

Мария Кузнецова

«...ТО ТВОРЧЕСТВА С ПОКОЕМ СОГЛАШЕНЬЕ,
ТО МЫСЛИ ПЫЛ В ДУШЕВНОЙ ТИШИНЕ...»

Еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного стиля»

Вослед юбилею Валентина Сильвестрова

Как странно: быть, не быть, потом начать
немного быть; сличать и различать,
как бабочка, летающий шатер
с углом и лампой, с линиями штор,
кончат одно и думать о другом,
как облако, наполнить целый дом,
сгуститься в ларчик, кинуться в иглу
и вместе с ней скатиться в щель в углу.

И триста лет лежать себе в пыли —
и вдруг звучать, как бой часов вдали.
Ольга Седакова

Концертный сезон 2012–2013 был ознаменован большим событием — 30 сентября 75-летний юбилей отметил Валентин Васильевич Сильвестров. Главные юбилейные концерты прошли в стенах Национальной филармонии Украины — музыка для хора прозвучала в исполнении камерного коллектива «Киев» (дирижер Николай Гобдыч), женского хора «Павана» Национального педагогического университета им. Драгоманова (дирижер Людмила Байда) и хора «Апѣта» Национального университета культуры (дирижер Наталья Кречко). Второй концерт был посвящен симфонической музыке — Шестая симфония и «Посвящение» для скрипки с оркестром были сыграны Национальным заслуженным академическим симфоническим оркестром Украины под управлением Владимира Сиренко (солистка Анна Савицкая-Дзялак).

Российское «музыкальное приношение» юбиляру представил Владимир Юровский, исполнивший в Москве и Санкт-Петербурге с Государственным академическим симфоническим оркестром России имени Е. Светланова премьеру Третьей симфонии («Эсхатофонии»). Судя по всему, маэстро действительно увлечен музыкой украинского композитора — начав знакомить публику с его творчеством с неоромантических опусов (вспомним российскую премьеру Постлюдии для фортепиано с оркестром с А. Любимовым в 2004 году, а также премьеру Пятой в Мюнхене в том же году), в нынешнем сезоне дирижер решился на отнюдь не самую простую даже для профессионала партитуру Сильвестрова.

Камерная же музыка, фокусирующая в себе, быть может, самое существенное, чем специфичен стиль Сильвестрова последних десятилетий и составляющая главный полюс притяжения творческих сил композитора, была представлена публике не совсем в том объеме, что изначально планировался. Так, в Московском Международном Доме музыки был отменен анонсированный на ноябрь концерт, обещавший выступление ряда украинских музыкантов, в том числе струнного квартета Post Scriptum.

Открыл серию российских юбилейных концертов виолончельный дуэт Ивана Монигетти и Евгения Румянцева — 5 октября в стенах Московской консерватории в паре с виолончельными дуэтами Л. Боккерини были ис-

полнены так же и опусы В. Сильвестрова: «25.10.1893 в память о П.И.Ч.», Элегия для виолончели и двух там-тамов и Серенады для двух виолончелей.

Основная же часть юбилейной камерной программы прозвучала в ряде российских городов благодаря творческому дуэту Светланы Савенко (сопрано) и Юрия Полубелова (фортепиано). Пара ранних опусов (Пять пьес для фортепиано, 1961, ред. 1999, Соната № 2 для фортепиано, 1975, ред. 1999) составила выразительный контраст музыке «багательного периода» не «старше» 2006 года.

В эталонном исполнении дуэта была исполнена и совсем свежая вокальная музыка Сильвестрова — миниатюры на стихи Басё, П. Целана, О. Седаковой, Э. Дикинсон, А. Блока, А.К. Толстого, Н. Некрасова, В. Ходасевича, А. Пушкина, Е. Баратынского и даже императора Адриана. Список текстов, к которым обращается Сильвестров, очень широк и разнообразен, при этом зачастую они объединены элегичностью, с ее «напевными функциями бледнеющего слова» (Ю.Н. Тынянов) и одновременно характерным синтезом песенности и одичности. «Веские» классические тексты, как это нередко бывает у Сильвестрова, и на этот раз чередовались с относительно новыми для него именами — здесь можно упомянуть исполненные прощания строки из И. Бродского (отрывок из стихотворения «То не Муза воды набирает в рот...»), метафизическую лирику американки Э. Дикинсон, а также стихи нашей современницы О. Седаковой.

