

ЖАНР ПОСТЛЮДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 1980-Х ГОДОВ)

Жанр постлюдии, сформировавшийся в середине XX века, стал одним из ярчайших явлений эпохи. Он отразил не только внутримызыкальные процессы, но и определенные тенденции эстетики, философии, культуры в целом.

XX век в истории мировой культуры стал веком небывалых новаций, открытий, затронувших, в частности, и музыкальное искусство. Появились новые течения, новые средства выразительности, типы композиции, жанры, инструментарий, новый слушатель. Установка на «новшество», поставленная во главу угла не только композиторского творчества, но и слушательского восприятия, достигла своего предела. Принцип обязательного новаторства, конечный по своей сути, едва не завел в тупик развитие музыкального искусства, и не только его. Фундаментальный кризис XX века, рассматриваемый О. Шпенглером как «закат Европы», а М. Хайдеггером как «мировая ночь», ощутили многие. Отсюда – восстановить утраченную авангардом связь времен и власть традиции, отсюда же появление образов прекрасного, идеального, недостижимого, причем в ракурсе метафизических «космических пасторалей», как называет свои сочинения В. Сильвестров (оркестровые сочинения 1960-х годов). В условиях катастрофического мироощущения XX века, стремительных темпов жизни, диссонантного фона звуковой среды деятели разных видов искусства обратились к прошлому, «припоминая» историю, черпая там вдохновение и, тем самым, стремясь. Идея «досказывания», отзвука чего-то, уже звучавшего, становится едва ли не ведущей у большинства композиторов века. Постлюдия же стала жанром, объединившим, с одной стороны, распространенную идею «конца времени», а с другой – излюбленные композиторами мотивы воспоминания, прощания.

В последние десятилетия интерес к жанру постлюдии значительно возрос, особенно в ряду произведений, созданных в рамках неостилевых течений. Постлюдия здесь предстает в самых различ-

ных своих воплощениях, будь то составная часть quasi-барочных циклических композиций (Concerto grosso № 1 А. Шнитке, «Ludus tonalis» П. Хиндемита, Прелюд, Фуга и Постлюдия Л. Солина и др.), или же заключительная часть циклов классического типа (Симфония в четырех фрагментах Ю. Буцко, Квартет И. Карабица, Квартет № 3 Б. Лятошинского и др.). В творчестве ряда композиторов XX века постлюдия предстала самостоятельной пьесой, обозначив, тем самым, рождение нового жанра (Л. Половинкин, В. Лютославский, Ф. Караев, Э. Денисов, А. Вустин, Ю. Каспаров, Т. Мансурян и др.).

У Сильвестрова постлюдия выступает как в качестве части произведения, так и в виде отдельного опуса. Более того, сама идея «постлюдийности» буквально пронизывает практически все творчество композитора, начиная с 1970-х годов.

Валентин Сильвестров – один из крупнейших композиторов современности, личность яркая, неординарная. Его творческий путь начинался на рубеже 50–60-х годов, во время расцвета авангардных течений. Не удивительно, что Сильвестров (подобно Шнитке, Денисову, Губайдулиной и многим другим художникам этого поколения) начал активно осваивать новые языковые возможности авангарда, затем – полистилистику и, наконец, с 1974 года – неотрадиционализм. Композитор приходит к музыке совершенно иного плана, музыке не провозглашающей, а «шепотом» открывающей сокровенные тайны бытия. Это музыка тишины, покоя, статики и медитации. С этого времени жанр постлюдии и занимает в его творчестве огромное место.

Недаром буквально все авторы, освещавшие творческую эволюцию Сильвестрова, так или иначе, обращали внимание на этот факт. Однако возникающий в связи с этим феноменом целый комплекс проблем историко-теоретического, эстетического, культурологического плана остается недостаточно изученным. В настоящей статье на материале творчества Сильвестрова мы попытаемся

уяснить, что представляет собой постлюдия как жанр, какие ее характерные черты, почему она стала играть столь важную роль в музыкальном искусстве XX века?

