

Ирина Великовская

СОНАТА «РАДУЙСЯ!» ДЛЯ СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ:

ДИАЛОГ С ФИЛОСОФИЕЙ ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ

В поисках смысла человеческого существования Губайдулина обращается к наследию великих духовных учителей разных времен и народов, таких как Лао-Цзы, Мейстер Экхарт, Николай Кузанский, Шри Ауробиндо, Николай Бердяев, Рудольф Штайнер. Композитора привлекают в их текстах проявления истинной духовности вне зависимости от конфессиональной принадлежности авторов.

Работы украинского мыслителя Григория Сковороды Губайдулина изучала летом 1980 года во время пребывания на Украине. В этот же период она обдумывала замысел сочинения для скрипки и виолончели, заказанного Олегом Каганом и Натальей Гутман.

В данной статье мы проследим влияние философской концепции Сковороды на содержание сонаты, которая представляет собой своеобразную «мистерию» в пяти частях:

1. «Радости вашей никто не отнимет от вас»
2. «Возвеселитесь веселием»
3. «Радуйся, Равви!»
4. «И возвратился в дом свой»
5. «Внемли себе»

Великовская Ирина Валериевна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Программными заглавиями частей являются строки Священного Писания, которые Губайдулина приводит по письмам Сквороды к друзьям: автор писем подкрепляет свои мысли цитатами из Писания, что вполне укладывается в рамки барочной традиции, к которой тяготеет все творчество Сквороды. Однако Библия для философа — не собрание догматических истин, но живой источник миропознания. В своих текстах украинский философ допускает стиливую эклектику, свободно переходя от лексики высокого стиля к разговорному языку, подает абстрактные понятия через бытовое, вещественное. «Скворода стремится хотя бы на время столкнуть жизнь реальную, в его терминологии видимую, с невидимой жизнью духа, и таким путем направить человека через Библию к Господу», — пишет исследователь его творчества Л. Софронова [2, 57]. Подобно Григорию Сквороде, Губайдулина пытается проникнуть в глубинные смыслы Священного Писания и с помощью музыки донести их до слушателя. При этом композитор пользуется и некоторыми приемами, свойственными украинскому философу, — такими как выстраивание смысловых оппозиций, яркие стилистические сопоставления.

По мысли Сквороды, человек сможет обрести счастье, если откроет Бога в своем сердце: «Радуйся со мною, друг мой! Видишь ли и веруешь ли, что мы нашли в пепле телесного домишка нашего темнейшее сокровище...» [1, 315]. Такое понимание идеи радости привлекло Губайдулину и воплотилось в концепции ее произведения.

В первой редакции сонаты (1981) присутствовали еще и другие заглавия частей, важные для понимания замысла сочинения (во второй редакции, 1988 года, композитор их снимает):

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Agnus Dei
5. Gratias

Первые четыре названия относятся к частям мессы. Последнее отсылает к одной из строк Gloria, которая в сочинениях композиторов барокко могла быть положена на музыку в виде отдельного номера (как, например, в Мессе h-moll И. С. Баха)¹.

Таким образом, воплощение религиозно-философских идей в музыкальном тексте осуществляется благодаря взаимодействию нескольких смысловых пластов. Первый связан с программными заголовками частей. Второй формируется через ассоциации с жанром мессы, контуры которой как бы прорастают сквозь концертное по замыслу сочинение. Третий пласт связан исключительно

¹ Жанр мессы имеет для Губайдулиной глубокий смысл. В интервью с Э. Рестаньо композитор говорит: «В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то определенная музыкальная форма. <...> Сейчас мы чувствуем актуальность формы мессы. <...> Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя кажется мне неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма» [4, 74]. Самым масштабным примером обращения к жанровой модели мессы в творчестве Губайдулиной может служить группа инструментальных и хоровых произведений: интроит — фортепианный концерт «Introitus», градуал — «Ступени» для оркестра, аллилуйя — «Аллилуйя» для хора и оркестра, офферторий — скрипичный концерт «Offertorium», коммунио — «Detto-II» для виолончели и ансамбля инструментов.

со специальным музыкальным содержанием: это конфликт двух противоположных выразительных сфер, реализуемый средствами сонатной формы. На нем мы остановимся далее.

