

Башарова И. Р.

**О художественно-смысловых параллелях
фортепианных пьес для детей С. Губайдулиной
с музыкой барокко**

Фортепианная музыка для детей Софии Губайдулиной является яркой страницей творчества композитора. Здесь отражается многосложный художественный мир и проявляются два лика «образа автора»: «автор-ребёнок» и «автор-философ». Тем самым в пьесах как бы стирается грань между игровым познанием мира и философскими размышлениями над вечными вопросами бытия. В этой связи интересно обратиться к миниатюрам «Пьеса», «Toccata troncata» и «Инвенция». Цель данной статьи — выявить некоторые особенности воплощения авторского художественного мира в пьесах композитора.

Поэтическое видение мира в миниатюрах «Пьеса», «Toccata troncata» и «Инвенция» формируют художественные представления о картине Универсума, воплощаемые посредством интертекстуальности. В пьесах С. Губайдулиной — современного композитора — зашифрованы смысловые структуры инструментальной музыки барокко. Они проявляются на разных уровнях: стиля, жанра, интонационной лексики и её пространственно-временной организации. Интонационная лексика понимается в музыкознании как совокупность языковых клише и интонационных формул¹, или иначе, семантических фигур с относительно устойчивыми закреплёнными значениями.

Миниатюры С. Губайдулиной представляют собой полифонические тексты чисто инструментальной природы. Раскрытие их художественной специфики, на наш взгляд, сопряжено с анализом этимологии значений и организации смысловых структур в музыкальном тексте.

¹ Систематизация и описание «мигрирующих интонационных формул», а также анализ механизма их структурно-смысловых модификаций в контексте музыкальной темы содержатся в монографии Л. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [11].

Барочный жанр токкаты («Пьеса», «Toccata troncata») и жанро-форма (О. Соколов) инвенции («Инвенция»), с соответствующими композицией и интонационной лексикой, в контексте пьес выступают в роли знаков. Они подвергаются преобразованиям и становятся объектами игры. Композитор акцентирует внимание на импровизационной природе жанров и «воскрешает» изначальное понимание токкаты и инвенции как инструментальной игры-изобретения, игры разума.

Жанровые обозначения токкаты и инвенции находятся в смысловой связи с родовым понятием — игрой. В процесс игры включается способ звукоизвлечения, который приобретает самоценность в пьесе «Toccata troncata» («Прерывающееся прикосновение»). Так, на испанском языке «tocar» употребляется в значении «играть на музыкальном инструменте». В инвенции (от лат. *inventio* — *изобретение, выдумка*) на первый план выступает интеллектуальная игра. В барочных инвенциях доминируют законы развития мысли, и внимание слушателя приковано к логике музыкального процесса. В «Инвенции» С. Губайдулиной также запечатлён процесс самого мышления. Вместе с тем, барочные категории иллюзии и игры неразрывно связаны с понятиями прекрасного и совершенного. «Эстетика чудесного» (М. Лобанова) соприкасается в миниатюрах с «детским» восприятием мира как источника познания.

С. Губайдулина опирается в пьесах на наиболее общие принципы построения барочных форм. Так, композиционную форму «Инвенции»² выстраивают полифонические структуры и приёмы преобразований, характерные для барочной фуги. В миниатюрах «Пьеса» и «Toccata troncata» обнаруживается свойственная барочным токкатам последовательность композиционных блоков (сегментов и разделов), создающая впечатление импровизационности.

² Форма-схема «Инвенции»:

Т П¹ И¹ Т П³ И² Кода
О П² ⊥

Подобно переосмыслению канонических моделей, утвердившихся предметно-визуальных конструкций в живописных полотнах современных художников, новая эстетика, а также языковой и семантический контексты обуславливают специфический подход к воплощению барочных смысловых структур в пьесах С. Губайдулиной. В процессе звучания музыки миниатюр семантические фигуры барокко почти не различимы на слух воспринимающим субъектом. Однако они выходят на первый план в аналитическом процессе создания музыкального текста композитором и расшифровки его исполнителем. При этом особую роль играет графическое оформление нотного текста, придающее ему эстетическую ценность.

Интерес к устройству явлений в миниатюрах соприкасается с аналитическим пониманием природы вещей. Здесь воплощён мир абстрактный, представляющий собой изобретение творческого ума. Графичность, отсутствие смешанных красок (исключая цветовые пятна, например, кластеры) в пьесах придают ясность и чёткость музыкальному рисунку. Приметы барочного стиля: лаконичное письмо, стройность и тонкость в оформлении звуковой материи, предельная детализация текста сами становятся объектами эстетизации.

Как известно, эпоха барокко расширила художественное претворение идеи пространства, времени и движения в искусстве. В пьесах С. Губайдулиной образы пространства и движения являются источником эстетического любования. Вероятно, как и в барокко, воспроизведение реальных пространственно-временных физических форм в миниатюрах автора обусловлено стремлением постигнуть совершенство человеческих изобретений как проекций нерукотворных явлений космоса.

