilles* *pp*

*fag* *pp* *quadrilles* *pp*

*fl* *pp* *quadrilles* *pp*

*fag* *pp* *quadrilles* *pp*

*Viol* *pp* *Con Fort non vite* *pp* *Con Solo non vite* *pp*



№ 31.

“Introitus”

- 6 -

FL

OB

Fag  
cresc

Violini I  
vibr. poco a poco

Violini II  
vibr. poco a poco

V-ni II  
Con Sord

V-ole  
Con Sord

V-celli  
Con Sord

Violoncello  
Solo  
(Con Sord)

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Introitus", numbered 31. The page is numbered 246 at the top and 6 at the top center. The score is arranged in systems for various instruments: Flute (FL), Oboe (OB), Bassoon (Fag), Violins I (Violini I), Violins II (Violini II), Violas (V-ole), Cellos (V-celli), and Double Bass (Violoncello). The Flute, Oboe, and Bassoon parts are in the upper system. The Violins I and II parts are in the middle system, with the Violini I part marked "vibr. poco a poco". The Viola and Cello parts are in the lower system, with the Viola part marked "Con Sord". The Double Bass part is in the bottom system, marked "Solo (Con Sord)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

№ 32.

“Introitus”

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Introitus", numbered 32. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Tempo and Performance Instructions:** The score begins with the tempo marking "poco meno mosso" and the instruction "Solo".
- Piano Part:** The piano accompaniment is written on grand staff notation (treble and bass clefs). It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various dynamics and articulation marks.
- Violin and Viola Parts:** The Violin (V-ni) and Viola (V-la) parts are written on single staves. The Viola part includes a section marked "Solo".
- String Section:** The bottom of the page shows the staves for the string section, labeled "V. Celli" (Violoncelli). The instruction "tutti Senza Sord. p<sup>izz</sup>" is written above these staves.
- Handwritten Annotations:** The score contains several handwritten annotations, including circled numbers (11 and 12) and various musical markings such as "p", "f", and "sord".



№ 33.

“Introitus”

- 80 -

This image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Introitus", numbered 33. The page is numbered 248 at the top center. The music is written on a grand staff with two systems of staves. The first system contains measures 27 and 28. The second system contains measures 29, 30, and 31. The third system contains measures 32, 33, and 34. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. Measure numbers 27, 28, 30, 32, and 34 are circled in the original manuscript. The tempo marking *And.* is visible at the bottom of the page.



No 34.

“Introitus”

The first system of the musical score features a piano accompaniment and four string staves. The piano part is marked 'piano' and includes a circled '58' in the top left corner. It consists of a right-hand part with dense sixteenth-note chords and a left-hand part with a simple bass line. Above the piano part, there are markings '10-6', 'VIB', '216', '218', '10-6', and '218'. The string staves are labeled 'V-ni I', 'V-ni II', 'Viola', and 'celli'. The first two staves are marked 'uniss' and 'p'. The Viola and Cello staves are marked 'pizz' and 'p'. The C.B. (Cello/Bass) staff is empty.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and string parts. The piano part features a right-hand part with sixteenth-note chords and a left-hand part with a simple bass line. Above the piano part, there are markings '212' and '214'. The string staves are labeled 'V-ni I', 'V-ni II', 'Viola', 'celli', and 'c. b.'. The Violin I, Violin II, and Viola staves are marked 'arco' and 'p'. The Viola and Cello staves are marked 'pizz' and 'p'. The C.B. (Cello/Bass) staff is empty.

№ 35.

“Introitus”

This page contains a handwritten musical score for the piece "Introitus", numbered 35. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl), Oboe (OB), and Bassoon (Fag), followed by a grand staff for piano (piano) and a section for strings (V-ni I, V-ni II, and Viola). The bottom system continues the piano and string parts. The woodwind parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The piano part consists of complex chordal textures with many beamed notes. The string parts include a steady eighth-note accompaniment for the violins and a melodic line for the viola. Performance markings such as *p*, *arco*, *cun Ped*, and *vlt.* are present throughout the score.

№ 36.

