

Научная статья

УДК 783.1

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.006

Сакральная метафора в скрипичном концерте “Offertorium” С. Губайдулиной**Москвина Ольга Александровна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Аннотация. В статье раскрывается значение понятия «сакральная метафора» авторства С. Губайдулиной, существующего наряду с термином «символическая программность», принадлежащего О. Поповской. Оба понятия синонимичны и выступают основным «строительным материалом» в создании религиозных сюжетов в инструментальных опусах С. А. Губайдулиной с сакральной программой. Анализируются причины обращения композитора к концертному жанру в отмеченном религиозном ключе; отмечается, что некоторые черты жанра концерта могут быть истолкованы «сюжетно», в соответствии с событиями Нового Завета и иных священных текстов. Многоуровневая сакральная метафора рассматривается на примере скрипичного концерта “Offertorium”. Так, сакральными метафорами здесь являются тема креста, формулы anabasis и catabasis, определенные приемы звукоизвлечения и прочие атрибуты религиозного «письма» Губайдулиной. Однако у губайдулинской сакральной метафоры есть более высокий, драматургический уровень. В Скрипичном концерте он соответствует идее жертвоприношения с последующим «Воскресением» и «Преображением». Интересна трактовка композитором ключевых эпизодов Священного Писания, закамуфлированных в Концерте, к примеру, «Тайной Вечери». Также в Скрипичном концерте изложена идея «музыкального приношения» выдающимся композиторам прошлого: И. С. Баху и нововенской школе.

Ключевые слова: Губайдулина, “Offertorium”, сакральная метафора, инструментальная месса, «Тайная Вечеря»

Для цитирования: Москвина О. А. Сакральная метафора в скрипичном концерте “Offertorium” С. Губайдулиной // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 57–65. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.006>

Original article

Sacred Metaphor in the Violin Concerto “Offertorium” by S. Gubaidulina**Moskvina Olga A.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Abstract. The article reveals the meaning of the concept of “sacred metaphor” by S. Gubaidulina, which exists alongside the term “symbolic programmaticity” by O. Popovskaya. Both concepts, firstly, are synonymous, and secondly, they act as the main “building material” in creating religious plots in S. A. Gubaidulina’s instrumental opuses with a sacred program. The reasons for the composer’s appeal to the concert genre in the noted religious vein are analyzed; it is noted that some features of the concert genre can be interpreted “plotwise”, in accordance with the events of the New Testament and other sacred texts. The multi-level sacred metaphor is considered using the example of the violin concerto “Offertorium”. Thus, the sacred metaphors here are the theme of the cross, the formulas anabasis and catabasis, certain sound production techniques and other attributes of Gubaidulina’s religious “writing”. However, Gubaidulina’s sacred metaphor has a higher, dramatic level. In the Violin Concerto, it corresponds to the idea of sacrificing with the subsequent “Resurrection” and “Transfiguration”. The composer’s interpretation of key episodes of the Holy Scripture, camouflaged in the Concerto, for example, “The Last Supper”, is interesting. The Violin Concerto also presents the idea of “offering” as a dedication to J. S. Bach and the New Viennese school.

Keywords: Gubaidulina, “Offertorium”, sacred metaphor, instrumental mass, “The Last Supper”

For citation: Moskvina O. A. Sacred Metaphor in the Violin Concerto “Offertorium” by S. Gubaidulina. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2024; 4 (75); 57–65 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.006>

Термин «сакральная метафора» принадлежит перу (вернее, устному высказыванию) Софии Губайдулиной, композитора, довольно щедро комментирующего собственные сочинения. Сакральная метафора подразумевает 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 [1]. От научно-терминологического статуса «символической программности» [2, с. 4] «сакральная метафора» отличается лишь возможностью более свободной терминологической трактовки. Вместе с тем понятие сакральной метафоры уместно отнести именно к сочинениям Губайдулиной (очевидно, это предполагает и сам композитор).

Сакральная метафора в концертном жанре наделяется специфическими чертами, представляющими сам жанр как идеальную сцену для воплощения религиозных сюжетов, зачастую основанных на взаимоотношениях личности (Христос) и толпы. Принцип *solo-tutti*, заложенный в любом сочинении концертного жанра, предполагает, таким образом, возможность трактовки солиста и оркестра как вообразяемых участников драмы, во многих случаях — как «проповедника» и «паству». Безусловно, есть опасность рассматривать с этой точки зрения любое сочинение концертного жанра, поскольку в нем отмеченный принцип заложен априори. Однако именно в сочетании с сакральной метафорой религиозная трактовка имеет право на существование.