Композитор продолжает барочную традицию претворения искусно созданного художественного мира — аналога мира физического. При этом в центре «объектива» оказывается красота пропорций и конфигураций, присущая его объектам. Моделирование реальных пространственных

движений в музыке пьес часто осуществляется с помощью *линейной графики общих форм движения (ОФД)*³. Звуковое пространство миниатюр заполняют смысловые структуры, основанные на разнообразных видах линейного движения: от простейших до более сложных. Подобные виды *нисходящего* и *восходящего* движений в инструментальной музыке барокко воплощались через прямую направленность, поступательность и диатонизм⁴. В миниатюрах С. Губайдулиной они имеют иную: модальную и хроматическую ладозвукорядную основу.

Мелодическую ткань темы «Инвенции» (пример № 1) составляют интонации ОФД, основанные на *нисходящем* заполнении *диатонического* пентахорда *e-moll* (т. 1) и *восходящем* движении по ступеням гексахорда лидийского *C-dur* (т. 4), пентахорда мелодического вида *d-moll* (т. 6) и звукоряда с переменной опорой на гармонический вид *a-moll* и натуральный вид *C-dur* (т. 7 — т. 8). Разнообразные по ладозвукорядной структуре ОФД формируют своеобразную мозаику. Перечисленные интонации изображают устремлённое вниз и вверх линейное движение. Вместе с тем, организуя в музыкальном тексте энергетическое напряжение, они выражают как эмоциональный спад, так и активность.

Реже встречаемое в барочных текстах «*ламинарное*» движение, основанное на приёме репетиций тона, в «Пьесе» С. Губайдулиной также приобретает новый вид (пример № 2). Быстрые повторы звука (“*e^I*” в т. 1 — т. 2), где первый тон соответствует реальному, а второй — отражённому, образуют эффект реверберации. «*Фигуры пауз*» нарушают инерционность движения (т. 2 — т. 3), а восходящие и нисходящие скачки на большую септиму *e^I — dis²* изменяют его траекторию (т. 2 — т. 4). При этом континуальная линия модифицируется в дискретную. Плоскостное

³ В дальнейшем принимается сокращение ОФД.

⁴ Исследованию звуковых форм воплощения энергии - различных видов механических движений в музыкальных текстах барокко посвящена статья Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха)» [10].

изображение преобразуется в объёмное. Всё это наделяет данный вид движения большей энергетической силой.

Линейные движения «пересекают» скачки на широкие интервалы. Изначально связанные с образными представлениями о падении и взлёте, они приобретают в пьесах также выразительную функцию и привносят яркие эмоциональные краски. Так, в музыкальной теме «Инвенции» (пример № 1) обнаруживаются *нисходящие* интонационные скачки на малые септимы $f^2 - g^1$ (т. 3, т. 6), $a^1 - h$ (т. 4) и большие септимы $es^2 - e^1$ (т. 3), $h^1 - c^1$ (т. 3 — т. 4). Они выражают напряжённое эмоциональное «угасание». *Восходящие* скачки на интервалы большой сексты $g^1 - e^2$ (т. 3), чистой квинты $e^1 - h^1$ (т. 3), большой септимы $h - ais^1$ (т. 4 — т. 5) и тритона $fis^1 - c^2$ (т. 5 — т. 6) воспринимаются в музыкальной теме «Инвенции» как эмоциональные «всплески».

С одной стороны, линейные движения и интонационные скачки представляют собой *конкретные* звуковые формы, моделирующие изобразительные и энергетически-выразительные свойства предметного мира. С другой, — они приобретают функцию *мыслимых* логических структур, выстраивающих *абстрактно* созданный мир. По-видимому, именно в этом проявляется попытка композитора осознать всеобщие законы мироздания. Если в музыке барокко образы движения связывались преимущественно с морально-этическим аспектом мирозерцания, то в пьесах композитора они в большей степени становятся объектами эстетического воззрения на мир.

С. Губайдулина привлекает в пьесы различные интонационные формулы барокко, мигрирующие из «интонационного фонда эпохи» (Б. Асафьев) и авторских текстов. К первым относятся широко используемые в вокально-хоровых, оперных и инструментальных произведениях барокко интонация *lamento* (вздоха), интонационная формула *фанфары*, а также риторические фигуры *exclamatio* (восклицания), *passus duriusculus*

(жестковатый ход), *saltus duriusculus* (жестковатый скачок), *circulatio* (вращения) и «*фигура креста*». За ними закреплялись определённые образные представления. Вторые представлены аллюзиями на интонационные формулы инструментальных сочинений И.-С. Баха. Семантические фигуры барокко органично «живут» в авторском контексте и вступают с ним во взаимодействие.

С авторским словом можно соотнести в пьесах интонацию, которая часто встречается в произведениях С. Губайдулиной и обретает статус *интонации автора*. Она представляет собой структурно устойчивое образование и включает сопряжение малой и большой секунд в их противодвижении $c^2 - h^1 - cis^2$ (т. 6 примера № 1, «Инвенция»), $as^1 - a^1 - g^1$ (верхняя строка нотного текста, т. 1 примера № 3, «Тоската тронcata»). *Интонация автора* несёт, прежде всего, эмоционально-выразительную функцию, так как в ней сконцентрировано лирико-экспрессивное начало.

