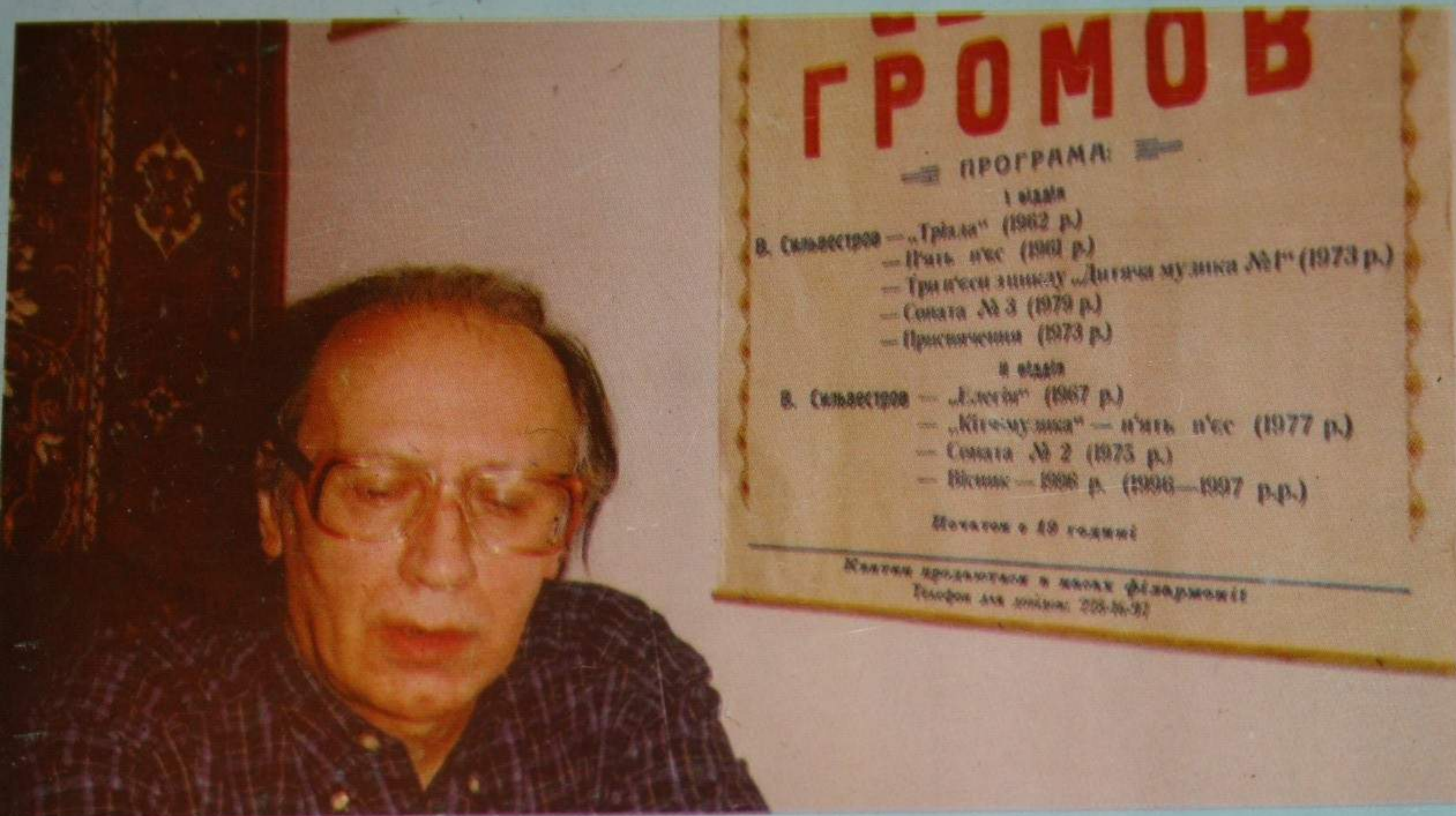


**ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ**

**МУЗЫКА - ЭТО ПЕНИЕ МИРА  
О САМОМ СЕБЕ...**



**СОКРОВЕННІ РАЗГОВОРИ  
І ВЗГЛЯДИ СО СТОРОНИ**

**БЕСЕДИ, СТАТТІ, ПИСЬМА**



**ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ**  
**МУЗЫКА – ЭТО ПЕНИЕ МИРА**  
**О САМОМ СЕБЕ...**

**СОКРОВЕННЫ РАЗГОВОРЫ**  
**И ВЗГЛЯДЫ СО СТОРОНЫ**

**БЕСЕДЫ, СТАТЬИ, ПИСЬМА**

**АВТОР СТАТЕЙ,**  
**СОСТАВИТЕЛЬ, СОБЕСЕДНИЦА**

**МАРИНА НЕСТЬЕВА**

**Киев, 2004**



**Сильвестров В. В.** Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.

В книге музыковедом Мариной Нестьевой предпринята попытка раскрыть в статьях, высказываниях, беседах, письмах личность известного современного музыканта, мыслителя, композитора, имеющего ныне мировое имя, Валентина Сильвестрова.

Он принадлежит к поколению бунтарей-шестидесятников. Долгое время имя Сильвестрова называлось, наряду с Эдисоном Денисовым, Альфредом Шнитке, Софией Губаидулиной, Арво Пяртом в числе наиболее ярких представителей советского авангарда. Сегодня он – признанный мастер и в своей стране, и за рубежом, народный артист Украины, произведения которого вызывают неизменный интерес самой разной аудитории.

Редактор – Лариса Анастасьевна Гнатюк

© Марина Израилевна Нестьева, 2004

## МУЗЫКАНТЫ О СИЛЬВЕСТРОВЕ

**ВЛАДИМИР СИРЕНКО, ДИРИЖЁР**

Когда слышу имя Сильвестрова, то перед внутренним взором сразу возникают Гималаи. Ещё студентом, впервые услышав Пятую симфонию, я был поражён – небеса. Выход в Космос через громады вечных гор. Это ощущение не покидало годы, пока Валентин Васильевич не доверил мне первое исполнение Реквиема. В Харькове, в холодном классе музыкальной школы (я тогда аккомпанировал лауреатам Конкурса Владимира Крайнева), на расстроенном рояле учил партитуру. Средняя часть на стихи Т. Шевченко «Прощай земле, прощай світе...». Пронзило ощущение: эта музыка – не небо, не Космос. Это глубочайшее проникновение в суть человека, смысл его земного существования. Я никогда прежде не встречал такого проникновения в душу Украины. Сейчас, после неоднократно исполнения Реквиема, понимаю, что первые юношеские впечатления и новое в ощущении музыки Сильвестрова для меня соединились. Это бесконечное движение из Космоса – на Землю, шевченковскую Украину, к людям, – и отсюда опять во Вселенную.

**ЕВГЕНИЙ СТАНКОВИЧ, КОМПОЗИТОР**

Имя Сильвестрова вызывает во мне ощущение прекрасного, гармоничного. Представляешь человека, охваченного работой, живущего напряжённой внутренней жизнью. Характер композитора и его музыки – сконцентрированный, не взрывной, как был у Шнитке, какой у Канчели, без гигантских кульминаций. В последние годы Валя погружён в поиск красоты, отсюда его стремление к классическому материалу. Служение красоте в искусстве.



**РОМАН КОФМАН, ДИРИЖЁР**

Само слово Сильвестров – это антитеза тупости, конформизму, приспособленчеству, пошлости. Некий полюс, на противоположном конце которого, если говорить о культуре, – «воинственная попса». Между этими полюсами – с большим наклоном в сторону второго – Украина. А ещё Сильвестров – это символ абсолютной самостоятельности при проживании отведенных тебе лет.

**ГИЯ КАНЧЕЛИ, КОМПОЗИТОР**

Имя Сильвестрова ассоциируется у меня, в первую очередь, с возвышенностью, с чистотой, порядочностью, честностью и Божьим даром. Это именно та личность, в отношении которой самые высокие слова мне не кажутся нескромными. Ни я, ни мои потомки никогда не будем стыдиться этих высоких слов. Валя Сильвестров – один из немногих людей, перед которыми я преклоняюсь.

**АРВО ПЯРТ, КОМПОЗИТОР**

Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова. Валентин – безусловно, самый интересный композитор современности, даже если большинству дано понять это гораздо позже...

**ПОЯСНЕНИЕ ОТ СОСТАВИТЕЛЯ**

Всякий читатель после приведенных высказываний осознает: Валентин Сильвестров – крупный современный композитор. Хотя он живёт в Киеве и является ныне – после десятков лет непризнания у себя на Родине – народным артистом Украины, его роль далеко выходит за пределы этой страны. Сегодня Сильвестров заслуженно имеет мировое имя. Он был дважды номинирован на престижную премию Grammy, его произведения постоянно записывают знаменитые фирмы, среди которых Sony Classical, EMC Records, его музыка звучит в мире в исполнении самых известных музыкантов – дирижёров В. Федосеева и В. Ашкенази, пианиста А. Любимова, виолончелиста Ивана Монигетти, скрипачей Татьяны Гринденко и Гидона Кремера и многих других.

Представив героя книги, я дам некоторые разъяснения о её содержании и структуре.

Известный российский поэт Геннадий Айги, на стихи которого композитор написал несколько произведений, наблюдающий Сильвестрова-художника и человека в течение много лет, в беседе с М. Нестьевой рассуждает об особенностях личности этого композитора.

Публикуемая затем статья М. Нестьевой, хотя и написана двадцать лет назад, даёт, тем не менее, представление о художественном облике Сильвестрова в целом, представление, которое, судя по всему, не утратило сегодня своей актуальности. Другие материалы книги с лихвой восполняют сведения о произведениях художника последующих лет.

Отклик-информация на Первый и единственный фестиваль музыки композитора, прошедший в Екатеринбурге, – одна из таких компенсаций. Кроме того, характеризуя путь киевского автора, нельзя было пройти мимо этого



уникального, пока единственного в своём роде события, отразившего достаточно полно его музыкальный портрет.

Беседы композитора с М. Нестьевой, «Сокровенны разговоры» – наиболее значимый и актуальный фрагмент книги. Сосредоточенные преимущественно вокруг музыкально-философско-эстетических проблем, связанных с творчеством как самого Сильвестрова, так и обсуждаемых сегодня, а, может быть и всегда, в мире, они свидетельствуют о своеобразии мировоззрения композитора, о свежести его мышления.

При работе над текстом бесед собеседница старалась сохранить не только оригинальность мыслей, но и сам способ их выражения. Поэтому пусть читателя не удивляют некоторые повторы, для более обыденного сознания «тёмные места», порой медленное нащупывание искомой формулировки, определенная шероховатость изложения, встречающиеся в беседах. Составитель специально оставлял их, так как в противном случае способность Сильвестрова думать «не как все» исчезла бы в тексте бесед.

Из нескольких писем композитора разных лет, адресованных М. Нестьевой, также встаёт очень своеобразный мыслитель и чуткий отзывчивый человек, преданный друг.

Завершают книгу список избранных произведений Сильвестрова и дискография, свидетельствующая о принятом на нашей земле печальном обыкновении обращать внимание на наши таланты лишь после того, как их признают за рубежом.

## ГОРЯЩИЙ ДАР

### БЕСЕДА ПОЭТА ГЕННАДИЯ АЙГИ

#### С МУЗЫКОВЕДОМ МАРИНОЙ НЕСТЬЕВОЙ

*М. Н. Гена*, я попросила бы тебя сказать о Вале Сильвестрове как о личности, как о художнике. Чем он отличается от других? Как выглядит в контексте нашей художественной культуры?

*Г. А.* Первое, что хочется сказать о Валентине Сильвестрове – о человеке и о художнике – кстати, эти понятия в данном случае составляют нечто совершенно единое, как очень сильный сплав в нём, – на мой взгляд, это горящий человек, человек, весь находящийся в творческом горении. Может быть, в этом есть что-то необычное. Потому что, как правило, мы встречаемся с личностями в искусстве, которые не всегда проявляют себя в таком горении. В нерабочем состоянии они вполне обычные люди. Я запомнил, что Асафьев, говоря о Шуберте, подчеркнул, что Шуберт, как и Моцарт, больше принадлежал окружению – людям, природе, чем самому себе.

Этот сгущенный горящий дар в Сильвестрове, по моему, – врождённый. Борис Леонидович Пастернак сказал мне однажды: «Чтобы понять, что такое Маяковский, надо было его видеть». Сам Борис Леонидович обладал замечательным даром очарованности миром и непрерывно его проявлял. Не занимаясь сравнением разных величин, я просто провожу для ясности некоторые аналогии.

Вот и Сильвестров всегда находится в необычайном творческом состоянии. Он мгновенно реагирует на всё – на музыку, на природу, на жизнь, на человека, на радость, на грусть, на тоску, на беду – во всех случаях он проявляет



себя как мыслитель-музыкант. И в реакции этой становится именно человеком творящим.

Я его наблюдал в очень тяжёлые, мучительные для него годы. Я видал его и молчащим. Но при этом чувствовал, что даже в молчании проявляется всё та же работа его души, его музыкального дара и дара мыслителя. И действительно, в эти моменты он ещё более углублялся. Две-три фразы, сказанные тогда, поражали неординарностью выводов в ситуации его молчащего мира. Таков он на каждом шагу.

Другая черта, отличающая его от многих других людей музыки, людей живописи, словом, современных художников – это особое, врожденное чувство трагического. Это, видимо, на самом деле дар, который не зависит даже от того, трагично ли складывается у художника жизнь или нет. Если, например, вспомнить того же Пастернака, то он, в отличие от Маяковского, хотя очень крупный художник, но не трагический. У Маяковского же мы сразу чувствуем врождённую трагичность. Такой рецептор восприятия трагического в искусстве Сильвестрова очень заметно, сильно выражен. Скажем, его замечательная «Драма», в музыке которой предстаёт целая эпоха нашей жизни. Может быть, и не только нашей, а более глобально, характерной для европейского самочувствия. Откуда это чувство трагического, с чем оно сопряжено? Думаю, с особой духовностью музыки Сильвестрова.

У нас часто произносят это слово «духовность». Однако нередко это связано с подменой настоящего понятия суррогатом. Сплошь да рядом подобным словом обозначается чувствительность, чувственная рефлексия, смешанная с чем-то умственным, а качество подлинной духовности – нечто другое. Если попытаться определить, мне кажется, можно вспомнить Достоевского. Он говорил: «Человек живёт касательно мирам иным». Это замечательное определение высоты человеческого духа, высоты искусства. В том-то и дело, что нечто очень серьёзное, происходящее в

обществе, происходящее с людьми, связано со всей историей человечества, с огромными, и не только земными, пространствами. Силы, которые продолжают существовать, творить во вселенских пространствах, соприкасаются с человеческим творчеством. И возможно, возникающие при этом чувства трагического взаимосвязаны с нашей земной жизнью и превышают вселенские силы, предупреждения. Мне кажется, всё это и есть высота в искусстве и восприятия жизни как таковой. В музыке Вали и в нём самом такая духовность всегда чувствуется. Вспомним ту же «Драму», Первый струнный квартет. Тут есть какая-то очищающая целомудренная сила, какой-то трагический свет. Именно свет, то есть одновременное преодоление трагического. Я думаю, отмеченные черты для него необычайно характерны.

**М. Н.** Что, по твоему мнению, воздействовало на развитие Валентина Сильвестрова, на формирование его личности, на его художественный облик? Как влияло на него его окружение? Каким образом он был связан с национальной культурой и шире – с культурой вообще?

**Г. А.** Я давно и очень дружески был связан с рядом деятелей украинской культуры. Неоднократно бывал в Киеве. И каждое такое пребывание оказывалось для меня большим событием и даже школой при общении с моими друзьями, среди которых был и остаётся Валентин Сильвестров.

Относительно его истоков – это подробно рассмотреть должны специалисты. Я же скажу о том, чему был свидетель.

Врождённый уникальнейший дар композитора – его чувство мелоса. Он не только выделяется в этом смысле среди своих современников, но и в XX веке является одним из самых ярких мелодистов. Характер этого дара я оцениваю почти как шубертовский. Я убеждён в этом. Нет сомнения также в том, что такой дар связан с известными ка-



чествами напевности музыкальной культуры его родины Украины, с опытом именно в мелосе. Это сама земля ода-ривает человеческие горла необыкновенной красоты голо-сами. Так что Сильвестров вышел из музыкальнейшего на-рода, обладающего несметными музыкальными сокрови-щами.

Мне очень нравится отношение Валентина к своему учителю Лятошинскому – замечательно благородное.

Как я вижу Сильвестрова в контексте украинской культуры? Тут, конечно, сразу возникает имя Шевченко. Я сам считаю Шевченко одним из величайших поэтов чело-вечества. Когда я думаю о нём, у меня, как ни странно, ро-ждаются аналогии с Блоком. У Шевченко поражает неве-роятная энергия ритма, которая не метрическая, а инто-национная. Похоже на то, как будто дыхание его стра-дающей души записано на плёнку и предстаёт почти в ана-томическом виде. Именно Блок обладает такой силой рит-ма.

Подобное ощущение ритма – не просто мышление, а, можно сказать, пребывание духа характерно для этих людей. Кстати, приходят в голову и аналогии с Бетхове-ном – с неслышимыми восклицаниями его души, его жало-бами в последних квартетах.

Возвращаясь к Шевченко и близости Сильвестрова к нему, скажу ещё о необычайном чувстве пространства у Шевченко. Это редкостный поэт, у которого сразу, что бы он ни писал – поэма, небольшое чисто лирическое стихо-творение или воспоминание – сразу же возникают там ог-ромные пространства – пространства его родины, про-странства, превышающие его родину.

Когда я слушаю Первый струнный квартет Вали, у меня это чувство пространства тоже очевидно, даже за не-многословностью, очень малыми словами, скупыми звука-ми. За ними, этими скупыми звуками, такие растяжённые пространства вступают и они всё ширятся и ширятся... и тут видятся как будто плях украинский и курганы. Я знаю,

что Валя не любит, когда что-то конкретное видится в му-зыке. Но – ещё раз подчеркну – ощущение пространствен-ности у него естественное, тоже, можно сказать, врождён-ное. Это одно из его удивительных качеств.

Говоря о Сильвестрове, мы должны вспомнить ещё двух выдающихся сыновей Украины, общение с которыми было очень важным не только для Валентина, но и для ме-ня. Это, прежде всего, художник Григорий Гавриленко. То, что он представляет собой национальную гордость своего народа, становится уже достаточно ясно, во всяком случае в среде украинской интеллигенции. Он был истинно ду-ховным явлением, но духовным без трагического наклоне-ния, очень просветлённым. И своей просветлённостью, чистотой, целомудрием благотворно влиял на Валентина Сильвестрова.

Ещё хочу сказать о Валерии Ламахе. Его знают де-сятки, может быть уже и сотни деятелей украинской куль-туры. Однако он до сих пор остаётся чем-то таинственным, его имя окружено легендой. Уже довольно давно мы его потеряли, очень рано, преждевременно.

В упомянутой троице – Сильвестров, Гавриленко, Ламах – он играл доминирующую роль. Это был человек редчайшей мудрости, человек светоносный, необычайно бдительный к той стороне искусства, где защищается и от-стаивается добро против всех разрушительных сил в ис-кусстве. Кстати, таких разрушительных сил в культуре и искусстве в предпоследнем столетии стало очень много. Огромная умудрённость, терпимость Ламаха, яркая та-лантливость, тонкость восприятия возвышали его над дру-гими. В то же время он являлся не только духовным учите-лем, но также и эталоном совести, ответственности. Я хочу сказать также, что Валерий, будучи энциклопедически об-разованным, одарённым как художник-монументалист и как художник-мыслитель, последние два десятилетия пи-сал единственную свою книгу. В ней он, применяя свой опыт, свои огромные знания, откликался на все проблемы,



которые составляют человеческую жизнь. Например, рядом с описанием римской эпохи такого-то века, находим размышление о том, что такое камень, а дальше мысли о Пикассо, потом Поликлет, затем Шевченко. Всё это он постигает глубочайшим образом.

Ламах долго искал, в какой форме надо выразить свои мысли и выбирал самые разные пути. Наконец он нашёл очень необычное и весьма талантливое решение и стал излагать повествование в форме свободных стихов. При этом всегда подчёркивал: «Это не поэзия, а нечто другое». Все, кто знает эту книгу, считают её одной из крупнейших оригинальных книг нашего времени. На мой взгляд, это великая книга. И аналогов ей нет. Разве что можно вспомнить «Опыты Монтеня». Кроме того, приходит на ум Григорий Сковорода.

Мне кажется, в наше время, когда мы стараемся не предавать забвению значительные духовные ценности, украинской интеллигенции пора заинтересоваться трудом этого выдающегося человека — Валерия Ламаха. Создать комиссию по его литературно-философскому наследию и приступить к изучению его завершённого труда, рукописей, которые составляют около пятидесяти томов.

Так что окружение Сильвестрова было и, надеемся, будет очень плодотворно, замечательно. При том, в ближайшем его окружении всегда царила самая высокая нравственность в отношениях, требования к этической стороне искусства были самыми высокими. Я хочу это специально подчеркнуть.

В наше время, после грандиозных революций в музыке, после переворотов в ней, сотворённых Арнольдом Шёнбергом, Антоном Веберном, Альбаном Бергом, вообще после огромных накоплений различных средств выразительности, некоторые думают, что комбинаторный подход к этим средствам выразительности как к таковым достаточен для написания музыки. В этом смысле мы часто сталкиваемся с псевдоноваторством. Такой подход может

усиливаться экспрессивностью, выбором экзотических инструментов, культивированием звука как такового, аналогично упованию на алхимию слова. Нам предлагают вроде бы самую передовую авангардную музыку, самую передовую поэзию. Но если присмотреться, то окажется, что это вариации — довольно механического порядка — всего уже бывшего, всех сливок достигнутого. И при этом большая безответственность. Нередко искусство подобного рода служит не облагораживанию, не возвышению человека, а опшариванию, унижению, растаптыванию его, приводит его к бездумности.

Подобный подход иллюзорен как путь к новаторству. Произведение искусства получается лишь тогда, когда происходит сопряжение с душой, когда и поэтический, и музыкальный звук одухотворяются.

Уникальный дар Сильвестрова-художника — сопротивление всему псевдоновому в искусстве, именно духовное сопротивление этому. Сегодня получается парадоксальная ситуация: «Быть футуристом в наши дни означает быть против футуризма». Искать, утверждать ныне надо что-то другое. И вот путь Сильвестрова — пробиваться через растущую мелодичность, мелодику, мелос — это и есть путь возрождения истинной музыки, путь поющей души человека. Когда музыка очень механизмуется, подход, выбранный Сильвестровым, сулит большие возможности для будущего.

**М. Н.** Ты поэт, которому очень близка музыка Сильвестрова, он художник, родственный тебе по духу. Кроме того, композитор не раз обращался к твоим стихам в своих произведениях. Как ты воспринимаешь его отношение к поэзии вообще и к проблеме музыка и поэзия?

**Г. А.** Я хотел бы снова обратиться к словам Пастернака о Маяковском: «Его надо было видеть». И Сильвестрова надо видеть, когда он реагирует на поэзию, когда говорит о поэзии. И, конечно, не только о поэзии.



Я — человек музыкально специфически не образованный. Но когда Сильвестров рассуждает о том или ином композиторе, о том или ином произведении, он весь искрится в движении, поразительна даже его необычайная физическая, не только умственная, гибкость. У него при этом так замечательно работают руки, он будто лепит музыку, ощущает её зримо и поразительно передаёт свои ощущения, так, что слушающие его начинают словно видеть эту музыку.

Я не очень люблю слово структурализм. Однако в данном случае оно подходит. Сильвестров просто вырисовывает структуру того или иного сочинения перед зрителем-слушателем. Это совершенно фантастическое зрелище! Перед нами возникает какой-то Джакометти музыкального разговора.

Когда же Сильвестров слушает стихи, он так глубоко погружается в этот процесс... Я могу его сравнить в данном случае только с Борисом Леонидовичем Пастернаком. Его оценки всегда парадоксальны, малословны и абсолютно точны.

Как-то я очень мучился с одним стихотворением, к которому был привязан и никак не мог понять, что меня в нём не удовлетворяет. В то же время дорожил этой вещью. Когда я поделился с Вале́й этим своим беспокойством, он повёл руками, будто что-то ощупывал в пространстве и вдруг говорит: «Да, ты знаешь Гена, это стихотворение какое-то дырчатое». Представьте себе, что я сразу понял, в чём дело.

Поэзия и музыка Сильвестрова — это тема для огромного разговора — и литературного, и музыковедческого. Поэты не могут быть к этой проблеме равнодушны. Коротко я бы сказал так: «Отношение к поэтическому тексту, когда музыканты воспринимали его утилитарно, вроде тех саночек, на которых музыка каталась с удовольствием, было чрезвычайно распространено. Даже гениальный Шуберт, способный невероятно совпадать с Гёте, нередко вы-

бирал для своих песен слабые тексты. С ними и легче обращаться и можно более выигрышно показывать свою музыку.

Но после великого реформационного периода — имеется в виду атональная эпоха нововенцев — настало более серьёзное отношение к поэзии, скажем, у Гуго Вольфа, Игоря Стравинского, когда музыка уже не претендовала на доминирующую роль по сравнению с поэтическим текстом, а стремилась идти параллельно, подчёркивая достоинства поэзии. При этом обе составляющие иногда как бы взаимопроникали друг в друга, взаимодополняли друг друга. Такое уважение к поэзии, ощущение её как равного партнёра со стороны музыки, одновременно их взаимодействие и слияние как чего-то единого — это труднейшая работа, и Сильвестров проделывает такую работу совершенно потрясающе, превосходно.

Посмотрим с этой точки зрения на «Тихие песни». Композитор выбрал для этого цикла самые трудные, самые значительные тексты русской классики. С такими текстами, естественно, очень трудно работать. Как человек, занимающийся поэзией, я хотел бы сказать, что здесь особенно важно. Мы часто оцениваем поэтический текст с точки зрения того самого ритма, который лежит на поверхности. Действительно, у средних поэтов, кроме такого метрического ритма, больше ничего нет. Тут годится параллель с высказыванием Стравинского о джазе: «В джазе нет ритма, джаз — это счёт», — сказал он такую парадоксальную вещь. И в силлаботоническом стихе нередко бывает, что счёт есть, а ритма нет. Ритм, видимо, представляет собой обогащение метрического ритма разнообразием интонации каждого отдельно взятого поэта. Когда поэт по-настоящему крупный, его интонация столь богата, его дыхание столь мощно и своеобразно, что они преодолевают однообразие метрического ритма, и мы погружаемся в живой голос души этого поэта.



Однако есть ещё нечто более странное и таинственное, которое не поддаётся внятному определению. По-видимому, существует музыка души поэта, имеющая свой аромат, своё своеобразие. Реальному исследованию эта проблема не поддаётся. Тут нужен особый талант композитора, который такую музыку поэта может уловить.

Чтобы было понятно, что я хочу сказать, обратимся к Сильвестровскому Есенину в «Тихих песнях». Кстати, здесь, в этом цикле, кладёшь разнообразных, изумительных мелодических богатств.

Итак, «Несказанное, синее, нежное...» Есенина. К этому поэту музыканты много раз обращались и будут обращаться. Как правило, его трактуют в двух аспектах. Или это облатнение Есенина, загрязнение его или стилизация его в народном духе по принципу: «Музыку создаёт народ, а мы, композиторы, её только аранжируем». В Сильвестровском «Несказанном...» открывается такая удивительная нежность, такая тонкость музыки, что нам кажется, что здесь заговорила сама детская необыкновенной чистоты душа поэта.

О Есенине написано море литературы. Много разных толкований. Однако из всех толкований лично мне кажется наиболее точным высказывание о нём Андрея Белого, у которого складывалось впечатление, что это был просто оскорбленный чистый ребёнок. Есенина когда-то ранили унижением, каких только слов не применяли к нему, даже хулиганом называли. Но за всем его бунтом стояла обиженная детская душа. И именно это свойство Есенина, на мой взгляд, поразительно точно и вдохновенно передаётся в музыке Сильвестрова.

Или другой пример – пушкинское стихотворение «Пью за здравие Мери». Здесь не только легкий флирт, но и глубоко запрятанная нежность, грусть, трепетное внимание... И всё это открывается благодаря музыке Сильвестрова.

Не говоря уже о том, что «Прощай свите, прощай земле» на стихи Шевченко я воспринимаю как абсолютное слияния мелоса поэтического и музыкального. Иначе, чем сделано Валентином, кажется, и не может быть. Это шедевр.

В заключение я прочту как послание Сильвестрову, выдающемуся музыканту современности, три своих стихотворения, посвящённые киевским друзьям, в том числе ушедшим, но разговор с которыми продолжается:

### С УТРА КУСТЫ ЖАСМИНА

а зарёй собирали  
из мглы островки  
своей августовской торжественно-праздничной  
зримости –  
вплавляясь всё ярче испариной белой  
медленно в Солнце – столь твердо незыблемо  
близкое

Как Отчий их дом  
входя в его горницу в плотнишко-русском сиянии –  
священнодействием.

### ПРИБЛИЖАЕМСЯ К ЛЕСУ

Григорию Гавриленко

в дневном-сияющем-девичьем сне:

рассеянно прослеживаешь  
сырость облачную:  
как за висками:  
тени жемчуга! –

подобно

этой смеси нежной:

туманный леса край:



распределяя по себе движения  
себя тревожит:

изнутри! —

и: как душа чиста лишь тени есть и много  
неясно только от чего над чем:  
о удиви утешь из них одна! —

такие  
острова темнеющие:

другим для зрения  
не указуемые:

не торопясь друг друга ищут:

по краю леса:

вверх.

#### СОН: ДОРОГА В ПОЛЕ

зачем тебе — почти несуществующему  
искать другого —

праха не имеющего?... —

что от дороги примешь? тень её  
содержит что-то...

пищу неземную:

не там она... тебе не обнаружить  
следов того —

кто раньше посетил...

МАРИНА НЕСТЬЕВА

## «ГАРМОНИИ ТАИНСТВЕННАЯ ВЛАСТЬ...»

Киевский композитор Валентин Сильвестров — один из самых своеобразных современных художников. О музыке его всегда спорят, но одновременно следят за ней с неизменным интересом.

По видимости, путь Сильвестрова (родился в 1937 году) полон противоречий, скачков. Композитор не прошёл мимо самых разных бытующих в нашем веке технологических систем, нетрадиционных, необычных инструментальных составов. Поэтому его творчество временами кажется экспериментальным. Однако это внешняя форма. Более пристальный взгляд на творческий путь Сильвестрова свидетельствует о другом. Его художественная натура очень созидательна и, вместе с тем, чутка к самым разным явлениям. Развиваясь, киевский автор действительно входил в русло многих, подчас далёких друг другу художественных процессов. При этом им никогда не руководило желание быть на гребне моды. Обладая тонким внутренним слухом, незаурядным чувством отбора, он не принимал чуждое своей индивидуальности, но всегда находил близкое, поучительное для себя и на редкость естественно осваивал это, переплавляя уже в ткани собственных сочинений, — свобода музыкальной мысли одна из сильных сторон Сильвестрова.

Путь этого композитора примечателен как путь всякого талантливого, мыслящего художника. Примечателен он и в смысле освоения им тех или иных традиций. Причём, «освоение» было весьма плотным, насыщенным, может быть потому, что Сильвестров пришёл в консерваторию поздно — с третьего курса строительного института. (Разумеется, порядок изучения тех или иных художествен-



ных явлений, в дальнейшем намеченный, весьма условен. В реальности процесс этот выглядел сложнее, многоставнее.) И ещё оговорка: среди влияний, испытанных композитором, были и такие, которые сопровождали его всю творческую жизнь, были и другие, характерные, главным образом, для его творческого роста. Среди первых — Чайковский с его способностью мелодизировать все элементы музыкального целого, создавать зависимость интонационного слоя от эмоциональных душевных движений, строить протяжённые линии непрерывного развития. В этом же ряду Рахманинов (особенно романсы, Третий фортепианный концерт), в музыке которого ещё Сильвестрова-студента поражала чистота душевного мира, широта дыхания. Многому научился он у Шуберта, восприняв всеохватную песенность ткани, умение сообщать непринуждённость звуковому потоку при сменах тональностей, типов ритмики, фактуры. Конечно, эти влияния всегда опосредованы, переработаны, а главное, отмеченные свойства присущи и дарованию самого Сильвестрова.

Учителя учили и основополагающему — музыке, утверждающей через все испытания красоту, добро, благородство, музыке как носителю этического начала.

Кривая художественного роста Сильвестрова причудлива. Сначала его художественный рост стимулировало изучение Баха и Шопена. У великого немецкого мастера молодой музыкант воспринял духовную содержательность, полифоническое мастерство; у Шопена — мелодическую отточенность, раскованность формы.

Интерес к новой музыке начался с освоения Прокофьева (в особенности привлекали его лирические «утренние» мелодии), Дмитрия Шостаковича, учителя Валентина Сильвестрова Бориса Лятошинского. Раннее сочинение — Квintет — свидетельствовало и о силе этих авторитетов, и о том, что перед нами настоящий перспективный композитор.

В эпической мужественности образного строя можно узнать воздействие Б. Лятошинского; в драматическом пафосе, масштабности формотворчества, светлой, объективного плана лирике — традиции Д. Шостаковича. Но столь же заметны, явно выражены и будущие склонности самого Сильвестрова. Например, из тематизма импульсивного романтического склада (Фуга) в дальнейшем вырастет особая сильвестровская лирическая полётность мелодики, возвышенная порывистость интонационно-ритмического рисунка. В будущем откликнется и манера по-вокальному пропевать инструментальную мелодическую линию, сообщая ей гибкую фразировку, тонкие динамические и темповые нюансы.

Следующий этап развития композитора — знакомство с нововенской школой и параллельно увлечение Моцартом. У Моцарта Сильвестров учился ритмической энергии, ощущению ритма как способа существования музыки, игровому началу. Нововенцы дали молодому автору понимание важности интонационного отбора, самооценности каждого звука, устремлённости мелодической линии. Но процесс освоения у Сильвестрова, как всегда, сопровождался индивидуальным взглядом на художественное явление. Он осознал, предположим, что в отличие от нововенцев, которые строили форму по прежним законам, руководствуясь принципами контрастности и рефренности, — его задача создавать форму поющую, уподоблять её тянущейся мелодии. Тогда же возник интерес к Стравинскому с его стилевым многообразием, поразительным умением делать своим любой материал (как и у Прокофьева, характеристичное начало здесь ему не близко). Особенно привлёк Сильвестрова неоклассицизм Стравинского, свойство этого мастера оставаться самим собой в многочисленных метаморфозах. Вероятно, постижение Стравинского позже вызвало к жизни целое направление в творчестве Сильвестрова, которое можно условно назвать «ретро». Речь идёт о таких произведениях для фортепиано, как «Музыка в старинном



стиле», «Китч-музыка», наконец, о масштабном вокальном цикле «Тихие песни». Здесь композитор пытается проникнуть в художественный мир разных композиторов, венских классиков или романтиков, сохраняя, вместе с тем, черты собственной индивидуальности. Стилевое взаимоотношение происходит на «молекулярном» уровне, оно выглядит как союз с художниками прошлого<sup>1</sup>.

Откликом на знакомство с перечисленным кругом явлений стали произведения, условно названные космическими Пасторалями («Спектры» для камерного оркестра, «Монодия» для фортепиано с оркестром, Вторая и Третья Симфонии). Здесь ощутима склонность к возвышенности тона, полётности движения, высоким, звенящим тембрам. Однако стремления лишь добыть новые звучности не было, более всего интересовали не фонемы, а создание внутреннего содержательного ряда, произнесение текста, а не риторика фразы, и опять же построение формы как мелодии.

Продвигаясь по «лестнице традиции», Сильвестров обратился к Дебюсси, более всего увлечшись его оперой «Пеллеас и Мелизанда», с её эмоциональным богатством, отзывающимся на каждое душевное движение, детальной разработанностью ткани, с мышлением протяжёнными звуковыми пластами. Одновременно с музыкой Дебюсси Сильвестров знакомился с произведениями таких авторов, как Штокхаузен, у которого его привлекли значительность идей, масштабность мышления, Булез (особенно заинтересовал Сильвестрова «Молоток без мастера»), Лигети. И от них, следуя своему правилу критического отбора, воспринял только нужное себе, прежде всего возросшее значение ранее второстепенных средств – микродинамики, агогики, утончённой штриховой техники.

<sup>1</sup> Как это происходит подробнее, постараюсь показать в разделе, посвящённом циклу «Тихие песни».

Важным для творческого роста Сильвестрова оказалось изучение Вагнера и особенно Малера. Искусство Малера, как раньше Шостаковича, стало для него школой этически-нравственных идей. Австрийский художник учил использовать музыку быта, в том числе банальные напевы, точно определять драматургическую функциональность материала в большой композиции.

70-е годы – годы зрелости Сильвестрова. К этому времени сложился, отшлифовался его самостоятельный стиль.

Видимо, правильнее всего определить мирозерцание Сильвестрова как по-преимуществу лирическое.

В общем лирическом русле множество оттенков – от созерцательного до драматической экспрессии. Драматизм в его искусстве – внутренний, это драматизм подводного течения. Композитор как бы следует призыву японских художников: «Вкладывая в картину напряжённую взволнованность своего эстетического переживания, художник обязан полностью снять ощущение этого напряжения»<sup>1</sup>. Однако бывает, что экспрессия, подобно источнику из глубины почвы, прорывается наружу, но, словно подчиняясь строгой воле, вскоре успокаиваясь, уходит вновь вглубь. И всегда в лирике Сильвестрова ощущается потенциальная заряженность этой внутренней экспрессией. Через лирику драматизм изживает себя, и оттого лирика воспринимается как катарсис.

Подобно многим художникам лирического склада, Сильвестров очень чуток к миру природы. Он стремится услышать и передать в своих произведениях не только её звуки – пение, звоны, шумы, скрипы и запечатлеть не просто пейзажные зарисовки. Природа его интересует как чудо со своими озарениями, открытиями, редкой красотой и

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Соколов С. Эстетические основы и художественные принципы живописи «Хайга» // Искусство Японии. Москва, 1965. – С. 101.



фантастической причудливостью, изысканной хрупкостью и бурными катаклизмами. Кажется, что композитор, как и очень близкий ему поэт Тютчев, хочет постичь тайны природы, узнать язык цветов и трав, загадочность камней и гор, таинственность лесов и озёр. Кажется, что он пытается передать сам нрав явлений природы, её вечную изменчивость и закономерную цикличность. Необычайно бережное отношение к каждому отдельному звуку, звуковому сочленению, прозрачность, выверенность фактуры, придание выразительной роли паузам, которые словно имитируют звуковой «след», неспешная, еле заметная тематическая работа, поистине магическая роль повторов, преимущественно варьированных, но иногда буквальных (как видно, функция такого важнейшего фактора формообразования – утвердить, весомо подать основную идею сочинения), – всё это для Сильвестрова органично, рождено его художественным мышлением, мышлением медитативным.

Когда слушаешь музыку Сильвестрова, примечаешь её сокровенное свойство: вкус к непосредственному восприятию жизни совмещается тут с поиском философского осмысления бытия; ощущение объединяется с сущностью, мгновение с вечностью. О чём бы ни повествовало искусство Сильвестрова, какое проникновение в пантеистический дух ни являло бы, оно всегда насыщено высокой духовностью. Потому что этические, нравственные проблемы – основные проблемы творчества Сильвестрова, вокруг них его боль, радость, глубина. Оттого, наверно, его музыка так выразительна (в зрелый период в особенности), так благородна, красива; оттого в его творчестве последнее слово остаётся за чистым, возвышенным началом. И если характеризовать качества его лирического мирозерцания, то понятно, что оно не узко субъективно, оно несёт философский смысл. Это умение увидеть взаимообусловленность индивидуальной человеческой судьбы и общих жизненных процессов. Это восприятие мира, при котором разрозненные противоречивые части бытия стягиваются в

единое сущностное целое. Это та лирика, что «ведёт разговор о значительном, высоком, прекрасном... своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей»<sup>1</sup>.

Такой способ видения мира стимулирует образность обобщённого типа, приводит к многозначности всех компонентов музыки. При этом наиболее типичная для Сильвестрова драматургическая установка – жизнь образа, его развитие подчинять законам эволюционных процессов. В подобной ситуации в частных моментах содержатся общие черты, целое организовано по принципу переменности эмоционально-смысловых функций; при возрастающей роли контекста в произведении каждый эмоционально-смысловой ряд насыщен подтекстом, иносказанием.

Например, когда слушаешь пьесу для скрипки, виолончели и фортепиано под названием «Драма», то «снимаешь» как бы несколько содержательных её пластов. Сначала реагируешь на богатейшее тембровое богатство партитуры. Поражаешься фантазии художника, услышавшего и сумевшего передать с помощью разнообразных приёмов игры всего лишь на трёх инструментах такую красочную звуковую палитру. (Он использует разные виды *glissando*, педальную вибрацию, атональные импровизации по заданной графической модели с неожиданными акцентами, игру на струнах рояля, всевозможные ударные эффекты, приём имитации дуновения ветра, иллюзия которого возникает от чуть большего, чем требуется для получения флажолета, нажатия струны, и много других.) Однако ещё больше поражаешься тому, что весь этот изощрённый звуковой материал композитор пытается пропеть, сообщить его движению плавное, протяжённое дыхание. И постепенно перед слушателем открывается главнейший слой сочинения, вырисовываются черты драмы жизни, исполненный внутренних коллизий, эмоционально насыщенный мир его образов.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О лирике. – Ленинград, 1974. – С. 8.



Первая часть, Скрипичная соната, в которой, собственно, и воплощена драма жизни с её взлётами, падениями, катастрофами. (Кстати, она может играть отдельно от всей композиции). Вторая часть, Виолончельная соната – более лирического, спокойного плана, соответствующая среднему разделу цикла. Финал, третья часть, Трио – эпизод, вывод, исполненный внутренней трепетности душевных движений. Примечательно, что в символической форме драма жизни проецируется в этой пьесе и на общекультурный процесс, также полный драматизма в сменах стилей, утверждении одних направлений, низвержении других. Наконец, несомненно, название «Драма» свидетельствует о причастности произведения к идеям инструментального театра, в том числе об активном включении в выразительную систему пьесы визуального ряда<sup>1</sup>. «Драма» повлияла на дальнейший творческий путь Сильвестрова многозначностью каждого художественного, выразительного пласта своей композиции.

И по этому сочинению, и по многим другим видно, что в искусстве композитора, свободного от какой-либо догмы, естественно уживаются эмоционально-смысловые и технологические антиподы, даже проявляется некоторая парадоксальность мышления. При этом ни одна из систем не доминирует; они взаимодействуют оригинально, как бы отождествляясь с «культурно-личностными слоями» самого художника. Тяготая, скажем, к обобщённым философским категориям, к крупным, протяжённым, интонационно-содержательным линиям развития, он вместе с тем

<sup>1</sup> Таких, предположим, авторских ремарок, как выход и уход исполнителей во время звучания музыки, броскость и неожиданность их движений (например, скрипач ударяет концом смычка о струны рояля; или при переходе от Виолончельной сонаты к Трио: во время ферматы «исполнители готовятся взять как бы *fff*, но вдруг в Трио играют *subito p, mp, pp, ppp!*»); специальные эффекты создаются фиксацией поведения артиста на сцене: «выпрямиться, наклониться, стремительно, плавно, спокойно, замирая и т. п.»

склонен к детализации, тонкой нюансировке в отделке каждого фрагмента формы. Строя длительные, единообразные по настроению конструкции, отмеченные внутренним, эволюционным движением, он любит и внезапные качественные взрывы (правда, за этой внезапностью всегда прослеживается какая-то нить связи с предыдущим). Находясь в основном в сфере эмоциональных душевных переживаний, композитор по временам даёт выходы и в визуальные ряды и даже прибегает к броским театрализованным эффектам. Импровизационная свобода, непринуждённость изложения материала, склонность к разомкнутым композициям, к методу фрагмента в трактовке целого сочетается в произведениях Сильвестрова с дисциплинированностью, структурной логикой, иррациональная звуковая плотность – с максимальной упорядоченностью.

Вот, скажем, одночастная «Медитация» для виолончели и камерного оркестра (1972). Тут композитор демонстрирует подлинную виртуозность в обращении с материалом разного происхождения и свойства. Эпизоды атональной, тональной музыки, образования модального склада, алеаторические фрагменты, места, отмеченные неоклассическим стилем, – все эти полистилистические средства взаимодействуют с естественной лёгкостью и непринуждённостью, они поочередно выходят на первый план, то вступают друг с другом в конфликт, то объединяются в согласии. Казалось бы, такой принцип смешения разных стилистических пластов и способов выражения мог бы привести к эклектике. Но от этого музыку Сильвестрова всегда спасает точная композиционная логика – своего рода «режиссер», который находит для каждого пласта его место; причём неизменно соблюдается равновесие между стабильным и мобильным способами мышления, и, вообще, сама жизнь ткани (независимо от того, как она организована) испытывает на себе воздействие конструктивных композиционных методов, свойственных творчеству Сильвестрова. Например, всякий материал он чаще всего разворачивает в насы-



щенном звуковом пространстве, из которого, словно из животворящей атмосферы, органично возникает этот материал. К конструктивным методам автора относятся чёткая интонационная графика, чередование в звуковой сфере подъёмов и спадов, скачкообразного и плавного движений и т. п. В итоге полистиль ощущается в качестве моностиля автора. И в «Медитации», как раньше в «Драме», всю отмеченную разноликость композитор стремится привести к некоей уравниваемости, «погрузить» в лоно гармонии. Тем не менее, в драматургии этих сочинений ещё действуют, условно говоря, два ведущих голоса, явствен в широком смысле «диалог» между хаосом и устойчивостью, дисгармонией и гармонией<sup>1</sup>. И эта диалогичность, как и всё тематическое содержание, заложена уже в самом начале произведений.

Но по мере развития творческого пути, раскрытия индивидуальности, Сильвестров уходил от такого диалога и обращался, если можно так сказать, к монологу, стараясь, однако, насытить своё лирическое высказывание концентрированной выразительностью, включающей множество эмоциональных оттенков. Вероятно, это вызвало у художника тяготение к эмоциональному произнесению музыки, к некоему синтезу пения и проповеднического ораторского слова.

Пение, склонность к мелодизации вошли в каждое слагаемое системы выразительных средств, распространи-

<sup>1</sup> Предположим, в драматургии «Медитации» взаимодействуют три философско-этических начала; определим их как формирующееся, несовершенное, импульсивно-неустойчивое, затем пантеистически ясное и, наконец, несколько отстранённое объективное. В процессе развития сочинения первый образный пласт изживает свою нервную угловатость, и через соприкосновение со светлостойчивой пасторальностью музыка достигает высшей духовной гармонии. (Все три начала имеют и собственную тембровую характеристику – соответственно виолончель, духовые, клавиры – и представлены индивидуальными технологическими средствами.)

лись даже на движение формы. Теперь можно сказать, что Сильвестров творит форму поющую. Не только поющие паузы, не только поющую фактуру, но и поющую форму! Примечательно, что любой элемент музыкального целого композитор стремится сделать тематически осмысленным. Такое свойство, в частности, красноречиво проявляется в Четвёртой симфонии, во Второй фортепианной сонате. Здесь царит образная цельность, колорит сдержан, он ощущается как монохромный. Музыкальная ткань развёртывается по видимости импровизационно, но чувствуется цель художника выявить потенциальные возможности, скрытые в исходном материале, – высветляются самые малые изменения: перемена фактуры, регистра, небольшие темпо-динамические сдвиги. Музыка воспринимается как глубоко содержательный внутренний монолог, в котором зафиксированы тончайшие градации эмоциональной выразительности.

Этот монолог приметен возгласами, восклицаниями, ритмической мобильностью, многозначительными паузами, прорывающимися по временам лирически-нежными репликами. Привлекает способность вносить плавность в любую, даже в угловато-извилистый мелодический рисунок. Всё происходит словно под сурдину, без внешнего пафоса. Итак, на глазах слушателя волею композитора из, казалось бы, экзерсисного материала рождаются интонационно осмысленные линии. Почти так, как писал В. Цуккерман по отношению к музыке П. Чайковского: «У каждой гаммы где-то между ключевыми знаками запряты ростки певучести, и каждая не слишком резвая гамма мечтает о том, чтобы когда-нибудь стать кантиленой»<sup>1</sup>.

Перейдём к более подробному рассмотрению некоторых отдельных сочинений Сильвестрова 70-х годов, в которых, как уже говорилось, стиль композитора оконча-

<sup>1</sup> Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. – Москва, 1971, – С. 23.



тельно откристаллизовался. Эти сочинения знаменательны прежде всего тем, что тут наиболее полно Сильвестров приближается к особенностям универсального мышления (в том философском понимании универсалий по теории множеств, когда «многое мыслится как единое»); лирическое высказывание достигает такой степени содержательности, что приобретает черты монументального жанра, образно говоря, словно в капле росы отражается солнце.

**Первый Квартет** – одно из наиболее совершенных сочинений композитора. Об этой вдохновенной, прекрасной музыке лучше всего сказать словами Сезанна: «Возвышенность замысла показывает нам душу художника». Постараюсь прежде всего нарисовать образно эмоциональный облик музыки.

Начало Квартета почти что мистификация – из мелодико-гармонического «кристалла» вырисовывается волшебный лик классика – скорее всего Шуберта. Дальше кажется, что под гигантским художественным микроскопом поворачивает композитор перед нами загадочный «кристалл», сначала будто вытягивая его в бесконечную, дышащую паузами мелодическую горизонталь, на которой выписываются образные полутона, подголосочные плетения, тембровые оттенки. Иногда возникают знакомые контуры начала. Затем, словно погружаясь вглубь «породы», автор находит там драматические наросты – реплики струнных становятся тревожнее, наполняются внутренним пафосом, поющая ткань обретает энергию декламационности. Равновесие восстанавливается очень постепенно, драматизм сходит «на нет». Снова слушатель входит в звуковой мир начала – символ гармонии, красоты, благородства. И, как остановившееся прекрасное мгновение, музыка вскоре истаивает в шелесте-шёпоте струнных...

В этом сочинении ярко выявились характерные свойства индивидуальности Сильвестрова. Тут сосуществуют разные виды тематизма (аккордово-гармонический, мело-

дический, сонорный), разные типы ладогармонического мышления (тональный, политональный, атональный, модальный), разные способы организации материала (гомфонный, полифонический, алеаторический). Важнее, однако, что функции каждого слагаемого из разветвлённой системы выразительности квартета многозначны, многосмысленны<sup>1</sup>. В первую очередь многосмысленность таится в гармонической последовательности, открывающей Квартет. Она как бы всплывает к нам из глубин прошлого, и постепенно в ней выявляются более современные черты (голоса вступают не сразу, исподволь создавая гармонический каданс в *G-dur*; аккорды хотя и сходны с *T, D, S*, но это сходство часто завуалировано «чуждыми» голосами) (см. пример на следующей странице).

Здесь заложен и лирический смысл Квартета, и заявляется распев как главный способ организации его материала (подробнее об этом позже). Наконец, выясняется методика обращения с материалом, характерная для сочинения. Так, экспозиция тематизма одновременно является его развитием. Фактурно-гармоническое оформление первого восьмитакта скорее стимулирует дальнейшее течение музыки, нежели свидетельствует об обретении устоявшегося комплекса. Получается, что между показом первоначальной темы-каданса и её распеванием нет перехода, она словно естественно растекается по горизонтали и вертикали. И в дальнейшем вся ткань сочинения развёртывается в виде непрерывного процесса, который, однако, периодиче-

<sup>1</sup> Эта особенность распространяется в том числе и на форму Квартета, которую можно интерпретировать двояко: как одноструктурную поэмного типа, которая подчиняется принципу волны (экспозиционная часть с преимущественным показом тематических элементов, большая разработочная часть и реприза-кода), и как, условно, сонатный цикл, состоящий из четырёх разделов: первый медленный – *Andante*, начиная с цифры 5 – *Allegro*, эпизод с развитием секундовых интонаций – скерцо и финал-эпилог (цифра 12).



ски регулируется разного рода реминисценциями. Скажем, в его организме вызывают все тематические идеи, которые впоследствии реализуются в других разделах<sup>1</sup>. Использование реминисценций, варьированных повторов, тематических и образно-смысловых арок содействует единству композиции, а главное — через них автор утверждает сокровенную мысль сочинения, которая, неоднократно шлифуясь, как бы очищается от конкретных второстепенных черт и приобретает вид откристаллизовавшийся, обобщающий. Своим сочинением композитор утверждает торжество этически-нравственных ценностей, высокой духовности. Проводником этих идей в сочинении Сильвестрова является распев как выдерживаемый на протяжении всей структуры способ интонирования и принцип формотворчества, и именно благодаря такому ведущему способу интонирования удаётся собрать в единое целое текучую, импровизационную ткань Квартета. Сам тип его мелодики, как уже говорилось, лирический. Тут много опевающих фигур, в том числе сложных опеваний с предыктами, часты задержания, особенно неприготовленные; плавности мелодической линии способствует множество проходящих и

<sup>1</sup> При первом же распевании лейтмотива-кристалла у второй скрипки возникает ступенчато нисходящая последовательность, которую, судя по её дальнейшему «поведению», хочется назвать «фигурой развития». В более полном виде она займёт главенствующее положение в первой вариации квартета (цифра I).

В разработочном же разделе из ткани выделяется секунда, которая составит интонационное содержание предрепризной части сочинения. Ещё одна «арка с продолжением». Первая вариация как бы рождается из тянущегося несколько тактов аккорда-кластера, в котором звучание на время словно застывает. И только вибрация второй скрипки (указание автора: «вибрировать быстро и очень неровно — интервал вибрации от одной четверти тона до большой секунды. Палец прижимает струну чуть больше, чем при игре флажолетов»), эффект которой напоминает дуновение ветра, не даёт музыке окончательно замереть. В самом конце произведения с помощью этого же эффекта звучание истончается.

Andante (♩ = 66)

*dolce con sord.* *rit.* *rit.*

V-no I *mp* *p* *p*

V-no II *con sord.* *dolce* *pp*

V-la *con sord.* *p* *pi* *pp*

V-c *con sord.* *dolce* *mp* *pp* *p* *ppp*

*pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp*

*rit.* *mp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *p* *ppp*





С мамой Екатериной Михайловной.  
Вале лет шестнадцать.



1961 год.



1966 год.

вспомогательных звуков, имитационные переключки между инструментами квартетного ансамбля. «Испытание на распев» проходит и гармонический пласт сочинения, скажем, ступенчато-нисходящие последовательности представляют собой распевание двенадцатитонового ряда, а сложные опевающие фигуры из модального эпизода (*цифра 4*) строятся в виде разложенных септаккордов (обращения  $D_7$ ,  $DVII_7$  и т. п.).

Композитор вводит типично вокальные формы и в способ изложения материала, например, имитируя дуэт, трио в модальном эпизоде или при выделении двух равноправных солирующих голосов в других местах партитуры.

Итак, распевание организует такт, фразу, в том числе в алеаторических фрагментах; и даже сонорные эффекты, призванные имитировать дуновение ветра, воспринимаются как своеобразное пение («продолженное» пение или, скорее, пение, продолжающееся словно по инерции).

Пластичность свойственна музыке и тогда, когда она движется плавно-поступенно, и в противоположном случае — при наличии больших скачков (тут помогает и штриховая техника, и действие всего комплекса средств лирической мелодики: объединение секвенций с волнообразными рисунками, последних — с опеваниями, опеваний — с задержаниями).

Тенденция к плавно-слитному высказыванию отразилась и на трактовке квартетного ансамбля как единого свержинструмента. Причём, если стремление достичь артикуляционной и тембровой выразительности заставляет композитора поручать отдельные звуки фразы разным участникам квартета, то — вспомним о многомерности ткани — «швы», переходы между ними преимущественно почти незаметны, до того они гибки и естественны. (Тут важны гармоническая общность, методы полифонического объединения типа имитационных переключек, принципы структуры и развития лирической мелодики вообще.) В других случаях, правда (чаще всего в драматических по характеру



местах), звучание более дифференцированно, выходит за рамки квартетного, приобретая иногда иной инструментальный колорит.

Необыкновенной интонационной пластике произведения содействует и детальнейшая разработка его динамики — ко-штриховой партитуры, а также агогика. Обращают на себя внимание такие авторские указания, как *mp > pp*, *pp < p > pp* и т. п., динамические *rubato*; велика роль амплитуды темповых колебаний: частая ремарка — *accel.* — *ritenuto* — *accel.*; богата штриховая техника, многообразны приёмы игры (например, *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *vibrato* в определённых пределах, применение флажолетов). Наконец, можно сказать, что само движение композиции квартета подчиняется принципу протяжённой линии: так, ткань, обновляясь, словно непринужденно перетекает к распеванию двенадцатитоновой последовательности, далее к модальному эпизоду, кластерному «затуханию» (затем циклы возобновляются). Но — вспомним о равновесии между мобильными и стабильными структурами сочинения — тенденция к незамкнутости, открытым сквозным формам здесь сосуществует с противоположным стремлением — к завершённости, цикличности, уравновешенности высказывания. Отсюда, в частности, излюбленное Сильвестровым волнообразие, призванное заключить в определённые рамки сам процесс развития Квартета. В самом деле, в основе чередования тонально просветлённых эпизодов и фрагментов со сгущённой атональностью, более статических созерцательных моментов и разделов, отмеченных лирико-драматическим тоном, лежит волнообразный принцип. В более общем плане в Квартете действует закон чередования сгущения и разряжения, плотности и прозрачности.

Примечательно, как лирическое миропонимание Сильвестрова помогает ему в Квартете бережно пронести сокровенные идеи сочинения и утвердить их через все эмоционально-смысловые, драматургические, технологи-

ческие «испытания», дав слушателю ощущение цельности этой музыки. Скажем, начиная с *цифры 5*, вступает в права обширная разработочная часть, место которой в цикле уподобим *Allegro*. Оно весьма примечательно с точки зрения многомерности музыки. Здесь разные «полюса» как бы наглядно сталкиваются, отвоёвывая друг у друга ведущее положение: драматизм и лирика, непрерывность и прерывистость, пение и декламационность, общая неустойчивость и островки устойчивости. Постоянное столкновение на относительно коротком расстоянии и, главное, — часто в одновременности — этих пар противоположностей, с одной стороны, сообщает музыке опять же напряжение, с другой — не выводит её за рамки определившейся в *Andante* стилистико-образной атмосферы, культивирующей красоту, благородство, отражающей скорее подробности богатого внутреннего мира человека, чем события внешнего порядка. Поэтому, хотя с *цифры 5* музыка приобретает более взволнованный характер, непрерывные протяжённые линии укорачиваются, всё чаще меняется размер, ткань дробится паузами, это изменения эволюционного порядка, не разрушающее установившиеся основы музыки. Она преимущественно сохраняет пластичность, мягкие волнообразные рисунки в переговорах-перекличках голосов, эластичность инструментальных линий (в вертикальном и горизонтальном разрезах). Правда, на последнем этапе раздела возникает новое качество лирики — *цифра 8* — открыто эмоциональное, патетическое. В своей взволнованности мелодия солирующей первой скрипки постоянно стремится как бы вырваться из певучести в декламационность (инструментального типа мелодика пытается одолеть вокальную), из намечающейся политональности в атональность. Очень гибкая динамика, постоянно меняющийся размер, тенденции к восходящему поступательному движению — всё это усиливает драматический тон:



Магические повторы низвергающихся с вершины источника видоизмененных «фигур развития» становятся более настойчивыми. Впечатление усиливает и сопровождение к теме – гулко, возбуждённо движущиеся фигурации альты и виолончели. Однако верный избранному принципу постепенной обновляемости ткани композитор подготовил новое качество лирики<sup>1</sup>. Наконец, пройдя через ещё один этап, этап-переключение – секундовый эпизод скерцозного характера, – музыка Квартета окончательно утверждает прежний характер мудрого спокойствия, возвышенного умиротворения.

Итак, Первый Квартет – художественное явление чрезвычайно многогранное и одновременно очень цельное. Оригинальность его и состоит в том, что композитору удаётся словно растворить, успокоить многообразие в единстве, с высоты своего лирического авторского взгляда привести это многообразие к одному духовному знаменателю.

