

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.004

“Sonnengesang” С. Губайдулиной: движение от звука к кадру

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 автор делает попытку рассмотреть идею создания «религиозного кинематографа» в произведении “Sonnengesang” С. Губайдулиной (1997). Эта мысль вписана в сложную драматургическую «структуру» сочинения. Не являясь главной, она обогащает и «визуализирует» восприятие сакрального образа св. Франциска Ассизского, чей жизненный путь недвусмысленно пересекается с крестным путем Христа — одним из главных стимулов для построения религиозных миров композитора. «Визуализация» партитуры подразумевает комплекс музыкально-театральных приёмов, связанных с идеей жеста. Опытный кинокомпозитор, Губайдулина прибегает к использованию крупных и общих планов, к приему параллельного монтажа. Высказывается мысль, что возможным стимулом к созданию «религиозного кинематографа» Губайдулиной стал фильм Р. Росселини «Франциск, менестрель Божий» (1950). Оба опуса сближают камерная трактовка жанра, афористичность высказывания, условность (символичность) языка и в то же время — документальная точность повествования. В результате возникает ощущение звукового кинематографа без материальной визуализации, рожденного на стыке двух стихий — музыки и кино. «Религиозный кинематограф» Губайдулиной, созданный с помощью музыкальной драматургии и средств «музыкального театра», стал одним из открытий композитора в рамках синтеза искусств.

Ключевые слова: Губайдулина, “Sonnengesang”, св. Франциск Ассизский, синтез искусств, «религиозный кинематограф»

Для цитирования: Москвина О. А. “Sonnengesang” С. Губайдулиной: движение от звука к кадру // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 19–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.004>.

Original article

“Sonnengesang” by S. Gubaidulina: Movement from Sound to Frame

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. In the article, the author attempts to consider the concept of creating a “religious cinema” in the work “Sonnengesang” by S. Gubaidulina (1997). This concept is embedded within the complex dramatic structure of the work and, although not the primary one, enriches and visualizes the perception of sacred ideas through the lens of the individuality of St. Francis of Assisi. The life path of St. Francis clearly intersects with that of Christ, and this intersection forms the basis for the composer’s creation of religious worlds.

The visualization of the musical score is achieved through the use of musical and theatrical techniques associated with the concept of gesture. As a skilled film composer, Gubaidulina employs large and generalized camera angles, as well as the technique of parallel editing, in her work. It is proposed that the film “Francis, the Minstrel of God” (1950), directed by R. Rossellini, served as a possible inspiration for Gubaidulina in the development of her own “religious cinematic” vision. Both operas are united by the chamber performance of the genre, aphoristic speech, conventional language (symbolism), and, at the same time, documentary accuracy in the narrative. As a result, there is a sense of sound cinema without visual material, born at the intersection of two elements — music and cinema. The “religious cinematography” of Gubaidulina, created with the aid of musical drama and means of “musical theatre”, has become one of the composers’ discoveries within the context of art synthesis.

Keywords: Gubaidulina, “Sonnengesang”, Saint Francis of Assisi, art synthesis, “religious film”

For citation: Moskvina O. A. “Sonnengesang” by S. Gubaidulina: Movement from Sound to Frame. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 19–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.004>.

«Гимн Солнцу Святого Франциска Ассизского» был написан Губайдулиной в 1997 году и справедливо считается одним из самых светлых, солнечных ее сочинений. Парадоксально, что «солнечность», убедительно характеризующая личность художника, отмечаемая абсолютно всеми собеседниками и интервьюерами, свет человеческой приязненности, чистого разума, доброго, истинно христианского чувства, льющийся со страниц, где каким-то образом высказывается София Асгатовна, входит в острейшее противоречие с эмоциональным наполнением многих ее партитур. Разумеется, речь не идет о противоречиях, так или иначе связанных с категорией нравственности (в художественном смысле слова). Путь порицания зла, подразумевающий глубокое и безжалостное познание его природы, как мы знаем, явился одной из основ творческого наследия Шостаковича, но не стал вектором Губайдулиной, хотя она безусловно наследовала духовному учителю, — во всяком случае, оценочные категории так называемых «вечных» тем у этих художников совпадают.