“Introitus”

This image shows a handwritten musical score for piano, titled "Introitus". The score is written on four systems of staves, each system consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the word "piano" written on the left. The music is in a 3/4 time signature. The first system includes a circled measure number "62" above the staff. The second system includes a circled measure number "63" above the staff. The third system includes a circled measure number "64" above the staff. The score features various musical notations, including chords, single notes, and rests. There are some handwritten annotations and a small "715" written below the first system. The paper shows signs of age and wear.



№ 37.

“Introitus”

- 71 -

71

FL

OB

Fag

piano

Violini I

Violini II

Violini III

Violini IV

Violini V

Violini VI

V-ni I

V-ni II

Viola

Viola

Viola

Viola

Celli

C-b

Габдул Карим

# OFFERTORIUM

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

С. ГУБАЙДУЛЛИНА

2 Flauti  
2 Fagotti  
3 Clarini (F)  
3 Trombe (B)  
3 Tromboni

*I solo*  
*I solo con cord.*  
*I solo con cord.*  
*I solo con cord.*

Cor.  
Tr-be  
Vno solo  
Vno solo

*Poco più mosso*  
*sotto voce*  
*con vib.*

Ban. II  
Vno solo

*March. molle*  
*alleg. espr.*

Archi

*div. v.*  
*gliss.*  
*univ.*

No 39.

“Offertorium”

10

Meno mosso  
♩ = 68

10

Marimba

Batt. IV

Vibrafeno

Batt. V

Cel.

2 Arpe

V-no solo

sotto voce non vibr.

vibr. espr.

Marimba

Batt. IV

Vibr.

Batt. V

Cel.

2 Arpe

V-no solo

Mar.

Batt. IV

Vibr. cresc.

Batt. V

cresc.

Cel.

cresc.

2 Arpe

cresc.

V-no solo

cresc.

COSOS R

Musical score for measures 10-11, systems 1-2. Instruments: Batt. IV, Batt. V, Cel., 2 Arpe, Vno solo.

Measures 10-11: *Mar.* (Mars), *vibr.* (vibrato), *[11]*, *ff* (fortissimo).

Musical score for measures 12-13, systems 3-4. Instruments: Batt. II, Batt. III, Cel., 2 Arpe, Vno solo.

Measures 12-13: *J = 112*, *Tr-10*, *C-111*, *pp* (pianissimo), *l.v.* (lento vivace), *sempre*, *rubato leggero*, *allungare*.

Musical score for measures 14-15, systems 5-6. Instruments: Batt. II, Cel., 2 Arpe, Vno solo.

Measures 14-15: *ff* (fortissimo), *[12]*, *J = 112*, *Tr-10*, *pp* (pianissimo), *allungare*.

Musical score for measures 16-17, systems 7-8. Instruments: Batt. II, Batt. III, Cel., 2 Arpe, Vno solo.

Measures 16-17: *[13]*, *J = 112*, *Tr-10*, *C-111*, *pp* (pianissimo).

№ 40.

“Offertorium”

Musical score for No. 40, "Offertorium". The score includes parts for Batt. III (Tr-lo), Batt. IV (Grotali), Batt. V (C-III), Cel., and V-no solo. The woodwinds play in a rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *pp* and *f*. The strings play a melodic line with dynamic markings like *pp* and *f*. Performance instructions include *con Ped.*, *rubato*, and *espress.*. A rehearsal mark [35] is present. The score ends with the text "D - A A A - E" and "C 9103 K".

№ 41.

“Offertorium”

Musical score for No. 41, "Offertorium". The score includes parts for Fl., Cl., Fag., Cor., Trni, Tuba, Batt. I (C-ne), Batt. III (Ttam), 2 Arpe, P.no, V-no solo, and V.c. The woodwinds and strings play in a rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *pp* and *f*. The vocal soloist (V.c.) has a melodic line with dynamic markings like *p* and *f*. Performance instructions include *muta in G. Cassa*, *muta in Tr-lo*, and *I solo con sord.*. A rehearsal mark [51] is present. The score ends with the text "a tempo" and "C 9103 K".