Несмотря на большой интерес к постлюдии, проявившийся в последние десятилетия в композиторском творчестве, в теории проблема специфики этого жанра остается не решенной. При этом необходимо отметить: в качестве самостоятельного и окончательно сложившегося жанра, обладающего собственными характеристиками, постлюдия не представлена ни в одной теории.

Попытаемся создать предварительный «портрет» постлюдии, поставив ее в ряд сходных жанров, на данный момент уже имеющих достаточно определенные характеристики. Таковыми являются прелюдия и интермеццо. Роднит эти жанры стремление к запечатлению пограничных, переходных состояний, будь то вступление (прелюдия), перемежение (интермеццо) или же завершение (постлюдия). Отсюда – и их связь на «формальном» уровне: все они выросли из конкретного раздела формы, а функции этих разделов остаются неизменными при любых трансформациях, при проявлении на участке формы, или в самостоятельном произведении.

Явившись порождением романтического (прелюдия, интермеццо) или же неоромантического (постлюдия) периода истории музыки, эти жанры всегда были связаны с лирической формой высказывания, с выражением реакции на пережитое. И, независимо от их этимологического обозначения («пре-», «интер-», «пост-»), смысловой их основой всегда является «модус воспоминания» (термин Е. Царевой [17]), уже свершившееся событие, пережитое мгновение, а сами они – лишь отзвук на него. Эта мысль ярко отражена в высказывании современника И. Брамса о его интермеццо: «Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению» [17, 334]. Все эти качества – романтические истоки, установка на «мгновенность», смысловой «модус воспоминания» – создали тяготение перечисленных жанров к миниатюрности.

Вследствие сказанного представляется целесообразным выявить природу постлюдии на примере малой формы, а точнее – на примере Трех постлюдий Сильвестрова (1981–1982), «расшифрованных мгновений», как говорит о них автор [11, 134].

Безусловно, не случаен тот факт, что три *миниатюры* стали в творчестве композитора первыми среди образцов этого жанра. Объединенные в цикл, эти небольшие пьесы сконцентрировали в себе все самое сущностное, что вложил композитор в жанр постлюдии. Каждая из них стала символом трех эпох и, одновременно, *прощанием* с ними: первая (на тему DSCH) – с недавно ушедшей, еще современной композитору, вторая – с гораздо более далекой эпохой барокко, третья – с прекрасным миром романтизма.

Модус воспоминания, прощания присутствует во всем триптихе (к тому же каждое из сочинений имеет посвящение). В «Постлюдии DSCH» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано Сильвестров отдает дань памяти Д. Шостаковичу. Но, с одной стороны, вписываясь в ряд сочинений «мемориальных жанров» [9] (в частности, произведений, посвященных Шостаковичу), с другой стороны, эта миниатюра стоит особняком. Сравнивая его с известными мемориями, опубликованными в сборнике «Д. Шостакович. Статьи и материалы», посвященном 70-летию композитора, выявляются характерные отличия сильвестровского опуса. Он представляет собой не просто очередную вариацию на тему-монограмму, и не только воспроизведение характерных черт стиля композитора, его мышления. Для Сильвестрова – это прощание с целой эпохой. Поэтому, так же, как и для самого Шостаковича, для него монограмма становится символом. Она рождает целый комплекс явлений, апеллирующих к ушедшей эпохе, но ни разу не проявляющихся в открытом виде. Когда-то остро болезненная интонация плача, когда-то бушевавшая стихия, от которой остались лишь смутные колебания, когда-то звучавшая мелодия, расколовшая теперь на отдельные мотивы.

В намеке на стиль Шостаковича, который удивительно органично сплетается со «слабым стилем» Сильвестрова, появляется внутренняя диалектичность, полемичность двух образов: одного – драматического, трагедийного, другого – лирико-просветленного. Композитор как бы заканчивает «драматическую волну» Шостаковича, захватывая ее на гребне: от интонации мольбы – до растворения в Космосе. «Я реагирую на внутреннюю наполненность, – говорит Сильвестров, – которая чувствуется в экспозициях симфоний Шостаковича... Там только мелькают как отдаленный отголосок грома миги того, что дальше станет главенствовать.

