

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Дунаевская А.Е. — Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40075 EDN: KOZWYB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40075

Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая

Дунаевская Алла Евгеньевна

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра "Теория музыки", Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова

109147, Россия, г. Москва, ул. Марксистская, 36

✉ novalyo@yandex.ru



[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40075

EDN:

KOZWYB

Дата направления статьи в редакцию:

28-03-2023

Дата публикации:

04-04-2023

Аннотация: В центре внимания данной статьи находится Шестая «Литургическая» симфония Андрея Яковлевича Эшпая – одного из ярких представителей отечественной и мировой музыкальной культуры современности. Сочинение рассматривается в ракурсе сакральности, в полной мере определяющем его художественно-конструктивные закономерности и драматургическую перспективу. Научная новизна работы обусловлена самим предметом исследования, впервые применяемом в отношении данного сочинения. Для изучения феномена сакральности потребовалось использование междисциплинарного подхода, включающего в себя методы системно-структурного, сравнительного, семиотического, герменевтического анализа. Пристальное внимание было уделено рассмотрению свойств музыкальной текстуры как основного показателя пространственно-временной организации музыкального материала. Аналитически значимыми оказались коннотативно-денотативные свойства музыкального синтаксиса. Не менее важной явилась и роль межтекстуальных взаимодействий, определяющих языковые механизмы текста и раскрывающих план его содержания. Было установлено, что феномен сакральности, отвечая эстетическим установкам мастера, реализуется

комплексно – как сопряжение философско-мифологического и духовно-религиозного дискурсов, каждый из которых обладает собственной системой знаков. Функционирование знаковых систем на синтагматическом и парадигматическом уровнях текста приводят к языковым различиям инструментального и хорового разделов симфонии, обнаруживают явления смысловой многоплановости, полихронности, обеспечивающие сквозное становление и развитие литургической идеи. В результате таких взаимодействий формируется жанровое пространство симфонии, представляющее собой синтетический, универсальный, коммуникативный концепт.

Ключевые слова:

сакральность, симфония, Андрей Яковлевич Эшпай, современная отечественная музыка, музыкальная фактура, коннотация, денотация, музыкальный текст, симфоническая драматургия, знаменный распев

«За смертью смерти нет.

За жизнью идет жизнь. Какая – неизвестно...»

(Андрей Эшпай)

Композиторское творчество современной эпохи невозможно представить без имени Андрея Яковлевича Эшпая, привнесшего в него свой талант, искренность и глубину воплощенных тем. Композитор был убежден в том, что его работа требует мастерства и воли, но непременно должна идти от сердца: «Любить, гореть, чувствовать и слышать – это совет, подходящий и для исполнителей, и для композиторов [\[1; с.11\]](#).

Обширное наследие мастера, вобравшее в себя традиции отечественного и мирового искусства и новации века нынешнего, всегда привлекало и будет привлекать внимание исследователей и слушателей универсальностью мышления, органичностью высказывания, масштабностью жанрово-стилевого диапазона – от песен и музыки к кинофильмам, джазовых композиций – до хоровых и камерно-инструментальных опусов, концертов и симфонических партитур.

Симфонический жанр, как и жанр инструментального концерта, был излюбленным для мастера. Его перу принадлежат девять симфоний, отличающихся многообразием стилистических решений и индивидуальностью жанрового «облика». Среди них – симфонии-посвящения памяти отца – Якова Андреевича Эшпая (Третья и Восьмая), Четвертая симфония-балет, поднимающая гуманистические проблемы, Пятая симфония, созданная как мемориал памяти о Великой Отечественной войне, участником которой был композитор, лирико-философская Девятая симфония и лирико-медитативная Седьмая. Андрей Эшпай говорил, что всю жизнь пишет одно-единственное произведение: «Произведение это – наша жизнь...» (из беседы автора статьи с Андреем Яковлевичем Эшпаем). Одной из частей творческой жизни мастера является и Шестая «Литургическая» симфония – уникальное сочинение, художественные закономерности которого определены феноменом сакральности.

Сакральность (от латинского «sacer» - посвященный, предназначенный, священный, святой), сохраняя устойчивую позицию в художественной практике, явилась объектом изучения в различных областях науки – философии, социологии, культурологии, музыковедении, религиоведении, филологии. В конце XX века исследовательский

интерес к данному феномену приобрел особую остроту и пристальность, будучи обусловленным процессами интенсификации христианских ценностей в общественной и культурной жизни, происходящих после длительного забвения: «Время сдвигов, потерь и противоборства в нашем обществе оказалось и временем приобретения, возрождения, раскрепощения <...>. Многие десятилетия забытая (и «забитая»), оттесненная (и запрещенная) православная художественно-музыкальная традиция стала не постепенно и локально, а бурно и повсеместно возрождаться» [2; с. 71].

