

Москвина Ольга Александровна

"ДВЕ ТРОПЫ" С. ГУБАЙДУЛИНОЙ: ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ (ПРОЧТЕНИЕ "СЮЖЕТА" О МАРИИ И МАРФЕ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ДВУХ СОЛИСТОВ И ОРКЕСТРА)

Статья раскрывает один из аспектов понятия "религиозная идея в творчестве Софии Губайдулиной". Время, о котором идёт речь - 90-е годы XX века, - спровоцировало "религиозный бум" в постсоветском пространстве, однако внимание сосредоточено на феномене творчества Губайдулиной, которое можно назвать подчеркнута религиозным и вне контекста движения "новой сакральности". Акцент делается на жанре концерта, который оказывается изначально "предрасположенным" для высказывания религиозной идеи. Двойная природа концерта "Две тропы" позволяет трактовать новозаветный сюжет о сёстрах Лазаря Марии и Марфе "близко к тексту" Священного Писания, в то же время оставляя его в рамках обобщённой программности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (59): в 2-х ч. Ч. II. С. 119-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

4. **Беньямин В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.
5. **Делез Ж.** Логика смысла. М., 1995. 298 с.
6. **Маклюэн М.** Понимание медиа. М.: Канон-пресс, 2003. 464 с.
7. **Мерло-Понти М.** Видимое и невидимое. Минск: Логинов, 2006. 400 с.
8. **Мерло-Понти М.** Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. 243 с.
9. **Мерло-Понти М.** Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. 608 с.

PHOTOGRAPHY AND OBJECT

Mogilevich Mariya Nikolaevna, Ph. D. in Philosophy
Nogovitsyn Nikita Olegovich, Ph. D. in Philosophy
Saint Petersburg State University
maria.mogilevich@gmail.com; n.nogovitsyn@spbu.ru

The article analyzes some aspects of the esthetics of photography. Photography in everyday context is frequently considered in connection with captured object. Viewers often approach artistic photography from this very viewpoint. The authors introduce possibilities for the realization of denotative horizon in art and conclude on the possibility to depict an object in a photographic image.

Key words and phrases: modern esthetics; philosophy of photography; *Homo aestheticus*; philosophy of culture; object; semiotics of photography.

УДК 78.082.4

Искусствоведение

Статья раскрывает один из аспектов понятия «религиозная идея в творчестве Софии Губайдулиной». Время, о котором идёт речь – 90-е годы XX века, – спровоцировало «религиозный бум» в постсоветском пространстве, однако внимание сосредоточено на феномене творчества Губайдулиной, которое можно назвать подчеркнуто религиозным и вне контекста движения «новой сакральности». Акцент делается на жанре концерта, который оказывается изначально «предрасположенным» для высказывания религиозной идеи. Двойная природа концерта «Две тропы» позволяет трактовать новозаветный сюжет о сёстрах Лазаря Марии и Марфе «близко к тексту» Священного Писания, в то же время оставляя его в рамках обобщённой программности.

Ключевые слова и фразы: Губайдулина; двойной концерт; религиозная программность; сакральная метафора; искусство-религия.

Москвина Ольга Александровна

Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
nngk.concerto@yandex.ru

«ДВЕ ТРОПЫ» С. ГУБАЙДУЛИНОЙ: ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ (ПРОЧТЕНИЕ «СЮЖЕТА» О МАРИИ И МАРФЕ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ДВУХ СОЛИСТОВ И ОРКЕСТРА)[©]

В. Н. Холопова в издании «София Губайдулина. Путеводитель по произведениям» в разделе «Аннотации С. Губайдулиной» приводит следующие слова автора: «Откуда название две тропы? Своим возникновением сочинение обязано дирижёру Курту Мазуру. Он предложил мне сочинить вещь для двух альтов и оркестра¹. 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»² [7, с. 44-45].

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 такового в высшей степени религиозного художника как София Губайдулина только внешним поводом.

[©] Москвина О. А., 2015

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» [Там же, с. 45].

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.

Размышляя о губайдулинской «сакральной метафоре» применительно к этому сочинению, как и в подавляющем большинстве случаев, следует говорить о многоуровневой символической системе.

Один из лежащих на поверхности пластов – это тематический «сюжет» солистов в их отношении друг к другу и в отношении обоих к оркестру. Тематические взаимоотношения солистов верхней назвать пространственными. «<...> их стремления, – пишет Губайдулина – предельно ясны: Viola I – движение вверх, Viola II – движение вниз» [Там же]. «Но достигают они лишь того, что каждая проходит свой путь, одна сверху вниз, другая снизу вверх, – мимо друг друга, крест-накрест» [Там же].