This musical score page contains three systems of staves for various instruments. The first system includes Oboe (Ob.), Violin (Vle), and six Violoncello (Vc.) parts. The second system includes Flute (Fl.), Violin (Vle), and six Violoncello (Vc.) parts. The third system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (V-ni), and Violoncello (Vc.) parts. The score is marked with measure numbers 62, 63, and 64. Performance instructions include 'I solo', 'I solo con sord.', and 'pizz.' (pizzicato). Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

60

64

Picc.

Fl.

Cl.

P-no

solo

con Ped.

solo

VnI  
altri  
div. in 3

VnII  
div. in 3

V.c.

I solo

65

Ob.

Cl.

P-no

Vle

V.c.

I solo

68

Fl.

Cl.

Fag.

V.c.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 60 through 68. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Clarinet, Piano, Violin I (divided into three parts), Violin II (divided into three parts), Viola, and Cello. Measure 64 is marked with a box containing the number 64. The Piano part has a 'solo' marking and 'con Ped.' (with pedal) instruction. The Violin I part has a 'solo' marking. The Cello part has a 'I solo' marking. Measure 65 is marked with a box containing the number 65. The Viola part has a 'I solo' marking. Measure 68 is marked with a box containing the number 68. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano).

№ 43.

“Offertorium”

72

This page of a musical score, numbered 72, is for the piece "Offertorium" (No. 43). It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet (Tuba). The brass section includes three parts of Horns (Horn I, II, III, IV), Trombones (Tromb.), and a Tuba. The string section consists of 18 Violins (Vn I), 14 Violins II (Vn II), 12 Violas (Vla), 10 Violas (Vc), and 8 Cellos (Cb). The score is written in a complex, multi-measure format with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass provides harmonic support. The page is densely packed with musical notation and includes performance instructions like "arco" and "pizz.".

№ 44.

“Offertorium”

115  $\text{♩} = 76$   
Timp.

Batt. I  
*p* *ppp*

Batt. III C-ne

Batt. V T-tam

2 Arpe

P.no

V.no solo

V.le  
*p*  
sul tasto  
div. con sord.

V.c.  
*pp*  
sul tasto  
unis.

C-b.  
*pp*  
sul tasto  
unis.

C 9103 K

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 115 to 103. It includes staves for Timpani (Timp.), three snare drums (Batt. I, III, V), two arpeggiators (2 Arpe), piano (P.no), violin solo (V.no solo), viola (V.le), violoncello (V.c.), and double bass (C-b.). The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 76. Dynamics range from *ppp* to *f*. Performance instructions include 'sul tasto' and 'div. con sord.' for the strings. The publisher's code 'C 9103 K' is at the bottom.

103

Att. III C-ne

Att. V T-tam

Arpe

P.no

V.no solo

V.le unis.

V.c. div.

C-b. div.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 103 to 102. It continues the instrumentation from the previous system. Dynamics include *f* and *pp*. The publisher's code 'C 9103 K' is at the bottom.

102

Att. III C-ne

Att. V T-tam

Arpe

P.no

V.no solo

V.le unis.

V.c. unis.

C-b. unis.

C 9103 K

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 102 to 101. It continues the instrumentation from the previous system. Dynamics include *f* and *pp*. The publisher's code 'C 9103 K' is at the bottom.



№ 45.

“Offertorium”

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part with a melodic line starting at measure 129, marked *I solo* and *aspr.*
- Vno solo**: Violin solo part.
- VnII div. in 4**: Violin II divided in 4 parts.
- VnIII div. in 4**: Violin III divided in 4 parts.
- Vla div.**: Viola divided.
- Vc. div.**: Violoncello divided.
- Cb.**: Contrabasso.
- Batt. III**: Drum III, marked *C. 3e*.
- Batt. V**: Drum V, marked *T. tam*.
- Arpa I**: Arpa I.
- Arpa II**: Arpa II.
- Pno**: Piano.
- V. co. solo**: Voice solo part.
- VnII div. in 4**: Violin II divided in 4 parts.
- VnIII div. in 4**: Violin III divided in 4 parts.
- Vla div.**: Viola divided.
- Vc. div.**: Violoncello divided.
- Cb.**: Contrabasso.