В современных научных трудах актуальной становится проблема взаимообусловленности сакральности и религии. Так, И. В. Федорова, изучив этимологию термина, определяет круг слов, образующих с ним единое смысловое поле, а именно, «божественный», «таинственный», «соборный», «духовный». Исследователь предлагает рассматривать сакральность (сакральное) в гуманитарных науках в значении «принадлежности к религиозной сфере сознания» [3; с. 75]. Подобной точки зрения придерживается и С. Н. Воробьева, которая считает категорию сакрального конститутивным свойством религиозного (православного) мировоззрения и указывает на ее «причастность к священному, запредельному духовному миру» [4].

Существует и иной – синтетический подход к трактовке сакральности. Например, Н. И. Коновалова, используя расширенные понятийные характеристики данного феномена, полагает, что религиозное является лишь одним из ипостасей сакрального, наряду, например, с мифом: «Сакральность может представлять как всемогущий Бог, как души умерших, как неопределенно-диффузная сила и т.п., и все, что кажется вместилищем этой силы предстает как сакральное, одновременно опасное и драгоценное, завораживающее» [5; с. 20].

В работе А. В. Медведева фокусируется внимание на парадоксальности ситуации, сложившейся в отношении сакральности: «Современные тексты самого различного направления пестрят им (*термином «сакральность»* – А. Д.), он в равной степени органично входит в поэтически возвышенные и объективистски-научные работы, а спектр контекстов, разнообразных словосочетаний, в которых присутствует слово «сакральный» (священный), поистине безграничен — от святого предмета (гора, камень, дерево и т. п. до святой красоты, от святого, характеризующего человеческое чувство или состояние (святая любовь, священный долг и т.п.), до святой благодати» [6; с. 12].

Выводы ученого о том, что сакральность является феноменом культуры, и его рамки расположены гораздо шире – за пределами религии, коррелирует с современной парадигмой российского музыковедения, связанной с изучением сакральных сочинений не являющихся богослужебными и не предназначенными для исполнения в церкви, но отражающими современное художественное сознание с его стремлением к многообразно-индивидуальным способам воплощения духовного начала, и, одновременно, к всеобъемлюще-целостному восприятию абсолютного. А. Б. Ковалев классифицирует такие сочинения как *внехрамовую музыку* [7], О. А. Урванцева – как *светские концертные жанры* [8], Н. С. Гуляницкая относит их к *светско-сакральной музыке*, где «сакральное, как вневременное и ценное, позволяет художнику определить духовные доминанты, и сквозь призму этих ценностей, посмотреть на Время Настоящее» [9; с. 159].

Среди многообразного в стилевом и жанровом отношении полюса *светско-сакральных* сочинений особая роль принадлежит симфонии, раскрывшей свое жанровое

пространство для сакральной тематики. Спектр способов интерпретации в них рассматриваемого феномена широк и многообразен. Назовем лишь некоторые произведения периода *nova musica sacra* (Н. С. Гуляницкая): камерная симфония с хором «Духовный стих» (1982), цикл симфоний «Русь уходящая» (1986-1996) Ю. Буцко, Вторая симфония «Святой Флориан» (1982), Четвертая симфония (1984) А. Шнитке, «Стихира на тысячелетие Крещения Руси» (1987) Р. Щедрина, «Светозвоны VI» («Христос воскрес из мертвых») (1993) В. Ульянич, симфония-концерт «Старорусские сказания» на стихи И. Бунина (1987) Г. Дмитриева, симфоническое творчество Г. Уствольской (Вторая симфония «Истинная, Вечная Благодать» (1979), Третья «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983), Четвертая «Молитва» (1985-1987), Пятая «Аминь» (1989-1990)...

«Литургическая» симфония Андрея Эшпая (1988) возникла как творческий проект, посвященный тысячелетию крещения Руси: «Это событие привлекло внимание многих художников и нашло отражение в их творчестве. Я из их числа, - рассказывал композитор. - Громадное наследство, которое мы получили от эпохи раннего христианства, дает нам бесконечный материал для развития тем, волнующих людей сегодня так же, как и тысячу, и две тысячи лет назад» [\[1; с. 65\]](#).

Сочинение имеет неординарное жанрово-композиционное решение. Уже само программное название указывает на наличие в ее поэтике жанровой диффузности, основывающейся на взаимопроникновении признаков симфонии и литургии. Примечательно, что первоначальный замысел Эшпая базировался на идее создания хорового диптиха *a capella* на основе причастия «Чашу спасения прииму» и текста тринадцатой главы *Послания к Коринфянам святого апостола Павла*. И лишь впоследствии возникает симфоническое произведение, где духовное слово становится смысловым стержнем в рамках иного жанра, а стремление автора к изменению стилевой специфики композиции приводит к неизбежному расширению ее языкового пространства: «Поиски привели к тому, - говорил композитор, - что я не могу представить избранную тему без привлечения оркестра» (из беседы с композитором).

Важно, что перед исполнением симфонии предполагается прочтение текста *Послания* на современном русском языке. «Выслушав текст, - отмечал Эшпай, - люди яснее понимают, что они сейчас услышат на старославянском, могут лучше проникнуться «духом симфонии», названной мной «Литургической» [\[1; с. 65\]](#).