В кругу новых поэтических приоритетов примечательно внимание композитора к поэзии Эмили Дикинсон, в последние годы нередко признаваемой едва ли не главным американским поэтом всех времен.

*I'm Nobody! Who are you?
Are you — Nobody — too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd banish us — you know!
How dreary — to be — Somebody!
How public — like a Frog —
To tell your name — the livelong June —
To an admiring Bog!*

*Я — Никто. А ты — ты кто?
Может быть — тоже — Никто?*

Тогда нас двое. Молчок!
Чего доброго — выдворят нас за порог.
Как уныло — быть кем-нибудь —
И — весь июнь напролет —
Лягушкой имя свое выкликать —
К восторгу местных болот¹.

«*Art to stun myself with Bolts of Melody*» (искусство поражать себя молниями мелодий) — эти строки Дикинсон² вполне могут мыслиться в качестве кредо поэта, для которого, похоже, «заурядная повседневность становится экзистенциальным приключением»³. Творческое поражение и торжество в этой «поэзии сложной простоты» почти неразличимы, замечает автор упомянутой статьи. Поэтический стиль Дикинсон с ее огромным количеством (около 2 тысяч) похожих друг на друга поэтических миниатюр⁴ складывается из постоянства «многозначительных» заглавных букв, из бесчисленных тире, дробящих поэтическую строку и заменяющих собой все прочие знаки пунктуации; неожиданных кавычек, «приподнимающих» смысл текста, фрагментарности, неточных рифм (чаще же — ассонансов), разорванного синтаксиса, романтических шаблонов, и, словно бы от неумелости, фирменных «дикинсоновских» ритмических нарушений норм классического стихосложения. Поэт и переводчик А.Г. Гаврилов, много переводивший ее стихи, как-то написал в дневнике, что дух поэзии Дикинсон — не в букве, а между букв, в промежутках. Любопытно то, что поэзия Дикинсон, долгое время обескураживающая литературоведов своей как будто бы «неправильностью», оказывается созвучной «багательной музыке» Сильвестрова, в не меньшей степени обескураживающей музыковедов-аналитиков сочетанием внешней простоты и внутренней сложности⁵.

*This was a Poet — It is That
Distils amazing sense
From ordinary Meanings —
And Attar so immense
From the familiar species
That perished by the Door —
We wonder it was not Ourselves
Arrested it — before —
Of Pictures, the Discloser —
The Poet — it is He —
Entitles Us — by Contrast —
To ceaseless Poverty —
Of Portion — so unconscious —
The Robbing — could not harm —
Himself — to Him — a Fortune —
Exterior — to Time —⁶*

Он был Поэт —
Гигантский смысл
Умел он отжимать
Из будничных понятий —
Редчайший аромат
Из самых ординарных трав,
Замусоривших двор —
Но до чего же слепы
Мы были до сих пор!
Картин Первоискатель —
Зоркости урок —
Поэт — нас по контрасту —
На нищету обрек.
Казне — столь невесомой —
Какой грозит урон?
Он — сам — свое богатство —
За чертой времен.

В кругу поэтических приоритетов Сильвестрова — и многочисленные тексты нашей современницы О. Седаковой, в какой-то степени продолжающие линию Э. Дикинсон, и в то же время — отзывавшееся почти хайдеггеровской чуткостью и сосредоточенным вслушиванием в «звон бытия». «Поэзия за пределами стихотворства»⁷ находит соответствие в музыке, сочиненной без намерения сочинять, общая же устремленность «в тишину, где задуманы вещи» («я научила выслушать всё то, что говорить не пробует...») в не меньшей степени сближает Сильвестрова и Седакову:

ПЕНИЕ

Заре Александровне Долухановой

Если воздух внести на руках, как ребенка грудного,
в зацветающий куст, к недающимся розам, к сурово
отвечающим веткам,
клянусь, мы увидеть должны
этот голос порфиновый, глубокую кровь тишины.
Этот свет, принимающий схиму, и в образе ветхом
оживляющий кровь, и живущий по гибнущим веткам
горных роз, выбегающих из-за камней,
и, как к горю, привычных к свободе своей...