Measure numbers 129 and 130 are indicated in boxes. The word *unis.* appears in several staves. The publisher's mark **C. G. C. R.** is at the bottom center.



Fl. *pp*  $\frac{3}{4}$

Cl. *pp*  $\frac{3}{4}$

B. *pp*  $\frac{3}{4}$

Fag. *pp*  $\frac{3}{4}$

Cor. *pp*  $\frac{3}{4}$

V.c. solo *ff* *pp tub.*

Fl. *ppp*  $\frac{3}{4}$

Cl. *p*  $\frac{3}{4}$  *ppp*  $\frac{3}{4}$

Fag. *p*  $\frac{3}{4}$  *ppp*  $\frac{3}{4}$  *p*  $\frac{3}{4}$

Cor. *p*  $\frac{3}{4}$  *ppp*  $\frac{3}{4}$

V.c. solo

Cl.  $\frac{3}{4}$

Fag.  $\frac{3}{4}$

Cor.  $\frac{3}{4}$

V.c. solo

№ 47.

“Detto-II”

[[5]] *Fine accelerando* 153

Vc. solo *f* *pp* *p* *f*

[13] *pp*

[14] *pp*

[15] *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

C III

Cel. *p*

Vc. solo

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. *p*

C III

Cel. *p*

Vc. solo *p*

c. 7228 a



№ 48.

“Detto-II”

168

Violino solo *f* 11 *And. - 100*

Archi *f* *Stacc. simile* *p*

Violino solo *f*

Archi *f* *p*

Violino solo *f* 12

Archi *f* *p*

Violin I and Violin II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line with a slur and a hairpin.

Violin Solo part starts at measure 30 with the instruction "arco". It features a long, sweeping melodic line that ends with a hairpin and the instruction "poco a poco sul ponticello". The Violin I and Viola parts continue their accompaniment.

Bassoon and Cor parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics from *p* to *ppp*. P. III and T. III parts play a similar accompaniment with *pp* dynamics. Vcl. Solo part starts at measure 37 with the instruction "G. P." and a tempo marking. Vcl. and Cb. parts play a rhythmic accompaniment with dynamics from *p* to *f* and back to *p*. Vcl. and Cb. parts also have instructions for "sul pont" and "senza arco".

№ 50.

“Detto-II”

39

T-blocks

Archi

*f*

Archi

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Double Basses

40

Mar.

T-blocks

Archi

*pppp*

Archi

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Double Basses

№ 51.

“Detto-II”

178

AA

pp

pp

Arch.  
pp

pp  
con spir. ord arco

This block contains the first system of musical notation, spanning measures 178 to 182. It features five staves: the top three are for a string quartet (Violin I, Violin II, and Viola) and the bottom two are for the Violoncello (Cello) and Contrabbasso (Double Bass). The music is in a 4/4 time signature and begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Violoncello staff includes the performance instruction *con spir. ord arco*, indicating that the instrument should play with breath and ordered arco. A rehearsal mark **AA** is placed at the beginning of the system.

V. c. solo

ord.

p

This block shows measure 183, which consists of a single staff for the Violoncello (Cello), labeled *V. c. solo*. The measure begins with a whole rest, followed by a single note in the final measure. The dynamic marking is *p* (piano), and the instruction *ord.* (ordinario) is present. A rehearsal mark **AS** is located above the staff.

Arch.

This block covers measures 184 through 188, featuring the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music continues with a dynamic marking of *pp* and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals across the five staves.

V. c. solo

This block shows measure 189, a single staff for the Violoncello (Cello). The measure is marked with a dynamic of *pp* and includes slurs and ties over the notes.

V. c. solo

This block shows measure 190, a single staff for the Violoncello (Cello). The measure is marked with a dynamic of *s* (sforzando) and includes slurs and ties over the notes.

V. c. solo

pp

s

pp

This block shows measure 191, a single staff for the Violoncello (Cello). The measure is marked with a dynamic of *pp* and includes slurs and ties over the notes. The word *ritiva* is written below the staff at the end of the measure.

№ 52.