Кантата на стихи Ф.Тютчева и А.Блока для сопрано с камерным оркестром<sup>2</sup>. Образный мир сочинения опять свидетельствует об интересе к обобщённым образам. В центре выбранных стихов тема Человек и Природа, шире – Человек и Вселенная. При этом в тютчевском произведении<sup>3</sup> раскрывается обобщённо выраженный образ воды как глубинной стихии мира:

<sup>1</sup> Так, в *цифре 7* возник футурованный раздел с темой ярко выраженного поступательного характера у солирующей первой скрипки. Каждая следующая тянущаяся нота этой восходящей последовательности была подобна завоеванию новой вершины. И хотя вскоре, будучи сокращена, искажена, данная тема потеряла прежнее значение, она, безусловно, послужила прообразом упомянутой лирико-драматической мелодии. И сопровождение к ней (*tempo agitato*) не что иное, как изменившее свой облик женственно обаятельное алеаторическое «пение» из модального фрагмента.

<sup>2</sup> Из трёх её частей две вокально-инструментальные, третья чисто инструментальная.

<sup>3</sup> «Как океан объемлет шар земной».

First system of the musical score for the First Quartet. It features four staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-le), and Cello (V-c). The Violin I part is marked 'solo' and has dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Violin II part has dynamics *p*, *f*, and *mf*. The Viola and Cello parts have dynamics *p*, *pp*, and *sub. p*, with some measures marked *f* and *pp*. There are also markings for *rit.* (ritardando) and *sub.* (subito).

Second system of the musical score for the First Quartet. It continues the four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics include *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *pp*. There are markings for *agitato* (agitated), *dim.* (diminuendo), and *sub.* (subito).

Third system of the musical score for the First Quartet. It continues the four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are markings for *rit.* (ritardando), *agitato* (agitated), and *dim.* (diminuendo).





С Игорем Блажковым. 1961 год.

*Небесный свод, горящий славой звёздной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывём, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.*

В стихотворении Блока царит столь же обобщённо выраженная идея полёта:

*Болотистым, пустынным лугом  
Летим. Одни.  
Вон, точно карты, полукругом  
Расходятся огни.*

Обращаясь вслед за поэтами к ночному морю и звёздному небу, Сильвестров оказывается в русле давней традиции: эти два явления издавна считались самыми сильными возбудителями в душе Человека чувства бесконечного. Вновь композитора волнуют вечные проблемы. И вновь он предлагает свою интерпретацию, никогда не иллюстрируя текст, а создавая параллельный ассоциативный ряд, взаимодействующий со стихом, дополняющий его новыми оттенками. Здесь, как и в других опусах композитора, неуловимо сочетается обобщённость мышления с фиксацией тонких эмоциональных деталей; непрерывность сосуществует с прерывистостью, импровизационная свобода с конструктивной логикой, взволнованность со сдержанностью, кантилена с речитативом.

Вместе с тем, все три части Кантаты <sup>1</sup> связаны единой темой, раскрывают процесс постижения человеком духовной гармонии. И каждая часть — звено в развитии этого процесса, который показывает, как постепенно завоёвывает себе право, крепнет индивидуальное начало в Человеке.

Первые две части цикла взаимодействуют наподобие некоей логической пары; во многом они дополняют друг друга: в смысловом отношении (обобщённые идеи волны и

<sup>1</sup> Каждая из двух первых частей представляет собой большой период свободного строения, подчиняющийся строфической структуре стиха.



полёта, условно — полюсы Вселенной: водная стихия и небесный свод), в отношении темпа (медленно — быстро), характера вокализирования (протяжённость — прерывистость) и т. п.

Часть, открывающая Кантату, — это удивление, преклонение Человека перед глубинами первооснов, это стремление слиться с природой, его сотворившей, желание познать «высший смысл» своего существования. Мелодика вокальной партии исполнена ювелирно тонкой, близкой к речевой, нюансировки. Она настолько гибка, что трудно уследить за её прихотливым рисунком. Казалось, всё в ней способствует ощущению зыбкости, неустойчивости — и использование брошенных скачков, в том числе резко диссонансных, и игра полутоновыми вариантами одноименных ступеней, блуждающими устоями, и метрическая переменность, и прослаивание ткани частыми паузами и, наконец, обращение к характерным для Сильвестрова микродинамики и микроагогике. Однако, несмотря на самоценность каждого звука, мотива, словно бы независимых от контекста целого, явно чувствуется тенденция сообщить вокальной линии слитность, протяжённость<sup>1</sup>, структурную логику.

Такая структурная чёткость проявляется более всего в том, что каждый данный момент мелодики есть малое отражение общих композиционных тенденций — например,

<sup>1</sup> Плавность, интонационную грацию придаёт вокальной партии принцип сцепляемости мотивов (каждый последующий как бы продолжает предыдущий, объединяясь с ним либо как заполнение скачка, либо как варьированный повтор), своего рода симметричность в построении мелодии (восходящему направлению отвечает нисходящее, скачку — почти всегда его заполнение), скрытая полифония, то есть в данном случае, разрешение на расстоянии, наконец, периодическая опора на те или иные звуки, принимающие на себя роль устоев (тональные просветления в атональном контексте дают и ходы по сектаккордам, появляющиеся время от времени в вокальной партии). Тому же содействуют принцип метрического продлевания нот и обилие триольных, квинтолевых рисунков.

в последовательном проведении принципа волны, силуэт которой воспринимают и микромотивы, и более протяжённые фразы; а также в подчёркивании отдельных, родственных по звучанию словам всё той же идеи окружности, круга (вариант волнообразного принципа). В частности, слова «океан», «объемлет», «кругом», «объята», «свод», «окружены» композитор выделяет то длительным внутрислоговым распевом, то волнообразным движением мелодии, то заполняя большой скачок опевающим мотивом.

Итак, сочетание в первой части, которая задаёт тон всей Кантате, особенностей речевой декламации с пластичной истинного пения, сообщает ей весомость, концентрированную выразительность, черты лирической философичности.

Характер музыки второй части цикла пронизан большим напряжением, нервной импульсивностью. Человек, оторвавшись от будней, словно Икар, дерзнул на полёт к небосводу, желая разгадать причину его вечного покоя, приобщиться к свету его «маяка».

В центре внимания — вокальная линия. Сравнительно подвижный темп, поначалу слух улавливает резкие, прерывистые мотивы. Силлабический принцип, господствующий тут, означает, что композитор старается возможно точнее воспроизвести особенности стиха — и периодичность, и синтаксическое строение, ритмо-эмоциональную канву — подъёмы и спады, фразовые и эмфатические ударения. Дополнительную выразительность партии голоса придают утрированно частые цезуры, благодаря которым музыка обретает особую многозначительность — будто текст передаётся через увеличительное стекло — и слегка ирреальный тон (вспомним об обобщённо выраженной идее полёта):



В обеих частях Кантаты весьма различна функция оркестра. В первой это важнейший элемент выразительности, равный по значению голосу солистки. Сопрано будто погружено в некое звуковое пространство (опять же идея волны!). Кажется, на первый взгляд, что оркестр декоративен. Слушателя словно окружают звуки природы (*tremolo*, различные *glissandi*, *vibrato*, флажолеты и т. п.). В звуковой среде сначала фиксируешь отдельные моменты (тут один протянутый звук, там аккомпанирующая фигура, тут удар колокола, там *vibrato* струнных; тембры чембало и арфы выделяются своей большей значимостью, они же займут существенную роль в последующих частях). Но постепенно начинаешь воспринимать эту среду как единое музыкальное поле со вспыхивающими точками вступающих голосов (возникает эффект стереофонии), «силовые линии» которого образуют на огромном «сверхинструменте» микроритмические процессы (чаще всего осуществляемые с помощью имитационного либо гетерофонного принципов).

Оркестр второй части гораздо более прозрачен: иногда чембало, какой-нибудь из духовых, струнных или арфа дублируют вокальную интонацию или эхом отзываются на неё; как и в первой части, у разных инструментов то и дело возникают длинные протяжённые ноты, да методичный стук триольными фигурами, извлекаемый костяшками пальцев по деке арфы, остаётся у вас в ушах.

Говоря о контрасте первой и второй частей цикла, нельзя не сказать и об их родстве: как всегда у Сильвестрова, за различием прячется сходство. Так, во второй части, несмотря на прерывистость, разорванность ткани паузами, метроритмическое совпадение рифмующихся строк сообщает линии голоса связность, логику естественного движения. Тому же способствует строение мелодии, характерное для композитора, — применение разных вариантов однотипных звеньев (при этом восходящим оборотам отвечают нисходящие, встречаются обращения — прямые и зеркаль-

The musical score is written for the second part of the Cantata. It includes the following parts and instruments:

- Fl.** (Flute): Treble clef, with dynamics *ppp*, *p*, *pp*, and *ppp*.
- C. ingl.** (Cello/Double Bass): Treble clef, with dynamics *p* and *pp*.
- I.** (Violin I): Treble clef, with dynamics *mf* and *ppp*.
- II.** (Violin II): Treble clef, with dynamics *p* and *ppp*.
- Cemb.** (Celesta): Treble and Bass clefs, with dynamics *mf* and *ppp*.
- Arpa** (Arpeggio): Treble and Bass clefs, with dynamics *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*. It includes markings for *accel.* and *rit.*
- Timp.** (Timpani): Bass clef, with dynamics *p*, *mf*, and *pp*.
- Canto** (Soprano): Treble clef, with lyrics: "Вой точ - но кар - ты по - лу - кру - гом". It includes markings for *s.t.* and dynamics *pp*, *p*, and *pp*.
- V-le** (Viola): Treble clef, with dynamics *pp* and *pp*. It includes markings for *s.t.*.
- C-b.** (Cello/Double Bass): Bass clef, with dynamics *p* and *ppp*.





1964 год.



С квартетом им. Н. В. Лысенко и пианистом Е. Ржановым.  
Репетиция Квинтета. 1968 год.

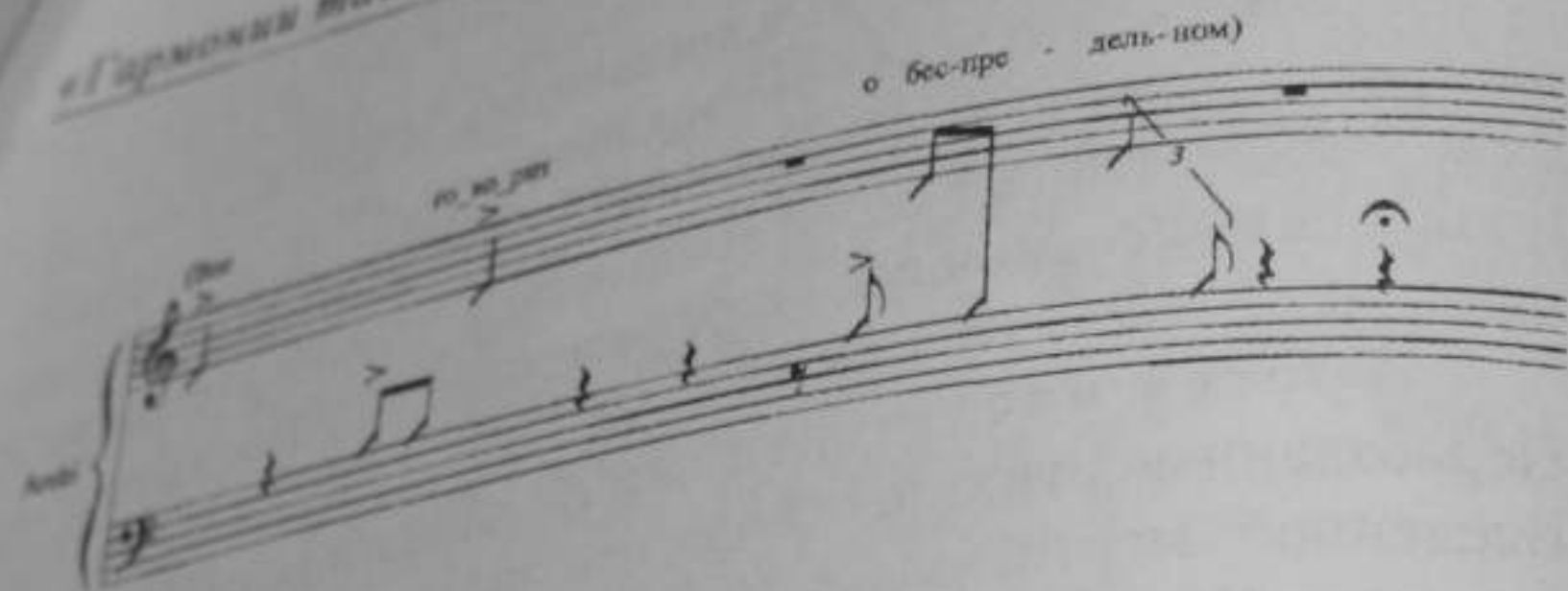
ные, чаще всего также варьированные). И здесь (речь, конечно, идёт уже о черте интонационного мышления Сильвестрова) много волнообразных рисунков, что словно смягчает графическую угловатость вокальной строки и привносит неизменную сильвестровскую мелодическую пластику.

Третья часть – развёрнутая реприза-кода Кантаты. Первозданные стихии, словно «покинув» отведенные им во Вселенной места, здесь как бы «спустились» и «вознеслись» к Человеку, наградив его своей силой, примирившись в нём. Поначалу функцию отсутствующего здесь го-лоса берёт на себя валторна, которая с некоторыми вариан-тами (на  $1/2$  тона ниже и в другом ритме) на фоне той же диссонансной звуковой среды пропевает партию солистки из части, открывающей кантату (всю первую строфу и по-ловину начальной строчки второй):



Густота, весомость тембра валторны, «поющей» без слов, содействуют более высокому уровню обобщения, ко-торый и предполагается в этой части. Тот же эффект при-зван создать стук костяшками пальцев по деке арфы, кото-рый внезапно вторгается в ткань финала и воспроизводит точный метроритмический рисунок последней строфы во-кальной партии из второй части (хотя слова и не произно-сятся, но, по замыслу композитора, они должны всплывать в памяти слушателей):





Пульсирующим, чётким отстукиванием, изредка под-держиваемым отдельными звуко-шумами оркестра, завер-шается кантата. В достигнутом тут синтезе объединяются две противоположности: водная стихия и небесный свод. И Человек, как бы способствующий этому, с философской точки зрения выглядит тут микрокосмом, который входит составной частью в макрокосм Вселенной.

**«Тихие песни».** Среди вокальных сочинений есть у Сильвестрова совершенно удивительное по тонкости, не-обычности замысла и выполнения, по проникновенности, естественности музыкального решения (только так и мож-но!). О вокальном цикле «Тихие песни» говорить чрезвы-чайно трудно, впрочем, как и о всей музыке этого компо-зителя. «Тихих песен» много (24), они звучат более ста-минут. Уровень поэзии – высочайший: Шелли, Китс, Бара-тынский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Шевченко, Есенин. Среди стихов самые известные – «Зимняя дорога», «Я встретил вас», «Белеет парус одинокий», «Горные верши-ны»... О чём они, «Тихие песни»? Мотивы дороги, встречи и разлуки, воспоминаний, раздумья о смысле жизни, чув-ства одиночества и слияния с природой объединяют их, делают поэтов, «встретившихся» в цикле, духовными род-ственниками.

Сначала – чисто слушательские впечатления. Береж-но-скромно, как бы «про себя», без малейшей аффектации подчёркивая смысловые акценты, вбирает Сильвестров в

свою музыку музыку стихов великих предшественников. И вечные идеи, сокровенно поданные, становятся слушателю ещё ближе. «Я хочу, чтобы смысл стихов стал предельно понятен, доступен воспринимающему», – как бы говорит композитор. И поэтому, на первый взгляд, чудится, что он словно прячется за доступность проверенного временем языка: в одних песнях улавливается стилистика миниатюр Глинки и Даргомыжского, в других прослушивается голос Чайковского – Рахманинова, в шевченковской «Прощай, світе...» – напев украинских лирников, а в песне «La belle Dame sans merci» Джона Китса – старинной английской баллады. Но когда вслушаешься в музыку, уже не отвле-кают столь явные ассоциации. Перестаёшь фиксировать внимание на каждой отдельной песне, а начинаешь вос-принимать это бесконечно длящееся звуковое простран-во как нечто единое, музыкальный язык оборачивается обобщённой речью. Действительно, чем длиннее элегиче-ская цепь песен, тем меньше различаешь её звенья; в соз-нании вспыхивают лишь нюансы, градации чувств: «Толь-ко в оттенках заключена истина!» (Флобер). Теперь явст-веннее замечаешь «выходы» из той, привычной стилисти-ки – в неожиданностях гармонических поворотов, особен-но в каденциях, в изломанности, иногда витиеватости ин-тонационных нитей, в частности, в последних песнях. Од-нако постепенно и языковой уровень как бы теряет обыч-ное значение, время звучания музыки словно сжимается, звуковая ткань в восприятии слушателя выстраивается в светоносную вертикаль катарсических состояний...

Попробуем теперь разобраться в некоторых «секре-тах» «Тихих песен» и ответить на ряд вопросов, которые всегда возникают в разных аудиториях при прослушивании этого вокального цикла.

Каким образом, казалось бы, воспроизводя различные стили прошлого, композитор сумел избежать подражатель-ства и эклектики? На чём держится единство цикла, каки-ми средствами достигается и к каким художественным ре-



культатам приводит? На пути творческих исканий художника «Тихие песни» — принципиальный поворот или же они органично входят в русло его поисков? Все эти вопросы тесно связаны между собой.

Чтобы понять, каким образом Сильвестров заставляет знакомый, по видимости, материал жить по-новому, необходимо более детально рассмотреть «Тихие песни», обращая внимание и на «крупный план» — композицию целого, контекст, который даёт привычным идеям новое освещение, типы связей внутри сочинения.

«Тихие песни», как их задумал композитор, имеют внутреннее членение и по эмоционально-смысловому принципу делятся на четыре раздела.

Первый микроцикл состоит из пяти песен, и если пытаться в обобщённом виде представить себе его содержание, можно сказать, что он посвящён поискам духовного смысла жизни. Но эти поиски здесь сопровождаются предельными состояниями трагических потерь — безвозвратно ушедших молодости, силы, любви, цветения природы, родного очага. В первом микроцикле заявлено не только содержание произведения, но его стиль, манера. Как во всяком экспозиционном разделе, тут представлены разные образно-эмоциональные и жанровые пласты, именно тут в череду русских поэтов (Баратынский, Пушкин) входят Шевченко и Джон Китс, что придаёт затронутым идеям масштаб всеобщности, философской значимости.

Второй микроцикл самый развёрнутый (десять номеров: поэты Шелли, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Есенин, Мандельштам). Тут речь о душевных переживаниях человека, об оттенках настроений, нюансах чувств. Многомерен эмоциональный мир этого раздела: незримо тонка грань между тоской и светлой верой, печалью и надеждой. Но сквозь сокровенно-интимную ткань песен проглядывает как бы объединяющее их высшее стремление — жажда обретения идеала красоты, совершенства, дружеского единения.

Третий микроцикл самый маленький. Все три стихотворения принадлежат Лермонтову. Чувства и размышления Человека, созерцающего Природу, их внутренняя связь, взаимное облагораживание, поэтизирование — вот содержание этого раздела. Здесь дан как бы переход в область более духовных устремлений — вместо мятежных порывов души тяга к покою, глубокому созерцанию.

И, наконец, последний микроцикл. Как и в первом, тут пять номеров (поэты Жуковский, Пушкин, Тютчев, Мандельштам). Вновь звучит тема поиска смысла жизни. Символический настрой песен, их концентрированная духовность декларируется даже в названиях (в отличие от прежнего принципа, когда название номеру давалось от первых строк стиха, теперь мы видим «Медитацию», «Оду», «Элегию» и т. п.). Как всякий финал, этот тоже несёт обобщающую функцию претворения в сжатом виде не только идей, скажем, наиболее философичного по содержанию первого микроцикла, но и проблематику всего сочинения; вместе с тем, тут композитор достигает нового стилистического качества, в частности, в интонационном отношении.

Для того, чтобы получить представление о стилистике цикла, о микроработе, проделанной здесь Сильвестровым, охарактеризуем несколько наиболее примечательных его образцов.

«Болящий дух врачует песнопенье» — песня, открывающая большой цикл. Это как бы его исходная точка не только по положению, но и по постановке проблемы о могущественном значении гармонии духа, о том, что «душа певца, согласно излитая, разрешена от всех своих скорбей». Та же проблема, но прошедшая через опыт страстей, обид и страданий, вернётся в завершающей весь цикл песне «О милых спутниках». Мотивы этой идеи в разных вариантах присутствуют в каждом его номере.



«Богатый дух...» подобен величественной статуе из  
 белого мрамора. Кажется, так, и только так можно про-  
 чести Е. Баратынского, по словам Б. Эйхенбаума, «скорее  
 оратора, чем певца». Здесь сосредоточены многие особен-  
 ности мышления Сильвестрова, свойственные и этому  
 пример на следующей странице).

Характер музыки объективно спокойный, внешне не-  
 возмутимый, темп медленный. В архитектонике вокальной  
 партии ощущается чёткость чередования скачков и плавно-  
 го движения, нисходящих и восходящих линий, в мелодике  
 возвышаются, подобно колоннам, опорные звуки (*as* и *b*  
 чаще всего). Поэтичность, грацию придаёт музыке преоб-  
 ладание триольных рисунков. Многочисленные ритмиче-  
 ские продлевания (слигованные ноты, иногда с последую-  
 щими паузами), фактура разложенных созвучий, в которых  
 каждое звучание остаётся звучать на педали, — всё это рождает  
 сосредоточение, созерцательность. Мелодия, в которой  
 встречаются большие скачки, по широте, непрерывности  
 дыхания, желанию избежать какой бы то ни было перио-  
 дичности, приближается к инструментальному типу. Одна-  
 ко естественность её интонирования, особая пластика, в  
 большой мере обусловленная метрической переменностью,  
 распевание ключевых по смыслу слов, множество асим-  
 метричных опеваний, варьированное развитие аналогич-  
 ных мелодических ячеек делает её специфику вокальной.

Спокойное течение музыкальной ткани нарушает еле-  
 заметная пульсация, что очень характерно для стиля Силь-  
 вестрова вообще. Неустойчиво-подвижна как бы скользя-  
 щая ритмика вокальной строчки; наметившаяся было три-  
 ольная поступь её каждый раз по-новому прерывается мет-  
 рическими остановками. Примечательно: постепенно в уз-  
 ловые моменты развития место исконно лирической пер-  
 венствующей сексты отвоёвывает септима.

Внутреннюю трепетность сообщают музыке и сту-  
 пенчатость по преимуществу восходящих или нисходящих

*Lento* (♩ = 56)

rit. — — — — — *tutto voce*

*mf* *una corda* *pp*

дух вра-чу-ет пе-сно-пе-нье. Гар-

*p* *pp* *pp*

*pp* *leggiere* *p* *pp*

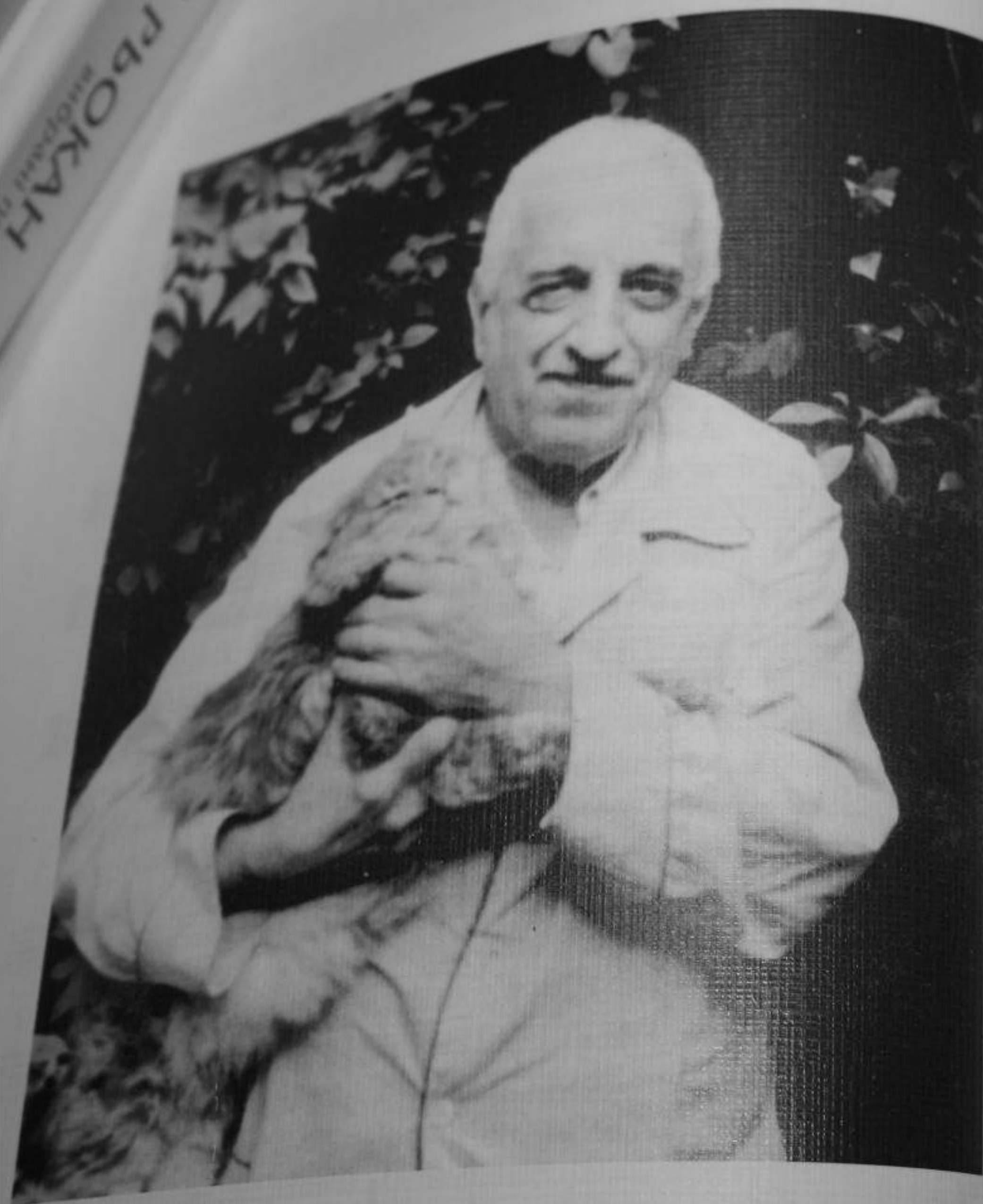
мо-ни-и та-ин-ствен-на-я власть.

rit. — — — — —

*pp* *p* *pp* *p* *pp*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.*





Б. Н. Лятошинский. Ворзель, 1967 год.

мелодических линий, тональные колебания между *Az-dur*, *Des-dur*, *Ges-dur* и т. п., противоречие такта и мотива при распевании, наконец, микродинамика, вносящая тонкость нюансировки. Будто импровизируя, композитор в коде постепенно погружается в просветленный *F-dur*, который воспринимается в таком контексте как гармония достигнутая.

*Несказанное, синее, нежное...*

*Тих мой край после бурь, после гроз,*

*И душа, словно поле безбрежное,*

*Дышит запахом мёда и роз.*

В этой строфе – квинтэссенция смысла стихотворения Есенина, название которому дала первая строка. Конечно, в нём есть печаль от того, что «Я утих. / Годы сделали дело». Но эта печаль светла, эта грусть преодолённая. Сильвестров уловил сокровенное в Есенине, отказавшись трактовать его по-традиционному открыто-эмоционально. Знакомая страстность есенинского тона здесь словно спрятана внутрь, она в тихом заклинании (ремарка *sotto voce*) повторяющейся ритмической фигуры, шатровой аркой окружающей опорные звуки. Эта арка легка, как дуновение ветра, как кружево. Есть в фигуре шестнадцатых что-то от изящного мелизма, а периодичность её повтора в сочетании с размером  $\frac{6}{8}$  в темпе *Andantino*, с синкопированными приседаниями аккомпанемента вносит в музыку ощущение тихой медленной танцевальности.

И всё-таки нота еле заметной грусти нет-нет да и проникает в песню. Она, в частности, в неустойчивости её тонального движения (например, готовя каданс в основной тональности *d-moll*, композитор даёт прерванный каданс на трезвучии *h-moll*), в игре одноимёнными ступенями, тональностями. Но более всего это «тихое заклинание» лирично, песенно, оно неизменно выглядит как серия опеваний (дополнительную плавность ему придаёт ямбический характер). При этом мотивы опеваний всегда разные, так



«Гармония»  
же как по-разному, в том числе метроритмически, оформлены опорные тона. Певучесть ткани усугубляется и аккомпанементом. Если в запеве вокальная партия просто дублируется, то в припеве верхний голос организован преимущественно как втора в народной песне, а нижний выступает уже в значении контрапункта.

Характер заклипания в песне в течение пяти куплетов проявляется всё явственнее. Еле заметными штрихами композитор вносит в каждый из куплетов некоторые варианты, что согласуется с манерой бытового музицирования. Так, в наиболее драматичные моменты на словах «годы сделали дело», «напылили кругом» он вводит пунктированную фигуру, выделяющуюся большей остротой в очень плавном интонационном контексте, немного более развитыми даёт и аккомпанирующие последовательности.

Любопытна и такая тонкость: после второго и четвёртого куплетов авторская ремарка гласит: не повторять две последние строки припева (в первом случае: «Словно тройка коней оголтелая прокатилась сквозь эту страну»; во втором: «Стой, душа, мы с тобою проехали через бурный положенный путь»). В обоих случаях голос молчит, звучит только фортепиано. Действительно, хочется помолчать, осмыслить сказанное поэтом. Используя не все куплеты этого длинного стихотворения, Сильвестров в пятом повторяет первую его строфу – самую светлую, самую лиричную, сокровенную. Только как грустный отзвук повисает в конце после трезвучия *d-moll* одинокое *e* на фермате.

«Горные вершины» («Из Гёте» на стихи М. Лермонтова) – песня, завершающая третий микроцикл. И по положению, и по характеру она обобщающего типа. Тут словно достигнуто стремление, выраженное в двух предыдущих песнях, остановиться в покое, подумать о возвышенном (приводим заключение песни):

[Grave (♩ = 40), rubato]

*dolcissimo*

*rit.*

*pp* *dim.* *ppp*

*morendo*





С женой  
Ларисой Бондаренко.  
1977 год.



80-е годы.



Поэт Геннадий Айги.

Как всегда у Сильвестрова, здесь сочетаются противоположности. Это заявлено уже в темповом указании *Grave* и через запятую *rubato*, в симбиозе *C-dur* и *a-moll* во вступлении, в величественности музыкальной ткани и одновременно — в её устремленности, полётности, в вспарывающих вверх разложенных малых и больших натуральных септаккордах. Мелодическое развитие отличается логикой, уравновешенностью. За скачком неизменно следует его заполнение или, наоборот, сначала даётся обыгрывание, «опевание диапазона», а потом его обнажение.

Интересно, как композитор работает с текстом. Он пропевает первую строфу целиком, вторую же повторяет целиком и дополнительно ещё последнюю важнейшую строчку — «отдохнешь и ты». В музыке структура второй строфы такова (буквами обозначаются каждая строка и соответственно каждые два такта): *a b c d*, при повторе *a b e f d*. Итак, чёткость структурного мышления, так же как необходимость выделить центральные по смыслу слова, подсказали автору повтор строки *d*, сообщивший целому стройности контура.

Эта песня — яркий пример того, как действует сильвестровский принцип продлевания ткани, выявления её мелодико-гармонической потенции. О том же свидетельствует развёрнутое заключение «Горных вершин» — воистину в ушах слушающего ещё долго должны оставаться эти слова («отдохнёшь и ты»), пришедшие в результате мобильного тонального пути к *fis-moll* заключения, затем, через *Es-dur*, в последний момент к *e-moll*. Будто специально композитор пробует содержание песни «на прочность», ведя её через многие далёкие друг другу тональности и погружая нас как бы в другое, неземное измерение.

«Ода» — предпоследняя песня большого цикла — примечательна своей многозначностью.



И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьем гаме<sup>1</sup>,  
 И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,  
 И Гамлет, мыслящий пугливыми шагами,  
 Считали пульс толпы и верили толпе.

Соответственно строю стихов Мандельштама музыкальное решение тоже неоднозначно. С одной стороны, композитор услышал в стихах черты формулы, тезиса, что придало интонационной графике особую чёткость, а характеру музыки некоторую остроту, объективность выражения. Отсюда преобладание тематизма инструментального характера, обилие чистых, холодноватых октав, отсутствие распева (по преимуществу слог соответствует ноте), структурная ясность. С другой стороны, в мягкости фраз, в плавности волнообразия, триольного движения, трихордных оборотов, вообще в необыкновенной пластичности мелодического высказывания сквозит тепло лирического авторского взгляда. В таком контексте многие встречающиеся здесь диссонирующие интервалы, вроде септимы, ноны, даже тритона, воспринимаются слухом как устойчивые, традиционно-лирические. Наконец, композитор почувствовал ещё одно важное свойство содержания стихотворения. Идея его первой строфы – не декларация, а лишь постановка проблемы, не столько утверждение, сколько раздумье на тему. Музыкальная ткань зыбко-неустойчива, она будто трепещет. Начавшаяся игра одними ступенями сохраняется в течение всей песни. Очень мобильны тональное движение, метроритмические акценты. Во второй же строфе речь о спонтанности творчества, ощущаемого всюду («Быть может раньше губ уже родился шёпот, и в бездревесности кружились листья»). Миссия художника – уловить и проявить его, заключить в рамки художественного произведения:

<sup>1</sup> Несоответствие в первой строке тексту Мандельштама Сильвестров связывает с музыкальной необходимостью. Вдова поэта авторизовала решение композитора

Adagio 2/4 32: rubato

una corda

И Мо-царт на во-де, и Шу-берт в птич-ьем га-ме,

Гё-те сви-щу-щий на вью-щейся тро-пе,

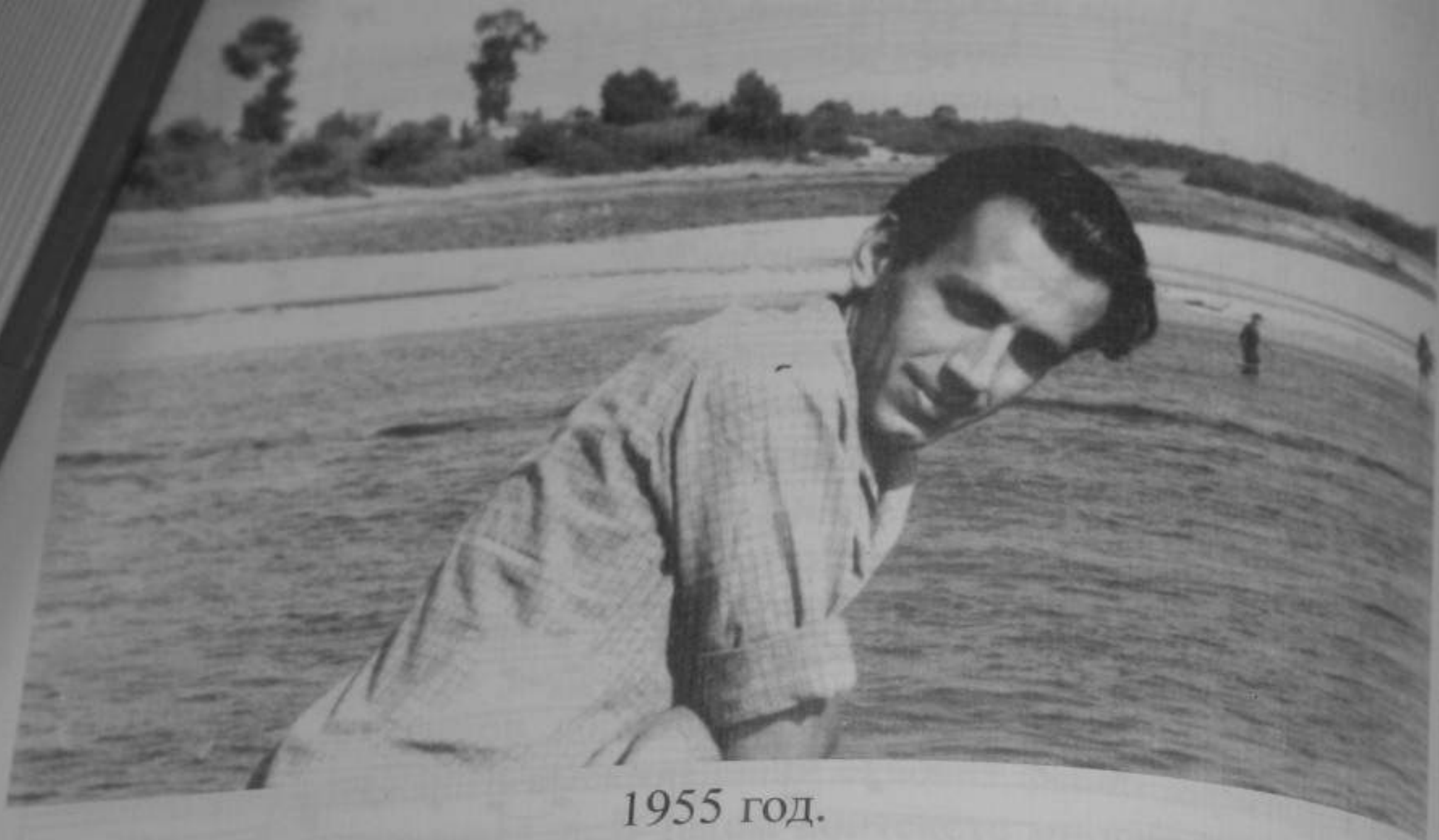
и Гам-лет, мыс-ля-щий пуг-ли вы-ми ша-га-ми, сви-

те-ле пульс тол-пы и ве-ри-ли тол-пе.

rit. (rit.) accel. rit.

pp





1955 год.



Денисовым и Александром Кнайфелем. Сортавала.  
1982 год.

Музыка обретает декламационность, учащаются метрические остановки, весомость произносимых слов усиливается за счёт *ritenuti*, многозначительных пауз. В таком окружении особенно светло воспринимаются вспышки усиленной чистоты, скажем, островки чистого мажора в каденции или других композиционно важных местах.

Наиболее важно при анализе «Тихих песен» — определить принципы, которые объединяют цикл. Уровней связи несколько, и действуют они не только последовательно от начала к концу, и не только между микроциклами и внутри них. Они возникают «на расстоянии» с помощью разного рода арок, общности мотивов смысловых и собственно музыкальных, а также жанровых аналогий. Короче говоря, образуется целая система объединения «Тихих песен» в одно разветвлённое целое.

Прежде всего, весь цикл и каждый его номер пронизаны песенностью, которая выступает здесь как особенность мышления Сильвестрова (это присуще и инструментальным его опусам, что уже не раз пришлось наблюдать и отмечать). Тут мы встречаемся со многими видами песенных форм, с соответствующими жанровыми типами, структурами, методами развития материала. Так, «Прощай, свете, прощай, земле» по характеру близка к эпическим песням украинских лирников, с их хоральным складом, подчеркнутой натуральностью, склонностью к синкопированности, длинным тянущимся нотам, нисходящим, нисходящим секундам, трихордам. «La belle Dame sans merci» подобна старинным английским романтическим балладам о странной роковой встрече рыцаря с девой. Навязчивая идея обрести вновь потерянный идеал выражается тут в символической форме через единообразие мелодикоритмических и композиционных структур (в частности, синкоп), подвижность «странствующего» тонального плана.



«Что в имени тебе моём?», «Я встретил вас» и несколько других миниатюр в цикле – родственники бытового романса, гитарной песни. Это и во фразировке, сплошь да рядом нарушающей тактовые законы, в синкопированных «придыханиях» на ключевых по смыслу словах, в нерегулярности метроритмических акцентов в вокальной строке, это и в импровизационной манере варьированного аккомпанемента. В «Зимней дороге», которая распета в стиле заунывной ямщицкой песни, склад, приближающийся к хоровому, придаёт музыке черты обобщённости. Тут появляется сходство с русским народным многоголосием, в частности, вокальная и фортепианная партии иногда согласуются по принципу подголосочно-имитационной полифонии; композитор использует также приём вторы. «Всё отнял у меня казнящий Бог» подчиняется строгости хорала: мрачные аккорды фортепиано, объективно-отрешённый голос, чёткие метрические остановки – как резко отрезанное слово.

Песенность не только входит в большой цикл конкретными формами, но и проявляется в виде способов развития материала. Композитор обращается к вариационности, вариантному разворачиванию сходных ячеек, специальным структурам (пара периодичностей, суммирование, перемена в n-ный раз).

Признаки других жанров также присутствуют в цикле. Например, грациозность, трепетность миниатюры «Пью за здоровье Мери...» в большой мере идёт от скрытой вальсовости, сообщающей музыке пружинистость внутреннего движения. Та же вальсовость, как уже говорилось, в звуковом «подводном течении» в «Несказанном...», а в вокальной строке миниатюры «Белеет парус одинокий» поначалу ощущаются контуры похоронного марша.

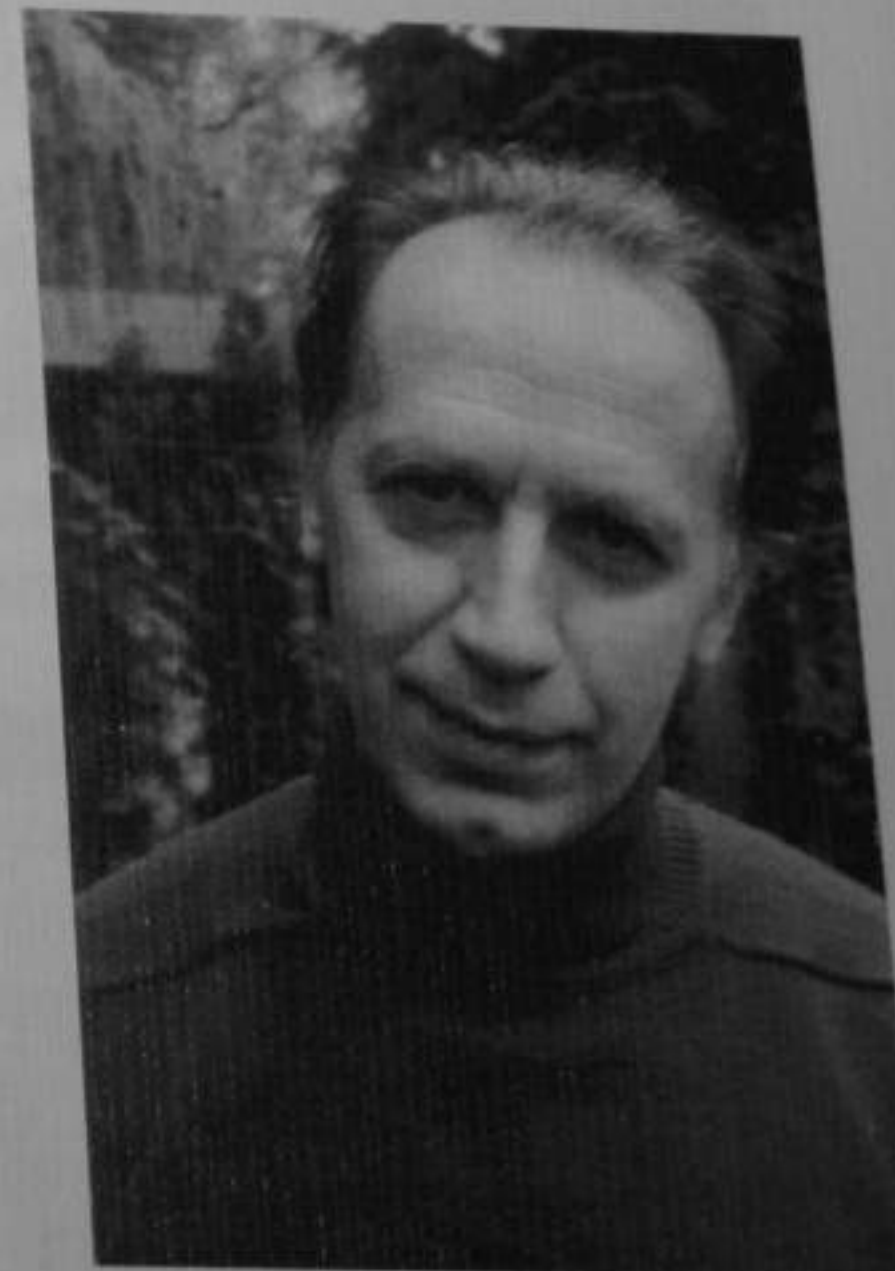
Много в «Тихих песнях» мотивов колокольности. В «Зимнем вечере», в частности, во вступлении и фортепианных отыгрышах, форшлагги, повторяющиеся заклинания октав имитируют колокольный звон.



Конец 80-х годов.



С Сергеем Вакуленко.  
Конец 80-х годов.



1991 год





Во время бесед.



Дуйсбург. 1990 год.

Общность смысловых, сюжетных мотивов, настроений – также один из существенных принципов объединения «Тихих песен». Мотив дороги, скитаний мы найдём в миниатюрах «La belle Dame...», «Зимняя дорога», «Белеет парус одинокий»; «Я встретил вас», «La belle Dame...» посвящены мотиву встречи. Мотивами воспоминаний проникнуты песни «Были бури, непогоды...», «Что в имени тебе моём?».

В произведении улавливаются переклички сходных мотивов «на расстоянии» по принципу вопроса-ответной структуры. Например, если в миниатюре «Были бури, непогоды...» главенствует мысль о горестной невозвратимости могучих сил молодых лет, то в есенинских песнях («Несказанное», «Отговорила роща золотая») тоска уже преодолена, лирический герой не жалеет о прошедшем, начинает ценить красоту и покой зрелости. По мере развития всё чаще трагические мотивы одиночества, потерь, прощания обретают какой-либо духовный противовес – душа смиряется при созерцании природы (весь третий микроцикл), либо её спасает горячая дружба, привязанность, надежда («Я встретил вас», «Зимняя дорога», «Что в имени тебе моём?», хорал «О милых спутниках...»). Наконец, тема поиска идеала красоты, совершенства, гармонии пронизывает, как говорилось, весь цикл, присутствует в той или иной мере в каждом номере и является главной его темой.

Очень важна интервально-семантическая связь между песнями. Создаётся некая звуковая среда, из которой номера цикла рождаются естественно, как звёзды в галактике. Общность интонационная по преимуществу согласуется с общностью смысловой. Скажем, первый микроцикл повествует о потерях – молодости, любви, Родины. Две песни из него связаны как бы кровным родством – ведущая попевка номера «Были бури...» легла в основу песни «La belle Dame...»; «Белеет парус одинокий», «Зимний вечер» объединены однотипным интонационным принципом: навязчивость идеи, пронизывающая эти номера, как бы оли-



цетворяется сосредоточением музыки вокруг одного звука *d*.

«Что в имени тебе моём?» и «Хорал» («Всё отнял у меня...») имеют почти одинаковый мотив, что, опять же, видимо, коренится в общности смысловой: свет её имени – символ некоего земного идеала.

Примеры можно было бы продолжить, подкрепить их и ссылкой на переключку интонационно-ритмических рисунков, родственность элементов мелодической графики (композитор, в частности, очень любит обращение мотивов, редко когда, правда, точное), сходство гармонико-композиционных структур, броское оформление каденций, на которых почти всегда останавливается ухо, открытость формы, незавершённость каждого номера. При этом никогда никакое сходство у Сильвестрова не бывает буквальным – всегда композитор тем или иным способом нарушает инерцию восприятия слушателя с помощью ли разного рода вариационности, тех или других коррективов при распевании многокуплетной композиции и множества других приёмов. Например, в «Зимнем вечере», свободно обращаясь с фортепианными отыгрышами между куплетами (продлевая или урезая их размеры и слегка варьируя музыку). В «Элегии» с помощью «лишних» продлённых тактов или фермат Сильвестров усугубляет таинственную жутковатость, ирреальность её содержания.

Итак, обращаясь в данном случае к традиции (будь то черты старинного бытового романса или лирико-психологической миниатюры конца XIX века, напевов украинских лирников или английской баллады XVI века), Сильвестров руководствуется тем пониманием её, которое в своё время высказал И. Стравинский: «...это живая сила, тонизирующая и информирующая настоящее...»<sup>1</sup>. Аналогичные мысли о плодотворном воздействии художествен-



Со звукорежиссёром И. Вепринцевым. Екатеринбург.  
1992 год.



1995 год.

<sup>1</sup> Стравинский И. Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – Москва, 1973. – С. 37.





С Иосифом Барданашвили. 1993 год.



С художником В. Игнатовым. Киев. 1995 год.



М. Нестьва. Фото И. Шахова

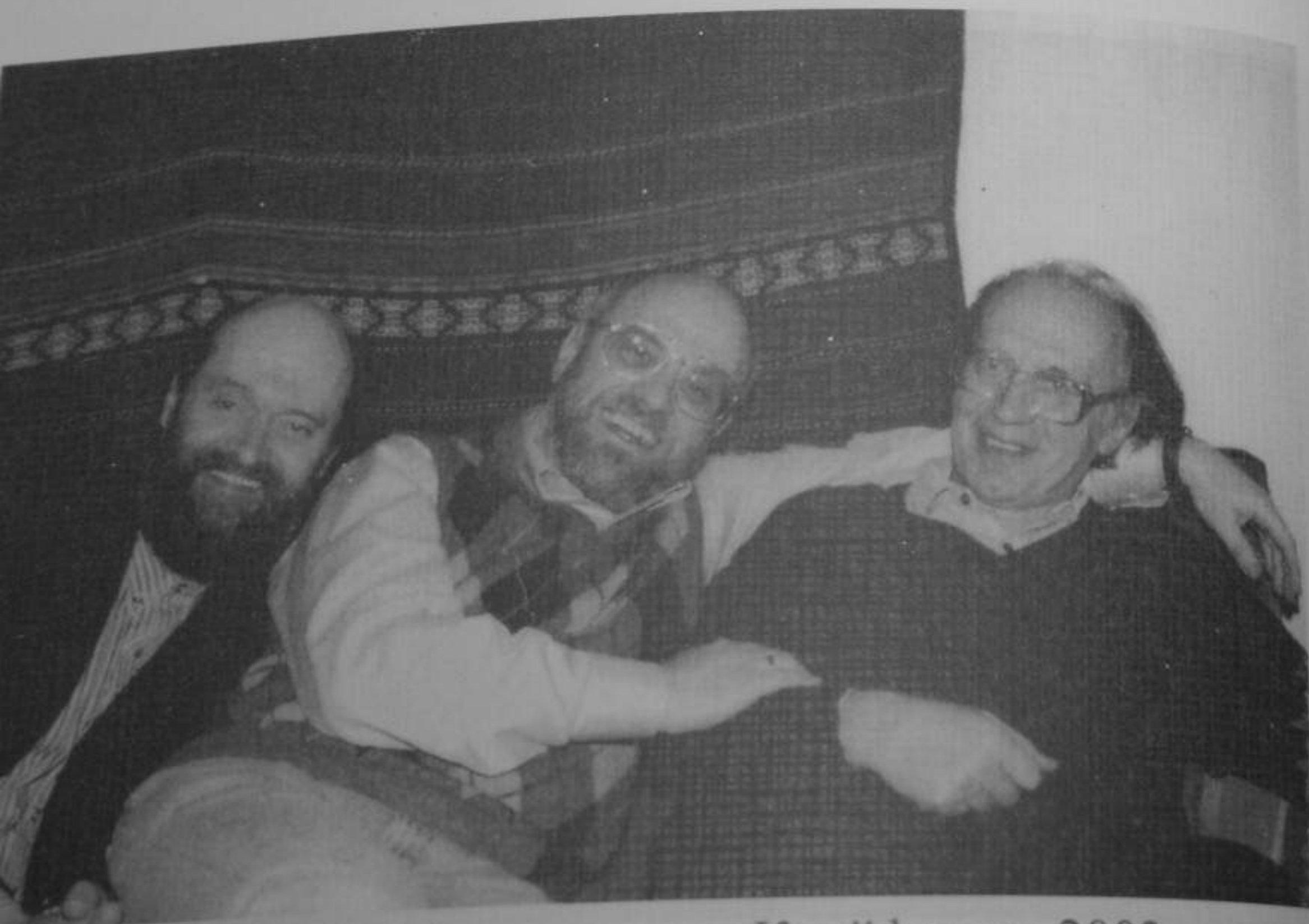


С Вирко Балеєм. Конец 90-х годов.





С Гия Канчели и Александром Кнайфелем. 1993 год.



С Арво Пяртом и Александром Кнайфелем. 2003 год.

ной культуры прошлого принадлежат известному литературоведу М. Бахтину: «Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации... (рядка моя — М. Н.), их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее...» А вот как бы непосредственный ответ на вопрос о том, как обращается Сильвестров с языком предшественников: «Современный язык даёт определённое освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создаёт особую акцентировку его моментов как моментов языка, создаёт определённые резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создаёт свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизующую языковую и художественную волну...». И вывод: «...в намеренном и сознательном художественном гибриде участвуют два сознания, две воли, два голоса и, следовательно, два акцента»<sup>1</sup>.

Особая проблема — течение музыкального времени в «Тихих песнях». Здесь происходит нечто подобное тому, что отмечает А. Шнитке в своей статье «Статическая форма. Новая концепция времени» (не опубликована), говоря о бетховенских и шубертовских *Adagio*, где «возникает напевная текучесть, нерасчленимость музыки, своей медитативной углубленностью захватывающая слушателя и выключающая его из реального чувства времени». При этом необходимо иметь в виду, что при слушании «Тихих песен» на нас воздействует целый ряд условностей, что сразу же сообщает ощущению времени необычность, нетрадиционность. Так, условно погружение в знакомую стилистику, приближение к культурным слоям прошлого; условно взаимодействие этих слоёв разного происхождения в одном сочинении; условно взаимоотношение мышления

<sup>1</sup> Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. — Москва, 1975. — С. 171, 174, 231, 232.



прошлого и нынешнего; наконец, условно постоянное взаимодействие фабульного, сюжетного в некоторых новеллах (фиксация элементов сюжета, иногда даже иллюзия беседы, диалога, классические мотивы встречи, разлуки, дороги, странничества, воспоминаний) и вечных идей<sup>1</sup>. Постепенно временной пласт поглощается вечным и как бы перестаёт для нас существовать. Этот процесс составляет «наддраматургию» сочинения.

Но, как и вся музыка Сильвестрова, «Тихие песни» неоднозначны и в восприятии музыкального времени. Если до сих пор речь шла о том, что необратимость времени словно преодолевается, появляется возможность путешествия в будущее и прошлое, контакты их с настоящим и одновременного присутствия во всех временных измерениях, вплоть до полного их стирания, то важно отметить, что здесь действует и то музыкальное время, которое последовательно течёт от начала к концу сочинения. Так, каждому микроциклу Сильвестров сообщает своё индивидуальное музыкально-драматургическое время. Например, первый микроцикл состоит из наиболее контрастных друг другу (понятие контраста тут очень относительно, в пределах общего элегического настроения) по жанровым признакам и по стилистике песен, и эта контрастность, переключение внимания с одного события или персонажа на другое дают иллюзию временной подвижности.

Второй микроцикл подчинен раскрытию душевных движений, его сфера – сфера градаций, оттенков и переливов чувств, время тут течёт очень неровно, прерывисто, то замедляясь, то убыстряясь; несколько подталкивают его

<sup>1</sup> Кстати и то, что в цикле взаимодействуют жанры более локальные, порождённые определённой эпохой, историческими обстоятельствами, и жанры, ставшие более обобщёнными, типизированными («нарицательными»), такие, как вальс, марш, колокольный звон, также свидетельствует о взаимоотношениях в «Тихих песнях» личного со всеобщим, субъективного с объективным, временного с вечным.

сюжетные ходы ряда песен, подчинение целого сквозной теме поиска идеала: сначала брезжит только мотив имени («Что в имени тебе моём?»), Две песни к Мери, Нина в «Зимней дороге», затем появляется сама формула поиска («Белеет парус одинокий»), далее возникает иллюзия обрётённого идеала, ощущение достигнутой, встреченной мечты («Я встретил вас», «Островок», «Несказанное, синее, нежное», «Отговорила роща золотая» – последняя носит характер интермеццо) и, наконец, вызревание способности увидеть идеал в реальной жизни, мотив привязанности, женского участия, согревающего жизненный путь.

Переходный третий микроцикл объединён и общностью темы, и тональностью («Горные вершины» – его итог) и поэтому он словно вырастает до одной песни. Тут, если можно так сказать, меняется масштаб, единица восприятия.

Финальный раздел «Тихих песен», на первый взгляд, наиболее «медленный». Каждый номер весом (несёт обобщающую функцию). И вместе с тем, каждый номер генетически связан с одним из предыдущих микроциклов, он как бы ассоциативно тянет за собой целый эмоционально-смысловой ряд. И это создаёт новое измерение времени, оно будто сжимается; финальный раздел словно вбирает в себя всё предыдущее содержание «Тихих песен». Скажем, в миниатюре «Мне не спится» перед нами концентрат первого микроцикла, ведущая идея которого – поиск смысла жизни. Тютчевский хорал («Всё отнял у меня казнящий Бог») – ретроспектива переживаний, воплощённых во втором цикле, посвященном страстному желанию обрести земной идеал. «Пора, мой друг, пора», подобно третьему микроциклу, повествует о потребности в покое, созерцании как высоком состоянии души. Наконец, две последние песни – «Ода» и «Постлюдия» – два финала, оба дают обобщение. Первый, более философичный, заставляет задуматься над проблемой единства культуры, ставит перед художниками глобальную задачу осознать и ощутить истинную



творческую содержательность бытия. Второй, более прямодушный, сердечно простой, раскрывает и утверждает сверхзадачу цикла: от имени автора музыки поблагодарить великих предшественников за то, что они оставили нам духовные богатства – источник силы в жизненной борьбе. Добавим, что развитие сочинения подчинено, опять же, принципу волны, или точнее принципу «отката». Её исходная и конечная точки – высокий уровень духовных устремлений, затем выход к душевным переживаниям, исполненным грустно-светлых эмоций, и переход от них вновь к высоте обобщающих выводов. Такое волнообразие также служит средством объединения стилистического и жанрового разногласия. В результате действия целой системы объединения, взаимоотношения драматургического слоя, который на поверхности, с «наддраматургией», достигает несколько оригинальных художественно-психологических эффектов. Из всего многообразия мотивов выделяется как цель огромной художественной постройки, как цель высказывания – попытка утвердить мир «вечного» в человеке; безнадёжность, неверие поглощается светом высоких устремлений к красоте, добру, духовной родственности. Когда слушаешь финал произведения «О милых спутниках», кажется, что в нём, в его мудрости успокоилось всё содержание цикла. Поэты, встретившиеся в «Тихих песнях», предстают как единомышленники, а все песни, как одна песня о жажде идеала. И эта связь так плодотворна, что в итоге она словно нейтрализует элегические мотивы тоски и одиночества и символически возвышает, наяву олицетворяет мотив встречи, дружеского участия. Композитор будто утверждает: «Всё, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования». И дальше: «...чтобы познать мир, нужно сопоставить всё в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как од-

новременный...»<sup>1</sup>. Это сказал М. Бахтин, исследуя «поведение» времени в дантовской «Божественной комедии». Меня поразила созвучность его наблюдений тому, что стремился сделать Сильвестров в «Тихих песнях».

Несмотря на своеобразие и в большой мере уникальность данной работы, она обнаруживает, что здесь Сильвестров не изменяет себе, а, скорее, наоборот, продолжает развивать характерные для себя принципы. Так, каждая песня совмещает несколько функций – более конкретную и более обобщённую, она занимает одно место в целостной драматургии и другое – внутри своего микроцикла. Эта множественность драматургической функции – следствие разветвлённой «системы объединений» цикла.

Далее Сильвестров, строя форму целого как открытую, создавая иллюзию бесконечности, подчёркивает это и постоянными *attacca*, и частым использованием куплетных форм, и гармонико-структурной незавершённости каждого номера, конец которого всякий раз словно новисает в воздухе, либо внезапно поворачивает «не в ту сторону», застревая на «чужой территории». Наконец, как и во всех своих сочинениях, тут композитор в качестве сильного выразительного средства применяет микродинамику и агогику, обращается к смысловой нюансировке, ладово-тональной игре. Всё это и делает «Тихие песни» сочинением необычайно тонким, одухотворённым.