О. Седакова

Остановимся подробнее на феномене «багательной музыки» Валентина Сильвестрова, которому на сегодняшний день уже подобралось немало синонимов — это и метафорический стиль, и слабый стиль, и домашняя музыка.

«Багательная музыка», которую композитор пишет с 2004 года, на сегодняшний день представлена уже более чем двумя сотнями опусов, каждый из которых состоит из трех-четырёх пьес — вальсов, серенад, постлюдий и прочих миниатюр. Примерно столько же, более двухсот, существует сочинений Сильвестрова в камерном вокальном жанре. Все это — музыка, которую исключительно приятно слушать, но почти невозможно анализировать.

Действительно, «неконцептуальная концептуальность» «багательной музыки», несмотря на кажущуюся простоту материала, по-прежнему представляет проблему для музыковеда. Пьесы такого рода, тихие и медленные, отличающиеся сплавом нежности и силы, катарсичности и трагедийности, демонстрируют радикальное преобразование музыкального опуса. Все более утрачивающий облик артефакта, он словно бы становится некоей *отсутствующей структурой*, на которую указывает и с которой ведет напряженный диалог меланхолическое музицирование композитора — то, что замещает традиционную «опусоцентристскую» концепцию произведения искусства и смело заявляет о своей самодостаточности.

Исключительность эстетической модели, найденной Сильвестровым (при иллюзии ее абсолютной неконцептуальности), уже прошла период «негативных дефиниций». Сложноопределимая даже с помощью новейших постмодернистских понятий стилиевая природа этих сочинений, как будто бы полностью погруженных в классико-романтический дискурс, определяет необычность такой музыки, внешне подчеркнуто неконцептуальной, далекой от всякой риторики — и в то же время наполненной смутно ощущаемым током концептуальности некоего иного порядка. В чистом остатке в них словно бы остается лишь сама *идея музыкального* как живого, органического, природного начала.

Неслышимая музыка звучней.
Собрав миряда рассеянных лучей,
она для нас играет за углом
огромным зажигательным стеклом.
И нравится ее простая повесть
о том, что все не здесь — и снова здесь,
что искрится хрусталик слуховой,
как снежный порошок в бездне меховой...

О. Седакова

Так, в первой пьесе из цикла «Три багатели» (2006) в кружении фигураций, составляющих ядро темы, постепенно теряется нить повествования — в ходе развития тема редуцируется до одного мотива, сигнализируя об исчерпанности развития (пример 1).

1.

2.

3.



Словно бы инерционное развитие формы ведет к демонстрации «дурной бесконечности» представленной самой себе *стихии музыкального*, где открывается радость чистого музицирования, самоценная и превышающая опусоцентристский концептуализм новоевропейского композиторского «делания». При этом обращает на себя внимание скрытая тревожность, беспокойство этой и подобной ей миниатур, за мажорной лучезарностью и эмоциональной расслабленностью которых нередко скрывается некое напряженное ожидание, осязаемое в контрастах устойчивого мажора, — и непрерывного процесса модулирования, пластики интонационных оборотов, — и порождаемой ими же тонально-гармонической разомкнутости, округлости ритмических формул, — и механистичности непрекращаемого триольного движения (пример 2).

Поглощение той или иной стилистики приметам «багательного стиля» подчас позволяет вскрыть изнанку того или иного стиля, выявить в нем прежде неслышанное.

Так происходит в «Пасторали» из цикла «Четыре пьесы» (2006), ориентированной на диалог с клавесинизмом. Форму пьесы определяют взаимопревращения ключевой темы с ее изящностью, церемонностью, «свечением» одноименных тональностей (*G-dur-g-moll*), и темы вступления, основанной на вопросительных неустойчивых гармониях (пример 3).

Усиление роли мотивов вступления, утрата ведущей темы в ходе развития, протяженное завершение пьесы на основе темы вступления — все это демонстрирует словно бы «взрывание» обманчивой пасторальной простоты изнутри, усомнение в ней, обнаружение «двойного дна» в галантном стиле, осознание его внутренней неоднозначности и скрытого беспокойства. Вспоминаются слова М.А. Кузмина, в одной из своих критических статей характеризующего «галантную» живопись К.А. Сомова и акцентирующего специфику его ретроспективизма:

4.

