

Р. ЩЕДРИН «ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛЬ»: АРХИТЕКТОНІКА ЦИКЛУ У ЗВУКОВІЙ СИМВОЛІЦІ

Варавкіна-Тарасова Н.П., здобувач кафедри
інтерпретології та аналізу музики, ХДУМ ім. І. П. Котляревського,
викладач-методист відділу «Теорія музики» ХМУ ім. В. І. Заремби

Анотація. 9-частинний хоровий цикл «Запечатленный ангел», визнаний Р. Щедриним «Руською літургією», має синергетичну звукову символіку, що дозволяє відпрацювати певні закономірності формопроцесу на рівні богослов'я образу та духовної ієрархії.

Ключові слова: літургія, синергетика, символ та знак, формопроцес, іконографія, духовність, етимон, тонеми, хрономи, спірально-кругова форма, темброва поліфонія, розспів, архітектоніка.

Аннотация. Варавкина-Тарасова Н.П. Р.Щедрин «Запечатленный ангел»: архитекtonика цикла в звуковой симoлике. 9-частный хоровой цикл «Запечатленный ангел», определенный Р. Щедриным как «Русская литургия», имеет синергетическую звуковую символику, что позволяет отработать определенные закономерности формопроцесса на уровне богословия образа и духовной иерархии.

Ключевые слова: литургия, синергетика, символ и знак, формопроцес, иконография, духовность, этимон, тонеми, хрономи, спирально-круговая форма, тембровая полифония, распев, архитекtonика.

Annotation. Varavkina-Tarasova N. Rodion Shchedrin “Sealed Angel” (choral music after Nikolai Leskov, 1888): architectonics cycle in music symbolics. 9-partial choral cycle “Sealed Angel” (choral music after Nikolai Leskov, 1888), voted by Rodion Shchedrin as a Russian liturgy, has a synergetic sound symbolic, what permittes to clear by working some regularities of formoprocess on the level of the teology and shape’s ecclesiastical hierarchy.

Keywords: liturgy, sinergetika, character and sign, formoprotses, iconography, spirituality, etymon, tonemi, khronomi, spiral-circular form, timbre polyphony, rozspiv, architectonics.

*Ради торжества Своей любви в мире создал
Господь ангелов и людей существами соборными,
ответственными друг за друга.
...Сила духовной реальности свидетельствуется
ныне наукой.*

(«Помяните мою любовь»)
В. Медушевський

*За приказом сердца, за месяц, как-будто кто-то
водил рукой, был создан «Ангел».*

Р. Щедрин
«... особая духовная миссия этого сочинения».
А. Ковальов

Постановка проблеми. Хорова праця видатного композитора сучасності Р. К. Щедрина за твором великого оповідача М. С. Лєскова «Запечатленный ангел» (1873 р.) – своїм синтезом Слова, Музики, «божого благословення Іконографії», за М. С. Лєсковим, – дає багаторівневу можливість щодо роздумів

перед символікою «порталу Храму Істини». Саме таким, давнім за *часотисом*, висловом можна відзначити ту високо-стильову, конче необхідну в сучасності «Духовну Сповідь» обох митців, за творчістю яких – досвід поколінь, родоводів, Етика Духовного Космосу й радість Життя. За що і вболівають обидва ратоборця від Духу. І словом: «Істинно» – оточується та скріплюється уся вербально-змістовна хорова партія твору Р. Щедріна (поетика тексту творів – як у авторів). Композитор вживає його замість типового у молитовній практиці «Амін» (Амен, Омен, АУМ...). Дослідник молекулярного тайнопису мислення людини та абетки кирилиці Г. Дзясін констатує гомологію в спірально-циклічній організації хімічних елементів і букв звуків в абетці, єдність семантико-звуковій бази мови з усіма рівнями системної онтології світу, що дозволяє і у музикознавстві по-новому звернути увагу на вербально-текстову символіку музичного твору. (2, с. 136-137). Старослов'янський вислів «Істинно» фонетично глибокими коріннями живиться у текстах молитов до Духу Святого, Ангела Охоронця, Покаяння на кирилиці, особливо із пульсовим етимомом звуків *і, є, о* (в місцях золотого перетину духовної мікроструктури тексту).

Образ, Слово і Звук аналізованого хору належить до утворень з ранньохристиянськими (навіть катакомбними) жанровими зв'язками, і погляд з дещо нетрадиційного для сучасного аналізу боку, думається, правомочний.