Однако потом для меня всякая мера нарушается, становится неумолимо от разрушительной силы, которая исходит от музыки» [11, 139–140]. Интересно, что Шостаковичу созвучна и сама идея постлюдийности. Так, огромной медленной «кодой» становится у Шостаковича целый цикл – Пятнадцатый квартет.

В выборе исполнительского состава также ощущается связь с Шостаковичем, в некоторых вокальных циклах которого к фортепиано присоединяются партии других инструментов. Только слова уже не нужны, все сказано ранее – голос лишь вокализует. Тем более сильный эффект производит последнее прощальное «Amen...» – единственное слово постлюдии, вложенное в уста исполнителя и выросшее из предшествующего ему в вокализе слога «а». В типичней динамике, с ремаркой «*dolcissimo*» и «*rit.*», незаметно для слушателя, по инерции слышащего вокализованное «а», из небытия рождается главное слово автора – слово прощания. Это тихое прощание, светлая печаль, осмысление свершившегося, уже отдаленного во времени. Пожалуй, именно ощущение этой дистанции, неизменно возникающей при работе с «моделью», взгляда из более поздней эпохи, выделяет Постлудию Сильвестрова среди других посвящений.

Другой вариант дистанцирования находим во второй Постлудии для скрипки соло, посвященной Татьяне Гринденко. В основе ее – барочная модель (отсюда – импровизационно-прелюдийный средний раздел). А тема первой части напоминает о старинной балладе (к которой автор уже обращался в песне «*La Belle Dame sans merci*» из цикла «Тихие песни»). Временное расстояние от модели гораздо протяженнее, поэтому еще шире и внетекстовый спектр значений Постлудии.

В третьей пьесе – для виолончели и фортепиано, посвященной Ивану Монигетти, – композитор прощается с прекрасным миром романтической элегии. Этот жанр «для меня... стал символом...», «потребность в элегии не может иссякнуть», – признается Сильвестров [11, 126, 127]. Сама по себе связанная с воспоминанием, элегия, как никакой другой жанр, соответствует идее постлудии. В третьей постлудии – это своего рода «воспоминание о воспоминании», причем подобных пластов здесь несколько. Сильвестров «вспоминает» и лирику XIX века (а, соответственно, и все «вспоминаемое» в романтической элегии), и собственное творчество

– многочисленные фортепианные «послесловия» своих вокальных циклов, в особенности «Тихих песен», вокальные и фортепианные «Элегии».

Таким образом, важнейшим качеством постлудии, смысловой основой жанра, становится содержательная идея, называемая Сильвестровым «*семантика прощания*». Подобной характеристикой жанр обязан не только собственно композиторскому прочтению, но и самой своей природой, отсылающей к заключительным разделам формы (как было отмечено выше). В этой связи В. Бобровский выделяет особую выразительную функцию коды – «воплощение эмоций прощания» [3, 80]. О сходных процессах в связи с особенностями заключительных разделов пишет и Е. Назайкинский: «Заключительная фаза процесса тяготеет к *логически-смысловой* стороне содержания» [10, 279]. А М. Бонфельд отмечает: «Завершающий материал полон ностальгических отзвуков уже уходящего прошлого: создается психологическое движение к этому прошлому, и тем самым возникает тяга в обратную сторону, противоположно направленное движение, каковым и преодолевается инерция движения поступенного» [4, 91].

Подобные процессы происходят и в рассматриваемых Постлудиях. *Время и пространство* в них преобразуются, разворачиваясь по своим внутренним законам. «Вам не кажется, что музыка заколдовывает время, может его остановить?», – говорил Скрябин [2, 330]. Для Сильвестрова преобразование времени в произведении становится специальной композиторской задачей. «Время не должно быть занудным, – убежден он, – оно может течь медленно, необычно, секунда может равняться минуте и наоборот, то есть время должно ощущаться как преображенное» [11, 105]. Интересно, что К. Штокхаузен, описывая произведения статической композиции, вплотную подошел к идее жанра постлудии (хотя подобное название у него не фигурирует): «Эти адинамические, бескуминационного типа сочинения всегда уже начаты и могут продолжаться безгранично. Это формы, в которых мгновение не есть частица временной линии, момент не есть элемент измеренной длительности, но в которых концентрация на „теперь“ создает вертикальные срезы... пронизывающие горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью: вечностью, наступающей не с концом времени, но достижимой в любой момент» [13, 107].