Жанр сольного концерта, кроме того, дает возможность субъективистски-интимного прочтения вечного сюжета крестных мук и искупительной жертвы Богочеловека. Потребность в сильнейшей монологизации авторского чувства вообще заметно возросла в 70-е — начале 80-х годов, вписываясь, в том числе, в течение неоромантизма в советской музыке.

Рассмотрим вышеотмеченные тенденции на примере скрипичного концерта “Offertorium”.

Рождение идеи сочинения хорошо известно. Вот что говорит о возникновении замысла композитор в беседе с итальянским музыковедом Э. Рестаньо: «<...> Особенно привлекательной мне казалась манера Кремера переходить из одного состояния в другое, противоположное: от тончайшей, еле слышимой проникновенности к виртуоз-

ной, почти экстатической игре, от драматической экспрессии и горестных восклицаний к легкомысленному танцу, от демонической агрессивности к глубокой молитвенной созерцательности» [2, с. 79-80].

Если в этих словах можно уловить желание написать для известного отечественного скрипача Г. 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. <...> И, наконец, мне явилось решение: *метафорой жертвы может стать само жертвование темы (курсив мой — О. М.)*» [2, с. 80].

Принцип воплощения сакральной метафоры в данном случае хорошо известен: при каждом новом проведении тема короля Фридриха, использованная Бахом в «Музыкальном приношении» и помещенная в центр религиозного повествования Губайдулиной, теряет — с начала и с конца — по одному звуку и в итоге самоуничтожается, *приносит себя в жертву*.

В той же беседе с Э. Рестаньо София Губайдулина назвала в числе композиторов, имевших особое влияние на ее творческую судьбу, несколько имен. «Одно время я не могла оторваться от волшебной музыки Вагнера, потом в центре моего внимания оказался Дезуальдо, 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» [2, с. 13]. Два имени — И. С. Бах и А. Веберн — символически соединились в губайдулинском “Offertorium”. Баховская тема стала для композитора символом высочайших ценностей культуры, аллегорией высокой жертвенной любви и, наконец, героем сложных перипетий сакрального «сюжета», который смело можно назвать литературным в силу его «нарративности». С первых же тактов Губайдулина озвучивает тему в свойственной нововенцам технике *Klangfarbenmelodie* (так в свое время «прочитал» ее Веберн в Fuga (Ricercata) Баха-Веберна).

Главная музыкальная тема, по меньшей мере, трехмерна: ее можно прочесть как «тему жертвы», «музыкальное приношение» любимому композитору и «ответный дар» нововенской школе в лице Антона Веберна. И, наверно, все три измерения можно назвать сакральными — в губайдулинском смысле слова.

Еще одна существенная грань замысла “Offertorium” — срединное, центральное положение его в «инструментальной мессе», задуманной композитором. 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».

“Offertorium” стал первым в творчестве Губайдулиной сочинением концертного жанра на религиозную тему, написанным для большого симфонического оркестра. Сакральное высказывание, получило здесь более выпуклый характер, более грандиозный размах. Если брать во внимание хронологический аспект, время написания всех трех 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.

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

Сам «сюжет» “Offertorium” с полным на то основанием можно считать *страстным* [4, с. 133]. Тема, всегда занимавшая Губайдулину, высказана и здесь — это идея крестных мук, искупления за людские грехи, смерти, Воскресения, Преображения и пребывания за порогом человеческого мира. Подобный «сюжет» уже присутствовал в «Семи словах», писавшихся, в то же время, в начале 80-х. Однако программа «Семи слов» характеризуется подробностью, конкретной изобра-

зительностью, в то время как сюжетная идея “Offertorium” более обобщенная. 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”)¹.

“Offertorium”, помимо этого, несет на себе еще 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. Первоначально представлял собой псалм и антифон, исполнявшиеся попеременно двумя хорами. Позднее вместо антифонной приобрел респонсориальную окраску<...>» [2, с. 140].

В своем Концерте Губайдулина использует принцип *респонсория* — 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 губайдулинского «героя».

Возвращаясь к жанру сольного концерта, стоит сказать, что он, кроме того, окрашивал в субъективистски-личностные тона «вечные» новозаветные сюжеты². 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.