Прокомментируем названия частей сонаты с точки зрения взаимодействия первого и второго смысловых пластов.

1. «Радости вашей никто не отнимет от вас». *Kyrie*

В Евангелии от Иоанна эти слова звучат во время Прощальной беседы Иисуса с учениками: «Так и вы теперь имеете печаль; но я увижу вас опять и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет от вас» (Ин. 16:22–24). Тем самым Христос указывает на свою крестную смерть и Воскресение. Жанр Кюрие предполагает смиренное молитвенное обращение к Богу, что соответствует программному замыслу Губайдулиной².

2. «Возвеселитесь веселием». *Gloria*

Эти слова появляются в различных книгах Священного Писания³. В книге пророка Иеремии они даются в следующем контексте: «Ибо так говорит Господь: радостно пойте об Иакове и восклицайте перед главою народов; провозглашайте, славьте и говорите: “спаси, Господи, народ Твой, остаток Израиля!”» (Иер. 31:7). В Послании к римлянам апостола Павла заложен несколько иной смысл: «И еще сказано: “возвеселитесь, язычники, с народом Его”» (Рим. 15:10). И, наконец, в Псалме 105 псалмопевец обращается к Господу со словами: «Посети меня спасением Твоим, дабы мне видеть благоденствие избранных Твоих, веселиться веселием народа Твоего, хвалиться с наследием Твоим» (Пс. 105:4–5).

Данные тексты можно сравнить с латинским славословием *Gloria* («Слава в вышних Богу»). Раздел мессы с таким названием, благодаря творчеству композиторов барокко, ассоциируется с радостно-торжественным характером звучания, фанфарными интонациями, звонким тембром труб. Но музыкальный материал второй части Сонаты противоречит заявленной программе, что будет показано далее.

3. «Радуйся, Равви!». *Credo*

Как известно, *Credo* («Верую») — это Символ веры на латинском языке. Фраза «Радуйся, Равви!» (Мф. 26:49), напротив, произносится Иудой в момент предательства своего учителя и становится, по сути, отречением от веры⁴. Это несоответствие смыслов Губайдулина закладывает в основу драматической кульминации, функцию которой на уровне цикла выполняет третья часть.

² В 2010 году в Австрии вышла дипломная работа, посвященная сонате «Радуйся!». Автор исследования, Катарина Хётценекер, анализировала черновики Губайдулиной, хранящиеся в архиве Пауля Захера. В своей работе исследовательница приводит многочисленные программные комментарии композитора к нотному тексту. В частности, на программный замысел первой части указывают следующие ремарки композитора: «молитва — медитация — мистика, заклинание» (цит. по: [5, 67]), а также довольно развернутая характеристика всей части: «Утешение. Любовь. Призыв не печалиться, не гневаться. Не надо быть таким претенциозным. Это грех — печалиться без причины. Радуйся во Господе» (цит. по: [5, 70]).

³ Словосочетание «возвеселитесь веселием» встречается в Библии на церковнославянском языке. В данной статье все библейские тексты приводятся в Синодальном переводе.

⁴ Губайдулина комментирует содержание этой части как «предательство, распятие» (цит. по: [5, 97]).

4. «И возвратился в дом свой». *Agnus Dei*

Идея двух последних частей Сонаты восходит к следующему фрагменту письма Г. Сковороды: «Возвратись в дом твой», «Внемли себе». Тут плачь и прося лекарства. Внутри тебя божий человек, не за морем» [1, 315]. Первая из цитат, приводимых Сковородой, — слова Христа, произносимые после совершения одного из чудес, изгнания бесов из Гадаринского бесноватого: «Возвратись в дом твой и расскажи, что сотворил тебе Бог» (Лк. 8:39). В работах Сковороды *дом* и *улица* выступают в качестве смысловых концептов: понятие «улица» имеет значение чего-то внешнего, грязного, чуждого, тогда как дом — спасительный центр, главная цель пути человека⁵. Дом символизирует также тело человека, как в приведенной выше цитате из письма. То есть, для Сковороды *возвратиться в свой дом* означает познать Бога в себе.