Не рискуем отнести отмеченную полярность на счет «бинарных оппозиций», лежащих в основе композиторского метода Губайдулиной в силу слишком широкого толкования, однако такого рода казус все же объясним, и природа его не «человеческая», а исключительно творческая — в более тесном, чем упоминалось ранее, смысле слова [2]. Религиозная (христианская) идея, питающая один из столпов губайдулинского наследия, многотомный «богословский труд», каковым является внушительный комплекс сочинений на христианскую тематику, в основе своей имеет совсем не радостный посыл, заключенный в евангельских, страстных, по преимуществу, «сюжетах»: это история мытарств, мучений, гибели Христа, далеко не всегда эмоционально уравновешенная последующими Вознесением, Преображением и идеей справедливости и торжества Царства Божия. Поэтому большинство страниц религиозной музыки Губайдулиной экспрессивно, открыто драматично.

Как бы то ни было, «Гимн Солнцу» (или «Похвала Творению») — партитура, напоенная солнечным светом. В заглавии сочинения композитором дана исчерпывающая «формула света»: «Sonnengesang» посвящен Мстиславу Ростроповичу и имеет подзаголовок «Гимн Солнцу Святого Франциска Ассизского». В аннотации к сочинению Губайдулина пишет: «(Пьеса) связа-

на по своему смыслу и характеру с его (Мстислава Ростроповича) личностью, которая в моем воображении неизменно *озарена солнцем, солнечным светом, солнечной энергией* (курсив мой — О. М.)» [1, с. 42]. И далее: «Необыкновенная мощь и глубина звука его виолончели побуждала мое воображение к какому-то очень важному *музыкальному жесту* (курсив мой — О. М.) и позволяла мне отважиться на то, чтобы взять для этого сочинения текст гимна Солнцу Святого Франциска Ассизского. Конечно, это было очень дерзко с моей стороны. Но очень важно для того, чтобы открыть *солнечность* (курсив мой — О. М.) личности гениального музыканта — Мстислава Ростроповича» [1, с. 42].

В данном высказывании очень важна характеристика «музыкального жеста». Понятно, что здесь София Асгатовна имеет в виду собственную композиторскую мысль, однако слово выбрано не случайно, вне зависимости от того, считать ли этот выбор сознательным. Речь идет о «дерзости» в обращении к великому тексту св. Франциска Ассизского, однако одновременно с этим подчеркивается иная мысль. Идея жеста как такового, жеста как психофизиологического процесса в этом сочинении очень велика — настолько велика, что она, в итоге, проходя ряд «сюжетных» ситуаций, превращается в инструментальный театр солиста. Имеет смысл связать идею жеста с яркой театральностью Мстислава Ростроповича как исполнителя (как личности, впрочем, тоже), поскольку именно партии солирующей виолончели отданы абсолютно все музыкальные «жесты». С другой стороны, виолончельная партия выполняет иную, сугубо драматургическую роль в партитуре, поэтому к «жестуляции» этого рода есть смысл вернуться.

Св. Франциск был не только человеком, при жизни заслужившим репутацию святого (к канонизации это имеет косвенное отношение), не только видным деятелем церкви, — Франциск Ассизский был поэтом. Лауда «Гимн Солнцу» — одно из выдающихся поэтических творений европейского средневековья и существенный вклад в историю мировой литературы (в противном случае лауда просто не дожила бы до наших дней). Вновь слово Софии Асгатовне: «Я понимала, что этот текст ни в коем случае нельзя распевать. Ни в коем случае нельзя с помощью музыки усилить экспрессию этого гимна. Музыка при соприкосновении с этими святыми текстами ни в коем случае не должна быть какой-то изысканной,

претенциозно-усложненной или преувеличенно-увлекательной. Это — прославление Творца и Его творения очень скромным, простым христианом-миноритом» [1, с. 42]. И далее: «Поэтому я старалась сделать партию хора очень сдержанной и даже скрытой. И всю экспрессию отдать в руки виолончелиста и ударников. Участники же хора очень часто являются теми, кто отвечает на эту экспрессию. Именно поэтому в центре пьесы поставлен эпизод “Респонсория”: солист своим жестом (*glissandi* смычком на флексатоне) вызывает ответы хора» [1, с. 42].