5.

Moderato (♩ = 96), dolce, leggiero, lontano
 Hell, leicht und entfernt
 Bright, lightly and remote

(una corda)
 Pedal nicht wechseln
 do not change pedal

«<...> я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто или рисунок Эйзена, он и в это повторение внес бы столько своего печального яда, что никого бы не ввел в обман. И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи, а необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти»⁸. И далее: «<...> о, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику! — *Comme il est lourd tout cet amour léger!*»⁹ Отчасти сходным образом преобразует (разоблачает?) галантный стиль багательная поэтика, среди узнаваемых фигур и привычных мелодических формул которой вдруг словно бы выступает нечто неожиданное, многозначительное, начисто разрушающее пасторальную иллюзию.

В *Багатели № 3* повествовательность *Andantino* постепенно также уступает место фигурациям — видно, как повествовательное начало преобразуется до некоего почти беззвучного упоения (тт. 19–21, тт. 25–33, 48 и до конца). Именно эти «островки» тихого блаженства вкупе с органичным пунктом указывают здесь на кульминационный раздел формы¹⁰ — роль таких «зияний» фигурационных фрагментов однозначно превышает значение ключевой темы пьесы (пример 4).

Подобные обращения к семантике «интонации восклицания» в «багательных» пьесах Сильвестрова позволяют уточнить образный строй многих его миниатюр — состояния тихого экстаза, упоенного замирания в блаженстве нередко создаются в них благодаря использованию именно этого романтического мотива¹¹.

В *Мелодии* из цикла *Три пьесы* (2001) само движение музыкальной формы можно уподобить раскрытию некоего «модуса удивления», вызывающего аналогии с понятием удивления в его философском значении. Не оно ли «просвечивает» в подобных сочинениях Сильвестрова, где наглядно ощутима смена «ракурса видения», вопрошание как первая ступень познания основ бытия? «Удивление» прерывает стихийную, привычную, естественную включенность индивида в мир и в свои отношения с другими», — пишет Т.М. Тузова¹². Специфика философского удивления ярко охарактеризована в работах М.К. Мамардашвили, описывающего его как внезапное открытие ранее неочевидного, разрушение представлений о привычном, неожиданное обнаружение явления («нечто») там, где прежде был хаос, *ничто*¹³. Если верно, по Мамардашвили, что философия — это удивление, то страницы «багательной музыки» Сильвестрова оборачиваются к нам новой и совершенно неожиданной стороной. В таких фрагментах обнаруживается многослойность семантики музыкального языка, порождающий «взрыв смысла» в эпизодах, казавшихся уже исключительно классико-романтической риторикой — а такая композиторская стратегия, как можно видеть, вполне соотносится с самой процедурой философского удивления, направленной на обнаружение феномена там, где рассудок уже давно видел не более чем *loci communes* — общие места.

Заметим, что этот переход, почти экзистенциальный скачок от *ничто* к *нечто* выступает в концепции «багательного стиля» Сильвестрова не только в подобных фрагментах, но является вообще главным признаком «багательности», главное в которой — осознание метафизических основ привычных и обыденных предметов и явлений¹⁴. В этом смысле показательно, что в качестве названия книги «*Дождаться музыки*» изначально фигурировал авторский заголовок «*Манифестация чужойности*», апеллирующий к метафизическим обоснованиям «багательного стиля» и воспринимаемый как заглавие какого-нибудь современного труда философско-эстетической проблематики.

«Модус удивления» в *Мелодии* создается особым характером мелодической линии, основанной на чередовании широких скачков с задержаниями, устремленных ко все более высокому регистру. В итоге формируется просвечивающая сквозь акварельную прозрачность «пасторальной» музыки¹⁵ полнота переживания и эмоциональная приподнятость, затаенное ликование, растворение в стихии музыкального. Так философское удивление как импульс к познанию обретает аналог в искусстве звуков (пример 5).