Об'єктом дослідження є звукова символіка твору в її духовно-синергетичному аспекті (інтонаційно-формотворча – за В. Медушевським, кіматична – за Хансом Йенні).

Предметом дослідження є багаточастинна композиція хорового твору «Запечатленный ангел» в аспекті «руської літургії» (за Р. Щедріним).

Методологія аналізу базується на наступних принципах:

1. Літургічне музикознавство (за І. Гарднером), що засноване на засадах духовного одкровення.
2. Музикознавський етимологічний метод аналізу (коріння – в линвістичному методі – до музичного пізнання залучено І. Барсовою; звернутися до методу порадила Т. Тукова).
3. Метод ієрархічної синхронізації ритмокаскадів міждисциплінарної парадигми від синергетики (за В. Будановим, Г. Дульневим).
4. Метод аналізу музичної архітекτονіки як провідного конструктивного принципу, що забезпечує зв'язок опорних елементів інтонаційного руху та симультанно послуговує розвитку інтонаційної концепції (за В. Москаленко).
5. Знаки та символи рефлексії музичної мови на рівні синергійної будови музики (за Л. Шаповаловою).

Результати дослідження. На наш погляд, архітектоніку хорового циклу Р. Щедріна можна розглядати синергетично, застосовуючи сучасні методи аналізу реальності духовної парадигми. В зв'язку з цим використовуються наступні константи:

1. Проекція математичних методів аналізу (основою в даному контексті є орієнтовані графі Ейлера – В. Гошовський, М. Ройтерштейн).

2. Інтерпретологія (Л. Шаповалова, В. Москаленко, І. Полусмяк).
3. Синопія та лінгвістика (Ф. Скоріна, Ю. Правдюк, Т. Шершньова).
4. Суміжні види мистецтв, кристалографія (Отто Бенеш, В. Рибаченко, В. Вергун).
5. Психологія, педагогіка, соціологія, риторика (О. Реріх, О. Моргунова, Ш. Амонашвілі, В. Ніорадзе, Д. Сидорук, Г. Сагач, Р. Сілін).
6. Системний аналіз з коментарями (о. Манфред Шмідт, Крістфрід Брьодель).
7. Релігієзнавство, іконографія (патр. І. Златоуст, прп. Феодосій Великоіменний, прот. І. Кронштадтський, свт. Лука Кримський – Войно-Ясенецький; невідомий православний священик; Л. Тарасенко).
8. Космічна філософія (В. Вернадський, О. Чижевський, К. Ціолковський).
9. Слід відокремити методику нашого вчителя професора Арсенія Миколайовича Котляревського, який відкрив шлях до синтезу духовності щодо аналізу в історичному та теоретичному музикознавстві.

Твір Р. Щедріна привернув увагу відомих вчених-музикознавців: Н. Гуляницька (1990), В. Холопова (2000), О. Сінельнікова (2007), А. Ковальов (2007) (див. Список літератури). Але у дослідженнях, системних довідках, у статтях про духовні твори та жанри, у підручнику з сучасної руської музики для мистецьких шкіл Росії, буває, не згадується «Запечатленный ангел» серед творів духовного жанру. Часто навіть ім'я композитора вилучено. Можливо, по-перше, це пов'язано з тим, що Р. Щедрін, написавши твір за часів Радянського Союзу, визначив його спочатку, для того, щоб дозволили виконувати «хоровим твором за М. С. Лесковим», і тільки через три роки (1991 р.) оприлюднив дійсний, початковий у задумі жанр: «руська літургія» (за признанням композитора). По-друге, є досить сміливий факт нового об'єднання слів: замість традиційного «Божественна Літургія», «Православна Літургія», «Християнська Літургія»... По-третє, літургійний жанр (як і православне, старообрядське, католицьке, протестантське ранішнє, денне Богослужіння), – будується у строгому чиннику назв частин та розділів, жанрових категорій. Р. Щедрін по-особливому конструє, можна сказати, трансформує і відкриває (досить сміливо) нове бачення земної дії Євхаристії.

Нашим завдання є ознайомлення з ключовою духовно-етимологічною позицією у пошуку системних синергетичних символів на межі III тисячоліття з Різдва Христового, яке б стало можливим у концептуальному полі музичного аналізу. Оскільки твір, що аналізується, – літургійний, крім музикознавчої та суміжно наукових традицій, спираємося на богословську, релігійну; в останньому – на метод пошуку й певні висновки – о. П. Флоренського, св. Сергія Радонезького.