Как уже неоднократно было отмечено, замысел у Софии Асгатовны очень часто не бывает равным результату по степени (или точности) совпадения, однако конечный итог — звучащая партитура — мало того, что становится равным, но зачастую превосходит изначальную мысль по высоте (сложности, смысловой неоднозначности) художественного результата. В данном случае речь идет о партии хора, не раз выводящей свою роль за пределы «сдержанности и скрытости» в область той самой экспрессии, которой стремится избежать композитор, но от которой уйти не в силах. Эта мысль кажется справедливой в отношении не только хоровой партии, но и всей партитуры.

Драматургическая «партия» “*Sonnengesang*”, по мысли Губайдулиной, многоаспектна. Первая линия, связанная с текстом лауды, лежит на поверхности и представляет собой членение формы на четыре эпизода в соответствии со строфами:

1. Прославление Творца и его творения — Солнца и Луны;
2. Прославление Творца — создателя четырех стихий: воздуха, воды, огня и земли;
3. Прославление жизни;
4. Прославление смерти [1, с. 43].

От прославления стихии природы, т.е. жизни во всех ее проявлениях — к прославлению смерти, — такова драматургическая идея сочинения, четко обозначающая разделы формы. Отметим, что идея эта к тому же абсолютно христианская: не просто принятие, а прославление смерти — одна из основных мыслей, питающих христианские богословские труды. В данном случае мысль вложена в уста католического святого, излагается на староитальянском языке, близком к латыни, поэтому она неизбежно подсвечена идеей католицизма, хотя прямых, в том числе «материальных» (музыкальных) доказательств тому немного. Чему вряд ли стоит удивляться: София Асгатовна, крещенная в православной вере,

принципиально «экуменический» художник, и, пожалуй, эта позиция заслуживает и уважения, и доверия. В любом случае, конфессиональная мысль здесь далеко не главная.

Следующая драматургическая идея связана «с мотивом обертонового ряда, с достижением на всех четырех струнах виолончели одиннадцатого обертона» [1, с. 43]. Далее, продолжает автор, идея обертонового ряда делит форму в целом на два крупных раздела. Это тот самый, уже отмеченный эпизод «инструментального театра», когда солист перестраивает свой инструмент до предельно низкого строя, играет у подставки, на самой подставке, за подставкой, на подгрифнике, уходит от виолончели к другим инструментам, вызывая ответные реплики хора, чтобы в итоге возвратиться к своему инструменту и достичь в эпизоде «Прославление смерти» небесных высот верхнего регистра [1, с. 43].

Еще одна мысль, не высказанная, но подразумеваемая автором, — линия жизни св. Франциска, своеобразное житие солирующей виолончели, которое можно уподобить инструментальным пассионам (вербальный хоровой план в данном случае исполняет «параллельную партию»), а, значит, провести «биографическую параллель» с крестным путем Христа, что, собственно, Губайдулиной и подразумевается.

Наконец, можно предположить идею, не заявленную, но последовательно воплощенную художником: создание еще одной версии жития св. Франциска, находящейся на стыке двух стихий — музыки и кинематографа. Это так называемый «религиозный кинематограф», созданный с помощью музыкальной драматургии, — воображаемый кинематограф, скорее представление о нем, визуализация услышанного, «сочинение кинематографа», если воспользоваться крылатым словом С. Савенко по отношению к адаптации фольклора в творчестве Стравинского [3]. Партитура Губайдулиной настолько кинематографична, что есть смысл говорить о крупных и общих планах, о параллельном монтаже, — в общем, о настоящей кинодраматургии, созданной музыкальными и подкрепленной, помимо воображаемо-визуальных, театральными средствами. На этой идее есть смысл остановиться подробнее.

Здесь не обойтись без анализа существующих киноверсий жития св. Франциска. Возьмем за основу наиболее крупные достижения в этой области.