Сильвестров-композитор находится сейчас в активной художественной форме, его талант обрёл зрелость, способность к многогранному выявлению. В более поздних сочинениях – «Лесная музыка» для валторны, фортепиано и голоса (сопрано) на стихи Г. Айги, Кантата на стихи Шевченко, «Серенада» для струнного оркестра, цикл Постлюдий, два вокальных цикла: «Простые песни» и «Ступени» – он вновь подтверждает свою способность мыслить

<sup>1</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975. – С. 307.



обобщенно, вносить содержательность в самые простые мелодические комплексы, экономно и всесторонне использовать ресурсы, заложенные в исходном материале: тут сказывается способность композитора к индивидуальному слышанию выбираемых стихов, к построению оригинальной драматургии, к умению показать ценность каждого звука, сочленения, создать цельное звуковое пространство... В кантате на стихи Шевченко есть выходы в новую образную сферу, во второй части осязательно присутствует мощный эпический дух.

Данная статья — лишь первая попытка осмыслить некоторые особенности искусства киевского художника. Если эта статья пробудит интерес к его творчеству более широких кругов профессионалов и любителей музыки, автор будет считать свою цель достигнутой.

## МАРИНА НЕСТЬЕВА

### ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ С МУЗЫКОЙ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

В Екатеринбурге произошло историческое событие — Первый и по сию пору единственный представительный фестиваль музыки выдающегося современного мастера.

Было исполнено множество сочинений, написанных на протяжении тридцати лет. Выяснилось: В. Сильвестров не просто крупный современный композитор (это уже официально признано), но и художник исключительно цельный — по мировоззрению, эстетическим пристрастиям, которые, конечно же, отражаются в музыке. Тонкий лирик, ведающий голоса и законы природы, отражающий эмоциональные нюансы души человека, но в контексте его места во Вселенной. Музыкант, изнутри прослушивающий и проживающий каждый звук фактуры, всякую последовательность, темброво-динамическую фигуру. Метафизик, по композиторской воле которого обращаются в символ простейшие интервалы, звуковые ряды, узнаваемые мелодии. Художник, мыслящий исключительно неординарно, но и при кажущейся радикальности средств, и в мнимо доступном каждому стиле неизменно пытающийся найти гармонию — как в природе, так и в душе человеческой. Выяснилось также: в ретростиле В. Сильвестров продолжает мыслить авангардно.

Диапазон творчества, представленного в программах, был исключительно широк — тут сочинения разных лет и разных манер: от созданного в студенческую пору Трио для флейты, трубы и челесты (1962), которое А. Коппленд после исполнения в США определил как «лирику через игривость», до одного из монументальных опусов последних лет *Exegi monumentum*, симфонии для баритона и оркестра



на стихи «Памятника» Пушкина. Между ними и эффектная концертная «Монодия», и инструментальная «Драма», сочетающая философскую значимость с артистической энергией инструментального театра, одночастная «Медитация» для виолончели с камерным оркестром, пьеса-«диалог» между хаосом и гармонией, Четвёртая симфония-исповедь и грандиозная Пятая – симфоническая элегия, точно определённая автором как *postsinfonia*. Среди камерных большое место в программах заняли вокальные, вокально-инструментальные сочинения: десять из огромного цикла «Тихие песни» и пять из тетради «Ступени», Четыре песни на стихи О. Мандельштама, «Лесная музыка» для сопрано, фортепиано и валторны на стихи Г. Айги. И везде поражала своеобычность решения – от драматургии до особой манеры звукоизвлечения.

За прослушанной музыкой явственно проступали проблемы – творческие, исполнительские, слушательские. Например, своеобразие во взаимоотношениях слова и звука, когда собственно музыка на уровне подтекста, атмосферы словно накладывается на музыку стихов, иногда даже вступая в контрапункт с их смысловым рядом.

Оригинальны и исключительно сложны для вокалиста эстетические требования к нему В. Сильвестрова: с одной стороны, текст надо чётко артикулировать, тем более что композитор отбирает вещи драгоценные; с другой – жёсткая артикуляция иссушает, обедняет гибко-трепетный интонационный рельеф. Чтобы найти «золотую середину» нужно прежде всего много работать (что, как известно, не является вообще-то сильной стороной наших исполнителей), ища заветную равнодействующую между тишиной и внятностью.

Артисту, играющему и поющему сочинения В. Сильвестрова, нелегко смириться с отсутствием в его музыке общих форм движения: осмысливается, по-своему живёт в пространстве и времени каждый звук и всегда выстраивается в некую протяжённость, даже в по видимости разбро-

санной фактуре. Одна из важных задач интерпретатора – уловить и донести до слушателя ту духовную ауру, которая породила сочинение и лишь частично материализовалась в нотах, словно оставшись неким осязательным следом подтекста в фиксированной записи.

Некоторые участники фестиваля владеют таким секретом донесения текста сполна. Первый среди них – Алексей Любимов – эталонный интерпретатор Валентина Сильвестрова. Он, в сущности, соавтор композитора, звуковой кудесник. Его *rubato*, чувство ансамбля, дирижёрский охват целого, как и игра между ритмической точностью и вольностью, вкус к протяжённой линии, виртуозное умение пропеть-собрать «рассыпающуюся» фактуру достойны восхищения и скрупулёзного анализа. Вообще этот выдающийся музыкант у нас всё ещё мало оценён – как поставщик новых исполнительских идей, как носитель неигаузовской традиции истинного мастерства звука, как деятель, роль которого в русской культуре уникальна, и ещё много других «как» можно было бы назвать... Заслуживает особых слов трогательная верность А. Любимова музыке В. Сильвестрова. И на фестивале пианист в самых различных ролях пропагандировал искусство друга-композитора: играл фортепианные произведения – «Элегию», Вторую фортепианную сонату, «Китч-музыку»; выступал ансамблистом в «Драме» (совместно со скрипачом В. Иголинским и виолончелистом А. Рудиным<sup>1</sup>), «Лесной музыке» (с певицей Е. Ивановой и валторнистом В. Соколовым), «Постскрипту» (с В. Иголинским), солистом в «Постлюдии» для фортепиано с оркестром; аккомпанировал певице в «Ступенях».

<sup>1</sup> К слову сказать, оба инструменталиста уступали здесь А. Любимову в артистизме, в то время как солируя в «Постскрипту» (В. Иголинский) и в «Медитации» (А. Рудин), они показали себя с гораздо более выгодной стороны.



Другой «главный» исполнитель фестиваля – руководитель симфонического оркестра местной филармонии Андрей Борейко, один из инициаторов его проведения. Дирижёр молодой, поэтому особенно приятно считать его новообращённым в орден почитателей творчества В. Сильвестрова. Великолепно постигший эту звуковую ткань с её драматическими взрывами, лирическими отступлениями, долгим расцветиванием единого состояния, он пластично обращал в музыку «жесты», «возгласы», «междометия» В. Сильвестрова, проявлял незаурядное мастерство звукового зодчего, бережно – всегда как достигаемый процесс – творил нестандартную драматургию сочинений.

Вот так они чередовались на концертах фестиваля – новообращённые и прежние почитатели-пропагандисты. Из первых пианист и композитор Иван Соколов. С блеском сыграл он раннюю «Монодию», по-композиторски аккумуляровал мелодическую энергию этой авангардной концертной пьесы, которая практически дала толчок многолетним официальным преследованиям В. Сильвестрова. К давним ценителям киевского мастера относится Сергей Яковенко, один из немногих вокалистов, владеющих его стилем. И в «Тихих песнях», и особенно в Четырёх мандельштамовских он и прекрасно доносил слово, и выявлял внутренний драматизм или лирические откровения музыки без нажима, излишней аффектации, пользуясь исключительно «чистыми тонами» (тонкий и умный концертмейстер А. Шелудяков неизменно способствовал такому впечатлению).

Можно ещё многое сказать. И о замечательном муниципальном оркестре Екатеринбурга «В-А-С-Н» под руководством пианиста, композитора и дирижёра А. Затины, с подлинным артистизмом и архитектурным чутьём исполнившем Вторую симфонию и Серенату для струнного оркестра; и о музыкантах симфонического оркестра, которые самозабвенно солировали в Трио и «Проекциях на клавесин, вибрафон и колокола» (на флейте А. Доркин,

трубе П. Коваленко, челесте А. Новосельский, ударных Л. Тритуз и А. Клементьев); и о неудавшемся выступлении способной певицы Е. Ивановой, которая не сумела раскрыть своеобразие «Лесной музыки» и «Ступеней», отчего были накладки при донесении и музыкального, и литературного текстов.

Но мне хочется в конце признаться в любви всем любителям музыки Валентина Сильвестрова – его исполнителям, и старым, и новым, его слушателям, и, конечно, организаторам пока единственного фестиваля. Первый из них – колоссальный энтузиаст своего дела, художественный руководитель Екатеринбургской филармонии Александр Гизельриди, знаток и почитатель настоящего искусства. Он и делает вещи, совершенно невозможные в наше время. И рождается праздник. Почему ностальгический? Потому что я не могла уйти от воспоминаний 70-х годов, когда В. Сильвестрова и не играли, и не пытались осмыслить, а только ругали, притом глупо и страшно. В то время лишь маленькая группа людей пыталась ему помочь, – мы устраивали концерты у физиков, литераторов и психологов, а наши замечательные музыканты (не могу не вспомнить здесь великолепных Т. Гринденко и И. Монигетти, конечно, в ансамбле с А. Любимовым, которые всегда «ставили на уши» аудиторию, когда изредка, по случаю, играли, например, «Драму») совершенно бескорыстно пропагандировали (если для тех условий уместно столь громкое понятие!) его музыку, где только могли... И вот – фестиваль. Первый, состоявшийся в 1993 году, но, может быть, теперь не последний?..



## СОКРОВЕННЫ РАЗГОВОРЫ

## БЕСЕДЫ С КОМПОЗИТОРОМ

**Марина Нестьева:** Каким ты был в детстве? Что тебя интересовало, чем ты увлекался?

**Валентин Сильвестров:** У меня есть фотография, на которой я снят в первом классе сильно зарёванным. Дело в том, что я приносил в класс птичьи перья, макал их в чернила и пытался писать таким пером. Почему? Потому что Пушкин писал таким пером, а у меня был пиетет перед Пушкиным. Самое интересное, что учительница это поощряла. Плакал я не потому, что были какие-то проблемы в обучении, учился я с самого начала на отлично, а потому, что не то кляксу поставил где-то в процессе писания, не то как-то иначе испортил написанное. Помню, меня всё успокаивали. Кроме того, я пел, у меня был голос, выступал в хоре солистом, в частности, в песне со словами «Это русское раздолье, это русская земля». Так что у меня проявлялись такие артистические замашки. Я не только пел, но и танцевал.

**М. Н.** И ты не стеснялся?

**В. С.** До поры до времени нет. Примерно класса до пятого. Ну, и конечно безумно увлекался футболом — с утра до вечера. Много рисовал. Даже пытался поступить в художественную школу где-то на уровне пятого-шестого класса. Но, слава Богу, не добрал проходной балл. Это не моё дело. А потом, когда мне шёл уже пятнадцатый год, мне купили пианино.

**М. Н.** В связи с чем тебе купили пианино?

**В. С.** Потому что я канючил. У меня существовала такая детская вера, что как только я сяду за пианино, сразу

заиграю. В то время пятнадцать лет по развитию можно было приравнять к теперешним семи.

Когда привезли инструмент, я сел за него и был психологически уверен, что сразу заиграю, мне даже учиться не надо. И меня удивило, что оказывается я этого не могу. Потом всё же начал учиться частным образом.

**М. Н.** И кто тебя учил?

**В. С.** Её звали Софья Зиновьевна Рыбинская, она была ученицей известного киевского педагога Г. Н. Беклемишева. Где-то уже через год я играл довольно сложные произведения, например, первую часть Сонаты Грига. Другой вопрос, как играл. Потом, когда умер Сталин, сыграл Похоронный марш Шопена. В 52 году начал сочинять. В частности, первый вальс из того цикла, который сейчас носит название «Наивная музыка», я тогда записал. Показал учительнице, она меня поощряла. Во второй пьесе из этого цикла я уловил сходство с серединой одного ноктюрна Шопена. А потом понял, что хотя внешнее сходство есть, но тип мелодии совсем другой, не шопеновский, скорее даже шумановский. Таким образом, через несколько месяцев после начала занятий, я стал сочинять.

**М. Н.** И сам смог записывать? Учительница тебя учила и этому?

**В. С.** Нет, я ведь по нотам видел, как надо записывать и подражал этому.

**М. Н.** А до того, как ты начал заниматься, ты слушал много музыки? Какие у тебя были слушательские впечатления?

**В. С.** Да, у меня были пластинки на 78 оборотов. В частности, первая часть Пятой симфонии Бетховена на семи пластинках. Когда я посмотрел где-то в 50–51 году польский фильм «Юность Шопена», на меня глубочайшее



впечатление произвела и сама музыка, и облик композитора.

М. Н. Семья как-то способствовала твоим интересам?

В. С. Да-да. Семья была музыкальной<sup>1</sup>. Отец играл по слуху на всём, на чём придётся. На фортепиано, на балалайке. Я сам, до того, как стал играть на пианино, играл на мандолине. Даже в школе выступал, исполнял «Светит месяц», например. На гитаре тоже пробовал играть, но мне не понравилось, потому что было больно, резало пальцы. Мама пела, в том числе романсы Глинки, Даргомыжского. Я аккомпанировал ей. Хотя она нигде не училась, тем не менее, могла петь по нотам, пела в хоре чуть ли не до пенсионного возраста. Помню, вместе с мамой мы часто исполняли «Жаворонок». Когда я ещё был маленький, мама брала меня на выступления хора. Однажды они пели песню А. Новикова «Родина моя». Я запомнил мелодию. Конечно, всё это был некоторый опыт. В «Наивной музыке» в конце есть вальс, похожий как бы на раннего Шопена. У нас в школе была учительница по музыке. Она приняла большое участие в моей судьбе. Я ей сыграл этот вальс, и она настояла, чтобы я принял участие в молодёжном самодеятельном конкурсе, за что получил премию. Это было в классе 9–10. В 1957 году, когда я был уже на первом курсе Строительного института и параллельно поступил в вечернюю музыкальную школу, в Москве проходил Первый всемирный фестиваль молодёжи и студентов. Я сочинил Фестивальную Сонату в духе Прокофьева, которым тогда уже увлекался. Хотя я её никому не показывал, но у меня даже ноты сохранились. Это была довольно развёрнутая концертная композиция с маршем в середине. Надо будет её найти, забавно будет сейчас на неё посмотреть.

<sup>1</sup> Родители В. Сильвестрова: отец – Сильвестров Василий Степанович, мать – Сильвестрова Екатерина Михайловна.

М. Н. Скажи, пожалуйста, какое значение имело то, что ты так поздно начал учиться музыке – в 14 лет. Как происходило, если так можно сказать, заполнение скачка между, предположим, шестью годами, когда ребенок по обычным меркам начинает учиться музыке, и тем моментам, когда учиться стал ты? Ты что, учился особо ускоренными темпами или тебе помогало уже способное к тому времени появиться чувство отбора?

В. С. Конечно, если бы я начал раньше, у меня, вероятно, был бы другой, более совершенный пианизм. Не только в смысле виртуозности, но и большей выносливости. Однако, то, что я не проходил обычный путь профессионального обучения, имело и свои преимущества. Я играл то, что хотел, играл всё, что мне нравилось. Но как играл? Примерно в два раза медленнее. Когда я ещё занимался частным образом, учительница повела меня в училище к профессору Кону (видимо, из каких-то старых кадров), и я ему сыграл *си-бемоль минорное скерцо* Шопена. Тот меня довольно быстро остановил, из-за неприлично медленного темпа профессор не смог это выдержать. Я даже удивился – «Неужели он не любит Шопена»? Услышав это Скерцо в исполнении Рихтера, я очень полюбил его. И мне казалось, что у меня звучит в правильном темпе.

Во время этой встречи присутствовал композитор Роман Иванович Верещагин. Я по его приглашению пришёл в класс, где сидели его училищные ученики – В. Губа, В. Пацера, и сыграл «Сказку», третью пьесу из «Наивной музыки». Он меня не только похвалил, но и указал ученикам: «Этот человек нигде не учится, а какую форму создал...» Потом он сыграл свою пьесу «Жук» и на доске мелом нарисовал схему того, как надо сочинять музыку – сначала первую тему, потом... Помню, меня это очень удивило. Он, скорее всего, вёл в училище какие-то теоретические предметы, а уроки композиции были чем-то вроде факультатива. Верещагин меня приглашал приходить



ещё. Но я больше не приходил, хотя с ребятами, которые у него занимались, потом общался.

Когда же я поступал в вечернюю музыкальную школу, меня спросили, не сочиняю ли я. И я скрыл, не признался, ответил, что нет. Это ведь была моя тайна, о которой почти никто не знал — знали родители, учительница, с которой я занимался частным образом, и всё.

Ситуация менялась очень стремительно, буквально в течение полугода. В вечерней музыкальной школе гармонии не проходили. Там я учился играть на фортепиано. Кроме того, там преподавала замечательная учительница Нозми Ароновна Дейч. Я с ней и сейчас иногда общаюсь. Она была определённо лучше многих моих будущих преподавателей в консерватории, умела увлечь, необычайно заинтересовать, внушить любовь к той музыке, которую показывала. Именно она привила мне любовь к Глинке. Прекрасно делала анализ «Руслана» со всеми его ариями, сценами. Был ещё такой случай. Когда она перешла к романсам, демонстрировала нам, в частности, «Не искушай меня без нужды» и «Жаворонок». И помню, что я покритиковал «Не искушай меня без нужды», сказал, что это ещё не совершенный романс начинающего композитора. «Жаворонок», дескать, другое дело. Она очень удивилась и похвалила меня за самостоятельность мышления, притом, что сама подавала оба романса как шедевры. Что это означало? Такие ранние проявления свободы. Я любил музыку, но позволял себе критиковать классиков.

Был ещё один случай, примечательный для меня, когда я находился примерно в десятом классе и ещё точно не знал, какую профессию выбрать. Мать моего друга, которая работала бухгалтером в Академии наук, услышав в моём исполнении Революционный этюд Шопена (разумеется, в два раза медленнее) решила свести меня с пианистом и музыковедом В. Д. Довженко — тем самым знаменитым своими рапмовскими взглядами, типичной жертвой советской идеологии — позже он будет громить Б. Н. Лято-

шинского. Достаточно сказать, что ради приближения к народу он одно время променял фортепиано на баян. Довженко работал в Академии как музыковед. Я ему проиграл какие-то свои сочинения. Он спросил меня, что я люблю. А я в то время как раз заинтересовался Лядовым, даже книжку о нём купил. Он был удивлён и сказал такую фразу, которая оказалась для меня весьма существенной: «Это хорошо, что Вы Лядовым интересуетесь, не интересуйтесь только Прокофьевым и Шостаковичем. Естественно, что я сразу сильно заинтересовался именно этими авторами, фамилии которых знал, но музыку... Сначала я оценил Прокофьева, позже Шостаковича.

Во время моей встречи с Довженко там случайно оказался пианист Богородский, который мне дал пару уроков по фортепиано. С ним я прошёл *до мажорные* Вариации Моцарта и *до минорную* прелюдию и фугу из первого тома ХТК. Я поделился с этим человеком своими сомнениями относительно почти атональных перечений в Бахе, что, дескать, тот «навалял», совершил ошибку. Надо сказать, что он меня не разубеждал, как ни странно. Я понял, что наткнулся на какую-то фундаментальную проблему. Сейчас сформулировал бы её как выход за грань тональной системы, не порывая с ней. Зачатки модернистской эстетики, которая меня увлекла позже.

В то время я активно читал журнал «Советская музыка» и даже участвовал в дискуссии по поводу Десятой симфонии Шостаковича. Почему участвовал? Потому что мне очень нравилась эта симфония. Я страшно возмущался некоторым оценкам, негодовал на высказывания, которые там читал, особенно на Ю. Кремлёва, самого рьяного критика. Мы с моими друзьями — молодыми композиторами, среди которых был, в частности, Виталий Годзяцкий, много слушали эту симфонию на пластинке.



**М. Н.** В то время ты уже учился в консерватории? Как ты оказался в ней? Ты же после школы поступил в Строительный институт?

**В. С.** После школы я действительно поступил в Строительный институт. Проучился там два с половиной года, одновременно, как уже говорилось, посещая вечернюю музыкальную школу. Поступление моё в консерваторию заслуживает особого рассказа. У меня дома был проигрыватель. И мы с ребятами — молодыми композиторами слушали много разной музыки. Годзяцкий узнал, что я сочиняю. Он меня зазвал в Научное студенческое общество консерватории и предложил показать там свою музыку. Я показал довольно развёрнутое сочинение, которое называлось «Фантазия». Ноты сохранились. Интересно сейчас в них взглянуть. В Фантазии можно было уловить множество ассоциаций — там и Мусоргский, и Шопен. Я сыграл эту композицию и за меня сразу ухватились, в том числе некоторые педагоги, которые присутствовали на прослушивании студенческого общества. Особое участие в моей судьбе приняла Н. А. Горюхина, также и Л. П. Ефремова. Они по каким-то своим каналам в Министерстве культуры добились того, что меня перевели из Строительного института в консерваторию без экзаменов. С потерей двух лет, с третьего курса Института на второй семестр первого курса консерватории. Меня приняли только за сочинения, которые слушали Ревуцкий и Лятошинский.

Так я попал в консерваторию (1958) и там впервые познакомился с гармонией, которую до этого не изучал. Помню, у меня появился вкус к звучанию самых простейших гармоний — 1–V ступени. Более «хитрые» гармонии применять мне не позволял тогда художественный инстинкт, всякие там септаккорды казались в тот момент банальностью. То есть сложные гармонии мне были неинтересны, они как бы отдавали подозрительным душком. Другое дело — тоника, доминанта. Мои сокурсники изучали

гармонию ещё в училище, теперь проходили то же самое и ненавидели это лютой ненавистью. А мне, впервые столкнувшемуся с изучением гармонии, было интересно.

**М. Н.** Чувствовал ли ты себя отстающим в необычной ситуации, в которую попал? Ведь ты по сравнению с соучениками многого не знал.

**В. С.** В какой-то мере. В частности, не умел писать диктанты. Ведь я до этого времени никогда этого не делал. Однако, наши композиторы тоже не особенно сильны были в таком деле. Не то, что теоретики. Они писали диктанты очень лихо и презирали нас за отставание. Интересно, что более сложную музыку мне удавалось воспроизвести легче, например, Прокофьева. А обычные примеры, использованные для диктантов, удавались почему-то хуже. Но у нас была очень хорошая учительница по гармонии и сольфеджио, Фрида Исааковна Аэрова, которая меня успокаивала: «Не переживайте, у Вас замечательный слух». Она, видимо, оценивала его прежде всего как композиторский.

Я сразу же в консерватории включился в борьбу за Прокофьева и Шостаковича. Педагоги у нас в большинстве имели консервативные вкусы и взгляды. И если в Москве к тому времени музыка этих композиторов была во многом реабилитирована, то у нас на Украине нет.

**М. Н.** Как ты попал в класс к Лятошинскому?

**В. С.** Я знал его музыку, меня знакомил с ней Годзяцкий по нотам, даже записи на пластинку слушал. Кроме того, наверное, его фигура была овеяна и аурой событий 48 года. Короче говоря, я подошёл к нему в консерватории на лестнице в коридоре и попросился в его класс. Он прослушал мои произведения и взял меня. Конечно, мне крупно повезло.

**М. Н.** По-моему, тебе повезло не только в этом. В начале твоего пути тебе встретились приличные люди, которые может быть и не могли до конца оценить твой потен-



циал, но что-то почувствовали и стремились тебе помочь, поддержать тебя.

**В. С.** Когда я подошёл к Борису Николаевичу Лятошинскому, то не знал, что его смертельно обидел тот самый В. Довженко, к которому меня водили на консультацию. Когда узнал, то был очень смущён, боялся проговориться, хотя с тех пор Довженко исчез из моей жизни. Любопытно, что он подошёл ко мне много лет спустя в связи с исполнением «Китч-музыки», примерно в 78 году. Поздравил меня и сделал замечания по поводу названия. Вероятно, он порадовался, что я начал наконец-то писать нормальную музыку. В связи с этим циклом мои главные агрессивные когда-то критики были очень обижены. Мне передавали, что В. Кирейко тогда сказал: «Если бы мы с Дремлюгой такое написали, нас бы гнилыми яблоками закидали, а им всё можно». Он и его единомышленники восприняли «Китч-музыку» так, будто я вторгся на их территорию. Ожидали-то они от меня совсем другого – игры локтями, кулаками и тому подобного.

**М. Н.** Сколько времени ты учился у Лятошинского? И как он занимался с тобой? Главным образом техническими проблемами или больше мировоззренческими?

**В. С.** Я был в его классе до окончания консерватории. Написал Симфонию № 1 1963 года, Квинтет, который впоследствии, уже после его смерти, когда сочинение издавали, посвятил ему. Как он занимался? Обладал настоящей харизмой, был лидером, поэтому для меня важна была любая его реакция. Борис Николаевич интересовался, как будет сочинение развиваться, что будет дальше. Вёл себя активно. Если ученик был нерадивый, тогда свирепел. Если же видел, что ученик работал, не оказывал никакого давления. Я ведь ему показывал не только Квинтет, но и додекафонное Трио, Пять фортепианных пьес (тоже додекафонные), которые играл даже на экзамене. Разумеется, я не докладывал, что это додекафония. Слушали просто музы-

ку. Получил, между прочим, пятёрку. Правда, ко мне наклонился К. Данькевич и сказал: «Не забывайте царицу мелодию». Неплохая реплика! Впрочем, на самом деле, там сплошная мелодия, есть даже пьеса с таким названием, но, наверное, для Данькевича такая мелодия была непривычная.

Я хочу подчеркнуть, что при Лятошинском всё же была обстановка терпимости. Сам факт его существования играл роль. Он очень защищал своих учеников, и Ревуцкий, человек очень деликатный, вступался за нас. Меня он тоже поддержал. Когда я кончал консерваторию, председателем экзаменационной комиссии был петербургский теоретик Дмитриев, живой человек, совсем не ретроград, который знал и ценил новую музыку. Он посмотрел представленную мной партитуру Первой симфонии (её не играли, играли другие вещи) и сравнил это сочинение с опусами кубистов – гениально, дескать, «разобрал» ткань, но собрать не удалось. Имелась в виду рваная фактура этого сочинения. Вообще-то там в смысле «собираения», по-моему, всё в порядке, там есть другие проблемы. Но сейчас не об этом речь. В результате при обсуждении моей кандидатуры начался разброд. Мнение пяти членов комиссии разделилось. В ней участвовали и военрук – он был за четвёрку, и преподаватель научного коммунизма, который меня удостоил тройки по своему предмету (причём, что бы я ни отвечал, преподаватель сначала ставил мне только двойку. С трудом удалось добиться от него – не мне, конечно, за меня хлопотали – тройки). Принимал научный коммунизм какой-то беглый монах, переметнувшись к коммунистам, он порвал с религией. Обычно такие люди бывают святее папы римского. Словом, мне угрожала четвёрка. Тогда позвонили Ревуцкому, который на экзамене не присутствовал, но высказался за пятёрку.



**М. Н.** Скажи, пожалуйста, как проходила твоя эволюция? Я так поняла, что после периода увлечения классиками XIX века пришло увлечение русскими советскими классиками – Прокофьевым и Шостаковичем. А как ты пришёл к авангарду?

**В. С.** Этому способствовало знакомство с Игорем Блажковым. История знакомства такова. Галя Мокреева, которая училась в консерватории, написала в журнале «Рух музичний» статью об одном концерте, где она покритиковала ряд композиторов, в частности Л. Колодуба «за оптимистическое топтание на месте» и похвалила другую группу, в которую входили Губа, Пацера и я. Мокрееву потом сильно ударили за эту статью, запретили даже преподавать в старших классах училища, разрешив только заниматься с малышами.

Мокреева была связана с Блажковым и через неё мы и познакомились. У Блажкова к тому времени были разные записи с «Варшавской осени». Первое, что я услышал, – это «Концерт для 9 инструментов» Веберна – зрелое произведение, небольшие пьесы Стравинского – Танго, Русское скерцо, неоклассические произведения 40-х годов, что-то и из Шёнберга. Помню, Веберн произвел на меня странное необычное впечатление, я даже с Лятошинским поделился. Берга мы любили как музыканты, но немного стеснялись его позднеромантических проявлений, например «Пяти песен на слова Петера Альтенберга». Это потом он уже занял своё место в наших головах рядом с другими нововенцами. Что касается Веберна, то я воспринимал его музыку, как перпендикулярную моему слуху, возникало что-то вроде эффекта, подобного тому, который появляется, когда смотришь в обратную сторону бинокля. Первое ощущение было именно таким, потом оно пропало.

Учителя, который обучал бы нас додекафонии, не было. Занимались по учебнику австрийца Елинека. Переводил Л. Грабовский.

**М. Н.** Сейчас авангард не является для тебя столь актуальным?

**В. С.** Произошло некоторое отчуждение.

**М. Н.** Может быть для тебя он заакадемизировался?

**В. С.** Не знаю даже. Скорее я воспринимаю авангард ныне как своего рода монастырь, который был избран его адептами и они уже из него не уходили. Академист всё же хочет, чтобы было какое-то общественное признание, успех. А тут как бы это не важно. Здесь есть, конечно, свои достоинства, но достоинства людей, взявших на себя определённые обязательства. Вроде бы и не художественный текст, скорее экзистенциальный. Когда человек выбрал такую-то позицию и придерживается её. А у нас была другая ситуация, у меня во всяком случае. Одновременно с додекафонией – кластер. А это уже сонористика, потом алеаторика, то есть я как бы одномоментно переживал фазы, которые были характерны для Западной Европы. В «Мистерии» додекафония словно растворилась в сонорности. Потом была «Драма». То есть у меня произошёл выход из «закупоренного монастыря», своего рода строгого стиля.

Однажды в разговоре с кем-то из музыкантов, кажется с Ростроповичем, мы затронули тему, касающуюся разницы существования авангардного направления у нас и на Западе. Конечно, нас за следование этому направлению преследовали, были определённые трудности. Но были и преимущества. Нам нравились эти занятия, мы руководствовались внутренними побуждениями, взявшись изучать и применять на практике данную систему. В то время как на Западе ситуация была другой. Возникло впечатление, что после войны, желая пересмотреть своё отношение, а может быть и покаяться перед композиторами нововен-



ской школы, которых прежде не опознали, третировали их, новому поколению композиторов дали зелёную улицу, морально, и материально, произведения издавали, выпускались пластинки, играли в концертах. С одной стороны, это было вроде бы хорошо. С другой, органический путь роста оказался нарушенным, растения росли с помощью гидропоники не за шесть месяцев, как полагалось, а за три. Вырастали вроде бы те же овощи, а на самом деле чуть-чуть не те. Получается, что на Западе выращивались скороспелки, этакие «бройлеры».

Мы же тогда считали себя наивными, сильно провинциальными рядом с адептами авангарда. Надо было, дескать, им соответствовать, их догонять. У меня даже есть произведение, «Гимн», который получил премию «Гаудеамус». Там я вроде бы догонял. Но когда я сейчас слушаю его, считаю, что это моё самое проблематичное, неудачное сочинение. Хотя я как бы рванул в сторону новизны, но те вещи, казавшиеся тогда наивными, которые на новизну не претендовали, выдержали сейчас испытание моего слуха на прочность. Они оказались более живыми, даже живее, чем произведения наших западных коллег, демонстрирующих метод и заботящихся главным образом об этом. А в итоге появлялся словно недоваренный рис, комками. Я же сочинял, казалось бы, в том же ключе, но по старинке, опираясь на слух, на интуитивное ощущение. Выходит, что искусство, находящееся под прессом, имеет свои положительные черты. Разумеется, осознаешь такое только задним числом.

**М. Н.** Вообще-то это общекультурная, общемировая ситуация, актуальная везде и всегда. На протяжении всей истории становится ясным, что в конце концов культура, находящаяся под прессом, часто выдаёт особо яркие результаты.

**В. С.** Здесь, кроме того, надо различать культуру столицы и культуру провинции. Последняя ведь тоже имеет свою жизнь, иногда более оригинальную, чем в метрополии. Хотя опасности есть и тут, и там. В метрополии — чрезмерная «схваченность», начальственность. Своё высокое есть и у провинции — вы там, дескать, зажрались, а мы тут пишем не руками, а сердцем.

\*\*\*

**М. Н.** Что для тебя означало понятие традиции на протяжении твоего пути? Какие опоры ты можешь в связи с этим назвать? Позже, я понимаю, соприкосновение со всей музыкальной культурой стало для тебя возможным, с самыми разными её явлениями. Но на начальном этапе, наверное, был определённый выбор? И ещё одно. Для тебя, на мой взгляд, в высшей степени характерно и замечательно у тебя получается общение с ушедшими явлениями культуры, с ушедшими эпохами. А почему у тебя не получается общение с ушедшими людьми? Ты как-то относишься к этому как к запретной для себя области.

**В. С.** С ушедшими эпохами общение возможно тогда, когда ты ощущаешь их как не ушедшие. У меня был такой опыт. Как я уже говорил, Богородский, который дал мне пару уроков, проходил со мной Вариации Моцарта *C-dur*, и я их с удовольствием играл. И однажды у меня возникло полное такое детское ощущение непосредственного общения с Моцартом, он стал не далёким классиком, а совсем близким, находящимся рядом человеком. Это аналогично тому, что говорил И. Бродский: всё, что ты помнишь из поэзии наизусть, всё это ты словно присваиваешь себе, всё это становится твоим.

Ты спрашиваешь про этапы развития. Конечно, они были. Но гораздо важнее было общение с некоторыми людьми, которое давало очень много. Самую большую роль играла Лариса. Ей, может быть, и не всё нравилось из



того, что я делал (она никогда не принимала всё безоглядно, как другие преданные своему мужу жёны), но была всегда искренна, правдива, серьёзна и абсолютно точно угадывала, определяла ценность, степень значимости, подлинности того или другого сочинения. Так было, например, с «Драмой». Именно она поняла сразу важнейшую ключевую роль этого сочинения, в то время как другие поначалу недоумевали. И хотя Ларисы уже несколько лет нет на этой земле, для меня это не так. Она постоянно присутствует в моей жизни, в моей музыке.

Лариса появилась в моей жизни в связи с реакцией на Квинтет, которую мне передали. Когда она была ещё студенткой, в кабинете директора консерватории А. Штогаренко собрали группу студентов, чтобы осудить мой Квинтет, вероятно, как формалистический. Прослушаны были и два романса на стихи Блока совсем другого стиля. Так вот Лариса вызывающе заявила, что я – это «Моцарт нашего времени». Конечно, она не имела в виду непосредственное сходство, по семантике музыка совершенно другая. Её стали высмеивать, говорить, что в этой музыке сплошной пессимизм, полный мрак. Самое поразительное, что она, только что поступившая в консерваторию (я уже кончал её) как бы предвосхитила мою эволюцию. К тому времени я уже написал Триаду, Пять пьес. А они уже и не совсем шёнберговские, и не совсем веберновские, и не совсем берговские, они скорее шумановско-шопеновско-моцартовские. Удивительное совпадение: именно тогда американский композитор Копленд, услышав моё додекафонное Трио, связал его с моцартианством. Видимо, имела в виду склонность к ясным пропорциональным структурам. Там первая часть написана в старосонатной форме с повторенной репризой и единую форму образует цепь кратких эпизодов. А это свойство моцартовских и отчасти гайдновских сонат. Вместе с тем, там нет никакой неоклассической стилистики.

**М. Н.** Мне хотелось бы, чтобы ты немного рассказал о людях, которые тебя окружали и помогали преодолевать перипетии жизни в достаточно трудные для тебя времена, о той интеллектуальной и духовной среде, которая, вероятно, во многом формировала тебя самого.

**В. С.** Первый круг – это, конечно, родители, учителя, в том числе ещё до консерватории, затем музыканты, с которыми я учился – Виталий Годзяцкий, Владимир Губа, Александр Винокур, Виталий Пацера. Конечно же, Леонид Грабовский, но он был немного старше. Большую роль в моей жизни сыграли Игорь Блажков и его первая жена Галина Мокреева. Однажды – это было в 1961 году – Мокрешенской школе, на которой присутствовали художники. Там мы с ними познакомились, и расширился круг общения, на этот раз с художниками и поэтами. Назову поэта и музыканта Сергея Вакуленко и художника Григория Гавриленко, который стал ближайшим другом моим и Блажкова. Сюда же входил друг Гавриленко, Валерий Ламах, врождённый философ. И Гавриленко, и Ламах – оба выдающиеся личности. В Киев довольно систематически приезжал поэт Геннадий Айги, знакомый Гавриленко, близкий нам по своей судьбе. Позже, когда уже не было в живых ни Гавриленко, ни Ламаха, возник Григорий Хорошилов, поэт, который хоть и не считает себя поэтом, но на самом деле оригинально мыслящий художник, которого я называю свидетелем профессионализма, потому что он профессионально относится к любому делу. Вот выучил по своему разумению китайский язык. Дальше круг расширился в Москве. Сначала я познакомился с Андреем Волконским, потом с Эдиком Денисовым, Альфредом Шнитке, Соней Губайдулиной, Николаем Каретниковым, Виктором Суслиным.

Я показывал свою музыку друзьям-композиторам, музыковедам – Светлане Савенко, тебе, позже Татьяне



Фрумкис, Инне Барсовой. В Ленинграде тоже было общение — с Борисом Тищенко, Сергеем Слонимским, потом в течение вот уже многих лет близкая дружба с Александром Кнайфелем. Примечательные контакты возникли с братьями Друскиными, особенно с философом Яковом Семёновичем. Мы с ним интенсивно переписывались, он принимал участие и в полемике со мной. Я должен вспомнить и Гио Канчели, и Тиграна Мансуряна, с которыми были длительные и близкие отношения. Взаимная симпатия нас связывает с Арво Пяртом, хотя в то время виделись мы редко.

Получается, что когда написано «музыка Сильвестрова», то на самом деле в её создании принимала участие масса людей, всех не перечислишь. То есть, когда мы видим, что музыка такого-то, правильнее было бы добавлять и такого-то, такого-то, такого-то. Иначе можно почувствовать себя каким-то самозванцем.

В Киеве уже в другие годы важным для меня было общение с композиторами более младшего поколения — Иваном Карабицем, Евгением Станковичем, Олегом Кивой, нужно ещё назвать литовского композитора, который учился в Киеве, Освальда Балакаускаса. Упомяну и Владимира Загорцева, Святослава Крутикова и Петра Соловкина, музыканта с трагической судьбой.

Из армянских композиторов у меня были контакты с Эдуардом Айрапетяном, Ашотом Заграбяном, Юрием Арутюняном. Подружился я и с грузинским композитором Иосифом Барданашвили.

Интересно, что до знакомства с художниками у меня не было большого вкуса к живописи, который они мне привили. У них же проявился вкус к современной, в частности к моей, музыке. Редко, например, можно встретить такого меломана, как мой друг, художник Вадим Игнатов.

Словом, мне хотя и кажется, что я свободен, на самом деле я опутан множеством связей и именно они создавали для меня эту свободу. Всем названным людям и может

быть кому-то и не названному я очень многим обязан, обязан пониманием, поддержкой.

**М. Н.** Были и исполнители, которые на протяжении многих лет сохраняли устойчивый интерес и верность твоему творчеству.

**В. С.** Да, конечно. Первым надо назвать Игоря Блажкова, который наилучшим образом играл мои крупные композиции, когда ещё моё имя почти никто не знал.

Второй важной фигурой был Алексей Любимов, до сих пор преданный моей музыке. В Киеве отмечу дирижёра Романа Кофмана, с которым я сотрудничаю и которому посвящена Пятая симфония, Валерия Матюхина, такого киевского Любимова, сейчас также выступающего в качестве дирижёра. Наверное, надо сказать и о виолончелисте Иване Монигетти, проявляющем постоянный интерес к моей музыке. Уникальную роль и в моей жизни, и вообще в пропаганде украинской музыки сыграл Вирко Балея, американский дирижёр и композитор украинского происхождения. Он исполнял, записывал нашу музыку и продолжает это делать.

Контакты были бесценны. Я менялся, вы менялись, кто-то кого-то перегонял, другой не догонял, в общем, всё это меня формировало. А учитывая мою извечную склонность к одиночеству, к замкнутости, такие контакты были особенно важны. Если бы их не было, я бы остался этаким городским сумасшедшим с определёнными музыкальными способностями. Сколько таких судеб мы знаем! Художники не реализовывались вовсе не потому, что мало талантливы. Очень много зависит от общения, от дружеского окружения понимающих и расположенных к тебе близких людей. Даже чуждый мне материал у композиторов, которых я уважал, был для меня поучителен. Как бы спасал от замкнутости на том, что было любимым, от своего рода сектантства, заставлял видеть себя в более широком контексте. Не говоря уже о том, что иногда мы, не сговарива-



ясь, попадали в сходную сферу поисков. Например, когда я уже написал «Драму», то услышал Вторую скрипичную сонату Альфреда – (Quasi una Sonata), хотя она, кажется, написана была чуть раньше. Или его Первая симфония в каком-то смысле перекликается с моей «Медитацией».

**М. Н.** Я хотела бы подчеркнуть особую роль Альфреда в вашем и нашем общении. Она была уникальной. Несмотря на то, что он не занимал никакого общественного положения, композиторы из многих бывших республик считали для себя необходимым показать ему и своим коллегам в его доме свою музыку. Это было что-то вроде духовного братства. Потому что все относились друг к другу с уважением, интересом, даже если та или иная музыка была не близка. Всегда выслушивали замечания, сделанные опять же в уважительной, доброжелательной, хотя и безо всякого лукавства, форме. Это было много раз при мне, поэтому я хорошо помню такие встречи. При этом судьба композиторов была очень разной. Скажем, Арво Пярта, хотя и критиковали за его сначала авангардные опыты, а затем за произведения с религиозной тематикой, но всё же исполняли. На самом деле он всегда для эстонской культуры был национальным героем, даже в самые плохие времена. Другое дело – отношение к тебе официального Киева. Так, как топтали тебя, в какой форме это делалось – никто не переживал подобное. Даже если не иметь в виду, с моей точки зрения, позорное исключение тебя из Союза композиторов. И по какому поводу! В связи с высказанным вслух протестом против неприлично погромной критики чешских авторов. Таким «похвастаться» не мог никто из твоих коллег из других республик и городов.

**В. С.** Топтали-то топтали. Но я как бы не был в этом социуме, хотя, конечно, мне перепало. Я не ездил ни на пленумы, ни на съезды. Не мог оценить привлекательности таких поездок, когда на халяву несколько дней ешь и

пьёшь, да ещё подарки получаешь. Я просто не знал об этом. А когда узнал, уже поздно было...

**М. Н.** Мы же в Москве воспринимали твою судьбу как абсолютно беспрецедентную по драматизму.

**В. С.** Мне было где, условно говоря, пересидеть. В частной жизни. И Лариса никогда ни одним словом не упрекнула меня, что я ничего не зарабатываю. Родители, как её, так и мои, долго терпели такое ненормальное с нормальной точки зрения положение. Вроде бы не пьяница, не вор, не лентяй. А ничего не зарабатывает. Но они смирялись. У моего ближайшего окружения хватило какой-то экзистенциальной мудрости. А Лариса всегда верила в меня. Когда, например, зарубили Кантату на стихи Шевченко, то именно она поддержала меня и сказала, что это одно из лучших моих сочинений. Когда я сейчас смотрю на свои компактдиски, на которых записана вся моя музыка, то думаю, что это же Лариса, во всей этой музыке присутствует её облик. Так же, как в моём доме, в моей комнате, стены и потолок которой обиты зеленой и белой материями, чтобы мне никто не мешал и чтобы я никому не мешал. Стоило только капризно заявить: «Я не могу жить среди чужих звуков!», как препятствия сразу были устранены. Когда я думаю о судьбе своих коллег, то вынужден признать – у них ничего подобного, наверное, не было.

\*\*\*

**М. Н.** К какому типу художников ты сам себя относишь? Имею в виду мироощущение, диктующее определённый тип высказывания.

**В. С.** Существуют клише, которые прикрепляют к тому или иному художнику. Например, Рихтер – философ, Шопен – поэт фортепиано. Разумеется, это не означает выпрених поз, закатывания глаз. Звание поэта ещё не подразумевает априори лучшего качества, чем, скажем, драматурга. Поэзия, как мне кажется, – это особая скон-



центрированность текста, которая не довольствуется общим впечатлением. Возьмём, допустим, Гоголя. Вроде бы ничего особо поэтического в прямом смысле слова там нет, но когда он перечисляет фамилии, которые подбирали Акакию Акакиевичу, или блюда, которые подавали на обед в «Мёртвых душах», — такая конкретизация, детализация свойственна только поэту. У поэта вещь как бы работает на собственном моторе. В этом смысле небольшие стихотворения Баратынского или Тютчева ничем не отличаются по масштабу от крупных монументальных композиций других авторов. Получается, что маленькие концентрированные тексты равнозначны большим. Для драматурга ситуация иная. Там необходимо пространство, нужно его развернуть, заселить.

Кроме того, поэт отличается своего рода необязательностью. В том смысле, что он не может работать по заданию. Конечно, может как профессионал, но не в этом его основная миссия. Он должен быть всё время как бы начеку, сторожить момент, когда его «слуха чуткого коснется божественная робость». Бывает, художник запьёт, и таким образом происходит его отречение от заданности, автоматизма жизни, встряска сознания через болезнь пьянства. Значит, получается, что деятельность поэта словно не обязательна, он не делает карьеру. Классические типы художников, которые в основном работали по заказу, в какие-то моменты были поэтами, в другие чем-то вроде чиновников от искусства, в то время как собственно поэт — это некоторая разновидность духовного бомжа.

**М. Н.** Наверное, чаще всего бывает сочетание того и другого. Например, у Гёте или у того же Пушкина.

**В. С.** У Пушкина это плохо кончилось. Как только он захотел стать на твердую общественно-профессиональную основу, стать в конце концов историком и издателем, случилась катастрофа. Державину ещё можно было быть госу-

дарственным деятелем, причём достаточно крупного масштаба.

Если же возвратиться ко мне и к моей судьбе, то я на протяжении моей жизни мог действовать только как частное лицо. Я стал тем профессионалом, который занимается своим делом только из любви к нему и не по каким другим мотивам. Конечно, такая форма существования невозможна была в СССР в 40–50-е годы да и в 30-е тоже. Тебя бы или просто уничтожили, или ты должен был перейти к другой деятельности, далёкой от идеологии вообще. Например, незаурядный философ Яков Друскин вынужден был преподавать математику в начальных классах школы.

Нельзя сказать, что заботы о хлебе насущном не существовало вовсе. То Лариса работала, то я писал музыку к какому-нибудь фильму. Но это были лишь эпизоды. Со стороны, наверное, такая ситуация выглядела как обыкновенное безделье. Сама жизнь поставила на мне некий эксперимент. Только в консерватории я писал по принуждению, во всяком случае выполнял определённые задания. Хотя, повторю, Лятошинский никогда на меня не давил. Потом уже ничего подобного не было. Даже если я получал заказ, вроде бы очень лестный — от Г. Кремера или М. Ростроповича, — то никогда не выполнял его сразу. От момента заказа до его реализации могло пройти лет пять, причём, разумеется, за это время никаких денег я не получал.

**М. Н.** Значит, по-твоему, нет принципиальной разницы между заказом, который исходит от невежественного сталинского чиновника или от просвещённого музыканта?

**В. С.** Разница, конечно, есть. Но всё равно заказ остаётся заказом, художнику диктуется чужая воля.

\* \* \*

**В. С.** Меня часто называют романтиком, неоромантиком. Я в подобных случаях в шутку говорю, что романтики



не доживают до такого возраста. Если же всерьёз, то одним из важных свойств романтизма считаю встречу поэзии и музыки. Раньше в классической музыке этой встречи не было. Они — поэзия и музыка — существовали словно параллельно, встречались как бы условно. Когда они встретились не условно, возникла *lied* у Шуберта и Шумана, а в России у Глинки, который обращался не только к второсортным поэтам, но и писал музыку на качественные тексты, в частности Пушкина.

Свойство, о котором я говорю, перешло и в антиромантическую эпоху. Например, у неоклассического Стравинского. Его неоклассицизм — это уже поэтический выбор, выбор определённого стиля, поэтики. То есть возникает отношение к музыке как к поэтическому тексту, следуя законам рифмы, например.

**М. Н.** Если же говорить о Шуберте инструментальном, то следуя твоей идее органичной встречи музыки и текста, получается, что в его инструментальной музыке тип мышления, структурные особенности исходили во многом от *lied*? Что, между прочим, не раз отмечалось в музыковедческих исследованиях.

**В. С.** Да. И у Шуберта, у Шумана, и у Чайковского не только в инструментальных произведениях, но и в оперных мелодиях часто чувствуется происхождение от поэтических текстов. То есть привычные схемы могут применяться как бы под другим углом зрения и таким образом обновляться.

Нередко художника-лирика отождествляют с романтиком. Это не так. Романтизм — особая форма сжигания жизни, работа на грани опасности, фатализма, как правило, заканчивающаяся катастрофой. Яркие фигуры тут Байрон или Лермонтов. Некоторые из них даже продолжают жить на этом свете после периода сжигания себя, но словно бы случайно. Такова судьба Берлиоза, Вагнера.

**М. Н.** Ты сам неоднократно говорил, что относишь себя к художникам-лирикам. В чём проявляется поэтика художника-лирика?

**В. С.** Прежде всего возможность действовать не на основе поставленных намеченных задач, а на основе интуитивных вслушиваний. Потом уже включаются рациональные намерения. Лирическое действие вообще трудно поддаётся планированию. Если планировать, то спонтанное ощущение не возникает.

**М. Н.** Скажи, пожалуйста, интересуют ли, интригуют ли тебя естественные звуки природы? Кажется, что они вдохновляют тебя не только в таких сочинениях, как «Лесная музыка» и «Ода соловью». Может быть, эта близость объясняется лирической природой твоего мышления?

**В. С.** Дело в том, что природа — это тоже музыка, и если ты имеешь слух, то ты её слышишь. Звуки природы должны любого музыканта интересовать с точки зрения их музыкальной сущности. Например, звуки моря — это очень богатая структура, чреватая разнообразной оркестровкой. Когда слушаешь шум ручья, возникает богатейшая вибрация. Кроме того, ты часто видишь, как он течёт и стремишься передать и это, отчего возникает синкретическая композиция. Получается своего рода опера о ручье. Там ещё может птичка спеть свою песенку, и ты можешь и её включить в эту композицию. Даже конкретные бытовые звуки трамвая, машины, завода образуют какие-то звуковые явления, саму музыку жизни, словно прямую речь в отличие от сочинённой музыки, которую можно рассматривать как символическую речь. В принципе звучание жизни составляет своеобразный оркестр. Море с его звуками — это что-то вроде учителя, а гром с его разнообразием звуковой палитры! Тут какое-то сочетание угрозы с печалью, раскаты, отдалённое пространство, откуда доносится гром, создаёт эффект метафорической элегичности. В моих авангардных сочинениях я черпал в природе, как бы заим-



ствовал её звуковые процессы, которые имеют музыкальное происхождение, вызывают какую-то эмоцию, скажем печали. Например, шум ветра, скорее даже не шум, а дуновение, дыхание.

**М. Н.** Но ты всегда эти звуки символизируешь, они никогда не звучат у тебя как конкретная музыка.

**В. С.** Когда музыка приобрела больший акустический объём, стали важными звучания ближе-дальше, то есть возникли акустические интервалы, более тонкими и дифференцированными стали динамические оттенки, мир природы, море, горы превратились в настоящих учителей.

**М. Н.** Эти твои рассуждения согласуется с тобой же высказанной мыслью о том, что музыка – это пение мира о самом себе.

**В. С.** И философия, и литература могут подпитывать музыку. Скажем, какой-то литературный сюжет. Но музыка сама может быть философией, как, например, сонатная форма, философия на уровне структуры, гегельянство или кантианство как отражение структуры мира. Музыка, прежде всего подчиняющаяся законам архитектоники, – это одно. Но музыка может стать голосом мира, пением мира о самом себе. Это и есть признак лирического сознания. Не просто строится определённое звуковое тело, но тело, которое поёт.

\*\*\*

**М. Н.** Есть ли у тебя как у художника определённая связь с местом, в котором ты находишься, со временем, в котором ты живёшь? Или для тебя это не имеет значения?

**В. С.** Имеет. Для меня такое важное место – это Днепр. Пространство как бы между городом и тем участком, который этому городу не подчиняется, то есть словно на границе цивилизации. Наверное, такое ощущение связано с детством. Я жил в районе Сенного базара, где сплош-

ные яры, мы там в детстве много гуляли. Только что выйдешь из города и сразу же попадаешь почти в дикое древнее место, где настоящее раздолье. И река сама течёт так причудливо, вроде бы развивается, и на ней нельзя укрепиться. Человек здесь действительно живёт временно. Когда я кончал консерваторию, то сказал себе: «От Днепра я никуда не уеду».

Иногда, правда, неожиданно возникала связь моей музыки с другими местами. Так было в австрийской деревушке Локкенхауз, где Кремер проводит свои фестивали и где звучало много моей музыки. Это такой маленький городок, со множеством маленьких возвышенностей, с церковью посреди. Обстановка была очень хорошей. Вроде бы серьёзное дело, а какой-то простор, покой, свобода общения. И у меня возникло странное ощущение. Когда игралась моя музыка, казалось, что она тут же и родилась, что она вписалась в эту обстановку. Когда же играли Моцарта или Брамса, такого ощущения у меня не возникало.

**М. Н.** Было ли у тебя когда-нибудь желание соответствовать вкусам, потребностям времени? Ставил ли ты перед собой такую задачу? Потому что, когда ты достиг зрелости, этот параметр для меня как для слушателя твоей музыки уже не воспринимается как один из основных.

**В. С.** Зрелость, вероятно, это период, когда ты проявился со всеми своими возможностями. И уже, во всяком случае для себя, вписался в некий процесс. Но в раннем творческом возрасте ты боишься отстать, не догнать кого-то передового. Когда я писал додекафонные сочинения, боялся ошибиться. Был далёк от историософского мышления, которое, в частности, свойственно Вагнеру – он думал о музыке будущего, а также Шёнбергу, Стравинскому, Прокофьеву. Они размышляли о том, какое место их творчество занимает в истории, в музыкальном процессе. Мы же писали додекафонные опусы наподобие того, как Бах писал инвенции и вовсе не думали об их качестве, писали



как бы только для обучения. Другое дело, что среди баховских инвенций попадались настоящие шедевры, написанные в то же время очень скромным способом.

Одновременно у меня возникла в тот момент какая-то освобожденность от идеологии. Когда я слушаю свои «Пять пьес» или «Триаду», вспоминаю, что просто писал эту музыку, не ставил перед собой специальных твердых задач. Может быть именно поэтому они получились, во всяком случае для меня. Я сравниваю их с шедеврами Шёнберга — шестью маленькими пьесами, тремя атональными пьесами; Веберна — Вариациями; Берга — фортепианной сонатой и понимаю, что они имеют право на сравнение. И неважно, что это за стиль, данные произведения могли бы стоять в одном ряду и с Шуманом. Дело вовсе не в том, что я примазываюсь к великим, я уже так не пишу, никогда не буду писать, просто не сумею. С другой стороны, когда я слушаю додекафонное сочинение «Нотации» Булеза для фортепиано (год примерно 1945, раннее сочинение), там есть и композиторский темперамент, и отдельные яркие места, но в целом у меня возникает некое отчуждение, то есть додекафонные звуки не рождаются, а рационально подставляются. А когда ты работаешь с серией, но будто бы её сам порождаешь, вступает в силу чудо слуха и результат получается совершенно другой. Кстати, довольно часто в произведениях главных нововенцев чувствуется, что они порождают додекафонию, а не выстраивают механически ряды. В противном случае в музыке возникала зона отчуждения. Думаю, что в больших композициях в этом стиле руководствоваться слухом невозможно. Вероятно, поэтому лучшие додекафонные композиции небольшие по размерам, культивируют форму вариаций.

Отвечая на вопрос о желании соответствовать потребностям времени, скажу, что всё же оно было, оставалось и в 70-е годы. Появлялась проблема: что делать, куда идти? Денисов тогда утверждал, что его путь правильный, а все другие реакционные.

**М. Н.** Я хорошо помню, что и Альфред делился со мной своими сомнениями. Он не знал, каким языком надо писать.

**В. С.** То есть тогда всех нас интересовало соответствие процессам мировой музыки, преследовала боязнь провинциальности. До поры до времени это чувство тревожило. Потом перестало, ты уже и сам как бы сросся с мировой музыкой, неважно, пусть и провинциальной. Скажем, Брейгель или Дюрер провинциальны рядом с Леонардо, но они же вошли в мировую культуру. Важно достичь определённого уровня. Никому не закрыта дорога.

Считается, что история музыкальной культуры во многом творилась в Германии. Да, это так. Но, видимо, в зародыше она несла то, что мы наблюдаем сейчас.

Не знаю, может быть многие со мной не согласятся, однако я считаю, что в Германии сейчас происходит просто катастрофа. Рассуждаю сейчас, как Хренников, только с другой стороны. Послушай, например, музыку такого очень известного композитора Лахенмана. Его музыку серьёзно обсуждают, пишут по ней работы, такие апологетические рецензии появляются. Но её же невозможно слушать! Шум, шипение, как на сковородке, причём, я понимаю, как это трудно сделать — выходит совершенно ничемная дармовая работа. Эта тенденция анонимного творчества, творчества «вообще», у которого есть свои апологеты-теоретики, нарастает, в то время как персональность, редкость уходит, их становится всё меньше и меньше. А ведь умение, работа, сделанность, даже выдержанность стиля на самом деле в искусстве вторичны, сегодня же они становятся первичны. Придумывается даже соответствующая эстетика. Это, мол, выражение кризиса в искусстве, некое отчуждение, музыка на грани молчания. Но музыка на грани молчания была уже и у Моцарта, если следовать



смыслу афоризма Ф. Гершковича<sup>1</sup>: «Чем большие мастера отличаются от талантов? Талант пишет текст звуками. А большой мастер пишет структуру тишины. Его музыка не ограничивается написанным текстом, есть ещё — и это главное — структура неслышимого». Вот какое понимание максимы «на грани молчания», совершенно отличное от буквального её понимания.

\* \* \*

**М. Н.** Я не знаю, сможешь ли ты это сформулировать, но мне хотелось бы узнать, как происходит у тебя процесс творчества — от замысла к воплощению? Я понимаю, что заказная работа не для тебя. Понимаю также, что этот процесс — очень интимная вещь.

**В. С.** Одно дело, когда говорят, что я сочиняю, движимый своей волей. Другое дело, когда возникают некоторые иллюзии, что кто-то руководит тобой, как бы сочиняет за тебя. Несмотря на все эти банальности, если отнять мистическую муть или гордость, что кто-то за тебя что-то делает, то в этом есть какое-то реальное начало. Процесс творчества, который подчиняется определённым, уже открытым законам, должен эти законы учитывать. При строительстве собора важно, чтобы были соблюдены все пропорции, чтобы собор не завалился. Если перенести эту ситуацию на музыку, то существует творчество как результат опыта, накопленных знаний, отражающее особенности той или иной школы. Здесь ярко проявляется функция музыки как архитектуры. При этом всё звучит вроде бы правильно, можно и профессионально поощрить, и похлопать. Такая функция работает во всех видах человеческой деятельности. В музыке она проявляется как следование опре-

делённой школе. Когда слушаешь какую-нибудь композицию, чувствуешь, спланирована ли она или рождена, обладала самодвижением, действует словно на собственном моторе. При этом первая может отличаться большей завершённостью, профессиональным совершенством. С этой точки зрения можно любить и качественно сделанную работу сапожника. Когда же говорят, что творчество рождается из «ничто» — имеется в виду метафора божественного в библейском понимании, это «ничто» (конечно, оно не абсолютно, а состоит из некоторых отработанных в культуре элементов) словно руководит тобой, направляет твой путь. Творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников — сделанности и некоторого недоумения, неопределённости. Нужно заставить врасплох и себя, и противника — он предлагает тебе такое движение, а ты отказываешься, обходишь предлагаемую ситуацию каким-то легчайшим движением, обводишь его, играешь с ним. Ты будто уходишь таким образом от столкновения, движешься не фронтально и с удивлением видишь, как мощная сила сделанности отступает, она проскакивает мимо, как бык, спасающийся от тореадора. Кстати, если ты вынужден делать заказную работу, тебе нужно представить себе, что ты сам захотел её написать. Другое дело, что это далеко не всегда получается.