Одночастная форма сочинения включает в себя оркестровую интродукцию и хоровой раздел. Находясь в состоянии сквозного процессуально-динамического роста, при котором ее элементы «врастают друг в друга и прорастают друг через друга» (П. А. Флоренский), форма обретает векторность, устремленную к драматургической вершине -- литургическим образам.

Специфично, что сакральность, обуславливающая смысловую «партитуру» сочинения, находит здесь двойственную реализацию, близкую *концепту двоемирия* (по И. С. Стогний), который в исследуемом дискурсе не предполагает антиномий, а направлен на осмысление и объединение различных аспектов вечных универсалий, утверждая не только абсолютность и мистическую недосыгаемость божественного, но и раскрывая христианскую идею вечного бессмертия человеческой души.

Так, в оркестровой интродукции, смысловой ракурс которой сам композитор характеризовал словами Г. Сковороды – «невидимое первенствует», языковые структуры эксплицируют космологическое, трансцендентное измерение сакральности.

Пространственные координаты текста – глубина, линия, диагональ, символизируя нематериальный, невидимый мир, образуют объёмную, движущуюся текстуру различной степени плотности и «цветности» (П. А. Флоренский). Этому способствует использование приёмов соединения и чередования различных техник письма – сонорики, микрохроматики, тональности, неомодальности, ограниченной алеаторики в сочетании с тембровой драматургией – от минималистической изысканности, ассоциирующейся с нахождением в моменте звуковой тишины (первый раздел), до мощной звуковой концентрации и предельного захвата пространства (второй раздел).

Например, в первом разделе мягкость фонизма струнных соединена с холодной «потусторонностью» фортепиано и вибрана и мрачной отстранённостью тембров кларнетов и фаготов, что в сочетании с неспешным течением времени (единственный темп *Andante*, обладающий тенденцией к замедлению в конце строф), приглушённой динамикой образует прозрачную звукоткань. Её значимой характеристикой становится детализированная полигенность, обнаруживающаяся в расслоении темброво-фактурных пластов, длительных горизонтальных проекциях мелодического и фигурационного тематизма, гармонических «перетеканиях» и аккордовых педалях.

Достижению состояния сумрачной таинственности способствует и ладовый профиль текста, который здесь представлен неомодальностью, связанной с применением как горизонтальных, так и вертикальных проекций диатонических и хроматических ладообразований. Так, например, во вступительном эпизоде верхний и нижний слои фактуры сначала мало дифференцированы. Они воссоздают, по сути, единую фонически объёмную аккордовую форманту, образованную полиинтервальными и полиритмическими кварто-тритоновыми структурами у струнных и фортепиано, но уже с ц. 1 особую слышимость приобретает ритмически равномерное, переменное-акцентное мерцание трезвучных и квартовых фигураций арфы на континуальном фоне струнных, отмеченное колебанием диатонических красок e-moll; a-moll; C-dur, F-dur.

Второй раздел оркестровой интродукции наполнен хаотической энергией, напоминающей вселенскую игру стихий. Его фактурный план обладает иным типом взаимодействий: текстура обретает со-направленность и подчинена непрерывному наращиванию звуковых масс. Движение линий, которое может ритмически и темброво индивидуализироваться, складываться в вертикаль или создавать микрополифонический микст, определяет многослойная отчетливо артикулируемая линейная звуковая графика, возникающая в условиях тотальной хроматизации.

Сошлемся на кульминационный эпизод (ц.17), который звучит как апогей хаоса, сопровождающийся полным смешением звукового спектра. Гаммообразные ходы одиннадцати голосов струнных, образуют здесь недеференцированное сонорно-шумовое поле, преобразующееся на вершине кульминации (с ц. 25) в развернутое, равномерно пульсирующее динамичное звуковое полотно, созданное на основе хроматических аккордовых рядов.

В создании полигенности фактуры оркестровой интродукции особую выразительную роль выполняет мелодическое начало. Оно представлено как полифоническими микродвижениями мотивов, создающими ощущение неявленности, таинственности, так и более протяженными образованиями, пронизывающими своими элементами музыкальную ткань. Показательны в этой связи эпизоды (ц. 2, 3), в которых звукоткань словно «раскачивают» восходящие тоно-полутоновые интонации струнных, переходящие в гибкое полимелодическое построение двух флейт и фагота на фоне кластерных педалей скрипок. Импровизационные линии голосов дуэта развиваются в условиях

ассиметричного модуса из начальной секундовой интонации, постепенно расширяя диапазон.

Во втором разделе интродукции мелодические обороты обретают нарочитую формульность. Такова, например, мрачная графически четкая, размашистая тема фаготов и контрабасов эпизода (ц.19), которая скандируется на фактурном фундаменте репетиционного *ostinato* альтов, усиленного арфами, и оказывается полностью зависимой от механической мерности ритмики.