Рассмотрим три из них, расположив по уровню приближения к миру “*Sonnengesang*”. Воз-

можно, что София Асгатовна, готовясь к написанию «Хвалы Солнцу», посмотрела ряд экранизаций, посвященных св. Франциску (хотя доподлинно об этом не известно). Все три киноленты, о которых пойдет речь, могли быть увидены Губайдулиной на киноэкране либо в видеоверсии (от времени написания «Похвалы Творению» до появления интернет-платформы youtube остается еще семь лет). Не стоит забывать и о том, что в Советском Союзе композитор активно — и успешно — писала музыку для кино и мультипликации, поэтому секреты синтеза звука и кадра были ей известны и, предположим, нашли отражение и в данном случае.

Начнем с фильма «Франциск» (Francesco) 1989 года, режиссер Лилиана Кавани. Прославившаяся гениальным «Ночным портье» (1974), итальянка по происхождению, Кавани через пятнадцать лет после грандиозного успеха своей лучшей картины берется за «байопик» легендарного соотечественника... и терпит неудачу. Тому виной целый комплекс причин. На наш взгляд, одной из них стал проблемный кастинг, в результате которого Кавани поместила в кадр лица, несоотносимые с эпохой Средневековья. Неподходящая, недостоверность типажей не в силах завуалировать ни аутентичные рубища, в которые они одеты, ни, в целом, удачно подобранные декорации и костюмы. Микки Рурк, приглашенный на главную роль, до сих пор ассоциируется с американским секс-символом конца 1980-х — начала 90-х, а то, что называют гламуром, и подлинный облик святого (или тот комплекс средств, что убедит в его подлинности) кажется несовместимым. Одним словом, фильм Кавани не стал творческим достижением ни в плане фильмографии самого режиссера, ни в перечне киноработ, посвященных биографии св. Франциска.

Более удачной смотрится попытка известного киноитальянца Франко Дзефирелли «Брат Солнце, сестра Луна». Картина, снятая в 1972 году на базе киностудий Италии и Великобритании, оказалась приближена к голливудским стандартам, — как приближена, и даже более того, полностью подчинена им знаменитая «Ромео и Джульетта», снятая кинорежиссером за несколько лет до «Брата Солнца», в 1968. На голливудский стандарт «работают» внятный сюжет (любая идея должна быть доступно высказана), красочная, даже роскошная для 70-х годов прошлого века цветопередача, чарующие виды итальянской природы, щедро выложенные в кадре,

и органичный кастинг, позволивший увидеть в роли молодого Франциска Грэма Фолкнера, настоящего ренессансного красавца. Разумеется, финал картины также был выполнен в голливудском «жанре» happy end. Кинокритики проводят параллели «Брата Солнца» с философией хиппи, и эта мысль имеет под собой основания: сюжетной основой фильма стали молодые годы святого, и круг идей, высказанный главным героем и монахами его ордена, по сути, такими же юношами, коррелируют с лозунгами хиппи: полная духовная свобода, в том числе от предрассудков, развенчивание буржуазных устоев, конечным итогом которых становится странничество, «бегство в добровольную бедность» и, наконец, создание ордена единомышленников (нельзя не провести параллель с коммунами хиппи в XX веке).

Рискнем предположить, что София Асгатовна вряд ли была вдохновлена киноработой Ф. Дзефирелли: голливудский глянец не может привлекать художника, творческий метод которого В. Холопова назвала «параметром экспрессии». Однако ренессансный свет, которым озарена картина «Брат Солнце, сестра Луна», к слову, входящий в некоторое противоречие с общепринятым представлением об эпохе Средневековья, возможно, повлиял на «солнечность» партитуры Губайдулиной, на ее, в общем-то, мажорную тональность.

Вряд ли ошибемся, если назовем третью экранизацию наиболее приближенной к миру «Sonnengesang». Автор фильма «Франциск, менестрель Божий» (Francesco, giullare di Dio), 1950, — режиссер Роберто Росселлини, тоже итальянец, один из провозвестников неореализма в кинематографе. Отметим, что близка духу губайдулинской «Хвалы Солнцу» самая ранняя из упомянутых экранизаций, и тому есть ряд причин, связанных не столько со временем создания киноопуса, сколько с его эстетикой. Немаловажно, что сценарий создавался совместно с Ф. Феллини, признанным мастером мирового кинематографа. Литературной основой сценария стали «Цветочки Франциска Ассизского», классическое собрание народных легенд о жизни св. Франциска и его первых сподвижников, которые принято считать одним из примечательных литературных памятников Средневековья. Проникновенные в своей простоте тексты, незамысловатая, ясная сюжетная канва — достоинства первоисточника нашли продолжение в версии итальянского кинемастера. Фильм выстроен как ряд новелл из жизни святого, согласно структуре «Цветочков».