Звернемося до музичного «слова» композитора.

І. Назва частин та загальна мікроструктура текстів твору.

1. Сольный мотив свирели. Истинно... Ангел Господень, да пролиются слезы твоя, аможе сжощеши... Истинно.
2. Богосподь и явился нам... Просвети одеяние души моя... Алилуйя...

3. Истинно... Ангелы Успение Пречистыя видевше... душе моя, востани... Ангел Господень, да пролиются слезы твоя... Истинно.
4. Егда славния ученицы на умовении Вечери просвещахуся... Иуда злочестивый... «Бом, Бом...» (та розгорнуте соло сопілки).
5. Соло свирели.
6. Покаяние отверзи ми, Жизнодавче... окалях душу грехами... Помилуй мя, Боже.
7. Да исправится молитва моя, як кадило пред Тобою... душе моя, востани, что спиши...
8. Истинно... Да святится Имя Твое, да придет царствие Твое, да будет воля Твоя... Истинно...
9. Ангел Господень, да пролиются слезы твоя... Истинно. Соло свирели.

В I ч., III ч., IX ч. є використані слова молитви з твору М. Лєскова, усе інше – з текстів Православного Богослужіння (аналіз з цих питань виходить за межі даної статті).

Музична основа формотворення «Ангела» витримана і традиційно й, разом з тим, набула оригінальні риси. Композитор мав досвід вищого натхнення, підходячи до дуже очікуваного музичного втілення твору одного із своїх найулюбленіших письменників. Він визначає його стиль самобутньо-руським, глибино сакральним за аналізом руської (слов'янської) душі. Р. Щєдрін не вперше звертається до старовинних художніх «матриць» давньоруської духовної системи. Можливо, тому на перехресті століть особливо проявився логотип драматургії Ангела Охоронця, який «видимо-невидимо» покликав захищати в кінці XX ст. моральність, чистоту відносин, усвідомлення Краси. Будучи онуком православного священика, хрещений, Р. Щєдрін, як і М. Лєсков, зберігає віру в існування Вищого світу, з пріоритетом духовного у людях, суспільстві, стає воїном Світла. Це багато разів доведено його життям, творчістю.

«Першо-ядро» духовних творів Р. Щєдріна, можливо, закладено у Другій симфонії (1965 р.), Другому концерті для оркестру «Дзвони», який був замовлений з-за кордону, а вирішувався композитором як ґрунтовно-руський, «з зануренням у найдавні підвалини вітчизняної культури». Також у творах: Друга симфонія, «Фрески Діонісія», «Концертіно», «Автопортрет», «Зошит для юнацтва», «Музичний дарунок», «Фортепіанний концерт №4», «Віолончельний концерт», «Стихира на 1000-ліття Хрещення Русі», «Очарований странник» (теж за М. Лєсковим) – Притча для віолончелі, струнного оркестру та литавр й опера для концертної сцени, хорова опера (як новий жанр) «Боярина Морозова»... До переліку, відібраних композитором тем, жанрів духовної практики, можна навести звернення до іконографії А. Рубльова, храмових фресок, імітації дзвонів церков, молитовного співу, відтворення «мудрості етимології» (за В. Медушевським) давньослов'янського співу.

В «Ангелі» започатковані константи найдавнішого на Русі виду знаменного та демественого розспіву, просодії путового розспіву, пульсів їх тоном. У традиціях давньоруського церковного співу ритмічна варіантність

тоном використовувалась досить широко з певними закономірностями, які втілені в мелодії «Ангела»: ритмічне збільшення, ритмічні обернення (прості та характерні). В якості ядра моделі знаменної поспівки, якою користується композитор, виступають кокізи (одна або декілька). Структури для розспівів поетичного тексту виникають з лиць і фіт. Ладовою основою розспівів, які імітуються в творі, є обіходний звукоряд, побудований з чотирьох «согласій» (трихордів – простого, мрячного, світлого, тресвітлого). Вони мають однакову структуру цілого тону між звуками, а з'єднуються півтонами. Ця модальна система використовує перемінні устої. Композитор, спираючись на обіходні лади (автентичні і плагальні), широко застосовує систему восьми музичних ладів-гласів, майстерно керуючись й сучасними надбаннями (термінологія та методика аналізу взяті з дослідження Г. Пожидаєвої «Певческие традиции Древней Руси», а також з праць М. Бражнікова та В. Холопової).