Рассмотрим подробнее барочные интонационные формулы и их преобразования в музыкальном тексте миниатюр С. Губайдулиной. Одни и те же семантические фигуры, в зависимости от контекста, наделяются в пьесах полярными смысловыми оттенками. В одном случае интонация *lamento* в виде нисходящих малосекундовых хорейческих ходов $ges^2 - f^2$ (т. 3 примера № 1, «Инвенция») и $a^3 - as^3$ (т. 2 примера № 4, «Тоската тронcata») воспринимается как своего рода сгусток энергетического напряжения. Острота её звучания в «Инвенции» инициирована также ладовым понижением третьей и второй ступеней *e-moll*. Интонационная формула проводится в громкой динамике, акцентной артикуляции и «вживляется» в инерционный поток безостановочного движения. В другом случае интонация *lamento* $e^2 - es^2 - d^2$ (т. 2 примера № 3, «Тоската тронcata») завершает музыкально-речевое высказывание. Она интонируется беззвучным нажатием клавиш в равномерном движении восьмых. Интонационную формулу пролонгируют особый приём ритмического

увеличения её тонов и фермата. С одной стороны, в миниатюрах интонация *lamento* звучит нарочито жёстко, выпукло, а с другой, — «облекается» в неясную по очертаниям форму обертонового сонора.

В инструментальных произведениях барокко к числу наиболее распространённых интонационных оборотов относится фигура *passus duriusculus*. Её возникновение связывают с оперной арией *lamento*. В этой связи за интонационной формулой закрепилась семантика страдания и скорби. В «Инвенции» С. Губайдулиной фигура *passus duriusculus* предстаёт в двух структурно-смысловых вариантах. В скрытом двухголосии музыкальной темы она формируется из тонов фигурации $g^2 - ges^2 - f^2 - e^2 - es^2$ (т. 2 — т. 3 примера № 1). Темп *vivo* и способ звукоизвлечения *martellato* максимально активизируют энергетическое напряжение «цепочки» нисходящих хроматизмов. Затем в процессе интонационного развёртывания происходит ритмическое продление тонов фигуры со сменой артикуляции на *portamento* $gis^1 - g^1 - fis^1 - f^1 - e^1$ (нижняя строка нотного текста, пример № 5). В первом случае подчёркивается инструментальное звучание семантической фигуры, а во втором — акцентируются её вокальные первоисточки, связь с барочным инвариантом. При этом возникают эффекты сжатия и разрежения, динамизации, «оживления» и кристаллизации, «застывания» интонационной формулы в звуковом пространстве.

Аффективно-приподнятый эмоциональный тон в музыке барокко выражала фигура *exclamatio*, моделирующая речевую интонацию возгласа. В миниатюре «Тоската тронcata» (пример № 3) яркий начальный восходящий квартовый ход в оправе ямбической стопы $h^1 - e^2$ (затакт — т. 1) воспринимается в качестве источника звука-сигнала. Его имитационно-отголоски, расположенные на ритмически слабых долях такта $f^1 - b^1$ и $g^1 - c^2$ (т. 1), воссоздают эффект эха.

Известно, что фигура *saltus duriusculus* сформировалась в вокально-хоровой музыке барокко. Её первичные значения основывались на изображении «скачка в бездну». В инструментальных сочинениях интонационная формула наделяется эмотивной функцией и передаёт большое эмоциональное напряжение. В пьесе «Toccata troncata» типичные для фигуры *saltus duriusculus* нисходящие диссонантные интонационные скачки на большую септиму $e^2 - f^1$ и тритон $c^2 - ges^1$ (т. 1 примера № 3) заостряет их «впаянность» в стремительное метрически трёхдольное остигатное движение восьмых. Скандированная артикуляция и динамика «*ff*» придают звучанию угловатый, резкий «профиль».

Глубокий пласт художественных представлений в произведениях барочных композиторов был связан с графическим изображением «*фигуры креста*». В миниатюрах С. Губайдулиной встречаются её разнообразные варианты. Так, сходные по структуре интонационные формулы обнаруживаются в «Инвенции» $c^1 - h^1 - cis^1 - c^2$ (т. 4 — т. 6 примера № 1) и в пьесе «Toccata troncata» $F - Fis - Gis - G$ (нижняя линия фактуры, т. 7 примера № 6), $f^2 - ges^2 - es^2 - e^2$ (верхняя строка нотного текста, затакт — т. 1 примера № 7). Вместе с тем, «*фигуры креста*» опосредованы в тексте *интонацией автора*, что обусловлено их интонационным родством, опорой на хроматическое соотношение тонов. «*Фигура креста*», имеющая диатоническую ладовую основу, звучит в «Инвенции» $g^1 - f^1 - d^1 - e^1$ (верхняя линия фактуры, т. 8 — т. 9 примера № 8).

Перечисленные структурные варианты «*фигуры креста*» расположены в скрытых голосах фактуры, что в совокупности с приёмом паузирования образует дискретность их ритмического рисунка. Интонационную формулу вуалирует и «острая» артикуляция. В пьесах «*фигура креста*» теряет связь с первичными художественными представлениями и выступает в роли знака-напоминания об эпохе прошлого. Вместе с тем,

сохраняется её символическое значение как «системы космических координат» [6, с. 67].