Характерные черты киноязыка Росселлини таковы: в первую очередь, это черно-белая гамма, в данном случае достигающая двух целей — близости к «наивному» первоисточнику и, значит, ощущения достоверности; стилистически точное, «унисонное» звучание черно-белого кадра, в противовес многовекторному, избыточному цветному, — характерное, кстати, как для кинематографа, так и для искусства фотографии. Сублильный неказистый Франческо (в главной роли Назарио Джерарди) вписывается в «общий кадр» Росселлини и кажется стилистически верным решением, прямым попаданием в образ. Камерность кинокартины перекликается с жанром и составом губайдулинской версии, афористичность высказывания также можно считать общей приметой. Язык киноленты близок притче, он условен, однако налицо и кинореализм, впоследствии сделавший имя мастеру. Любопытно, что похожий синтез наблюдается в «Похвале творению» Губайдулиной — соотнесем его с обобщенностью «программы», с религиозной символикой разного рода, с одной стороны, с другой — с документально точной, скрупулезной до мелочей, «кинолентой» о страстях Христовых.

Еще одно совпадение: стилистически фильм близок театральной постановке, мастер практически не пользуется типичными киноприемами вроде крупных планов, широких обзоров кинокамеры, возможностей монтажа, его задача — рассказать о жизни св. Франциска ясными, немудреными кинословами. Фильм снят практически в театральных декорациях, одной камерой. Тот же принцип — влияние театральной эстетики — уже был отмечен и в «Похвале творению». Наконец, и «Франциск, менестрель Божий», и «Хвала Солнцу» — опусы, напоенные солнечным светом, который не в силах затушевать ни черно-белая пленка, ни губайдулинская экспрессивность, которая редко когда пребывает в «солнечном» строе.

Отметим основные моменты в драматургии сочинения, близкие принципам киноискусства.

В первом эпизоде (если отталкиваться от принципа строфической структуры текста) драматургический прием представлен «параллельным монтажом» (или многоплановой драматургией) партий солирующей виолончели и хора (с ц. 18). Партия хора, построенная на горизонтальном и вертикальном сцеплении чистых квинт, дает почти беспримесное ощущение средневекового католического богослужения, чистого, строгого и холодного; страстный, напряженно-изло-

манный виолончельный голос как бы отвергает предложенный ему компромисс. Возможно предположить, что Губайдулину вдохновил эпизод из жизни св. Франциска, когда юный искатель истины отрекается от церкви, обнажив себя догола в пределе храма¹.

Наиболее благодатен в данном аспекте эпизод «Прославление Смерти» (последняя строфа лауды).

Здесь Губайдулина «рисует» одну из своих излюбленных сакральных фигур: распрямление креста до мучительной и божественной вертикали, призванной разъединить навечно и слить в единое целое два полюса истины (ц. 104). Псалмодированные реплики хора, доносящиеся как бы издалека, представляют собой вполне кинематографический прием, дающий представление о двуплановой (как минимум) драматургии. Столь же зрелищен внезапный обрыв солирующей партии с высочайшего c^2 в бездну большой октавы (с ц. 105). Всего за несколько тактов виолончель достигает звукового предела — C большой октавы (ц. 111), до этого в последний раз сопоставив темперированный и натуральный *cis* (ц. 107-110). Сам автор называет этот момент концом эпизода «Жизнь», в общем-то, наглядно продемонстрировав ее предел физическими возможностями инструмента. Этот же эпизод делит форму сочинения на две неравные по величине, но по драматургической важности сопоставимые части. По мысли Губайдулиной, это момент, когда солист покидает свой инструмент и, после ряда манипуляций, включающего в себя игру на других инструментах и дирижерский жест, вновь возвращается к нему. С сакрально-символической точки зрения трактовка эпизода абсолютно прозрачна: смерть-Преображение-Жизнь. Однако «материальные» находки автора столь блистательны, что есть смысл задержаться на них подробнее.