“Detto-II”

182

50

Fl

Ob

Cl

Fag

C. III

Corall.

Cel

Vc. sola

Archi

=

Musical score for measures 51-52. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cra. alt.), Cello (Cel.), Violin solo (Vc. solo), Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Viola (Vla.). The music is marked with *ppp* (pianissimo) and features complex rhythmic patterns with various articulations and slurs. A double bar line is present at the end of measure 52.

Musical score for measures 53-54. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cra. alt.), Cello (Cel.), Violin solo (Vc. solo), Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Viola (Vla.). The music is marked with *ppp* and *pppp* (pianississimo). A section for Flute is labeled "Tubelo" with a box around the measure number 53. The score features complex rhythmic patterns with various articulations and slurs. A double bar line is present at the end of measure 54.



gewidmet / dedicated to David Geringas

Und: Das Fest ist in vollem Gang  
And: The feast is in full progress

Sofia Gubaidulina, 1993

The musical score is a handwritten manuscript for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of 'And' and a time signature of 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Percussion 1, 2, and 3; Cymbals (Cymb.); Congas (C.G.); Flute (Fl.); Clarinet in E-flat (Cl. E.B.); Trumpet 1 (Tr. 1); Trombone (Tromp.); Violin 1 (Vcl. 1); Violin 2 (Vcl. 2); Viola (Vcl. 3); Cello (C.E.); and Double Bass (d.v.a.B.). The second system continues the music, featuring a first ending bracketed in the Trumpet 1 part. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The notation includes various articulations and performance instructions.

№ 54.

«И: празднество в разгаре»

3

4

5

2 Solo

Сели да сели

Сели да сели

Сели да сели

2

1 2 3 4

1 2 3 4



№ 55.

«И: празднество в разгаре»

33

tr  
trb  
th  
br  
b  
co  
cl  
fag  
sax  
tr II  
trb II  
th II  
br II  
b II  
bc

*1. Solo*  
*2. Solo*  
*1. Solo*  
*1. Solo*

53

Fl. I  
Fl. II  
Viol. I  
Viol. II  
Vcllo  
Vcllo  
Cb

54

55

Perc  
Cassa  
P. Martelliana  
Cello  
arco col legno (mit dem Bogenstange)

Viol. I  
Viol. II  
Vcllo  
Vcllo  
Cb



№ 57.

«И: празднество в разгаре»

The image shows a handwritten musical score for percussion and solo instruments, consisting of measures 69, 70, 71, and 72. The score is written on a system of staves.

- Measure 69:** Features a drum set (Perc) with parts for Snare (S), Hi-hat (HH), and Tom (T). A Solo instrument (Vc Solo) is also present. The tempo is marked "g L. 72" and the time signature is 9/8. There are dynamic markings like "mf" and "f".
- Measure 70:** Continues the percussion and solo parts. The tempo is marked "vivo" and the time signature is 9/8. Dynamic markings include "mf sempre" and "f".
- Measure 71:** Shows the percussion and solo parts. The tempo is marked "vivo" and the time signature is 9/8. Dynamic markings include "mf" and "f".
- Measure 72:** Continues the percussion and solo parts. The tempo is marked "vivo" and the time signature is 9/8. Dynamic markings include "mf" and "f".

The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. The percussion parts use standard notation for drum set notation, while the solo instrument part uses standard musical notation with a treble clef.

№ 58.

«И: празднество в разгаре»

82

B.CI

C.fag

Tr.ni

Tuba

Perc

Str

Piano

83

*sempre*

*rit.*



84

Handwritten musical score for orchestra and voice, numbered 84. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Voice (Voc.). The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes and rests. The voice part includes lyrics: "and death death".

№ 59.

«И: празднество в разгаре»

The image displays two sections of a handwritten musical score, numbered 125 and 126. Each section consists of multiple staves. The top staff of each section contains a vocal line with lyrics written below it. The lower staves contain instrumental accompaniment, including piano and possibly other instruments. The notation is in a traditional musical style with various notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and faint markings. At the bottom right of the page, there is a handwritten signature and date: "11.10.11 Анна Островская".