Композитор включает в текст «Пьесы» широко известную в эпоху барокко фигуру *circulatio* (нижняя строка нотного текста, т. 4 — т. 6 примера № 2).

Как известно, фигуру *circulatio* структурирует волнообразный тип линейного движения. В «Пьесе» интонационная формула также описывает движение по траектории круга. Вместе с тем, в ней выделяются слой опоры и слой орнамента, так как нижняя линия скрытого двухголосия обрисовывает в фигуре *circulatio* фигуру *passus duriusculus* в обращении $f^1 - ges^1 - g^1 - as^1 - a^1$. Длющийся хроматический кластер $ais^2 - h^2 - c^3$ (верхний слой фактуры) выступает в функции фона и обостряет звучание фигуры *circulatio*. Расслоение музыкальной фактуры на фигуру и фон способствует расширению звучащего пространства, а ритмическая игра - приём акцентного варьирования мотивов (В. Холопова) - привносит элемент случайности в «запрограммированное» движение шестнадцатых.

В разные времена у многих учёных и художников вызывало интерес движение по траектории круга. Равновесие динамики и статики приближает его к состоянию покоя. Круговое движение представляет собой вечное движение планет и сфер. Направленность и обратимость, как знаки движения и неподвижности в фигуре *circulatio*, по-видимому, отражают в «Пьесе» мысль о гармоничном устройстве космоса в осознании его человеком. Данные представления близки как западному, так и восточному миропониманию, что подтверждают краткие выражения-афоризмы англо-американского поэта Т. Элиота: «В незыблемой точке мировращения» [12, с. 375] и китайского мыслителя, поэта Лао-цзы: «Покой есть главное в движении» [5, с. 57].

Обозначающая в эпоху барокко зеркальное отражение *преходящего* в *вечном*, фигура *circulatio* в «Пьесе» С. Губайдулиной заключает смысловую диспозицию *конечное — бесконечное*.

Героическая интонационная формула *фанфары* вводится в музыкальную тему «Инвенции» в виде локальной структуры и броской звуковой краски (т. 1 — т. 2 примера № 1). Она основана на обыгрывании тонов квартсекстаккордов одноимённого *Es-dur — es-moll*. Тонкая игра светотени отдаляет восприятие *фанфары* от её театральных прообразов.

Семантические фигуры барокко в музыкальном тексте пьес С. Губайдулиной приобретают необычное звучание. С помощью значительных структурных и семантических модификаций интонационных формул в авторском контексте «высвечиваются» новые грани заложенных барочной культурой значений.

С. Губайдулина обращается в миниатюрах и к риторическим фигурам, получившим вторичные значения в инструментальных сочинениях И.-С. Баха. При этом они наделяются в пьесах функцией цитат-аллюзий — стилистических намёков. Сцепление фигур *anabasis* (восхождение) и *saltus duriusculus* (верхняя линия фактуры, т. 4 примера № 8) в «Инвенции» С. Губайдулиной вызывает ассоциации с начальным интонационным оборотом (пример № 9) из двухголосной Инвенции d-moll И.-С. Баха. В варианте сохраняются звуковысотная и ладотональная структуры прототипа, но деформируется ритм инварианта⁵.

Ещё одну цитату-аллюзию в «Инвенции» С. Губайдулиной представляет «фигура креста» $d^2 — cis^1 — e^1 — f^1$ (верхняя линия фактуры, т. 13 примера № 8), сходная по звуковому наполнению с одноимённой интонационной формулой из Инвенции d-moll И.-С. Баха $d^1 — cis^1 — f^1 — e^1$ (пример № 9). Фигура преобразуется в миниатюре посредством

⁵ В «Инвенции» С. Губайдулиной интонационные формулы включаются в остинатное метроритмическое движение. Нерегулярная акцентность (В. Холопова), образуемая сменой размера и ритмических групп шестнадцатых, усиливает трансформацию барочных семантических фигур в музыкальном тексте пьесы.

регистрового переноса начального тона “*d*” на октаву вверх и ротации – перестановки тонов “*e*” и “*f*”. При этом обе интонационные формулы обнаруживаются в субфактуре.

Цитата-аллюзия «*фигуры креста*» из Французской сюиты d-moll И.-С. Баха (пример № 10) зашифрована в музыкальном тексте пьесы С. Губайдулиной «*Toccata troncata*» $c^2 - g^1 - h^1 - b^1$ (нижняя строка нотного текста, т. 1 примера № 7). Фигуры объединяет графический рисунок. Однако в пьесе С. Губайдулиной «*фигура креста*» звучит в нижнем голосе скрытого двухголосия, прерывистом ритме и подчёркнутой артикуляции.

Хроматизация резких фактурных росчерков-линий, ритмические метаморфозы и своеобразные темброво-регистровые звучания в тексте фортепианных миниатюр для детей преобразуют семантические фигуры барокко. Универсальные законы строения природно-космической сферы, преломляющиеся в музыке барокко, аккумулируют процесс смыслообразования в пьесах С. Губайдулиной⁶.