Agnus Dei как часть мессы является молитвенным обращением к Богу: «Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас». Его можно соотносить с начальной молитвой: «Господи, помилуй!». Идею, заложенную в данном подзаголовке, мы трактуем как обретение веры, возвращение к Богу после трагических событий третьей части⁶. Как будет показано далее, музыка четвертой части действительно выполняет функцию драматургической репризы цикла.

5. «Внемли себе». *Gratias*

«Внемли себе» — призыв Сковороды услышать голос Бога в себе. По мнению философа, рай и ад существуют в «нутре» человека, в его мыслях. Цитата взята из церковнославянского текста Второзакония (Втор. 15:9)⁷. Согласно евангелисту Луке, ее использовал в своих проповедях и сам Спаситель (Лк. 17:3; Лк. 21:34).

С композиционной точки зрения пятичастный цикл сочинения в целом можно уподобить большой сонатной форме. При этом первая и вторая части соответствуют экспозиции, третья соотносится с разработкой, четвертая часть выполняет функцию репризы, а пятая является кодой.

Как это свойственно стилю Губайдулиной, тематический рельеф прорисовывается благодаря функциям особого, синтезированного параметра музыкального языка — параметра экспрессии (понятие разработано В. Холоповой), включающего артикуляцию, способы звукоизвлечения, особенности мелодики, ритмики и фактуры. Две функции параметра экспрессии — *консонанс* (α) и *диссонанс экспрессии* (β) — характеризуются определенным комплексом средств музыкальной выразительности⁸.

⁵ Как отмечает Л. Софронова, Григорий Сковорода рассматривает мир через противопоставление внешнего и внутреннего, тайного и явного, видимого и невидимого, выстраивая ряды бинарных оппозиций; ряду понятий «невидимое — тайное — внутреннее — истина — дух — свет — жизнь» мыслитель противопоставляет «видимое — внешнее — ложь — плоть — смерть»: «Эти оппозиции, явно зависящие от религиозной картины мира, образуют иерархическую систему, подчиненную не вынесенной на поверхность основной оппозиции сакральное / светское» [2, 109].

⁶ В эскизах Губайдулиной содержатся намеки на истолкование смысла четвертой части: «осознание в себе божественного, равного человеческому» (цит. по: [5, 112]).

⁷ Соответствующая строка в Синодальном переводе: «Берегись, чтобы не вошла в сердце твое беззаконная мысль».

⁸ Подробнее о параметре экспрессии см. [3].

Функция параметра экспрессии	Консонанс экспрессии	Диссонанс экспрессии
Артикуляция	Плавная: legato	Отрывистая: <i>staccato</i> , <i>pizzicato</i> , рикошет, тремоло, трель, глиссандо и др.
Мелодика	Плавная мелодическая линия	Скачкообразная мелодическая линия
Ритмика	Моноритмия	Полиритмия
Фактура	Континуальность	Дискретность
Степень фиксации музыкального текста	Точно выписанный текст	Алеаторика

Таблица 1

Номер части	1	2	3	4	5	
Название части	«Радости вашей никто не отнимет от вас»	«Возвеселитесь веселием»	«Радуйся, Равви!»	«И возвратился в дом свой»	«Внемли себе»	
Параметр экспрессии	α	β	$\alpha \leftrightarrow \beta$ (конфликт)	α	β	$\alpha (\beta)$
Сонатная форма	Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода
	Главная партия	Побочная партия		Г.п.	П.п.	

Таблица 2

Как видно из таблицы, в первой части экспонируются две противоположные образные сферы, что можно уподобить главной и побочной темам. Главная тема звучит в исполнении скрипки соло и представляет собой экспрессивную кантилену, выдержанную в спокойном ритмическом движении и диатоническом звукоряде:

1 Главная тема первой части

V-no

Побочная тема — виолончельное соло, которое состоит из нескольких элементов: обрывков хроматической гаммы, исполняемых приемом рикошет; трелей в высоком регистре, звучащих в динамике *ff*; восходящих малосекундовых интонаций, резко обрывааемых после *crescendo*:

2 Побочная тема первой части

Vc.