Выявленные пространственно-временные характеристики подводят к еще одному качеству жанра – *медитативности*. Вспомним слова С. Яковенко, высказанные относительно «Тихих песен», но полностью соответствующих и циклу Постлюдий: «В тот вечер премьеры я понял, что такое медитация, когда время останавливается, и никакие музыкальные длинноты не страшны, они лишь продлевают наслаждение» [21, 88]. Действительно, медитативная лирика, отразившая интерес XX века к восточным культурам, в Постлюдиях Сильвестрова играет огромную роль. Поэтому столь важное место в них заняли остановки, звучащие паузы, предоставляющие слушателю возможность внутреннего осмысления, внутреннего интонирования прозвучавшего. Так, например, в культуре ислама ттец, призывающий к молитве, делает паузы, по времени точно соотносящиеся с произнесенной фразой, чтобы каждый мог произнести ее «про себя». Об этих процессах композитор пишет: «Я стал нащупывать своего рода эстетику отголоска, как-то связанную с философией дзена. Происходит нечто вроде такого процесса: мгновение вспыхивает и следует отголосок» [11, 134]. Очень важен и характернейший для постлюдий эффект «послеслышания», когда психологическое время музыкального произведения завершается уже за пределами реального акустического звучания. Размышляя о музыке Сильвестрова, А. Шнитке определил эту сферу, как «минус-пространство» [19, 22]. Кажется, Сильвестров и не мог написать иначе, ведь темой его постлюдий является самое сокровенное, невысказанное: то, что можно сказать только шепотом или «про себя».

Исследуемый жанр, безусловно, примыкает к интеллектуальной лирике, неотъемлемой частью которой в XX веке является так называемый «комплекс размышления» (термин О. Соколова [15, 37]). Не связанный с какими-то специальными жанрами, более всего этот комплекс проявляется в такой жанровой разновидности, как «современная медитация». И хотя О. Соколов констатирует неформальность ее облика и считает, что среди простых жанров чистой музыки «еще не сложились специально направленные на медитативную лирику» [15, 39], резонно полагать, что таковым является постлюдия.

Поэтому сначала определимся с сутью музыкальной медитации. Как пишет Е. Чигарева, «главное в медитации – это достижение слияния чело-

века с высшим началом, при этом в итоге достигается внутренняя гармония... миг приравняется к вечности» [18, 104–105]. Так композиторы 70-х годов в процессе неустанный вслушивания в свое время, в себя приходят к музыке сосредоточенно-созерцательной, к углубленным медитативным раздумьям. Таков, безусловно, и «кодовый стиль» Сильвестрова [12, 297], эстетическим и этическим идеалом которого является достижение гармонии, совершенства.

Как и в медитации, в постлюдии преобладает содержательный аспект размышления и особый синтез интеллектуального и эмоционального начал. Как и медитация, она претендует на «всеобъемлющий охват действительности»¹, но отличается от нее обязательной направленностью на прошлое, по-новому осмысляемое и переживаемое «сейчас». Такие черты медитации, как выход за грани логически-структурного мышления, «растворение» пространственно-временных ощущений становятся определяющими в содержательном и формальном аспекте постлюдии.

Так в постлюдиях создается внешне совершенно *статическая форма*, форма-состояние, в которой отсутствуют привычные драматические столкновения, резкие контрасты, побуждающие к движению вперед. И тем не менее композиция quasi-статична. Что же рождает «движение в статике»?

На этот вопрос сложно ответить, оперируя привычными аналитическими понятиями. В глубине подобных произведений сокрыта тайна, которую «не дано „схватить руками“ или сформулировать понятийными категориями» [11, 147]. Сам композитор советует аналитику «улавливать и обертональные смыслы... смысловую семантику. <...> Музыка имеет... – говорит автор, – 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» [11, 147].