Нельзя не согласиться с И. Великовской в том, что выход за пределы возможностей инструмента символизирует преодоление границ физического тела. Исследователь соотносит упомянутый эпизод с мистическим эксцессом из жизни Св. Франциска, связанным с переживанием крестной смерти Христа². Пожалуй, данная трактовка лежит на поверхности, учитывая интерес Софии Асгатовны к теме смерти и в сакральном, и в физическом смысле слова, — недаром еще в эпизодах, посвященных прославлению жизни, тема смерти исподволь, а затем все явственней и явственней, начинала звучать. Момент преодоления физического тяготения был уже не раз апро-

бирован композитором в сочинениях, подразумевающих страстный сюжет; однако, именно здесь выход за пределы жизни растянут во времени и, пожалуй, более зрелищен, более театрален и даже кинематографичен: солист перестраивает струну *C* до *gis* контроктавы. Достижение звуковых низин сопровождается мертвенными щелчками грифа и потусторонним флажолетным звукоизвлечением. Поочередно обыгрываются *C-dur*, *B-dur*, *A-dur*-ные трезвучия, подавая в символическом ключе начальную тональную идею сочинения.

Игра на подставке и за подставкой используется и в данном случае, однако вместо смычка предполагается деревянная палочка, способная извлекать из разных частей инструмента сухие, исключительно неживые звуки. Разнообразные приемы звукоизвлечения приближают восприятие струнного инструмента к ударному, как бы предвосхищая идею ухода солиста от виолончели к барабану (ц. 120). Эпизод, начиная с ц. 123, Губайдулина обозначает как «респонсорий». Текст, понятный без перевода (*“Domine miserere Amen”*), хор произносит говорком, как бы теряясь в пространстве, утрачивая, возможно, и духовные ориентиры. В похожем качестве выступают так называемые «хроматические хоралы» в инструментальных сочинениях Губайдулиной: *“Offertorium”*, *“Detto-II”*, «И: Празднество в разгаре». Последующие действия солиста просты и спасительны — и очень подробно выписаны композитором (ц. 124). Во время респонсория солист проходит весь полукруг хористов, в седьмой раз (сакральный смысл числа очевиден) извлекает звук на флексатоне, на сей раз оборачиваясь лицом к публике, выдерживает паузу (не смотря при этом на публику), после чего возвращается к своему инструменту — возвращается в новую жизнь, не покидая при этом пространства смерти. Это квинтэссенция театральности в *“Sonnengesang”*.

Момент «возвращения» также подчеркнут: автор предпосылает ремарку к ц. 125: «Настройка струны До». Щелчки перестройки на сей раз воспринимаются обнадеживающе, ведь они связаны с неуклонным *anabasis* солирующей партии. Однако малосекундовые, тритоновые интонации, воскрешающие одну из основных тем «Хвалы Солнцу», ударные, звук которых напоминает погребальный звон (ц. 126-130), говорят о пребывании в мире, откуда нет возврата. Заключительные строфы лауды — о том же:

Хвала тебе, Господи мой, за сестру нашу Смерть,

*Ее же никто из живущих не минует;
Но горе почившим во грехе смертном!
Блажен, кто обретает себя в час свой последний*

*Верным святому Твоему изволению:
Смерть вторая повредить ему не сможет.
Славьте и хвалите Господа моего, величайте его,*

И да служит ему всякое дыхание с великим смирением!

(Перевод С. Аверинцева) [4, с. 8-11].

Эпизод «Прославление Смерти» очень небольшой, он занимает всего несколько партитурных листов, но событийно насыщенный. На струне *C* солирующая виолончель сопоставляет *fis* и *fis* пониженное; разница в $\frac{1}{4}$ тона, не фиксируемая обычным ухом, для посвященных колоссальна. Именно с этого рубежа партия виолончели взмывает вверх и уже не покидает завоеванных пространств (с. ц. 145 и далее). Вознесение «тонально»: светлейший *Fis* уже ничем не может быть поколеблен, а партия виолончели, кружась легчайшими тремоло и глиссандо, в последнем такте улетает как бы за пределы инструмента, что, по мнению И. Великовской, означает вознесение души св. Франциска [5]. Кинематографический «рисунок» данного эпизода довольно прозрачен.

