

К. А. ШАЛЬКОВА

*Ростовская государственная консерватория**им. С. В. Рахманинова*

УДК 785.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.033-039

## ФЕНОМЕН «НЕВЕРБАЛЬНОЙ» МОЛИТВЫ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

«Невербальная» молитва – именно так возможно охарактеризовать ряд инструментальных сочинений композитора Софии Губайдулиной. Однако следует подчеркнуть, что данное предположение – лишь поиск нового понимания, осмысления и изучения музыки автора. Начиная с 1970-х и вплоть до 1990-х годов композитор осуществляла замыслы духовного порядка исключительно в инструментальных жанрах<sup>1</sup>. Создание литургического цикла – по сути «инструментальной мессы» – предопределило основную концепцию творчества Губайдулиной как концепцию христианской трагедии<sup>2</sup>. Ориентируясь на фрагментарное воссоздание канонических ситуаций, композитор своеобразно претворяет литургическую специфику. Особенностью этих произведений являются «интенции к христианским догматам, отражающим основную суть взаимоотношений человека и Бога, и к библейским сюжетам, конкретизированным в названиях» [14, с. 1]. Более того, через создание инструментальных сочинений духовного порядка в творчестве Софии Губайдулиной происходит кристаллизация собственного стиля выражения религиозно-сакрального содержания. Опирающиеся на библейский постулат – постулат веры, музыкальный язык сочинений при наличии общих стилевых признаков выступает как индивидуально-авторский канон «говоря» (термин автора) на религиозные темы.

Предварительно разъясним некоторые основные понятия, касающиеся точек пересечения сущностных проявлений молитвы. Влияние молитвенного дискурса на русскую культуру – практически не исследованная об-

ласть национальной культуры, в отличие от исповеди и проповеди в их христианском понимании и художественном преломлении, которые привлекали внимание исследователей. Молитва воспринималась как естественное явление, разлитое в ментальном пространстве. «Определяющая черта молитвенного дискурса, – уточняет Э. Афанасьева, – заключается в установке молящегося (трансцендентной или имманентной) на духовное преобразование окружающего мира в процессе богообщения» [1, с. 33]. Сущность молитвы и религиозного искусства в целом определяет В. Розанов: «Молитва есть сердце религии .... Она (Молитва) – лична, порывиста; пылает, а не теплится... Молитва и молитвенность ранее всех “вер”: и веры, собственно, сложились из этого основного молитвенного настроения; из этой почти бессловесной музыки души человеческой» [8, с. 153].

Исследуя особенности таинства молитвы, Епископ Феофан выделяет три её степени в зависимости от стадии духовного совершенства человека. Первая степень – молитва телесная, выражающаяся в чтении, поклонах, стоянии. Вторая степень – когда духовное и телесное начала во время богообщения взаимодополняют друг друга, тогда молитва становится внимательной: «внимание срастворяется со словом писанным и говорит как своё» [11, с. 242], происходит личное переживание соборного таинства в момент сопричастного отношения к каноническому тексту. Третья степень – молитва чувства (без слов, поклонов и размышлений), в процессе которой возможно преодоление телесности. Следовательно, в

религиозной практике вербальный способ молитвословия сосуществует с невербальным. Духовное совершенство достигается в трезвении сердца, и на его пути стоит неминуемо безмолвие, духовная молитва.

Идея безмолвного служения Богу была разработана исихастами<sup>3</sup> в XIV в. Характерно, что и для невербального состояния богообщения определена особая система молитвенной «диалектики». Пиком духовного прозрения у исихастов признаётся озарение: в процессе умного молитвенного делания возможно постижение того таинственного света, которым просиял Иисус при Преображении (Мф.: 17, 2; М.: 9, 3; Лк.: 9, 29). Разлитый молитвенный свет – знак соприкосновения души с Божественной энергией. «Откровение, развивающееся внутри человека» (И. Гёте) постепенно становится ведущей сферой *музыкальной медитации*. Медитативность как свойство музыкального мышления может быть охарактеризована через понятие внутренней речи, которая есть «речь не только без произнесённых слов, но и в значительной степени освобождённая от их “промысливания” – речь “чистых смыслов”» [2, с. 30].