Если рассматривать внешние параметры движения формы в Постлюдиях Сильвестрова, обнаружим все признаки «затухания»: кадансирование, торможение, повторение, преобладание медленных темпов и замедление темпа на микроуровне (как, например, в третьей пьесе), остановки, изживание тематизма и пр. Но, при выходе на передний

¹ Из письма О. Соколова к автору данной статьи.

план внетекстовых явлений, рассчитанных на чуткого слушателя, форма действительно насыщается движением, главным образом – движением смыслов. Каждая интонация обращена к памяти слушателя, к памяти культуры. Прообразы не даны прямо и открыто, они появляются лишь намеком, сквозь шлейф воспоминания, но они должны быть разгаданы. «Мне достаточно намека», – говорит Сильвестров, делая тем самым свой выбор – «выбор лирического поэта» [11, 140].

Музыкальная ткань живет и благодаря особому синтетическому *типу изложения*, который, кроме характерных черт заключительности, органично вбирает в себя и другие. В. Задерацкий обозначает такой тип изложения как «*континуальный*», «в себе пребывающий». Основной его чертой является «продолженное развертывание единого состояния» [5, 69]. Он не содержит внутренней необходимости завершения: оно изначально является его неотъемлемой составляющей. Очень важны и фоновые педали, звучащие паузы. Благодаря им, тишина начинает звучать, а пространство наполняется отзвуками, невысказанными мотивами. Слушателю предоставляется возможность пропеть внутри себя услышанное, пропустить через себя что-то очень важное для автора. Поэтому столь значимыми для постлюдий становятся такие черты заключительности, как преобладание тихой звучности, медленных темпов. Сильвестров возводит эти, на первый взгляд, второстепенные качества в ранг главных, смыслоносущих элементов.

Огромное значение композитор придает деталям, бережно называемым им «еле заметные, чуть-чуть» [11, 147]. Они становятся носителями смыслов и двигают форму. Отсюда – повышенное внимание к нюансировке, агогике, тончайшей динамике, – ко всему тому, что является визитной карточкой сильвестровских партитур. Число микродинамических, темповых градаций, которые улавливает ухо Сильвестрова бесконечно (так, композитор специально создает обозначение для варианта *rit.* как «незначительного замедления» – *rit.* ↗, или эпизодического *tempo mosso* – *m. m.* ↗). В каждом отдельном случае автор взвешивает каждую интонацию, каждый нюанс, каждую ноту. Причем, все авторские ремарки являются полноправным текстом: «Для меня подобные обозначения – не украшения, а те же интервалы» [11, 187].

Немаловажны и выписанные комментарии, отражающие авторское понимание жанра, как, напри-

мер, в третьей пьесе: «Звук виолончели при *dim.* должен тонуть в фортепианном удвоении этого звука, как бы модулировать в фортепианный тон!» Как схоже это указание с пропущенными издательством авторскими рекомендациями к исполнению «Тихих песен»: «Пение не должно отделяться от фортепиано, а исходить как бы из глубины фортепианного звучания... Дублирование мелодии у фортепиано не должно выделяться... но должно составлять с голосом единство, создавая pedalные отзвуки (*quasi*-реверберация)». Возможно слово «*quasi*» можно также причислить к характернейшим признакам постлюдий Сильвестрова, в не зависимости от того, является ли оно непосредственно авторским обозначением, или же возникает подспудно в сознании слушателя, находя отклик, отвечая его «интонационному запасу» (Б. Асафьев).

Все это придает каждой пьесе поразительную хрупкость, тонкость и ощущение выстраданности. «Это то, что я называю метафорическим стилем. Когда исполнительские признаки... входят в текст и становятся его неотъемлемой частью» [11, 115].

И еще один значимый фактор в создании эффекта «движущейся статики» – *фактура*. В творчестве Сильвестрова она играет особую роль. Переосмысляя саму иерархию музыкальных средств, исторически наименее индивидуализированный элемент музыкальной лексики становится неким кодом, одним из важнейших носителей смысла. Во всех трех анализируемых постлюдиях фактура берет на себя функцию организатора музыкального времени. Оно то «застывает» (термин автора), когда звучание приостанавливается, оставляя за собой обертоновый шлейф, то вновь начинает течь в его размытых фигурационных колебаниях. Здесь мы обнаруживаем еще одну характерную черту почерка композитора, связанную с постлюдийностью: движение с остановками, когда гармоническая фигурация вливается в аккорд и замирает на нем. Подобное истаивание всегда происходит неравномерно: на фоне одного голоса, уже произнесенного свое соло, звучит договаривание тех же мотивов в других голосах, как отголосок сказанного (см. постлюдию № 1, т. 3–6).