“Offertorium” только на первый взгляд представляется столь типичным для губайдулинского стиля детализированным «потокосознанием», который творит неистовая рефлексия «героя». «Герой», в сущности, только реагирует на драму исчезновения баховской темы — реагирует, конечно, исключительно сильно (тоже до самоуничтожения), тем самым творя свой крестный путь. Одна из излюбленных Губайдулиной сакральных метафор — *фигура креста* — подана в “Offertorium” на уровне драматургии всего сочинения.

Первое проведение темы звучит как неопровержимая данность, некий духовный абсолют. Тема короля Фридриха, сквозь которую проступают тени Баха и Веберна — настоящий мемориал

австро-немецкой школе, «высокой» музыке вообще. Символическая нагруженность темы дополняется ее 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.

Форма первого раздела Концерта определена В. Холоповой как цепь вариаций и субвариаций [2, с. 196]. Соло скрипки, вступающее после проведения основной темы, построено на интервале малой секунды (ц. 1). Интонация *lamento* подчеркнута и тесситурно: после нескольких реплик она возносится в напряженную 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» [2, с. 196]. Это, помимо уже отмеченного напряженного «плача», легкий, «колющий» 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 «передергивают» первоначальную малосекундовую интонацию солиста, что можно трактовать как злую насмешку толпы, сопровождающей Стратотерпца и во время пути на Голгофу, и в момент мучительной казни (ц. 6). Еще 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, преображенный.

Следующая за первой вариацией (ц. 8) субвариация представляет собой яркий контраст измененной, но еще узнаваемой теме. Это один из красивейших эпизодов Концерта, где герой проходит, как через испытание, сквозь осознание собственной благости (ц. 10). Однако эпизод (в котором довольно четко угадывается лучезарный G-dur, подчеркнутый «волшебностью» тембров маримбы, вибратона и арфы) можно трактовать и как еще одну грань исполнительской манеры Гидона Кремера, основанной на эмоциональных контра-

стах. Собственно, следующее за «благостным» колкое скерцозное высказывание солиста тому подтверждение (ц. 11).

Страстные реалии вновь напоминают о себе в «эпизоде глумления». Место тромбонов занимают не менее резко звучащие трубы, подержанные высокими деревянными духовыми (4 т. после ц. 15).

Вторая вариация (ц. 17 т. 4), по мнению В. Холоповой, «дает полную трансформацию темы: ее звуки усиливаются благодаря *sforzando* медных, разбрасываются по октавам; тема, таким образом, лишается мелодического облика, становится грозной, повелевающей, словно “трубный глас” <...>» [2, с. 196]. Вариация, следующая за каноном духовых, еще свободно воспринимается на слух, не только «на глаз». Вторая субвариация (1 т. после ц. 18) в целом фиксирует некое пограничное состояние, пребывание в ожидании более активных событий. Выразительные, но довольно спорадические реплики солирующей скрипки влекут за собой «ответы» деревянных духовых, основанные на том же тематизме. В «вопросах и ответах» интересна интонация сексты, которой суждено будет сыграть в Концерте поистине символическую роль.

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 искаженная 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). После алеаторического оркестрового эпизода (с ц. 28) внимание вновь приковывает интервал квинты, звучащий у низких струнных (ц. 31). Однако самый яркий эпизод субвариации — просветленный *quasi*-хорал «волшебных» ударных, где основным является тембр челесты. Немаловажно, что «хрустальные» трезвучия сопровождаются нежнейшими флажолетами солиста — это еще одна попытка продлить пребывание в мире благостного умиротворения. *Quasi*-хоральные построения — не редкость у Губайдулиной. Хорал, звучащий в субвариации, не более чем иллюзия света, поэтому он звучит подчеркнуто «нездешне».

В четвертой вариации (ц. 38 т. 2) продолжается процесс «самоубийства» темы. Звучащая, подобно монолиту, у низких струнных, она впо-

следствии подхватывается более резкими медными духовыми (2 т. после ц. 40, ц. 41).

Пятая вариация более протяженна и событийна (ц. 43 т. 3). Самоуничтожению темы, все больше и больше напоминающему насилие, т.к. тембры медных духовых звучат слишком безапелляционно, 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.