Когда ты пробил броню «сделанности» и если это удалось, отпадают все представления о том, что первые твои шаги, дескать, были кем-то использованы, сделанное тобою становится будто живым существом со своей интонацией. Появляется сигнал, вестник того, что что-то будет...

Когда смотришь черновики, предположим, Бетховена, удивляешься, почему он зафиксировал внимание на том или ином пассаже, обыкновенном аккорде, ритмической фигуре. Оказывается, это и были некие опоры, вестники, пробившие броню сделанности, он ищет, цепляется за них, хотя для постороннего всё это кажется несущественным.

<sup>1</sup> Гершкович Филипп Мойсеевич (1906–1989) — композитор, педагог, учившийся в Вене у А. Берга и А. Веберна. Впоследствии долгое время жил в Москве и давал частные уроки некоторым композиторам.



Итак, если ты сделал первый шаг правильно, истинность дальнейшего зависит от выбора этого первого шага. Говоря обо мне, подчеркну: для меня очень важно начало. Как правило, это некая мгновенная вспышка, сигнал, прокол пространства сделанности. И дальше ты должен подхватывать и фиксировать шаги, которые делаются как бы вне твоей воли — успевай только их записывать. Возникает путь. Опасности инерции тебя подстерегают и тут. Даже если ты используешь самые простые приёмы композиции — сочетания тоники и доминанты, двухчастную или трёхчастную формы, должно возникать ощущение, что они рождаются словно впервые, излучаемая ими энергия работает, эти давно известные структуры как бы стали твоими друзьями. Ты будто превращаешься в паука, который сам соткал данную сетку. Сложный процесс творчества — с одной стороны, творение борется со сделанностью, с другой — подключается к ней.

**М. Н.** Скажи, пожалуйста, главным образом слух регулирует правильность выбора каждого сделанного в композиции шага?

**В. С.** Нельзя сказать, что только слух. И разного рода появляющиеся аллюзии, семантические знаки. Не надо бояться даже ошибочного шага, ошибочный шаг — тоже не катастрофа, должна быть реакция на него. Диссонанс — вроде бы тоже разновидность ошибочного шага. Ты идёшь как бы по дороге — дороге с неровным рельефом, проваливаешься, потом вытаскиваешь ногу и снова идёшь вперед.

Композиция, развёрнутая как путь, очень распространена сегодня. Но она чаще всего носит логически-рациональный характер. Это вид шаговой структуры, в которой шаги демонстрируются. Яркий представитель подобного типа творчества — немецкий композитор В. Рим. А. Кнайфель тоже использует пошаговую композицию, но там чувствуется некоторое своеобразие, второй скрытый план, то есть он не довольствуется этими шагами. Я не

уверен, что второй план есть у того же В. Рима. Хотя в его произведениях многое хорошо звучит, встречаются и лирические куски. Может быть, конечно, я и ошибаюсь в оценке этого автора.

Так вот, как начинается у меня процесс сочинения? С некоего звукового сигнала, который должен меня греть, рождать дальнейший путь. Интересно, что я всегда стремился сочинять по слуху. Может быть эта привычка осталась ещё с моего дилетантского начала, когда я сперва проигрывал, а потом сочинённое записывал. Во всяком случае даже авангардные произведения я старался прежде всего услышать внутренним слухом. Я их мог без нот опознать, сыграть, первые сигналы старался сочинить наивным слуховым способом. Потом, конечно, приходилось планировать, намечать стратегию. Но основные очаги всё равно сочинялись на слух. Я даже немного тогда стеснялся такого свойства, считал, что это моя болезнь роста. На самом деле оно оказалось для меня спасительным. Эти сочинённые на слух фрагменты как лучи света пробивались сквозь толщу воды, даже на дне ощутима была их искорка, иначе была бы сплошная тьма. И композиция подчинялась бы только понятийному аппарату, но не просвечивалась бы слухом, и оттого не имела бы прочности выживания.

Теперь такой момент. По какой причине текст должен быть записан? Ведь есть культуры, где такая фиксация не предполагается. Например, музыканты восточного типа, индийские предположим, они не по тексту играют, а руководствуются определённым методом, также как джазовые музыканты в игре применяют свои правила, хотя основа их деятельности — импровизация. Почему же в Европе возникли твёрдо обозначенные тексты, наподобие литературных? Вообще, зачем нужно их записывать? Когда появились оркестры, понадобилось отмечать взаимодействия инструментов, которые выражались в гармониях, контрапунктах. Это нечто вроде армии, чтобы в строе никто не выделялся, и строй должен быть подчинён определённой



системе. Короче говоря, возвращаясь к оркестру, нужно, чтобы при совместной игре получалось нечто организованное. Кроме того, текст пишется потому, что ты боишься его забыть. И тебе будет жалко потерять нечто ценное. Ты можешь даже вспомнить, в каком ладу был потерянный текст, восстановить звуковую среду, но какое-то особое, единственно правильное решение уйдёт. Получается, что записанные тексты – это память о том уникальном, неповторимом для данного художника, культуры, что ему жалко было забыть. Это такая неповторимость, которая не поддаётся клонированию. Предположим, даже ты утратил ценное, когда-то найденное. Но если ты это всё же вспоминаешь, возникает радость узнавания. Если текст по происхождению был рождён, то при встрече он должен как бы «вилять хвостом», как собака, которая узнаёт её кормящего даже через год.

**М. Н.** Это признак подлинного текста?

**В. С.** Это признак того, что текст вошёл в культуру именно своей неповторимостью. Причём, его создатель обязательно должен быть великим художником. И наоборот, у классиков далеко не все творения одинаково получились. Это надо иметь смелость признать. Всё равно даже у самых гениальных авторов мы выбираем что-то особенно дорогое, близкое нам. Разумеется, плохи и несовершенны обе максимы – «раз всем нравится – это хорошо» и противоположная – «раз всем нравится – это плохо». И в том, и в другом случае ситуацию нельзя рассматривать автоматически.

**М. Н.** Значит получается так, что при творческом процессе сочетание рационального и иррационального или нерационального всякий раз происходит по-разному? Если так можно сказать, подчиняется законам некой высокой игры? Потому что если преобладает что-то одно, то это всегда чревато.

**В. С.** Даже следование только иррациональным путём опасно, может привести к иллюзорности, к необязательности. Рациональное тоже не всегда отрицательно. Оно может быть огненным, обладать софийностью, передавать некое всепонимающее, всеобъемлющее начало.

**М. Н.** Когда ты сочиняешь, в тот момент, естественно, планировать наиболее оптимальное сочетание, о котором мы говорим, невозможно? Только потом ты способен это проанализировать?

**В. С.** Конечно, потом вступает в свои права самопознание. Известно же, что сочинительство – самопознание, в этом процессе ты узнаёшь, кто ты такой, какие у тебя фобии, мании и, разумеется, не знаешь, каков будет окончательный результат, он заранее не может быть обеспечен. Удивительно, что даже такие природно необыкновенно одарённые натуры, как Моцарт, не довольствовались видимой лёгкостью сочинительства, простыми возможностями большого заработка. А у него было много искушений. Такие таланты сразу спекулятивно используются миром, который хочет художника подчинить своим интересам, начать эксплуатировать его. Вероятно всё же, Моцарт был свободен, внутренне свободен, а не повязан своими чудодейственными способностями.

**М. Н.** Мне кажется, он руководствовался тем, что так точно сформулировал Н. Бердяев<sup>1</sup>, уподобляя гения монаху. Так вот Моцарта-художника, по всей видимости, тянуло в монашество, несмотря на отнюдь не монашеский образ жизни как человека. Та публичность, которая ему была уготована с раннего детства, его смущала, не давала ему покоя. Кстати, видимую разницу между Моцартом-человеком и Моцартом-художником замечательно отразил

<sup>1</sup> Бердяев Николай Александрович (1874–1948) – известный русский философ.



в своём очень глубоком фильме «Амадеус» Милош Форман.

**В. С.** В музыке Моцарта ощущается подчас разность наполнения. Иногда кажется, что он даже сам не осознавал, в какое мгновение процесс пошёл, словно бы вне его воли, в другие разы отчётливо сознательное намерение, а произведение получается чуть ли не скучным, академичным. Он был, наверное, как поэт, действующий не только по канонам, но чутко реагирующий на драгоценное мгновение.

Если вернуться к обсуждению творческого процесса, хочу подчеркнуть, что один композитор опирается на серию, другой на соотношение цифр, а у меня происходит обратное – цифра (определение, конечно, условное, речь о некоем рациональном жесте) рождается тогда, когда уже оформляется текст. Если говорить, например, о Кнайфеле, то у него цифра как бы погибает в процессе сочинительства, растапливается усилием, умалается. У меня же из полной тьмы – я когда сочиняю, сначала не знаю, какой будет размер, где сильная и слабая доли, то есть из атмосферы совершенной неясности, нерасчленённости возникает свет понимания. Тогда появляется текст. Конечно, рождение света из тьмы может происходить и мгновенно. И это чудо отсылает нас к библейскому образу. Когда же язык композитора уже сформировался, сложился, составляющие процесса словно бы и не разделены. В творчестве Моцарта, например, такое единство наверняка существовало.

Про свои композиции я помню, что не знаю, как они начинаются. Почему я начал именно с этого? Развертывание композиции уже мне подвластно, а вот начало словно скрыто от сознания. Я не хочу употреблять таких громких слов, как «Божественный голос продиктовал». Вероятно, скорость появления первотолчка такая, что ты не в состоянии осознать, когда «ничто» делается «чем-то». Например, как родилась песня «Река времён»? Мне вдруг явился квартсекстаккорд, вполне банальная гармония. И неожиданно

для меня завязалась семантическая игра, квартсекстаккорд попал в колодец семантического резонанса и развернулась композиция.

Однажды мы обсуждали с кем-то раннюю соль мажорную сонату Бетховена, опус 14 (№ 10), и я сказал, что во всех углах её присутствует его слух, даже возник такой образ: будто собака пометила своим способом принадлежащие ей территории.

Мне кажется, что постепенно, когда ты вслушиваешься в себя, насколько тебе позволяют силы, время, кристическая установка, происходит какая-то странная, но вполне ощутимая вещь, при которой ты как бы отождествляешься со своим произведением, превращаешься в него. Оно успело выдержать и твой энтузиазм, и твою критику; ты знаешь все его недостатки, но что поделаешь, это уже ты... Ты как бы материализуешь то, что у тебя внутри, внутреннее переходит во внешнее.

\* \* \*

**М. Н.** Феномен «устной музыки» – термин, который ты придумал, – что он для тебя обозначает?

**В. С.** Предположим, текст ещё не записан, он или существует в твоём воображении или даже ты его способен уже сыграть. «Китч-музыка» первоначально была такой устной музыкой – музыкой до письма, которую я бесконечно играл. Когда же я стал записывать, выяснилось, что зафиксировать всю ту микротехнику, структурированное рубато, которые там предполагаются, – очень непростая задача. Устная музыка существует в таком зыбком пространстве, но если её записать, то возникают проблемы, как верно и адекватно передать все её особенности, поскольку есть опасность её словно «заасфальтировать». Я думаю, что у композитора есть как бы свой личный фольклор.



Если же говорить о цикле «Устная музыка», то мелодические отрывки для меня существовали много лет в виде личного фольклора. Эти мелодические фрагменты я иногда поигрывал. Однажды Таня Фрумкис показала мне один из вальсов Шуберта. Долгое время он существовал лишь как персонаж устного предания о том, что композитор, дескать, сочинил его для свадьбы своих друзей, и несколько поколений этой немецкой семьи потом играли вальс по слуху. А Рихард Штраус, будучи другом потомков семьи, мелодию записал. Я, в свою очередь, переписал её на магнитофон. Потом появились другие мелодии, постепенно возникли поводы для посвящений друзьям. Эти мелодии были записаны нотными знаками. Образовались как бы листки из альбома. Далее возникла идея цикла по принципу чередования: сложное – простое, сложное – простое. В итоге, если проводить ассоциацию с рассказанной историей, то я стал сам себе Шубертом и Рихардом Штраусом одновременно. Правда, у меня временное расстояние между устным и письменным вариантом пьес было значительно меньшим.

Потом я понял, что почти все мои сочинения, за исключением некоторых ранних, написаны методом устного творчества. Устность как бы очень сильно задействована. Даже такая большая композиция, как Пятая симфония, сначала существовала в устном виде. Конечно, когда она была записана, многое уточнялось, развивалось, но первоначально... Я её играл даже друзьям. Можно шутливо продекларировать: есть композиторы, которые сочиняют по слуху, а есть, что сочиняют по нотам. Так вот я сочиняю по слуху. В сделанности выигрывает тот, кто сочиняет по нотам. В моём же варианте противоречия между внутренней и внешней формой более ощутимы.

**М. Н.** Но с другой стороны, свойство устной музыки в традиционном понимании, в частности, фольклора, состоит в том, чтобы легко видоизменяться, варьироваться.

Насколько для тебя важно это свойство – легко идти на видоизменения?

**В. С.** Для меня оно тоже важно. Но когда ты уже зафиксировал некую константу, ты стараешься эту зыбкость, вариантность передать с помощью микрознаков – динамических, агогических и т. п. Таким образом я пытаюсь в записи этого метафорического творческого продукта смодулировать изменчивость.

**М. Н.** Значит, в каком-то смысле получается, что почти все твои композиции можно назвать устной музыкой?

**В. С.** В большой степени. Мне кажется, что в определённом смысле устной музыкой можно назвать и баллады Шопена. Ведь даже по истории музыки известно, что его творчество связано с импровизационностью. Об этом говорят и многотемповость, и мелизматика, и многое другое. Есть ощущение, что его пьесы существовали до текста, как хороший пианист он играл их, а только позже записывал. Вроде бы такой точный изысканный текст, а по происхождению – я уверен – устный.

Возвращаясь к феномену устной музыки, скажу, что это состояние похоже на ситуацию с собакой, которая всё понимает, а сказать не может. Когда же ты записываешь, то встают проблемы. В момент записи дилетант, то есть не относящийся к композиторскому цеху, своего рода частное лицо, превращается в профессионала. То есть некомпозитор оборачивается композитором. В общем-то, это свойство лирического сознания. Хотя по видимости устная музыка может вовсе и не быть лирикой.

\*\*\*

**М. Н.** Наша система обучения прежде всего связана с немецкой традицией, в частности, с культом сонатной формы. У тебя же как у композитора довольно рано наметился отход от жёсткого следования данной системе. Это был сознательный отказ? Кроме того, у тебя очень рано



сложился свой стиль, во всяком случае, твоя музыка узнаваема на слух. В какой-то мере, возможно, это объясняется тем, что ты всегда отказывался от намеренности, своего рода схематичности.

**В. С.** Я помню, что у меня ещё в консерватории возник интерес к каким-то новым образованиям внутри схемы. Допустим, в первой сонате 58–59 года вроде бы сонатная схема сохраняется, но главная партия выдержана в форме фуги. У меня всегда был некоторый вкус к концептуалистским решениям внутри привычной схемы. Как и всякий музыкант, люблю многое в немецкой музыке из-за широты и глубины её содержания, по сути это музыка, которая имеет свою собственную музыкальную философию. Потом я обнаружил некую закономерность. Когда чувствуется, что музыка создаётся путём исключительно волевых усилий, и она не получается органичной, иногда, видимо, в качестве компенсации, возникает своего рода оскал, действует некоторый вариант садистского комплекса, всякие там брутальные токкаты, агрессивный «чес». Из сложившейся ситуации как бы извлекается нечто вроде модернистского корня. Это встречается и у Стравинского, у Прокофьева, Шостаковича. Вроде мне такие решения не нравятся, хотя я признаю, что там проделана мощная работа, ощутимы большие усилия. И уже в Первой симфонии я начал в обычной сонатной форме делать лакуны, словно бы обрубать ей конечности, пятиручному Шиве оставлять две руки вместо пяти. Симфония написана для большого оркестра, первая её часть – в старосонатной форме, хотя стилистики, близкой, предположим, Скарлатти, там нет. Структура сжатая, признаки большой формы сохраняются в виде интенсивности развития. Получается, что привычная схема присутствует как принцип, но там пропущены определённые логические звенья, в результате чего освобождается энергия, сублимированная как-то иначе. При этом время развёртывается по-другому, оно словно сжимается. Я дав-

но заметил, что некоторые мои сочинения, такие, как «Метамузыка» или Widmung, хотя длятся минут сорок пять, но возникает впечатление, что не больше двадцати. Для меня это признак того, что композиция удалась, если произошло такое преобразование времени. Кстати, и при исполнении произведений время не должно быть занудным, оно может течь медленно, необычно, секунда может равняться минуте и, наоборот, то есть время должно ощущаться как преображённое. Могу привести в пример Шопена, которого очень люблю. У него в балладах, в сонатах, в Фантазии присутствует сонатность, как жизнестроительство, как драма самой жизни; в образах, их движении чувствуется симфонизм, хотя и время там течёт по-особому, и сама сонатная схема преображена.

В этой же связи. В 60-е годы я прочитал работу Ю. Тынянова о Тютчеве. Тогда я уже занимался опусканием логических звеньев в сонатной форме, своего рода фрагментарным её использованием. И Тынянов пишет об эстетике фрагментоды применительно к стихам Тютчева. Они же маленькие, по своему зачину представляют как бы фрагмент гигантской мощной колонны, которая просто подрезана. Эта новая ситуация словно усилила звучание тютчевских строчек. Прочитав Тынянова, я лишний раз убедился, что, наверное, правильно сделал свой выбор.

Метафоричность в музыке тоже работает на фрагменте, не на полностью обработанной композиции, а именно на фрагменте, возникают лакуны, есть куда внедряться исполнителю. Он как бы лечит незащищённую несовершенную композицию, придаёт ей полноту. Метафора – это ведь перенос смысла, она возникает как следствие первоначальной недостаточности одного явления по отношению к другому. Эта недостаточность при переносе вызывает семантический резонанс. Но фрагментарность нельзя демонстрировать, как это делают постмодернисты. Наоборот, её надо стараться гармонизовать, она должна потонуть в развёрнутой ткани, и в итоге следует добиваться как раз ощущения



целостности текста. Скажем, мой Первый струнный квартет – фрагментарная композиция, которая будто скрывает свою фрагментарность

**М. Н.** Есть стили, для которых обязательны так называемые «общие формы движения». Тем более, если это большая композиция, там, вероятно, необходимы куски музыки, где интенсивность развития не так сильна, не так концентрирована?

**В. С.** Это момент, связанный с пустотой. С пустотой в философском смысле. Разделы классической формы можно рассматривать с точки зрения их насыщенности информацией. Основные разделы плотно насыщены тематической информативностью, в других разделах эта информация разрежена. В рамплиссажах она вообще сводится почти к нулю. Степень такой информативной насыщенности – своего рода интервальное тематическое поле, которое способно в том числе давать красоту пустоты. Потому что подарок красоты может быть разным: в интонационной сфере – один, в переходе – другой, в паузе – третий, в кадансе – четвёртый. Все они разного происхождения.

**М. Н.** Если говорить о драматургических особенностях твоей музыки, то меня интересует встречающееся в твоих произведениях совмещение экспозиции и разработки, которые у тебя часто представляют собой единый организм. Это имеет отношение к той фрагментарности, которую мы обсуждали применительно к сонатной форме? И ещё один вопрос. Иногда в моём слушательском восприятии форма в твоих сочинениях движется словно в разные стороны. Например, в вокальных циклах «Ступени», «Простые песни» имеет значение не только путь от первой к последней песне, но и взаимоотношения номеров по арочному принципу и даже движение вспять, когда начинаешь осознавать форму в целом. Благодаря чему музыке придаётся особый объём. Может быть, это не всегда делается сознательно?

**В. С.** Иногда и сознательно. Бывает вещь, которая семантически раскрывается не однолинейно, а как бы многолепестковым веером. Части такой вещи словно сами начинают переплетаться, подобно лианам. При этом все они должны быть самодостаточны, только тогда и возникает такой принцип. Здесь невозможны разделы-переходы, песенно-переходы, нужные, предположим, по сюжету, они не обязательны, легко выпускаются, отчего не бывает никакого ущерба целому. Я думаю, что в современной музыке аналогичный метод связан с тяготением к открытой форме, к многоточиям, с незавершённостью в конце.

Что касается совмещения экспозиции с разработкой, то это свойство было ещё у классиков. Я помню, правда, что я самостоятельно пришёл к нему. В «Пяти пьесах» 61 года последняя называется «Прерванная сонатина». Я начал писать эту додекафонную пьесу и почувствовал, что она завершается раньше, чем предполагалось первоначально. Если бы я продолжал, то подчинился бы традиционной обязательности, которая не соответствует задуманному мною характеру цикла. Он состоял из коротких пьес типа музыкальных моментов, листков из альбома. В результате я назвал эту пьесу «Прерванная сонатина», и в этом названии содержится уже её особенность – данная сонатная форма состоит только из экспозиции.

В определённой сжатости формы таится даже какая-то радость. Незавершённость может нравиться, в ней скрывается какая-то таинственность, интрига. В конце концов, в теории этому есть специальное название – «совмещение функций». Оно может быть на уровне данного отрывка текста, а может быть на уровне формы в целом. Бывает, что реприза есть, а экспозиции нет. Возникает вопрос – реприза чего? Предположим, произведение начинается с вершины разработки, и там уже как бы подразумевается экспозиция. Так в моей Постлюдии для фортепиано с оркестром. Начало – это взрыв, разработка в состоянии пика. На самом деле тут присутствует и экспозиция, и разра-



ботка, но экспозиция свёрнута в виде своеобразного слепа.

**М. Н.** Тебя, как мне кажется, интересовала всегда длинная протяжённая звуковая линия, пение в широком смысле слова — и в построении темы и даже в развёртывании формы. Так ли это?

**В. С.** Тем не менее, в «Пяти пьесах», в «Триаде», музыка которых для меня актуальна и сегодня, есть некая квантовость материала.

**М. Н.** Она всё равно выстраивается в протяжённую линию.

**В. С.** Но это ты ощущаешь тогда, когда внимательно прислушиваешься к данному тексту. Потому что по первому впечатлению он похож на те опусы, которые писались в то время поляками, прибалтийскими композиторами, из наших — Н. Каретниковым, А. Волконским, в частности, в его *Musica stricta*. Отличие этих произведений от моих (пусть это не воспринимается, как бахвальство) в том, что их и сегодня воспринимаешь так, как тогда. В моих же есть (как мне кажется) некая мелодическая «схваченность».

**М. Н.** Да, как раз это я и имела в виду, когда говорила о протяжённых звуковых линиях.

**В. С.** Благодаря такому качеству произведение выживает и не обрастает временной коростой. Предположим, когда мы слушаем какой-нибудь шедевр Шумана, мы меньше всего думаем, что он принадлежит течению романтизма. Про не столь удавшуюся пьесу говорим, что это романтизм, добавляем, что это шумановская гармония, шумановская фактура. Возьмём его Третью фортепианную сонату, которая называется Концерт без оркестра. Тут есть утончённая фактура, но музыка не такая замечательная, как во Второй сонате, Крейсleriане, Карнавале. Когда нет настоящей удачи, а есть другие параметры, в том числе технологически ценные, то произведение скорее связано со

временем своего создания, а неотменимость, неповторимость придаёт музыке вневременной характер. Хотя связь с определённым стилем, конечно, сохраняется. Но не только. При настоящих персональных «попаданиях» слух словно действует по-другому, не довольствуясь решением «вообще». Когда ты как слушатель воспринимаешь произведение, знаешь его текст, то в каком-то смысле наводишь на резкость и будто бы уподобляешься автору, попадаешь в авторское поле — методом резонанса, что ли. И по мере понимания текста, проникновения в него, вроде бы становишься соавтором композитора, оказываешься в зоне обжитого слухом сознания и как бы генетически подтверждаешь это попадание. Когда же перед нами образец стиля вообще, мы можем ценить его сделанность, говорить о его историческом значении, писать о нём трактаты, но любви к нему у нас не возникает.

**М. Н.** В теории музыки есть фундаментальные способы скрепления материала, такие как контрастность, вариационность, повтор. Ты очень по-разному и очень по-своему используешь эти способы, и иногда кажется, что какими-то из них ты не пользуешься вовсе, например, контрастностью. Хотя это не так, если внимательно слушать твою музыку. И наоборот, предположим, вариационность или скорее вариантность, повтор — этим ты пользуешься много, особенно в протяжённых фундаментальных композициях, в то время как контраст как будто скрыт в них как некая будоражающая константа, придающая им внутреннее движение. Что ты можешь сказать по этому поводу?

**В. С.** Касательно повторов. Возьмём минимализм. Там статика принципиальна. На это надо настроиться. Ты сидишь, как бы перебираешь слуховые чётки. По видимости, у меня тоже это есть. Допустим, в Пятой симфонии. На самом деле там нет статичного времени. Потому что статическое время — это время не преображённое. Мой же случай имеет отношение к сонатной форме, сим-



фонизму. Все схемы сонатной формы очень чутки ко времени и неизменно напоминают о нём. Даже если, как в моём варианте, звуковые жесты внешне скорее напоминают эпический тип мышления. Тем не менее, напряжённость борьбы мотивов друг с другом, которые «аукаются» на расстоянии – уже знаки симфонизма. Если говорить о Пятой симфонии, то это и строительство определённого объёма, и рифмы, благодаря которым сжимается время. Что же до повторов, то важно, как они происходят – подряд ли или на расстоянии, в виде рифм, буквальные ли они или с вариациями. Если буквальные и рядом, время течёт более статически, если же перекрещиваются арочным способом, возникают ассоциации с сонатностью. Таким образом, принцип повторов совсем необязательно должен иметь статические функции.

То, о чём идёт речь, имеет параллели с иконой. Она кажется тоже статичной. На самом деле она очень многопланова, многовариантна, так организована, что там одновременно присутствует и одно событие, и другое. Если её понимать подобным образом, она превращается в исключительно динамичную форму. В Пятой симфонии я вышел как бы на уровень такой иконной композиции, иконы для слуха. Она начинается с кластера, который потом разворачивается и порождает целый мир. Из поступенных фигур рождается мелодия, сопровождение становится темой. Идёт постоянное развитие, но развитие не логическое, а семантическое. Осуществляется выход на символический уровень. Если же рассматривать музыку формально, она выглядит скорее как чередование разных типов материала, чем рождение одного из другого с переменной семантической значимости. В конце концов, в любой сонатной форме априори есть заданность. Также как в форме, основанной на чередовании. Но всякая схема может быть преодолена, как мы уже говорили, – один находится у неё в плену, другой её создаёт, будто впервые.

Теперь о вариациях. Я предпочитаю вариации не на тему, а на структуру. При этом одна и та же структура поворачивается разными гранями, проекциями. Темой является не собственно тема, а именно структура. Если вдуматься, можно обнаружить, что в классических произведениях темой, которая подвергается варьированию, становится, скажем, гармоническая схема. Например, в баховских Гольдберг-вариациях. Вариации в классическом варианте словно располагаются по принципу «и так далее», их последовательность определена. У меня же вариаций в таком жанровом понимании почти нет, разве что в первой части первой сонаты. В записанной на синтезаторе пьесе «Орфей» – разновидности «устной музыки», у которой не существует письменно зафиксированного текста, – тоже вариация на структуру. Там запрограммирован тип вечной мелодии, своего рода перпетуум-мелодии; потому вечная, что опирается на определённую структуру. Что является аналогом этого? Аналогом в поэзии может быть какой-то размер, предположим, гекзаметр или ямб – тоже некая структура, в соответствии с которой огромное количество поэтов пишут вариации; слова, образы подчиняются ей.

\* \* \*

**М. Н.** Можешь ли ты объяснить, каким образом у тебя в музыке гаммообразный пассаж, любой простой интервал – секунда, терция преобразуются в определённых важных фрагментах формы в символические ряды? Это зависит от контекста, который ты сознательно выстраиваешь? Для меня в этом отношении очень красноречивый пример – «Серенада для струнных», когда появление некой ретромелодии, немножко похожей на песни Таривердиева, а может вовсе и нет, скорее на знаменитую тему из «Орфея» Глюка («Потерял я Эвридику»), короче говоря, вызывающую самые разные ассоциации (сейчас речь не идёт о её индивидуальном на самом деле характере и способах достижения такого эффекта) сначала воспринимается как



цель, к которой шло развитие пьесы. Потом выясняется – и это было для меня главным открытием в этом сочинении – что на самом деле нисходящий гаммообразный ход и есть искомая цель, некий результат, носитель света – назови это, как хочешь. Может ли ты объяснить, как удалось выстроить такую композицию?

**В. С.** Для этого нужно рассмотреть подробнее это сочинение. Пьеса организована, как модуляция из одной системы в другую. Начинается она своего рода ночной музыкой, ноктюрном, разворачивающимся в пространстве ослабленной атональности. Подчеркиваю – ослабленной, потому что тут гармоническая функциональность всё же присутствует. Минорная терция, которая всё время возникает в нижнем регистре этого напряжённого пространства, в момент всё набухающей кульминации, преобразуясь уже в кластер, словно выталкивает, будто рождает Афродиту из пены, китч-мелодию – назовем её так. Она воспринимается как освобождение, возникает стилевой контраст. Получается, что в этой терции данная мелодия присутствует в виде возможности. Так выстраивается некая стратегия симфонизма. В свою очередь она служит словно переправой, некой инерционной формой блаженства. В такой момент слух даже не оценивает её качество, он просто погружается в лодку, выполняющую роль своеобразной лодки Харона<sup>1</sup>. Когда переправа произошла, достигается тот самый желанный другой берег. И если вначале мы находились в ночном пространстве, то тут наступает рассвет. Пока ладья шла, он ещё не наступил, звуки в верхнем регистре как бы шарили атональными контрапунктическими «фонариками», готовили рассвет. И вот он наконец наступил... Именно так и воспринимается поступенно спускающаяся мелодия.

Получилась в итоге пьеса, которая имеет скрытую симфоническую стратегию. Для меня «Серенада» – это

<sup>1</sup> Харон – мифологический персонаж, который переправлял умерших по водам подземных рек в Аид.

кредообразное сочинение, где кредо словно афористично, сжато, как, собственно, и положено кредо. Потом этот метод развернется в Пятой симфонии, в «Мета-музыке». Помню, что в момент создания «Серенады» идея модуляции стилистических миров меня очень грела. В отличие от идеи полистилистики, которая представляет собой нечто совершенно другое.

\*\*\*

**М. Н.** Как родился в твоём творчестве стиль, который ты сам называешь китч-стилем?

**В. С.** Это связано со всякими сборищами, некими «шубертиадами» XX века, застольями, таким домашним музицированием. Мы пели, например, старинные мадригалы. Участвовали композиторы из нашей компании Виталий Годзяцкий, Леонид Грабовский, Владимир Загорцев.

**М. Н.** Кстати, Лёня Грабовский, который одно время, уже значительно позже, работал в нашей редакции журнала «Музыкальная академия», тоже завёл традицию петь мадригалы. Он, правда, не говорил о происхождении такой традиции. Все, я помню, вплоть до начальства, очень удивлялись, услышав пение из нашей комнаты.

**В. С.** Продолжу о домашнем слушании. Увлекались тогда Эллой Фиджеральд, Луи Армстронгом, песнями Битлз, часто очень привлекательными с точки зрения мелодической. Лариса тоже любила напевать подобные мелодии, пела она и цыганские песни, вроде бы баловалась, старалась даже сохранить открытую манеру пения, словом, стиль исполнения. И такая обстановка на меня действовала. Наслушавшись всего этого, я написал первую песню по дороге в Симферополь, когда мы с Ларисой возвращались из Крыма. Называлась она «Спів Афродіти» («Пение Афродиты»). Хотел удивить окружающих. То есть, интерес к бытовой музыке у меня возник вовсе не из кино, как часто бывает. Я работал в кино, но песни там писал Высоцкий,



мне даже и не предлагали. Я ведь писал тогда авангардную музыку, которая потом превратилась в Поэму памяти Ля-тошинского (1968).

Сначала у меня было высокомерное презрение к эстраде, джазу, а через пять лет достаточно случайно возник собственный опыт в этой области. Песню написал чисто спонтанно, как бы необязательно. Тот же И. Карабиц, скажем, писал эстрадные песни, они исполнялись. Я же не рассчитывал на бытование, хотя единичные случаи этого бывали.

Когда у меня всё это произошло, я почувствовал вкус к вокальной музыке через такой «слабый» стиль. До этого избегал вокальную музыку, потому что она казалась мне искусственной. Мне нравились из тогда созданных произведений только «Жалобы Щазы» А. Волконского. Заинтересовало то, что музыкальные фонемы, вроде бы происходящие от Булеза, Веберна, органично совпадали с русским текстом. В денисовской кантате «Солнце инков», которая мне тоже нравилась, я такого совпадения часто не чувствовал. Так, в 73 году появилось сочинение, посвящённое Ларису, — я считаю его одним из самых удавшихся — Кантата на стихи Тютчева и Блока. Это моё первое серьёзное вокальное сочинение, не считая двух консерваторских романсов. А после «Китч-песен» начались «Тихие песни». Помню, когда-то Денисов, услышав их, сказал мне, что теперь я, дескать, не пропаду, стану богатым, популярным и закончил вопросом: «Как ты, Валя, дошёл до такой жизни?» (он имел в виду этот «слабый» стиль). Я ему ответил: «Принял слабительное, и меня пронесло, таким способом я освободился от интонационного запора». Это всё, по видимости, шутки. Но через кажущиеся банальности я вдруг обнаружил, как создаётся мелодия, как происходит в слухе невидимая работа. Причём, это не тот явный случай, когда банальному тематизму придаётся гротесковый оттенок. Соприкоснувшись с новым для себя звуковым миром, я вывел идею мелодии, которая делается незаметным, словно

инерционным способом. В удачной мелодии инерция преодолевается путём неявной слуховой работы. В итоге я словно освободился от интонационного ступора, когда в додекафонных произведениях завяз в некой обязательности интервальных ходов, из которых не выбраться.

Конечно, эта свобода была относительной, всё равно требовался отбор, но его уже совершал слух. Потом оформилась идея «слабого» стиля, проблема «китч»-стиля. Любая настоящая живая музыка, мне кажется, имеет признак этого, передаёт такую человеческую «слабость», конечно, в преображённом виде.

Затем возникли «Тихие песни». Когда я вслушивался в поэтический текст, он как бы сам начал диктовать мне мелодию. И я уже её не оценивал по привычным параметрам — раз текст мне подсказал, значит это и есть истина. То есть, я избавился от шор принятых приёмов — обязательной модернизации или стилизации определённой эпохи. В «Тихих песнях» вроде бы всё это присутствует, но главное, есть как бы покорность перед выбранными литературными текстами. Музыка при этом должна быть настолько прозрачной, чтобы было видно дно, и сквозь это пространство просвечивало стихотворение. Тогда возникает контакт с поэзией. Что и образует Lied. Незаметного в композиции больше, чем заметного. И данным соотношением руководит слух.

\* \* \*

**М. Н.** В твоей творческой биографии существует такой феномен. Ты довольно часто возвращаешься к своим старым произведениям, иногда написанным совсем в ранний период, и как-то их обновляешь, актуализируешь. Когда ты их создавал, ты ведь не мыслил так, как сейчас. Каким образом они становятся актуальными?

**В. С.** Это то, что я называю метафорическим стилем. Когда исполнительские признаки — агогические, динамиче-



ские — входят в текст и становятся его неотъемлемой частью. При таком изысканном варианте прежний, вроде бы банальный текст приобретает некую озарённость, одухотворённость. В конце концов, даже если Шуберта играть обычно, без звуковой изысканности, он часто может нести мещанский привкус. Само исполнительское произнесение так влияет на написанный текст, что он становится неотменимым. Ведь раньше подобной проблемы не возникало. Стоит как-то не так сыграть, гениальная музыка может превратиться порой даже в середняцкую, слегка пошловатую. И наоборот, если выбрать правильный характер исполнения, то даже заигранная вещь, игранная-переигранная много раз может превратиться в новый текст. Так, например, обновлять самые заезженные пьесы умел В. Горовиц. Скажем, ранний этюд Скрябина, который обычно играют дети, подростки. Он его так чутко сыграл, что тот обрёл черты метафорической музыки, то есть исполнитель способен изменить самый что ни на есть традиционный текст. Такие вещи бывали у Рихтера, который, предположим, с помощью левой педали, которую в данной пьесе никто не употреблял, достигал особо интимного сияющего тона.

**М. Н.** Или когда в один прекрасный момент (разумеется, это был процесс, но я уловила его как результат) Святослав Теофилович<sup>1</sup> стал играть Бетховена как Шуберта. Он перестал выделять, обострять контрасты. И весь бетховенский сонатный вечер стал восприниматься как бесконечно длящаяся одна песня.

**В. С.** Это происходит тогда, когда исполнительство становится творчеством. Получается, что сначала композитор включает в сочинённый им текст особенности исполнительского аппарата, затем уже исполнитель воспроизводит всю эту сумму содержащегося в пьесе текста. Метафо-

<sup>1</sup> Речь идёт о пианисте Святославе Теофиловиче Рихтере (1915–1997).

рический текст работает на «слабом» материале. Рихтер, о котором ты говорила, в тот момент как бы сделал сильный бетховенский материал слабым. В моей «Старинной музыке» метафоричность заключается в том, чтобы с помощью тех или иных исполнительских, композиционных приёмов избежать стилизации, потому что эта вещь на грани стилизации. Я старался добиться такого эффекта, чтобы стало ясно, что это не прямой текст, а иносказание.

**М. Н.** Можешь ли ты разрешить ситуацию, для меня загадочную — почему огромный цикл «Тихие песни» воспринимают люди, очень далёкие от русской культуры, в частности стиховой, порой даже не знающие русского языка? На самом деле это свидетельство того, насколько данный цикл представляет собой сросшийся монолит музыки и стихов. Первый раз я столкнулась с удивившей меня по началу реакцией Арво Пярта на «Тихие песни». Он, конечно, хорошо знает русский язык, но достаточно далёк от использованных тобой стихов. Я была уверена, что он не станет слушать эту музыку долго. Однако он прослушал цикл с потрясающим вниманием, что называется, проглотил залпом, за два с лишним часа его длительности не шелохнулся и воспринял его как храмовую музыку. И отчуждения от этого казалось бы культурно далёкого ему слоя у него не было никакого. А известный немецкий продюсер Манфред Айхер, который сейчас работает с тобой, он ведь реагировал на «Тихие песни» аналогичным образом.

**В. С.** Я помню ещё один случай. Французский дирижёр Давид Робертсон, который записывал мою Пятую симфонию и вообще был известен и как оперный дирижёр и как пропагандист авангарда, тоже проникся мелодиями «Тихих песен». Однажды он меня застал врасплох и попросил сыграть песню на стихи Китса «La belle Dame...» Стихи он наверняка знал, как человек культурный. Но я же использовал русский перевод. Казалось бы, такая стилистика должна была быть ему очень чужда. Ан нет. Видимо,



находясь постоянно в сфере сложной музыки, типа Булеза, он стосковался по мелодиям, простым интервалам... Так, на какой-то ерунде с точки зрения теории может держаться очарование самой музыки.

Часто бывает, с другой стороны, что есть всё, что полагается иметь на лице, — нос, рот, а глаза мёртвые, взгляд пустой. Из-за этого вся вещь страдает. Казалось бы, открытыми живыми взглядами, слуховыми вестниками, неповторимыми мгновениями должна быть полна музыка, пронизана ими. Кстати, они часто опираются на наивные, узнаваемые ходы, обороты, гармонические последовательности, то есть на простейшие языковые средства. Даже у Шёнберга и Веберна, как ни странно.

**М. Н.** Ты считаешь, что если композитор ориентирован подобным образом, понимает, что музыка должна быть живой, такого ориентира достаточно? Мне кажется, что не достаточно.

**В. С.** Сначала достаточно, потом уже, как повезёт. Конечно, и степень одарённости имеет значение, когда это свойство даётся с трудом или даром, то есть как бы получается без усилий. Но и тот, кто его достигает с трудом, всё равно ценен, потому что знает, чего хочет, чего добивается, знает, в каком направлении плыть. Поэтому правильный ориентир даёт результат при всех обстоятельствах.

Но надо бояться идеологизированности. Когда услышишь, например, максимум «Главное в музыке — мелодия». Услышишь, прямо руки опускаются... Может даже чувство протеста возникнуть.

Бывает, что выбранный поэтический текст сразу не получается сочетать с музыкой. Скажем, к стихотворению «Река времён» я подбирался ещё в период «Тихих песен», но тогда пришлось его отложить. И это было, наверное, правильно, вводить её в цикл не стоило. Когда я её всё же написал, спустя значительное время, то понял, что она должна существовать отдельно. Услышав её, дирижёр Бо-

рейко счёл, что хорошо бы её оркестровать. Я так не думаю, потому что в этом случае может появиться излишняя значительность, которая мне кажется здесь неуместной. Когда апокалиптическое содержание носит как бы частный характер, передаётся скромно голосом *sotto voce* и фортепиано, тогда оно воздействует сильнее. Монументализации мне не хочется самому. Тем более что сначала эту ситуацию я воспринимал чисто философски, а после ухода Ларисы пережил её на собственной шкуре.

Когда впоследствии я думал об этой песне, то понял, почему она получилась. Песню начинают три аккорда фортепиано, напряжение которых с каждым аккордом снижается. И когда вступает голос со словами «Река времён», следует квартсекстаккорд. (Я уже рассказывал об этом, но в другой связи). Вроде бы совершенно банальный ход. Почему песня после этого сразу завязалась? Потом понял: квартсекстаккорд — это знак каденции, а каденция — своего рода апокалипсис и я, прикоснувшись к такому знаку, в данном контексте словно вступил в каденцию культуры. Каденционный ход имеет семантическую возможность свидетельствовать о завершении не только в прямом, но и в переносном смысле слова. В момент, когда возник этот квартсекстаккорд, будто включилось чутьё мгновенного улавливания. И песня пошла, первый шаг оказался правильным. Если бы не было этого первого верного шага, то я был бы не застрахован, как и любой другой, от необязательных шагов, когда можно так, а можно иначе, хотя чей-то вкус может этот правильный шаг и отвергнуть.

Анализ задним числом показал: я попал в определённое семантическое русло. И первые слова, и дальше — «и топят пропасти забвенья» мне что-то напоминали. Потом я понял — Глинку, арию Руслана: «Времён извечной темноты...» Это тоже своеобразный апокалипсис. Поневоле возникли какие-то семантические переключки, зона попадания соответствующего смысла. Тут уместно вспомнить слова Мандельштама о том, что «прежде губ уже родился шё-



пот...» То есть Глинка будто воспользовался тем, что уже существовало, он подключился к этому. Следующий этап – я подключился или кто-то другой. И не потому, что я ему слепо подражал. Может быть, Глинка в свою очередь подключился к какому-нибудь Генделю, предположим, в арии Саула. Возникла и ещё одна ассоциация – с «Двойником» Шуберта. Это тоже апокалиптический текст, но решённый в индивидуалистическом ключе. В итоге «Река времён» представляет собой некую свёрнутую структуру. Таня Рексрот<sup>1</sup>, услышав её, заключила, что там, дескать, свёрнута в концентрированном виде вся романтическая Lied – от Шумана до Вольфа. Это как бы тяжёлая вода, в которой один грамм весит миллиарды тонн. Достигается такой эффект тогда, когда ты попадаешь в семантическое поле, где словно ловишь разряды на игле. Такое может возникнуть только при особых взаимоотношениях музыки и поэзии, которые помогают, усиливают друг друга. Тебе лишь остаётся закрепить, зафиксировать их встречу. Когда же ты «уселся» на поэзию, основательно вникаешь в неё, может ничего и не выйти.

**М. Н.** Хорошо, а как относиться в этой связи к переделкам, которые не просто допускали многие великие авторы, но поиски пути улучшения текста были для них часто необходимы?

**В. С.** Потому что сочинительство – это сплошной процесс – что-то уловил, а что-то испортил, не навёл фокус. Вместе с тем, надо, наверное, вовремя остановиться в своих переделках. Как-то я читал, что А. Генис<sup>2</sup>, рассуждая о С. Довлатове, выдвинул такую мысль: когда рукопись долго находится у автора, она может начать загни-

<sup>1</sup> Рексрот Татьяна – современный немецкий музыковед и музыкальный критик российского происхождения.

<sup>2</sup> Генис Александр – современный писатель, литературовед, культуролог российского происхождения, ныне живущий в Америке.

вать. А когда уже издана, автор смиряется со своим собственным несовершенством. Потому что вообще-то путь к совершенству бесконечен... И если ты на этом пути не останавливаешься, есть опасность, что можешь поневоле начать уничтожать свой текст, потому что в какой-то момент он уже не поддаётся проработке.

**М. Н.** Мне говорил в этой связи мой друг художник Игорь Купряшин, который при жизни имел всего лишь одну выставку и ту накануне смерти (он умер рано, в 43 года), что ему было бы достаточно, если б его картины повесили на стены в какой-нибудь большой комнате или зале. Пусть даже там не было бы множества людей, но само отстранение от автора уже могло бы сыграть свою роль.

**В. С.** И ты таким способом освобождаешься от несовершенства, неполноценности своего текста. Я это и на себе испытал. У меня до сих пор нет вкуса и уважения к изданному тексту. Я его стремлюсь обязательно исправить. Тем более, почти всегда есть основания – то какая-нибудь опечатка, то песня из цикла выкинута, как мандельштамовская «Я скажу тебе с последней прямо́той» из «Тихих песен», изданных «Советским композитором» в 1985 году. Помню, мне позвонил Фима Гофман, который слышал по радио хор С. Слонимского на те же стихи и, узнав о моей ситуации, с возмущением сказал: «Что же это, выходит такой текст петь хором С. Слонимскому можно, а Вам нельзя?»

**М. Н.** Конечно, сейчас все эти идеологические запреты кажутся сплошной дикостью. Но мы в этой дикости жили. Хочу тебе напомнить, что когда зашла речь об издании, поначалу все мандельштамовские песни были выкинута из цикла. Я специально занималась этим, ходила к тогдашнему главному редактору издательства Е. Баранкину и отстояла все песни, кроме одной – «Я скажу тебе с последней прямо́той». Для умирающей советской идеологии слова «всё лишь бредни...» были смерти подобны.



**М. Н.** Существует мнение, что «большой стиль» в искусстве кончил своё существование. Он, дескать, покинул отечественное эстетическое пространство вместе с советской идеологией как её продукт. Другое мнение высказывает, например, Альфред Шнитке в беседах с Сашей Ивашкиным<sup>1</sup>, что проблемы «я и общество», «я и мир» по-прежнему актуальны, хотя рассматривать их, разумеется, сегодня надо на новом уровне. Мне кажется, что ты всегда – в самой маленькой пьесе, не говоря уже о крупных композициях, был приверженцем «большого стиля», хотя это никогда не декларировал.

**В. С.** Прежде всего, что такое «большой стиль»? Чем отличается, например, моцартовская симфония от его маленькой сонаты? Просто в размерах, в увесистости? Сама формулировка «большой стиль» ассоциируется с областью весовых категорий. В советское время была распространена такая негласная традиция: камерная музыка, допустим – это для «негров», а симфонический оркестр – это уже для «белых». На самом деле, соната для фортепиано вполне может представлять большой стиль, Hammerklavier Бетховена, предположим.

В большом стиле очевидны значительность, масштабность замысла, выпуклость, точность концептуального выражения. Может быть «большой стиль» несёт какое-то объективированное содержание, когда музыка становится более официальным явлением – большой симфонический оркестр, к примеру, звучит в Большом зале консерватории. Мне не очень ясно, а тонкий изысканный стиль Дебюсси – это «большой стиль»? Гендель, Брукнер, Малер – это «большой стиль»?

<sup>1</sup> Речь идёт о книге бесед музыковеда и виолончелиста Александра Ивашкина с композитором Альфредом Шнитке (Москва, 1994).

**М. Н.** «Пеллеас и Мелизанда» безусловно. Три последних названных автора – тоже. Думается, тут речь идёт о содержательной весомости, о концептуальной значимости.

**В. С.** Наверное, «большой стиль» – это роман. Когда задействованы большие средства, есть возможность их развернуть на значительном пространстве, появляется вероятность построить сложные коллизии. То есть, он в первую очередь связан с драматургическими проблемами. Можно предположить, что это какой-то этап в языке, когда проясняется перспектива, нет культа чрезмерных подробностей, а в качестве компенсации – более широкое дыхание, другой объём самого мышления, действуют эффекты пространства. Когда ты пишешь крупную композицию, там уже определённая стратегия.

Однако, в Багатели, Листке из альбома, Инвенции тоже могут быть черты «большого стиля», но только в маленьком объёме. Тут такая разница: едешь ли ты в повозке, запряженной тысячей лошадей или одной. Если не можешь справиться с одним конём, что уж тебе претендовать на большие объёмы! Кроме того, есть опасность, что в гигантской колеснице не ты будешь управлять лошадьми, а они тобой. Большой состав оркестра иногда опасен – что ни сыграешь, всё будет звучать, воздействует сама масса, наметишь, руководствуясь хотя бы минимальным профессиональным чутьём сочетание инструментов, – и всё в порядке. Если тот же кусок ты проиграешь, к примеру, на фортепиано, сразу может обнаружиться чужь, музыкальная бессодержательность. Когда ты эту «дулю» увеличишь в тысячу раз, она «монументально» воздействует, даже как бы помимо твоей воли.

**М. Н.** Ты с большим вниманием относишься к простым жанрам типа багатели, пасторали, инвенции, элегии. Почему они тебя так интересуют? Какое значение ты придаешь им?



**В. С.** В беседах с А. Ивашкиным Альфред высказал такую мысль. Чем более высок замысел, связанный, предположим, с религией, тем больше шансов, что произведение получится, и результат будет соответствовать замыслу.

**М. Н.** Мне кажется, что в нашем веке это далеко не всегда так. Зависимость часто бывает и обратной.

**В. С.** Тут есть опасность, что возникнет обольщение высоким и презрение к низкому, незначительному. На самом деле незначительного нет. В нём тоже может ощущаться знак великого.

Незначительным ты окутан повседневно. Конечно, когда человек бросается на амбразуру, это геройский подвиг. Но он совершается мгновенно, в состоянии аффекта. Прожить жизнь достойно со всеми её тяготами — это тоже подвиг. Одно другое как бы подпитывает. Сущность часто может таиться в пустяках. И я подумал: когда из музыки исчезает багатель, жди беды. Именно потому, что уходит незаданность, незафрахтованность творческого процесса, свобода и от высокого, и от низкого. Такая свобода может дать ощущение вечности, высокий дух в микроразмерах. Мы встречаем это в прелюдиях Шопена, в инвенциях Баха, где видим ту же высоту, что и в больших композициях, но сконцентрированную в мгновении. Возникает аналогия с жизненной ситуацией. Человек же не должен достойно вести себя только в церкви, а в быту забывать о благочестии, принятых нравственных правилах. В конце концов, об этом свидетельствуют евангельские заповеди.

**М. Н.** В своё время Альфред говорил, что очень важно, чтобы каждый композитор мог сочинить марш или вальс, что это своего рода проверка.

**В. С.** Нет, тут речь идёт о чисто профессиональных качествах, а я имею в виду нечто совсем другое, когда в пустяке содержится крупица высокого, как в капле росы отражается солнце. Кстати, бывает так, что гигантская

композиция имеет какую-то свою тяжесть и внешнюю значительность, выглядит содержательной главным образом из-за своих внушительных размеров, а маленькая, если она «несъедобна», это сразу заметно.

Интересно в такой связи высказывание Ницше, который сказал про Вагнера, что тот, дескать, замечательный миниатюрист, который умел запечатлеть мгновения меланхолического блаженства.

**М. Н.** Он имел в виду те или иные неповторимые мгновения его музыки?

**В. С.** Да, поэтому он и парадоксально назвал Вагнера миниатюристом, который умел собрать звуковой мёд и сконцентрировать его в своей музыке. Когда эта сладость разлита, она может оказаться отравой, когда сконцентрирована, то оборачивается драгоценностью.

**М. Н.** Тем не менее, я думаю, что вагнеровская гигантомания имеет смысл, поскольку эти медоносные фрагменты могут не восприниматься так вне контекста огромного пространства.

**В. С.** Может быть. Однако медоносность всё же была у него. Есть она и у Шопена — как в миниатюрах, так и в крупной форме, но в концентрированном виде, концентрация специфического меланхолического «напитка». У Шопена даже можно встретить квазитристановские ассоциации, в том числе буквальные, например в ми бемоль-минорном этюде опус 10.

**М. Н.** Если говорить об образности подобного рода, то её наверное правильнее всего обозначить, как культивируемую Вагнером любовь-смерть.

**В. С.** Да, это такая чувственная нота с оттенком катастрофы. Потому она так и действует. Недаром даже в природе на нас сильно влияет сумрак, закат.

Возвращаясь к исходной теме, хочу ещё раз сказать: если автор не делает разницы между пространной компо-



зицией и незначительной по размеру пьесой, то это правильно, возникает хорошее творческое натяжение. Как только такое ощущение ослабевает, жди неприятности.

Что касается элегии, которая часто у меня встречается, о ней особый разговор. До поры до времени она работает в чистом виде, потом приходит пора её естественной академизации, когда она требует определённой деформации. Затем, словно очищаясь через деформацию, она возрождается. Наивность становится вновь востребованной.

Сначала Элегия возникла у меня как частный момент. Позже она как жанр обросла более существенным смыслом. Обычная элегия пишется, что называется, «на раз». Но для меня этот жанр стал символом — и фортепианная Элегия, и песни на стихи Пушкина и Баратынского из цикла «Тихих песен». Мне кажется, если убрать элегию из музыки, то останется только «у-ля-ля» и «бум-бум-бум». Элегия в поэзии и в музыке — это особая сердечность тона, она способна передавать ранимость, трепетность человеческой души. Романтики, скажем, недаром культивировали элегию. Пьесы Шопена, например, почти на три четверти элегии.

**М. Н.** Мне кажется, элегия привлекательна ещё и тем, что в ней заложен богатый спектр разнообразных чувств, она очень многомерна.

**В. С.** Если применительно к элегии говорить о деформации натуральности, речь идёт о структуралистском определении. Если же перейти на человеческие понятия, то элегия способна воплощать необычные, необыденные чувства, которые могут возникнуть в момент болезни, слёз от счастья, а не только от горя. Было время в нашей истории, когда элегию изгоняли из культуры за унылую сентиментальность. Но изгнать её невозможно, потому что она, как ничто другое, связана с переживаниями человека. Даже если её, предположим, истребляли из высокой поэзии, тогда она уходила в быт, и люди, в том числе очень просвещё-

ные, допустим, Александр Блок, стараясь восполнить потребность в элегии, ехали слушать цыган. Словом, потребность в элегии не может иссякнуть.

**М. Н.** В твоей вокальной музыке практически всегда чувствуется необыкновенно органичная связь музыки и литературного текста. Ты специально заботишься о том, чтобы они были так спаяны? Потому что в этой связи возникает как достаточно острая общая проблема иллюстративности при воплощении стихов в музыке, проблема, осязаемая, в том числе, и в классическом творчестве.

**В. С.** Иллюстративность не обязательно встречается только в вокальной музыке. Предположим, композитор-романтик демонстрирует в музыке какие-либо психические процессы, хочет, допустим, передать бурю эмоций. Например, во Второй фортепианной сонате Шумана действительно запечатлён такой эмоциональный взрыв, вздрюченность чувств. Когда же буря эмоций передаётся чисто внешними средствами, получаем, скажем, «Мазепу» Листа. Принципиальная разница!

**М. Н.** Я имею в виду даже не такого рода иллюстративность или театрализованность, которая сильно осязаема в «Мазепе». Я имею в виду в вокальной музыке буквальное следование за текстом. Например, если требуется передать драматический момент — большой скачок в верхний регистр, динамика форте и тому подобные средства. Другими, но тоже заранее известными способами, передаётся спад эмоций. У тебя такой запрограммированности никогда не чувствуется. Ты её сознательно избегаешь или это само собой получается?

**В. С.** Получается само собой, и вот почему. Я стараюсь искать решение до тех пор, пока оно не приходит. Если же идти по линии сделанности, когда композитор поставил себе задачу написать цикл на такие-то слова, и он эту задачу выполняет, то его подстерегает опасность иллю-



стративности, и слушатель её сразу же ощущает. Другое дело, когда цикл рождается, постепенно накапливается, созревает; такого рода произведения появлялись как этап прожитой жизни, увлечения какой-нибудь актрисой (как у А. Блока, например). И тогда к частному переживанию могут подключиться многие, возникает надежда, что эпизод жизни художника станет интересен и другим и совсем в другое время взволнует не только данного автора. Это и есть признак лирического мирозерцания.

**М. Н.** Ты как композитор, видимо, улавливаешь в стихе какую-то музыку, которая с его внешним содержанием может и не согласовываться?

**В. С.** Не знаю, так ли это. Дело в том, что сам текст, когда ты его пропеваешь, вслушиваешься в него, уже имеет свою что ли зачаточную музыку анонимного плана. Не её ли передают барды, что поют под гитару? Когда же композитор берётся за текст, он, с одной стороны, улавливает «схваченность» стиха и опирается на эту неразрушимую гармонию, с другой, подключает её к своей чисто музыкальной поэтике. Это и есть Lied.

Бывает другой подход, когда композитор не стремится «подключиться» к стиху, а скорее пытается продемонстрировать своё умение, свою изощрённую технику, свободу своих действий. Мне такой подход не кажется благоприятным.

**М. Н.** Вероятно, чтобы подключиться к стиху, нужен особый слух?

**В. С.** Скорее, правильный ориентир, и это доступно любому музыканту.

Меня удивил в этом смысле Денисов в своём гигантском вокальном цикле на стихи Блока. Он пошёл тут по линии рассказывания стиха и пропевания его некими «иероглифами». Правда, там не всё время ощущается такое. Есть и другие места. Например, в раннем стихотворении

«Тёмный месяц встал над лугом...» образуется Lied, текст пропеваётся авторской музыкой. Денисов замечательный музыкант, он любил Шуберта. Но за что? Ведь шубертовские песни – это невероятные мелодии, связанные с «попаданием» в текст, а не просто аккорды, в которых ощутим знак индивидуальности Шуберта. По истории музыки известно, что рационалист Н. Римский-Корсаков ставил себе специальную задачу: сначала он писал мелодию, затем пропевал текст мелодически, то есть разделил работу на рациональные этапы. Я не считаю, что это так уж правильно, однако подобная метода говорит о том, что Римский-Корсаков понимал смысл того, что требуется. То есть, повторяю, – важно иметь правильный ориентир. Предположим, собака научена ловить определённый сорт дичи, а на другой сорт она не реагирует. У композитора должна быть стойка на мелодическую неповторимость, потому что без этого музыка превращается в нейтральную звуковую массу «вообще». Может быть, кому-то для бытовой музыки складных взаимоотношений голосов и достаточно – они звучат вместе, и получается некое подобие гармонии. Однако для серьёзного искусства этого мало.

\* \* \*

**М. Н.** Из нашего общего опыта слушания выяснилось, в частности, что явно существует проблема музыкального прочтения духовных текстов, текстов высокого содержания. Иногда возникает такая непредвиденная ситуация, что подобные тексты своей духовной наполненностью словно подчиняют себе музыку, и она становится чем-то второстепенным. Что ты можешь сказать на эту тему?

**В. С.** Если музыка пытается возвышенное сакральное содержание выражать своими средствами напрямую, это путь не плодотворный. Чем возвышеннее текст, тем труднее его объединять с музыкой. Музыка должна ждать, что-



бы текст приблизился к ней и пойти как бы параллельно этому тексту в таком смиренном содружестве (При этом по характеру она может быть активной).