Но при этом царит над всем *мелодия*, постоянно просвечивая сквозь фактурно-гармоническое мерцание. Именно с мелодией, а точнее – с мелодическим принципом высказывания – связывает Сильвестров надежду на возрождение целостнос-

ти, гармонического единства бытия. Для него она носит «экологический смысл» [8, 24]. Несмотря на фрагментарность Постлюдий, вызванную постоянными остановками, паузами, повторами, мелодия пронизывает всю музыкальную ткань, но никогда не является «королевой», царствующей над остальными составляющими музыкального целого. Так, например, в первой Постлюдии партия сопрано, казалось бы, призвана стать носителем мелодического начала. Но нет. Сильвестров лишает ее специфического выразительного средства – вербальной составляющей, оставляя ей лишь вокализ. Сопрано – равноправный участник ансамбля, в тишайшем согласии поющих вместе со скрипкой и виолончелью.

Принцип тотальной мелодизации музыкальной ткани («панмелодизма») распространяется на композицию. Поэтому внешняя статика перерастает в «поющую форму» (определение М. Нестевой). «На глазах слушателя волею композитора из, казалось бы, экзерсисного материала рождаются интонационно осмысленные линии» [11, 29]. Та же тенденция прослеживается и в цикле «Тихие песни», в Пятой симфонии, о которых автор говорит: «Если сократить паузы, то музыка в этих произведениях иногда выстраивается в полноценную мелодическую форму» [11, 221].

К тому же, статическую форму Сильвестрова характеризует еще одно качество – тенденция к открытости, разомкнутости. Все три постлюдии начинаются «не с начала» – с каденционного оборота. В постлюдии «DSCN» – это первое пятитактовое построение, в котором мелодия сопрановой партии повисает на вводном тоне g-moll, а разрешение его проскальзывает в партии фортепиано. В скрипичной постлюдии в качестве каденции выступают начальные интонации, напоминающие заключительный оборот в d-moll. Иной вариант каденсирования представлен в третьей постлюдии, начинающейся с замирания на тоническом трезвучии D-dur в мелодическом положении терции. Именно такие аккорды были характерны для окончаний многих вокальных и инструментальных миниатюр композиторов-романтиков. Завершаются же все три постлюдии каждый раз по-новому, в сознании слушателя. Малое порождает большое: микрофрагменты, тяготеющие к открытости, вызывают к жизни *фрагмент-форму*, открытую как в начале, так и в конце. Не случайно в творчестве Сильвестрова появился такой жанр, как «мгнове-

ние», напрямую связанный с эстетикой фрагмента.

Все вышеперечисленные особенности формообразования породили и *драматургические принципы* Постлюдий. Основным стало одно из важнейших качеств заключительных разделов формы – движение в направлении исчерпания смысла. Кульминация в постлюдиях находится или в первых тактах произведения, как точка отсчета (первая Постлюдия «DSCN»), или же за кадром (вторая и третья). Сильвестров отмечает: «Все менее и менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, „с начала“. Мне захотелось написать нечто, не столько начинающееся, сколько отвечающее на что-то уже произнесенное» [14, 16].

Структурное и смысловое значение приобретает процесс постепенного исчезновения, изживания звучания (достаточно обратить внимание на значительное преобладание диминуирующих «вилок» в нотной графике партитур). Подобные структуры описывает композитор, говоря о своих постлюдиях: «Это как бы следы мгновений, которые будто угасают» [11, 134].