И, тем не менее, остается вопрос: в какой степени современная музыкальная наука, пускай даже с привлечением всевозможных междисциплинарных методик анализа, вообще может быть пригодна для описания «багательной музыки» Валентина Сильвестрова? По всей видимости, ответ на него остается открытым, однако, учитывая комментарии автора к собственным сочинениям, не исключено, что путь к их истолкованию лежит вне «академичности» музыкальной науки («академичность — слово бранное»). Например, композиторская стратегия Сильвестрова с ее идеей «манифестации чужойности» (вспомним главный признак

«багательности» — скачок от *ничто* к *нечто*) находит неожиданную аналогию в философии, сближаясь со смыслом феноменологической редукции гуссерлианского образца, цель которой — «схватывание переживаемого, докатегориального, которое выявляется тогда, когда абстрактные категории, обедняющие наш опыт конкретного, отходят в сторону»¹⁶. Отказ от *вещи* (законченного музыкального опуса) в пользу стоящего за ней *феномена* (идеи *музыкального*)¹⁷, процедура «выноса за скобки» всякой трансцендентной реальности, устранение объективного времени, сосредоточенность на рефлексирующем сознании и погружение в чистую действительность *идеи музыкального* как фундаментального переживания, схватываемого в конкретно-чувственном опыте созерцания-музицирования — все это наделяет смысл «багательной музыки» Сильвестрова феноменологическими коннотациями.

То что Валентин Сильвестров в не меньшей степени поэт, чем музыкант — тема, уже затрагивавшаяся в литературе. И поэтому, по всей видимости, не случайно, что «багательный стиль» резонирует не столько с какими-либо музыкально-стилистическими концепциями, но обнаруживает «рифму» в истории поэтического искусства. «В атмосфере гармонической точности выработалось слово, небывало чувствительное к самым легким прикосновениям художника. Элегическая школа отвергала сильные средства воздействия; поэтому так трудно постичь ее эстетические тайны»¹⁸. Последняя фраза исследователя, пожалуй, может стать ключом к «багательной музыке» Сильвестрова — в ней так же, как это было в поэзии прошлого, сохранено лишь «прозрачное, обнаженное смысловое движение — как бы прямое название вещей» (Л.Я. Гинзбург) — и ее так же, как элегию, *chant élegique* Батюшкова и раннего Пушкина, чрезвычайно сложно уложить в «прокрустово ложе» стилевых терминов и искусствоведческих категорий.

*кто любит слово, тот его и знает,
кто любит звук, тому он и звучит:
как в алмазном луч, петляет и бряцает
внезапным росчерком ирид.
И в светлом облаке звучанья
его вознаградит сполна
царей и царств земных напрасное мечтанье,
возлюбленная тишина.*

О. Седакова

Ниже приведена беседа со **Светланой Ильиничной Савенко** автора статьи.

— Светлана Ильинична, Ваша творческая биография и как музыковед, и как певицы тесно связана с музыкой Валентина Васильевича Сильвестрова. Именно с Ваших публикаций началось освоение его музыки в музыкознании. Вы стали и первой исполнительницей многих сочинений Сильвестрова, а ряд его работ написан специально для Вас. Расскажите, пожалуйста, как произошло Ваше знакомство с композитором и его музыкой? И какие особые исполнительские задачи она ставит перед музыкантом?

— Знакомство произошло через музыку Валентина Сильвестрова, но это были поначалу не вокальные, а инструментальные сочинения — Квартет (теперь № 1) и Соната для скрипки и фортепиано из Драмы. Музыка очень заинтересовала и просто понравилась (это была примерно середина 1970-х годов). Потом

я услышала «Тихие песни» (автор играл, а пел Валерий Пьянков) — возникло очень сильное впечатление прежде всего от рояля. Потом моя подруга Татьяна Фрумкис предложила спеть этот цикл (она за фортепиано) — эту историю она сама рассказывает в статье, опубликованной в «Музыкальной академии» к 70-летию композитора. А потом мы начали с автором заниматься, и я спела премьеры «Ступеней» и «Простых песен». Он занимался подолгу и очень вьедливо, ему была важна мельчайшая интонация, оттенки произнесения слова — то, что и так обозначено в его сочинениях, но все это ведь надо было еще реализовать.

— Торжества, посвященные юбилею композитора, прошли нынешней осенью в Киеве, Москве, Нижнем Новгороде, Ярославле, Петербурге. В ряде событий Вы также принимали участие. Расскажите, пожалуйста, об этом подробнее.