Знаємо з практики багаторічного церковного співу, як обережно ставляться ієромонахи до виконання мелодики співу, жанрів Всенощної, Літургії поза храмової атмосфери (В. Холопова визначила жанр «Ангела» Р. Щедрина, як «...храмове дійство в концерті» – 2, с. 160-162). Священники пояснюють це тим, що янголи Світу, будучи істотами високочастотними, раняться від енергетичного поля з низькочастотними хвилями. Відповідальність людини за слухання, спів сокровенного дуже велика, і вчені лише у XX ст. доказово доводять ці наслідки. Ті, хто вивчає жанри храмової музики, має присвятити усе своє життя й духовну практику їх таємницям.

Центральним духовним ядром Літургії (у Православ'ї три вида Літургії) є досягнення Благодаріння. Музична Євхаристія «Ангела» розпочинає рух із самого початку «музичної ходи» від вишуканої горизонталі й вертикалі пленеру *сопілочного* квартсекстакорду і *хорового* тризвуку у мелодичному положенні мажорної (високої) терції D-dur. У видимій графіці «хорової партитури *a capella* со свирелью» (Р. Щедрін), подібно атмосфері «Херувимської», автор створює відчуття аури Звуку та Слова «Истинно». В уяві со-настрою в надсвідомості фізично відчувається, як проявляється звуковий сферичний хрест: висхідна горизонталь сопілки та хоральна вертикаль. Заклик Ангела та відгук серця людини (людини – як соборної істоти).

Перша частина твору втілює основний текст молитви до Ангела перед його іконним зображенням (з повісті) – перше речення в 6 главі оповідання М. Лескова, але у драматургії твору є точкою золотого перетину щодо душевної трансформації героїв. Р. Щедрін користується тільки цією цитатою з твору М. Лескова, замінюючи одне слово (замість «стопы» – «слезы»), і сердечна поезія молитви до Ангела перетворюється на вербальному рівні у символ – знак, етупон у подальшому розгортанні музичної матерії вищого гатунку. Думається, такий вислів правомірний в аналітичному полі музикознавства і може стати в єдиний рядок з термінами та поняттями: метр та ритм, або гармонія вищого гатунку, конспектування тонального плану, потовщення мелодичної лінії, неакордові тони другого порядку, форма другого плану, розосереджені форми, мелодико-

синтаксичні структури тощо. Серед різноманітних ступенів переймання до символіки музикознавчого аналізу новітнього усвідомлення святості життя, на особливому місці знаходиться і введення термінів: «духовна енергія звуку» (В. Медушевський), «аура звуку» (В. Москаленко), «зцілюючі звуки» (або вищі гармоніки ультразвуку) та «глибинний тон» (Дж. Голдмен), «духовна рефлексія» в музиці – як модус реального зв'язку людини з Богом (Л. Шаповалова).

В «Ангелі» з самого ядра музичної Євхаристії приваблює не тільки рукотворний зв'язок через століття між письменником та композитором, але й через більший часовий простір, – метод розгортання музики з символу хреста, на високому ідейно-художньому рівні започаткований Й. С. Бахом, одним із улюблених композиторів Р. Щедріна: «... у Баха – музика непохитно народжена логікою першого такту... Такої величезної сили логіки, мабуть, немає ні у кого...» (2, с. 55-56). Відомо, якою величчю християнської сили набув етимон хреста в творчості Баха, та й розповсюдився в музичній енергії його послідовників (наприклад, в образотворчій драматургії та формотворенні у Шостаковича (5, с. 125-128). Зерно протоінтонації *initium*'а хорового циклу Р. Щедріна, на наш погляд, зароджується через стилізовані інтонації мелодій знаменних та демествених розспівів та гласів (за прп. І. Дамаскіним). Як певний приклад можна навести трьохголосний демествений розспів (демество – путь – низ) з III чверті XVII ст. «Радуйся, радуйся царице. ...» в першу седмицю після П'ятидесятниці (6, с. 684-692). Течія полімелодичних потоків монодичних ладів у мажорній структурі *ре* та *ля* продовжує обертональність ладоінтонацій, відкритий музичною голограмою сопілки та хоралу. Тональна відповідність (у структурі *ре-ре*) репризового розділу, крім варійовано-імпровізаційної основи розгортання одного і того ж ядра протоінтонації та перших музичних фраз, з частковим оновленням вертикалі, є *initium*'ом до звуковисотної організації багатоголосних композицій у циклі з плетивом горизонтально продовженого звучання монодій ранішніх християнських розспівів. Хорові партії становляться синтезуючим початком більш високого рівня фактури, які корегуються у «світлому согласі» та підсилюють просторовий розвиток характерних інтонаційних живцевих паростків дво- та три- чотирьохзвучних тоном. Темброва дворівнева структура музичного ядра твору, поданого у контексті тембрів сопілки й хору, сходиться до діалектичної семантики початку та розвитку старосонатної однотемної раньокласичної композиції в її синергетичному вибранні процесу формотворення канцон, ричеркарів, фуг, започаткованого також у вітчизняній практиці.