Этот тип драматургии, который В. Холопова и Е. Чигарева называют «медитативным» [16, 114], как нельзя более соответствует открытой форме постлюдий. Он распространяется и на весь триптих, представляющий собой цикл, разомкнутый как в начале, так и в конце. Начинаясь с ярчайшего драматического всплеска, с кульминационной вершины (первая Постлюдия), процесс истаивания, изживания смыслов приходит к своему логическому завершению – в третьей пьесе, ставшей постлюдией, постскриптумом всего триптиха. Поэтому в ней уже нет ни одного напряженного момента, ни даже подобия громкой звучности. Процесс развития сведен на нет, вывод на первый план процесс осмысления, «постпроживания» отзвучавшего. Вся она, с первого и до последнего такта, основана на цепи двутактовых кадансов, истаивающих динамически, фактурно, темпово, и замирающих в длительных паузах тишины.

Повторность кадансов, мелодических, гармонических оборотов характерна для всего триптиха в целом. Можно говорить шире – о *принципе многократной повторности*. Композитор как бы «играет в бисер», собирая из разрозненных фрагментов осмысленную линию. Повтор рождает повтор, но ни один вариант не является точной копией другого и не один не становится окончательным.

Фрагментируется не только мелодический, но и фактурный, и гармонический пласты. «Фрагментарность для меня, можно сказать, тип мышления», – говорит автор [11, 215]. Этот принцип единства при постоянной изменчивости, вариантной множественности становится у Сильвестрова неотъемлемым признаком постлюдии. Замечательно соответствуют ему слова У. Эко: «Краса космоса является не только в единстве разнообразия, но и в разнообразии единства» [20, 21]. Именно мельчайшие изменения частей целого находятся в поле пристального внимания Сильвестрова.

В Постлюдии «DSCH» главным интонационным источником становится мотив монограммы, порождающий как собственные трансформации, так и другие фрагменты, на первый взгляд, с ним не связанные. В первом проведении монограммы композитор выделяет два образа, основанных на малосекундовой, ламентозной интонации, но трактованных в разных ключах: один (мотив *d-es*) – активно динамический, волевой, напористый, другой же (мотив *c-h*) – остро трагический, скорбно-молящий (тт. 1–2). Именно голосу (вокализу) поручена эта щемящая, бессильно никнущая интонация, которая станет основной в пьесе.

Принцип повтора здесь прорастает постепенно. В первом разделе он проявляется в системе микроповторов. Так, среди, казалось бы, сплошного звучащего поля, как эхо, в разных голосах отзывается начальный ламентозный мотив *sorgano*. Из него же вырастает следующий нисходящий секундовый мотив (тт. 3–4), который в следующем проведении (тт. 8–9) появляется в своем зеркальном варианте. По мере развития, повторность все более выходит на первый план. В среднем разделе (*Con moto*) она становится принципом фактурной организации материала. При кажущейся зыбкости звуковой ткани, тончайшей, по-брамсовски изысканной вариантности, в основе фактурных модификаций лежит заданный в первом такте этого раздела инвариант, репрезентируемый в фортепианной партии (т. 15). В различных последующих трансформациях он легко узнаваем: широкий восходящий басовый ход, напоминающий шопеновские фигурации, озвучивающие обертоновые ряды, и замирание на призрачно вибрирующей верхней терции. Вариантная повторность его в партии фортепиано усиливается постоянными отзвуками квинто-квартовых мотивов у виолончели.

Наконец, ярчайшее проявление принципа повторности дано в репризном разделе. Система повторов здесь порождает фрагментарность музыкальной ткани, ее дробность. В основе развития лежит чередование никнущего мотива первого раздела (вторая часть монограммы) и фактурного тремолирования из средней части. Благодаря многочисленным повторам, реприза разрастается, превышая в объеме первые два раздела, вместе взятые, что неудивительно: именно завершающий раздел для Сильвестрова первостепенен. Его можно назвать «постлюдией» постлюдии. Именно здесь монограмма получает свое завершение. С первых тактов вычленив из нее не активный восходящий, а ламентозный никнущий мотив, композитор проводит его через цепь вариативных повторов. Изживая свою трагическую наполненность, он перерождается в конце в тишайший, почти лишенный плоти, заключительный осколок монограммы – никнущий мотив «Amen».