Своеобразным «маркером» сакральности оказываются темпоральные свойства музыкального текста, обуславливающие формирование особого вневременного мира/вечности, выступающей, по выражению М. Б. Красильниковой, как «признак трансцендентного бытия, как атрибут Абсолюта, неизмеримый временными отрезками» [10; с. 7]. Хрестоматийной для истории культуры является мысль античных философов о том, что реальное время не следует отождествлять с вечностью. В частности, по Плотину, вечность, пребывая в различных состояниях, неизменна и самоидентична, тогда как время предполагает последовательное движение (Enn. III, 7. 11).

Образ вечности становится в оркестровой интродукции своего рода эмблемой сакральности, являя себя в «звучащем веществе» (Б. В. Асафьев) музыкальной текстуры. Состояние звукоткани здесь можно обозначить как подвижную статику, характеризующуюся одновременно целостностью и принципиальной открытостью, децентрализованностью. Саморазворачивание элементов фактуры «высвечивает» детали и микродетали и подчинено особой пластике фактурных смен, сопровождаемой процессами сгущения и разряжения. Рассмотрим в этой связи фактурный тематизм эпизода ц. 6, который сам Андрей Эшпай определил как «символ Вечности»: «Я люблю символов как таковых, но здесь я хотел выразить именно это» (из беседы с композитором). Авторское понимание вечности как статической первопричины времени, находит выражение в изысканности темброво-гармонической колористики, магической энергии звука, стирающей чувство реальности и завораживающей фонизмом стереосонансов, основанном на диагональном включении голосов оркестра. Сама тема напоминает «гипердвижение, тождественное самому себе», представляя собой метрически ровную, нисходящую по всей клавиатуре на протяжении одиннадцати тактов (*pp-p*) хроматическую линию фортепиано, пространственную перспективу которой поддерживают звукоточки фортепиано и вибратона. Фактурным фоном для нее служит объемная (из девяти голосов в диапазоне больше трех октав) диссонирующая аккордовая вертикаль.

«Тема вечности» имеет собственную линию развития: при повторном изложении (ц.7) она темброво переинтонируется (деревянно-духовые, вибратон, фортепиано) и изменяется, сокращаясь по горизонтали и разрастаясь по вертикали в симметрично смещаемые полиинтервальные комплексы. Еще раз тема звучит в коде интродукции (ц.32), где она «сворачивается» в каноническом наложении аккордовых линий и динамизируется, достигая *ff*. При этом звуковая материя обогащается новыми красками и уплотняется, преобразуясь в сонор. Рефренная функция темы семантически оказывается очень важной: она, символизируя вневременную субстанцию, подчеркнута не исчезает, так же как не претерпевала стадии становления.

Немаловажно то, что в тексте оркестровой интродукции наблюдаются две противоположные тенденции темпоральной организации звукового процесса, создающие ощущение остановленного времени. Одна из них – это постоянное присутствие ритмического стержня, создающего эффект единообразного движения, благодаря, по

выражению А. Шнитке, «нивелирующему изобилию однородных элементов, которые сами по себе могли бы быть динамическими, но нейтрализованы тотальной догматизацией приема» [11; с. 75]. Значимым фактурным аргументом здесь становятся приемы *ostinato*, которые нередко используются в условиях полиструктурности, полипластовости, образуя статичные разделы, включающие в себя несколько подпространств. В этой связи отметим многочисленные континуальные педали или дискретные линии, *ostinato ad libitum*, заданное в пределах определенных звуковых полюсов, канонического *ostinato* токкатного характера с различными интервалами вступления голосов, образующего рассредоточенные кластеры; *ostinato* мелодических групп со смещением акцентов, тотальное *ostinato*, формирующее пульсирующую сонорную материю. Противоположная тенденция связана, напротив, со смешением фактурных деталей до степени звуковой неповторяемости и недифференцированности, которое аккумулирует мощную энергию в объемном пространстве.

Качественная содержательность хроноса в инструментальном разделе подчеркивается включением эпизодов, связанных с вещным, подвижным миром человеческого бытия, образующих темпоральный контрапункт. Одухотворенно-лирический образный ряд здесь получает характеристику через жанровое начало, развиваясь по законам профанного времени с его линейностью и необратимостью. Подобные полихронные образования композитор использовал и в своей Четвертой симфонии-балете, где танцевальная музыка различных эпох – галантный менуэт, поэтический вальс и сверкающие жизненной энергией джазовые ритмы, ассоциируясь с воспоминаниями о «гармонии постоянно изменяющегося мира» (из либретто к балету «Круг»), инкрустируются в загадочно-мистический звуковой поток.