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 crosse» (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» [Там же], опять же, рисуя перед сознанием слушателя видимый и «звучащий» крест (6-я вариация, ц. 66). Эффект дублирует и тем самым умножает перекрещивание сольных партий.

Губайдулинскую фигуру креста, при всех её исторических ретроспективах, можно отнести к «ноу-хау» автора, ибо она трактована не тематически, а, как отмечалось выше, визуально-пластически. Подчеркнём в этой связи также особую артикуляцию и манеру звукоизвлечения солистов. В беседе с итальянским музыковедом Э. Рестаньо Губайдулина говорит о партитуре «Семь слов»: «<...> в сочинении, которое я назвала “Семь слов”, метафорой креста оказывается пересечение открытого звука одной струны глиссандирующим звуком соседней струны. Как бы распятие струны» [8, с. 56]. В концерте «Две тропы» своеобразным преломлением этой идеи могут служить флажолеты (или очень высокий регистр) Viola I и тремолирующе-глиссандирующий 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).

«Крест» Губайдулина строит и вполне интонационно, опираясь на тематический архетип. В роли архетипа выступает «легитимнейшая» интонация ВАСН, 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 проникновения музыки Баха в 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. 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» [Там же, с. 13].

Девиз «Бах – навсегда» Губайдулина провозглашает в ряде своих сочинений. Самые показательные примеры – скрипичный концерт «Offertorium», основанный на баховской теме из «Музыкального приношения» и «Размышлении о хорале И. С. Баха “И вот я пред троном Твоим”». Как известно, «Музыкальное приношение» построено на теме прусского короля Фридриха II, а мелодия протестантского хора принадлежит Г. Франку (XVI в.) и имеет также другой текст – «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Когда мы находимся в крайней нужде»). 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» [Там же, с. 35]. Подробно об этом сочинении в указанном аспекте и – шире – о символике Числа в творчестве Губайдулиной рассуждает В. С. Ценова [9].

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.

Знаменательно, что, начиная с этого момента (с ц. 37 – практически с начала произведения), интонация тритона завоевывает 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 и регистровое «сцепление» альтов в довольно высокой для этого инструмента tessitura второй октавы.

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.

Простым перечислением вариаций автор указывает ещё на одно – числовое – воплощение сакрального сюжета (отчасти «магия цифр») переключается 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 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» (*a-moll*, на который слишком прозрачно «намекает» Губайдулина, не так уж далёк от *d-moll* Девятой) составляющая и, не в последнюю очередь, декларативность тона не оставляют сомнений в точном «адресе» темы.

Вообще, для понятия музыкальной императивности, для идеального выражения «темы воли» трудно было найти более подходящий архетип. Тем не менее, архетип, казалось бы, априорно должествующий 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 и скрипичный «Offertorium», представляет картину страданий Христа.

Роль «мучителя» практически однозначно выполняет оркестр. Оркестровая материя пронизана ползущей, «воющей» хроматикой. Фактуру можно назвать плотной, но вязкой – из-за гетерофонной насыщенности голосов, а оркестровку – «диссонантной», «чёрно-белой», благодаря использованию крайних регистров в группах струнных и деревянных духовых. «Рыкающая» низкая медь (ц. 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.

Таким образом, наступление первой вариации демонстрирует первое измерение конфликта: противопоставление оркестра партии солистов, своеобразное «non vivente-vivente».

Ассоциативный ряд можно и продолжить. Т. Н. Левая в публикации «Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной» [4], говоря о «Perception» на слова Ф. Танцера, обращает внимание на «программно выраженное женское самосознание» [Ibidem, S. 209] Губайдулиной в противопоставление «мужской» поэзии Танцера. По мысли исследователя, «мужское и женское сопоставляется здесь как “горизонталь” и “вертикаль”, объективное и субъективное, логически-расчленимое и интуитивно-цельное» [Ibidem].

Эту мысль можно отнести и к концерту «Две тропы»: здесь эквивалентом «мужского», жёсткого начала выступает оркестр, страдающего, «женского» – солирующие альты (напомним, концерт был написан специально для «женского состава», и «женская» идея здесь дана в самом прямом смысле слова).

Далее Т. Н. Левая озвучивает мысль, уже не относящуюся конкретно к «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 она так или иначе связывается с идеей *искусства-религии* (Курсив Т. Н. Левой – О. М.)» [Ibidem]. 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.