— Я участвовала в концертах в Нижнем Новгороде, Ярославле и в Москве. В Нижнем был целый фестиваль, хоть и небольшой, три концерта: один — нижегородских музыкантов, второй — киевских, и третий — наш с Юрием Полубеловым. Фестиваль организовал совсем молодой человек, студент Нижегородской консерватории Марк Булошников, композитор, в стенах тамошнего Арсенала — Центра современного искусства, который сумел всё это профинансировать и обеспечить приезд музыкантов и автора. Это очень приятное место в тамошнем Кремле — действительно, часть арсенала времен Николая I, отреставрированная и приспособленная для концертов и выставок. Там начинают образованные и доброжелательные люди, прекрасно разбирающиеся в новом искусстве. В Ярославле тоже было очень хорошо, и Валентину Сильвестрову там понравилось не меньше чем в Нижнем. Мы с ним посетили музыкальное училище, была встреча со студентами и педагогами, а вечером был концерт, в прекрасном зале местного художественного музея, с портретами XIX века по стенам — это бывший губернский дом, и в этом зале раньше устраивались балы. Концерт организовала местная филармония, точнее — ее художественный руководитель Григорий Быков. Программа у нас была везде одна и та же, только в Москве мы добавили совсем новые сочинения — премьеры одной песни и маленького цикла, и то, и другое — на стихи Ольги Седаковой.

— Светлана Ильинична, в последнее время вышел ряд книг, где композитор много и охотно говорит о своей музыке («Музыка — это пение мира о самом себе...», «Дождаться музыки», «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым» — все книги изданы в Киеве). Это большой подарок для поклонников его творчества, однако проблема анализа его сочинений в контексте всех высказанных им философских и эстетических нюансов и комментариев становится еще более острой. Хотелось бы узнать, как Вы смотрите на эту ситуацию? И в каких направлениях вообще возможно исследовать музыку багательного периода?

— Вообще-то и раньше Валентин Сильвестров не был таким уж молчаливым. Интервью с ним начали появляться в конце 1980-х, а до этого, конечно, были в основном разговоры в дружеском кругу, но это была общая ситуация. Что касается анализа и вообще оценки его творчества последнего времени, то Вы правы, это непростая ситуация. Можно, конечно, популяризировать мнения автора, повторять и развивать его мысли, а можно попытаться посмотреть со стороны, дис-



В. Сильвестров, С. Савенко, Ю. Полубелов

танцироваться от его мнений. Это не означает — опровергать: по-моему, нет никакого смысла спорить с ним насчет оценки авангарда, к которому он сам принадлежал и который столь критически оценивает теперь. Что же касается самой музыки, всех этих вальсов, баркарол и элегий, то анализировать ее трудно. Можно искать аналогии, поэтические эквиваленты, то есть создавать что-то подобное с помощью слов. Можно каталогизировать приемы, которые довольно постоянны.

— Обратила внимание на Вашем концерте, что список поэтов, к которым обращается композитор в своей вокальной музыке, пополнился именем Иосифа Бродского. В одном из интервью Бродский, описывая своего кумира — англо-американского поэта У. Одена и часто ассоциировавший себя с ним, прибегнул к такой характеристике (фактически самохарактеристике): «Это человек необычайно ума, он мыслит всегда грациозно и непредсказуемо. Если его сравнивать с кем-то в музыке, то это Гайдн. Это та же самая работа внутри гармонии, но вы никогда не знаете заранее, что произойдет». Возможно, это отчасти могло бы стать и характеристикой Валентина Васильевича также. На Ваш взгляд, внесла ли поэзия Бродского что-то новое в его вокальный стиль? И можно ли выделить у него какие-то приоритеты при выборе поэтических текстов?

— Насколько я знаю, пока только одна песня написана на стихи Бродского. Не думаю, что тут есть что-то принципиально новое. А приоритеты, по-моему, естественные — созвучие, родственное что-то, и просто — музыкальное слышание, в котором Валентин Сильвестров непревзойден.