Уже совершенно иными *свойствами художественного мышления* пронизаны сочинения ряда авторов (А. Н. Скрябина, Г. Малера, Ч. Айвза, А. Брукнера), чья созерцательно-интеллектуальная лирика представляет собой *специфический тип объективной образности*, который может быть рассмотрен как один из предшественников музыкальной медитативности второй половины XX века. В начале XX столетия понятие музыкальной медитации часто сближается с понятием статической композиции, а воплощения этого состояния отражает специфическую погружённость, статику, особую содержательную «пустотность». Качественно иной тип медитативности формируется в музыкальном искусстве, начиная с 1970-х годов. Многие начинают осмыслять медитативность, «как особую культуру мышления, несводимую к языковым, географическим и историческим полюсам и соединившую в себе европейскую

интroversию и древнюю духовно-психическую практику Востока» [5, с. 46].

По мнению ряда исследователей, воздействие медитативности на музыкальное искусство спровоцировало изменения и в жанровой картине XX–XXI вв. Новая жанровая ситуация зафиксирована в многочисленных примерах обращения композиторов к определённым типам образности, воплощённых в интроспективно-монологических жанрах. Среди них – элегия, монолог, размышление, воспоминание, медитация, постлюдия, хорал и др. Напомним медитации О. Мессиана, И. Вышнеградского, Б. Тищенко, Э. Денисова. У Губайдулиной медитация в чистом виде представлена в «Meditation» (Размышление на хорал И. С. Баха «И вот я перед троном твоим» для клавесина и струнного квартета, 1993). «Как правило, – уточняет Кузнецова, – они тяготеют к метафизически “рассредоточенным” жанрам, часто – со слабо структурированной внутренней организацией, с широко трактованной одночастностью или циклу с пассивно-рассредоточенной драматургической логикой» [5, с. 50]. Происхождение перечисленных жанров связано с определённой композиционной функцией – введения, заключения, переключения, отстранения. «Такая исторически сложившаяся “семантика слабого времени” [выражение О. В. Соколова. – К. Шалькова], характерная для указанных жанров, способствовала их органичной адаптации в условиях медитативности; ведь композиции подобного рода, как правило, тоже воспроизводят “слабое время” в содержательно-действенном смысле» [там же].

«Образная монологичность часто становится следствием строгого отбора выразительных средств: монотематизма, однородной художественной лексики, привлечения таких приёмов развития, как оstinатность, повторность, вариантность, секвентность их комбинаций. В итоге усиливается суггестия подобных сочинений: внутренняя сила, концентрация, глубина погруженности в одно состояние делают слушателя причастным к происходящему, поглощённым им», – отме-

чает М. Кузнецова [5, с. 55].

Ярким примером реализации указанных выше свойств музыкальной медитативности может служить «Introitus»<sup>4</sup> Софии Губайдуллиной – одночастный концерт для фортепиано и камерного оркестра, инструментальный концерт сакрального типа, отражающий важный смысловой аспект молитвенной практики в музыке *без слова*. Название сжато формулирует основной замысел, определяет главные особенности сочинения: молитвенный склад тем и их недейственное развёртывание в процессе развития музыкального материала («Introitus» в католической службе составляет вступительную часть мессы). Отсюда «непатетическая, созерцательно лирическая» его суть [12, с. 190]. Не цитируя литургические напевы, прибегнув к инструментальному, а не вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплощает молитвенное чувство – отрешённость от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты. Звуки темы фортепиано окутаны пеленой обертонов, будто они звучат в условиях акустики храма – отражаются от стен и арок. Темп «Introitus» медленный, произведение не содержит мощных динамических кульминаций, столь характерных для монументальных форм композитора, придающих её музыке внушительную силу воздействия. «Двадцатиминутное звучание негромкого “Introitus” незаметно, невидимо действует на слушателя, словно это своего рода медитация, но не восточная, а западная», – подчёркивает В. Холопова [там же].