В «Литургической» симфонии жанровые эпизоды напоминают «детские» образы сочинений С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Семантически они воссоздают «реальность наполовину»: мир человеческой жизни словно «просвечивает» через глубины звучащего Космоса и исчезает. Так, в разделе *Meno mosso* (ц.15). звуковое пространство, сформированное педалями струнных и остинатными фигурациями арфы, фактурно «обнажает» речевую кантилену солирующей флейты, перерастающую в дуэт со вторыми скрипками, который затем «тонет» в сонорных звучностях. В основе эпизода (ц. 28) – вальсовая формула. Изящная мелодическая линия проводится у скрипок в высоком регистре (2-я, 3-я октавы) и оказывается словно «сотканной» из интонационных звеньев, несущих причудливый «сказочный» фонизм тритоновых оборотов и тоно-полутонного движения. Отзвучав, вальс растворяется в глиссандо арфы, создавая ощущение мимолетного отблеска реального мира.

Обратимся к другому аспекту феномена сакральности. Он, будучи связанным с религиозно-духовным аспектом миропонимания, обладает собственной системой знаков, которая образует в тексте сложную коннотативно-денотативную систему, формирующую литургическую парадигму сочинения. И. С. Стогний, считая музыкальные коннотации явлением, порожденным смысловой многоплановостью, утверждает, что «коннотативный смысл» опирается на подтекст — расширяющий, углубляющий, «подсвечивающий» и «подсказывающий», нередко противоречащий денотативному, способный выступать «перпендикулярно» по отношению к нему, как его оппозиция, но умножающий общий смысл и, в целом, работающий с ним в одном направлении [12; с. 8]. Музыковед отмечает, что одним из динамических свойств коннотаций является «превращение коннотата в денотат», при котором осуществляется устремление скрытых процессов к их обнаружению и раскрытию [12; с. 9].

Подобный процесс мы наблюдаем в драматургической стратегии Шестой симфонии Эшпая, где несколько разноуровневых компонентов-«предвестников» сакрально-литургической семантики хорового раздела – тема-цитата причастна «*Чашу спасения прииму*», звукоизображение колокольного звона, а также сама интонационная лексика древнерусской богослужебной музыки функционируют в оркестровой интродукции в качестве глубинных структур, становясь «голосами, вплетающимися в текст» [\[13; с. 157\]](#).

Так, тема «*Чашу спасения прииму*», являясь носителем концепционной идеи симфонии, обладает особым символическим и драматургическим значением: она присутствует в тексте обоих разделов, оказываясь «спрятанной» в инструментальной фактуре первого и «явленной» в хоровом звучании второго. В оркестровой интродукции тема появляется в «глубинах остановленного времени», семантически «предвосхищая сама себя» (ц.13). Ее изложение выдержанными октавными унисонами фаготов, контрафаготов, виолончелей, контрабасов архаически величаво, однако завуалировано фактурным окружением полиметрически-остинатной природы.

В хоровом разделе тема обретает денотативные характеристики – она переходит из статуса смыслового контрапункта в статус основной и единственной смысловой единицы, соединяясь со словом, становящимся коррелятом ее внутреннего содержания. Излагаясь у теноров, а затем у смешанного хора *a capella*, тема получает развитие, основанное на характерном для знаменного пения принципе вариантно-попевочной поступенности. Особой выразительностью обладает диагонально-вертикальный срез фактуры, включающий в себя одновременные сочетания вариантов или контрапункт темброво-интонационных пластов, объединяющихся в моно- и полиинтервальные звукокомплексы.

Кроме использования самой темы-цитаты, на глубинном уровне оркестровой интродукции в целом обнаруживается влияние интонационного словаря «обихода». Объединяясь в звуковом пространстве инструментальной партитуры с современными техниками письма, древнерусский распев становится универсальным кодом, образующим особую звуковую диалектику путем проецирования собственной лексики на музыкальную текстуру.

Таково, например, многомерное звуковое полотно раздела ц. 1, обнаруживающее интонации обиходной модальности в опорных тонах фигураций арфы, которые очерчивают нисходящую диатоническую звуколинию от « h^2 » до « a » малой октавы, производную от малого обиходного лада. В ладово-интонационном поле песенно-речевого эпизода (ц. 15) также выявляется связь со стилистикой знаменного распева через использование диатонической ладовости с переменностью опор и характерную квартово-секундовую попевочность мелодической линии и фигураций фона. Показательно также то, что на протяжении всего инструментального раздела в фактурный фундамент включена последовательность тонов обиходного звукоряда, образующая горизонтальную интонационную ось, которая, сообщая развитию цельность и единство, символизирует литургический подтекст.

С точки зрения анализа коннотативно-денотативных функций знаковых систем особого внимания заслуживает звукоизображение колокольного звона. В оркестровой интродукции оно также происходит неявно, отличаясь предельной кратковременностью. Его текстовая функция – синтезировать кульминационный эпизод (ц.25), упорядочить фактуру движением моноритмичных многозвучных терцовых комплексов и монолитных унисонов с переменной акцентности. В финале хорового раздела, в аллилурии (ц.78), фонизм трезвучных и квинтовых вертикалей, вновь имитирует колокольный звон, но здесь он обладает яркой «светоносной» палитрой, озвучивая возглас «Аллилуйя!». Сам раздел объемён. Семантика звонов обнаруживается в повторах характерных

ритмоформул, передающих колокольные качания, проявляет себя в монолитности и крещендирующей динамике аккордовых звукомасс, дополненной нисходящим движением басов по тетрахордам.