Организация интонационных формул в музыкальном тексте миниатюры «*Toccata troncata*» связана с контрастным варьированием их значений (пример № 6). Фигуры *exclamatio*, *saltus duriusculus*, а также интонация *lamento* и *интонация автора* звучат одновременно в прямо противоположных контекстных условиях: темповых, динамических, метроритмических, артикуляционных.

В пьесе «*Toccata troncata*» обнаруживается и принципиально новый способ организации семантических фигур в звуковысотную серию (пример № 3). Эффект их мелькания - следования друг за другом без перерыва в заданном темпо-ритме - образует калейдоскоп эмотивных знаков. При этом информация концентрируется в музыкальном пространстве.

⁶ В интервью с Э. Рестаньо С. Губайдулина говорит, что для неё особое значение имеет «космическое свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего», которое содержится в «естественной физической природе мира» и представляет собой «один из всеобщих законов существования – закон всемирного тяготения» (цит. по: [9, с. 64]). Е. Магницкая отмечает, что в XX столетии широко распространённой является «картина мира, основанная на принципе всеединства, или единства множества...» [6, с. 118].

Линейные законы полифонии обусловили оригинальное соединение интонационных формул в пьесе «Toccata troncata» (пример № 11). Нижняя линия фактуры включает последование *интонации автора* $dis - e - d$ и интонации *lamento* $d - cis - c$. Верхняя линия фактуры строится на фигуре *passus duriusculus в обращении* $f - fis - g - gis - a$. В совокупности они образуют хроматический кластер⁷. Совмещение интонаций, символизирующих пути нисхождения и восхождения, направлено на воплощение устойчивого равновесия и выражение эмоции умиротворения.

В сочинениях барокко организация семантических фигур базировалась на эффекте их дления, пребывания в музыкальном пространстве. В миниатюрах С. Губайдулиной построение интонационных формул генерируется их разнообразием, калейдоскопической сменой в музыкальном тексте. Данный принцип участвует и в организации формы «Пьесы», где горизонтальное сцепление и чередование сегментов⁸ вызывает аналогии с кинематографическим принципом монтажа.

В пьесах обнаруживается глубинное пространственное звучание. Его формирует объёмный тип музыкальной фактуры. Звуковую ткань миниатюр образует полилинейность — совмещение в одновременности автономных линий, дополняемых вертикальными созвучиями. При этом ломаные линии, имеющие витиеватый графический рисунок (скрытое многоголосие), выявляют кривизну пространства⁹.

Доминирующий в пьесах линейный тип изложения музыкальной информации подобен барочному «оформлению» музыкальной мысли. Он создаёт ощущение пребывания в «вечно длящемся настоящем» [9, с. 93]. В философии непрерывное движение времени обозначается понятиями «течение», «прохождение», «приход в бытие». По мнению философа А. Грюн-

⁷ Данный фрагмент напоминает интонационное «оформление» музыкального материала в пьесе «Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» (1972), где преобладает сонорное письмо.

⁸ Последовательность сегментов в «Пьесе» представляет собой неточную симметричную структуру: «а» «b» «с» «b¹» «a¹» «d» (вариант «а») «е» «b²» «a²».

⁹ Это понятие введено в обиход гуманитарных наук П. Флоренским [7].

баума, данное «становление во времени» связано с «концептуальным осознанием непосредственного переживания события» [3]. Музыка пьес рождает у слушателя аналогичные художественные ассоциации с восприятием реального временного процесса.

Пространственный объём в миниатюрах воплощается с помощью различных характеристик: фонической, метrorитмической, динамической и темброво-регистровой. Так, например, композитор привлекает фонические свойства фортепиано для создания особых пространственных звучностей. Они формируются двумя способами. В первом случае мелодическое следование звуков на единой педали в стремительном темпе и громкой динамике образует эффект искусственно созданной и воплощённой реверберации (затакт – т. 1 примера № 3). Во втором случае пространственный эхо-эффект передан акустическим приёмом «высвечивания» призвуков тонового ряда – беззвучным нажатием клавиш фортепиано на педали (т. 2 примера № 3). Обертоновые звучности способствуют соноризации музыкальной ткани. По мнению Е. Магницкой, художественные эффекты резонанса и эха в музыке композиторов XX века направлены на создание множества «пространственных планов» и «временных измерений» [6].

Дифференциация фактурных линий посредством комплементарной ритмики, а также поляризация динамических оттенков в пьесах моделируют представления о реальном пространстве.

Иллюзию приближения и удаления звуковых объектов рождают регистровые *crescendo* и *diminuendo* («Пьеса»). Эффект визуализации вызывает также постоянно меняющийся характер соотношения двух фактурных линий в процессе интонационного развёртывания («Инвенция»). При этом возникает своеобразная линейно-пространственная игра. В моменты максимального регистрового сближения линейных голосов и их пересечения в представлении возникает *фигура креста*. Движение

линейных голосов от высокого регистра фортепиано к низкому (вторая интермедия и кода, т. 47 — т. 63), достигающее предельного звука, является метафорой *нисхождения* в глубину пространства¹⁰.