Композиция Концерта складывается на основе развития *двух драматических линий*: первая представляет собой огромную, сложную «тему оркестра» (а), вторая (в) – «тему» *молитвенного характера у солирующего фортепиано*. Как положено в христианской трагедии, «в соответствии с идеей Преображения, замыслом пройти путь от сгущённого чувства до духовной просветлённости, композиция строится как про-

цессуальная, сквозная форма А, В, С» [12, с. 192]. «Introitus» не имеет ничего общего с типичной формой концерта: пианист не состязается с оркестром; нет броской виртуозности. В роли солистов выступают также флейта, фагот, ближе к коде – скрипка. Однако партия фортепиано резко контрастна по отношению ко всем остальным, «противопоставлена партиям других инструментов как вертикаль – горизонтали» [там же. Разрядка моя – К. Ш.], направляя наше внимание на элементы *сакрального*, проявляющиеся через пространственно-временной параметр и соответствующий ему *символ креста*. Всем прочим инструментам поручены мелодия, гетерофония, имитационная полифония. Партия фортепиано выделяется из общего ансамбля гармонической простотой, ибо содержит лишь двузвучия, вызывая ассоциации со стройным многоголосным хоралом. Стилизация хоровых особенностей фактуры дополнительно становится неким утончённым символом. Символический ореол придан и оркестровой партии на основных этапах её развития. Это, прежде всего, касается элементов звуковысотной организации, которые Губайдулина называет «*пространствами*». Первое – микрохроматическое, в нём молитва приобретает наиболее чувствительный характер; второе – хроматическое, экспрессивное и динамичное; третье – диатоническое, с равновесием напряжения и спокойствия, где молитва становится грустной и сосредоточенной; четвёртое – разряжённое, пентатоническое, аскетичное, некий субстракт духовности. Каждое «пространство» раскрывается в виде одной и той же попевок из трёх звуков, приобретающей всякий раз иной музыкальный смысл: в микрохроматике это *fa#-fa##-sol*, в хроматике *f-fis-g*, в диатонике – *e-fis-g*, в пентатонике – *e-fis-a*. Во всех вариантах обнаруживается общий звук *fis*, приобретающий функцию звуковысотного «полноса» (по И. Стравинскому – ссыла В. Холоповой). Он составляет первый и верхний тон в теме солиста и один из конечных тонов в заключительной трели

фортепиано. Воплощая молитвенную отрешённость, с помощью звуковых пространств автор использует потенциал тишины. Так, микрохроматическое пение преобразуется в шёпот, кажется колебанием вокруг звука, становится самым «внутренним», сакральным, подобно тому, как душа вздрагивает при произнесении важного слова. К тому же, в «Introitus» можно говорить о четвёртой временной координате, о которой пишет П. Флоренский и использует в своем анализе духовной музыки Н. Гуляницкая [3]. Данная координата составляет наполняемость, толщину, смысл музыкального времени, с другой стороны, как бы останавливает это время, унося сознание в сферу «внеличного», Вечного, олицетворяя *глубокую погружённость в молитвенную медитацию*.

*Примечателен финал произведения.* Каденция фортепиано построена на *piano* (ц. 62), пианист исполняет абсолютное *legato* на белых клавишах. В нюансе *pianissimo* вспоминается затенённое звучание разработки (*staccato, non legato*, трели, дискретность в партии фортепиано – ц. 67). Наконец, наступает главная и *завершающая кульминация* – открывается четвёртое «пространство» – восточная пентатоника у фортепиано (2 т. до ц. 71). В этом последнем «всплеске», едином «вздохе» оркестра из девятнадцати солистов нет какой-либо мощи или давящей силы. Оркестр светится и трепещет в трелях и вибрато. «*Molto vibrato, poco a poco* – такие ремарки стоят в партиях струнных по мере угасания кульминации» [12, с. 193]. Истание завершается на высокой, «небесной» трели фортепиано. Время будто останавливается и всё замирает перед лицом Вечности. Звук уходит в тишину, растворяясь в пространстве Божественной бесконечности.

«Невербальная» молитва Губайдулиной также самобытно представлена в сочинениях автора, в основе которых лежит словесная ориентация на религиозный текст. Речь идёт о «*De profundis*» – одночастной пьесе для баяна и Партите «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных. Причиной

объединения этих композиций, написанных в промежутки с разницей в несколько лет, заключается в их содержательной общности и специфическом типе драматургии. В основе каждого – *Слово*, реализуемое инструментальными средствами: инструмент имитирует звучание человеческого голоса.