Еще раз подчеркнем, что различные по структуре коннотации, выявляющиеся как на уровне интонационности, лада, так и на уровне тематизма или воссоздания устойчивого типа звукоизобразительности, реализуют программу симфонии, определяют ее композиционную идею, представляя собой линию накопления основного смысла произведения.

Немаловажно, что использование интонационных знаков литургии в сочетании с избранным духовным словом приводит к повышению информативности текста, актуализации в нем духовно-сакральной семантики, связанной с православной культурой. Как полагает Е. Э. Лобзакова, в современном художественном пространстве церковная монодия проявляет себя как динамичный конструкт, транслирующий «сущностные духовно-эстетические характеристики (онтологизм, соборность, сакральность, каноничность, символизм)...» [\[14; с. 8\]](#). Исследователь называет рецепцию распева «той "объединяющей интонацией", на которой выстраивается важнейшая линия музыкально-стилевого контрапункта отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века» [Там же].

Действительно, знаменный распев как символ религиозной сакральности нередко выступал элементом поливременного культурного диалога во множестве инструментальных сочинений современных отечественных композиторов, в том числе в Гимне I для виолончели, арфы и литавр А. Шнитке, «Симфоническом мотете», «Симфоническом распеве» С. Слонимского, в творчестве Ю. Буцко, например в его «Полифоническом концерте».

«Удивительно, - говорил Ю. Н. Холопов, - что некоторые свойства древней ладовой системы, которые не могли быть использованы в свое время, оказались необыкновенно подходящими для современной нам музыки. Словно колесо истории описало широкий круг и, на новом витке спирали, вновь привело к возобновлению когда-то казалось бы полностью оставленной музыкальной интонации» [\[15; с. 31\]](#).

Симфоническому творчеству Андрея Эшпая в целом свойственна диалогичность. Поэтику его опусов во многом определяет художественная коммуникация с различными пластами культуры – прежде всего славянской и русской, как наиболее близкими композитору. Причем к самому цитированию Эшпая всегда относился бережно, чтобы «не нанести ущерб цитате» (из беседы с композитором), не разрушить ее смысловую, а в большинстве случаев и конструктивную целостность. В этом контексте обращение к стилистике знаменного распева, к его цитированию и детерминированности индивидуально-стилевыми параметрами хотя и не является распространенным, однако становится существенным фактором музыкально-стилевого контрапункта мастера.

Важным показателем авторского отношения к духовному дискурсу является прием сквозного цитирования, когда композитор возвращается к одному и тому же материалу в нескольких своих симфонических сочинениях, тем самым объединяя их в макротекст.

Такова, прежде всего, цитата «Чашу спасения прииму» (Эшпай обнаружил ее в тетради ирмодальных хоров своего деда – православного священника). Кроме «Литургической» симфонии тема – также в хоровом изложении – используется и в четвертой части Девятой симфонии «Четыре стихотворения (ц. 20а), где она приобретает иной

интонационный вариант и объемное гармоническое изложение, но сохраняет бесспорную узнаваемость, в том числе благодаря духовному слову. В этой же связи следует выделить сквозное включение темы, родственной православным траурным песнопениям, в частности, к «Канону Усопших» из обиходных песнопений Отпевания (6 глас), в ткань Четвертой симфонии-балета (ц. 101), Пятой симфонии (ц. 11) и симфонической картины «Переход Суворова через Альпы» (ц. 30).

В «Литургической» симфонии авторская стилистическая палитра тонко приближена к лексике древнерусского распева, находя воплощение в соединении обиходной интонационности с хроматикой, вариантным колорированием ступеней, переменностью в условиях гармонической модальности, приемами вертикализации лада, модально-диссонантной трактовкой гармонии. «Диссонанс мне нужен, - пояснял Эшпай. – Знаменный распев диктует свою стилистику и поэтику, но в симфонии я получил большую возможность сказать о волнующих меня событиях «своими словами». Разумеется, я стремился к гармоничному соединению двух этих (*авторского и литургического* – А. Д.) пластов» (из беседы с композитором).

В качестве примера приведем развитие темы-цитаты «*Чашу спасения прииму*» в хоровом разделе (первая часть), где оно происходит по модели строчного двухголосия и основано на чередовании цитированной темы и напева на открытый и закрытый слоги, построенного на ее материале. Интонационным стержнем целого является ладовый массив большого обиходного звукоряда с включением альтерированной ступени «*cis*». Пластику песнопения определяет ритмическая вариантность и переменность звуковысотного положения фраз и устоев. Хоровая вертикаль, являющаяся результатом контрапунктического соединения голосов, отмечена переменностью вертикального показателя от терцового, кварто-квинтового до секундового.