Вже в I частині хорового циклу Р. Щедрін створює сакральну ситуацію об'єднання «отут і зараз» минулого й майбутнього, земного й Небесного, світського й Храмового. У цій константі мають право на існування різні моделі мислення в їх стильовому, національному та загальнокультурному синкретизмі. Вільне, широке розгортання полімелодичної течії з давнього семантичного поля традицій християнської Русі «не забуває» методику поліфонії строгого та вільного стилів, багатоголосся жанрів та композиційні навички різних епох. Як

у духовному зерні зберігається вогонь Вищого Світу і людина має в собі точну копію Бога на землі, так і в подібних суто музичних процесах відтворюється ідентичність проявлення мікро- та макросвіту в їх нерозривній єдності.

Дослідник молекулярного тайнопису мислення людини та упорядкування абетки на кирилиці Г. Дзясін констатує гомологію у спіральноточковій організації хімічних елементів і букв звуків в абетці, єдність семантико-звукової бази мови з усіма рівнями системної онтології світу, що дозволяє і у музикознавстві по-новому звернути увагу на вербально-текстову символіку (7, с. 136-137). Сучасні дослідники керуються, в основному, синергетичними методами дослідження не тільки в горизонтальній проекції сьогодення, але й у вертикальній: «Древні знали про існування певної матриці, певного енергетичного осередку, яка лежить в основі Всесвіту, змінює своє наповнення в залежності від рівня» інформації (8, с. 95). Музично-концептуальна структура циклу «Ангела», на наш погляд, в повній мірі ототожнюється висловленим вище. Виділяємо найголовніше, враховуючи межі статі.

Мініатюрна структура старовинної однотемної сонатної форми живиться духовними джерелами Давньої Русі. Плетиво мікроелементів знаменних розспівів та християнських гласів скріплюється *пам'яттю* про першоджерело, і саме з цієї *відновленої* гармонії світосприйняття, на наш погляд, розпочинається оригінальність та своєрідність багаторівневого формопроцесу «Ангела». Згадаймо, як пояснює письменник незвичайну назву своєї повісті: «Ангел в душі живе, не запечатлений, а любов'ю освободит його... Любов'ю сокрушит печать». На наш погляд, тема «ангела» в музичній фабулі твору починається не з мелодики знаменного розспіву І частини (О. Сінельникова), а з тембру сопілки, епітриту піфагорійського золотого трикутника в поезії вищих музичних гармонік 3-4-5 обертонів основного тону (ключової ноти серця «Ангела» – *ре*). Цією звуковою голограмою (під світлою енергією мажорного квартсекстакорду) розписується Ангел в своїй соборній від Бога любові до людини з перших же звуків хорового циклу і розчиняється в звукових сакралах до фінальних. В православних іконах є серії зображень Ангела Охоронця, що міцно тримає дитя Боже за руку, або тихо й спокійно спостерігає за грою його життя. В багаточасному хоровому циклі графічно вимальовується своєрідна «обвідка – оберіг» музичних «ікон» 9-ти хорів. При чому можливо виявити і проекцію двосторонніх «ікон-таблеток» (II-III чч.), трьохстулчастих складників (V-VI-VII чч.).

В «Ангелі» протоядро будується в пульсації нумерології та гематрії «Біблії». Доторкнемося до найголовнішого, на наш погляд. Сопілковий «дзвоник-закличка» та молитовний хорал у відповідь («Истинно»). Внутрішній пульс цих музичних «хроном» однаковий: ціла тривалість з крапкою – половинна – брєвіс. Тобто, на рівні синтаксису пульсує 2, на рівні морфології – 3. В старослов'янській мові числовим значенням «2» керувалася літера «В» (веді), з якою зв'язували культуру та освіту, тотожність Бога й людини, фундаментальність світобудови (Мф, 5:37). Дуада має графічним зображенням «сонячний хрест», який символізує перше неподільне ядро. Число 2 з давнини

символізує Велику Матір, Божественну Мудрість. Тріада – початок синтезу, синонім Вищого Розуму, це – кінетична діяльність, Першоматерія, кінцевий синтез, де усе досконале, завершене і назавжди визначене, – синтез, який має пульсацію до спроможності творити.