«*De profundis*» (1978) – сочинение, где Губайдулина использовала знаменитый псалом № 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи» в латинском варианте. Однако пьеса «*De profundis*» связана и с другим христианским псалмом «Песнь восхождения». В музыке нет сюжетного следования его тексту. Основную роль играет его *символическая наполненность*. «Композитор претворяет в музыке главную идею псалма – духовное восхождение человека, обращённого мыслью к Богу» [6, с. 67]. Драматургический пласт произведения воплощает *три сущности*<sup>5</sup> – страдание (*a*), мучительное восхождение (*b*) и сияние божественной милости (*c*). Фактурное и ритмическое движение образуют *семь волн развития*, прерываемых семью ферматами, создавая ощущение дыхания: вдох, доходящий в кульминации до стона, и бессильный выдох (сжатие мехов).

Тематизм блока «*b*» в своих трёх проведениях тематизма создаёт характерный образ мучительного трудного пути в поиске света, дающего надежду на спасение. Как *молитва* звучит третье проведение темы, написанное нетипично одногласно, исполняемое *legato non vibrato*, звучащее словно благоговейное песнопение. Интервальное строение – лирическая секста<sup>6</sup> и кварта вместе образуют фигуру креста, дополненную секундовыми хроматизмами. Тематизм блока «*c*», проходя свои *три круга* развития представлен символом Божественного явления. «Образ упования и милости» находит выражение в светлом хорале параллельных мажорных трезвучий «как символ божественного избавления и спасения, после длительной горячей молитвы» [6, с. 70].

Именно так, как *истовая покаянная молитва*, воспринимается псалмодирование в



семичастной *Партите «Семь слов Христа»* (I часть – вступление и ц. 1, II часть – ц. 1)<sup>7</sup>. Обращение Губайдулиной к псалмодии раскрывает характер авторской трактовки вечных тем. «Её подход лирико-психологичен, что и объясняет выбор для выражения идеи соборности не бесстрастного хора, а именно псалмодии с её речевой природой», – считает О. Поповская [7, с. 153]. Так, по мысли Поповской, уже в начале сочинения оказывается закодированной направленность драматургического развития образов и проецируется смысловой итог сочинения в целом. Приведение к одному звуку унисона в псалмодировании, знаменуя идею «контакта» личного и внеличного, идею утверждения новой сущности, станет главным выводом, кульминационным моментом *Партиты* в VI части. Существует в сочинении и другой вариант псалмодии – хоровой. Он принадлежит к сфере внеличного, усиливая образную оппозицию (часть I, ц. 11). Своеобразие данного звукового облика подчёркивается использованием штриховой техники (чего только стоят указания исполнителю партии виолончели при переходе от VI к VII части партиты). Особую же трепетность звучанию

псалмодии (по наблюдению О. Поповской) сообщают алеаторически раскованные ритмические прогрессии и регрессии.

В целом, *Партита «Семь слов Христа»* концептуально воплощает в себе все основные символы, сквозь которые продолжает реализовываться *невербальная молитва Губайдулиной*. Она является апофеозом молитвенного диалога Бога-Сына и Бога-Отца. Страдания на кресте за все грехи человеческие воплощены в молитве-просьбе «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» (Ев. от Луки).

Определив сущность молитвы, обобщив её основные принципы, мы выявили её медитативную природу и возможность невербального способа существования. В полном объёме это отражено в творчестве С. Губайдулиной. *Создание инструментальных религиозно-философских сочинений* определённым образом показывает, как композитор в буквальном смысле слова совершает молитву, богослужение, но не в стенах Храма, а через глубокую погружённость в творческий акт, соединяясь тем самым с Высшей Божественной сферой и соединяя с ней слушателей, сопричастных и переживающих её музыку как личную молитву.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Начиная с «Ликуйте пред Господа» и «Аллилуйи», в творчестве С. Губайдулиной озвучивается религиозное слово.