— Поэтическая школа гармонической ясности (а вместе с нею — и музыка классико-романтического периода) в восприятии современного читателя и слушателя нередко воспринимаются как некая почти утратившая содержательность «гладкопись», пользуясь выразительной метафорой И. Бродского («подобно многим закрытым книгам, XIX век никогда не был как следует прочитан» — или, если вспомнить Э. Дикинсон, «он учил «широте», и в том была узорность»). Однако при этом, по мнению поэта, хотя гар-

монический стих и был доведен до предельной «гладкости», гибкости и чистоты, в результате было утрачено важное — некая шероховатость, неуклюжесть syllабического стиха, которая позволяла читателю задерживаться на важных моментах текста. Каково Ваше мнение — в основе «багательного стиля» в большей степени лежит попытка нарушить эту «гладкопись» или, напротив, попытка реконструировать утраченное?

— Мне кажется, первоначальным стимулом было скорее второе. Что же касается «гладкописи», то тут у Сильвестрова есть своя мысль, и об этом он нередко говорит: он считает, что классику (в широком смысле слова) неточно слышат и неправильно интерпретируют — даже сам текст. И его «неоромантизм» — это отчасти попытка «правильного» прочтения и произнесения этого текста.

— Как Вы считаете, существует ли некий исторический прецедент «багательного стиля» Валентина Васильевича? Например, нельзя ли в какой-то мере сопоставить «домашнюю музыку» В. Сильвестрова и стиль П. Хиндемита в русле *Gebrauchsmusik*? Несмотря на совершенно разную художественную природу и корни, в некоторых своих чертах эти явления — по крайней мере внешне — как будто бы смыкаются: это акцент на музицировании и «живом» исполнении, опора на традицию, относительная простота стилистики (разумеется, в каждом из случаев — разная), сближение сцены и зала, контактность, отказ от элитарности и ограниченности бытования музыки узкопрофессиональным кругом. Сознаюсь, на этот вопрос меня натолкнуло общение с моими французскими коллегами-музыкантами, когда я пыталась описать им «багательный стиль». Хотя, пользуясь любимой мыслью самого композитора, хиндемитовская музыка — она бесконечно более «сделанная», конечно.

— Ваша аналогия действительно неожиданная. Прежде всего потому, что Хиндемит создавал «надежные» звуковые объекты, и это была все-таки «новая музыка», и по намерению тоже. У Сильвестрова же — «слабый стиль», его музыка живет ассоциацией, намеком, воздухом, контекстом. И намерения другие — Хиндемит сознательно писал музыку для употребления в обиходе, он этакий великий мастерской, а Валентин Сильвестров — поэт, он для обыденной жизни бесполезен.

— Светлана Ильинична, большое спасибо Вам за беседу!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод В. Марковой.

² Из стихотворения «I would not paint — a picture...»

³ Венедиктова Т. Путешествие Эмили Дикинсон из Америки в Россию // Иностранная литература. 2007. № 10.

⁴ В самом длинном стихотворении Дикинсон 50 строк (около двух страниц текста).

⁵ См., например, такую ее характеристику: «Эмили Дикинсон — удивительный образец поэта, чья оригинальность бросается в глаза, но при ближайшем рассмотрении расплывается в набор банальных составляющих: что-то заимствовано из сборника псалмов, что-то из кухонного быта или из бесхитростного девического стихоплетства, которым кто не баловался, и т. д. Сама она упорно отказывалась от претензий на

статус «автора», а ее миниатюры даже не претендуют на статус «произведений». Стихи, которые записывались на оборотах старых писем или обрывках ненужной бумаги, прятались потом в комод или рассылались в письмах далеким от поэзии корреспондентам, вполне могли сойти за плоды графоманства, и этой ассоциации не стеснялись». Цит. по: Венедиктова Т. Указ. соч.

⁶ Стихотворение Э. Дикинсон «This was a Poet – It is That...», ниже оно же приведено в переводе В. Марковой.

⁷ Заголовок одной из статей О. Седаковой.

⁸ Кузмин М.А. К.А. Сомов // Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М.: Аграф, 2000. С. 628.

⁹ Там же.

¹⁰ Если здесь вообще позволительно говорить о кульминации; в такого рода сочинениях, разумеется, чаще всего нет кульминаций в привычном смысле – однако в каком-то ином смысле в них все является кульминацией.

¹¹ Особенности музыкального воплощения подобных образов согласуется с исторически сложившейся поэтикой «модуса восклицания», рассмотренной в труде В.А. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово». См., например, следующую характеристику «интонаций восклицания»: «<...> к этим общим, типовым чертам относится использование высокого (или относительно высокого) регистра, широта и акустическая чистота «интонаций», а также то, что метрический «икт» приходится обычно на высокий звук и опорные тоны лада». См.: Васиной-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / 2. Интонация. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. С. 31.