Очевидно, что материал главной и побочной партий относится к двум разным типам музыкальной выразительности. Главная партия с характерной для нее континуальностью фактуры, плавной мелодической линией, артикуляцией *legato* представляет сферу *консонанса экспрессии* (α), тогда как средства выразительности побочной партии, такие как дискретность фактуры, отрывистая артикуляция, неравномерность ритмической пульсации, можно отнести к функции *диссонанса экспрессии* (β).

Губайдулина диалогизирует с концепцией Сквороды, опираясь на свою собственную *систему музыкальной символики*. Например, сопоставление двух приемов звукоизвлечения — вибрато и флажолетов — символизирует у Губайдулиной два мира: земной и божественный. В главной теме первой части сонаты «Радуйся!» использование данных приемов подчинено особому замыслу: флажолет берется в той же точке струны, что и предыдущий звук вибрато (см. пример 1). Композитора восхищает это символическое схождение миров в одной точке пространства, ведь, по ее мысли, чтобы постичь иной мир, «не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет, надо лишь минимально изменить способ соприкосновения со струной» (цит. по: [4, 231]). Эта идея созвучна мысли Сквороды о человеческой возможности познать Бога внутри себя: «Самое же внутреннейшее внутри нашей мысленной бури и самый центр, и гавань, и мир есть наш то, о пресладчайшее имя Христос — Бог наш» [1, 315].

Божественное начало представлено и в основной теме четвертой части⁹.

3 Основная тема четвертой части

Мелодия скрипки парит в четвертой октаве, поддерживаемая гармониями из флажолетов у виолончели. Возникает «необыкновенный эффект <...> свечения музыки изнутри» [4, 231]. Ритмомелодические очертания этой темы роднят ее с главной темой из первой части (см. пример 1), что позволяет рассматривать четвертую часть цикла как репризу в сонатной форме. Однако если в экспозиции тема принадлежала сразу двум сферам — земной и небесной, в репризе она уже лишена своей земной, человеческой ипостаси.

Соотношение первой и четвертой частей Сонаты можно трактовать и сюжетно в связи со словами Иисуса: «Я пошел от Отца и пришел в мир; и опять оставляю мир и иду к Отцу» (Ин. 16:28); эта фраза произносится Христом в его Прощальной беседе вскоре после слов, ставших названием первой части Сонаты. В то же время, евангельский сюжет трактуется у Губайдулиной в обобщенно-символическом плане; композитор избегает как живописания его конкретных деталей, так и подчеркивания многих моментов, важных для христианского вероучения.

Тематизм побочной партии, связанный со сферой диссонанса экспрессии, проходит несколько стадий с трансформациями. Побочная тема в первой части

⁹ В черновиках ремарка — «ангельский хор» (цит. по: [5, III]).

выражает нервозность, агрессию и внутреннее смятение (см. пример 2). Однако в этом негативе еще нет конкретной направленности: разрозненные мотивы прерываются цезурами и паузами, восходящий пассаж *crescendo* и *accelerando* завершается истерично звучащей трелью.

Образ зла существенно меняется во второй части:

4 Основная тема второй части

Хроматизированная мелодия «вьется» вокруг одних и тех же звуков *c* и *h*. Идея, намеченная в побочной партии, выражена здесь словно с большей уверенностью: отдельные мотивы сливаются в непрерывный мелодический поток, а нюанс *pp* придает звучанию зловещий оттенок. Как уже отмечалось, возникающий музыкальный образ противоречит названию части и ее жанровому обозначению («Возвеселитесь веселием». Gloria).

Квинтэссенцией зла становится тема скрипки в третьей части (пример 5). Ей предшествует развернутый виолончельный монолог, выдержанный в высоком стиле, который внезапно обрывается вступлением скрипки¹⁰. Отрывистые, звонкие терции, напоминающие мотивы из каприсов Паганини, в контексте этой части воспринимаются стилистическим диссонансом. В неуместной гармонической простоте мотивов скрипки слышится что-то дьявольское. Такая коллажная полистилистика в духе Шнитке не характерна для творчества Губайдулиной, и использование здесь этого приема связано с программным замыслом. В лаконичной теме скрипки Губайдулина умещает два смысловых плана. Первый, внешний, связан с ликующими мажорными терциями, соответственно словам названия части «Радуйся, Равви!» Внутренний подтекст этой фальшивой радости читается через тремоло, обрывающееся на диссонансе после короткого *crescendo*.