Для того, щоб пояснити сопілку константу «дзвіночок» пригадаємо семантику флейти, дудочки, сопілки в атрибутиці Богів, пророків, казкових героїв тощо. В християнстві Господь символізує пастуха з вівцями-душами. Етапним твором в мистецтві не тільки композитора, але в хореографії, музичній стилістиці, символів тембрової поліфонії, архітектоніці став балет «Кармен-сюїта». Цей настільки новаторський, наскільки символічний в проекції психології ХХ століття, твір, у певній мірі, завершує, на наш погляд, багатостолітню систему розп'яття душі людини перед відповідальністю між Любов'ю і Долею, вільною волею людини і роком, Святим Духом і його земним приниженням. Звукове дійство балету розпочинається дзвонами у символі «він дзвонить за тобою»... Ще раніше, у свої доленосні 33 роки композитор завершив теж символічно-новаторську програмну Другу симфонію. В ній – вічна пам'ять, подяка і скорбота, біль і радість, страждання і боротьба. Симфонія починається solo двох трикутників на фоні інших тембрів і теж відтворює символіку дзвону (отаких прикладів чимало). Православні святі обережно показують особливий рефлексійний стан душі, коли низходить Вище Провозвістя, особливо після заглибленого «розумного молитовного діяння». Знаком відповіді на ектінію буває духовно почути тихий мелодичний тембр дзвоника у височастотних вібраціях, що є свідченням приборкання душі Духом в аспекті літургічної євхаристії.

Сопілковий символ імітує подібні багатоаспектні знаки і протягом циклу проводить їх в контексті методики руських дзвонарів, які виробили особливий трьохповерховий стиль дзвону у сприйнятті Святої Тройці: 1) головний тон – «Бог-Отець» – рівний, довгий, виходить з середньої частини дзвону; 2) гул – «Бог-Син» – розпочинається зразу, але чути лише через деякий час, розповсюджується не так далеко, але тримається у повітрі довше, він – повторно-нагадувальний, залежить від звучання у краях дзвону; 3) суто дзвін – «Святий Дух» – залежить від верхньої частини великого дзвону, створює мелодичні обертони. На наш погляд, Симфонія ставить запитання перед людиною, Балет суворо попереджає, Хор запрошує **відкрити** сакральний доленосний аркуш.

В межах статі констатуємо функціонально-знаковий наскрізний розвиток першоджерела. Соло сопілки звучить далі у III частині, варіантно розвиваючи остінатний мотив зерна. Його перша, дуже рідкісна в творі, мелодія вперше з'являється на фоні тихого хоралу, як тільки-но почали теж вперше звучати покайні слова: «душе моя, востани, Ангел, Ангел» (ц. 22). Мелодія завершується точним відтворенням початку циклу сопілкового квартсекстакорду і далі прорив у матеріал III частини, експозиції I частини, мінуючи репризу – до коди першої частини з новим сопілковим проявленням в остінатних тріольних мотивах. При чому такий прорив в дуже стислій структурі