Звуковое пространство пьес сопоставимо с живой внутренне подвижной субстанцией - сложно организованным единством.

Барочные представления о многомерности времени составляют в миниатюрах квинтэссенцию поэтического взгляда на мир композитора XX-XXI века. «Звуковые лики», или иначе — «фигуры времени»¹¹, предстают в различных ипостасях и олицетворяют *быстротечность*, *дление* и *неподвижность* времени — *вневремя*. В пьесах они воплощены с помощью ритмоинтонационных смысловых структур: барочных и авторских.

Фигуры бега (т. 1 — т. 4 примера № 2) и *шага* (т. 15 — т. 21, т. 23 — т. 24 примера № 2), которые связывались в барокко со стремительным и равномерным видами движения, а также олицетворяли брренное и вечное, сопоставлены в «Пьесе» с фигурой *остановки* движения во времени (т. 22, т. 26 примера № 2). Последнюю можно обозначить «*фигурой rubato*», так как она звучит вне тактового размера и темпа¹². Эти фигуры выстраиваются в последовательность структурных сегментов музыкального текста.

Фигуры бега и *шага* формируются в «Пьесе» остинатным движением шестнадцатых и восьмых в переменном трёхдольном (6-8, 3-8) и пятидольном размерах (5-8). По-видимому, обе они в художественной

¹⁰ Как отмечает В. Холопова, - *фигура креста* является центральной в сочинениях С. Губайдулиной: «Ступени» для симфонического оркестра (1972), «In stose» («Крест накрест») для виолончели и органа (1979) и других. Идея *нисхождения* получила яркое воплощение в пьесе «Descensio» («Нисхождение») для трёх тромбонов, трёх ударных инструментов, фортепиано, арфы и челесты (1981) [9].

¹¹ Данное метафорическое выражение заимствовано из названия симфонии для оркестра С. Губайдулиной «Фигуры времени» (1994).

¹² По наблюдениям В. Холоповой, подобный художественный приём встречается в Третьем струнном квартете (1987), где первый крупный раздел состоит из двух подразделов, контрастных с точки зрения организации музыкального времени. Первый подраздел написан вне метра, а второй обладает тактовым размером и темпом [9].

форме передают реально существующие ритмы перемещения объектов в пространстве.

«*Фигура rubato*» отражает особое внимание композитора к процессу мирозерцания. Эффект собирания тонов и созвучий (целые длительности) в единый сонорный пласт и пролонгирование его на педали с последующим «растворением» в тишине рождают в представлении иллюзию открытости пространственно-временного континуума. При этом большое значение приобретают тихая динамика и постепенное увеличение тесситуры звучания. Композитор словно пытается запечатлеть *вневремя*.

В миниатюре «*Toccata troncata*» *череду мгновений и протяжённость* времени также передают контрастные, но линейные фигуры, которые одновременно сосуществуют в едином музыкально-художественном пространстве¹³. При этом одна «фигура времени» излагается в нижней, а другая - в верхней линиях фактуры (пример № 6)¹⁴. Дихотомия трёхдольного и двухдольного метров, громкой и тихой динамики, быстрого и умеренного темпов, подчёркнутой, отрывистой и связной артикуляции характеризует контрастные «фигуры времени». Оппозиции плотного и разреженного времени, дискретности и континуальности, динамики и статики во многом напоминают антиномии барокко¹⁵. Сопоставление крайних регистров фортепиано ассоциируется с тембрами ударных инструментов (низ) и флейты (верх), являющимися в музыке метафорами «веса» и «невесомости».

С. Губайдулиной создано множество сочинений с использованием ударных инструментов и флейты. По словам композитора, «ударные — это

¹³ Полярные «фигуры времени» проводятся одновременно во втором разделе формы пьесы. Первая из них экспонируется в начальном разделе формы в виде инварианта-серии, а также двух её вариантов.

¹⁴ В линии верхнего голоса, а также в каждом из линейных «отрезков» нижнего голоса фактуры складываются различные девятиступенные хроматические звукоряды. Данное тождество свидетельствует о стремлении композитора к структурной соразмерности и выверенности.

¹⁵ Вместе с тем, музыкальная ткань, в которую «инкрустированы» смысловые структуры, органично вписывается в звуковое и художественное пространства музыки XX-XXI века. Фигура, запечатляющая *краткий миг* текущего времени, воплощена в пьесе посредством пуантилистической техники письма. Не случайно, Е. Магницкая определяет пуантилизм как «музыку энергетических импульсов», в которой закодированы «энергоинформационные законы вселенной» [6].

великая тайна земли и... может быть, подземелья» (цит. по: [9, с. 76]). По-видимому, в пьесе имитация звучания ударных инструментов напоминает о некой магической игре, а образ флейты, ставшей одним из главных символов древней восточной поэзии, – об эзотерической связи сознания с пространством медитирующего «я» (В. Медушевский).