Обратимся к приемам авторского «озвучивания» сакральной семантики в других разделах. Среди приемов интерпретации духовного слова отметим аллюзии на церковное пение, а именно, пение с каннонархом (средняя часть, ц. 41) и гармоническое пение (финал, ц. 76).

Средняя часть (на текст *Послания к Коринфянам святого апостола Павла*) предполагает антифонный диалог партии канонарха (бас) и гармонических ответов хора. Речитатив канонарха свободен от метрических рамок и изложен на одном тоне (*recto tono*) с секундовыми отклонениями в конце фраз, функционирующих в рамках переменных квартовых звукорядов, производных от обиходного лада. В ответах хора используются приемы ладовой вертикализации, когда секундовые перемещения трезвучной аккордики, квинтоктавных созвучий возникают как результат влияния интонационной характеристики мелодии и подчинены принципу переменности позиций ладового центра.

В основе финала хорового раздела и всей симфонии находится текст кондака из Акафиста Богородице «*О, Всепетая Мати!*». Оркестрово-хоровая партитура здесь отмечена теплыми, светлыми гармоническими оттенками, очерчена гибкими линиями хорового многоголосия в условиях переменности фактурной плотности – от унисона до шестиголосия, поддерживаемого звукомассами оркестра (струнные, а в заключении медные духовые и ксилофон). Гармоническая вертикаль образована пульсирующей моноритмичкой аккордовых комплексов, проецирующих натуральный d-moll с терцовой переменностью опор. В результате плавного голосоведения возникают модальные переливы консонансов и мягко-диссонирующих структур – полиинтервальных образований, квартовых аккордов, созвучий с побочными тонами.

Звучание финального раздела по силе своего воздействия сравнимо, на наш взгляд, с акафистными богородичными иконами, которые, как известно, строятся по принципу художественного воплощения величальных эпитетов Богородице из Акафиста и других гимнографических произведений. «Мне было очень важно, чтобы эта музыка задела сердца», - говорил Эшпай (из беседы с композитором).

Обобщая вышесказанное, подчеркнем, что феномен сакральности в Шестой «Литургической» симфонии в полной мере определяет особую «тональность» сочинения, наполняя его безграничной глубиной мысли, рождая состояния углубленной рефлексии, иррационально-мистической «сопричастности Божественному», молитвенного созерцания и радости. Будучи построенной по законам симфонической логики, семиосфера музыкального текста основана на контрастном соположении знаковых систем, формирующих многоуровневый полиязыковый дискурс. Направленный на воссоздание семантически неоднородных измерений сакральности, которые объединены сквозным «выращиванием» литургической парадигмы, он составляет суть жанрового события. При этом авторское обращение к культурному пласту древнерусской богослужебной музыки, создание особой хронотопической многомерности и коннотативной обусловленности усиливает символический подтекст и приводит к образованию мифологической реальности, отрешенной от обычного хода времени.

Библиография

1. Эшпай А. Я. Непрошедшее время: Беседы разных лет. М.: Композитор, 2005. 112 с.
2. Гуляницкая Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. М.: 1993. Вып. 4. С. 7–13.
3. Федорова И.В. Сакральное и его понятийно-терминологический статус // Гуманитарный вектор. Чита, 2011. N 2 (26). С. 72–75. DOI: 10.21209/1996-7853. URL: <https://znanium.com/read?id=308071>
4. Воробьева С.Н. Сакральность (сакральное) как конститутивное свойство религиозного дискурса // Филология: Научные исследования. 2019. N 6. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.6.31121 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31121
5. Коновалова Н.И. Сакральный текст как лингвокультурный феномен: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2007. 354 с.
6. Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. 152 с.
7. Ковалев А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века: жанровая типология: дис. ... д-ра иск. М., 2018. 473 с.
8. Урванцева О.А. Романтический стиль и его преломления в духовной музыке русских композиторов XX века // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2010. Вып. 43. N 13 (194). С. 178–184.
9. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки. М: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
10. Красильникова М.Б. Проблема соотношения времени и вечности в русской духовной культуре рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Барнаул, 2004. 23 с.
11. Шнитке А.Г. Статическая форма. Новая концепция времени // Альфред Шнитке. Статьи о музыке / под ред. А. В. Ивашкина. М.: Композитор, 2004. С. 72–75.
12. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. Монография. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.

13. Барт Р. [Bart R.] S/Z: пер. с фр. изд. 2-е, испр. / под. ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
14. Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. М.: 2020. N 1(38). С. 7–14.
15. Холопов Ю. Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Под ред. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 878 с.
16. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М: Практика, 1995. 256 с.
17. Кардаш (Дунаевская) А.Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: дис. ... канд. иск. М., 2008. 265 с.
18. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века. М.: Изд-во РАМ имени Гнесиных, 2008. 221 с.
19. Новоселова (Дунаевская) А.Е. Интонационный облик мира в симфониях Андрея Эшпая // Вестник АХИ. М.: 2017. N 7. С. 84–90.
20. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
21. Dahlhaus C. La idea de la musica absoluta. Barselona: Ideamusica, 1999. 154 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая», в которой проведено исследование выразительных музыкальных средств и композиционных особенностей, позволивших композитору раскрыть в своем произведении духовно-религиозную тему.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что феномен сакральности в Шестой «Литургической» симфонии в полной мере определяет особую тональность сочинения, наполняя его безграничной глубиной мысли, рождая состояния углубленной рефлексии, иррационально-мистической сопричастности, молитвенного созерцания и радости.