<sup>2</sup> Понятие религиозно-философской или христианской трагедии введено Ф. Шлегелем, разработано Г. Калошиной в ряде работ в отношении инструментальных и вокально-инструментальных сочинений XIX–XX вв. В статье [4] выделены основные закономерности этой концепции: наличие зоны Просветления, Преображения как итога восхождения в нелинейной ярусной драматургии, чётко выраженный религиозно-символический ряд, многослойность пространственных и simultанность временных процессов.

<sup>3</sup> Исихазм, в переводе с греческого – покой, безмолвие, отрешённость.

<sup>4</sup> Концерт посвящён первому исполнителю, пианисту Александру Бахчиеву (1978).

<sup>5</sup> В сакральных сочинениях С. Губайдулиной символ числа три, как и в христианской традиции, есть число «небесное», символизирующее душу, а также символ Троицы.

<sup>6</sup> Это отметил А. Кудряшов в докладе «Лирическая секста в произведениях Софии Губайдулиной» на теоретической конференции в рамках фестиваля её музыки в 2001 г.

<sup>7</sup> Сочинение посвящено заказчикам и первым исполнителям – виолончелисту В. Тонхе и баянисту Ф. Липсу (1982, Москва, дирижёр Юрий Николаевский).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. 253 с.

2. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

4. Калошина Г. Е. Проблемы концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южнороссийский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 159–168.

5. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 233 с.

6. Миронова У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 170 с.

7. Поповская О. И. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной // Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 1996. Вып. 136. С. 146–163.

8. Розанов В. В. Нестеров М. В. // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. Т. 1. С. 152–158.

9. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.

10. «Софии – с любовью». К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. М.: Московская консерватория, 2014. Сб. 78. 184 с.

11. Феофан, Епископ. Путь ко спасению. Начертания христианского нравоучения. М., 1899. Ч. 3. 348 с.

12. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина: монографическое исследование (Жизнь памяти; Шаг души). М.: Композитор, 1996. 349 с.

13. Шевцова И. В. Трактовка виолончели в музыке Софии Губайдулиной и новации виолончельной техники второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 220–224.

14. Шириева Н. В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 238 с.

## REFERENCES

1. Afanas'eva E. M. «Molitva» v russkoy lirike XIX v.: logika zhanrovoy evolyutsii: dis. ... kand. filol. nauk ["Prayer" in 19th Century Russian Lyrical Poetry: the Logic of the Evolution of Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Tomsk, 2000. 253 с.

2. Bonfeld M. Sh. *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. The Experience of Systematic Music Research]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 648 p.

3. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [The Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of 20th Century Russian Sacred Music]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 432 p.

4. Kaloshina G. E. Problemy kontseptsii i stanovlenie «intonatsionnoy fabuly» v pozdnykh simfoniakh Antona Bruknera [Issues of Concept and the Formation of "Intonation-based Narration" in the Late Symphonies of Anton Bruckner]. *Yuzhnorossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2005, No. 1, pp.159–168.

5. Kuznetsova M. V. *Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Meditative Qualities as a Trait of Musical Thinking: Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 233 p.

6. Mironova U. A. *Proizvedeniya Sofii Gubaydulinoi dlya bayana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Compositions by Sofia Gubaidulina for Bayan: Thesis

of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 170 p.

7. Popovskaya O. I. Simvolizm kak vyrazhenie religioznoy kontseptsii tvorchestva S. Gubaydulinoi [Symbolism as an Expression of the Religious Concept in the Music of Sofia Gubaidulina]. *Sb. tr. RAM im. Gnesinykh* [Compilation of Articles from the Gnesins' Russian Academy of Music]. Issue 136. Moscow, 1996, pp. 146–163.

8. Rozanov V. V. M. Nesterov [Mikhail Nesterov]. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva* [The Philosophy of Russian Religious Art]. Volume 1. Moscow, 1993, pp. 152–158.

9. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.

10. «Sofii – s lyubovyu». K 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoi: nauch. tr. Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaikovskogo ["To Sofia – with Love." Towards the 80th Anniversary of Sofia A. Gubaidulina: Musicological Articles of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory]. Edited by V. N. Kholopova. Moscow, 2014. 184 p.