Присущий западному сознанию дуализм – принцип действия и контрдействия – составляет характерную особенность отражённого в музыке С. Губайдулиной мировосприятия. Это подчёркивают исследователи творчества композитора. Так, В. Холопова пишет, что почти в каждом сочинении С. Губайдулиной воплощению художественного смысла способствует «бинарная оппозиция» [9, с. 103]¹⁶. В пьесе полярные «фигуры времени» передают «состояния» метафизического явления времени в активном и пассивном восприятии его человеком.

Контрастные «фигуры времени» в миниатюре «Toccata troncata» максимально отдалены друг от друга регистрово. Их внеположенность обретает метафорический смысл противопоставления Земли и Неба, созвучных барочному представлению о двух мирах – земном и небесном, реальном и иллюзорном. Между «фигурами времени» образуется пустотное пространство, олицетворяющее тишину – молчание. По мнению П. Флоренского, внеположенность вещей, то есть нахождение их вне друг друга, является основным признаком пространственности [7, с. 110].

Исчезновение противоречия между полярными «фигурами времени» наступает с появлением третьего «лика» – *вневремени*, также представленного «*фигурой rubato*» (пример № 11). «Рассеивание» звуков хроматического кластера в музыкальном пространстве на “*p*” создаёт ощущение погружения в состояние инобытия.

Последовательное сцепление тонов-точек в «*фигурах rubato*» («Пьеса» и «Toccata troncata») направлено на воплощение линии времени.

¹⁶ Этот термин применяется композитором по отношению к своему творчеству.

Вместе с тем, композитор погружается в «микрокосмос» звука. «По-моему, - говорит С. Губайдулина, - самое сильное из желаний нашего века - проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность её существа» (цит. по: [9, с. 37]).

Каждый отдельный тон — мир звуковых обертонов — уподобляется в пьесах «точке-событию». В совокупности они формируют единый тон-сонор. Через параллельную взаимосвязь: тон — обертоновая сфера — тон-сонор раскрывается устремлённость в *бесконечное*. Бытие во времени и в пространстве порождает два смысловых плана. Однако акцент смещается с направленности времени (реальное) на его мнимую остановку (условное).

Воплощение *вневремени* в миниатюрах сопряжено с запечатлением образа звучащей тишины. При этом поэтическое видение мира обнаруживает точки соприкосновения с восточным миропониманием. Исчезновение дуализма «ликов времени» в «*фигурах rubato*» («Toccata troncata», «Пьеса») подобно растворению, то есть переходу в трансцендентное состояние абсолютной пустоты. Оно рождается в гармонии с тишиной, наполненной смыслом, внутренней энергией. Здесь время и пространство представляют собой единой целое, образуя вечное теперь — *вневремя*.

В творчестве художников XX-XXI столетия: композитора С. Губайдулиной и поэта Г. Айги обнаруживается множество параллелей¹⁷. В. Холопова отмечает, что обоим присуще тяготение к медитативности, сплаву природной первозданности и утончённости авангардизма. Есть предположение, что «молчание пауз» было воспринято ими у А. Веберна

¹⁷ «Генеральная интонация» (В. Медушевский) поэзии Г. Айги – воплощение одухотворённого и прекрасного мира ребёнка. Ему принадлежат сборники стихотворений «Тетрадь Вероники» (1983) и «Мир Сильвии» (1991), а также отдельные стихотворения: «Детство» (1960), «Девочка в детстве» (1963), «Посвящается детство» (1964) и другие.

На слова Г. Айги созданы произведения С. Губайдулиной: «Розы» — вокальный цикл для голоса и фортепиано (1972), «Теперь всегда снега» — кантата для камерного хора и камерного ансамбля (1993). Концерт для виолончели с оркестром «И: празднество в разгаре» (1993) написан под влиянием одноимённого стихотворения поэта.

[8]. Важное смысловое значение в музыке С. Губайдулиной обретают способы звукоизвлечения и артикуляция, аналогично знакам пунктуации в поэзии Г. Айги. Сближает и стремление к проникновению в сакральность образов тишины, пространства и времени. Музыкальные и поэтические образы объединяет явление синестезии звука, слова и цвета.

Слышание тишины, созерцание окружающей действительности и бытие во *вневремени* мира соизмеряют чувство реальности, выраженное в миниатюрах С. Губайдулиной, с мировосприятием, воплощённым в поэтических строках Г. Айги. Смысловой доминантой художественных творений оказывается недосказанность звука и слова: «Тишина снега»

без начала
как времени
ниоткуда они пребывают
без происхождения мирные
вольные не имеют и отдельное что-то и общее
не проявляя места и подобия
быть знаемыми иль возможными
о просто они и они пребывая
миром одним
тишиною

«Фигуры времени» в пьесах наделяются скрытым смыслом. Их организация подобна типам мироощущения человека, его «формам» бытия в космическом пространстве. В «Пьесе» последовательное сцепление «фигур времени» передаёт представления о цикличности, а их параллельное звучание в миниатюре «Toccata troncata» — «полифонии» природных процессов¹⁸. При этом через космическое созерцание и самосозерцание устанавливается взаимосвязь человека и космоса, которая приводит к достижению внутренней гармонии.