№ 60.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

33

65 66 Più mosso  $\text{♩} = 100$  67

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

1700

1701

1702

1703

1704

1705

1706

1707

1708

1709

1710

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

<

№ 61.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

184

**37**  
**Più mosso** ♩ = 108

FL. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl. 1  
in B $\flat$  2

Perc. 1

Solo Va.  
1  
2

Vn. I  
II

Va.  
Vc.

1. solo

con vibr.

(Vib.)

div.

№ 62.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

187

**39**  
**Meno mosso** ♩ = 72

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl. 1  
in B $\flat$  2

Perc. 2  
4

Solo Va.  
1  
2

Vc.  
Cb.

1. solo

Mar., hard mallets

Glockenspiel

div.



№ 63.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

44

10 11

Fl. 1 2

So. 1 2

Hr. in F 1 2 3 4

Tyc. in E♭ 1 2 3

Tbn. 1 2

Bs. Tbn. 1 2

Ctrb. 1 2

Tuba 1 2

Timp.

Fno. (Half Pod.)

Vn. I 1 2

Va. 1 2

Vc. 1 2

Cb. 1 2

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The page number is 281. The title is '№ 63. «Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»'. The score is for measures 44 to 47. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (So.), Horn (Hr. in F), Clarinet in E-flat (Tyc. in E♭), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (Bs. Tbn.), Contrabass (Ctrb.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.). The piano part (Fno.) is marked '(Half Pod.)'. The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The flute part has a '1. solo' marking. The oboe part has a '1. solo' marking. The woodwinds and strings have various dynamics and articulation markings.

№ 64.

Ян Вермеер «Христос в доме Марфы и Марии»



№ 65.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

332 65 66 33  
**Più mosso**  $\text{♩} = 100$  67

347 68 69

\* Play all Hb. for the bracketed measures.

№ 66.

«Две тропы (посвящение Марии и Марфе)»

87

The musical score is arranged in a multi-system format. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (Vcl./Vcl. 2.). The second system contains the vocal parts: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bass), and Chorus (Chorus). The third system features the Piano (Pno.) accompaniment. The bottom system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (Vla.). The score is marked with a box containing the number '87' at the top right. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.





Fl. 1  
2

Cl. in Bb 1  
2

Bn. C 1  
2

Bn. Bb 1  
2

Ob. 1  
2

Tr. in F 1  
2  
3  
4

Tr. 1  
2

Ba. Tr. 1  
2

Cb. 1  
2

Perc. 1  
2  
3  
4

P. 1  
2

ff

f

Mar. - hand cymbals

(Clav. - Clavichord)

(Chimes)

See Part score

625

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Cl. 1 u. B. 1  
Cl. 2 u. B. 2  
Ba. Cl.  
Fg.  
Tbn.

Fl. 1 and Fl. 2 parts include a dynamic marking of *mf*. The Clarinet parts (Cl. 1 u. B. 1 and Cl. 2 u. B. 2) feature the lyrics "die, poco a poco" starting in the third measure. The Bass Clarinet (Ba. Cl.) and Trombone (Tbn.) parts are marked with *mf*.

Fl. 1  
Fl. 2  
Tpt. 1 u. B. 1  
Tpt. 2 u. B. 2  
Tbn.  
Ba. Tbn.  
Oboe  
Tuba

Fl. 1 and Fl. 2 parts include a dynamic marking of *mf*. The Trumpet parts (Tpt. 1 u. B. 1 and Tpt. 2 u. B. 2) feature the lyrics "die, poco a poco" starting in the third measure. The Trombone (Tbn.) and Tuba parts are marked with *mf*.

(Vln.)  
(Mar.)  
Perc.  
(Baritone)  
(Chorus)

The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts feature the lyrics "die, poco a poco" starting in the third measure. The Percussion (Perc.) part includes a section for Baritone (Baritone) and Chorus (Chorus). The Chorus part is marked with *mf*.

Cel.

The Cello (Cel.) part features the lyrics "die, poco a poco" starting in the third measure.

Pia.

The Piano (Pia.) part features the lyrics "die, poco a poco" starting in the third measure.