Например, слова «Отче наш...» нельзя произносить в тоне большого пафоса, следует сделать это просто, без особого нажима, чтобы текст у тебя внутри запел. Если он запоёт, тогда и выявится его возвышенность. Потому что сакральное происхождение само по себе ничего не может обеспечить при переложении на музыку. Более того, если ты таким текстам будешь активно навязывать свою художественную волю, может даже гримаса появиться или традиционно принятое прочтение. Но оно уже не будет собственно музыкальным, а будет носить чисто служебный характер. Притом, что необходимая скромность сохранится. Но скромность скромности рознь. Я говорю о такой скромности, что как живая вода одухотворяет. Её возвышенность словно бы и не заметна, внешне она совсем проста. Тогда может возникнуть контакт музыки и сакральных слов, но контакт не идеологический, а какой-то иной. В этом случае у музыки появляется свой смысл, своя, не просто служебная роль. Причём, своя только тогда, когда музыка прозрачна. Аналогично тому, как лишь чистая вода обретает свойства святой, чем она чище, тем легче в ней возникают священные искорки. Вода как бы должна быть готова стать святой. Так и музыка. В ней ведь тоже есть простые – в данном случае чистые – интервалы, чистые структуры. В такой ситуации под влиянием ли священного слова музыка преображается, и если даже слово потом убрать, то его благотворное воздействие остаётся.

Мне кажется, это относится не только к сакральным текстам, а вообще – к взаимодействию слова и музыки в вокальном творчестве. Скажем, гениальные стихи Пушкина. Кажется, они вполне самодостаточны, зачем ещё к ним нужно сочинять музыку? Наверное, следует забыть, что это Пушкин или священный текст, и только когда освободишься от такого пиетета, а будешь воспринимать их про-

сто как какие-то полюбившиеся тебе слова, может быть даже тобой сочинённые, твои, есть шанс, что что-то получится. Если же пытаться подтягиваться под высокий уровень выбранных текстов, хорошего не жди. Перед сильным текстом ты словно скован своим восторгом.

Подытоживая, скажу, если текст принять как свой, тогда и значительный, и слабый тексты могут засверкать.

\* \* \*

**М. Н.** Как мне кажется, каждое значительное сочинение для тебя – это эпитафия. Мне хотелось бы, чтобы ты развил данную мысль.

**В. С.** Не только значительные произведения, но и самые простые. Потому что они являются эпитафией не по своему содержанию, но как свидетельства прожитой жизни. В этом смысл музея. Там могут быть собраны даже самые незначительные вещи, обрывки писем... Это те эпитафии, которые фиксируют память о прошедших мгновениях. Культура ведь – прежде всего память. А эпитафия может тем или иным образом продолжить жизнь, хотя бы вдохновить кого-то. Вот, например, эпитафия Сквороды<sup>1</sup>: «Мир ловил меня, но не поймал...» – уже философское изречение.

К культуре можно относиться как к актуальному полю, то есть то, что она порождает, касается непосредственно меня, потому что я это воспринимаю здесь и сейчас. Однако в ней можно видеть и знаки памяти, не просто музейные объекты, но экспонаты, к которым надо относиться с особой бережностью. Когда же мы играем с соответствующим оттенком бережности менуэт или мазурку, тогда поневоле возникает нечто вроде ностальгии по времени создания этих вещей, которое в данном случае может восприниматься как золотой век, потерянный рай. Частная ин-

<sup>1</sup> Скворода Григорий Саввич (1722–1794) – великий украинский философ и поэт.



терпретация оборачивается более общим подходом – и в трактовке, и в восприятии. Конечно, например, Реквием – определённый жанр. С другой стороны, вся человеческая культура несёт некий обертон свидетельства памяти об ушедшем. В этом сквозит какая-то печаль, даже если вещь не особенно грустная, печаль здесь особого типа, символическая. В эпохи более поздние, которые переживали спад после расцвета, такое сознание обостряется. Вспомним Пушкина, который, умирая, обращался к книгам: «Прощайте, друзья!» Возникают своего рода знаки потусторонности – книги, предметы, которые нас окружают, кому-то принадлежащие, способные поведать многое об их владельце. Когда ты играешь Моцарта, Гайдна с особой бережностью, то сначала кажется, что это проявление ностальгии, на самом же деле ты таким образом словно подключаешься к живой душе. Подчеркну ещё раз: культура – прежде всего память. Хотя она, конечно, в разные периоды жизни проявляется по-разному: в детстве в наивном, сказочном облике, во взрослом состоянии нагруженная опытом...

**М. Н.** В какой-то мере в этой связи. Не знаю, слышали ты от Наума Клеймана<sup>1</sup>, что Эйзенштейн в своей библиотеке расставлял книги очень необычным образом. Предположим, рядом с томиком Пушкина могла стоять научная книга о принципах перелёта птиц. И это отнюдь не означало оплошности в расстановке. Хотя трудно было поначалу понять, чем руководствовался Эйзенштейн. Потом Наум нашёл в архиве листок, который разъяснял ситуацию. Выяснилось, что работая, предположим, над тем же Пушкиным или над «Иваном Грозным» он, естественно, искал наиболее оптимальные типы мизансцен, и черпал материал, в частности, изучая характер, форму полётов птиц. В

<sup>1</sup> Клейман Наум Ихилевич – директор Музея кино, крупный специалист по творчеству режиссёра С. М. Эйзенштейна.

итоге порядок расстановки книг в библиотеке Эйзенштейна стал свидетельством подробностей его жизни.

**В. С.** Расположение книг в библиотеке любой квартиры – это некий шифр, своего рода тайнопись. Когда в музее стараются подобрать точно такой же стол, за которым работал данный писатель или композитор, это ведь тоже имеет смысл как попытка разгадать язык, скрытый в собранных в музее вещах. Хотя бы для посетителей, которые через приобщение к выставленным вещам лучше приобщаются к герою экспозиции.

**М. Н.** Кроме того, наверное, у посетителей начинает работать воображение.

**В. С.** Да-да. Это подключение к ушедшей жизни, благодаря которому ваша собственная жизнь должна завибрировать и не казаться такой уж кондово устойчивой.

\* \* \*

**М. Н.** Как возник в твоей музыке феномен постлюдийности, развёрнутые или не очень развёрнутые посткомпозиции? Их много, они разные, но ты постоянно к ним возвращаешься. Их надо считать результатом мировоззренческого подхода или формообразующим знаком?

**В. С.** Есть такое мнение: всё, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскрипума.

В развитой культуре, которая уже всё как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намёка. Кроме того, моё поколение действовало в зоне неких обязательных принятых форм. Не надо забывать, в какой стране мы жили и что нам диктовался каждый шаг, в том числе в творчестве. Мне стало скучно в этой зоне обязательных форм. Другие, правда, продолжали эту культурную деятельность. Мне же казалось, что ни к чему слушать искажённо



выраженную информацию, раньше внятно воплощённую кем-то другим. Я стал нащупывать своего рода эстетику отголоска, как-то связанную с философией дзена. Происходит нечто вроде такого процесса: мгновение вспыхивает и следует отголосок.

Формы постлюдий — это как бы следы мгновений, которые будто угасают. В более принятой обязательной форме тоже присутствует мгновение, мгновение удачи, например. Однако в моих постлюдиях развёртывается словно расшифрованное мгновение. Скажем, в Постлюдии для фортепиано с оркестром сначала происходит взрыв, потом движение словно идёт в обратную сторону. Много зависит от начала пьесы.

М. Н. В «Медитации» тоже всё вырастает из начального импульса.

В. С. Там эта постлюдийность есть, но это скорее симфония с новым сюжетом. «Медитацию» я рассматриваю как сонатную форму, приходящую к тождеству. Но главными и побочными партиями являются не мелодии, которые там есть, а системы, их порождающие. Коррекция привычной формы дала мне возможность избежать схематизма, но по сути это симфония.

Продолжу о постлюдийности. Кто-то прелюдирует, а я постлюдирую. Можно прелюдию и фугу рассмотреть с философским оттенком: прелюдия — некий предварительный этап, настройка; фуга уже обязательна. Прелюдия даётся словно даром, фуга кажется делом более ответственным; прелюдия — это детство, все тебя хвалят, любят, если детство сравнительно нормально. Фуга — уже взрослая жизнь, ты на работу поступил, зарплату получаешь, то есть жизнь со своими жёстко установленными правилами, законами.

Шопен принципиально создавал прелюдии без фуг (прелюдии без фуг писал и Бах, но у него они носили скорее служебный характер, допустим, предшествовали про-

поведи на службе или выполняли какую-либо другую служебную функцию). Я думаю, что Шопен не писал фуг потому, что фугой была сама его жизнь, фугой был он сам. Как лирический поэт. С его чахоткой, с его сложными отношениями с Жорж Санд.

Теперь, когда драма в искусстве XX века настолько укоренилась, что как бы удвоила сам социум, музыка настолько отождествилась с жизнью, что стало невозможно. Возникло ощущение, что жизнь, драма свершились, а осталась только постлюдия. Постлюдийное пространство — своеобразная реакция в условиях, когда мы налитаны драмой. Искусство, в частности моё, как бы отказалось от этого «служения». В частности, потому, что я не делал карьеры. В Квинтете у меня были ещё и Прелюдия, и Фуга, и Ария. То есть я вкусил и от такого пути. Потом я от него отказался, а, допустим, Альфред работал в такой парадигме. Он проживал в музыке драму жизни во всех параметрах со всеми вытекающими отсюда последствиями. В каком-то смысле и Денисов. Он вроде бы ушёл от семантической обязательности, зато сохранил обязательность композиторской работы, внешних её признаков, чтобы была развитая фактура, многоголосная полифония. Это всё надо было спланировать. Однако контакт с материалом там был не слуховой, а воображаемый. Я же старался придерживаться своих, наверное, достаточно ограниченных, принципов. Но эта ограниченность, наверное, обострила слуховую ответственность, семантическую наполненность. За счёт такой символической наполненности появилась как бы компенсация. И композиции, которые я называю симфониями, и которые, с общепринятой точки зрения, таковыми не являются, были для меня выходом из тупика.

А тупик явно был и давно. Например, симфонии Хенце<sup>1</sup>. Это совершенно чудовищный активизм, образно гово-

<sup>1</sup> Хенце Ганс Вернер — известный немецкий композитор, живёт в Италии.



ря, «блечение головой об стенку», причём непонятно, во имя чего. Другое дело — Шостакович. Там — симфонизм. Там существуют реальные цифры симфоний, и каждая имеет лицо. В Европе уже давно настал кризис этого жанра. Барток не писал симфоний, Стравинский хоть и писал, но не общепринятые симфонии, другие вообще обходили этот жанр. В этом смысле Шостакович — уникал. Даже прокофьевский симфонизм весьма условен, хотя Пятую симфонию я высоко ценю. Она, как и симфонии Шостаковича, связана с ужасами жизни, симфония как бедствие. Как говорили древние — Бог насылает на людей несчастья, чтобы поэтам было о чём петь. По аналогии — Бог нагнал фашизм, коммунизм, чтобы появились великие симфонии, подпитанные самой жизнью. Очевидно, если бы этого не было, не было бы живого симфонического жанра, существовал бы только заакадемизированный. У Хенце же симфонизм не образовался, есть только иллюстрация катастрофы, изображение того, до чего, дескать, докатилось западное общество, другими словами, чистая тавтология и ничего более. Можно, в конце концов, и Шостаковича назвать лишь певцом сопротивления режиму. Тогда ему был бы грош цена. Оттенок этого, конечно, есть в его творчестве, как и в симфонизме бетховенском, малеровском, но там и сверх этого много чего заключено.

Снова говоря о постлюдийности, подчеркну, что мне никогда не был интересен волевой, драматический тип симфонизма. Этот тип продолжили в своём творчестве Альфред, Боря Тищенко. Постлюдийность можно наблюдать и у Кнайфеля. В том числе в выбираемых им жанрах. Там, конечно, присутствует театральность, которая ему очень близка, но она сочетается с постлюдийностью. А Пярт разве не использует похожий тип мышления? Сами идеи отказа от истории, вхождения в вечность. История кончилась, и осталось пребывать в постлюдии. Но он делает это по-другому, чем я, через путь религиозного, канонического осмысления.

**М. Н.** Ты говоришь, что тебе чужд драматический тип симфонизма, который отличается, в частности, обострённо конфликтным типом драматургии. А как ты относишься к отражению негативного, злого начала в музыке? И даже трагического. Первых двух ты явно избегаешь. Что касается трагического, то оно есть в твоей музыке, но оно никогда не бывает социально окрашенным.

**В. С.** Действительно, показа злого, негативного начала я избегал. Вероятно, это была реакция на то, что они уж слишком много и широко воплощались, в том числе Шостаковичем, Лятошинским, с которым я много общался. И у меня наступило естественное отторжение. Тем более что появилась масса эпигонов, культивировавших подобную образность. Их было полно во всех республиках, таких маленьких Шостаковичей. И это стало просто катастрофой. Хотя раньше я Шостаковичем увлекался. Социальность же — вещь весьма условная. Скажем, Революционный этюд Шопена, которому приписано соответствующее содержание. На самом деле он выражает бурное личное негодование художника, который мог негодовать не только на царизм, но и на Жорж Санд.

**М. Н.** Не следовал ли ты позиции, сформулированной в своё время, в XIII веке, Бонавентурой, что зло, дескать, тоже надо изображать эстетически облагороженным? И это стало одним из постулатов средневековой эстетики.

**В. С.** Я как-то нашёл у Довлатова мысль о том, что Солженицын считал лагерь адом. А сам Довлатов, который служил в армии в качестве надзирателя, возражал так: «Ад — это мы сами». Эта поправка очень важная. Тут кроется проблема борьбы со злом. Чтобы встать на такой путь, ты должен как бы перевоплотиться в это зло, словно стать самым злодеем, превратиться в него. И подобное перевоплощение неизбежно. Другое дело, что чистоплюйство, отгораживание от зла, позиция полного невмешательства — тоже нехороши.



Однако прежде, чем пригласить слушателя бороться со злом, желательно это зло победить в себе самом. Помню, как парадоксально воспринимали студенты из нашего киевского Строительного института, которым я показывал Шостаковича, тему нашествия из его Седьмой симфонии. Они с удовольствием насвистывали эту выпуклую мелодию как популярную песенку. Вот тебе и борьба со злом. Если же характеристика зла лишена яркости, мелодической выпуклости, она тем более не удалась, становится просто противно и скучно слушать, получается какая-то битва с бумажными тиграми. Ты притворился, что ты победил зло, а на самом деле у тебя просто не хватило сил показать его во всей страшности и выпуклости, в его мнимости.

Мне кажется, что в первую очередь борьба со злом должна быть не только в социальной сфере. Я подхожу к этому с точки зрения лирического художника, поэтому воспринимаю данную проблему прежде всего, как борьбу со злом внутри себя, причём желательно сделать это до подхода к тексту.

Для меня яркий пример – это «Драма». Там не просто борьба со злом, там передан крах того процесса, когда музыка как бы уходит в песок, недоумение по этому поводу, разрыв замкнутости системы. Внешне некоторые приёмы, использованные в произведении, напоминают экспрессионизм. А экспрессионизм – психическая реакция на невзгоды, не борьба со злом, а словно вопль, реакция на него, протест.

Вообще-то мне кажется, что борьба со злом – занятие не музыкальное. Это занятие каждого человека – чисто нравственное, духовное. Музыка может стать такой борьбой, но это будет борьба с деструкцией, с так называемыми «чёрными дырами», со злом энтропии. Когда Прокофьев во время войны в разгар страшных бедствий писал прекрасную сказку «Золушку» и находил в себе силы творить красоту, отстраняться от безумств окружающей обстановки – может быть это тоже была такая форма отстранённой

борьбы со злом? У него была потребность напомнить о вечных немеркнущих ценностях. Ведь и в период войны солнце восходит, и звёзды сияют, птицы продолжают петь. Даже песня появилась: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат...»<sup>1</sup>. Получается, что борьба со злом – явление очень многообразное. Важно ещё, актуален ли созданный текст только для данного времени или он поддаётся своего рода *regretium mobile*, то есть вечному возвращению.

М. Н. Прокофьев и Шостакович, образующие в культуре пару дополняющих друг друга художников, и по части отражения злого начала сильно разнятся. Прокофьев как эпик всегда так или иначе отстранён от показа негативного, хотя у него есть и гротескные страницы, и всякого рода сарказмы. Однако создаётся впечатление, что он это воспринимает как некую стихию, иногда даже сказочную.

В. С. А Шостакович словно «влипает» в эту атмосферу.

М. Н. Он как психолог себя поневоле как бы идентифицирует с показанным злом.

В. С. Иногда это явно сказывается в неистовом симфоническом пафосе его сочинений. А потом будто начинается раскаяние. Борьба со злом подаётся как осмеяние его. На самом же деле это ужас, трагедия. И тут не до смеха. Возникает что-то вроде документа из психушки, психушки классической музыки. Шостакович, конечно, вошёл в классическую музыку. Но выдающийся дух, который в нём ошутим, неотменимо окутан семантикой негативизма, соответствующей атмосферой. Допустим, как замечательно течёт музыка в экспозиции Восьмой симфонии и в начале разработки. Там только мелькают как отдалённый отголосок грома миги того, что дальше станет главенствовать. Однако потом для меня всякая мера нарушается, становится неумолимо от разрушительной силы, которая исходит от

<sup>1</sup> Песня В. П. Соловьёва-Седого.



музыки. Как для слушателя, начального раздела подобной образности мне было вполне достаточно.

Возникает парадоксальный эффект прелюдийно-постлюдийного метода: во фрагменте может содержаться больше целостности, чем в полной развёрнутой композиции.

Но есть и другие слушатели, которые начинают реагировать исключительно на гротесковые марши, издевательские жесты, унисонные протесты. Именно тогда они испытывают яркие эмоции. Мне же достаточно намёка. Я реагирую на внутреннюю наполненность, которая чувствуется в экспозициях симфоний Шостаковича (той же Седьмой), а не на внешне эффектно развёрнутую ткань разработок. Внутреннее переживание я воспринимаю как подлинность композитора, высочайшее подключение его к мировой музыке. Внешнее — это уже дань его качествам драматурга. Мне достаточно первого, разжёвывать не надо. Когда есть нажим на негативную сферу и долго находишься в этой сфере, больше не хочется возвращаться к сочинению. Ведь если казнь совершена, голова отрублена, надо при возвращении наращивать голову и снова переживать катастрофический момент.

Поэтому в своём собственном деле я сделал выбор, о котором уже говорил, — выбор лирического поэта.

**М. Н.** Получается так, что входить в эту атмосферу зла опасно.

**В. С.** Опасно — не опасно, но в искусстве, в творчестве должно быть бесстрашие. Это вообще — азарт риска. Помнишь пушкинское: «Всё, всё что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья». Опасность привлекает аналогично, предположим, открытию новых земель. Недаром Данте спускался в ад.

**М. Н.** Но почему наиболее крупные наши композиторы, причём очень разные, ушли сейчас от этой образности совсем?

**В. С.** Значит, опасность для них сегодня в другом. Для Пярта, допустим, наверное, есть опасность пребывания в одной и той же благодатной атмосфере.

**М. Н.** В той, что ты называешь ангелизмом?

**В. С.** Да, это же опасность. Причём, опасность духовная.

**М. Н.** Может быть, в какой-то мере она не меньшая, чем при борьбе со злом, потому что не так видна, более скрыта, не настолько явна.

**В. С.** Всё же самая главная опасность — это когда благие намерения есть, а осуществить их не получается. Представь себе бездарную борьбу со злом. Что из такого может получиться?!

**М. Н.** Когда я слушаю то или иное сочинение, ловлю себя на странной мысли: меня иногда раздражает по видимости совершенно сделанная композиция, словно без каких-либо шероховатостей. Это формулировал Алексей Константинович Толстой, который говорил, что если в драме надо обязательно следить за сделанностью, точностью выражения мыслей, то в лирическом стихотворении важнее спонтанность, а тот или иной изъясн ему может только пойти на пользу. Помню ещё такой, теперь уже ставший историческим случай. Шостакович, учитель Тищенко, был не очень удовлетворён оркестровкой его Первого виолончельного концерта. Там преобладали духовые, и не просто, а использованные в экстремальных специфических регистрах. Струнных не было вовсе. Дмитрий Дмитриевич решил подарить Борису на день рождения свой вариант оркестровки концерта. Он сделал её по всем правилам, включил как основную группу струнные, уравновесил применение духовых, но особость музыки, её «изюминка» в большой мере были потеряны. Мне пришлось сравнивать обе редакции, поэтому для меня такая оценка достаточно ответственна.



**В. С.** Чем меньше вещь, тем шероховатость как-то незаметнее. Чем больше, тем, соответственно, виднее. Сами пропорции воздействуют. Совершенство, или то, что мы считаем совершенством, — это наша привычка в какой-то мере. Однако если ты любишь вещь, то для тебя эти несовершенства не имеют значения, ты их прощаешь. Например, я люблю оба концерта Шопена. В них есть свои несовершенства — бесконечная монологичность сольной партии, не всегда ловкие взаимоотношения её с оркестром. Но когда я слушаю музыку, я всего этого не замечаю. Шероховатость скорее всего свидетельствует о несовпадении внешней и внутренней формы. Композитор иногда и может сгладить такое противоречие, но тогда есть опасность, что он потеряет то неповторимое, что есть в его произведении. Появится пусть повреждённое дитя, но зато живое. Такое противоречие, бывает, обнаруживается и в самых совершенных вещах.

**М. Н.** Мне кажется, что в тех композициях, в которых ощутимо то или иное несовершенство, если они живые, всегда есть своего рода компенсация. Возьмём Прокофьева. Иногда раздражает у него несколько механистичное заданное течение формы, которая подчиняется, как правило, принципу сопоставления. Но его замечательные мелодии будто компенсируют этот недостаток. И мы попросту его часто не замечаем. В других случаях, однако, обращаем на это внимание.

**В. С.** В тех случаях, когда материал лишён того очарования, которое свойственно многим его темам. Поскольку у Прокофьева есть яркая индивидуальность, то слушатель проносится словно мимо таких обычных средних, не оригинальных формообразующих решений. Если же индивидуальность выражена не так ярко, то построения типа *a, b, c* и тому подобные, скомпонованные будто в рабочем порядке, становятся заметны и начинают раздражать. Аналогичное происходит, когда, допустим, два человека пи-

шут серийную композицию. Оба смотрят в таблицу, чтобы следовать правилам. Но один сразу же о ней забывает, другой не может от неё оторваться. И любая нота, серия, любой аккорд берётся лишь по установленным правилам, умозрительно, а не рождается, творчество не становится тайной.

Если возвратиться к разговору о совершенных композициях, то школа как раз направлена на то, чтобы достигнуть совершенства в условиях установленных правил игры. Как в безукоризненной игре в футбол. Игрок не имеет права нарушать правил и допускать штрафных ударов. Настоящая игра в этом случае может и не состояться, но совершенство будет.

В игре исполнителя тоже есть похожая проблема. Предположим, эстетическое чувство исполнителя не позволяет ему долго пребывать на одной педали. А музыка требует этого вроде бы несовершенства, например у Шопена. Сначала может показаться, что это грязь. Однако, у одного пианиста сыгранный фрагмент воспринимается как ком грязи, у другого — как новая необычная гармония. Но её именно так надо услышать и суметь передать.

\* \* \*

**М. Н.** В твоей музыке я всегда ощущаю — во всяком случае как конечный результат — достижение некой гармонии. С другой стороны, мне не кажется, что мир ты воспринимаешь как нечто гармоничное. Это что внутренний интуитивный голос, который приводит тебя как художника к такому результату, или это другой процесс?

**В. С.** Бывают разные виды гармоний. Возьмём чашку. Она должна быть красивой и не протекать. То есть речь тут идёт о гармонии сделанной вещи. Когда судят о художественном произведении, говорят о том, как оно организовано, соблюдены ли в нём определённые пропорции, есть ли у его автора чувство формы. Если оценивают музыку, то



прослеживают, как осуществлён подход к кульминации, как сделана она сама, каков выход из кульминационной зоны. Это всё оценочные параметры. Уже проследивание такого процесса может доставлять слушателю эстетическое удовольствие.

Из опыта моего «похмелья», то есть состояния после творческого деяния, когда ты в состоянии проанализировать, что ты сделал, я заметил важную вещь: при сочинении каждого фрагмента музыки следует бесконечно вслушиваться в него, вслушиваться в каждый аккорд, интервал. Вслушиваться можно и «глазами» или просто внутренним слухом. У одного этот процесс медленный, у другого быстрый, даже мгновенный. Но такое вслушивание осуществляется бесконечно, насколько имеешь силы и время. Тогда словно появляется обратная связь с тем, что ты делаешь, хотя бы минимальный такой контакт должен быть. В результате этого процесса может появиться странный эффект: ты, создатель текста, как бы идентифицирующийся с ним, выходишь из него другим, чем вошёл, чем был в начале. Если такое видоизменение происходит, то для меня, для моего сознания это означает, что вещь получилась. Конечно, в своей оценке я могу ошибиться. Могу также не опознать видоизменение. Тем более что объективные оценочные факторы тут не в помощь.

Описанному механизму подчинены все мои композиции – и большие, и маленькие. К примеру, от прослушивания Метамузыки, которую и некоторая часть публики на концерте в Берлине, и даже сам Алёша Любимов сразу не опознали, я ощущал себя погружённым в иное сознание, как бы преображённым. Видоизменяется время, оно, я уже говорил это однажды применительно к своим большим композициям, будто сжимается.

С реальным временем подобный таинственный контакт почти никогда не возникает. Другое дело, когда речь идёт о художественном времени или моментах сильных

переживаний, впечатлений, тогда время течёт совершенно по-иному, чем в обыденных обстоятельствах.

Можно даже установить более жёсткий и определённый подход: пусть произведение не несёт светлого озарения, пусть после его прослушивания останется состояние унылости, меланхолии, лишь бы не было мусорообразного чувства гадости, пакости, отвращения.

Музыкальный текст должен нести ощущение самодвижения, полёта, блаженства. Тогда возникает гармония. Если же исчезает эстетика блаженства, полёта, которые способны тебя приподнять над обыденностью, исчезает само назначение искусства. Остаётся бедная информационная функция или – того хуже – провозглашение того, что искусство идёт к закату, немоте. Блаженство может быть даже в гибели, как в музыке Вагнера или Скрябина.

**М. Н.** Хочется, чтобы музыка была утешением.

**В. С.** Да, утешением, забвением, но таким, после которого ты выходишь обновлённым. Подобно тому, как у Тютчева «на бунтующее море льёт примирительный елей». Может быть, именно поэтому есть смысл заниматься музыкой. Она как бы восполняет то, чего в жизни не хватает, искусство приносит в жизнь какое-то другое горючее, которое не видно, не осязаемо. Не об этом ли речь, когда говорится о его божественном происхождении? Недаром А. Волконский любит восклицать: «Пора ж наконец понять, что такое музыка, сколько ж можно?!» С тех пор, как её определили древние, дело не сдвинулось. Это ведь не случайно. Бога тоже никогда никто не видел.

**М. Н.** В твоей музыке, как я её ощущаю, никогда нет атмосферы ада, есть, безусловно, чистилище, иногда – рай, который воспринимается как блаженство. Хотя, что такое рай, нам знать, конечно, не дано.



**В. С.** Знаешь, на самом деле все эти разговоры — о зле и добре в музыке я, пожалуй, не склонен поддерживать. Это всё же проблемы не музыкальные, а духовные.

**М. Н.** Чем больше я думаю о твоей музыке и соприкасаюсь с ней, тем больше мне кажется, что она требует каких-то специфических типов анализа. Потому что если пользоваться обычными методами, суть твоей музыки не раскрывается, остаётся закрытой. Это касается не только твоего творчества. Аналогичное — с музыкой Пярта, например. И она, мне кажется, рассчитана на совершенно особые аналитические подходы. Какие, я, к сожалению, не знаю, у меня нет рецептов.

**В. С.** Я бы не сказал, что это так. Анализы бывают разные. Ты, видимо, имеешь в виду усреднённо-школьную разновидность анализа. Даже он предполагает разные нюансы. Существует некое общее мерило, открывающее — во всяком случае до поры до времени — все двери. Но не замечающее при этом «тайники», которые оказываются прозеванными, пропущенными. Именно анализ их не заметил. В отличие от воспринимающего слушателя, не просто заметившего, но обратившего на них особое внимание.

В оценке произведения есть явные вещи, а есть скрытые, невидимые, — то, что называется невидимой композиторской работой. Это связано, в частности, с мелодической концепцией. Мелодия возникает за счёт неявных жестов. Если же смотреть на явные жесты, то не определишь, чем отличается удавшаяся мелодия от неудавшейся. Требуется более тонкий аппарат, другой уровень поиска. С его помощью можно обнаружить некоторые нарушения, деформацию. Потому что раз некий «секрет» ощутим при прослушивании без анализа, значит это должно поддаваться и анализу. Только анализу другому. Самое же главное, что анализу не поддаётся осознание целостности формы. То есть, конечно, можно определить, какими логическими операциями она обеспечивается, тональным планом или

выращиванием из одного тематического ядра. Но это всё внешние признаки.

**М. Н.** Именно поэтому я и поставила так вопрос относительно особых аналитических подходов к твоей музыке.

**В. С.** Получается, что общепринятый аналитический аппарат работает, но нужно улавливать, кроме того, и обертональные смыслы. Смысловая семантика подобна обертону. Ты как бы в определённом месте «нажимаешь» материю этого текста и возникает обертон — словно за пределами этого текста, который касается видимого текста, но не тождествен ему. Он прежде всего рассчитан на слуховую опознаваемость. Поэтому музыка имеет, кроме текста, семантическую обертональную сферу, которая присутствует и в композиторском, и в исполнительском творчестве в виде своего рода астральных тел, нимбов. В этих случаях тайна того, как достигнут такой эффект, сокрыта. Одно произведение не даёт эти обертоны, другое даёт — обертоны смысла, пространства, обертоны временные. Благодаря чему? Благодаря каким-то еле заметным «чуть-чуть».

**М. Н.** Можно ли это определить материально или только на уровне ощущения? По своему опыту знаю: чем глубже я проникаю в сочинение определённого типа, — такого, который мы обсуждаем, — тем мне становится яснее, что в самой глубине его сокрыта тайна, то, чего нельзя коснуться, тайна, которую мне не дано «схватить руками» или сформулировать понятийными категориями. Разве что по принципу аналогии. Может быть, конечно, это мой недостаток, моя ограниченность.

**В. С.** Когда ты создаёшь сочинение, то, разумеется, пользуешься необходимыми тебе средствами выразительности. Однако если сочинение получается, возникает, как бы помимо твоей воли, нечто большее, чем твоё усилие. Казалось бы, усилие было таким интенсивным, что глаза на



лоб полезли. Но оказывается, что это усилие только предварительное. А чтобы родить то неуловимое, которое приходит как единственно правильное решение, ты мог бы потратить тысячу лет. Как, скажем, классики демонстрируют нам свои уроки? Более всего тем, что мы чувствуем там своеобразные подарки. Помимо умений, техники, индивидуального языка... Но это всё есть и в удавшихся произведениях, и в неудавшихся. У меня даже в Ворзеле<sup>1</sup> однажды родился образ: как только явился бы такой подарок, лампочки бы загорелись, заискрили. Возникает впечатление, что в XVIII, в XIX веках очень часто загорались лампочки! — по музыке чувствуется. И композитор радовался именно этим подаркам. А сейчас, похоже, радуется тому, что написал толстую, хорошо организованную партитуру, продемонстрировал те или иные свои технические умения.

**М. Н.** Позволь, но однажды ты высказал мысль, которая меня очень увлекла. Дескать, путь как таковой, продуманная со всех сторон пошаговая композиция сегодня становится более актуальной, чем спонтанно рождающаяся пропетая музыка.

**В. С.** Вообще-то путь есть отличительная черта любого текста, путь как лабиринт, как восхождение к кульминации и т. д. Но если эта путеводность становится главной целью композиции, тогда возникает проблема. Например, ситуация, когда путь ясен, скажем, зона каданса или соединительный связующий раздел. И вдруг в нём вспыхивает необъяснимое очарование. И с одной стороны, раздел несёт функцию перехода, с другой, здесь появляется тот самый дар, о котором мы говорим... и оказывается, что не в главной или побочной партиях, а именно тут, в переходе, и скрыт этот «подарок». Конечно, композитор делает усилия, он ищет подарок, ждёт его появления, но ему не все-

гда отвечают, когда он стучится в дверь. Бывает иначе: он стучится по инерции, ему ответили, а он и не заметил.

Классика всё время ставит проблему подарка. Но надо стараться всякий раз воспринимать его именно как подарок, тут не должно быть привычки, инерционности, даже если речь идёт о хорошем, возвышенном. Кстати, подарок, который мы воспринимаем по инерции, это шлягер, из-за заигранности, слишком большой доступности мы, слушая его, теряем ощущение свежести. Правда, бывает шлягер-обман, где специально используется инерционность как приём. В других случаях встречается вещь, которая получилась, которую полюбили, но так полюбили, что она стала нести печать инерционности.

\* \* \*

**М. Н.** Кто для тебя важнее в истории — создатели новых идей или те, кто их полноценно развивали? Очень условно: Скрябин — Рахманинов, Римский-Корсаков — Чайковский. И с этой точки зрения, Штокхаузен и Кейдж в качестве поставщиков оригинальных идей.

Я понимаю, что поневоле схематизирую реальную картину. Чаще всего в творчестве встречаются смешанные типы. Но, тем не менее, разделение художников на разные типы всё же, вероятно, достаточно закономерно.

**В. С.** Абсолютная новизна не познаваема. Это не значит, что к ней не стремятся. Изначальные традиционалисты в своей позиции имеют, видимо, такую ошибку, считают, что ничего нового нет и не может быть. И словно заранее обрывают себе крылья, даже не стремясь достичь какого-то высшего состояния. Те же, кто считают себя новаторами, у них другая иллюзия. Они стремятся переступить через общепринятое, не замечая, что новое содержится в его природе. Шёнберг полагал, что именно в стадии сохранения традиционных начал художник становится новатором.

<sup>1</sup> Ворзель — Дом творчества композиторов под Киевом.



В 60-е годы желание овладеть новыми формами языка, технологическими системами преобладало. Затем стремление мыслить по-новому переместилось в семантическую сферу. Это были даже не поиски новизны как таковой, а того, что можно назвать «вечно живым». И если и возникали переключки с наследием прошлого, то только по принципу – и то живое, и это. Например, при обвинении в традиционности можно возразить: есть в жизни вещи раз и навсегда необходимые, сами её условия – вдох и выдох. Попробуй представить себе, что вдох сделан, а выдох – нет. Что получится? Новаторство?.. Конечно, нет, просто живое существо погибнет. До поры до времени такая экстремальная ситуация может означать признак новаторства. Однако на очень малом промежутке. Так и в музыке есть условия существования данного вида деятельности. Скажем, чередование сильной и слабой доли. Оно как раз и иллюстрирует по-своему вдох – выдох. Трактовка в музыке мелодии и гармонии может быть традиционной и новаторской. Но представить себе музыку без этих основополагающих компонентов невозможно, они есть условия её существования. Поэтому на них как бы не стоит посягать со своими экстремальными намерениями, лучше, правильнее, как кажется, относится к ним бережно.

Если же мы разрушаем принципиальные условия существования данного вида искусства, допустим, то скорее приходится говорить о перформансе, а не о тексте. Тогда не надо претендовать на создание музыкального произведения, это скорее отражение фона жизни, вида театрального представления. И такой продукт не стоит судить с точки зрения музыкального искусства.

Короче говоря, новизна всегда присутствует, если ты ощущаешь сочинение как живое. Это встречается и в бытовой музыке. А как относиться к шедеврам в классике? Тут есть свои опасности. Есть разные типы красоты – красота, которая более строгая, которая не обольщает – она, дескать, праведна. А та, что обольщает, – вроде бы от дья-

вола. Но на самом деле это проблема воспринимающего её и не более того. Возьмём Шопена. Он кажется всем нравится, как бы обольщает, но нельзя сказать, что это обольщение искусителя. Кстати, и шлягер шлягеру рознь. Предположим, «Я помню чудное мгновенье» – разве не шлягер? Или «Вечерняя серенада» Шуберта? Это тоже всем нравится, однако тут есть неотменимость, персональная красота, что приносит новизну. Такая новизна, которая действует незаметно; создаётся впечатление, что она не требует усилий интеллекта, что, конечно, не так. Словом, новизна присутствует в любом удавшемся сочинении.

**М. Н.** Поэтому эти пары композиторов, о которых шла речь раньше, они в твоём представлении выглядят искусственно: один придумывает идеи, другой их ярко развивает?

Наверное, многое зависит и от самой позиции каждого данного художника. Один акцентирует новаторство, ставит его во главу угла своей деятельности. Таковы, например, Скрябин, Прокофьев в определённый период. Рахманинову это не было свойственно.

**В. С.** Если взять в этой связи Скрябина, то хотя его ранние произведения подражательны, свидетельствуют о любви к Шопену, однако в них тоже уже есть определённые индивидуальные жесты, пусть скромные. То есть ощущаешь новизна, но она как бы тонко спрятана, инстинктивно не демонстрируется. Когда же новизна подаётся идеологически, для меня возникают проблемы. В этом случае произведение словно бы уходит от своего назначения бытийственного продукта. У Скрябина демонстрируемая им новизна опирается на философию, не близкую мне теософию. И она будто обрушивается на меня. В то время как в ранних его сочинениях беззащитность, даже салонность, сентиментальность, тип подростковых эмоций меня трогают. Это неотменимо, как неотменимы первые концерты Шопена, о чем я уже, кажется, говорил в другой связи. И полу-



чается, что новизна ранних сочинений не меньше, чем зрелых, но она проникает незаметно, на инстинктивном уровне.

**М. Н.** С этой точки зрения интересно обратиться к одной статье Рудольфа<sup>1</sup>, которая была опубликована в сборнике «Монтаж» и называлась «Рекомбинации в природе и искусстве». Там речь идёт о том, что всякое открытие в человеческой деятельности обычно происходит с помощью рекомбинаций уже известных вещей, то есть новое качество возникает как бы от перегруппировки привычного. Этот принцип он считает универсальным.

**В. С.** Тут возникает разница в подходах: когда ты подобный метод используешь сознательно или так получается словно само собой, будто ты с методом не знаком. Причём, во втором случае можно забыть о таком механизме, тем не менее, он будет работать. В первом же ты вроде бы вооружен методом, а тот может и не поддаться. Аналогично тому, как заявить: я владею методом диалектики. Как это может быть? Это диалектика тобой владеет.

Если же вернуться к разговору о новизне, то она может возникнуть в творчестве человека, который даже не ставит перед собой такую задачу, вовсе не думает о новизне. В XX веке была специальная установка на смену парадигм, искусство подчинялось этой тенденции времени. Существовали эпохи, когда установки такой не было, достижение нового не педализировалось, тем не менее, новизна рождалась, она словно естественно вырастала, как растёт дерево. А в XX веке она стала возникать через катастрофические процессы, которые, к тому же, культивировались.

**М. Н.** Это ещё связано с тем, что в XX веке получил распространение тип художника-теоретика, причём теории

<sup>1</sup> Салганик Рудольф Иосифович — крупный российский ученый-генетик. Ныне живёт в Америке.

выдвигали не ординарные художники, а самые что ни на есть талантливые, например, П. Филонов или В. Кандинский, в музыке А. Шёнберг

**В. С.** Большой композитор-теоретик — это уникам. И в прежние эпохи подобные явления встречались, например, крупным теоретиком был Рамо, но они не были столь распространены, как в XX веке. Наверное, сильным теоретиком мог бы стать Бах, однако, этим не занимался, хотя, судя по его музыке, имел системное мышление.

**М. Н.** В контексте разговора о новизне. Как ты понимаешь роль в культуре Штокхаузена и Кейджа? Или их нельзя ставить рядом?

**В. С.** Сейчас мне трудно судить об их творчестве. В своё время, в 60-е годы, музыка Штокхаузена, Ксенакиса<sup>1</sup>, будоражила, действовала, как катализатор. И я, и мой тогдашний круг, помногу раз слушали их и даже увлекались этими произведениями. Но уже в тот период я уловил, что они существуют в каком-то ином измерении, нежели классическое. Сколько ни слушаешь, ценишь впечатление «вообще», без конкретных деталей. У этой музыки, конечно, был свой мир. Тут демонстрировался метод, и он отражал определённый метафизический подъём, своё видение. Но произведение, когда ты его слушаешь множество раз, словно должно прирасти к слуху, и тогда каждый его поворот, каждый завиток тебе знаком. Если они удачны, ты любишься ими, всякий раз блаженствуешь, узнавая. Здесь же кажется, что сочинение воздействует только своим общим звучанием. Всякая же конкретика какая-то анонимная. Это то же самое, если бы вдруг от Баха, Шопена, Бетховена остались только общие впечатления — некие «баховость», «шопеновость», «бетховенность».

<sup>1</sup> Ксенакис Яннис (1922–2001) — французский композитор греческого происхождения, родом из Румынии.



У мэтров современной музыки, которые обладают своим методом, конкретность сочинений чаще всего определяют название, составы, но не неповторимость. В этой музыке есть даже индивидуальное лицо, а глаз нет.

В своё время данные произведения на меня воздействовали, сейчас же нет. Можно сравнить с впечатлением, полученным от концертов Шопена, которые я когда-то очень любил, а потом забросил из-за антиромантической позиции, не слушал лет двадцать. Когда же послушал сейчас в исполнении Володи Фельцмана<sup>1</sup>, то поразился: всё ожило, никакого ощущения, что это устарело. Я увлекался этой музыкой, будучи незрелым, начинающим музыкантом, теперь вроде бы искушённый, зрелый, но реагирую так же. Значит музыка выживает... Из-за неповторимости лица, которое опознается через столько лет.

Современные же авторы, о которых шла речь, не сочиняли свои опусы персонально, они были спланированы. Ощущались своё видение, придуманная концепция, но их воплощение... Впрочем, выбранный материал может быть и не поддаётся прослушиванию, индивидуальной подаче. Иначе процесс сочинения должен был бы длиться лет сто. Может быть, на плечах этого метода кто-то и сумел бы выбрать более индивидуальный путь... Я не отрицаю этого. Разумеется, мастера, типа Штокхаузена, хотели создать полноценный продукт. Но действовал композитор именно в контексте. Когда актуальность контекста потерялась, и произведение продолжало жизнь вне контекста, стало ощущаться, что в нём изначально был полемизм. Автор словно рассчитывал на «вопёж»: «Что вы делаете с музыкой?!» Один, как футурист, специально дразнит быка, другой просто стремится действовать в зоне риска.

**М. Н.** Знаешь, ведь Штокхаузен лет десять назад приезжал в Москву с целой серией концертов. Впечатления

<sup>1</sup> Фельцман Владимир — современный пианист, сейчас проживающий в Америке.

самые разные. Но лично меня, пожалуй, увлекли сочинения определённого рода — те, где органично сочетались электронные инструменты и обычные акустические. Он довольно виртуозно оперирует такими сочетаниями.

**В. С.** Ты, предположим, получила глубокое впечатление. Дальше предполагается, что полюбившееся произведение ты переслушиваешь, всякий раз обнаруживая в нём что-то новое. Света Савенко мне говорила, что эти произведения Штокхаузена надо видеть, потому что в них сильны элементы инструментального театра. Допускаю. И всё же, когда я слушаю на пластинке, скажем, «Воццека», которого тоже, чтобы полноценно воспринимать, надо видеть на сцене, музыкальная сущность его сразу может и не производить такого ошеломляющего воздействия, однако с каждым новым прослушиванием проявляется всё больше и больше.

Я верю, что вещи, подобные штокхаузеновским, могут произвести впечатление. Но эффект повторного многократного прослушивания ничего не даёт. И получается, что эти вещи скорее остаются в области воображаемого, не сущностного. Они вроде бы и есть, и вроде бы их нет. С точки зрения других текстов, о которых мы говорили, не скомпонованных, не сконструированных по определённому заданному методу. То есть композиций, живущих своей самостоятельной жизнью, а не жизнью метода.

**М. Н.** Слышал ли ты когда-нибудь еврооперы Джона Кейджа? Мне кажется, что человеку, который судит о них, эти еврооперы предоставляют прежде всего материал для анализа, для построения разного рода концепций. Разумеется, сочетание оперных шлягеров, здесь представленных в исполнении разных составов, которые звучат одновременно и не приходят к общему звуковому знаменателю, указывает на следование постмодернизму. Для меня это — явный пример кризисного явления. Потому что автор как бы рас-



писался в том, что на самом деле он ничего своего не способен сделать с таким знакомым материалом.

Но вот что интересно и что так или иначе подтверждает некоторые твои идеи о метафорическом стиле. Я слышала «живьём» две европеры — № 3 и № 4. Первая была колоссальной нагрузкой на уши, которые не выдерживали агрессии звучащей на сильном *forte* массы собранных, по видимости, хаотично хитов, и я мечтала о том моменте, когда, наконец, эта какофония закончиться. Не то было с другой европерой, идущей на *piano*. Ты постепенно перестаёшь обращать внимание на известную тебе семантику данных отрывков и воспринимаешь эту музыку как нечто достаточно самостоятельное. Во всяком случае, слух её не отторгает.

**В. С.** Тут возникает метафорический стиль. Но я хочу подчеркнуть, что надо обязательно разделять две различные ситуации.

Одно дело, когда звучит какое-то произведение, и ты на него реагируешь, оно производит на тебя какое-то впечатление, которое при повторном прослушивании может и не возникнуть. Если же ты возвращаешься к тексту вновь и вновь и обнаруживаешь в нём такой «вечный двигатель» блаженства, то для меня это признак подлинности, в конце концов, признак причастности к классике. Произведение может тебе даже надоесть, но скорее из-за твоей усталости. Словом, здесь речь не идёт о вкусовых пристрастиях — один любит фортепиано, другой альт. И часто бывает, что пьесу того или иного состава оценивают только по определённым профессиональным параметрам — использование красоты данного тембра, выигрышная возможность для исполнителей продемонстрировать беглость пальцев, легко одолеть предложенную виртуозную фактуру. Это всё важно, но этого мало. Получается так: играй что попало, только тихо и бережно! Сошлюсь в этой связи на мнение Альфреда о моих «Тихих песнях». Он говорил в беседах с

Ивашкиным, что если в этом цикле не выполнять авторских требований, то музыку невозможно слушать. И как она, дескать, преобразуется, если исполнитель следует моим указаниям. Так-то оно так, да не совсем. Действительно, вроде бы слушать невозможно, однако если это состояние преодолеть, сам текст остаётся, даже спетый фальшиво. Повреждённый, он всё равно будет пробиваться как существующая неотменимая звуковая реальность.

Часто бывает так, что невозможно преодолеть противоречие между внутренней (композиторским текстом) и внешней формой (исполнительской трактовкой), и на этом противоречии может попасться, кто угодно. На априорной зыбкости композиторского текста, кстати, основаны парадоксальные факты провала гениальных сочинений, которые смогли оценить лишь много лет спустя.

По идее исполнение должно доводить до минимума зазор между внутренней и внешней формой композиции. Это и есть ситуация, когда произведение трактовано стилистически правильно. И взаимоотношение творца и интерпретатора всегда в той или иной форме драматично, может состояться, а может и нет. Недаром говорится в Библии: «имеющий уши да услышит...» Даже шлягеры не всегда в первый раз бывают услышаны. Например, «Подмосковные вечера» далеко не сразу обрели популярность. Соловьев-Седой написал песню для какого-то фильма, и его авторы были ею недовольны, даже предъявляли к нему претензии: «Нельзя ли было больше постараться...» Видимо, этой простой песенке, чтобы дойти до людей, стать узнаваемой для них, приносить им удовольствие, важно было, где и в каких условиях она прозвучала. Потом и весь мир её подхватил, даже для лауреата конкурса Чайковского Вана Клиберна она стала символом России. Что творилось в Большом зале консерватории, когда он её заиграл на «бис»! Публика неистовствовала от восторга.

Даже в таких простых вещах может с первого раза возникнуть непонимание. Но в конце концов произведение



пробивается к слушателю, хотя для этого требуется возврат — ещё и ещё раз, словно таким образом наводится резкость, и его ценность становится очевидной. Конечно, если она есть, если же нет, то никакой возврат не поможет.

Можно, в конце концов, путём искусственного намагничивания, насильственной «раскрутки» создать даже шлягер. Однако, это будет результат привычки, и совсем не факт, что такое произведение станет бытийственно. Настоящая вещь, как бы используя привычку, всё же не умирает.

\* \* \*

М. Н. Поговорим о судьбе авангарда сегодня. С одной стороны, кажется, что ныне он не актуален. С другой стороны, есть в современной культуре некоторые заметные фигуры, которые до сих пор активно пользуются его плодами. Например, Алёша Любимов. На мой взгляд, авангардный опыт, который он прошёл, дал ему возможность стать одним из лучших аутентистов, в нашей стране во всяком случае. Играть Моцарта так, как он играет, играть Баха так, как он играет. Владеть столь замечательно искусством рубато в исполнении самой разной музыки. Принцип составления программ, неожиданное сочетание сочинений, монтаж которых заставляет их услышать по-новому — тоже, по-моему, итог авангардного прошлого. Другой пример — у Арво, сейчас пишущего, казалось бы, музыку совсем иного рода, следы такого же прошлого ощутимы в разных аспектах. Что в этом отношении происходит у тебя?

В. С. Какие только клише на меня не вешали! Стоило написать «Музыку в старинном стиле», стали говорить о новом классическом периоде. Потом — о неоромантизме. Словом, началась какая-то путаница. На самом деле я продолжал быть авангардистом. Не с тем юношеским оттенком, когда отвергать всё, с нашей точки зрения, отсталое

было единственной приемлемой позицией. А выход из привычного академического пространства. В том и заключается авангардизм, что художник не может быть академичным. Дух творческого риска — вот его назначение. Только таким образом он способен устремиться в некую глубину искусства, сдвинуться с засиженного места, стать кем-то вроде Блудного сына, который рискнул и испробовать все соблазны, но и вернуться тоже, одновременно и раскаиваясь, и не раскаиваясь в содеянном. Как сказано «жизнь свою клян, но строк печальных не смываю...» Некоторые композиторы кардинально отказывались от своего же прошлого. Даже демонстрировали это, сжигая ноты. Я же, когда слушаю свои старые произведения, не могу от них отказаться.

Что касается авангардизма, то так как он содержит в себе логику отрицания, то может быть сегодня он как раз и проявляется в отказе от авангардизма. Такой протестантский жест. Протестантский тип личности вообще таков — чуть-чуть попадаешь в плен какой-либо эстетической системы, как сразу же хочется бежать. Может быть, правда, это бег на месте?! Словом, повторю более определённо: покидая авангард, авангардист, мне кажется, тоже проявляет авангардистскую тенденцию.

Очень важен для художника правильный ориентир на неповторимость, на удачу, когда «сходятся звёзды», независимо от того, в каком стиле он работает. Если ориентируешься лишь на ту или иную выбранную парадигму, то можно запустить в компьютер программу, и она всё за нас сделает. Художественная законопослушность, торжество закона само по себе качества не обеспечивает. В музыке, и не только в ней, это не является главным, хотя и без правил тоже нельзя.

Когда я уезжал из Берлина, прожив там год на стипендии ДАД, написал «Воззвание к немецким музыкантам» и передал его через Таню Рексрот. Она сразу размечталась опубликовать его в газетах, против чего я возразил.



Это было персональное слово, направленное конкретно к тем композиторам, к которым оно было обращено. Там такой текст: «Дорогие коллеги! Зима уже давно кончилась. Пора листики выпускать. Музыка не может больше отражать только напряжение, ужас, шипение, гудение, она не в состоянии лишь царапать, скрежетать, пусть и в структурно оформленном виде. Естественный период заморозков прошёл. Необходимо, чтобы на музыкальном континууме расцветали цветы, а то и плоды. Предлагаю свой опыт выпуска листиков». И приложил несколько своих дисков. Пусть Таня покажет, кому сочтёт нужным. Например, Риму. Он, кажется, склонен к обсуждениям. Хенце, сколько я ни слушал, его музыку не воспринимаю вовсе, отторжение полное! Откуда у него такая высокая репутация!

Среди западных авторов попадаются те, с позицией которых я в чём-то солидаризуюсь. Не помню фамилии композитора, тоже авангардистского направления, где-то возраста Штокхаузена, который написал цикл песен в духе Шуберта. Я оценил это. Хотя есть в нём какая-то чрезмерность в выполнении норм. Рельеф цикла мне кажется слишком выровненным. Плодотворность его позиции нередко возникает как бы случайно, на мгновение. Интересно, как бы этот композитор воспринял «Тихие песни»?

\* \* \*

**М. Н.** Как появилась в твоём творчестве серия «мета-музык»?

**В. С.** Это случилось так. На диске, который играет Е. Громов<sup>1</sup>, записана в том числе и «Отдалённая музыка». Обрати внимание на годы её создания: первая дата — 1956 год, потом много-много точек и последняя дата — 1993 год. Причём, это не редакция. Сочинение, как понятно, было написано в самом начале и существовало как Urtext, что называется, отлёживалось в чулане. В нём не

<sup>1</sup> Громов Евгений — молодой украинский пианист.

было ни обозначения темпов, никаких оттенков. Чтобы оно выдержало мою критику с сегодняшних позиций, мне захотелось его деформировать с помощью агогики и динамики, не меняя нот. И я увидел, что оно поддаётся. А когда я это сделал, Лариса сказала: «С чего начал, к тому и пришёл». Возникла своеобразная арка. И получилось так, что мета-музыкальное сознание проявилось именно на таком материале.

Любопытно, что в наиболее крупной композиции, которая так и называется «Мета-музыка», в фортепианных каденциях пунктиром обозначен как бы весь мой путь — от додекафонии до китч-музыки. В додекафонную ткань попадает трезвучие и как бы начинает разъедать её. А в китч-музыке трезвучие уже всё съело. От нового языка осталась только агогика, паузы... Такой инструментарий, как *ritenuto*, динамические оттенки, разного рода еле заметные синтаксические деформации могут войти в текст и там осесть, поселиться, причём не как редакторские пометы, а как бытийственные авторские, сущностные. И их уже нельзя оттуда вынуть, потому что, когда вынешь, то произведение окажется полуразрушенным, а так возникает полнота. Полноты можно добиться разными способами. Школьными, когда произведение надёжно сколочено, словно забито со всех сторон, этакая крепость сооружена. А есть и другой способ. Композиция вроде бы не так надёжно сделана, но в ней зато есть прозрачность.

Возвращаясь к авангардизму. Из первых моих сочинений — «Наивная музыка», «Отдалённая музыка». Грехопадения ещё не было. Я тогда не знал творчества Прокофьева и Шостаковича, существовал будто в стране непуганых птиц. Повторяю, возвратившись к этим сочинениям спустя, можно сказать, целую жизнь, я не делал редакции, это действительно слушалось как другая музыка. И я в шутку называл её апокалипсисом авангардизма. Это не отказ от авангардизма. И, конечно, не попытка прямого отражения апокалипсиса, предположим, как у Пендерецкого, который



написал семиминутную пьесу и, стремясь усилить впечатления от неё, связал её с памятью о Хиросиме. Аналогичные вещи, связанные с социумом, современные рокеры называют заморочками. Помню, когда мои родственники, вообще далёкие от музыки, слушали такое моё сочинение, как «Спектры», то они тоже связывали его с атомной войной, летящими бомбами... Оказывается, так реагирует обыденное сознание: «непонятно, но увлекательно», то есть катастрофично, выходит за пределы нормальной жизни. В конце концов, катастрофой можно даже любоваться. Есть величие в обвалах, в сильных шквалах, особенно когда их показывают в кино.

В «Наивной музыке» авангардный жест выражен наивным образом. Для меня нет разницы между этим сочинением и, например, «Триадой», которая выглядит гораздо более радикально авангардно. Но из обеих композиций смотрит та же душа.

Дело в том, что авангард всегда интересовался истоками музыки, был связан с метафизическими переживаниями. Скажем, религиозные чувства, особенно в их обрядовом виде, не порывают с бытом. А те склонные к мистике деятели, которые уходят в пустыню, живут затворниками, борются с искушениями, они подвергаются разным опасностям, рискуют, в том числе, и жизнью. Путь авангардиста чем-то похож на этот путь. Но только в том случае, когда человек устремляется туда потому, что не видит для себя другого выхода.

Считается, что я, дескать, отказался от авангардизма. Но это не так. Я написал авангардную вещь в 1993 году. Её можно отнести очень условно к постмодернизму. А он и есть часть авангардного мышления.

**М. Н.** Думаю, что постмодернистское мышление сейчас тотально проникло чуть ли не во все виды художественной деятельности. Так как чаще всего этот тип мышления предполагает разрушение всех и всяких связей, мне

кажется, что само восприятие отучается такие связи отыскивать и в них вроде бы исчезает необходимость.

**В. С.** Это большой вопрос — разрушаются ли связи? Кто-то разрушает, а кто-то нет. Я, например, не разрушаю.

**М. Н.** А ты и не постмодернист, с моей точки зрения.

**В. С.** Думаю всё же, что постмодернистская композиция может быть, как и всё на свете, удачной и неудачной. В конце концов, это то, что раньше называлось эклектикой, но в более, если так можно сказать, штормовом варианте. Бывают очень удачные произведения в эклектичном стиле. Например, у Сен-Санса. Скажем, его «Лебедь». Помню, однажды я слушал какую-то вещь Штокхаузена, а потом мне попался на глаза компактдиск с «Лебедем». И когда я его завёл, Штокхаузена снесло, словно ураганом. Вроде бы «Лебедь» — это шлягер, я человек опытный, меня, кажется, на мякине не проведёшь. Но вот свидетельствую: Штокхаузена будто ветром сдуло. Получается так: почему композитор становится эклектиком? Потому что он многое любит — то любит, и это, не может отказаться. Конечно, бывают эклектики унылые, формально мыслящие. Бывают же другие — изумительные музыканты, которые не берут на себя смелость сказать: «Это моя музыка». Они говорят: «Музыка — всё, что я люблю». Это уже свидетельство какой-то всемирности.

**М. Н.** Это с одной стороны. С другой стороны, при такой ситуации может возникнуть опасность графоманства, отсутствие чувства отбора.

**В. С.** Да, а может возникнуть живое удачное произведение, скромное, не претендующее на место в истории, пусть не сильно оригинальное и даже в чём-то подражательное, но живое. Такое случается и не так уж редко.

**М. Н.** Это верно. Тут можно вспомнить некоторых наших современников, например, таких композиторов, как



Анатолий Николаевич Александров<sup>1</sup> или Михаил Леонидович Старокадомский<sup>2</sup>. Они вели себя очень скромно, никуда не лезли, видимо, были чужды какой-либо позы. А музыка и у того, и у другого была подчас очень хорошая. Какие, предположим, прелестные детские песенки Старокадомского — «Тик-так» или «С утра сидит на озере любитель-рыболов». Дети их до сих пор обожают. Лёня Грабовский, который знает всё на свете, выделял и квартеты Старокадомского. Я же помню его исключительно благородное интеллигентное лицо, которое тоже многое говорило об его обладателе.

Замечательная фортепианная и вокальная музыка есть у Александрова. Светлана Савенко даже собиралась спеть в концерте целое отделение из его вокальных миниатюр. С ним, между прочим, была забавная история, случившаяся из-за его скромности. Ему присудили второй раз звание Народного артиста РСФСР. Когда ему публично сообщили о присуждении, он тихо заявил, что, конечно, спасибо, но я уже был удостоен...

Продолжая наш разговор, хочу задать тебе довольно частный вопрос: как ты относишься к проблеме так называемого плагиата? В своё время это было, я бы сказала, болезненно актуально. Вспоминаю, как Коля Каретников очень сильно обиделся на Альфреда Шнитке за то, что тот использовал танго в своей кантате «История доктора Фаустуса». Коля утверждал, что идея применить этот жанр в качестве носителя соблазняющего рокового зла принадлежит ему, и сделал он это в своей опере «Тиль». Альфред же отнёсся к такому обвинению довольно спокойно. Он считал, что идея носилась в воздухе, и любой имел право её

использовать, подчинив своим драматургическим интересам.

Мне это напомнило знаменитую литературную историю конфликта между двумя знаменитыми Иванами — Гончаровым и Тургеневым, которая носила название «Необыкновенная история». Суть её такова. Гончаров в личной беседе с Тургеневым поделился замыслом своего будущего романа, изложив канву сюжета. Тургенев затем провёл похожую сюжетную схему не в одном, а даже в нескольких своих романах. Естественно, эта схема выглядела у Тургенева иначе, чем у Гончарова (речь о его «Обыкновенной истории»). Однако Гончаров никак не смог простить Тургеневу этого заимствования, несмотря на товарищеский суд, возглавляемый таким авторитетом, как Алексей Константинович Толстой, который так и не сумел примирить двух поссорившихся писателей.