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; по большому счету, это единый поток-вихрь, «рассмотреть» который 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» остается исступленное *E* (трубы, валторны) — последний отчаянный крик. Он — и воплощение идеи гибели, и одна из наиболее мощных «злых» кульминаций Концерта (ц. 53-57). Реакцией на свершившуюся «вселенскую катастрофу» звучит протяженная и очень напряженная каденция солирующей скрипки (ц. 58). Словно призрак-воспоминание, в партии солиста проходит «секстовая» тема и «шостаковический» эпизод; в финале каденции слышатся 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 еще один акцент: он наделяется чертами православного отпевания.

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» [2, с. 197].

Эпизод виолончельного соло — долгий, быть может, не менее мучительный, чем разразившаяся катастрофа, путь к новому Знанию. Путь этот не кажется светлым, и даже неперемнная финальная «звездность», какой увенчивается любая тернистая дорога, здесь не столь убедительна. Как справедливо замечает В. Холопова, «в «медленной» части выделяется ансамбль из двенадцати оркестровых партий (в плане мистерии — намек на сюжет «тайной вечери») <...>» [2, с. 197]. На евангельский сюжет указывает и сам виолончельный тембр — баритональный «голос Христа». Смысл этого долгого убеждения (именно здесь выполняет свою «спасительную» миссию интонация сексты, выписанная не намеками, 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 просветленно, не символично, а, скорее, реалистично, — *прямо соответствуя тексту Священного Писания*. 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 отстраненно. Его «не слышат» деревянные духовые («апостольские» партии отданы, в основном, этим инструментам — 6 т. после ц. 63; ц. 64). 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) недвусмысленно 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.

Чем больше разрастаются контрапунктирующие виолончельному соло голоса, тем неотвратимее становится пропасть взаимонепонимания.

В итоге, «Тайная Вечеря» превращается в бессмысленную квази-алеаторику (с ц. 88) (*Пример 1*). Пройдя через очищение архетипом натурального минорного звукоряда (ц. 90), тема скрипки наконец-то «слышит» утешительное Слово солирующей виолончели и начинает изъясняться ее интонациями (с ц. 91). Иными словами, с этого момента партия солирующей скрипки *становится темой Христа*.

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 вызывать ассоциации с эпизодом бичевания

в «Страстях» (тем более что тема солиста экспрессивна, но как никогда незащищена). «Злое скерцо» звучит скорее апокалиптически, Губайдулина здесь отходит от «канона страстей».

Новый алеаторический хаос приводит к срыву оркестра в преисподнюю (ц. 103 — ц. 108). Однако это уже не бессмысленное Ничто, в котором когда-то гибла тема, а, скорее, то первозданное состояние материи, которое есть следствие истинно апокалиптических катастроф и подразумевающее зарождение новой жизни.

Последующая реакция солиста знаменует собой начало последней части “Offertorium” (с ц. 108). Однако на слух она по-прежнему воспринимается как продолжение случившейся ката-

Пример 1

72

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbn.

Batt. II

Batt. III

Batt. IV

16 Violini

14 Violini

12 Violi

10 Violi

8 Cb.

строфы. Каденции солиста контрапунктируют духовые, играющие на *f* иступленное *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. 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» напряженнейшими созвучиями в «нервном» ритме.

Последующие эпизоды-субвариации отнюдь не жизнеутверждающи. Так, «волшебном» 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 хора струнных (ц. 115). С этого момента начинается (продолжаясь) наращивание баховской темы, уже не трагически-иступленное, а спокойно-созидающее (Пример 2).

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 хора [2, с. 198]. В кадансовой формуле двух арф, фортепиано и ударных угадывается баховская тема, излагаемая в инверсии. Тема так прочно закомуфлирована, что только опытный глаз способен распознать в благозвучном кадансе возрождающуюся тему (четырнадцатая вариация — ц. 115 т. 3; пятнадцатая вариация — ц. 115 т. 10).

«<...>. Долгое и всеохватное финальное звучание благоговейного хора, символизирующего воскресение, — новый «шаг души» Губайдулиной к просветлению в ее творчестве» [2, с. 198]. 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 80-х 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 ее проведении. Тесситура хора начинается постепенно повышаться (шестнадцатая вариация, ц. 117 т. 3); фактура «обрастает» выразительными подголосками (ц. 118, партия кларнета). По мере повышения тона высказывания — опять же, огромного, протяженного во весь третий раздел Концерта *anabasis*, — и включения в партитуру все новых голосов Губайдулина постепенно «подтачивает» диатоническую основу хора. Разрастаясь вширь и вглубь по гетерофонному принципу, он начинает хроматизироваться (начиная с ц. 126). Диатоническая и хроматическая системы, перекрещиваясь, также воспринимаются как *символ креста* в символической программности Губайдулиной.