11. Feofan Episkop. *Put' ko spaseniyu. Nachertaniya khristianskogo nravoucheniya* [Archbishop Theophanes The Path towards Salvation. Outlines Christian Morality]. Moscow, 1899. P. 3, pp. 238–314.

12. Kholopova V. N., Restagno E. *Sofiya Gubaidulina: monograficheskoe issledovanie (Zhizn' pamyati; Shag dushi)* [Cofiya Gubaidulina: Monographic Study (Life of Memory; A Step of the Soul)]. Moscow: Kompozitor Press, 1996. 349 p.

13. Shevtsova I. V. Traktovka violoncheli v muzyke Sofii Gubaidulinoy i novatsii violonchel'noy tekhniki vtoroy poloviny XX veka [Interpretation of the Cello in the Music of Sofia Gubaidulina and Innovations of 20th Century Cello Technique]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 220–224.

14. Shiriyeva N. V. *Printsipy strukturnoy organizatsii khorovykh sochineniy Sofii Gubaidulinoy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Principles of Structural Organization of Sofia Gubaidulina's Choral Compositions: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2011. 238 p.

### Феномен «невербальной» молитвы в религиозно-философских инструментальных сочинениях С. Губайдулиной

Автор статьи в новом ракурсе рассматривает инструментальные композиции Софии Губайдулиной. Применительно к религиозно-философским сочинениям композитора вводится понятие «невербальной» молитвы. Раскрывается сущность понятия, оно философски осмысливается. Очерчиваются важные дискуссионные параллели: устанавливается сопричастность молитвы с диалогом, суть молитвенной «диалектики», раскрывается медитативная природа и возможность невербального существования молитвы. Духовное Откровение становится ведущей содержательной сферой инструментальной музыки. Медитативное и сакральное объединяются общим смыслом, ядром которого является очищающее начало как высшее выражение духовности. Ведущей концепцией становится *христианская трагедия с зоной Просветления, Преображения в конце сочинения*. Автор выявляет эти закономерности на примере Концерта для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», пьесы для баяна «De profundis» и Партиты «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных. Композитор в буквальном смысле совершает молитву, богослужение, но не в стенах Храма, а через глубокую погружённость в творческий акт.

**Ключевые слова:** София Губайдулина, Концерт для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», «De profundis» для баяна, «Семь слов Христа» – партита для виолончели, баяна и струнных, молитва, медитация

### The Phenomenon of “Non-Verbal” Prayer in the Religious-Philosophical Instrumental Compositions by Sofia Gubaidulina

The article examines from a new perspective Sofia Gubaidulina's instrumental compositions. The concept of “non-verbal” prayer is introduced in relation to the composer's religious-philosophical compositions. The essence of the concept is disclosed, and it is philosophically comprehended. The author outlines important argumentative parallels: she establishes the interconnection of prayer with dialogue, the essence of the „dialectics“ of prayer reveals the meditative nature and the possibility of the non-verbal existence of prayer. Spiritual Revelation becomes the leading sphere of the content of the instrumental music. The meditative and the sacred become unified by a common meaning, the core of which is formed by the purifying element as the highest expression of spirituality. The leading conception is presented by the *Christian tragedy with the zone of Enlightenment and Transfiguration at the end of the composition*. The author discloses these regular occurrences on the example of the Concerto for Piano and Chamber Orchestra „Introitus,“ the piece for bayan „De profundis“ and the Partita “The Seven Last Words of Christ” for cello, bayan and string instruments. The composer recites a prayer and carries out church service in the literal meaning, albeit not in the walls of a church, but through a deep immersion into the creative act.

**Keywords:** Sofia Gubaidulina, Concerto for Piano and Chamber Orchestra “Introitus,” “De profundis” for bayan, “The Seven Last Words of Christ” – Partita for Cello, Bayan and String Instruments, prayer, meditation

**Шалькова Ксения Анатольевна**

ORCID ID: 0000-0003-1171-5100

аспирантка кафедры истории музыки

*E-mail: lastochka\_07@list.ru*

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ростов-на Дону 344002, Российская Федерация

**Ksenia A. Shal'kova**

ORCID ID: 0000-0003-1171-5100

Post-graduate student

of the Music History Department

*E-mail: lastochka\_07@list.ru*

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don 344002, Russian Federation