**В. С.** Когда была актуальной эстетика избегания, избирательности, существовала боязнь быть похожим на то или это. Потом она у меня прошла. В период «Тихих песен» окончательно. Получается так: избежал одного, влип в другое. Конечно, плагиат может быть злостным, а может быть непреднамеренным. У Коли Каретникова, кстати, такая реакция могла быть и из-за изоляции, в которой мы все тогда находились. Он, видимо, считал, что на него снизошло озарение, а другой композитор воспользовался его открытием.

Если, скажем, в науке одновременно на разных концах света делаются одни и те же открытия, тут не понятно, за кем приоритет, может тоже возникнуть проблема авторского открытия.

**М. Н.** Есть, с другой стороны, шанс этим ученым объединиться, и начнет действовать принцип: одна голова — хорошо, две — лучше.

**В. С.** В искусстве же дело обстоит иначе. Идея, принадлежащая одному, другим разработана, использована

<sup>1</sup> Александров Анатолий Николаевич (1888–1982) — российский композитор, пианист, педагог.

<sup>2</sup> Старокадомский Михаил Леонидович (1901–1954) — российский композитор, органист, педагог.



лучше или иначе. Тут уж о плагиате говорить бессмысленно. Прав был Элиот<sup>1</sup>, утверждающий, что гении крадут! Так не связывайся с гением.

Предположим, критики обнаружили признание Баха, что многим он обязан Вивальди. Это не значит, однако, что Вивальди выше Баха.

**М. Н.** В период увлечения коллажной техникой, в музыке в частности, стало особенно ясно, как по-другому та или иная чужая тема способна жить в другом контексте. Пример особенно наглядный.

**В. С.** Это наглядный пример и в другом смысле. Подчас возникала такая проблема: авторское слово не имело никакого лица и меркло рядом с коллажем, который был, как правило, очень весом. И хотелось им и ограничиться.

**М. Н.** Я помню очень примечательные слова Арво, которые он мне сказал в связи со своим Credo 1969 года: «Знаешь, почему я обращаюсь к Баху? Потому что я не могу выразить необходимые мне мысли своими словами». Примечательно, что после этого Credo он действительно надолго замолчал, героически вырабатывая свой стиль, то есть добиваясь возможности заговорить своим языком. Чего, как известно, добился.

**В. С.** Существует парадоксальная фраза, приписываемая Кейджу, о том, что он в музыке не знает, о чём говорить. В этой же связи мандельштамовское: «Я слово позабыл, что я хотел сказать...»

**М. Н.** Да, но это позиция художника, а не человека, воспринимающего его искусство. Это жест скорее идеологический, чем поэтический.

**В. С.** Однако его можно воспринять как поэтический, как некое окно молчания в определённом концепте.

<sup>1</sup> Элиот Томас Стернз (1888–1965) – англо-американский писатель.

**М. Н.** При обязательном включении окружающих звуков, как это происходит в известном произведении Кейджа 4'33"?

**В. С.** Совсем необязательно. Эстетика Кейджа – это пауза внутри определённого пространства, своего рода ритуальный жест. И эта пауза работает.

**М. Н.** Ты считаешь, что Кейдж не рассчитывал на ту или иную «звуковую реакцию» людей, наблюдающих достаточно долгое количество времени за неподвижно сидящим пианистом? Кашель, обмен репликами, шум, скрип стульев?

**В. С.** Тут происходит необычная ситуация. Люди собрались, чтобы не молчать, а слушать музыку. А их как бы погрузили в тишину, которая постепенно начинает словно проявляться, нарастать. Заставили молчать. Произошло своего рода бедствие, нарушение обыденности.

\*\*\*

**М. Н.** Сейчас очень принято обсуждать идею, культивируемую Володей Мартыновым<sup>1</sup>, об анонимности, к которой, дескать, идёт развитие музыки. Мне хотелось бы, чтобы ты порассуждал на эту тему. Насколько такой взгляд соответствует, по-твоему, нынешнему положению вещей?

**В. С.** Это скорее не музыкальная проблема, а духовная и, конечно, не Мартынов первый её выдвинул. Думаю, что он и не претендует на авторство. Эта проблема связана с практикой монастырей, с аскезой. И насчитывает она уже не сотни лет, а целые тысячелетия.

Что касается музыки, то если ты, будучи послушником в монастыре, начнёшь там слушать Шопена и Шумана, то для тебя это будет соблазном. Ты словно ощущаешь в

<sup>1</sup> Мартынов Владимир – современный московский композитор. Известен, в частности, своими экстремальными идеями о «смерти» авторства в сочинении музыки.



себе потребность в таком ограничении. Однако я верю в мотто: «Бог не нуждается в нашем лицемерии». И если ты человек свободный, то и в монастыре со спокойной душой имеешь право такую музыку слушать. Так мне кажется. Что касается анонимности, то этот термин требует расшифровки. Какой именно смысл он несёт? Если рассматривать анонимность в таком унылом виде, то мы заполнены нескончаемым морем подобной анонимности... Ведь огромное количество псевдотекстов появлялось во все времена. Всё вроде бы на месте и даже успех есть, а музыка неперсональна.

Разве не очевидна анонимность, например, в барочной музыке? Даже у Баха встречается анонимность, хотя, конечно, у него самое ценное – это персональность, которая, впрочем, опирается на некую всеобщность, но не исчерпывается ею. Думаю, что самое реальное – это добровольный монастырь, имея в виду определённый этап человеческого развития, который может быть и в начальном и в позднем периоде жизни и творчества. Однако навязывание такого этапа, представление, что путём самоограничения будет жить весь мир и от этого торжествовать, мне такая ситуация кажется неосуществимой.

Надо различать понятия личности и индивидуальности. Личность как бы вбирает, топит в себе индивидуальность. Топит ли она в безразличии или определённым образом её преображает? Если представить себе, что в личности индивидуальность полностью исчезает, то тогда и возникает анонимность, но совершенно не имеющая никакого смысла.

Однако тенденция эта связана со зрелой культурой, с поздним творчеством. Иногда оно отмечено усиливающимся совершенством, но одновременно и определённой исчерпанностью, изношенностью интонационного аппарата. У кого-то позднее творчество – достижение мудрости, а у кого-то просто «перегорели пробки». Так что к позднему творчеству надо относиться с уважением, но в то же время

с осторожностью. Кажется, Стравинскому принадлежит фраза: «Поздняя мудрость не смогла перечеркнуть раннюю дерзость».

**М. Н.** Кстати говоря, воплощённая в звуках, анонимность, декларируемая тем же Мартыновым, выглядит в реальности как обычная старательно выполненная стилизация – того или иного музыкального направления.

**В. С.** Тут важно иметь в виду, что высказываются претензии на смену критериев оценок. Если музыка требует оценки, она как бы тем самым стремится выделиться. Это один критерий. Другой – звучит какая-то музыка, звучит складно, хорошо, люди хлопают, все довольны, чего ещё надо. Такого творчества очень много. Однако оно переходящее. Разумеется, и в классической музыке есть такие зоны, и их тоже немало.

Если же сочинение оценивается по духовным критериям, в нём обязательно слышна экзистенциальная авторская сурдина на музыке, как таковой. И она должна каким-то образом войти в лабиринт личности творца и отразить особенности его личности, может быть приметы времени и т. д.

Другое дело, если автор навязывает слушателю свои мании. То есть хорошо бы добиться не своеволия, а служения. При этом тут нет речи о рангах композиторских. Это может быть присуще как великому художнику, так и обладателю не столь яркого дарования. То есть, отказавшись от своей воли, художник словно воспринимает волю, диктуемую ему самой музыкой, шире – улавливает божественную волю, которая проходит через музыку. Тут получается так: когда из музыки делаешь Бога, превращаешься в своего рода фанатика, это ещё совсем не значит, что она станет диктовать тебе единственно правильное решение. Если чувствуешь какие-то мгновения озарений, тогда преодолеваешь замкнутость на своём деле. Может быть, когда говорят, что ощущают волю Бога, то обольща-



ются, произносят все высокие слова. Когда же говорят анонимность, имея в виду по сути то же самое, поступают скромнее. Короче, анонимность нельзя уподоблять автоматизму. Это понятие требует трактовки: кто его выдвинул, что это за человек, как он выглядит, насколько искренен, каковы его задачи?

**М. Н.** Мне кажется, что у Володи Мартынова — я сейчас говорю не об идеях, которые он очень красноречиво развивает, а о его практике — воплощение этих идей выглядит достаточно механистично, чтобы не сказать спекулятивно. В данный момент, в связи с данной темой он пользуется — причём пользуется весьма мастеровито — тем или иным стилем.

В какой-то мере для меня это искажение того универсального стиля, который сейчас представляется актуальным.

**В. С.** Здесь грань очень тонкая. У каждого свои особенности, свой дар и даже своя бездарность, то есть покинутость, которая, между прочим, очень близка к наполнению. Потому что если ты не пустой, то и некуда войти. Предположим, ты действуешь в церкви. Здесь разве вступает в силу оценочный принцип? Ты просто выполняешь свою работу, соотносясь с определённым канонem, который словно служит тому, чтобы художник проявлял меньше своеволия. Возьмём икону. В ней ценится и то, что она верна канону, и ценится то, что она из него выходит. Особенно если авторы иконы Андрей Рублёв или Феофан Грек. В их иконах ощутимы личности их создателей, но иконы при этом не теряют своей функции.

**М. Н.** Кажется Мераб Мамардашвили<sup>1</sup> сказал, что нельзя войти в одну и ту же реку, потому что мы уже в ней. Ты тоже так ощущаешь, что мы, скажем, давно находились

<sup>1</sup> Мамардашвили Мераб (1930–1990) — грузинский философ.

в XXI веке, что уже прошли некий принципиальный рубеж?

**В. С.** Воспользуюсь в этой связи шуткой моего друга, композитора Славы Крутикова. Да, в реку нельзя войти дважды, — сказал он. Но может быть в море можно? Сказал он это применительно к бытовой ситуации. Но, вероятно, данное утверждение подходит и к культурологической, если уподобить море мировой культуре. И в неё, мировую культуру, можно многократно входить и выходить.

**М. Н.** Это замечательный, очень выразительный образ.

Продолжая нашу беседу, хочу спросить тебя вот о чём. Если проследивать твой путь, то можно заметить (во всяком случае, на мой взгляд), что наступил момент в твоём творчестве, когда ты на определённом уровне мышления перестал чувствовать разницу между своим и «чужим» материалом. То есть в любой момент ты мог «присвоить» себе любой материал. Может быть, именно это свойство помогло тебе в преобразованиях даже твоей собственной музыки, написанной в ранние годы. Ты и к ней отнесся как к «чужому» материалу, и благодаря этому отстранению дал ему новую жизнь.

**В. С.** Однажды я в доме у Альфреда Шнитке слушал его Третий струнный квартет со множеством разных аллюзий. И тогда мне пришла в голову следующая ассоциация. Мы прошли некую пустыню запретов — похожесть на того или иного автора, на Монтеверди, Бетховена. Но чтобы в такой пустыне не погибнуть, мы должны чётко освободиться от мифологии, что это Монтеверди, а это Бетховен. Потому что если внимательно вдуматься в данную проблему, то мы осознаем, что тут действует всего лишь наша культурная намагниченность, которая заставляет воспринимать эту музыку, как им, тем или иным авторам, принадлежащую. В своё время она была таким же общим ме-



стом, как то, что мы делаем сейчас. Первоначально заложена была в языке. Потом только они его присвоили. Если удастся подобное осознать, то станет понятным: музыка опять возвращается к языку. А в языке все слова не принадлежат авторам. Другое дело, как каждый автор их употребил. Элементарный пример: слово «дорога» обязательно ассоциируется со строчкой Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу». Поэтому, дескать, его не используй. На самом деле в языке существуют слова и «дорога», и «один», но такое сочетание «Выхожу один я на дорогу» уже неотменимо. Надо передвинуть планку проблемы «похоже – непохоже» на другой уровень. И вообще приучить себя не обращать внимания на всякие возникающие ассоциации, просто не замечать их. В языке все слова становятся общедоступными, независимо от того, кто их первый употребил. А важно только, как ты их упомянул, как соединил, в какой контекст поставил. Разберём, например, известное обвинение, которое инкриминировалось Чайковскому, будто он «скатал» у Бизе тему гадания из «Кармен» для арии Лизы. Но, во-первых, сама тема Бизе вполне обща и входит в некий анонимный интонационный контекст. Во-вторых, Чайковский использовал её совсем в иных условиях – как драматургических, дав ей другой поворот, так и формообразующих, с иной логикой развития. В итоге у него возникла совершенно оригинальная мелодия.

Или, скажем, типично шумановская стилистика. Она существовала всегда. Шуман только открыл, проявил её, воспользовавшись особенностями языка. У Моцарта подобной проблемы похожести не существовало.

**М. Н.** Да, если почитать биографию Моцарта, написанную Абертом, то он как раз всячески подчёркивает, как много Моцарт воспринял из всего того, что звучало вокруг, в частности, в оперном жанре – и в зингшпиле, и в таких видах, как *seria* и *buffa* и т. д.

**В. С.** Конечно, похожие мотивы могли быть у кого угодно! Но особый поворот, гармонический нюанс, сцепления мотивов – это уже моцартовское.

Такой современный композитор, как Лахенман, считает чуть ли не подвигом для себя употребить после бульканий, тресков и свистов простой квартсекстаккорд или минорную терцию. Рискнул, дескать, пойти на такую банальность. Мне бы их проблемы! Получается, что он не признает языка, поскольку скован страхом быть похожим на кого-либо. Мудрые слова Поля Валери<sup>1</sup>: «То, что ни на что не похоже, не существует».

Возникает парадокс: когда ты освобождаешься, предположим, от тональности, на самом деле становишься зависимым от этого выдвинутого тобою требования. По-настоящему свободным ты бываешь тогда, когда освобождаешься от желания быть свободным. Аналогично взыванию к Богу: «Пусть будет воля твоя, Господи, не моя». Но это легко сказать. Нужно пройти через все испытания, набить себе много шишек...

**М. Н.** По-моему, самое тяжёлое здесь то, что сегодня тебе кажется, что ты на многое способен, можешь и то, и это, а завтра уже нет. Состояние, которое нельзя закрепить.

**В. С.** Как поётся в Хабанере у Бизе: «У любви, как у птицы крылья, её нельзя никак поймать...». Это ведь, по сути, относится к свободе. Подытоживая сказанное, подчеркну: когда ты говоришь «чужой» материал, это вовсе и не материал, это язык.

**М. Н.** Если данный принцип принять как универсальный, а он, видимо, таковым и является, то, по идее, в истории культуры не должно быть периодов, когда он не актуален.

**В. С.** В некоторые периоды он как бы уходит в глубину. Если счесть, что классическая универсальность была

<sup>1</sup> Валери Поль (1871–1945) – французский писатель и эссеист.



подвергнута музыкантами-романтиками некоторому сомнению, в частности, универсальность формы или гармонии (однако при этом сохранялась любовь к классикам), и многие их принципы ушли словно в глубину сознания романтиков и стали как бы частными. А у классиков они были, можно сказать, государственными. Тем не менее, классические формы не исчезли. Предположим, у Моцарта или у Гайдна сто пять симфоний, а у романтиков, допустим, четыре. Или возьмём сонаты. Например, при всей оригинальности Второй фортепианной сонаты Шопена, там всё же есть Похоронный марш — своего рода поклон в сторону классиков. Их формы уникальны в экзистенциальном смысле. У классиков будто оптимистический подход — творчество неиссякаемо. Оно всегда способно к восстановлению, потому что есть канон. А у романтиков каноном является сама жизнь, которая невозвратима. То есть тут совсем другой подход. У Моцарта ещё действовал своего рода запас прочности. Он и в раннем возрасте писал гениальные сочинения, и в середине, и в конце пути. При этом от канона не отказывался. В классическую эпоху сочинение музыки словно превращается в раскладывание пасьянса. Композитор может выйти из канона, а может и не выйти, но выполнение его законов всё же даёт определённую гарантию.

Иногда, когда музыка начинает оперировать понятиями, язык как бы затвердевает. Это ария мести, а та — гнева, жалобы, скорби, и в итоге возникает сомнение, зачем, собственно, нужна музыка, если можно всё выразить просто словами. Язык в таком случае отождествляется с понятием. Когда инстинкт подсказывает, что бывшее прежде живым становится понятием, академизируется, наступает реакция. Те же романтики пытаются видоизменять привычные сложившиеся формы — смазать их чёткость, иногда даже упростить их. Шёнберг же уже подверг сомнению такой прочный организм, как тональную систему. Наступала соответствующая эпоха. Слова и сло-

весные сентенции утрачивали своё прежнее значение. Актуальной становилась безъязыкость, не смысл сказанного, а вопль, ужас, которые не поддаются словесному выражению. Нарушилась сама иерархия смыслов, видения, страхи, жуткие мгновения вышли на первый план, музыка превращалась в нерасчлennую ткань. И из этого тоже образовалось какое-то подобие языка, оформлялись свои законы, свои связи. Одновременно так называемые консерваторы выполняли охранную функцию, они не просто шли навстречу желаниям государства (в нашей стране, во всяком случае), они боялись отказа от нормы, впрочем, как и сама власть.

Сейчас, мне кажется, опять образуется универсальный язык. Но он гораздо шире, чем прежний, язык XVIII века. Он включает в себя и безъязыкость, и умолчание, пустоту и невнятность, которые раньше существовали лишь в зоне погрешностей, фальшивый бас, какой-то пришлый диссонанс, — всё это было прежде вне рамок смысла, а тут бывшие абсурд, бессмыслица присоединились к языку. И это нельзя назвать постмодернизмом. Постмодернизм — это безразличие. Раньше его определяли как эклектизм, то есть состояние культуры, когда единая система разрушилась, её части не находятся уже ни в состоянии связи, ни в состоянии борьбы. Это некий этап, который предваряет какую-то новую целостность. Однако даже в данной переходной эпохе есть разные варианты. Один мыслитель, художник в ней так и застрянет, другой, быть может, в своём творчестве перейдёт в новое качество. Довольствоваться лишь званием постмодерниста нельзя. Тут важен, как и во всякую другую эпоху, результат деятельности, её направленность. Ежели просто «накидывать» разные культурные слои без ладу и складу, то под знаком постмодернизма это как бы удавшийся текст, но получается, что ты как художник — автор данного текста — уходишь от ответственности. Не «влипая» ни в один из использованных тобою стилей (иначе в постмодернизме нельзя), не уг-



лубляясь (иначе ты наверняка обнаружишь, что за каждым — бесконечность, и жизни не хватит, чтобы её освоить), ты поневоле в определённой степени должен быть поверхностным.

Лирик, к которому я принадлежу, не может быть полистилистом. Хотя по внешним признакам некоторые мои сочинения и выглядят как относящиеся к полистилистике. Скажем, «Драма» или «Медитация». По существу, по внутренним свойствам это лирические композиции. Там всё направлено на отождествление противоречивых звуковых систем. Когда мы оперируем не стилями, а системами, то уходим от понятийной намагниченности стилей в более высокое символическое измерение, и у нас есть надежда, что мы уже не находимся на том уровне, когда «портянки» Шумана соединяются со «штанами» Бетховена. Благодаря более высокому абстрактному измерению мы как бы более свободны в своих жестах и не скованы в своих действиях. Я просто подключаюсь к какому-то более общему корню, а не частному проявлению, уже несущему определённую печать.

Если же учитывать тот информационный бум, который сейчас переживает общество, то приходится признать как абсолютную данность, что мы живем в эпоху универсализма. Но тут подстерегают определённые опасности. Эта универсальность не должна стремиться к соблазну гигантомании. Правильнее, если в какой-нибудь маленькой прелюдии как в капле будет отражена описанная ситуация. Повторю уже сказанное: «Когда из музыки исчезает багатель, начинается беда».

В «Драме» в своё время я применил «полифонию систем». Даже хеппенинг там использовал. Это было довольно масштабное сочинение — длилось сорок минут, занимало целое отделение. Так же, как и «Медитация», — достаточно большой оркестр, хотя и камерного состава, развитая драматургия. И вот я подумал: сумею ли я в произведении для фортепиано (Фортепианной сонате № 2) вы-

разить то же более скромными средствами, то есть воплотить «полифонию систем», составляющие которой существуют в диалоге и в единстве? Поставил перед собой такую задачу и, кажется, смог её осуществить. В самом начале Сонаты уже заложена вся её концепция, как в сгустке предстаёт и тональная, и атональная, и модальная системы, которые сконцентрированы в единой мелодической формуле, фиксируемой не теоретически, а на слух. Потом же они расшифровываются. То же, в конце концов, происходит и в классике. Возьмём до-мажорную прелюдию Баха из первого тома ХТК. В ней на органном пункте сразу же проведена вся последовательность развертывания формы: тоника, субдоминанта, доминанта и тоника. Она проведена как первотолчок, очерчен сразу же весь тональный путь системы. И это в любом сочинении Баха. Мне более свойственно делать такие вещи не на гармоническом, а на мелодическом уровне. А кто-то другой будет такой первотолчок оформлять иначе. Но в нём обязательно должно сохраняться некое первичное единство, которое затем расшифровывается. Если же этого единства, составляющие которого могут впоследствии и удаляться друг от друга, — если его нет, появляется полистилика. В последнем случае компоненты формы взаимодействуют в достаточной мере случайно.

\* \* \*

**М. Н.** Я хотела бы поговорить сейчас об исполнении твоей музыки. С одной стороны, до какого-то времени её общественное бытование носило достаточно случайный характер. Насколько первые единичные исполнения были принципиальными для твоего дальнейшего развития?

Мне кажется чрезвычайно важным для композитора, чтобы музыка существовала помимо него. Когда тот или иной художник достигает зрелости, получает признание, его творчество начинает бытовать по этой схеме. У тебя же вовсе так не было.



Беседы с В. С. С этим приходится смириться. Может быть это ересь, но мне кажется, что есть музыка, играя которую исполнители получают удовольствие, а слушатели — не очень. Чаще всего подобные сочинения организованы по законам здравого смысла, каждому исполнителю в этом случае есть что поиграть, фактура, как правило, развита, представлен материал для показа виртуозных возможностей. Однако нередко в таких случаях не образуется неповторимый текст.

Если мы судим, например, о музыке позднего Веберна, то каждому отдельному музыканту вроде бы очень скучно играть его произведения: бесконечно считай паузы и потом бери одну-две ноты... Но всё вместе, подобно мозаике, образует оригинальную форму. Задача дирижёра в этом случае пригласить таких музыкантов, которые слышали бы целостное развертывание ткани, ответ другого музыканта на свою реплику, то есть не просто линейное течение музыки.

**М. Н.** Возвратимся к исполнительской судьбе твоей музыки. Из-за того, что с самого начала ты был практически отвергнут официальной музыкальной общественностью, если вещи называть своими именами, то эта судьба развёртывалась довольно причудливо. Были единичные и случайные исполнения в каких-то второстепенных залах. Например, «Драма» игралась в Москве, если не ошибаюсь, в Институте психологии.

**В. С.** Да, но исполнители-то были не второстепенными.

Проблема заключается в том, что мои сочинения не выдерживают академического подхода. В них не очень просто опознать подачу информации, так как она не соответствует привычным академическим формам обучения.

Случались — и немало — курьёзы с исполнениями даже на авангардных фестивалях. Например, в Загребе сыграли «Спектры» не полностью, причём нигде не было ска-

зано, что это фрагмент. Не говоря уже о том, что ничего не было понятно и в том, что они сыграли. Даже более или менее искушенные слушатели не сразу могут распознать качество и самого произведения, и тем более его исполнения. Мои коллеги, которые присутствовали в Загребе, сочли это исполнение наилучшим. Ну играют какие-то инструменты, ну чувствуется какая-то загадочность, своего рода авангардные «заморочки», то есть никак не хуже других текстов, текстов «вообще». Я сам не застрахован от подобной оценки. Особенно в определённом контексте. Сыграли какое-нибудь кондовое сочинение и после него алеаторический опус, где хоть и играют, что попало, но далеко от кондовости, и от одного этого он может прозвучать свежо. Сознание освобождается, а текст остаётся не персональным, но и в этом виде производит впечатление. Такой текст «вообще» пленяет своими небытийственными иллюзорными чертами. Похожая вещь произошла и с оценкой «Спектров», исполненных в Загребе. Правда, этому сочинению в другой раз всё же повезло. Его прекрасно исполнил Игорь Блажков. Услышал и передал как живую музыку. Даже познакомившийся со «Спектрами» Е. Мравинский заинтересовался сочинением и попросил что-нибудь для него написать. Другое дело, что из этого ничего не вышло. Но импульс такой возник. У меня были и другие замечательные исполнения. В частности, в Берлине отлично сыграли Трио для флейты, трубы и челесты. Берлинские музыканты, видимо, были хорошо знакомы с подобной стилистикой. Но они отнеслись к исполнению не только ответственно, они сыграли его с воодушевлением. Блажков же рисковал. Для него и для наших музыкантов всё было внове — даже сам принцип записи нотного текста.

Конечно, у меня было немало исполнений со знаком минус. Неудачно сыграл хороший музыкант Ф. Глущенко Первую симфонию. Беды преследовали дорогое мне сочинение *Exegi monumentum*. В киевских премьерах дважды серьёзно ошибался, фактически провалил произведение



хороший певец Ю. Олейник. В Голландии тоже хороший певец был поставлен в такое положение, что вынужденный практически читать с листа, он вовсе не пел, а декламировал. В итоге критика писала, что пока певец не замолчал, музыку невозможно было слушать. Когда певец замолчал, появилась наконец-то музыка.

Однако было много и качественных исполнений. Лысенковский квартет прекрасно играл и оба моих квартета, и Квинтет с пианистом Е. Ржановым. По-разному и в основном очень хорошо были исполнены Четвёртая и особенно Пятая симфонии. Тут можно назвать дирижёров – Вирко Балая и Романа Кофмана.

**М. Н.** Но подавляющее большинство удачных исполнений происходило в твоём присутствии и твоём активном участии?

**В. С.** Да. Если же меня не было, обычно возникали со стороны слушателей какие-то странные реакции. Предположим, когда Ю. Николаевский сыграл в Петербурге Пятую симфонию, я получил отзыв от М. Бялика, что она прозвучала слишком идиллично. В наше страшное время такую музыку сочинять, дескать, нельзя. Тогда и всю классику нужно повыбрасывать. Это мне напомнило высказывание Н. Бердяева, что если русскому человеку предложить выбрать какую-нибудь красивую картину и картину, где кого-то секут, он обязательно выберет вторую (имелись в виду правдолюбцы передвижники). Может быть, я не прав. Возможно, симфония была бледно сыграна, и это была не подлинная красота, а внешняя красивость, то есть субстанция не духовная... Наверное, Бялик это имел в виду.

**М. Н.** Исполнительские удачи, о которых ты говорил, они случались на большом расстоянии друг от друга, и их отсчет, скорее всего, начинается где-то с 80-х годов, ведь не раньше?

**В. С.** Вообще-то да. Но в Киеве довольно много сочинений было всё же исполнено и раньше. И исполнено достаточно качественно. Все премьеры состоялись в Киеве. Там не звучали только Эсхатофония и Гимн. Однако не было ни одной рецензии. Я уж не говорю о том, в каком положении в сравнении со мной были мои коллеги – Годзяцкий, Губа, Грабовский. О них и слышно не было.

**М. Н.** Но все эти исполнения, которые ты упоминаешь, они ведь были разовые. А мне кажется, что твой композиторский масштаб давно уже предполагал, что твои произведения должны войти в повседневность, звучать много, в разных интерпретациях и безо всяких поводов, типа фестивалей.

**В. С.** Что касается повседневности, то здесь возникает проблема. Оркестровые музыканты часто, когда играют мою музыку, испытывают недоумение, потому что каждый данный голос не является самодостаточным сам по себе. Когда же потом прослушивают партитуру, то удивляются, как так получилось? Очень важно, каким образом, с какой бережностью произносится та или иная деталь текста – тянущийся бас, пиццикато, маленькая вилочка, малейшее акустическое изменение. Только тогда всё складывается, когда каждая незначительная часть чувствует себя солирующей. Вроде как листики весной – всякий индивидуален и только тогда целое – живое. В подобный текст требуется вхождение. И это не так трудно. Тем более что партии в моих произведениях не виртуозные. Если попадается понимающий названную проблему дирижёр, то для моих сочинений не нужно даже много репетиций.

Я задумывался: какая же у меня судьба? Быть фестивальным композитором мне уже неинтересно. И даже тем, кто эти концерты посещает, я тоже неинтересен. Показательный пример – вдохновенно исполненная «Мета-музыка» на Берлинском фестивале вызвала очень неоднозначную реакцию. Любопытно, что это сочинение его против-



никам показалось китчевым, в то время как прямой китч они воспринимали с энтузиазмом.

**М. Н.** Я помню в Большом зале исполнялось одно из сочинений Гии Канчели последних лет под названием «Стикс». Солировал Ю. Башмет, дирижировал Д. Кахидзе. Исполнение было отменным. Публика в восприятии сочинения разделилась. Любители музыки оценили сочинение «на ура». Музыканты же, особенно молодые, противоречиво. Кто-то, кому близок постмодернизм, может отнести произведение к этому направлению. Другие же сочли, что тут есть заигрывание с масскультурой. Гия на самом деле не всегда способен избавиться от своих киношных пристрастий. В кино он работает великолепно. Но когда такая стилистика проникает в академические жанры... В «Стиксе» мы узнаем знакомого «канонического» Канчели с его сокрушительными контрастами, замечательным владением оркестром. Однако влияние попмузыки вполне ощутимо.

**В. С.** Я тоже слышал это сочинение. И сначала меня как-то задел некоторые его фрагменты. Но когда отзвучала музыка, на душе не было пакостно, наоборот, она излучала какой-то свет. И текст как бы выполнял лечебную что ли функцию. Долго ли он будет её выполнять — этого никто не знает.

Бывают обратные случаи. Композиторы с заслуженно хорошей учёной репутацией. Их ценят, и я ценю. Например, Рeger. В каком-то смысле он даже гениален. Но в его творчестве есть закрытость. Казалось бы, близкие — и по времени, и по школе — Малер и Вольф уже совершенно свободны от такой закрытости.

**М. Н.** Я знаю, почему я лично так неоднозначно реагирую на музыку Канчели. Не могу смириться с тотальным подчинением академической культуры массовой. Это стало какой-то заразой, коммерциализация оказалась могущественнее самой страшной советской идеологии. Почти не осталось крупных исполнителей, которые не были бы повин-

ны в таком, с моей точки зрения, тяжком грехе. Назову Лёшу Любимова, Михаила Плетнёва, Наташу Гутман, Элисо Вирсаладзе, Сашу Рудина, питерского Григория Соколова. Не знаю, хватит ли пальцев другой руки.

Для Башмета эти игры стали уже второй натурой, и они его отравляют, не могут не отравлять. А какой талант!

Взаимодействия с массовой культурой всегда, во все времена, думаю, были опасны для академической культуры. И всегда тот или иной художник сопротивлялся этому или облагораживал «низкий» материал. Сейчас наступил момент — может быть потому, что проявления масскультуры сегодня особенно отвратительны, — когда происходит обратный процесс: масскультура подчиняет своим законам академическую.

**В. С.** Мне кажется, что надо иметь в виду, откуда происходит попмузыка. Это же отходы от академической или фольклорной музыки. Что у них есть своё — так это наглость и напор. Но на скрипке всё равно такого не достичь. Нужно многократное усиление. По моему ощущению, современная попкультура — это проблемы злодоев, каких-то альфонсов, словом маргиналов, париев.

Если подытожить разговор о бытовании моей музыки, то мне кажется, что лучший вариант её бытования — это запись. Я заметил, что консерваторские студенты не склонны играть мою музыку. Они просто не знают, что с ней делать. В частности потому, что не прошли школу восприятия авангарда — Шёнберга, Веберна, Берга. Кого они играют — Станковича, Карабица. Мои же произведения прежде всего не воспринимают сами педагоги.

**М. Н.** Ты как музыкальный мыслитель в своём опыте создал совершенно новую исполнительскую эстетику. Между прочим, жизнь твоих совсем ранних сочинений продолжается именно благодаря новому исполнительскому подходу.



**В. С.** Раньше большинство исполнительских жестов было прерогативой редакторов. Когда композитор стал выставлять в тексте оттенки, он уже как бы вступил на этот пост. Но одно дело, если эти оттенки выставляются уже после того, когда сам текст создан. Другое дело, когда они становятся столь же содержательным компонентом, как и другие составляющие текста и помечаются в нём одновременно с ними. Появление такого феномена, вероятно, связано с периодом сериальности, когда микротехника приобрела огромное значение. Вкус к семантической подробности получил содержательную направленность. Исполнители редко обращают внимание на такие вещи, по привычке считая их второстепенными. В то время как их выполнение и определяет неповторимость текста.

**М. Н.** Дело ещё в том, что когда исполнитель сталкивается с твоей музыкой, то по идее после этого он и классику не может исполнять по-старому.

**В. С.** В этом смысле я с удивлением наблюдаю за развитием нашего киевского пианиста Е. Громова, который играет много моих сочинений. Он играл и Штокхаузена, Булеза, играл сонату Шнитке. Потом, наверное, не без моего влияния, он увлекся Шопеном. Я ему сказал, что пора выходить из гетто новой музыки. И предложил в программах, в том числе на фестивалях современной музыки, играть рядом, предположим, со Штокхаузенем балладу Шопена. Чтобы сыграть Шопена как новую музыку. В этом случае даже её адепты не смогут его «заклевать».

При исполнении Шопена, как правило, пианисты не замечают важных вещей. Например, в коде Первой баллады на встречном хроматическом движении словно «гримасничающими» октавами сначала идёт замедление, а затем очень медленное, развёрнутое, «тяжёлое» ускорение, будто какая-то пружина застывает в пространстве. Играют же просто как бравурную, почти эстрадную музыку, игнорируя авторское распоряжение, и получается совсем дру-

гой смысл. Происхождение этого места действительно связано с бравурностью, но семантика тут иная. Или проблема с педалью. Чаще всего она у Шопена чрезвычайно чуткая, смены должны происходить словно незаметно, это скорее вибрация, чем реальная смена, при которой обертоны от предыдущего всё равно остаются. Тогда возникает красота.

Нужно рисковать играть классическую музыку как современную. Только это выводит её на новый метафорический смысл. Хотя, конечно, можно играть классику и по-старому – гладко, чисто. Можно сыграть её другим, более бережным волшебным звуком, и тогда знакомая соната, допустим, Гайдна или Моцарта, будет восприниматься свежо, как совершенно новое сочинение, музыкальная ткань оживёт, как распустившийся цветок. В таком случае событием может стать обычное трезвучие. Важна здесь и акустическая педаль – для создания тембра, для чуткости звучания. Большое значение имеет, каким штрихом сыграть – от этого и характер музыки меняется.

Так что, если стоять на подобных позициях, то их следует распространять на музыку вообще, в том числе на классику. Кстати, Громов признавался, даже написал в аннотации к своему концерту, какое большое значение для формирования его общих эстетических взглядов имело общение с моей музыкой.

Тут, правда, необходимо не заиграться, соблюдать определённое равновесие, чтобы исполнительская инициатива не задавила текст, как происходит, например, в такой пьесе, как «Балетто» В. Екимовского<sup>1</sup>. У меня есть пьеса «Проекция», где тоже нет ни одной ноты, а графически обозначены требования к исполнителям. Тут и в самом деле исполнительство является творчеством. Впрочем, это достаточно специфическая ситуация.

<sup>1</sup> Екимовский Виктор – современный московский композитор авангардного направления.



**М. Н.** Скажи, пожалуйста, как ты относишься к аутентичному исполнительству?

**В. С.** Да никак. Может быть это интересно, но не мне.

**М. Н.** Тебе не кажется, когда, предположим, музыкант-аутентист играет Баха, то он иначе артикулирует, ткань разворачивается как более живая?

**В. С.** Я предпочитаю, чтобы любая музыка звучала как актуальная, а претендовать на абсолютную передачу тех принципов, которые существовали в старину, «воскрешать из мёртвых», по-моему, это утопия. Если мне нравится исполнение, то вовсе не потому, что оно аутентично.

**М. Н.** Меня заинтересовало исполнение дирижёром Саймоном Рэттлом оперы «Бореады» Рамо на Зальцбургском фестивале. Он признавался в интервью, что прежде, чем взяться за эту очень трудную работу, сидел в архивах, изучал трактаты, старинные рукописи и в итоге пришёл к выводу, что исполнить оперу так, как надо было бы, просто невозможно. У современных теноров сейчас нет такой высокой тесситуры, возникли проблемы строя. И тогда он решил играть, подчиняясь вечным музыкальным законам: чтобы вся фактура звучала; чтобы показывать протяжённые мелодические линии; чтобы фраза отличалась стройностью и логикой, то есть соблюдались принципы, которые всегда актуальны. Думаю, на самом деле, своим исполнением Рэттл скорее всего показал свои представления о том далёком стиле.

**В. С.** Возможно, опираясь на какие-то косвенные вещи, например на живопись того времени.

Дело в том, что задача аутентистов продемонстрировать стиль давно ушедшей эпохи явно недостаточна. Надо ещё реконструировать публику того времени, с её психикой, фобиями, а это уж совсем невозможно. Публика же сейчас всё равно другая.

**М. Н.** Я хочу вернуться к твоим требованиям к исполнителям. Расскажи о них, пожалуйста, подробнее.

**В. С.** Крупчатое, подробное текстовое решение иногда вызывает протест у исполнителей. Даже Г. Кремер сетовал, что у меня слишком много авторских обозначений. Я могу на это ответить, что та или иная нота тоже может вызывать неудобство. Однако никому не приходит в голову требовать у композитора упрощения. Если это и бывает, то крупный исполнитель, как правило, из престижных соображений не позволяет себе такого. Мои же микродинамические, агогические обозначения – такой же текст, как и ноты, их длительность, высота. Это тоже поддаётся трактовке. Для меня подобные обозначения – не украшения, а те же интервалы. Получается, что несколько Urtext'ов накладываются друг на друга. Выполнить это, безусловно, не легко. Но ради благодатного результата, наверное, стоит. Такой же крупный исполнитель, как Кремер, подобные вещи делает инстинктивно. Поэтому его, видимо, раздражают мои указания. Однако я не первый стал использовать принципы микротехники. Достаточно обратиться к нововенцам. С этими обозначениями динамики и агогики композитор сочиняет. Иначе его текст кажется ему неполноценным.

**М. Н.** Возникает такой вопрос. Есть, предположим, несколько исполнений, которые ты считаешь удачными. Например, Пятой симфонии. Они зафиксированы в записи. Какой же записью должен руководствоваться исполнитель, который хочет сыграть симфонию? Получается некоторое противоречие: значит не может быть одного эталонного исполнения?

**В. С.** Да, не может. Но есть некая зона истинности. Очень важна стратегия построения формы. Скажем, когда мы с тобой слышали запись Е. Громова моей Второй фортепианной сонаты, ты сказала, что там есть проблемы с формой. Действительно, хотя каждый данный



раздел он играет хорошо, изысканно и всякий момент организован, но есть какая-то странная безразличность при переходе от одного раздела к другому. Любимов же играет стреттно, и части формы у него завязаны друг с другом. У него, безусловно, ощутима стратегия построения формы, тем более что там каждый раздел так или иначе драматургически связан с другим, а не просто один сменяет другой. В то время, как Громов, что называется, справляется с неприятностями по мере их поступления. И у него вместо драматической формы получается эпос. Однако пьеса должна быть задумана как эпос, и тогда она иначе организовывается, и форма тогда держится самой своей тяжестью. У Алёши же бывает иногда, что он что-то недоучил, но текст он всегда доносит правильно, адекватно моему замыслу, то есть нарушая порой букву, он сохраняет дух.

При трактовке произведения есть некая зона истинности, попадая в которую исполнитель соответствует авторским намерениям. Когда же он выходит из этой зоны даже в смысле темпа, играет, к примеру, слишком быстро или слишком медленно, то уже связи в форме не завязываются, они остаются на теоретическом уровне. Слушатель способен понимать замысел автора, но ему не удаётся вкушать его художественный смысл. Тогда и возникают проблемы с исполнением, ощущения затянутости формы и тому подобное. Скажем, фортепианная Элегия, которая по моим расчетам должна звучать шесть с половиной минут, у Громова звучит восемь с половиной. Когда я слушаю, то вижу в чём дело. В ней, конечно, есть некоторая внешняя пунктирность, но она организована так, что в итоге фраза должна складываться в длинную мелодическую линию, что Леша Любимов хорошо чувствует и воспроизводит. У Громова же Элегия скорее похожа на пьесу Штокхаузена. Для того, чтобы не было искажений, композитор и выставляет целый набор микротехнических приспособлений, которые и входят в текст равноправными важнейшими компонентами.

Среди выдающихся исполнителей встречаются разные типы отношения к композиторскому тексту. Рихтер, например, был очень совестлив в этом смысле, ценил и выполнял авторские указания. А, скажем, Гульд<sup>1</sup> выказывал чрезвычайное своеволие. Он демонстрировал полемический подход и по части темпа, нередко слишком замедленного, использовал чересчур свободную фразировку. В итоге музыке как авторскому тексту это вредило, возникал некий перекосяк — Гульд выступал тут как мыслитель-пианист, уникально слышащий мотивную разработку, способный словно воспроизвести риторические формулы, передать тембровое наполнение звука, в то же время он в большой мере брал на себя роль творца. Гульд играет с каким-то метафизическим холодом, связанным с пифагорейской направленностью. Я всё же предпочитаю Рихтера, который исполняет Баха любовно, с музыкальной отдачей.

Мне кажется, что и сам Бах играл свои сочинения так, чтобы они звучали красиво, естественно для той эпохи, а вовсе не демонстрировал, что он разговаривает с Богом. Они, люди его времени в чём-то были, конечно, другие, чем мы, но и они, да и он сам наверняка тоже не любили скуку, вычурность. А какие были глубокие мыслители. Вот, например, поразившая меня мысль одной проповеди: Бог всё отдаёт творению и оказывается без творения. Как только он оказывается с творением, возникает зависимость от него. Так то же происходит с художником.

Раньше, когда я писал то или иное сочинение, я владел им, а сейчас не владею, хотя на слух его опознаю, но сесть и сыграть не смогу. Может это и моя особенность, проявление недостаточности. Однако мне кажется, что это своеобразный инстинкт. Разве не то же происходит, когда мы смотрим на наших взрослых детей: откуда вы взялись?!

Когда твоё произведение становится самодостаточным, ты уже им не владеешь, не можешь его постичь. Бог,

<sup>1</sup> Гульд Глен (1932–1982) — знаменитый канадский пианист.



если можно так сказать, обладает такой же забывчивостью по отношению к им сотворённым самодостаточным явлениям. Солнце никак нельзя отменить, и мы все от него зависим. Но наша устойчивость призрачна, она постоянно словно мигает.

\* \* \*

**М. Н.** Сейчас, как мне представляется, наблюдается тенденция, когда композитор и исполнитель стремятся слиться в одном лице. Я понимаю, что пока она существует в утопическом варианте, но, по-моему, явно проглядывает. Если ты с этим согласен, то как ты считаешь это проявляется?

**В. С.** Вообще музыкальный текст не должен быть замкнут на самом себе, в нём, мне думается, должны быть некоторые отверстия, чтобы туда мог вторгнуться исполнитель. То есть необходима некоторая неполнота, которая взыскует к исполнителю, чтобы он её смог заполнить. Одна такая форма неполноты – это Urtext, в котором отсутствуют какие-либо оттенки. Другая предполагает, что исполнитель-импровизатор словно договаривает текст, намеченный только в общих чертах, своего рода полуфабрикат. Это относится не только к старинной музыке, к эпохам, когда умение импровизировать было правилом. В большой мере аналогичное явление наблюдаем и в современной музыке.

Получается так: если текст «забронирован», то исполнителю как бы нечего делать. У него бывают разные функции – он может быть творцом, а может быть иллюстратором. И творец состоится только тогда, когда в тексте есть некая намекающая неточность, если так дозволено сказать, та, которая позволит ему проявить инициативу и довести текст до художественного ума. Скажу иначе: незаключенность может быть недостатком, досадным просчётом, а может приводить к эвристичности, чреватой непо-

вторимыми семантическими эстетическими особенностями. Возьмём, например, «Неоконченную симфонию» Шуберта.

**М. Н.** Или «Рабы» Микеланджело.

То же, например, и в театре. Существует мнение, скажем, что текст шекспировского «Лира» нужно обязательно интерпретировать. Только в этом случае он обретает желанную полноту.

**В. С.** Мне кажется, что любой текст вызывает к интерпретатору. Он словно ожидает того, кто будет его трактовать, ждёт его в гости. Бывают же произведения, настолько «запечатанные», что они как бы не нуждаются в исполнении. Такими я воспринимаю сочинения Г. Уствольской<sup>1</sup> или произведения старых нидерландских мастеров.

\* \* \*

**М. Н.** Наверное тебе приходили в голову мысли о том, как будет музыка развиваться дальше. Думал ли ты об этом?

**В. С.** Мне кажется – о чём мы уже говорили, – что идёт дело к универсальному стилю. Это не адекватно большому стилю и не значит, что начнут появляться сплошь симфонии и вообще крупные формы. Но даже в маленькой пьесе возникнут черты универсального стиля. Правда, универсальный стиль для истории не новость. Он уже был актуален несколько раз – в XVIII веке, во второй половине XIX века. Сейчас явления, которые называют постмодернизмом, сигналы того, что наступает очередная эпоха универсального стиля, может быть ещё не до конца осознанного.

**М. Н.** У тебя нет такого ощущения, что в наши дни – я говорю именно о данном моменте, не претендуя на

<sup>1</sup> Уствольская Галина Ивановна – современный петербургский композитор.



обобщения – не время творчества, а скорее время исполнительства? Эти два художественных феномена – творчество и исполнительство, взаимодействуя, всегда дают друг другу импульсы для изменений, развития.

**В. С.** Сейчас исполнительство более смело внедряется в текст, более инициативно ведет себя. Потребность в единении текста и исполнения возрастает и даёт какие-то дополнительные импульсы и тому, и другому. То есть обновление идёт скорее не от технических новаций композитора, а от вторжения в игруемую пьесу интерпретатора, который преобразует текст своими средствами, то есть воздействует на макромир почти незаметными специфическими элементами микромира.

**М. Н.** Тут, наверное, можно и так рассуждать. В своё время композитор и исполнитель были одним лицом. Может быть, теперь идёт некий возврат к такому положению?

**В. С.** Думаю, скорее сам текст их объединяет и демонстрирует подобную тенденцию. Исторически композитор и исполнитель достаточно сильно разделились. Раньше каждый или почти каждый композитор был и отличным исполнителем. Потом возник момент, когда создатель текста вообще не мог его воспроизвести. И это красноречиво отражало тотальное разъединение творца и интерпретатора. Я помню время, когда мы приходили к Альфреду Шнитке и показывали друг другу наши партитуры, устраивали такие смотрины. О том, чтобы изобразить что-либо на рояле, и речи не было. А потом внезапно я предложил один из фрагментов показать на рояле. Партитура многоголосная, чуть ли не сто голосов и вдруг... Это было очень важным моментом. Казалось, что такая тенденция – большего упрощения, прояснения партитуры, даже самого её вида – снижение художественных требований. На деле же часто оказывалось наоборот, на смену внешней эффектности приходило более опознаваемое, содержательное музицирование.

Если говорить о каких-то прогнозах, то, конечно, и инструментарий может сильно измениться.

**М. Н.** Как показывает опыт, сейчас есть потребность объединять в одной композиции электронный звук и натуральный акустический. Что ты об этом думаешь? Ведь, казалось бы, в наши дни звук любого натурального инструмента можно синтезировать?

**В. С.** Есть разница. За синтезатором ты сидишь один. В оркестре или ансамбле участвует много живых людей, музыкантов, которыми руководит дирижёр. Все они дополняют композицию своими художественными нюансами. В целом получается более сложная конфигурация. Наверное, будет существовать и обычный тип музицирования, он будет одновременно и в определённом смысле музейным и более живым. Будут и электронные виды воспроизведения звука. Разумеется, изменятся виды концертных залов. Они будут оснащены самыми современными электронными средствами. И универсальный стиль будет прекрасно соотноситься с новой звуковой средой зала.

Компьютер даёт много самых разных возможностей обогащения звука. Предположим, ты в основу кладёшь натуральный звук, а компьютер его расслаивает по своим законам, выделяет какой-то обертон, как бы производит анализ этого звука. Этим, скажем, занимается Штокхаузен, который сам сидит за пультом и управляет всем процессом звуковедения. Словом, особенности концертного зала, по своему происхождению консервативного, как храм, с трудом поддающегося обновлению, тоже будут медленно видоизменяться. При этом функция храма может и сохраниться.

**М. Н.** Будут ли как-либо меняться сами способы бытования академической музыки? И сейчас многое меняется. Концерты проводятся в библиотеках, музеях, старинных особняках. И музыка там звучит несколько иначе. Я была однажды в английском посольстве, где кампания



«Павильон-опера» демонстрировала «Свадьбу Фигаро» Моцарта, представь себе, под рояль. Правда, пианист, он же по профессии и дирижёр, был просто фантастический, — и по части виртуозности, и по части тембровой драматургии. Он управлял всем действием лучше, чем, подчас, реальный дирижёр, стоящий за пультом настоящего оркестра.

С другой стороны, опера или концерт может сегодня происходить прямо на открытом воздухе, причём качество исполнения бывает и наивысшим, а восприятие, конечно, имеет свои нюансы по сравнению с акустикой и вообще традициями обычного зала. Или другой пример — исполнение в храме. Когда, допустим, «Страсти по Иоанну» Пярта звучат там, это воспринимается органично. Когда же они были исполнены в Москве на фестивале в Малом зале консерватории, меня не покидала мысль, что в этом весьма достойном академическом зале, тем не менее, им не место.

**В. С.** Мне кажется, что всё больше будет развиваться CD-продукция, звуковая книга. Воспроизводящие аппараты станут более совершенными. Концерты останутся в основном для новой музыки, которую пока нельзя услышать больше нигде.

**М. Н.** Думаю, дело не только в этом. Скажем, Светлана записала московские концерты Штокхаузена. Но в записи они очень много потеряли. Там был и весьма эффектный визуальный ряд, без которого музыка сильно проигрывала. Даже наблюдать за тем, как взаимодействуют реальный альт на сцене и та звуковая среда, которую создавал сидящий за пультом композитор, было интересно. Это давало дополнительные впечатления.

**В. С.** Однако, когда слушаешь данную запись, то она разочаровывает прежде всего тем, что там нет музыкального текста. Ситуация, аналогичная тому, если посредством опера великолепно, оригинально, изобретательно поставлена.

**М. Н.** Ты ориентирован — и это соответствует характеру твоей индивидуальности — на «чистую» музыку. А произведения, о которых мы говорим, не являются таковыми, они относятся к синтетическому виду искусства. Может быть в инструментальном театре, который нередко культивирует Штокхаузен, пластика, свет, цвет, костюм выполняют ту же роль, что в твоих текстах тщательно разработанная микротехника?

**В. С.** Ты права, все эти эффекты важны для синтетического продукта. Но, по-моему, они имеют, как правило, одноразовое художественное воздействие. Второй раз уже не влияют таким образом. А в любом шедевре должен быть предусмотрен эффект неожиданности, пусть иногда и отрицательный, не только положительный. И во всяком произведении текст, который организован подлинно, словно уподобляется вечному двигателю или постепенно раскрывающемуся цветку. С каждым новым прочтением ты всё больше и больше углубляешься в его тайны, раскрываешь его слои.

**М. Н.** Я тебе честно признаюсь, что когда я слушаю в зале Agnus Dei Шурика Кнайфеля, то на меня это не действует так, как должно было бы действовать. Но однажды я видела видеоплётку, которая запечатлела некое пластическое действие под музыку Agnus Dei. И это может быть как-то ориентировало моё бедное воображение, во всяком случае, произвело на меня очень сильное впечатление. При этом, что пластическая партитура никак не была иллюстративной, а наоборот, в достаточной мере обобщённой.

**В. С.** Вероятно, в данном случае пластический ряд настолько сроднился с музыкальным текстом, что стал его органичной частью. И, наверное, каждый раз, когда воспринимаешь это произведение, открываются какие-то новые смыслы.



**М. Н.** Не кажется ли тебе, что компьютерная эпоха имеет такую опасность, что открывается всё больше возможностей самому писать музыку, то есть постепенно композитор может утратить свой индивидуальный статус. И это будет содействовать появлению целой армии графоманов. Подлинным художникам станет очень трудно занять свою принципиальную позицию.

**В. С.** Такая опасность была всегда, независимо от технических возможностей эпохи.

**М. Н.** Ладно, оставим на время компьютер. Конечно, у него очень много функциональных возможностей. Но, к счастью, мне кажется, что самого главного он пока не умеет. Всё-таки большинство открытий делается на грани парадоксального сочетания несовместимых вещей. А сейчас мне хотелось бы, чтобы мы обсудили грандиозный проект, который ты собираешься осуществить или, вернее сказать, уже осуществил – собрал и определённым образом скомпоновал в пяти дисках всю свою фортепианную музыку. Расскажи, пожалуйста, об этом подробнее и – специально – о той стратегии единства, которая тут должна возникнуть.

**В. С.** Начало этой истории простое. Вирко Бaley, о котором я уже упоминал, много сделавший для пропаганды таких авторов, как Грабовский, Губа, Годзяцкий, Бибик, Щетинский, и другие, запланировал записать мои фортепианные произведения. Возник пианист Евгений Громов, очень тонкий музыкант с выдающимися способностями, который взялся осуществить этот проект. Хорошо бы, кстати, чтобы на него обратили внимание продюсеры, нужно, чтобы он почаще играл. Мы начали записывать. Отобрали произведения для двух дисков. В первый вошли два ранних додекафонных сочинения 60-х годов, которые соответствовали моему нынешнему критическому сознанию – Триада и Пять пьес, затем две сонаты – Вторая и Третья и Элегия 1967 года, то есть пьесы 60–70-х годов, которые тогда вписывались и в контекст моих оркестровых

сочинений. Второй диск можно определить как метафорический. Там не присутствовали в явном виде фонемы новой музыки, они выражались в скрытом виде – в паузах, в манере исполнения, то есть не в прямом тексте, а в виде иносказания. Здесь не выдерживался хронологический принцип. Метафорические вещи я писал подчас внутри прямого (условно, конечно) высказывания. Например, «Китч-музыка» сочинялась между Второй и Третьей сонатами. Первая соната, с которой начинается второй диск, была, понятно, написана перед Второй сонатой.

Поскольку существовали ещё сочинения, то мы продолжили запись. Возникла серия «Наивной музыки», которая и составила третий диск. По сути это была разновидность метафорической музыки, хотя и наивной, но не такой, как Детский альбом Чайковского или Шумана. Скорее приближенная к «Детским сценам» Шумана или «Детскому уголку» Дебюсси, то есть не предназначенная для детского репертуара. Это попытка прикоснуться к некоторым фонемам, которые не нагружают нас сложными сверх-смыслами, но благодаря своей прозрачности могут улавливать красоту смыслов. Вне контекста подобные фонемы воспринимаются, как обыкновенные «тру-ля-ля». В контексте же приобретают другой характер – возвышенный, сияющий, даже несут печать светлой жертвенности. Такое часто встречается у Моцарта.

Тем временем, Вирко Бaley и Громов увлеклись и убедили меня продолжить проект. В Четвёртый диск вошли второстепенные для меня сочинения – «Посвящения» – жанр, наподобие надписей, эпиграмм. Туда входили Сонатина, Классическая соната (сочинения консерваторского периода, которые я позже отредактировал). Тут были и гораздо более поздние произведения, в частности, «Устная музыка», пьесы, которые писались ко дню рождения моих друзей. Вошли и две пьесы, посвящённые самому пианисту Громову и его жене Светлане, с надписью «Двадцатый век – двадцать первому» (они вдвое моложе меня)



и пьеса, написанная в честь моего друга, замечательного музыканта, пианиста, педагога Бориса Архимовича, ученика Я. Флиера, с которым мы занимаемся вместе звукорежиссёрской редактурой.

Казалось бы, моя фортепианная музыка была исчерпана. Но возникла ещё серия пьес, которая составила пятый диск. Дело в том, что начиная с 2000 года, я стал писать маленькие пьесы, типа багателей — некие знаки готовности уловить мгновенный подарок. Они, такие подарки, летят мимо нас с сумасшедшей скоростью, и мы даже не подозреваем, что окутаны этими дарами. Подобная религиозная идея была у поэта Сергея Вакуленко. Он считал, что вокруг нас разлита благодать, но мы часто не способны её уловить.

Багатели ценны тем, что там нет никакой идеологической нагрузки, а возникновение творческого акта всегда мгновенно. Другое дело, что потом это мгновение может расширяться даже до гигантских размеров. Вступают в силу интеллект, умения, опыт, знания, уровень личности. Однако первый прокол «стены сделанности» происходит мгновенно. Когда вкус к подобному мгновенному «схватыванию» исчезает, тогда возникает подмена творчества всякими псевдотворческими установками.

Словом, Громов записал мои мелкие пьесы — Багатели, несколько пьес, две эпитафии. И уже иссякли и материальные возможности, и интерес Вирко Балея к этому проекту. Однако, «багательность» непредсказуема и не терпит никаких пределов, и если ты заболел этой интонационной «бациллой», то находишься во власти казалось бы самых элементарных сигналов. Могу для наглядности сослаться на записные книжки Бетховена. Для нас, которые видят там какое-то обыкновенное трезвучие или гаммообразную последовательность, они ни о чём не свидетельствуют, для него же это важный сигнал, вестник особого мира. Так как мы не подпитаны его миром, то и не воспринимаем их как вестники.

Интонационная «бацилла» багательности продолжала во мне жить. И я понемногу стал записывать рождающиеся тексты, которые мог играть и до записи. Это случалось и раньше. Помнишь, как я играл, и тебе в частности, Пятую симфонию, которая ещё не превратилась в письменный текст? Маленькие вещи память тем более улавливает.

Когда ты можешь воспроизвести пьесу на рояле, она уже готова, хотя и не записана. Ты, по сути, играешь её как свидетель текста, являешься одновременно и текстом, и музыкой. Потом, когда музыка записана на ноты, то ты уже отделяешься от неё — текст начинает существовать отдельно от тебя. Таким образом я стал записывать рождающиеся пьесы. Возник пятый диск. На нём треть играет профессиональный пианист Громов, а остальное играю я.

**М. Н.** Но, насколько я поняла, когда уже были готовы все пять дисков, ты начал не только как автор, но и как слушатель во многом по-иному воспринимать соотношение записанных произведений, за которым вырисовывался некий путь?

**В. С.** Это произошло в том числе потому, что из-за продюсерских дел выпуск дисков затягивался, и при очередном прослушивании я обнаружил некоторые погрешности записи — запавшая нота, не те, слишком замедленные, темпы в сонатах, в результате чего форма разваливалась. Когда я попытался эти вещи исправить с помощью звукорежиссёрских приёмов, выяснил для себя, что единство текстов начало возрастать. Конечно, я подбирал программу каждого диска. Но всё же целое скорее было похоже на сборник. Теперь тексты как бы стали вступать во взаимоотношения друг с другом, один переходил в другой, подпитывал его, отвечал ему... Однажды в течение одного дня я прослушал все пять дисков и убедился, что возникла некая «малая Вселенная», которая в каком-то смысле даёт представление о моей «большой Вселенной», состоящей из симфоний, кантат. Это мне показалось важным. Потому



что, если расположить произведения по хронологическому принципу — я слушал, к примеру, пять дисков музыки Дебюсси, — то такое может быть и интересным, но всё же избавиться от ощущения сборничности, я не смог. Данный опыт (с Дебюсси) представлял скорее всего чисто журналистский интерес, а единства не возникало. То же, что делал я, похоже более всего на цикл лирических поэтов, в частности Блока, который признавался, что писал стихи словно как попало, улавливая мгновение, а только спустя некоторое время компоновал их в циклы. И это особая работа. Конечно, когда мы берём тома произведений Блока, то часто нарушаем последовательность циклов и читаем стихи выборочно, но в принципе, чтобы гармонизовать разнополярные миры, создать между ними диалог, есть смысл складывать стихи в циклы.