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 (ц. 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 (ц. 38, 39), есть прямое, от лица Мученика, «высказывание» боли. В ц. 39 наблюдается откровенное противоборство динамического (партия альтов) и статического (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, сопровождающаяся 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 (ц. 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. Однако благодатная 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 перекрещивания партий солирующих альтов, которые проходят, как пишет Губайдулина в Аннотации, «мимо друг друга, крест-накрест» [7, с. 45].

Начало шестой вариации (с ц. 75) на слух незаметно; 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 (ц. 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 духе³. 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 центральных триолей и квинтолей). Оживляют этот застывший хаос интонации главной оркестровой темы (ц. 87), активизируя партитурную почву по всем правилам сквозной драматургии.

Естественной реакцией на «упорядоченный шум» оркестровой кульминации является нечастое в этом сочинении единомыслие двух солирующих партий. Произшедшая катастрофа заставила их говорить в унисон, но внятным словом тремолирующий крик назвать никак нельзя (ц. 89-92).

Наступившая кода (она же седьмая вариация) привносит, помимо прочего, и тональное просветление. В ц. 94 отчётливо слышится Des-dur'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*» [Там же]. 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 церкви как конфессии, совершенно по-толстовски, Губайдулина подвергает испепеляющей критике. Таким образом, «вторая разработка» Концерта – ещё и 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, данный очерк 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. «Христос минус церковь» – так определяет «толстовство» Владимир Набоков, и, рискнём предположить, последние публичные высказывания Софии Губайдулиной не так уж далеки от мысли автора блестящих «лекций по русской литературе».

Последние такты сочинения возвращают нас в лоно печального, но светлого фа минора (ц. 117).

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» [8, с. 75].

Опустив размышления на тему об отсутствии в губайдулинской «истории форм» «формы оперы» (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 полистические опусы Шнитке, и в чём-то более «символический». (Интересно, что *Concerto grosso* № 1 и «Tabula rasa» написаны в одном году – 1977-м).

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 немного, 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 *pp*, 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 задать 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.

Примечания

¹ В год создания концерта – 1998 – Курт Мазур руководил Лондонским симфоническим оркестром.

² 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 же 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 воскресения 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 кончины сведений не сохранилось. Храмы, посвященные сестрам, на Руси носят имя Марфо-Мариинских (Жен-мироносиц святых праведных).

³ 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» (В. Холопова, Э. Рестаньо. София Губайдулина. М., 1996. С. 34-35).

Список литературы

1. **Гуляницкая Н.** Новейшая религиозная музыка в России // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005. С. 447-449.
2. **Кром А.** Метаморфозы «новой сакральности» // Музыка в постсоветском пространстве. Нижний Новгород, 2001. С. 23-31.
3. **Левая Т.** Постсоветская музыка в аспекте нового религиозного движения // Музыка в постсоветском пространстве. Нижний Новгород, 2001. С. 16-22.
4. **Левая Т.** Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной // Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. Innsbruck, 2000. S. 207-212.
5. **Софии – с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной:** материалы международной научно-практической конференции. М., 2014. 180 с.
6. **Холопова В.** Сакральная символика в жанрах инструментального творчества: София Губайдулина // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005. С. 410-428.
7. **Холопова В.** София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. 56 с.
8. **Холопова В., Рестаньо Э.** София Губайдулина. М., 1996. 324 с.
9. **Ценова В.** Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. 197 с.

**“TWO PATHS” BY S. GUBAIDULINA: SACRED AND PROFANE LOVE
(INTERPRETATION OF THE “STORY” OF MARY AND MARTHA
IN THE CONCERTO FOR TWO SOLO VIOLAS AND ORCHESTRA)**

Moskvina Ol'ga Aleksandrovna

Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy)

nngk.concerto@yandex.ru

In the article one of the aspects of the notion “religious idea in Sofia Gubaidulina’s creativity” is revealed. The considered period (the 90s of the XX century) provoked “religious boom” within the post-Soviet space, but special attention is paid to the phenomenon of Gubaidulina’s creativity, which can be called exaggeratedly religious even out of the context of the movement “new sacredness”. The author focuses on the genre of concerto that turns out to be initially “predisposed” to express the religious idea. The dual nature of the concerto “Two Paths” allows interpreting the New Testament story of Lazarus’s sisters Mary and Martha “close to the text” of Holy Writ and at the same time leaving it within the framework of generalized programme nature.

Key words and phrases: S. Gubaidulina; double concerto; religious programme nature; sacral metaphor; art-religion.