відбувся саме в репризі, після першого розводу знаменних хорових мотивів у побічній партії. Таким чином, процес розгортання звукової палітри з протоядра формотворює природну уяву відбудови очищеного простору душі людини. Четверта частина завершується вже значно більшим сопілковим закликком – варійованими тріольними мотивами (44-45) на фоні хорової педалі. Композитор відокремлює IV і V частини, хоча вони об'єднуються аттасом. Уся V частина – тільки мелодія сопілки, без хору. Перед VI частиною (покаянною) – «Велика Пауза». Продовжуючи тезу сферичної відбудови у формотворенні циклу, констатуємо символіку за допомогою точних наук: 1) графіка мелодичних ліній, організоване прогресуюче розширення структури за допомогою тембрової поліфонії сопілки й хору орієнтованими графами малюють у просторі звукової матерії спірально-крутову форму голографічного конусу з кардіоїдою, як центром, у V частині; 2) зв'язок ритмоінтонаційного матеріалу I та III частин виражається в явищі, тотожному з тим, що в логіці називається неповною індукцією, в області математики екстраполяцією, в музиці – «динамізмом, витоки якого розповсюджуються не тільки на матеріал, що прозвучав, але й на наступний, в результаті чого народжується «гіпотеза» про можливості подальшого розвитку» (9, с. 162-163); 3) за духовними «посівами» життя святих, світ у серці, як свідцтво Вищого Благодаріння (Євхаристії), народжується за невідступними законами, які можуть відкрити синергетичну сутність 4 енергетичного стану людини, коли повністю відключається кора мозку і людина входить в особливий стан духовного натхнення. В музиці Й. С. Баха, наприклад, досить часто можна спостерігати імпровізаційний вільний розвиток в межах традиції жорсткої схеми форми-структури («Чакона» для скрипки соло тощо); 4) в співочих традиціях Давньої Русі існував принцип з'єднання окремих знаків у «знакові комплекси» на основі вільних «розливів» на засадах знаменної культури; 5) сприйняття сокровеного під час храмової служби, коли усе замирає від святості почутого. Так, в «Ангелі», коли співає сопілка, хор переходить на «педаль» з довготривалих співзвуч і тільки один раз, а саме в V частині, повністю відключається, впускаючи сольну імпровізацію. По суті, уся композиція хорового циклу – своєрідна імпровізація в межах каденції соліста, що притаманне інструментальним концертам. За традицією вона розпочиналася з кадансового квартсекстакорду і базувалася на майстерності «ведучого». В «Ангелі» таку функцію виконує тембр сопілки.

В повісті М. Лєскова входить в подібний стан, але вищого ґатунку, допомагали святі ікони. Самого ж письменника сучасники називали ізографом і порівнювали його майстерність з іконопису та давньоруським зодчеством. Наприклад, з II глави: «... любили ми усю цю святиню завзятою любов'ю... особливо же були при нас дві ікони «Пресвята Владичиця в саду молитися, а перед нею кипариси й олімфи до землі приклоняються... а друга – ангел охоронець...». Можливо, і композитор перейнявся цією красою й у сопілкових каденціях та ширше в композиції усього твору передав сокровенне стояння нижчої природи перед вищою, так само як затихає усе у повісті перед святістю

молитви Божої Матері. Акустика мажорного квартсекстакорду (в обрії основного тону *ре* – це кадансовий тип) відчиняє і зачинає спів «Ангела». Ніби під час Великого Входу на Літургії відкрилися Царські Врата, і це дає можливість зазирнути з благоговінням у Небесний Вівтарь...

Друга константа протоядра – хоровий відгук луною «Истинно». Він теж має наскрізний розвиток, але в іншій методиці існування: не пророченням, як у сопілкових наспівах та мелодіях, а «простромленням». На терені трьохдольної константи нанизується, як на металевий прутик, різнобарвне плетиво вербального ряду. Наводимо перелік слів-символів, що «неопалимою купиною» визначають основні віхи хресного шляху душі до Святого Вівтаря свого серця: I – Истинно; II – Бог-Господь; III – Истинно... Избави мя... восстани... Мм (крім сопрано перед ц. 25)... Истинно; IV – ... умовение... Вечери... Предаёт... омрачаשא... (праведного) судию; V – останній мотив синтезує обидві половини протоядра; VI – осквернен... студными... избави мя, в завершені – трьохразова шестиголосна ектинія «Помилуй мя, Боже» з тирасною динамікою (fff-ppp); VII – перша фраза *solo* дисканта «Да исправится молитва моя»... Господи... Услыши мя... неуклони... в словах... огресех... Востани... (что) спиши... друга фраза *solo* альта... душе моя... востани; VIII – в молитві Господній метроритміка словесного знаку синтезуються – Истинно... Да святится... да приидет... да будет... яко на небеси и на земли... истинно. Крім того у восьмій частині фокусується попередній розвиток в оригінальних засобах-знаках.