Предположим, что кинематографический опыт композитора позволил ему «снять» фильм-притчу о св. Франциске музыкально-театральными средствами, создать собственный «религиозный кинематограф» — конечно, воображаемый, но понятный и видимый посвященным. Этот жанр привнесен в музыкальную партитуру извне. Возможно, именно «Франциск, менестрель Божий» авторства Р. Росселлини вдохновил Губайдулину на создание собственной версии жития католического святого. «Франциск» близок театральной постановке, язык его условен, как язык жития, и по отношению к этому жанру фильм, несомненно, можно считать режиссерской удачей. По-видимому, отражение жизни (даже если это жизнь великого святого) в реалистичных красках, в кинодвижении сопротивляется жанру жития, и примером тому могут служить неудачные «байопики» Дзефирелли и Кавани. Рискнем предположить, что жанры (и даже виды искусств), умеющие изъясняться символами: литература, живопись, театр, — могут быть конгениальными религиозной мысли. Если упомянутые сюжеты берется отражать кинематограф, он должен быть условным. И. Губайдулина в *“Sonnengesang”* «снимает» условное

кино, прибегая к киноприемам крупного и общего планов, монтажа (в эпизодах, где хоровая партия драматургически противопоставлена виолончельной); ставит театральную пьесу (в эпизодах, когда солист покидает свой инструмент и перемещается по сцене), пользуясь киноязыком и возможностями инструментального театра как музыкальным приемом — и не более того. В результате возникает ощущение звукового кинематографа без визуализации — как бы «кино без кино».

Солнечная музыка «Похвалы Солнцу» основана на собственном прочтении жития св. Франциска, смыкающимся с великомученическим путем Христа. Сложность, разветвленность замысла, отраженная в совокупности драматургических пластов, в непростом жанровом синтезе, к тому же выходящем за пределы собственно музыки, уравнивается сакральным словом, звучащим прозрачно, просто, светло. Истина всегда проста, как бы говорит София Асгатовна, — труден лишь путь к ее обретению.

Примечания

¹И. Кавани, и Дзефирелли не проходят мимо этого — действительно, очень кинематографического — эпизода.

²Велик соблазн увидеть здесь вариацию на тему 5 картины из «Пиковой дамы» Чайковского, однако Губайдулина, как мастер кинодраматургии, скорее всего, дала так называемый «общий план» бесчисленных кинопримеров симультанного действия, выраженный в звуке. Пастырь и паства, как сакральное преломление принципа частного и всеобщего, замкнуты в пределах крупного и общего планов (им и исчерпываются), причем последний отнюдь не лишен выразительности, хотя, как правило, эмоционально разъединен со страдающим «героем».

Список источников

1. Холопова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001. 56 с.
2. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. иск. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2017. 287 с.
3. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
4. Итальянская поэзия XIII-XIX вв. в русских

переводах: Сборник / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1992. 815 с.

5. Шевцова И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. 222 с.

References

1. Holopova, V. N. (2001), *Sofiya Gubajdulina. Putevoditel po proizvedeniyam* [Sofia Gubaidulina. A guide to the works] Kompozitor, Moscow, Russia.
2. Moskvina, O. A. (2017), "Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming", Dissertation of the Candidate of Art History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Savenko, S. I. (2001), *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World], Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Dubrovkin, R. (ed.) (1992), *Italian poetry of the XIII-XIX centuries in Russian translations: Collection* [Ital'yanskaya poeziya XIII-XIX vv. v russkikh perevodah: sbornik], Raduga, Moscow, Russia.
5. Shevcova, I. V. (2013), "Sofia Gubaidulina's compositions for cello: problems of musical content, composition and interpretation of the instrument", Dissertation of the Candidate of Art History, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.

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 17.01.2024; одобрена после рецензирования 07.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 17.01.2024; approved after reviewing 07.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.