5 Тема скрипки из третьей части

¹⁰ В этой части Губайдулина персонифицирует музыкальные инструменты: «cello – Христос», «v-no – Иуда» (цит. по: [5, 97, 100]).

В третьей части сонаты появляются символы крестных страданий, выкристаллизовавшиеся ранее в других сочинениях Губайдулиной. В партии виолончели многократно излагается «тема креста»: вместе с открытой струной звучат малосекундовые опевания этого звука на соседней струне¹¹. В центре части на фоне виртуозной скрипичной каденции проводится восходящая гаммообразная тема виолончели, выписанная очень крупными длительностями, которые ассоциируются с медленными, тяжелыми шагами. Это «шествие на Голгофу» продолжается от *Cis* до g^2 , где звучание обрывается на *ffff* и наступает тишина.

В конце четвертой части также возникает образ страданий, теперь уже в качестве реминисценции. Это знакомый нам «мотив креста», а также фигура, которая у Губайдулиной символизирует распятие: многократное повторение звука *d* разнообразными приемами (рикошет, тремоло, *pizzicato*). Принадлежность сфере диссонанса экспрессии сближает эту тему со второй темой из первой части; таким образом, ее можно считать репризой побочной партии.

Пятая часть является своего рода послесловием, кодой сонатного цикла (пример 6). Интересно, что в основе главной темы финала лежит совершенно новый музыкальный материал, не имеющий отношения к тематизму сонатной формы, развернувшейся в предыдущих четырех частях. Более того, этот материал носит ярко выраженный танцевальный характер, что не соответствует стилистике сонаты в целом.

6

Пятая часть

Танцевальная мелодия финала звучит изящно и легко, начальные секстовый и октавный скачки наполняют ее почти ликованием. Счастье возможно, — уверен Скворода, и композитор в финале сонаты, казалось бы, подтверждает эту идею. Однако в последних тактах пятой части вдруг появляются и многократно повторяются тремолирующие «мотивы распятия» из четвертой части и тема «двух миров» из первой части сонаты. С точки зрения формы цикла подобная концовка необходима для того, чтобы объединить

¹¹ Подобные мотивы креста многократно проводятся в другом произведении Губайдулиной — «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982).

контрастный финал с остальными частями. Однако возвращение к прежним темам в конце Сонаты — не только проявление эстетических закономерностей. В неоднозначном окончании сочинения выявляется собственная позиция композитора: мир — это зыбкое равновесие добра и зла, и жертва Христа не может избавить человека от ответственности за выбор между этими двумя полюсами.

Соната «Радуйся» представляет собой редкий случай по-настоящему программного сочинения Губайдулиной в чисто инструментальной сфере. Уместность программных ассоциаций подтверждается композиторскими ремарками в эскизах, объясняющими использование полистилистики, раскрывающими характер музыкальных тем. Жанровые подзаголовки в первой редакции и названия частей во второй, вынесенные в чистовик сочинения, выявляют собственную образно-философскую логику композитора, проводящего сквозь слои библейских цитат излюбленную драматургию, близкую экзистенциализму. Таким образом, Губайдулина в своей музыке не ограничивается лишь иллюстрацией философских идей, но осуществляет диалог с концепцией Сковороды.

Использованная литература

1. *Сковорода Г.* Сочинения: в 2 т. Т. II / Сост., пер. и обр. И. В. Иванько и М. В. Кашубы. М.: Мысль, 1973. 488 с. («Философское наследие», Т. LVI).
2. *Софронова Л.* Три мира Григория Сковороды. М.: Индрик, 2002. 464 с.
3. *Холопова В.* Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского, сб. 25. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 153–160.
4. *Холопова В.* София Губайдулина. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 408 с.
5. *Hötzenecker K.* Das semantische Kompositions-konzept Sofia Gubaidulinas Sonate «Freue dich!» unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen und der unveröffentlichten Erstfassung. Diplomarbeit. Wien, 2010. 141 S.