Аналогичную трудную работу пришлось сделать мне, организовав определённым образом взаимодействия непохожих потоков моей фортепианной музыки. Благодаря такой работе — выравниванию динамического и темпового рельефа, я понял, что возникает особое стилистическое единство.

Есть явное стилистическое единство, а есть неявное. Даже в музыке Стравинского, притом, что его стилистическая эволюция была очень разнообразна, изменчива, недаром его называли протеем, всюду присутствует его знак, особая ритмическая структура, индивидуальная форма синтаксиса.

В моей музыке, казалось бы, лежит стилистическая пропасть между Второй сонатой и, предположим, «Наивной музыкой». Я даже не знаю, можно ли автора опознать. И всё же я чувствую единство. Значит, существует единство в виде неких несмывающихся татуировок, своего рода «Маша + Коля».

Другой тип единства опирается как бы на подводное течение музыки, которое может расслаиваться на разные русла. Если есть глубинное единство, то оно опирается не

на стилистические признаки, уже опознанные культурой. В моём случае, мне кажется, узнать моё авторство нельзя по одному произведению. Первый квартет также важен, как Пятая симфония или «Драма», или Кантата на стихи Тютчева и Блока, или «Китч-музыка», или «Мета-музыка». В целом же возникает автор, который не является протеем. Протеизм заключается всё же в каком-то захватническом инстинкте или скорее в том, что ты каждый раз надеваешь новую маску, оставаясь тем же. Однако про стилистически разные мои произведения нельзя сказать, что я всякий раз надеваю маски. Для кого-то может быть это и слабость, потому что нет возможности судить: кто знает, а вдруг он такой и есть, и это вовсе не маска. Маска ведь даёт некое отстранение. Собственно я с такими претензиями сталкивался, например, по отношению к «Мета-музыке», которую некоторая часть критики не восприняла при первом исполнении. Говорилось, что у Шнитке китч подаётся в обработке, подвергается деформации, гротеску, а тут китч остался китчем. А у меня там никакого китча нет. Ведь даже название «Китч-музыка» следует брать в кавычки. Мне рассказывали, что однажды кто-то очень плохо, совсем не понимая, сыграл «Китч-музыку», и в зале смеялись, решив, что это юмор. Тут же китч — тот самый слабый стиль, который выполняет возвышенную функцию.

Возвращаясь к разговору о единстве, которое вырисовывается от прослушивания моих фортепианных дисков, подытожу. Странно, но сегодня тот диск, который, казалось бы, включает второстепенные, вроде бы незначительные сочинения — «Устную музыку», Сонатину я слушаю с не меньшим вниманием и интересом, чем самый концептуальный, позиционный диск, где записаны Триада, Пять пьес, обе сонаты. Это поучительно и отвечает некой потребности человека относится к музыке не только как к занятию серьёзному, философскому, но и к вызывающему состояние забвения, восхищения чем-то, утешения. При



этом я имею в виду именно серьёзную, классическую сферу музыки, не бытовую.

Кстати, современная фортепианная музыка стала бездомной. Что я подразумеваю под этим термином? Предположим, моя Вторая соната — вещь концертная, не предназначенная для домашнего исполнения. А есть пьесы, которые можно играть (или слушать) дома, даже если они предполагают утончённое педализирование, изысканное звукоизвлечение. Сам не можешь как следует сыграть такие вещи, но они вписываются в контекст домашнего музицирования. Это своего рода домашние животные, например кошки, а концептуальные философские произведения тогда можно уподобить тиграм — тоже ведь из породы кошек, но другие, которых нельзя держать в домашних условиях.

**М. Н.** Развей, пожалуйста, мысль о «бездомной» музыке.

**В. С.** Бездомная фортепианная музыка — продукт именно XX века. В VIII веке клавирная музыка была в основном домашней, за исключением концертных виртуозных пьес типа токкат; между прочим, прелюдии и фуги Баха тоже естественно играть дома. В XIX оба вида её существовали. Даже у такого виртуоза, как Лист, которого Ницше называл создателем «Школы беглости за женщинами», была музыка для дома, он не был совсем бездомным. Находим её и у Шопена, Шумана, у Скрябина, даже в некоторых прелюдиях Рахманинова...

Подобное музицирование даёт свободу уединенности, не одиночества, а именно просветлённой уединенности. В таком состоянии лучше всего раскрывается, например, метафорическая музыка. Мы знаем, что, в частности, Шопену требовалось похожее уединение. Ему нужны были малые пространства, тогда он расправлял крылья. Может быть, это было связано с болезнью или с этическими вещами.

Бездомность, о которой я веду речь, распространилась и на камерную музыку. Когда-то игра в четыре руки, домашнее квартетное музицирование в определённых кругах было нормой. Сегодня же невозможно себе представить, чтобы дома играли, например, квартет Бартока или Шостаковича. Бартока надо играть только на публике, в концертном зале. Дома ещё продолжают играть Инвенции Баха, некоторые сонаты Моцарта и Бетховена, пьесы Шуберта, «Мимолётности» Прокофьева, кое-какие Прелюдии и фуги Шостаковича, Шесть маленьких пьес Шёнберга, его же первые две пьесы из опуса 11. То есть всё меньше и меньше становится музыки, предназначенной для домашнего музицирования.

Наверное поэтому во втором и в последнем фортепианных дисках я решил вернуть музыку, изгнанную из «дома», обратно, чтобы она вновь обрела «дом».

\* \* \*

**М. Н.** Расскажи, пожалуйста, о жанре, который ты сам изобрёл, — жанре мгновений. В этом жанре у тебя появились пьесы для разных составов, что означает неслучайность его появления в твоём творчестве.

**В. С.** Мгновение, с одной стороны, вроде должно быть маленькой пьесой, с другой, оно не оценивается по величине.

**М. Н.** Да, у Александра Введенского<sup>1</sup> есть такая мысль, что мгновения бывают и большие, и маленькие.

**В. С.** В том-то и дело. Но у меня в данном случае это небольшие пьесы, правда, объединённые в циклы. Однако я заметил, что творческий акт, его начало и есть мгновение. В конце концов, что такое вдохновение, как не мгновенная вспышка, озарение, хотя этому мог предшествовать

<sup>1</sup> Введенский Александр — поэт из группы ОБЭРИУ.



тяжёлый длительный труд. В философии Кьеркегора<sup>1</sup> это понятие имеет очень важное значение, несёт даже религиозный смысл. Мгновение нельзя приручить, на него невозможно навесить никакой идеологии, в том числе христианской или буддистской.

Мир окутан причинно-следственной связью. Мы вынуждены действовать в скафандре этой причинно-следственной связи. Выбывать из подобных связей даже опасно. Познание истины может убить. А вот мгновение привлекательно тем, что, с одной стороны, это и не иллюзия, с другой, обладает свойством исчезать, как только ты к нему прикоснулся. Мгновение невозможно пощупать...

**М. Н.** Как ты сумел соединить в своей музыке в один цикл – и это чувственно воспринимаешь очень точно – мгновения, связанные с тем или иным гениальным композитором, в частности, Моцартом и Шопеном и картин природы – Мгновение Моцарта сочетается с Мгновением осени, а Мгновение Шопена с Мгновением весны? Чувственно я ощущаю органику такого сочетания, но по логике это вроде бы не должно сочетаться.

**В. С.** Все мгновения родственны друг другу, и родственность их во внезапном возникновении. Поэтому они всегда имеют склонность объединяться. При этом в их сближении может таиться противоречие, но тенденция к сближению всё равно остаётся. Мгновение поддаётся семантизации, подобно тому, как Римский-Корсаков подчёркивал, что сама музыка иногда навязывает инструментам то или иное выразительное решение. Даже тогда, когда возможности инструментов не в состоянии соответствовать этим решениям. Тем не менее, они оказываются способными им поддаться. Казалось бы, Шопен и Весна случайно встретились, случайность эта именно в мгновенности, однако естественность их встречи опознается потом.

<sup>1</sup> Кьеркегор Серен (1813–1855) – датский философ.

**М. Н.** У меня в этой связи родилась необычная ассоциация. Я недавно побывала в Греции и там сплошь и рядом наблюдала древние памятники, поразительным образом вписывающиеся в контекст окружающего пейзажа. Так величественное здание Акрополя и повсюду на этой огромной территории рассыпанные гроздья красных маков словно подпитывали друг друга и органично воспринимались как явления как бы одного корня. Поэтому я отчетливо ощущаю, что Мгновение Моцарта и Мгновение осени вполне могут находиться рядом в твоей музыке и составлять цикл.

Жанр мгновения (у тебя оно приобрело именно такой статус) напрямую связан с эстетикой фрагмента. Я недавно прочла примечательные слова Г. Гейне, используемые в книге Л. Шестова<sup>1</sup> в качестве эпиграфа: «Мир и жизнь слишком фрагментарны». Мне кажется, для тебя эти слова должны быть значимы.

**В. С.** В связи с проблемой достижения целостности могу сказать, что фрагменты имеют тенденцию объединяться в какие-то сообщества. И это удивительно. Может быть вообще это связано с соотношением человечества и отдельного индивидуума. Общество как бы дробится на «мгновения людей», вместо человечества возникают «мгновения людей» по имени такой-то, такой-то... И чем больше в них свойств мгновения, тем больше они способны объединяться. В противном случае они представляют собой какие-то недифференцированные комки. Получается, что и выдающуюся личность можно рассматривать как какое-то сверхмгновение в истории самого человеческого рода.

<sup>1</sup> Шестов Лев (1866–1938) – русский философ-экзистенциалист и литератор.



**М. Н.** Скажи, пожалуйста, пару слов о своих новых Lied на стихи Г. Айги Г. Хорошилова, В. Маяковского и А. Блока. Мне кажется, что идея неразрывной связи текста и музыки – ты это определяешь как признак настоящей Lied – в этих песнях представлена максимально художественно, максимально точно.

**В. С.** Я думаю, что к названным песням стоит добавить и «Последнюю песенку странствующего подмастерья» на стихи Я. Ивашкевича, две песни в виде маленького цикла – на стихи Г. Державина «Река времён» и на мои стихи «Утренняя песня».

Вообще-то я тут действовал так же, как при написании «Тихих песен» или «Простых песен». Может быть, в новых миниатюрах меньше «артистичности», и текст и музыка совпадают более прямо, непосредственно.

Эти песни, как и другие, я никогда не писал намеренно, их создание сопровождает некая необязательность – в том смысле, что ты не пишешь цикл, не рассчитываешь на определённых исполнителей, только потом возникают какие-то претензии, желание, чтобы они прозвучали публично. Lied возникают спонтанно, как лирическое стихотворение. И из этой спонтанности потом уже рождается некая цепь, которая тебя опутывает и навязывает тебе определённые закономерности. Но первоначально всего этого нет, в чём и сила, и слабость Lied. Для примера расскажу, как появилась наиболее отвечающая принципу Lied «Песенка странствующего подмастерья». Я взял в руки какую-то карманную партитуру, и из неё выпал листок. На нём моей рукой был написан перевод стихотворения Я. Ивашкевича. Когда я его переписал, я не помнил. Прочёл это замечательное стихотворение и поставил его на пюпитр. Так спонтанно родилась песня.

То же было со стихами Хорошилова. Он мне прочёл свои тексты и хотел напеть их для предполагаемого своего

диска. У него есть помощник, который должен был аранжировать эти напевы. Гриша просил меня посоветовать ему, как расширить акустическое пространство. Он сидел, что-то бряцал на гитаре в *соль мажоре* и тихо мычал. Интересно, как сделать, чтобы *соль мажор* словно набухал. Он ждал от меня помощи, но я не большой специалист по части синтезатора, компьютера. Однако, сам того не замечая, вовлёкся в эту ситуацию – совершенно непреднамеренно – и музыка откликнулась. Увы, заразиться «песенной бациллой» намеренно невозможно.

Ещё один показательный пример из последнего времени. Сначала я написал две не связанные между собой песни – «Песню судьбы» на стихи А. Блока из драмы «Роза и крест» и «Прелюдию будущего...» на стихи В. Маяковского. Но потом я вдруг осознал, что возникает очень необычный по семантике цикл. Я добавил к этим двум песням раннее сочинённую «Последнюю песенку странствующего подмастерья». Получился цикл из трёх песен, образующий особый символический мир, который можно назвать «Жизнь Поэта»: 1. «Песня судьбы» (мистическая жизнь), 2. «Прелюдия будущего...» (Юношеская тревога и ожидание), после чего пауза приблизительно 12 секунд (как бы «песня без слов и без музыки»), 3. «Последняя песенка странствующего подмастерья» (Прощание с миром, сердечное примирение).

Какой же урок можно извлечь из ситуации рождения таких lied? Ты выпадаешь из мира двойственности, раздвоения, которым мы все переполнены: сказал одно, подумал другое, подумал одно, сделал другое. Внезапно, пусть на короткое мгновение, ты становишься целостным, твои жесты выпрямляются, потом ты опять выпадаешь из этого состояния.

Видимо, есть состояние творческого горения, но ты не знаешь, что оно у тебя есть. Подобно тому, как мы не способны увидеть электроны, а воспринимаем только их следы, также и здесь, песенки – как бы свидетельства того



самого состояния творческого горения, которое не поддается фиксации.

Тут наблюдается, однако, некоторое противоречие. Профессионал всегда, что называется, должен быть начеку. Сошлёмся на Чайковского, Стравинского, который утверждал, что настоящий профессионал, дескать, должен действовать как сапожник. Правильно. Но он действует как сапожник, потому что ему приносят сапоги, и он обязан их чинить. От меня же никто этого не требует, мне никто не приносит «сапог». Кстати, и у Чайковского бывали такие моменты – и нередко, – которые никакого отношения к тачанию сапог не имели. Когда он писал «Пиковую даму», то вошёл в комнату с чёрной головой, а через две недели вышел с белой. Вот вам и тачание сапог! Это тоже свидетельство того, что он заразился творческой «бациллой». Конечно, без предварительной работы дар, который у тебя есть, может заглохнуть. Без доступа воздуха извне он начинает еле тлеть и загасает.

**М. Н.** Возвратимся к серии фортепианных дисков, которые рожают потребность обсудить всё новые и новые проблемы. Последний диск я бы назвала «Музыкой блаженств». Конечно, это очень субъективно, но по ощущению именно так. Мне кажется, на пути, который намечается от первого диска к последнему, ты как бы постепенно обретаешь силы, чтобы осуществить евангельский завет «Будьте, как дети». Каковы твои размышления на эту тему?

**В. С.** Как правило, высокие слова могут рождать пародийный отклик. Евангельскому «Будьте, как дети» отвечает житейское «Впал в детство». Чтобы не очень гордиться высокими словами, мир, вероятно, изобрёл такую пародийную проекцию.

Если же серьёзно, то ситуацию с последним диском можно, наверное, определить, как «возвышенную незначительность», такой вот парадокс. Может быть, он и отвечает

евангельскому «Будьте, как дети», но если это скромно подавать, без излишней декларативности. Потому что иначе можно испугаться, а Евангелие ведь не пугает, оно просит, причём не толпу, не целый народ – каждого персонально. Мне кажется, в этом смысл.

Снова к вопросу о целостности, которая рождается в результате прослушивания пяти дисков. Каждый диск, когда в него погружаешься, уже имеет признаки общей целостности внутри самого себя. Не знаю, так ли, но я это ощущаю. Возникает чувство, что пять дисков – пять прожитых жизней. Может быть, правда, подобное чувство появляется при любой удачно построенной программе. То есть возникает некая полнота, полнота разной иерархии, своего рода симфонизм – не как форма, а как метафора жизни что ли.

На самом деле по-настоящему вкусить целостность возможно только, прослушав подряд все пять дисков. Подобно тому, как целостность «Кольца нибелунга» лишь понятийна, фантастична, ощутить её в полноте физически невозможно. Получается восприятие методом лакун. Впрочем, мы народ в этом смысле натренированный. Каждую ночь засыпаем, а утром просыпаемся, от этого же мы не теряем ощущения целостности мира, хотя он и фрагментарен. Может и фрагментарен по той причине, что ты не всё время бодрствуешь. И физически, и духовно. Но, вероятно, зная за собой эту особенность, мы выработали – каждый по-своему – какие-то способы «лечить» эти лакуны, длить, продолжать непрерывный путь, несмотря на его естественную прерывистость.

У меня даже возникла такая смешная ассоциация. Вот птицы каждый день приветствуют друг друга чириканьем, пением, будто спрашивают, глядя на солнце: «А что это такое?» И никто из них не в состоянии ответить: «Так это же солнце!». Но они забыли. Отсутствие рефлексии и приводит к тому, что каждый раз с изумлением восклицают: «А что это такое?!». Было бы идеально, если бы у челове-



ка, при его памяти, сохранялась свежесть восприятия. Такая свежесть, которая есть у детей, может быть из-за их малого опыта. Я помню, как каждое утро в детстве было для меня событием. Во взрослом состоянии мы постоянно восстанавливаем целостность при помощи разных приспособлений, выработанных в условиях жизни.

**М. Н.** Ещё к вопросу о целостности. В эпоху наступившего универсального стиля, когда художник имеет право присвоить себе практически весь культурный опыт, накопленный человечеством, это понятие, видимо, приобретает какие-то новые параметры?

**В. С.** Недавно Гия Канчели сказал мне, что, дескать, по первому звуку моей музыки можно узнать автора, что никто в мире не действует сегодня так, как я. Хотя я ему не возразил, но признаюсь, совершенно не понимаю, как это происходит. Мне кажется, что здесь выпало фундаментальное понятие, которое необходимо в данном случае – контекст.

Есть, действительно, авторы, которых можно опознать по одному сочинению. С чем это связано? Если стилистическая опознаваемость является ценностью для данного периода времени или для данного автора, то целая культурная среда или отдельный автор озабочены тем, чтобы достичь характерности того или иного лица. До поры до времени подобная озабоченность действует и приносит свои плоды. Однако потом естественно наступает «кумиризация» достижений, и возникает период, который в философии принято определять как опасность методоцентризма. То есть, когда метод, который что-то добывал, перестаёт выполнять прежнюю важную функцию, а лишь демонстрирует достижения, становится своего рода выставкой достижений народного хозяйства. Аналогично тому, как если бы машины, призванные обрабатывать землю, перестали это делать, а оказались способными лишь показывать, как это делается. Для меня выразительным

примером такого рода может служить ситуация, сложившаяся в новой музыке после нововенской школы. Все ведущие авторы, пришедшие на смену нововенцам, отличаются друг от друга, у каждого есть, что называется, товарный знак стилистической опознаваемости. Взять, к примеру, Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса, Ноно<sup>1</sup> и Лигети<sup>2</sup>. Каждого из них, кстати, можно узнать по первому звуку. Узнать-то можно. Но произведений, которые были бы добыты при помощи этих знаков и которые были бы ценны сами по себе, независимо от таких знаков, не так уж много. У Прокофьева, Шостаковича и Стравинского тоже было немало опознаваемых знаков, но они при помощи их много чего могли добыть. А в случае со столпами авангарда метод хоть и демонстрируется, тщательно показываются все его жесты, но нередко он перестаёт добывать, направлен как бы лишь на обучение. Можно, в конце концов, научиться водить машину, но нигде никогда не ездить.

Мои пять фортепианных дисков – это в какой-то мере борьба с методоцентризмом.

Я вдруг осознал, что возникает сомнение в ценности персонификации, когда лицо вроде бы есть, а самой вещи нет или она ослаблена как организм, живущий помимо этого знака. Является ли подобная знаковая форма таким уж достижением? И в этой связи я не уверен, что это действительно хорошо, если композитор опознаётся по первому звуку. Тем более что стилистические знаки можно научиться моделировать.

Возникает такая мысль: не всегда же эта знаковая характеристика ставилась во главу угла. Во времена Моцарта или Баха ей не предавалось такое существенное значение. Главное у них – тот неповторимый музыкальный организм,

<sup>1</sup> Ноно Луиджи (1924–1990) – итальянский композитор, один из столпов послевоенного авангардизма.

<sup>2</sup> Лигети Дьёрдь (1923) – австрийский композитор венгерского происхождения, один из ведущих авангардистов послевоенного времени.



который родился. Разумеется, родился с помощью определённого метода, но им пользовались и другие рядом живущие авторы. Словом, ели вместе вилок и ложкой из общего котла. Но этими же «вилкой и ложкой» Бах и Моцарт разделяли совершенно неповторимые блюда.

Когда я думаю о себе и рефлектирую на тему о том, кто я на самом деле есть, то вспоминаю мою прежнюю заботу о том, чтобы не быть на кого-либо похожим. Однако, всё же ощущение того, что не в этом дело и тогда меня посещало. Долгое время я считал, что у меня никакого стиля и нет. Была совершенно другая забота. Чтобы быть автором произведения. Приходят на ум строчки из стихотворения Мандельштама, посвященного Оссиану: «И не одно сокровище, быть может, минуя внуков, к правнукам уйдёт. И снова скальд чужую песню сложит и как свою её произнесёт».

В один прекрасный момент знак стиля, который работал, перестаёт работать. Особенно это характерно для современной музыки, которая, открывая новую звуковую среду, вынуждена была пользоваться определённым методом. Даже у моих коллег — Э. Денисова, А. Шнитке, А. Кнайфеля, Т. Мансуряна, мне кажется, знак метода присутствовал более явно, чем у меня. У Альфреда, к примеру, ощутим не просто индивидуальный знак, но определённая тяга к экспрессионистическому типу высказывания. Творчество Денисова по тону, по отношению к звуку ближе к французской традиции. Однако когда ты работаешь, тем более постоянно работаешь по заказу, постепенно возникает своего рода стилевая «мозоль».

Я же никогда не работал по заказу, моя деятельность характеризуется прерывистым режимом, то есть я сочинял музыку как частное лицо. Благодаря лакунам, которые возникают между сочинениями, стилистическая мозоль вырабатывается с меньшей интенсивностью. Остановка, ожидание, осмысление того, что получилось, и провоцирует ка-

кой-то дальнейший ход. В данном случае ты в большой мере превращаешься в слушателя.

В итоге единство получается от включения особенностей лирического сознания, не заданного, а спонтанного, с какими-то провалами, оживлениями. Лирическое сознание не может работать по плану.

С этой точки зрения примечательна для меня оценка моей музыки, данная Филиппом Моисеевичем Гершковичем. В конце 70-х годов в Москве в ФИАНе состоялся мой авторский концерт, на котором он присутствовал. Композиции звучали разные в стилистическом отношении — части из «Драмы», впервые «Китч-музыка», «Лесная музыка». Он воспринял весь концерт как мадригал музыки. Потом, правда, стал меня предостерегать, что я как лунатик иду всё время по крыше босиком. И чтобы не свалиться, считал Гершкович, надо идти не босиком, а обуться. То есть полемически намекнул по поводу моей идеи, что наступило время технически «разоружаться». Однако, на самом деле, чтобы не свалиться с крыши, необходимо как раз идти босиком, иначе так свалишься, что костей не соберёшь.

Возвращаясь к проблеме единства стиля, думаю, что оно не в том, что ты ставишь на музыке отпечатки со своей фамилией, а в том, что ты приглашаешь музыку к себе в гости, и она к тебе изредка заходит. И потому, что она к тебе заходит добровольно, означает, что она не поддаётся никакому присвоению. Смысл существования того, кто действует подобным образом — ждать, пока музыка придёт к тебе в гости. В то время как другая парадигма, когда важен опознавательный стилистический знак, — ты всё время должен что-то делать — и тогда, когда музыка к тебе заходит, и когда не заходит.

**М. Н.** Каждая составленная тобой программа, существующая в виде скомпонованных на диске произведений, являет собой особый вид целостности. Мы недаром застря-



ли на этой теме, потому что она не просто показывает твоё незаурядное, всегда оригинальное драматургическое чувство, но в большой мере открывает новые, прежде не выявленные типы взаимодействия сочинений внутри единого творческого пути.

**В. С.** На очень важном для меня диске, который я назвал «Экзистенциальной симфонией», в том смысле, что она запечатлевает мой пройденный путь, представлено по одному сочинению из всех периодов моего творчества. Он состоит из следующих сочинений: Вторая симфония – 1965 год, Кантата на стихи Тютчева и Блока – 1973 год, «Серенада» – 1978 год, «Осенняя серенада» – 1980 год, Интермеццо – 1993 год, Эпитафия для фортепиано и струнного оркестра – 1999 год и «Гимн» – 2001 год. Получается, что эту сверхсимфонию я сочинял 35 лет. Внутри диска можно найти все перипетии моих стилистических переходов. И выходит, что мои произведения встретились тут как разные живые существа. Ведь так и в жизни бывает: наблюдается онтологическая пропасть между совсем не похожими друг на друга людьми, однако их объединяет то, что они современники, что встретились в одно время в сходной ситуации.

**М. Н.** Я чувствую некоторую парадоксальность в программах, запечатлённых на дисках. С одной стороны, в разных циклах, здесь зафиксированных, действительно отражён твой путь. С другой стороны, каждое из сочинений – для меня определённо – как бы нанизывается на некую золотую нить твоего творчества, и я уже нахожусь в этой стране, независимо от прочерченного пути. Мне интересно воспринимать разные её токи, а не проследивать путь как путь.

**В. С.** Конечно, я стараюсь, чтобы каждая композиция была самодостаточной, чтобы у неё были свои крылья, нос, глаза... То есть, чтобы она была всем обеспечена. В то же время каждая естественно вписывается в определённую

иерархию. Когда же пишется цикл или выстраивается специальная драматургическая последовательность, там бывают переходные разделы, которые сами по себе не могут существовать. Между прочим, и в «Тихих песнях», хотя это и цикл, но каждая песня возникала автономно, потом уже я находил ей место в цикле. Разумеется, всякая самодостаточная композиция может быть удачной или неудачной. Короче говоря, для меня прослеживание пути не является самоцелью. Тем не менее, вещи, будучи, на мой взгляд, самодостаточными, когда входят в какую-то систему, могут действительно друг друга усиливать, лечить, отвечать друг другу. В этом смысл объединений и особое мастерство, которое должно при этом проявиться. Или не проявиться. Скажем, чтобы объединить произведения по принципу простого контраста: быстро – медленно, быстро – медленно особой одарённости не нужно. Для того, чтобы соединить части семантически, нужны специальные художественные усилия, какой-то дар.

**М. Н.** Твои сверхциклы, мне кажется, тебе удаётся выстраивать потому, что у тебя всегда было тяготение к открытости формы. И наиболее ярким подтверждением этого служит твоё увлечение фрагментарностью. Потому что фрагмент тем более имеет тенденцию к открытости, и он объединяется с большой охотой. По-моему, на сегодняшний день ты уже исчерпал свою склонность к фрагменту или, вернее, воспользовался ею с максимальной полнотой. С другой стороны, интересно понять, как фрагментарность живёт в твоих крупных композициях. С этой точки зрения меня интересует твоя оценка Кантаты на стихи Тютчева и Блока как произведения, в котором найдено некое стилевое равновесие, как ты однажды выразился.

**В. С.** Фрагментарность для меня, можно сказать, тип мышления. Это было ещё в додекафонный период и, видимо, я никуда от этого не денусь. Такое свойство для меня неотменимо.



Например, у Шопена тоже наблюдается явная склонность к малым формам. У него есть и крупные формы — сонаты и концерты. Но основные достижения — это миниатюры: четыре мазурки, три ноктюрна и т. п.

В связи с проблемой фрагментарности — несколько слов об одной из последних композиций Гии Канчели, которая называется «Не горюй». Композиция необычная, хотя там есть все его характерные жесты, глубоко лирическая. Она опирается на маленькие отрывки текстов Мандельштама, Пастернака, Бродского, Шекспира, Элиота, Рильке, Гёте. Это как бы семена, ростки песен или их окончания, образующие некоторую пунктирную линию — будто песня вот-вот расправит крылья, похожая на цветок в начальной стадии цветения или в завершающий, увядающий период. По моему ощущению, произведения вписываются в традицию, скажем, «Зимнего пути» Шуберта или песен Малера. Очень трогательная персональная вещь. Я обнаружил здесь, впрочем, как и вообще в музыке Канчели, связь с фрагментом. Но он трактует фрагмент как бы демонстративно. Это, вероятно, связано с театром, с театральными жестами. Однако я имею в виду не просто влияние данного вида искусства. Я говорю о своём внутреннем театре у Канчели. По ассоциации можно вспомнить, что Танеев упрекал Чайковского в похожести его симфоний на балеты, не учитывая, что балетность музыки Чайковского выражается в её особой пластике, которая, конечно, проявлялась и в балетах, но была ему присуща вообще.

У Канчели внутренний театр я ощущаю и в «Стиксе». Там словно оживают все персонажи его жизни — в тексте зашифрованы имена родителей, детей, внуков, друзей, живущих и ушедших. Мне близки этический пафос, иносказание в его музыке.

Если же говорить о фрагментарности, то она у него другого оттенка, чем у меня. Моя фрагментарность в крупных формах как бы скрыта, спрятана, скажем, в Шестой симфонии, «Мета-музыке». Там фрагментарность действу-

ет не просто как цикл эпизодов, а как определённая стратегия развития материала. Предположим, большая форма, но в ней присутствует только экспозиция, а разработки нет.

В этом смысле я не думаю, что с моей склонностью к фрагментарности может что-то произойти. Тем более учитывая уже звучавшее в наших беседах горестное высказывание Гейне, что мир и жизнь слишком фрагментарны. Вряд ли это когда-нибудь исчерпается. Разве что если мир затвердеет в неподвижности своей, будет полностью заасфальтирован, тогда он будет не фрагментарен. Кроме того, имея в виду мгновенность начала творческого процесса, если он будет постоянным, время остановится, наступит апокалипсис, и мир утратит фрагментарность.

Что касается Кантаты на стихи Тютчева и Блока, то мне действительно кажется, что здесь достигнуто некое равновесие стиля. Первая часть — сжатая симфония, она создаёт какой-то мир авангардной экспедиции в пределы незнаемого, вторжение в другие измерения, не касающиеся ни бытовой, ни тональной музыки, то есть находится где-то на грани между человеческой и метафизической сферами. Ведь одна из предпосылок авангарда — как раз вторжение в другое измерение. С одной стороны, область психологии через экспрессионизм, сюрреализм, подсознание, с другой, пифагорейский подход, область священных чисел, космических процессов, которые интересовали, в частности, Ксенакиса.

Я же вроде бы избегал и того, и другого, тут нет ни особого психологизма, нет и метафизической отстранённости. Здесь присутствуют культурные жесты, присущие музыке вообще, но попадающие на другой материал и направленные на то, чтобы выстроить форму как мелодию. Я пытался мелодизировать то, что не поддаётся мелодизированию. Ты как будто поёшь, условно, водой, небом, шумом ветра. Невозможность этого и рождает некий авангардный жест. Эту музыку я назвал космическими пасторалями. Тут проглядывают даже лирические озарения,



причём на грани душевных и природных, когда солнце выглядывает.

Когда меня ругали за эту Кантату, я так возражал своим критикам: «Вы же летаете на самолётах, смотрите в окно, там открывается невероятная красота, невероятная странность, эти возникающие за окном картины необыкновенно притягивают к себе. Мы не в состоянии попасть туда, но оттого, что пролетаем мимо, каким-то образом часть этого уже присваиваем. Поэтому данный мир нас уже касается».

Пропетость целого, видимо, помогла уловить неуловимый материал, потому что он словно прирос к слуху. Можно было действовать иначе — при помощи цифр, структуралистских методов. Но в этом случае, наверное, материал не прирастал бы к слуху, хотя мог радовать своей абстрактной красотой.

В Кантате между миром реальным и метафизическим возникает ещё мир природы, которая вроде бы «равнодушна», но, тем не менее, мы в ней существуем. Её равнодушные, скорее всего, связано с нашим равнодушием. Если же мы не равнодушны, то и она нам отвечает тем же.

Другими словами, в Кантате наблюдается не та пасторальность в классической музыке, природные явления, которые воспроизводятся при помощи освоенного условного музыкального языка. Тут происходит словно присвоение неуловимого таинственного материала, отчего должен родиться некий метауровень. Если прослушать это произведение целиком, возникают все особенности музыки XX века — и хеппенинг, и сонорность, и движение звука к шуму. Это было и в «Драме», но здесь предстаёт в более гармонизованном виде.

Когда я написал Кантату, то подумал, что хотел бы именно такую музыку сочинять всегда. Но, как известно, «дух вест, где хочет»... Эта максима особенно подходит к лирическому сознанию, впрочем не только, но в лирическом действует особенно обострённо.

Если обратиться от Кантаты к «Серенаде», то здесь я вновь словно возвращаюсь ко Второй симфонии. Но «Серенада», несмотря на меньшую, чем в симфонии, новизну всех средств, более сложна в структурном отношении. Получается своего рода компенсация. «Осенняя серенада» даёт резкий стилевой контраст. Однако нельзя заикливаться лишь на открывающем её танго и считать, что я впал в популизм. Сочинение имеет свой семантический путь, где есть своё место у каждой части — и у несколько сюрреалистического Интермеццо, своего рода рефлексии на китч танго, и у завершающей Колыбельной, возникает как бы чеховская новелла.

В «Гимне» всё то мелодическое, что было в разных композициях, проявлено в самом покорном виде. Но оно как бы ушло за сцену — вот эти остановки, эти окончания... Если поставить такой вопрос: «Что суммарно останется от музыки XX века? Ответ будет гласить: «Пауза». С одной стороны, ответ шутливый, с другой, в нём есть свой смысл. Однако пауза была и в старой музыке. Кроме того, пауза — это не только отсутствие звука. Это может быть некая заторможенность, фелдмановская эстетика минимализма<sup>1</sup>, остановка времени. Вкус к паузе, к молчанию и останется от музыки XX века. В старой музыке он возникал лишь иногда, а тут становится фундаментальным свойством. И мой Гимн окутан этим молчанием, хотя внешне он выглядит как нормальная мелодическая ткань. Парадокс Кейджа 4'33" как бы разлит здесь. Притом, это молчание новой музыки. Жесты авангардной эстетики тут предстают на грани молчания.

\*\*\*

**М. Н.** В эпоху универсального стиля, как мы с тобой определили нынешнюю эпоху, наверное, как-то меняется, начинает существовать иначе понятие профессиона-

<sup>1</sup> Фелдман Мортон (1926–1987) — американский композитор.



лизма. Мне хотелось бы, чтобы ты порассуждал на эту тему. Разумеется, здесь нельзя высказать какое-то мнение раз и навсегда. Но всё же — и по твоему опыту, и по опыту других композиторов.

**В. С.** «Профессионализм» я считаю тем же ремесленничеством. Потому что подлинный профессионализм — это, с одной стороны, конечно, владение ремеслом, с другой, и отказ от сложившихся правил, изобретение новых средств выразительности.

Когда возник культ профессионализма, в частности, у нас в Украине, которую раньше обвиняли в дилетантизме (провинция вообще склонна к дилетантизму из-за отсутствия кадров), я выдвинул в разговорах с коллегами где-то в 70-е годы в период «Тихих песен» один шутовской лозунг: «Пора разоружаться!». Потому что этот культ профессионального мастерства стал существовать независимо от качества произведений. Ведь дилетант тоже может добывать живую воду. Но банки у него нет и вода расплёскивается. А тут банка есть, зато воды нет, есть, куда налить, но нечего налить.

На мой лозунг очень болезненно отреагировал, в частности, Денисов. Он меня предостерегал, совершенно не приняв «Тихие песни», что я, дескать, идя по этому пути, могу перестать быть композитором. Наверное, такая опасность существует, предположим, для тех, кто стал последовательно работать для кино. Такой автор словно меняет кожу и уже становится неспособным написать, допустим, полноценную симфонию, зато приобретает другие ценные качества — умение точно «попадать» в кадр, мобильно откликаться на задание режиссёра.

Возвращаясь к проблеме профессионализма, подчеркну: в новой музыке после Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, даже композиторов нововенской школы возникло некое табу на законченную мелодию. Она, её начала и концы не должны были никоим образом выделяться,

наоборот, должны были растворяться, силы её надо было обязательно подточить. Атематизм, ситуация, когда свободно музыка развивается, ничего не повторяется, — это было ценным качеством. Но такое положение привело к определённым потерям, в частности, текст становился не обязательным, не вписывался в слуховой контекст, поневоле предполагал одноразовое воздействие.

В «Тихих песнях», в Пятой симфонии я рискнул снять для себя подобное табу и пришёл к настоящим мелодическим образованиям. И если сократить паузы, то музыка в этих произведениях иногда выстраивается в полноценную мелодическую форму. Конечно, эти мелодии подвергаются определённой деформации, но деформации по принципу «чуть-чуть».

Можно сказать, что я как бы покинул поле модернизма как такового, от него остались только скрытые сигналы, паузы. Но в принципе моя музыка вернулась к своей наивной сущности, когда в песне существует законченная мелодия, а в инструментальной музыке тоже есть протяжённые мелодические эпизоды.

Есть ли вероятность таким образом создать крупную форму, которая бы не имела ни одного признака модернистской эстетики? Вероятно, да, но она сразу попадала бы в разряд стилизаций. Конечно, стилизация могла бы восприниматься как метафора. Однако, если метафора столь большая, то ты уже не знаешь, что с чем сравнивать. Может быть, музыка движется к такому состоянию, когда необходимым признаком современности уже не будет деформация, модернистские признаки, а будут иные критерии, которые сейчас кажутся невозможными или действуют в музыке бытовой, предназначенной для кино. Там есть претензии только к аранжировочной новизне.

**М. Н.** Я думаю, что и в произведениях Арво Пярта тоже уже давно наблюдается склонность мелодизировать



всю звучащую ткань при отсутствии модернистской эстетики.

**В. С.** У него действительно нет сейчас явного модернистского знака. Но чтобы создавать мелодию как протяжённую тематическую мысль всё же у него есть некоторая осторожность. Тут явственна отсылка к старой музыке, к мадригальности, для которой была свойственна текучесть развития.

**М. Н.** Продолжая тему профессионализма, мне хотелось бы понять, как в твоих крупных произведениях некоторая наивность, проявляющаяся в использовании простых интервалов, традиционных последовательностей, сочетается со сложным драматургическим рельефом, отчего получается всякий раз новый эффект. Несмотря на то, что большие композиции в чём-то может быть и похожи друг на друга. Но их похожесть, наверное, свидетельствует лишь о том, что автор у всех у них один.

**В. С.** Когда художник работает по заказу, совсем не обязательно, чтобы все его произведения были характерны для него и органично вписывались в его путь. Я же работаю, как уже говорилось, в частном, прерывистом режиме. Тогда возникает необходимость продолжить что-то, сделать композицию более совершенной, воплотить ту или иную идею по-другому и т. п. При подобном режиме накапливается определённая творческая энергия, как тогда, когда поле временами не засеивается, пребывает под паром, чтобы дать возможность ему отдохнуть.

Несмотря на прерывистость такого творческого процесса (если, конечно, перерыв не длится слишком долго), возникает как бы некая связность, своего рода компенсация перерыва. И мне кажется, такой подход к сочинительству можно было бы назвать, в отличие от работы по принципу «и т. д.», деятельностью в жанре «избранное».

Несмотря на автономное ощущение от каждого произведения, если оно имеет эвристическую окраску и после

его завершения остаётся ещё поле послезвучия, возникает ощущение, что эти отголоски могут быть подхвачены. Другими словами, «окна и двери открыты» и будто приглашают: «пожалуйста, заходите в гости!». Аналогично тому, как в обществе: один человек закрыт, ему трудно общаться. Но когда он всё же общается, то раскрывается полно, идёт навстречу.

С этой точки зрения показательна неслучайность взаимодействия записанных на одном из последних дисков произведений — такого монументального, как Шестая симфония, и трёх маленьких вещей самого недавнего времени, 1999 и 2003 годов. При том, что, на первый взгляд, это взаимодействие кажется парадоксальным.

Однако, сначала несколько слов о Шестой симфонии, которую я считаю итоговой для себя композицией. О ней стоит специально сказать, потому что, с одной стороны, она входит в круг таких крупных вещей, как Пятая симфония, *Widmung*, «Мета-музыка», с другой, имеет свою неповторимую конфигурацию. Причём её особенности проявляются именно в полнокровном исполнении оркестра под управлением Романа Кофмана.

Рождение из лабиринтных структур, неких зависаний, то есть из своего рода «ничто» творения, оформившегося в «что» и составляет смысл и содержание данной композиции. Форма здесь очень не простая. Первая часть напоминает прелюдию. Потом идёт структуралистская fuga, которую сменяет побочная тема, похожая на Баркаролу. После чего форма погружается во вторую часть. Во второй части два раздела — *adagio* и пасторальный фрагмент, своего рода «отзвуки рая». Хоральными образованиями, которые возникли ещё в прелюдии, ознаменована разработка, появляющаяся внутри второй части. Напомню, что и в Шестой симфонии Чайковского разработка захватила, как бы смела репризу и понесла её к побочной теме. Тут есть отголосок этой идеи. Возвращаясь к Шестой симфонии, подчеркну, что здесь две репризы и две коды. Два оконча-



ния симфонии как бы демонстрируют зыбкую грань между «ничто» и «что». Первое, вроде бы благодатное, даёт отголоски баркаральной побочной темы. Оно похоже на ин-термеццо, по инструментарию и характеру камерное. Казалось бы, так надо было бы и кончить симфонию. И с точки зрения обычного восприятия оно, наверное, было бы уместно. Но по отношению к целостности композиции это неправильно. Дальнейшую музыку, вторую коду необходимо очень интенсивно сыграть, чтобы вновь возбудить успокоившееся было восприятие слушателей. Получается в итоге пятичастная форма, достаточно нестандартная, части которой идут без перерыва.

В Шестой симфонии реализованы все те моменты, которые были в других протяжённых композициях. Но, на мой взгляд, противоборство «ничто» и «что», лабиринтных структур, которые вступили в стадию творения, и как бы «подарков» тут реализовано по-своему, в новом структурном виде. Впрочем, эта концептуальность спрятана, хотя киевский философ С. Б. Крымский, которому я показывал это сочинение, её опознал, несмотря на то, что я ему ничего не говорил.

В маленьких композициях, расположенных на диске рядом с Шестой симфонией, схожая структура выражена сконцентрированно. Подобно тому, как любое творение имеет в сжатом виде признаки всей Вселенной, но отражает их в ином масштабе. Поэтому оно более доступно нам, мы будто можем его потрогать.

В больших же композициях, типа Шестой симфонии, неизвестно, кто правит лошадьми – ты ли ими или лошади тобой, то есть ты поворачиваешь колесницу направо, налево, а там задействованы такие силы – сто человек играют симфонию, – что сигналы твоего восприятия иногда до них не доходят. В маленьких же багательных вещах соответствующий масштаб скорее помогает восприятию.

Выясняется, кроме того, что эти небольшие миниатюры – «Мгновения вальса», «Эпитафия», «Элегия», напи-

санная с использованием эскизов недавно ушедшего моего друга композитора Ивана Карабица, – связаны с Шестой множеством разных нитей. Скажем, я вдруг ощутил, что грандиозное пространство симфонии уже в вальсе словно растаяло, маленькие формы из-за своей лаконичности как будто бы вобрали её в себя. Получается, что здесь на близком расстоянии встретились две формы зрелости – условно, летняя и осенняя. В небольших композициях будто созревает то, что цвело в большой. Тут, разумеется, и время течёт иначе.

Есть и более явные связи. Например, Эпитафия отвечает на середину симфонии, эпизоду, где проходят мощные хоралы. Мгновения вальса корреспондируют с пасторальными «отзвуками рая». Пространство с мажорными терциями, пассажами из Элегии отсылает к *adagio* симфонии. Конечно, это делалось не специально, но такие переклички возникли.

Видимо, когда исполнитель составляет программы своих выступлений, он иногда тоже руководствуется не явными, хотя и существующими связями такого рода, несмотря на то, что произведения могут принадлежать даже разным авторам, а то и разным эпохам.

Композиции этого диска родственны между собой и мемориальными перекличками. В Шестой симфонии, когда музыка успокаивается, валторна с виолончелями играют мелодию, в которой зашифрована аббревиатура Ларисы: *ре-ля-до*. Она, правда, не буквальная, но Лариса знала об этом. То есть все названные произведения так или иначе ассоциируются с близкими мне людьми. Посвящена симфония Вирко Балею, который, как я уже говорил, сыграл очень большую роль в нашей с Ларисой жизни, и не только музыкальной.

**М. Н.** Бывает, что когда находишься в поле определённых мыслей, проблем, на твоём горизонте появляется та или иная работа, книга, запись. В этом, наверняка, есть ка-



кая-то закономерность. Во время наших разговоров о целостности, о домашнем музицировании, о соотношении профессионализма и дилетантизма в доме неожиданно появилась недавно вышедшая интересная книга С. Тышко и С. Мамаева о М. Глинке. Она даёт повод обсудить некоторые общие и актуальные проблемы. Давай мы это и сделаем.

\* \* \*

В. С. Действительно, когда я просматривал книгу, то сразу же наткнулся на несколько тем, о которых мы говорили. Скажем, известно, что Глинка не мог писать по заказу. Затем такая тема, как опасность и плодотворность дилетантизма. Мне кажется, что сейчас иногда то, что кажется дилетантизмом, на самом деле является новым типом профессионализма, который действует в нестандартных условиях, где прежние методы не работают. Часто, кстати, представители этого «дилетантизма» поклоняются классике.

Далее вопрос о целостности, опознаваемости этой целостности. Почти этнографическую танцевальную вакханалию в глинкином «Руслане» некоторые рассматривают как неудачу в том смысле, что здесь нарушена всякая целостность. В действительности тут можно усмотреть какую-то дерзкую и совершенно не вписывающуюся в ту эпоху, да и в нашу тоже, целостность, которая внешне выглядит, как эклектизм. Вопрос о стилевой целостности вроде бы и очевиден. Однако сформулировать его непросто, так как кажется, что нет чёткого стилевого ориентира.

Думаю, сказать, что в этой музыке чувствуется единый стиль, принадлежащий гению Глинки, — ещё недостаточно. Это только слова, слова и слова. По-моему единство здесь — знак онтологический. Подобное единству мира, где любое существо родственно другому, потому что оно перешагнуло порог небытия. Бытийственность каждого явления, причём непохожего одно на другое, бытийственность

камня, который может находиться в зоне каких-то плазм, и всего живого — это и есть единство мира.

В «Руслане и Людмиле», в частности, возникает новая планка такого единства. Когда вещь удалась, разумеется, с помощью определённого инструментария, который при удаче уходит в тень, словно не выпячивает свои заслуги, делает их малозаметными, онтологический знак бытийственности нарастает. Такой знак единства, худо ли бедно, был и в эпоху неиндивидуалистическую, во времена Баха и Моцарта. Именно бытийственность текстов делала их сочинения неповторимыми, создавала их стиль.

Что касается соотношения профессионального и дилетантского. Несколько лет назад в концерте в Москве исполнялся мой вокальный цикл «Простые песни», специфическое сочинение, где дилетантские, условно, стихи соседствуют с шедеврами русской поэзии — Пушкиным и Мандельштамом. Конечно, такое соседство — это концептуалистическая идея, а музыка стилистически как будто бы одна и та же. Но, мне кажется, что соприкасаясь с литературным текстом более высокого уровня, музыка сама словно набирает высоту. И по моему ощущению, в иерархии бытийственности номера цикла уравниваются. Аналогично тому, как слон и какая-нибудь букашка могут уравниваться в том смысле, что оба они бытийственны. Кстати, часто случается, что значительное по замыслу сочинение, где задействованы тексты Данте, Библии, этим свойством не обладает, в отличие от простой миниатюры, скажем гурилёвского романа «Однозвучно гремит колокольчик». Возникает вполне очевидный парадокс.

После названного концерта у меня состоялся разговор с Катей Гецелевой<sup>1</sup>, которая работает в музее им. М. Глинки. Я сказал ей в шутку: «Вот Глинка шёл от дилетантизма к профессионализму, а я, наоборот, как бы

<sup>1</sup> Гецелёва Катя — органистка, дочь друзей Сильвестрова — композитора Бориса Гецелёва и музыковеда Тамары Левой.



Беседы с В. Сильверманом

спускаюсь вниз, иду от профессионализма к дилетантизму». Если же серьезно, то, конечно, эту идею нельзя эксплуатировать. Но, как я говорил в 70-е годы своим коллегам, «надо разоружаться», а то вооружение, то есть в нашем случае техническая оснащённость, слишком велика, много больше, чем требуется для защиты. Получается, что «бъём из пушек по воробьям». Хотя всему своя мера, на таком пути можно и вовсе лишиться профессиональных навыков.

В принципе же ты свободен. Настоящий профессионал может при желании превратиться на какой-то момент и в дилетанта, то есть стать свободным и от профессионализма.

Несколько слов о судьбе произведений Глинки. Он всё же не просто классик, но и основатель русской профессиональной школы. Каково же бытование его произведений? Самое жалкое. Оперы исполняются редко, главным образом по большим праздникам. Партитуры практически не доступны. Зато маленькие пьесы живут. Скажем, «Разлука» – замечательная скромная пьеса. Её играют и дети, и взрослые музыканты. Например, прекрасный пианист Владимир Фельцман, живущий в Америке, попытался в библиотеках Нью-Йорка достать ноты этой пьесы, но не смог. Я ему ноты посылал из Киева по факсу.

Звучат несколько романсов Глинки в качестве его постоянных спутников жизни – «Жаворонок», «Не искушай», «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье». Не больше пяти-шести. И хотя Глинка имеет величественные сочинения, но в быт входит скромными вещами. Даже такой перл, как «Вальс-фантазия», можно услышать разве что в каком-нибудь саду совсем уж в посредственном исполнении. Хотя пьеса и небольшая, но на неё надо потратить много усилий, чтобы сыграть по-человечески. Получается, что Глинка, с одной стороны, основатель русской школы, с другой, реально он воздействует только через салонные вещи, почти что через домашнее музицирование.

Кто-то из римских Пап провозгласил: «Бог не нуждается в нашем лицемерии». Я уже в наших беседах обращался к этой сентенции по другому поводу. Но её можно употребить и по отношению к музыке, сказав, что и она не нуждается в нашем лицемерии. Если она бытийственна, то – подчеркну ещё раз – высокое и так называемое низкое как бы уравниваются в своей бытийственности. Если же этого нет, то возникает мнимое величие, которым, между прочим, и музыкальная классика переполнена.

Ведь в серьёзной музыке есть несерьёзные жанры, произведения малой формы, не претендующие на особую глубину. Но когда они исчезают, может возникнуть беда, потому что как раз в них нередко обнаруживаются знаки творческого участия, творческое горение. Причём, оно не подпитано ни философскими, ни другими рациональными значениями, оно как бы спонтанно. Если же, сохраняя эту спонтанность, ты придашь пьесе философскую значимость, рождается надежда, что это произойдёт не на пустом месте, что костёр уже горит... В противном случае, когда костёр погас, от механического наваливания дров его не зажечь.

**М. Н.** У меня возник такой соблазн. Романсы Глинки, если даже они звучат, то звучат очень плохо – скучно, академично. И подобные исполнения лишают эту музыку той самой бытийственности, о которой ты говоришь. Мне пришла в голову забавная мысль: если эти романсы насытить – в данном случае это редакторская работа – твоей микротехникой, то может быть чуткий исполнитель, выполнив эти указания, сумел бы придать музыке живость.

**В. С.** Может быть. Если, конечно, исполнитель серьёзно отнесётся к моим указаниям. Однако тщательно их выполняют чрезвычайно редко.

Например, Скрябин пишет в нотах «светозарно» или «как святыню», но кто же читает эти тексты на французском! Пускай подобные пометы утопические, тем не менее



они взывают к исполнительской сверхчуткости по отношению к звуку. Или, допустим, у Чайковского, который выставлял в нотах шесть-семь *piano*, при том в партии фагота, у которого в данном регистре даже *mezzo-forte* не получается. Я даже где-то слышал, что эту партию заменяют бас-кларнетом. И это правильно.

**М. Н.** Понятно, что Чайковский таким способом пытался добиться от исполнителей хоть одного *piano*.

**В. С.** Иногда похожие указания ставятся для того, чтобы спровоцировать звук определённого качества. Например, в конце Шестой симфонии у меня выставлены *forte*, *fortissimo* и ещё указание: *agitato* (возбужденно). Я пытался таким образом достичь особой окраски звука. Может быть надо было написать *feroce* (яростно), хотя никакой ярости там нет, просто нужен соответствующий выразительный оттенок.

Если у меня выписаны даже легко выполнимые указания, то на них, как правило, никто не обращает внимания. Однажды в Ростове я услышал, как певец заорал первую песню из «Тихих песен» — «Болящий дух врачует песнопенья». Когда я его остановил, он удивился. А у меня там ведь написано: *sotto voce*. Певец консерваторский. Если ему такая музыка чужда, зачем же он за неё берётся? Что же делать с Шуманом, с Шубертом, у которых иногда и оттенки не выставлены!

Я такую микротехнику создавал, с ней изначально работал. Это не просто украшения, не просто редакция, когда можно так, а можно и по-другому. Это, как я уже подчёркивал, те же интервалы. Впрочем, какая бы ни была редакция, представить себе, что Бах играл объективным отстранённым пустым звуком, трудно. Сотворчество исполнителей в том и заключается, что они, скорее всего, инстинктивно проводят редакцию. Тогда текст в каком-то смысле приобретает метафорический оттенок. Пианист иг-

рает не просто того Баха, а присоединяет к нему сегодняшнего Баха.

Поэтому я ценю исполнение романсов Глинки Линой Мкртчян<sup>1</sup>, несмотря на то, что иногда тут возникают вкусовые погрешности. Здесь чувствуется живой творческий подход и со стороны пианиста с замечательной фамилией Талисман, и в отношении достигаемого ансамбля его с певицей. Чаще же всего Глинку поют как-то кондово, может быть за редкими исключениями, скажем, миниатюры в трактовке Н. Дорлиак<sup>2</sup>.

**М. Н.** Продолжим о Глинке. В связи с судьбой композитора встаёт проблема соотношения в его жизни общественных событий и частного спектра бытия. Как мне кажется, многое из этого перекликается и с твоей творческой жизнью — при всей непохожести — и из-за принадлежности к совсем другой эпохе, общественному устройству и другим вещам. Что ты можешь сказать по этому поводу?

**В. С.** Складывается странный феномен по отношению к Глинке в нашем современном обществе. Оперы его, как уже было сказано, не звучат. Если и ставятся, то по большей части неудачно; певцы, чаще всего безголосые, к тому же не умеют петь его музыку; не существует и образцовых эталонных записей, которые, быть может, положили бы начало — или скорее возобновили утраченную традицию — настоящего исполнения его опер. Ведь, к примеру, «Волшебная флейта» Моцарта имеет образцовые записи, и далеко не одну. Бывает даже, что опера идёт во всех трёх театрах Берлина, в том случае, если каждая сцена предлагает свою интерпретацию. А «Руслан и Людмила» ничем не хуже «Волшебной флейты», может быть в чём-то и богаче.

<sup>1</sup> Мкртчян Лина — современная российская певица, которая отличается нестандартными трактовками известной музыки.

<sup>2</sup> Дорлиак Нина Львовна (1908–1998) — российская певица и педагог.



Кстати, и при жизни Глинки у него с исполнением опер, в отличие от бытования романсов, были одни неприятности. Вроде бы отец русской музыки, а внимание общества практически нулевое.

Впрочем, Глинка далеко не одинок в общественном невнимании. Возьмём Шуберта. Частная жизнь у него была полноценной, песни звучали. Как только сунулся на более широкую общественную дорогу, начались одни невзгоды. У него есть высказывания о том, как он ненавидит человечество, я думаю сделанные после очередного провала опер. Притом, что сохранившиеся оперные фрагменты совершенно уникальны, особенно «Лазарь»<sup>1</sup>. По-моему, его и заканчивать не стоило, была бы вполне «Неоконченная симфония».

Хотя я, конечно, не собираюсь примазываться к великим, но мне близка их судьба потому, что сходна с моей форма деятельности, в основном тоже частная, когда произведения создаются по собственному желанию и с перерывами.

В наше время, чтобы попасть в обойму, надо обязательно этим специально заниматься, заботиться о том, чтобы создать себе имя, тусоваться среди сильных мира сего в области культуры и т. п. Иначе тебя никто не узнает. Часто независимо от качества твоей деятельности. Что же до принципов самой деятельности, то часть композиторов преподаёт, например Лятошинский, Денисов сочиняли в основном в отпуске, в каникулы, в домах творчества. Это не обязательно, что профессионал должен каждый день работать. Бетховен тоже, кстати, ходил по урокам. И творчество Шопена рождалось по пунктирному принципу. А не то что он сидел и с утра до вечера сочинял.

Возвращаясь к Глинке, напомним, что его неумение писать по заказу привело, возможно, к тому, что он напи-

<sup>1</sup> Речь идет об опере Шуберта «Воскрешение Лазаря», которую закончил композитор Э. В. Денисов.

сал так мало опер, хотя в то время это был самый престижный жанр. У Чайковского, который написал одиннадцать опер, эта сфера искусства так или иначе уже поддерживалась обществом.

Мне же более близка такая форма деятельности, которая осуществляется только по внутреннему побуждению, как бы частным образом. Опер я не писал, поэтому, слава Богу, не имею тех невзгод, с которыми всегда сталкивались композиторы, работающие в этом жанре. Но симфонии для большого оркестра не могут существовать без общественного признания. Таким образом, у меня место глинкинских опер занимают симфонии. Должен признаться, что особых невзгод из-за такого взаимоотношения с общественными институтами я не имел. В театре контакты гораздо более разносторонние и достичь взаимопонимания намного труднее, чем только с дирижёром и оркестром.

Заканчивая разговор о Глинке, хочу призвать музыкантов и в России, и в Украине всё же обратить внимание на эту громадную фигуру, достойно издать партитуры, эталонно исполнить сочинения, адекватно поставить и записать оперы и другие вещи. Чтобы такими делами доказать: до сих пор загадочная творческая личность реально является высокопочитаемым классиком, зачинателем школы.

**М. Н.** Я знаю, что ты собираешься всерьёз заняться освоением компьютера. При этом не только его чисто функциональных свойств. Неужели ты действительно веришь, что с его помощью можно выйти на какой-то новый уровень творчества?

У меня есть один знакомый художник-сценограф, очень талантливый, который сейчас живёт на Западе. Так вот он признался мне однажды, что хорошо осознавая необходимость по-настоящему освоить компьютер, он, тем не менее, опасается этого. Почему? Когда мне, говорит он, надо было ломать голову, чтобы придумать, как изобразить декорации из того или иного материала — дерева или ме-



тальи, то я отчаянно активизировал всю свою фантазию. На компьютере это сделать ничего не стоит. Но я боюсь, что таким образом моя фантазия постепенно парализуется. Видимо, чтобы такое не случилось, надо пытаться соблюдать равновесие между опорой на компьютер и отказом от его «услуг»? Наверное, тут должен работать какой-то инстинкт творческого самосохранения.

**В. С.** На самом деле, чем легче, тем труднее. Ведь на условном «компьютере» XVIII века все тематические звенья, из которых был сотворён, предположим, «Дон Жуан», уже существовали. Моцарт брал как бы готовое, бывшее в музыкальном языке. Если сегодняшний компьютер высвобождает ту энергию, которую ты тратишь, допустим, на формирование интонационных блоков, то она будет направлена на иное. Твоя художественная энергия словно передвинется на другую планку.

В чем парадокс XVIII века? Если посмотреть на в основном использованные композиторами фонемы, то они, кажется, гроша ломанного не стоят, то есть это своего рода «ничто». Однако поразительно, как настоящая творческая энергия способна превратить это «ничто» в драгоценность. В конце концов, простейшие элементарные вещи — те же кнопки компьютера. Вроде бы любой ребёнок может с ними орудовать, а приходит подлинный мастер, заводит с ними какую-то высокую игру, и получают сокровища. Кто его знает, что получится. Компьютер помогает нам в одночасье овладеть (имеется в виду, конечно, возможность) всей культурой. Но можно ли ею оперировать, сохраняя блаженство чистой игры, или это будут лишь умственные рациональные действия? Если последнее, то получится только пустая бессодержательная комбинаторика.

**М. Н.** Мне кажется, что любое творчество — преодоление линии наибольшего сопротивления. А компьютер всё-таки препятствует этому.