Аналогия с эпизодом «Тайной Вечери» второго раздела довольно прозрачна. Разница в одном: «герой» следует ввысь, подчиняясь логике обобщенного сюжета; хорал, возвышаясь вместе с ним, постепенно «рассыпается», истаявая в высочайшем регистре. Это Вознесение, но оно трудно, не радостно. Таково и метафора «выпрямления креста», звучащая на *ff* (3 т. до ц. 133).

Последняя, двадцать третья, вариация — это кода «Offertorium» (начиная с ц. 134). После генеральной паузы солирующая скрипка в абсолютном молчании излагает *крейс* баховской темы. Тема вернулась преображенной. Она изложена основными скрипичными приемами, использованными в Концерте; в особенности обращает внимание сопоставление экспрессивного *arco* и «небесных» флажолетов. Иными словами, последняя вариация — это еще и своеобразный итог приемов звукоизвлечения, которым композитор зачастую придает символический смысл.

«Герой», кроме того, наконец обретает звук — *D*, — первый и последний звук темы, ее начало и конец, и, казалось бы, «сюжет» «Offertorium» заканчивается спокойным, благостным Словом. Однако оркестровая масса (вступающая на *D* четвертой октавы в партии солиста, ц. 135) чертит мгновенный и достаточно «злой» *catabasis*: от *pp* до *ff* (ц. 137). Последним контрапунктом к заоблачному

Пример 2

[115] J.-76

Timp.

Batt. I

p

C-ne

ppp

Batt. III

l.v.

Batt. V

T-tam

l.v.

a2

2 Arpe.

P-no

3

V-no solo

p

sul tasto
div. con sord.

V-le

pp

sul tasto
unis.

V.c.

pp

sul tasto
unis.

C.b.

pp

C 9103 R

103

1st. III. *C-65*

1st. V. *T-65*

Arpe. *a2*

Pno. *a2*

Vn. solo

Vla. *div.*

Vc. *div.*

Cb. *div.*

Flute III: *Il re*

Flute V: *L'ar*

Arpa

Piano

Violino solo

Viola: *di*

Violoncello: *un.*

Contrabasso

C. 1000 R

D звучит хроматическая тема в партии контрабаса соло и «зауспокойные» удары литавр. По-видимому, между миром идеальным и миром покинутым была и остается бездна, как бы говорит Губайдулина.

Безусловно, “Offertorium” — серьезное 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 композиторской удачи кроется в блестяще найденной и воплощенной сакральной метафоре. Идея жертвы, искупления, насильственной смерти, Воскресения и Преображения «рассказана» Софией Асгатовной с помощью собственного «сакрального словаря», отражающего смысловые, драматургические и «методологические» этапы «строительства» евангельского сюжета.

Примечания

¹ Элементы страстного «сюжета» есть также в сонате «Радуйся».

² 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).

Список источников

1. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2017. 287 с.
2. Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов: автореф. дисс. ... канд. иск. Л., 1990. 17 с.
3. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 324 с.
4. Ценова В. С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Дени-

сова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. М.: Московская консерватория, 1999. С. 133.

5. Офферторий // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1978. Т. 4. С. 140.

References

1. Moskvina, O. A. (2017), “Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming”, Candidate of Sciences Dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Popovskaya, O. I. (1990), “Symbolic programming in Soviet music of the 70s-80s”, Abstract of Candidate of Sciences Dissertation, musical art, Cherkasov Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography, Leningrad, USSR.
3. Kholopova, V. N., and Restanio, E. (1996), *Sofiya Gubaydulina*, Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Tsenova, V. S. (1999), “The new religiosity of Russian music and the spiritual works of Edison Denisov”, *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsiy. Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii* [Music of the twentieth century. Moscow Forum: Proceedings of international scientific conferences. Scientific works of the Moscow Conservatory], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, Russia, pp. 133.
5. Keldysh, Yu. V. (ed.) (1978), “Offertorium”, *Muzykalnaya enciklopediya* [Musical Encyclopedia], vol. 4, Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, pp. 140.

Информация об авторе

О. А. Москвина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Information about the author

O. A. Moskvina — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 17.10.2024; approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.