Актуальность исследования обусловлена тем, что обширное наследие мастера, вобравшее в себя как традиции, так и новации отечественного и мирового искусства, всегда привлекало внимание исследователей и слушателей универсальностью мышления, органичностью высказывания, масштабностью жанрово-стилевого диапазона – от песен и музыки к кинофильмам, джазовых композиций – до хоровых и камерно-инструментальных опусов, концертов и симфонических партитур. Кроме того, в конце XX века исследовательский интерес к феномену сакральности приобрел особую остроту и пристальность, будучи обусловленным процессами интенсификации христианских ценностей в общественной и культурной жизни, происходящих после длительного забвения. Научную новизну составил искусствоведческий анализ симфонии композитора с раскрытия им темы сакральности. Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких ученых-искусствоведов как И.В. Федорова, Н.И. Коновалова, А.В. Медведев, А.Б. Ковалев, Н.С. Гуляницкая и др. Эмпирической базой исследования послужила «Литургическая» симфония А. Эшпая (1988). Методологической основой работы является комплексный подход, включающий философский, композиционный и искусствоведческий анализ. Автор поясняет выбор предмета исследования тем, что

«Литургическая» симфония Андрея Эшпая возникла как творческий проект, посвященный тысячелетию крещения Руси. Сочинение имеет неординарное жанрово-композиционное решение. Само название указывает на наличие жанровой диффузности, основывающейся на взаимопроникновении признаков симфонии и литургии.

Цель исследования заключается в определении выразительных музыкальных средств и композиционных особенностей симфонии, использованных А.Я. Эшаем для воплощения феномена сакральности.

Проведя тщательный библиографический анализ научных трудов, посвященных проблеме сакральности как широкого культурного феномена, автор отмечает, что рамки данного феномена расположены гораздо шире – за пределами религии, коррелируют с современной парадигмой российского музыковедения, связанной с изучением сакральных сочинений не являющихся богослужебными и не предназначенными для исполнения в церкви, но отражающими современное художественное сознание с его стремлением к многообразно-индивидуальным способам воплощения духовного начала, и, одновременно, к всеобъемлюще-целостному восприятию абсолютного.

В статье автором представлен детальный художественный и музыковедческий анализ симфонии А. Эшпая. Как отмечает автор, симфоническому творчеству Андрея Эшпая в целом свойственна диалогичность. Поэтику его опусов во многом определяет художественная коммуникация с различными пластами культуры. В «Литургической» симфонии, с точки зрения автора статьи, авторская стилистическая палитра композитора приближена к лексике древнерусского распева, находя воплощение в соединении обиходной интонационности с хроматикой, вариантным колорированием ступеней, переменностью в условиях гармонической модальности, приемами вертикализации лада, модально-диссонантной трактовкой гармонии.

Одночастная форма сочинения включает в себя оркестровую интродукцию и хоровой раздел. По мнению автора, находясь в состоянии сквозного процессуально-динамического роста, данная форма обретает векторность, устремленную к литургическим образам. Автор отмечает двойственную реализацию феномена сакральности, близкую концепту двоемирия, который направлен на осмысление и объединение различных аспектов вечных универсалий, утверждая не только абсолютность и мистическую недостижимость божественного, но и раскрывая христианскую идею вечного бессмертия человеческой души.

Автором дано подробное описание раскрытия композитором в оркестровой интродукции тем трансцендентности и вечности. Каждая часть произведения проанализирована автором с позиции обоснования выбора композитором характерных инструментальных приемов, техник, тембровой драматургии.

Обращаясь к религиозно-духовному аспекту феномена сакральности, автор констатирует, что он обладает собственной системой знаков, которая образует в тексте сложную коннотативно-денотативную систему, формирующую литургическую парадигму сочинения. Автор проводит на примере симфонии анализ коннотативно-денотативных функций знаковых систем и приходит к выводу, что различные по структуре коннотации, выявляющиеся как на уровне интонационности, лада, так и на уровне тематизма или воссоздания устойчивого типа звукоизобразительности, реализуют программу симфонии, определяют ее композиционную идею, представляя собой линию накопления основного смысла произведения.

Проведя исследование, автор представляет выводы, обобщающие изученный материал. Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой

в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение образцов композиторского искусства, органично синтезирующих как новаторские, так и традиционные музыкальные техники, представляет несомненную научную и практическую культурологическую и искусствоведческую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.