**В. С.** С одной стороны, это так. Однако никто на свою голову этого не ищет. Думаю, что и Моцарт не искал. У него получалась такая ситуация, что творческая удача и лёгкость воплощения материала словно встречались. Правда, не всегда. Даже в знаменитых операх. Ну, хорошая ария, да и только. Когда же ты думаешь, как бы эту лёгкость заработать, то перед тобой вырастает такой противник... прямо неуловимый. Этот противник — «стена сделанности».

Чем меня привлекает компьютер? Конечно, всякие идеи исчерпываются, исчерпывается и самодвижение. У меня такое впечатление, что в пяти фортепианных дисках я продемонстрировал всё, что смог сделать. Мне хватит. Сделал я это не только благодаря себе, но и при помощи своих друзей, близких. Обращение к компьютеру — попытка забыть всё и попытаться начать заново. Если, конечно, удастся. Даже при наличии тех же жестов. Когда, предположим, растут огурцы, и они свежие, никому не придёт в голову делать из них помидоры, хотя огурцы тебе и надоели.

Любой художник, который действует, разумеется, повторяется. Бороться с этим, по-моему, задача неблагодарная. Есть, впрочем, такие авторы, которые борются, например принципиально борется В. Екимовский. Но его повторяемость, наверное, содержится в желании достичь неповторимости.

Главное, однако, в блаженстве повторения, в новизне новой жизни, в том, чтобы добиться чего-то живого. Даже если оно похоже на прежнее.

Позволю себе такую метафору. Цель постоянно добиваться непохожего на уже существующее может привести и к уродливым мутантам и вообще — к тому, чтобы рассматривать мир как кунсткамеру. Яблоки же всегда порождают яблоки, а собака не расстраивается из-за того, что ей никогда не стать человеком. Каждое живое существо имеет своё достоинство. Только человеку с его фантазиями ино-



гда приходит в голову размышлять о том, почему он не бык, не корова, не осёл, не солнце.

На проблему новизны можно посмотреть и иначе. Предположим, существует какая-то земля. Но она не открыта. Колумб её открыл. То есть, когда с помощью установленных форм рождается нечто нормальное, вовсе не экстремальное, это тоже может привести к подлинной новизне.

Существует такой парадокс Шёнберга: «Для того чтобы сказать то же самое, нужно сказать иначе». Видимо, произнесено в полемике. Я переиначу это в духе Борхеса: «Для того чтобы сказать иное, нужно сказать то же самое».

Если же совсем серьёзно, я надеюсь при помощи компьютера выйти на возможность, схематично выражаясь, стилового равновесия между простым и сложным.

**М. Н.** Конечно, нам не дано ни поднять всех возможных вопросов, ни ответить на них. Подобная иллюзия, что все вопросы имеют окончательные ответы, может возникнуть только у молодых людей. Так как мы уже люди не молодые, то кончим на этом и смиримся со своим несовершенством.

**В. С.** Если даже кажется, что такие ответы есть, то чаще всего они и неправильные.

## ПИСЬМА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА К МАРИНЕ НЕСТЬЕВОЙ<sup>1</sup>

Дорогая Марина!

25.02 1978 г.

Спасибо за письмо <...> Я был очень занят окончанием Серенады для струнного оркестра. И дней десять назад её окончил наконец. Трудно далась мне эта работа, и я очень устал. Сейчас думаю о большой композиции минут на пятьдесят — Пятой симфонии для большого симфонического оркестра и только что оконченная Серенада является (как мне сейчас становится ясно) как бы эскизом к этой симфонии, которая, кроме этого, будет иметь общее с «Драмой», «Медитацией» и Третьей симфонией («Эсхатофония»). Поле очень обширное и нужно на нём найти новую фигуру.

Концерт Тани и Гидона<sup>2</sup> прошёл очень хорошо. Это даже было событием для Киева (и для меня) и особенно хорошо прозвучал Пярт<sup>3</sup>. Концерт Альфреда<sup>4</sup> имел очень большой успех, но Пярт имел триумф (и очень хороший, не эстрадный триумф). Самое интересное во всём этом то, что в этом триумфе виновен не только Пярт, но и отзывчивая публика, которая, слушая, участвовала в творчестве. Это

<sup>1</sup> В письмах сохранён синтаксис их автора, в частности, в некоторых местах обилие тире, подчёркивающих эмоциональный тон высказывания.

<sup>2</sup> Таня и Гидон — скрипачи Татьяна Гринденко и Гидон Кремер.

<sup>3</sup> Имеется в виду Tabula rasa Арво Пярта — двойной концерт для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано.

<sup>4</sup> Речь идёт о Первом Concerto grosso Альфреда Шнитке для того же состава.



было сотворчество – очень редкое состояние в наших концертных залах.

Концерт Пярта в этот вечер был звуковой иконой, благодаря которой слушатели (и я также) вышли из музыкального пространства в подлинное бытие, которое оказалось внутри каждого. Концерт Пярта был сплошным окном в тот вечер. У Шнитке тоже были «окна» – начало, «Бахо-Брамс», танго и особенно конец. Я Альфреду писал о своих впечатлениях и подчеркнул связь между этими двумя концертами как связь (схематически) между «человеческим» и «божественным».

В середине марта в Москву приедут киевляне на встречу киевской камерно-симфонической секции с московской. Я, по всей вероятности, не приеду, так как наездился. Если к тебе кто-нибудь (Кива или Станкович<sup>1</sup> или...) зайдёт, передай с ним плёнку с Первой симфонией – я думаю попытаться издать у нас. «Лесную музыку» записать всё ещё не удалось, возможно, на встрече в Москве будет играть это сочинение, если поедут те же исполнители, которые играли в Киеве. На счёт шевченковской кантаты ничего не ясно. Уже четыре месяца как не звонит руководитель хора, который обещал позвонить в ноябре – видимо испугался (хотя после прослушивания много было огня и ракет энтузиазма).

27 марта в Доме композиторов будет киевская премьера «Китч-музыки». По этому случаю вышла уже такая история: худсовет хотел вычеркнуть это сочинение из программы. Но оказавшийся тут пианист предложил сыграть и «они» оставили, но Кирейко сказал обиженно: «Вот если бы я или Дремлюга это написали, то нас бы в грязь затоптали, а “им” всё можно». Не знаю, так ли он говорил, но похоже. Прямо из «Вечеров на хуторе...»

До свидания, надеюсь у вас всё хорошо. Лариса<sup>1</sup> грозила написать тебе какие-то секреты молодости, осно-

<sup>1</sup> Олег Кива и Евгений Станкович – украинские композиторы.

ванные на рыбе, но она забыла музыку, и также другие изящные искусства.

Валя

Мариночка, милая!

1.08.1985 г. Киев

Как я тебе сочувствую, как мне жаль тебя! Сегодня я получил письмо в союзе, отправленное неделю назад, а до этого ты столько дней промучилась<sup>2</sup>, а мы и не знали этого и спокойно жили себе...

Думаю, что у тебя самое трудное уже позади. Но мы не ожидали, что это так серьёзно. Несколько дней назад (ещё до твоего письма) позвонил Шурик<sup>3</sup> и сказал о твоём неудачном прыжке, потом Лариса разговаривала с Аришей<sup>4</sup>, и у нас создалось впечатление, что ты будешь в гипсе месяц-полтора, обычно трещины за это время зарастают <...>.

Мариночка, смотри на это всё как на испытание, а не наказание. Дело в том, что все виноваты, жизнь – это и есть вина без вины. Ведь стоит в прошлом изменить малейший, даже внешний жест, и не было бы этого события сейчас, но может было бы другое – счастливое или ещё ужаснее. Нам кажется мир гораздо более упорядоченным и надёжным, чем на самом деле. Каждый день, секунду, миг каждого из нас минует столько бед, что если вдуматься в это, то нельзя будет сделать и шагу. Но мы идём, нас что-то удерживает от незримых и зримых бед до поры до времени. Сейчас ты на время выбыла из этой жизненной гонки и может в этом состоянии ты сможешь решить те вопросы, которые откладывались. Сейчас у тебя во внешней жизни

<sup>1</sup> Лариса Яковлевна Бондаренко – жена Сильвестрова.

<sup>2</sup> Адресат находился в это время в больнице в связи с переломом позвоночника.

<sup>3</sup> Шурик – Александр Аронович Кнайфель.

<sup>4</sup> Арина – дочь М. Нестьевой.



«каникулы», зато ты можешь прислушаться к себе, к миру, обрести новую тишину и ясность. И знай, Марина, что мы тебя любим сейчас и раньше любили, и Арво, и Рудольф, и Шурик, и Альфред<sup>1</sup> и много других, мне неизвестных и известных. И пусть это тебя поддерживает и оправдывает – ведь Божественная любовь действует через любящих, как бы она не искажалась.

Мои дела пока неважны, сочинять всё ещё не могу, но надеюсь на два осенних месяца. Сейчас уже полтора месяца переписываю «Эсхатофонию» для ВААП – хочет издавать Сикорский<sup>2</sup>. Мне это приходится делать самому, так как оригинал находится в США, а у меня осталась одна бледная копия, по которой переписчики не смогли бы переписывать, да и текст (графика в сочетании с нормальной записью) труден для наших переписчиков. Через несколько дней думаю это дело закончить и начать входить в «Памятник»<sup>3</sup>, чтобы к сентябрю уже набрать некоторую скорость.

Лариса пытается устроиться на работу в издательство «Музычна Украина», там открылась возможность. Но пока она сталкивается с человеческой непорядочностью некоторых лиц, нам знакомых, которые занимают в этом деле «пилатовские» позиции.

До свидания, Мариночка! Не поддавайся унынию, пусть всё в тебе прояснится и успокоится, притихни, не рефлектируй, пусть ум успокоится. Выздоровливай – в этом сейчас твоё внешнее дело. Привет тебе от Ларисы. Целую тебя.

Валя

<sup>1</sup> Арво Пярт, Рудольф Салганик, Альфред Шнитке – люди, с которыми М. Нестьеву связывали долгие годы дружбы.

<sup>2</sup> Сикорский – руководитель немецкого издательства, носящего его имя.

<sup>3</sup> Речь идёт о симфонии без номера *Exegi monumentum*, написанной на стихи «Памятника» А. С. Пушкина.

Дорогая Марина!

19.12.1987 г.

Спасибо тебе за поздравления! Знай, что твоя поддержка за все эти долгие годы так важна для меня. Иначе моя душа давно бы пересохла. Я думаю о тех обездоленных сочувствием моих коллег – как им тяжело, потому что и так жизнь «сочинителя» несладка (мягко выражаясь).

<...> Я наконец закончил «Памятник» и отдал партитуру перепечатывать и переписывать партии. Называется эта работа *Exegi monumentum*... – симфония без номера. Это как бы символ симфонии, её «икона». Довольно большая многоэтажная партитура, чуть больше ста страниц, хотя музыки минут на двадцать. Посвящена памяти Григория Гавриленко – поэтому и выбор стихотворения Пушкина.

Слушал плёнку с Айги и твоими вопросами<sup>1</sup>. Спасибо за заботу и хлопоты, жаль, что многое не вошло в передачу, особенно то, что касается Ламаха и Гавриленко. Без них жить сейчас просто невозможно в Киеве, но надо искать новых контактов с новыми людьми, а это очень не просто для меня.

Возможно, поеду в апреле в США по проложенному пути Л. Грабовским, который был там осенью. Из Москвы, конечно, легче выехать. Я очень сомневаюсь, что меня выпустят, кроме того, это очень дорого (если брать самому билеты) и мне не по карману. Не знаю, как это всё устроится. Там должна быть премьера *Exegi monumentum*, если успеют переписать партии. И всё передать через ВААП. Если же не успеют, то Четвёртая симфония и, возможно, Кантата на стихи Шевченко.

<sup>1</sup> Имеется в виду беседа поэта Г. Айги с М. Нестьевой о творчестве В. Сильвестрова, полностью опубликованная в этой книге.



С Новым Годом, дорогая Марина! Как хочется увидеться и когда это будет? Будем надеяться на лучшее. Целую тебя.

В. С.

Дорогая Марина!

22.11.1991 г. Michelstadt

Спасибо за письмо! Пишу тебе после встречи со швейцарским музыковедом господином Клейном, которого очень рекомендовал мне Андрей Волконский — и он оказался прав. Его (Клейна) деликатность и ненавязчивая скромность, его точность вопросов растрожили мой «улей». Я ему надавал кучу «окончательных» ответов на «первородные» вопросы. Смысл всего этого свёлся к тому, что основным для музыки как искусства в этом мире «всемирного тяготения» является не подтверждение этого «тяготения», а преодоление его — то, что можно назвать бедным словом «блаженство». Основным критерием удавшегося текста является следующий признак — на входе в музыкальный текст мы одни — банальны, «возвышенны», «счастливы», «больны», «прагматичны», «лентяи», «активные», «пассивные» — на выходе мы просто блаженные, то есть на мгновение мы обретаем крылья, которые у нас отняты (и справедливо).

Теперь несколько слов о нашем тут пребывании. Мы прилетели 18 августа, а 19 — путч, который переживали по материалам телевидения очень болезненно. Стыдно было не участвовать в сопротивлении и невозможно спокойно присоединиться к торжеству победы, когда трое молодых людей погибли (всего «трое», но ты ведь всего «один» — и не погиб, а «торжествуешь») — этот стыд, вина перед загашенными чужими жизнями — всего «тремя» — как это ужасно, несмотря на нашу привычку спокойно переносить сообщения о миллионах жертв. Хорошо было бы, если бы это было не только чувством моим или кого-либо, но всего

народа — невозможность, ценность каждой жизни, ничто не оправдывает её уничтожение — надо это понять всем, как одному — тогда не будет противоречия между общественным и индивидуальным. Всё упирается опять в Достоевского — в его «слезу ребёнка», только ещё страшнее — в слезу родителей погибших детей. Неужели люди настолько бездарны, что не могут это понять — ведь это же понимают птицы и животные — а «венец творения» всё время демонстрирует своё непонимание — тут и гнездится концепция вторжения Дьявола, так как просто нормальный человек не способен на такие зверства, подобные «братьям-славянам» в Югославии. Всё это ужасно, хочется выть от этой «бездарности» — где же Господь, что с ним, как он допускает, или может, как говорил Шевченко, — «смеётся над нами» — прости за кощунство, — это уже давняя история упрекать Бога в своих делах, которые Ты (или Мы) свершаем в веках и столетиях, а потом приписываем Его воле. Прости за этот пассаж...

Мы остановились в симпатичном городе Михельштадте со старинной площадью, очень тихо, но можно затеряться в немногочисленной (но человеческой по масштабам) толпе.

Владеем временно — с 9 сентября по 21 декабря очаровательным охотничьим домиком — двухэтажным с выходом в маленький сад, где Лариса, курая свою «облигатную» сигарету, разговаривает со «знакомым» дроздом. Вообще, если живешь в стране, язык которой не понимаешь, то начинаешь зато понимать язык птиц и животных — а потом уже — что разговариваешь с дроздом, что в магазине — это всё тождественно, отчасти.

Я тут переписал начисто довольно большую партитуру новой работы, которую я делал для Гидона Кремера (хотя больше для себя, как я привык и отвыкать уже поздно). Это симфония для скрипки и большого симфонического оркестра. Название её — «Посвящение». Это не только посвящение Кремеру — это и посвящение «музыки» в Му-



зыку. По ходу сочинения возникает Музыка благодарности, которая осеняет просто «музыку» и даёт ей («музыке») некоторый, почти неуловимый, смысл, оправдывающий её («музыки») иллюзорное существование. Собственно говоря, нечто подобное я делаю всё это последнее время, начиная с 1980 года (Пятая симфония, «Постлюдия для фортепиано с оркестром», Eхegi monumentum).

Переписав эту довольно большую партитуру, которой можно разгонять, к примеру, собак (так она тяжела по весу, хотя звучит «всего» 35 минут), я думал заняться новой работой, но заболел – было очень мучительное воспаление в ухе – сейчас, через неделю, всё уже, к счастью, позади, а главное, восстановился слух, который было пропал.

Сегодня я начинаю новую работу – это симфония для фортепиано и оркестра (аналогично «Медитации» и новому сочинению – «Посвящению»). Надеюсь на Алёшу Любимова (я ему уже это сообщил) и думаю, что мне как-то удастся ответить ему на его преданность и рыцарское служение не только Моцарту, но и «нам» – грешным.

Это будет «звёздная симфония», которая давно меня занимает. Тут дело всё в метафоре – «звёздная музыка» – это не просто в скрябинском или в штокгаузенском смысле – я предполагаю несколько новый поворот – на Небе Музыки, полной гамм, структур, «романтизмов», «барокко», «тональности», «атональности» – восходят «созвездия» – «Мелодии» – где всё это преобразается в эти «Мелодии», казалось, всем доступные, но чудесные и недоступные, как недоступны в своей банальности мелодические откровения Шуберта, Чайковского, Шопена, Россини и Верди и много другого, Моцарт, например (с этой точки слуха). Вот эти «Мелодии» и есть звёздная музыка Музыкального Неба – то есть «Орион» или «Большая Медведица» – есть какая-либо мелодия Шопена или Чайковского. Эта «Мелодия» как бы очеловечивает космическое, чуждое, опасное пространство Музыки – это как бы взгляд

из окна самолёта на прекрасные облачные ландшафты, на невообразимую синеву – но это всё смертельно для незащищенного «окном» человека – ему нужно иносказание – притчи Христа, Музыка, Поэзия. Я говорил с Шуриком Кнайфелем – он был во Франкфурте и показывал новые (замечательные) сочинения, где это смирение перед ограниченностью человеческого (музыкального) языка стало нарастать (тенденция в каком-то смысле «Глупой лошади»<sup>1</sup>).

Только Бог может говорить прямо, но может, к счастью, мы этого до поры до времени понять не можем и нам доступны только «притчи». И наверное преступно и трагично насильно стремиться к прямому высказыванию. Тут свои жертвы, герои и святые – я это понимаю, тем не менее сейчас ситуация такова, что нужно немного перестать стремиться «говорить» от имени Бога – что значит творить индивидуальный, только «ему» (индивиду) присущий язык. Язык не принадлежит никому, и тогда только на нём можно что-то сказать от «себя», но не прямо, а косвенно. Это давняя моя идея (или не моя – а вообще).

Что отличает новую музыку (60–90 г.) от классики (XVI – первая половина XX в)? Это то, что классика впереди нас – к ней не нужно возвращаться, а нужно её догонять. Нужно открыть ум и сердце силам, образовавшим эту нестареющую классику. Что это за силы? Думаю, это смирение перед ограниченностью языка, мощное иносказание, веющее сквозь смертную сень этих стилей, репутаций и направлений («классицизм», «романтизм», «экспрессионизм», «авангардизм», «выдающийся», «гениальный» и т. д.). Нужно только взять на себя ответственность и свидетельствовать – «Да» или «Нет» – или – «Есть» или «Нет» – а тогда уже – все «погрешности»,

<sup>1</sup> «Глупая лошадь» А. Кнайфеля – Пятнадцать историй для певицы и пианиста на стихи Вадима Левина.



интересности и прочая «информация». Всё. Надеюсь, мы будем в конце января в Киеве. Целую тебя. Лариса передаёт привет.

В. С.

Дорогая Марина!

27.04.1993 г. Экс-ан-Прованс

Вчера вечером Арво позвонил в Экс-ан-Прованс, где мы находимся у Андрея Волконского, и сообщил горестную весть о смерти твоего отца<sup>1</sup>. Я и Лариса всей душой с тобой, глубоко тебе сочувствуем. Я запомнил Израиля Владимировича как благородного и тихого человека. Эта тихость и ровный свет без пафоса, наверное, и есть мудрость, смирение перед смертностью всех наших дел. Ведь нашим родителям пришлось пережить страшную эпоху, мне трудно представить, что они пережили и какую непосильную тяжесть они держали на своих плечах. А всё ведь выглядело для нас (детей) буднично и обыденно.

Арво сказал, что смерть была внезапной, от сердца. Трудно сказать, может ли это быть утешением для нас (остающихся). Легкая кончина — что это такое? Заснул и не проснулся? Что мы можем знать об этом. От всего этого возникает какое-то светлое бесстрашие, может это и называют Божьим страхом, сквозит иная жизнь, которую, конечно, не удержишь, не присвоишь, о ней говорит Религия, но мы переводим это в «культуру», забалтываем, высокие слова как-то удобны в нашей речи (тут большая проблема для священников, которым приходится часто эти слова произносить). Выдержи всё это, Марина, пусть покой и тишина придут к тебе и утешают тебя в твоём горе.

Несколько слов о нас. Премьера в Берлине «Метамузыки» с Алёшей Любимовым прошла хорошо. Есть за-

<sup>1</sup> Речь идёт о кончине Израиля Владимировича Нестьева 19 апреля 1993 года.

пись, которую я тебе перепишу. Вообще у меня вдруг появилось много приличных записей своих работ. Это Первый и Второй квартеты, «Тихие песни» (запись с пластинок, которые не вышли и вряд ли выйдут), Exegi monumentum, Четвёртая и Пятая симфонии, Монодия и Постлюдия для фортепиано с оркестром (это проекты компактдисков, записанных в Екатеринбурге). Всё это я тебе перепишу и при случае привезу.

Возможно, я буду в Москве в июне по случаю некоторых переработок в монтаже екатеринбургских записей, которые «они» делали по заказу изд. «Петерс-Беляев».

В Экс-ан-Провансе мы надеемся быть до конца мая и вернёмся в Киев. Я сразу же тебе позвоню. Но может мы задержимся и на первую половину июня, всё зависит от самолёта, который садится в Киеве только при наличии достаточного количества пассажиров.

Целую и обнимаю тебя

И Лариса также

В. С.



# СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. СИЛЬВЕСТРОВА

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА

- Симфония № 1 для большого симфонического оркестра (1963; новая редакция – 1974). Три части. 18 мин.
- «Классическая увертюра» для малого симфонического оркестра (1964). 5 мин.
- Симфония № 2 для флейты, ударных, фортепиано и струнного оркестра (1965). Одна часть. 10 мин.
- «Монодия» для фортепиано и симфонического оркестра (1965). Три части. 18 мин.
- «Спектры» – симфония для камерного оркестра (1965). Три части. 15 мин.
- Симфония № 3 («Эсхатофония») для большого симфонического оркестра (1966). Три части. 22 мин.
- «Гимн» для струнных, духовых, фортепиано, челесты, арфы и колокольчиков (1967). Одна часть. 10 мин.
- «Поэма памяти Лятошинского» для ударных, духовых и струнных (1968). Одна часть. 19 мин.
- «Медитация» – симфония для виолончели и камерного оркестра (1972). Одна часть. 31 мин.
- Симфония № 4 для медных духовых и струнных (1976). Одна часть. 28 мин.
- «Серенада» для струнного оркестра (1978). Одна часть. 15 мин.
- Симфония № 5 для большого симфонического оркестра (1980–1982). Одна часть. 48 мин.

- «Постлюдия» – симфоническая поэма для фортепиано с оркестром (1984). Одна часть. 18 мин.
- «Exegi monumentum» («Памятник») – симфония для баритона и симфонического оркестра на стихи А. Пушкина (1985–1987). Одна часть. 20 мин.
- «Widmung» («Посвящение») – симфония для скрипки и оркестра (1990–1991). 40 мин.
- «Мета-музыка» – симфония для фортепиано и оркестра (1992). 43 мин.
- Симфония № 6 для большого симфонического оркестра (1994–1995). 50 мин.
- «Реквием для Ларисы» для большого хора и симфонического оркестра (1997 – 1999). 50 мин.
- «Мета-вальс» для симфонического оркестра (2002). 20 мин.
- Симфония № 7 для большого симфонического оркестра (2002–2003). 20 мин.
- «Вестник» для струнного оркестра и синтезатора (1996). 8 мин.
- «Intermezzo» для камерного оркестра (1993).
- «Эпитафия» для фортепиано и струнного оркестра (посвящается Ларисе Бондаренко) (1999). 8 мин.
- «Гимн – 2001» для струнного оркестра.
- «Осенняя серенада» (1980.....2000) для сопрано и камерного оркестра. 12 мин.
- Три пьесы для струнного оркестра (2002–2003).
- «Элегия» для струнного оркестра (И. Карабиц.....В. Сильвестров) (2002).
- Два диалога с послесловием для фортепиано и струнного оркестра (2002). 12 мин.
- «Прощальная серенада» для струнного оркестра (2003).



## КАНТАТЫ, ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кантата на стихи Ф. Тютчева и А. Блока для сопрано и камерного оркестра (1973). Три части (10 мин.): «Как океан объемлет шар земной...», стихи Ф. Тютчева. «Болотистым пустынным лугом...», стихи А. Блока.

Кантата на стихи Т. Шевченко для смешанного хора *a capella* (1977). Три части. 20 мин.

«Лесная музыка» на стихи Г. Айги для сопрано, валторны и фортепиано (1977–1978). Три части (25 мин.): «Что за места в лесу!», «О, леса голоса-места!», «А что ж лишь это слушается...».

«Ода соловью» на стихи Дж. Китса (перевод Витковского) для сопрано и камерного оркестра (1983). 19 мин.

«Диптих» для хора *a capella* на стихи Т. Шевченко (1995) (10 мин.): «Отче наш...», «Заповит».

«Элегия» для хора *a capella*, стихи Т. Шевченко (1996). 12 мин.

## КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1961). Три части. 21 мин.

«Quartetto piccolo» для струнного квартета (1961). Три части. 5 мин.

Трио для флейты, трубы и челесты (1962). Две части. 8 мин.

«Мистерия» для альтовой флейты и 6 ударных групп (1964). Одна часть. 12 мин.

«Проекция на клавесин, вибрафон и колокола» (1965). Одна часть. 5 мин.

«Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971). 1. Соната для скрипки и фортепиано. 2. Соната для виолончели и фортепиано. 3. Трио. 40 мин.

Струнный квартет № 1 (1974). Посвящается Квартету им. Н. В. Лысенко. Одна часть. 18 мин.

Три постлюдии: Постлюдия DSCN для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано (1981). Одна часть. 6 мин.

Постлюдия для скрипки соло (1981). Одна часть. 9 мин. 30 сек. Постлюдия для виолончели и фортепиано (1982). Одна часть. 3 мин.

Соната для виолончели и фортепиано (1983). Одна часть. 22 мин.

Струнный квартет № 2 (1988). Одна часть. 25 мин.

«Misterioso» для кларнета и фортепиано (1996). 21 мин.

«Эпитафия» для альты и фортепиано (1999) Посвящается Ларисе Бондаренко. 8 мин.

«Элегия» для виолончели соло и двух там-тамов (1999). 15 мин.

«Мгновения тишины и печали...» для виолончели соло (2002). 8 мин.

Три пьесы для двух виолончелей (2002). 12 мин.

Три серенады для двух виолончелей (2002). 10 мин.

Две серенады для двух виолончелей (2002). 6 мин.

## ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сонатина ми минор (1960; новая редакция – 1965). Три части. 7 мин.

Соната № 1 (1960; новая редакция – 1972). Посвящается С. Вередину. Две части: 1. Moderato. 2. Andante. 17 мин.

Пять пьес (1961). 8 мин.

«Триада» (1962). Три части (13 пьес): 1. Знаки. 2. Серенада. 3. Музыка серебристых тонов. 10 мин.

Классическая соната (1963). Три части. 8 мин.

«Элегия» (1967). 5 мин.



Детская музыка № 1 (1973). 15 мин. Семь пьес: 1. Колыбельная. 2. Современный танец. 3. Благодарность. 4. Удивление. 5. Старинная мелодия. 6. Дракон и птица (фантастическая сонатина). 7. Утренняя песенка.

Детская музыка № 2 (1973). 12 мин. Семь пьес: 1. Колокольчики. 2. Озеро. 3. Утренняя птица. 4. Марш. 5. Ноктюрн. 6. Скерцо. 7. Сказка.

«Музыка в старинном стиле» (1973). Четыре части (11 пьес): 1. Утренняя музыка. 2. Вечерняя музыка. 3. Созерцание. 4. Посвящение. 20 мин.

Соната № 2 (1975). Посвящается А. Любимову. Одна часть. 17 мин.

«Китч-музыка» (1977). Пять пьес. 15 мин.

Соната № 3 (1979). Посвящается В. Матюхину. Три части: 1. Preludio. 2. Fuga. 3. Postludio. 15 мин.

«Наивная музыка» (1954.....1993). Цикл из семи пьес. 25 мин.

«Отдалённая музыка» (1956.....1993). Цикл из трёх пьес. 14 мин.

«Устная музыка» (1998–1999). Цикл из четырёх пьес. 25 мин.

Три пьесы (2000–2001). 10 мин.

Две пьесы (1956.....2000). 12 мин.

Две эпитафии (2001). 10 мин.

Две пьесы (2001). 6 мин.

«Nostalgia» (2001). 4 мин.

Два диалога с послесловием (12 мин.): 1. «Свадебный вальс» (1826.....2002) (Ф. Шуберт.....В. Сильвестров). 2. «Постлюдия» (1882.....2001) (Р. Вагнер.....В. Сильвестров). 3. «Утренняя серенада» (2002) (.....В. Сильвестров).

Три вальса (2002–2003). 10 мин.

«Мгновения» (2003). Цикл из трёх пьес. 12 мин.

«Мгновения Моцарта» (2003). Цикл из двух пьес. 6 мин.

«Мгновения осени» (2003). 3 мин.

«Мгновения Шопена» (2003). 4 мин.

«Мгновения весны» (2003). 3 мин.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

Два романса на стихи А. Блока для среднего голоса и фортепиано (1961) (8 мин.): «За туманом, за лесами...», «Отдых напрасен, дорога крута...».

«Тихие песни», цикл из двадцати четырёх песен на стихи классических поэтов для баритона и фортепиано (1974–1977). 110 мин.

I. ПЯТЬ ПЕСЕН: 1. «Болящий дух врачует песнопенье...», стихи Е. Баратынского. 2. «Были бури, непогоды...», стихи Е. Баратынского. 3. «La belle dame sans merci» («Зачем, о рыцарь, бродишь ты печален...»), стихи Дж. Китса, перевод В. Левика. 4. «Унылая пора, очей очарованье...», стихи А. Пушкина. 5. Прощай, свете, прощай земле...», стихи Т. Шевченко.

II. ОДИННАДЦАТЬ ПЕСЕН: 1. «Я скажу тебе с последней прямою...», стихи О. Мандельштама. 2. «Что в имени тебе моём...», стихи А. Пушкина. 3. «Пью за здоровье Мери...», стихи А. Пушкина. 4. «Зимняя дорога», стихи А. Пушкина. 5. «Белеет парус одинокий...», стихи М. Лермонтова. 6. «Я встретил вас...», стихи Ф. Тютчева. 7. «Островок», стихи П.-Б. Шелли. 8. «Несказанное, синее, нежное...», стихи С. Есенина. 9. «Осенняя пора», стихи С. Есенина. 10. «Топи да болота...», стихи С. Есенина. 11. «Зимний вечер», стихи А. Пушкина.



III. ТРИ ПЕСНИ на стихи М. Лермонтова: 1. «Когда волнуется желтеющая нива...». 2. «Выхожу один я на дорогу...». 3. «Горные вершины».

IV. ПЯТЬ ПЕСЕН: 1. «Элегия» («Мне не спится, нет огня...»), стихи А. Пушкина. 2. «Хорал» («Всё отнял у меня казнящий бог...»), стихи Ф. Тютчева. 3. «Медитация» («Пора, мой друг, пора!»), стихи А. Пушкина. 4. «Ода» («И Моцарт на воде...»), стихи О. Мандельштама. 5. «Постлюдия» («О милых спутниках...»), стихи В. Жуковского.

«Простые песни», цикл из шести песен на стихи анонимного автора, О. Мандельштама и А. Пушкина для среднего голоса и фортепиано (1974–1981) (28 мин.): «Мчатся облака...», стихи анонимного автора. «Соната» («Бегут наши дни...»), стихи анонимного автора. «Осенняя песня» («Мчатся облака»), стихи анонимного автора. «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз», стихи О. Мандельштама. «Гимн» («Когда могущая зима...»), стихи А. Пушкина. «Жил Александр Герцович», стихи О. Мандельштама. «Постлюдия» («Мчатся облака...»), стихи анонимного автора.

«Старинная баллада», стихи Андрея Белого для баритона и фортепиано (1977) (5 мин).

«Ступени» — цикл из одиннадцати песен на стихи А. Блока, анонимного автора, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, Ф. Тютчева, Дж. Китса, А. Пушкина, Е. Баратынского для сопрано или баритона и фортепиано (1980–1982) (50 мин.): «Была ты всех ярче, верней и прелестней...», стихи А. Блока. «Элегия» («Где-то шепчутся волны прилива»), стихи анонимного автора. «Бессоница. Гомер. Тугие паруса...», стихи О. Мандельштама. «Душа моя...», стихи Ф. Сологуба. «Тени сизые смешались», стихи Ф. Тютчева. «На что вы, дни...», стихи Е. Баратынского. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), стихи А. Пушкина. «О, вещая душа моя», стихи Ф. Тютчева. «Сестры тяжесть и нежность», стихи О. Мандельштама. «К сну» («Бальзам душистый льётся порой полночной...»), стихи Дж. Китса, перевод В. Потаповой. «Последняя любовь», стихи Ф. Тютчева. «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», стихи О. Мандельштама.

Четыре песни на стихи О. Мандельштама. Для баритона и фортепиано (1982) (12 мин.): «Колют ресницы...», «Я не знаю с каких пор...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Поит дубы холодная криница...» (Четвёртая строфа стихотворения «На каменных отрогах Пиэрии...»).

«Ноктюрн» для сопрано и фортепиано (1982), слова В. Куринского. 3 мин.

Две песни: «Река времён», стихи Г. Державина и «Утренняя песня», стихи В. Сильвестрова (1999–2000). 10 мин.

«Последняя песенка странствующего подмастерья» (2002), стихи Я. Ивашкевича (перевод М. Павловой). 5 мин.

Три песни на слова Г. Айги (2003). 10 мин.

Две песни на слова Г. Хорошилова (2003). 10 мин.

«Песня судьбы» на стихи А. Блока из поэмы «Роза и крест»

«Прелюдия будущего» на стихи В. Маяковского.



## ДИСКОГРАФИЯ

1. Quartetto piccolo; str. quartet № 1, № 2, Postlude (v-no solo). The Lysenko str. Quartet.  
1993 ETCETRA RECORD BV, AMSTERDAM (KTC 1151)
2. Symphony № 5, Postludium.  
A. Lubimov (piano); Deutsches Symphonie – Orchester Berlin.  
D. Robertson (cond.)  
1996. Sony Classical (SK 66825)
3. Two Pieces from «Kitsch-Music for Piano».  
String Quartet № 1.  
Symphony № 5.  
1997 BMD Musik (74321 49959 2)
4. Cantata; Ode to the Nightingale; Cantata, Diptych.  
1997 MEGADISC (MDC 7842)
5. Monodia; Symphony № 4; Postludium  
1998 MEGADISC (MDC 7837)
6. Symphony № 5; Exegi monumentum.  
1998 MEGADISC (MDC 7836)
7. «Widmung»; Post scriptum.  
1996 TELDEC (LC 6019)
8. Stufen; Usnaja Musika 1, 2.  
1999 MEGADISC (MDC 7832)
9. Symphony № 2; «Medatation»; «Serenade».  
OLYMPIA (OCD 477)
10. Silent songs.  
2001 MEGADISC (MDC 7840|41)
11. Sonata for violoncello and piano;  
String Quartet № 1;  
Postludium № 1, № 2, № 3;  
Hymne 2001.  
2002 ECM RECORDS (ECM 1776)
12. Metamusik; Postludium.  
2003 ECM RECORDS (ECM 1790)

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Айги Геннадий Николаевич  
(род. 1934), 5, 7, 59, 62, 81, 206,  
241, 250, 255
- Айрапетян Эдуард (род. 1933), 82
- Айхер Манфред (род. 1942), 117
- Александров Анатолий  
Николаевич (1888–1982), 164
- Альтенберг Петер (Энглендер  
Рихард) (1859–1919), 76
- Армстронг Луи (1900–1971), 113
- Арутюнян Юрий (род. 1944), 82
- Архимович Борис Александрович  
(род. 1939), 198
- Асафьев Борис Владимирович  
(1884–1949), 7
- Ашкенази Владимир Давидович  
(род. 1937), 5
- Аэрова Фрида Исааковна (1916–  
1990), 73
- Байрон Джордж Ноэл Гордон  
(1788–1824), 88
- Балакаускас Освальд (род. 1937),  
82
- Балей Вирко (род. 1938), 83, 180,  
196, 197, 198, 225
- Баранкин Евгений Семёнович  
(род. 1941), 121
- Баратынский Евгений Абрамович  
(1800–1844), 42, 44, 46, 86, 126,  
253, 255
- Барданашвили Иосиф (род. 1948),  
82
- Барсова Инна Алексеевна  
(род. 1927), 82
- Барток Бела (1881–1945), 136, 203
- Бах Иоганн Себастьян (1685–  
1750), 20, 71, 91, 92, 111, 124,  
134, 153, 158, 166, 168, 177, 186,  
189, 202, 203, 211, 212, 227, 230,  
231, 238
- Бахтин Михаил Михайлович  
(1895–1975), 55, 59
- Башмет Юрий Абрамович  
(род. 1953), 182, 183
- Беклемишев Григорий  
Николаевич (1881–1935), 67
- Белый Андрей (Бугаёв Борис  
Николаевич) (1880–1834), 16,  
254
- Берг Альбан (1885–1935), 12, 76,  
80, 92, 94, 183
- Бердяев Николай Александрович  
(1874–1948), 99, 180
- Берлиоз Гектор (1803–1869), 88
- Бетховен Людвиг ван (1770–1827),  
10, 55, 67, 95, 101, 116, 117, 122,  
136, 153, 171, 176, 198, 203, 232
- Бибик Валентин Саввич (1940–  
2003), 196
- Бизе Жорж (1838–1875), 172, 173
- Блажков Игорь Иванович  
(род. 1936), 76, 81, 83, 179
- Блок Александр Александрович  
(1880–1921), 10, 36, 37, 80, 114,  
127, 128, 200, 201, 206, 207, 214,  
215, 217, 250, 253, 255
- Богородский, 71, 79
- Бонавентура Арнальдо (1862–  
1952), 137
- Бондаренко Лариса Яковлевна  
(1943–1996), 79, 80, 85, 87, 113,  
114, 119, 161, 225, 238, 239, 240,  
243, 246, 247, 249, 251
- Борейко Андрей (род. 1958), 64,  
119
- Брамс Иоганнес (1833–1897), 91,  
238
- Брейгель Питер Старший (1526–  
1569), 93
- Бродский Николай Леонтьевич  
(1881–1951), 79, 216
- Брукнер Антон (1824–1896), 122
- Булез Пьер (род. 1925), 22, 92, 114,  
118, 184, 211



- Бялик Михаил Григорьевич  
(род. 1929), 180  
Вагнер Рихард (1813–1883), 23, 88,  
91, 125, 145, 252  
Вакуленко Сергей (1939–1997), 81,  
198  
Валери Поль (1871–1945), 173  
Висденский Александр (1904–  
1941), 203  
Веберн Антон (1883–1945), 12, 76,  
80, 92, 94, 114, 118, 178, 183  
Верди Джузеппе (1813–1901), 244  
Вередин Станислав, 251  
Верещагин Роман Иванович  
(1910–1985), 69  
Вивальди Антонио (1678–1741),  
166  
Винокур Александр Григорьевич  
(род. 1938), 81  
Вирсаладзе Элисо  
Константиновна (род. 1942), 183  
Витковский, 250  
Волконский Андрей Михайлович  
(род. 1933), 81, 108, 114, 145,  
242, 246  
Вольф Гуго (1860–1903), 15, 120,  
182  
Высоцкий Владимир Семёнович  
(1938–1980), 113  
Гавриленко Григорий Иванович  
(1927–1984), 11, 17, 81, 241  
Гайди Йозеф (1732–1809), 80, 132,  
174, 185  
Гейне Генрих (1797–1856), 205,  
217  
Гендель Георг Фридрих (1685–  
1759), 120, 122  
Генис Александр (род. 1953), 120  
Гершкович Филипп Мойсеевич  
(1906–1989), 94, 213  
Гёте Иоганн Вольфганг (1749–  
1832), 14, 48, 50, 86, 216  
Гецелев Борис Семёнович  
(род. 1940), 227  
Гецелсва Екатерина Борисовна  
(род. 1873), 227  
Гизельриди Александр, 65  
Гинзбург Лев Соломонович (1907–  
1981), 25  
Глинка Михаил Иванович (1804–  
1857), 43, 68, 70, 88, 119, 120,  
226, 227, 228, 229, 231, 232, 233  
Глушенко Фёдор Иванович  
(род. 1925), 179  
Глюк Кристофор Виллибальд  
(1714–1787), 111  
Гоголь Николай Васильевич  
(1809–1852), 86  
Годзяцкий Виталий Алексеевич  
(род. 1936), 71, 72, 73, 81, 113,  
181, 196  
Гончаров Иван Александрович  
(1812–1891), 165  
Горовиц Владимир Самойлович  
(1904–1989), 116  
Горюхина Надежда  
Александровна (1918–1998), 72  
Гофман Ефим, 121  
Грабовский Леонид  
Александрович (род. 1935), 77,  
81, 113, 164, 181, 196, 241  
Григ Эдвард (1843–1907), 67  
Гринденко Татьяна Тихоновна  
(род. 1946), 5, 65, 237  
Громов Евгений (род. 1973), 160,  
184, 185, 187, 188, 196, 197, 198,  
199  
Губа Владимир Петрович  
(род. 1938), 69, 76, 81, 181, 196  
Губайдулина София Асгатовна  
(род. 1931), 81  
Гульд Глен (1932–1982), 189  
Гурилёв Александр Львович  
(1803–1858), 227  
Гутман Наталья Григорьевна  
(род. 1942), 183  
Данте Алигьери (1265–1321), 140,  
227  
Данькевич Константин Фёдорович  
(1905–1984), 75  
Даргомыжский Александр  
Сергеевич (1813–1869), 43, 68

- Дебюсси Клод (1862–1918), 22,  
122, 197, 200  
Дейч Ноэми Ароновна, 70  
Денисов Эдисон Васильевич  
(1929–1996), 81, 92, 114, 128,  
129, 135, 212, 220, 232  
Державин Гаврила Романович  
(1743–1816), 86, 206, 255  
Дмитриев Анатолий Никодимович  
(1908–1978), 75  
Довженко Валериан Данилович  
(1905–1995), 70, 71, 74  
Довлатов Сергей (1941–1990), 120,  
137  
Доркин А., 64  
Дорлиак Нина Львовна (1908–  
1998), 231  
Достоевский Фёдор Михайлович  
(1821–1881), 8, 243  
Дремлюга Николай Васильевич  
(1917–1998), 74, 238  
Друскин Михаил Семёнович  
(1905–1991), 82  
Друскин Яков Семёнович (1902–  
1980), 82, 87  
Дюрер Альбрехт (1471–1528), 93  
Екимовский Виктор Алексеевич  
(род. 1947), 185, 235  
Елинек Ханс (1901–1969), 77  
Есенин Сергей Александрович  
(1895–1923), 16, 42, 44, 47, 53,  
253  
Ефремова Ленина Петровна  
(род. 1924), 72  
Жуковский Василий Андреевич  
(1783–1852), 45, 254  
Загорцев Владимир Николаевич  
(род. 1944), 82, 113  
Заграбян Ашот, 82  
Затин Анатолий Борисович  
(род. 1954), 64  
Иванова Елена, 63, 65  
Ивашкевич Ярослав (род. 1894),  
206, 255  
Ивашкин Александр Васильевич  
(род. 1948), 122, 124, 157  
Игнатов Вадим, 82  
Иголинский Станислав  
Григорьевич (род. 1953), 63  
Кандинский Василий Васильевич  
(1866–1944), 153  
Канчели (Георгий) Гия  
(род. 1935), 3, 4, 82, 182, 210, 216  
Карабиц Иван Фёдорович (1945–  
2002), 82, 114, 183, 225, 249  
Каретников Николай Николаевич  
(1930–1994), 81, 108, 164, 165  
Кахидзе Джансуг (род. 1936), 182  
Кейдж Джон (1912–1992), 149,  
153, 155, 166, 167, 219  
Кива Олег Филиппович  
(род. 1947), 82, 238  
Кирейко Виталий Дмитриевич  
(род. 1926), 74, 238  
Китс Джон (1795–1821), 42, 43, 44,  
117, 250, 253, 255  
Клейман Наум Ихилевич  
(род. 1937), 132  
Клейн, 242  
Клементьев А., 65  
Кнайфель Александр Аронович  
(род. 1943), 82, 96, 100, 136, 195,  
212, 239, 240, 245  
Коваленко П., 65  
Колодуб Лев Николаевич  
(род. 1930), 76  
Колумб Христофор (1451–1506),  
236  
Кон, 69  
Копленд Аарон (1900–1990), 61,  
80  
Кофман Роман Исаакович  
(род. 1936), 4, 83, 180, 223  
Крайнев Владимир Всеволодович  
(род. 1944), 3  
Кремер Гидон Маркусович  
(род. 1947), 5, 87, 91, 187, 237,  
243  
Кремлёв Юлий Анатольевич  
(1908–1871), 71  
Крутиков Святослав (род. 1945),  
82, 171



Крымский С. Б., 224  
 Ксенакис Янис (1922–2001), 153, 211, 217  
 Купряшин Игорь (1934–1977), 121  
 Куринский В., 255  
 Кьеркегор Серен (1813–1855), 204  
 Ламах Валерий Павлович (1925–1978), 11, 12, 81, 241  
 Лахенман Хельмут (род. 1935), 93, 173  
 Левая Тамара Николаевна (род. 1938), 227  
 Левик Вильгельм Вениаминович (род. 1907), 253  
 Левин Вадим, 245  
 Леонардо да Винчи (1452–1519), 93  
 Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), 42, 44, 45, 48, 88, 172, 253, 254  
 Лигети Дьёрдь (род. 1923), 22, 211  
 Лист Ференц (1811–1886), 127, 202  
 Лысенко Николай Виталиевич (1842–1912), 251  
 Любимов Алексей Борисович (род. 1944), 5, 63, 65, 83, 144, 158, 183, 188, 244, 246, 252  
 Лядов Анатолий Константинович (1855–1914), 71  
 Лятошинский Борис Николаевич (1895–1968), 10, 20, 21, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 87, 114, 137, 232, 248  
 Малер Густав (1860–1911), 23, 122, 136, 182, 216  
 Мамаев Сергей Георгиевич (род. 1952), 226  
 Мамардашвили Мераб (1930–1990), 170  
 Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938), 44, 45, 50, 62, 64, 119, 121, 166, 212, 216, 227, 253, 254, 255  
 Мансурян Тигран (род. 1939), 82, 212

Мартынов Владимир (род. 1946), 167, 169, 170  
 Матюхин Валерий Александрович, 83, 252  
 Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), 7, 8, 13, 206, 207, 255  
 Микеланджело Боунарроти (1475–1564), 191  
 Мкртчян Лина, 231  
 Мокреева Галина (1937–1968), 76, 81  
 Монигетти Иван (род. 1948), 5, 65, 83  
 Монтеверди Клаудио (1567–1643), 171  
 Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791), 7, 21, 50, 71, 79, 80, 91, 93, 99, 100, 122, 132, 158, 172, 173, 174, 185, 194, 197, 203, 204, 205, 211, 212, 227, 231, 234, 235, 244, 253, 254  
 Мравинский Евгений Александрович (1903–1988), 179  
 Мусоргский Модест Петрович (1839–1881), 72  
 Нестьев Израиль Владимирович (1911–1993), 246  
 Нестьева Арина (род. 1967), 239  
 Николаевский Юрий Иосифович (1941–1990), 180  
 Ницше Фридрих (1844–1900), 125, 202  
 Новиков Анатолий Григорьевич (1896–1984), 68  
 Новосельский А., 65  
 Ноно Луиджи (1924–1990), 211  
 Олейник Юрий, 180  
 Павлова Муза Константиновна (род. 1917), 255  
 Пастернак Борис Леонидович (1890–1960), 7, 8, 13, 14, 216  
 Пацера Виталий Владимирович (род. 1936), 69, 76, 81  
 Пендерецкий Кшиштоф (род. 1933), 161

Плетнёв Михаил Васильевич (род. 1957), 183  
 Потапова (Длигач) Вера Аркадьевна (род. 1910), 255  
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953), 20, 21, 68, 71, 73, 76, 91, 104, 136, 138, 139, 142, 151, 161, 203, 211, 220  
 Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), 16, 42, 44, 45, 62, 66, 86, 88, 126, 130, 132, 140, 227, 240, 241, 249, 253, 254, 255  
 Пярт Арво (род. 1935), 4, 82, 84, 117, 136, 141, 146, 158, 166, 194, 221, 237, 238, 240, 246  
 Рамо Жан Филипп (1683–1764), 153, 186  
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943), 20, 43, 149, 151, 202  
 Ревуцкий Лев Николаевич (1889–1977), 72, 75  
 Регер Макс (1873–1916), 182  
 Рексрот Татьяна, 120, 159, 160  
 Ржанов Евгений (род. 1938), 180  
 Рильке Райнер Мария (1875–1926), 216  
 Рим Вольфганг (род. 1952), 96, 97, 160  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), 129, 149, 204  
 Рихтер Святослав Теофилович (1915–1997), 69, 85, 116, 117, 189  
 Робертсон Давид, 117  
 Россини Джоаккино (1792–1968), 244  
 Ростропович Мстислав Леопольдович (род. 1927), 77, 87  
 Рудин Александр Израилевич (род. 1960), 63, 183  
 Рыбинская Софья Зиновьевна, 67  
 Рэттл Саймон (род. 1955), 186  
 Савенко Светлана Ильинична (род. 1946), 81, 155, 164, 194, 197  
 Салганик Рудольф Иосифович (род. 1923), 152, 240

Санд Жорж (Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван) (1804–1876), 135, 137  
 Сен-Санс Камиль (1835–1921), 163  
 Сикорский Ганс (род. 1948), 240  
 Сильвестров Валентин Васильевич (род. 1937), 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 82, 114, 227, 239, 241, 249, 252, 255  
 Сильвестров Василий Степанович (1902–1987), 68  
 Сильвестрова Екатерина Михайловна (1904–1984), 68  
 Сиренко Владимир Фёдорович (род. 1960), 3  
 Сковорода Григорий Саввич (1722–1794), 12, 131  
 Скрябин Александр Николаевич (1872–1915), 116, 145, 149, 151, 202, 229, 244  
 Слонимский Сергей Михайлович (род. 1932), 82, 121  
 Соколов В., 63  
 Соколов Григорий Липманович (род. 1950), 183  
 Соколов Иван Глебович (род. 1960), 64  
 Соколов С., 23  
 Солженицын Александр Исаевич (род. 1918), 137  
 Соловкин Пётр, 82  
 Соловьёв-Седой Василий Павлович (1907–1979), 139, 157  
 Сологуб (Тетерников) Фёдор Кузьмич (1863–1927), 255  
 Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953), 67  
 Станкович Евгений Фёдорович (род. 1942), 3, 82, 183, 238  
 Старокадомский Михаил Леонидович (1901–1954), 164



Стравинский Игорь Фёдорович (1882–1971), 15, 21, 54, 76, 88, 91, 104, 136, 169, 200, 208, 211, 220  
 Суслин Виктор (род. 1942), 81  
 Танеев Сергей Иванович (1856–1915), 216  
 Тарипердиев Михаэл (1931–1996), 111  
 Тищенко Борис Иванович (род. 1939), 82, 136, 141  
 Толстой Алексей Константинович (1828–1910), 141, 165  
 Тритуз Л., 65  
 Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), 165  
 Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943), 105  
 Тышко Сергей Витальевич (род. 1953), 226  
 Тютчев Фёдор Иванович (1803–1873), 24, 36, 42, 44, 45, 57, 86, 105, 114, 145, 201, 214, 215, 217, 250, 253, 254, 255  
 Уствольская Галина Ивановна (род. 1919), 191  
 Федосеев Владимир Иванович (род. 1932), 5  
 Фелдман Мортон (1926–1987), 219  
 Фельцман Владимир (род. 1952), 154, 228  
 Фиджеральд Элла (1918–1996), 113  
 Филонов Павел Николаевич (1883–1941), 153  
 Флиер Яков Владимирович (1912–1977), 198  
 Флобер Гюстав (1821–1880), 43  
 Форман Милош (род. 1932), 100  
 Фрумкис Татьяна Исааковна (род. 1845), 82, 102  
 Хенце Ганс Вернер (род. 1927), 135, 136, 160  
 Хорошилов Григорий (род. 1962), 81, 206, 255

Хренников Тихон Николаевич (род. 1913), 93  
 Цуккерман Виктор Абрамович (1903–1988), 29  
 Чайковский Пётр Ильич (1840–1893), 20, 29, 43, 88, 149, 157, 172, 197, 208, 216, 223, 230, 233, 244  
 Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861), 3, 10, 12, 17, 42, 43, 44, 59, 60, 85, 238, 241, 243, 250, 253  
 Шекспир Уильям (1564–1616), 191, 216  
 Шелли Перси Биш (1792–1822), 42, 44, 253  
 Шелудяков А., 64  
 Шёнберг Арнольд (1874–1951), 12, 76, 80, 91, 92, 118, 149, 153, 174, 183, 203, 236  
 Шестов (Шварцман) Лев Исаакович (1866–1938), 205  
 Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998), 3, 55, 81, 84, 93, 122, 124, 135, 136, 156, 164, 171, 184, 192, 201, 212, 237, 238, 240  
 Шопен Фридерик (1810–1849), 20, 67, 68, 69, 70, 72, 80, 85, 103, 105, 124, 125, 126, 134, 135, 137, 142, 143, 151, 153, 154, 167, 174, 184, 185, 202, 204, 216, 232, 244, 253  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), 20, 21, 23, 71, 73, 76, 104, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 161, 203, 211, 220  
 Штогаренко Андрей Яковлевич (1902–1992), 80  
 Штокхаузен Карлхайнц (род. 1928), 22, 149, 153, 154, 155, 160, 163, 184, 188, 193, 194, 195, 211, 244  
 Штраус Рихард (1864–1949), 102  
 Шуберт Франц (1797–1828), 7, 9, 14, 20, 30, 50, 55, 88, 102, 113,

116, 120, 129, 151, 160, 191, 203, 216, 230, 232, 244, 252  
 Шуман Роберт (1810–1856), 67, 80, 88, 92, 108, 120, 127, 167, 172, 176, 197, 202, 230  
 Щетинский Александр Степанович (род. 1960), 196  
 Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948), 132, 133  
 Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959), 46  
 Элиот Томас Стернз (1888–1965), 166, 216  
 Яковенко Сергей Борисович (род. 1937), 64



## СОДЕРЖАНИЕ

Музыканты о Сильвестрове.....	3
Владимир Сиренко.....	3
Евгений Станкович.....	3
Роман Кофман.....	4
Гия Канчели.....	4
Арво Пярт.....	4
Пояснение от составителя.....	5
Горящий дар. Беседа поэта Геннадия Айги с музыковедом Мариной Нестьевой.....	7
<i>Марина Нестьева. «Гармонии таинственная власть...»</i> .....	19
<i>Марина Нестьева. Пять вечеров с музыкой Валентина Сильвестрова</i> .....	61
Сокровенны разговоры. Беседы с композитором.....	66
Письма В. Сильвестрова к М. Нестьевой.....	237
Список основных произведений В. Сильвестрова.....	248
Произведения для симфонического и камерного оркестра.....	248
Кантаты, хоровые произведения.....	250
Камерные ансамбли.....	250
Фортепианные произведения.....	251
Произведения для голоса и фортепиано.....	253
Дискография.....	256
Именной указатель.....	257



**Валентин Сильвестров.**  
**Сокровенны разговоры и взгляды со стороны**  
**Беседы, статьи, письма**

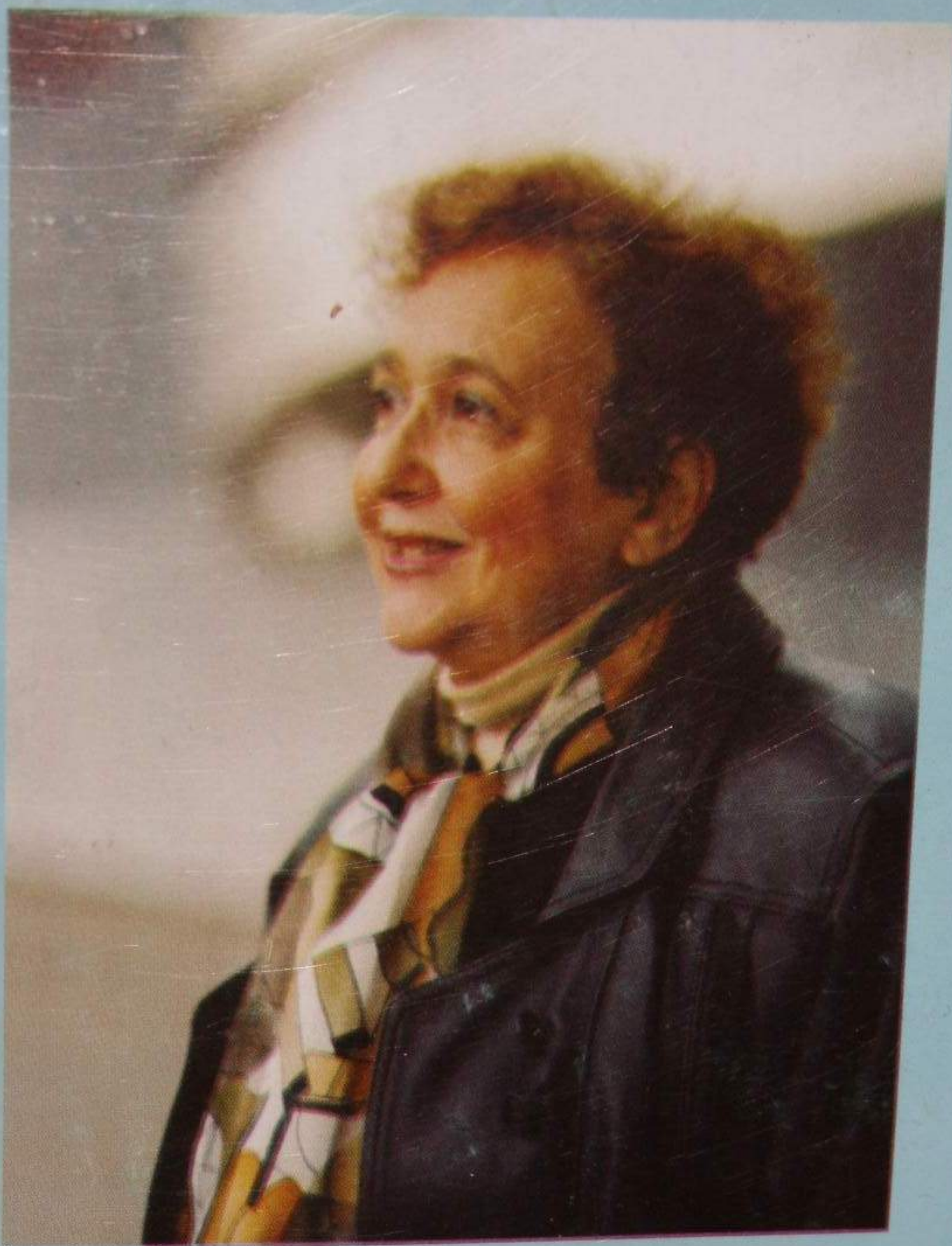
Автор статей, составитель, собеседница  
Марина Израилевна Нестьева

Макетирование и вёрстка —  
Л. А. Гнатюк

Сканирование и подготовка к печати фотографий —  
А. Ю. Капитановский

Сдано в печать 18.04.2004.  
Подписано к печати 18.04.2004.  
Формат 84x108/32. Бумага офсетная.  
Гарнитура Times New Roman.  
Печать офсетная. Усл. печат. лист. 12.  
Тираж 500 экз.





*М. Нестьева. 2003 год. Фото И. Шахова*

**Марина Израилевна Нестьева** - музыковед, музыкальный критик, редактор журнала "Советская музыка" / "Музыкальная академия", кандидат искусствоведения. Автор книги "Сергей Прокофьев" и альбома "С. С. Прокофьев", многочисленных работ в сборниках научных статей и специализированных журналах, посвящённых проблемам музыки преимущественно XX века и музыкальному театру.