В межах статі наведемо приклад своєрідного конспектування вертикаллю горизонтального інтонаційного сходження. На музичних скрижалях хорової партитури карбуються кульмінаційні за змістом літургічної євхаристії слова: «...и остави нам долги наша, яко же и мы оставляем долги наши». Хорал співається на *pppp*, найтихішої динаміці циклу в центрі, за змістом, образної сфери. Тут своєрідно об'єднані дві константи протоядра: 1) сопілкова закличка розчиняється у висхідному шаблевому розширенні хорової фактури (можлива асоціація з лествіцею Іакова з Вітхого Завіту); 2) хоральний символ підтвердив цей «сплав», ним керується кожний мотив; 3) з початкових звуків мотивів хоралу народжується ладо гармонічна висхідна горизонталь домінантового нонакорду в тональності *ре* мінор VIII частини. За вертикаллю у даному фрагменті співставляються фонізм гармонічних та натуральних домінант в чергуванні з тонікою та субдомінантою. Раптове дуже динамізоване (від *fff* до *fffff*) сходження завершується альтерованим домінантовим септакордом зі зниженою квінтою. Сонорність хорового звучання оточена довгими паузами. В парадигмі глибинного катарсису констатується основний концептуальний висновок: «...но избави нас от лукавого». В інтонаційній сфері в останній раз в циклі дається розосереджена відповідь на модифікацію «омрачащешся», в якій згадується зрада Іуди під час першої християнської Євхаристії. Мелодичне сходження підтверджує кульмінаційне завершення «простромленого» комплексу «Истинно». Додамо, що цей вислів чотири рази звучить в молитві Господній: три рази вперше у циклі в гармонії тонічного, каденційного,

квартсекстакорду, – але в його однойменному мінорному варіанті. Тільки у цій частині хорал «Истинно» змінює басову опору з тризвуку на його знакове для циклу обернення. Завершується VIII частина своєрідною кодою, яка теж відгукується на попереднє, але із самого початку розгортання архітекτονіки цілого – кодою I частини, де теж звучить «Истинно». Останні фрази VIII частини – стиха повторюють, як клятву «Да святится Имя Твое, да придет царствие Твое» в оточенні другої константи протоядра з гармоніями відповідно мінорного обернення основного тризвуку та на тому ж басу (тільки октавою нижче, на *ppp*) – мажорна домінанта. Таким чином, створився каркас з сопілкового квартсекстакорду ре-мажору в протоядрі, який трансформувався у свій мінорний варіант (тричі) в кульмінанті образного богослов'я. Вона завершується спільнотою просторового розосередженого каданційного звороту в каркасі процесуального формотворення: домінанта «Истинно» головної молитви розв'язується у мажорну тоніку в мелодичному положенні віддзеркаленого інтонаційного ряду «сопілкової половини» ядра, тільки тепер в центральній кульмінаційній зоні фінального об'єднання. І після розвиненого соло сопілки інтонаційна сакральна архітектоніка хорового циклу ніби *відкривається* для нового, більш утонченого, досвіду: знову звучать вищі гармоніки 3-4-5-тонів формотворчого епітриту... Храм-Образ-людина творять Життя (за о.П. Флоренським).

«Наповнюйтесь Духом, розмовляючи поміж собою псалмами, і гімнами, і піснями духовними, співаючи й граючи в серці для Господа» (ап. Павло).

Література:

1. Гуляницкая Н. С. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина: Музыкально-поэтическое высказывание // Поэтика музыкальной композиции ГМПИ им. Гнесиных – М., 1990. – Вып. 113.
2. Холопова В. Н. Путь по центру: Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
3. Синельникова О. В. «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины // Музыкальная академия. – 2007. – №1. – С. 102-109.
4. Ковалев А. Литургические основы «Запечатленного ангела» // Музыкальная академия. – 2007. – №4. – С. 16-23.
5. Тарасова Н. П. (Варавкіна). Й. С.Бах і Д. Д.Шостакович (досвід етимологічного аналізу на прикладі Прелюдії і фуги № 19 ор. 87 Д. Д. Шостаковича) // Музичне мистецтво: Сб. наук. ст. – Донецьк-Лейпціг: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2003. – Вып. 3: Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури. – С. 123-129.
6. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. – М.: Знак, 2007. – 880 с.
7. Дзясин Г. Г. Азбука Гермеса Трисмегиста, или молекулярная тайнопись мышления / Г. Г. Дзясин. – Изд. 3-е. – М.: Белые альвы: Амрита-Русь, 2005. – 144 с.
8. Якубовская Т. С. Генетический код Вселенной. – Львов: НПО «Orbi», 1998. – 142 с.
9. Медушевский В. В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы музыкальной формы. – М.: «Музыка», 1966. – Вып. 1.; Див. крім того: Музыкальная академия. – 2007. – №1. – С. 102-109.

Надійшла до редакції 12.04.2008