Идея универсального строения Вселенной и Космоса реализуется в миниатюрах, прежде всего, на уровне звуковысотной организации. Гармоническую систему пьес выстраивает принцип подобия микро- и

¹⁸ Е. Магницкая считает, что в современной музыке принципы параллелизма, подобия и тождества способствуют воплощению идеи единства макро- и микрокосмоса [6].

макроэлементов друг другу. Импульсом для реализации процесса интонационного развёртывания в «Инвенции» является мелодическая ткань темы, в «Пьесе» — центральный элемент (термин Ю. Холопова) гармонической системы, в миниатюре «Toccata troncata» — двенадцати-звучная серия.

В пьесах обнаруживаются различные виды тональных систем. Вместе с тем, они организованы двенадцатитоновостью, которая связана с автономностью каждой из двенадцати высот. При этом «состояние» звукового пространства ассоциируется с невесомостью частиц в космическом пространстве.

В «Инвенции» сопряжение ладозвукорядных ячеек (диатонических и хроматических) по горизонтали и вертикали образует хроматическую тональность особого типа. При этом в процессе интонационного развёртывания наблюдается усиление гармонической неустойчивости. Её зона располагается с начала инверсионного проведения темы. Достаточно сопоставить вступление темы в *e-moll* и тонально неопределённое окончание пьесы. В миниатюрах «Пьеса» и «Toccata troncata» наблюдается свободный тип серийной композиционной техники¹⁹. Вместе с тем, в «Пьесе» повторность звуков “*e^I*”, “*fis*”, “*H*” формирует местные тональные опоры. Их условно можно соотнести с функциями классической тональной системы: S, D и T.

Как известно, в серийной композиционной технике производность возведена в степень сознательно применяемого принципа. В пьесах деривационный процесс, при котором каждый последующий элемент звуковысотной ткани формируется из предыдущего²⁰, способствует воплощению художественной идеи целостности явлений мира и космоса, а

¹⁹ По мнению музыковеда С. Курбатской, свободный тип серийной композиционной техники образуется как «выведение всей ткани из начальной серии <...> путём повторения мелких серийных сегментов или других интервальных структур, генетически связанных с серией, но не сводимых к ней» [4, с. 36].

²⁰ Лингвистическое понятие деривации, обозначающее образование новых (производных) структур из исходных (производящих), введено в музыковедение М. Арановским. Исследователь объясняет данным термином процесс динамического становления музыкального текста на разных уровнях [1].

также глубинной — внутренней взаимосвязи их природы, вырастания из единых корней.

Анализ фортепианных миниатюр для детей Софии Губайдулиной раскрыл многоплановость художественно-смысловых параллелей с инструментальной музыкой барокко. Барочные жанр и интонационная лексика не статичны и «мертвы» в пьесах, но подвергаются многочисленным и разнообразным модификациям. При этом межтекстовые взаимодействия и внутритекстовые преобразования смысловых структур расширяют художественное пространство миниатюр.

Особая роль в организации звуковой материи пьес принадлежит пространственной и временной координатам интонационного процесса. Характеристика и соотношение смысловых структур в музыкальном тексте реализуются посредством диспозиций: линейность — объёмность, последовательность — одновременность, плотность — разреженность, дискретность — континуальность, динамика — статика, движение — неподвижность. Их гармоничное сосуществование свидетельствует о многомерности художественных воззрений композитора.

В пьесах передаётся преемственность и единство представлений человека о мире. Смысловые структуры олицетворяют всеобщие формулы бытия. В результате возникает поэтический образ мира, основанный на барочной смысловой триаде: человек ↔ предметный мир ↔ космос. Здесь находит отражение художественная связь *конечное — бесконечное — вечное*. Диалог С. Губайдулиной — композитора XX-XXI века с музыкальным искусством барокко ведётся в своеобразной форме. Прошлое не воссоздаётся, но словно является неотъемлемой сущностью настоящего. Соположенность стилевых эпох музыки - барокко и современности - выражает идею *вне времени*. Разрыв между исторически отдалёнными эпохами исчезает, и возникает осознание личности в некоем безграничном музыкальном космосе.

Библиографический список

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
2. Айги Г. Теперь всегда снега: Стихи разных лет: 1955 / 1989. — М.: Сов. писатель, 1992.
3. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / Пер. с англ. Ю. Молчанова. — М.: Прогресс, 1969.
4. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. — М.: ТЦ «Сфера», 1996.
5. Лао-цзы Дао дэ цзин / Пер. с кит. Ян Хин-Шуна. — Спб.: Азбука-классика, 2002.
6. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1996.
7. Флоренский П. Исследования по теории искусства // Собр. соч.: В 4-х т. / Ред.-сост. А. Трубочёв. — М.: Мысль, 2000. — Т. 1: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии (Ред. Философское наследие). — С. 79 — 390.
8. Холопова В. Концепция творчества Софии Губайдулиной: опыт характеристики // Муз. академия. — 2001. — № 4. — С. 12 — 19.
9. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М.: Композитор, 1996.
10. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс: Сб. тр. / Отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — М., 1998. — С. 36 — 45.
11. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы: Монография. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
12. Элиот Т. Четыре квартета // Полые люди / Пер. с англ. С. Сергеева. — Спб.: Кристалл, 2000. — С. 372 — 412.