¹² Тузова Т.М. Специфика философской рефлексии. Минск, 2001. С. 101.

¹³ См.: Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Введение в философию. М.: Лабиринт, 1996. 430 с.

¹⁴ Сам музыкант неоднократно говорит об этом. См.: Сильвестров В.В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М.И. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.; Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции – беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. 368 с.

¹⁵ Тональность сочинения – F-dur.

¹⁶ Эко У. Отсутствующая структура // Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 2006. С. 350.

¹⁷ Не секрет, что только часть сочинений Сильвестрова последнего времени существует в виде рукописных текстов. Многого же просто нет, так как автор в последние годы сразу наигрывает на фортепиано очередное сочинение, и спустя какое-то время его записывает. Сам Сильвестров неоднократно говорит о значимости для него «живой» музыкальной субстанции: «признак вещи не придуманной, не сделанной – это некоторое ощущение «корявости», но, конечно, корявости «в кавычках», какой-то «неумелости»...» См.: Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. С. 222.

¹⁸ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 49.

Книжный развал

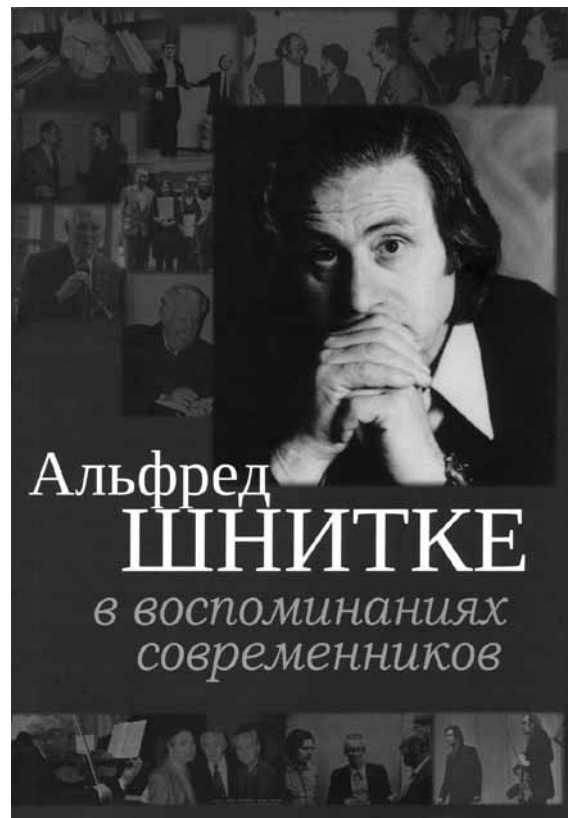
Елена Бараш

ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА ИЗ МОЗАИКИ ВОСПОМИНАНИЙ

В наши дни, когда в сознании музыкального мира музыка Альфреда Шнитке является классикой XX века, все больший интерес приобретают документы и факты его жизни и творчества, вплоть до мельчайших подробностей биографии. Очень важен в этой связи выход в свет книги, объединившей свидетельства о композиторе широкого круга знавших его людей – родных и близких, друзей и коллег-музыкантов, писателей и кинорежиссеров, известных деятелей культуры.

Все меньше остается людей, непосредственно соприкасавшихся с композитором, которые могли бы передать живое ощущение духовного мира и атмосферы, окружавшей Шнитке. Каждое воспоминание – это история, рисующая страницы его жизни. И каждая история написана в своей тональности и окрашена исключительной эмоциональностью. Многие события в них сейчас уже хорошо известны, но они описаны так живо, со столь яркими подробностями, что читать становится невероятно интересно.

В книге представлены все этапы жизни Альфреда Шнитке. Здесь есть и семейная атмосфера, и яркие моменты детства и юности (И. Комардёнкова-Шнитке), и годы учебы юного талантливого композитора в стенах музыкального училища имени Октябрьской революции (Ю. Бычков, И. Рыжкин). Во время перестройки учили-



Альфред Шнитке в воспоминаниях современников: К 20-летию Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке / Ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М.: Композитор, 2013. 287 с.