Во второй Постлюдии подобной основой становится заданная в начале нисходящая квинтовая интонация². Появляясь сначала как данность, в варианте эпиграфа, в дальнейшем развитии квинта является скрытым остовом всей пьесы. От нее отталкиваются и к ней приходят все мотивы, будь то вариант второго голоса, появляющегося исподволь (т. 6), либо каденционная точка, опоры (тт. 12, 19, 24, 29).

Сильвестров не случайно акцентирует внимание именно на интервале квинты, которая, наверное, как никакой другой интервал, собрала в себе целое поле семантических трактовок. Для композитора это – и пустота, чистота, и иллюзия старины, потусторонности, и, шире, гармония Космоса, единство Космоса и Человека. Этот интервал, благодаря своим акустическим качествам уже давно связанный с подобным спектром значений, становится основой мироздания для Сильвестрова³.

Принцип повтора лежит в основе и третьей Постлюдии, интонационным остовом которой также является квинта. Органично сплетаясь с романсовой лексикой, она входит не только в мелодический, но и (даже в большей мере) в гармонически-фактурный пласт. Система повторов здесь усилена многочисленными секвенциями, про-

² Интересно, что квинта заявила о себе уже в первой пьесе сначала в монологе *sorgano* (т. 11), а затем в репризе, в монологе скрипки – (т. 45).

низывающими всю музыкальную ткань пьесы. Так, повторность разрастается до принципа.

Важно, что повтор как один из универсальных факторов музыкальной речи, можно обнаружить в любой культурной традиции, в любом композиторском стиле. Он может носить разработочный характер, может обнаруживать черты предьютности или же рассматриваться в минималистском, техническом ракурсе. У Сильвестрова повтор имеет ярко завершающий, каденционный характер, независимо от его местоположения в форме. Композитор наслаждается повтором, каждый раз открывая его заново. «Главное, – говорит он, – ... в блаженстве повторения» [11, 235].

Все обнаруженные качества постлюдий можно обобщить в следующем выводе: *жанр постлюдии (как он представлен в творчестве Сильвестрова) обладает собственным кругом смыслов, связанных с «семантикой прощания», «модусом воспоминания». Он, безусловно, вырос из заключительных разделов формы, сохранив их сущностные характеристики: движение в направлении исчерпания смысла, принцип многократной повторности, повторение кадансовой формулы, небольшие по масштабу мелодические обороты – мотивы, напоминающие о теме, длительные педали, паузы, размытый, не расчлененный на функции голосов, фактурный рисунок. И как характерные черты заключительности отделяются от конкретного раздела и приобретают самостоятельное значение в жанре постлюдии, так и сам раздел, некогда привязанный к форме целого, становится обособленной целостной*

формой. Так рождается статическая форма и связанный с ней тип драматургии.

Итак, мы попытались выявить характерные черты жанра на материале произведений малой формы, к которой постлюдия очевидно тяготеет. Но важно отметить, что постлюдия (в интерпретации Сильвестрова) представляет собой достаточно гибкий жанр, который может функционировать и в варианте сложного синтеза, органично сливаясь с таким концепционным и масштабным жанром как симфония (первый подобный образец – Пятая симфония Сильвестрова, имеющая авторское определение «постсимфония»). Другой вариант нового синтеза – Постлюдия для фортепиано с оркестром Сильвестрова, где создается оригинальный жанровый сплав концерта, поэмы и постлюдии.

Кроме того, жанр постлюдии оказался настолько гибок, и настолько своевременен, что его законы смогли проникнуть и в произведения, не имеющие соответствующего жанрового обозначения. И это касается не только творчества Сильвестрова (хотя, безусловно, значение его вокального цикла «Тихие песни» сложно переоценить), но и целой композиторской плеяды XX–XXI веков (А. Караманов, А. Пярт, Г. Канчели, В. Мартынов и многие другие видные авторы). Валентин Сильвестров не только дал жизнь жанру постлюдии, раскрыл его огромный потенциал, но и создал мощный импульс творческим поискам в XXI веке, подтвердив возможность существования «композиторской музыки» даже, вспоминая В. Мартынова, в «зоне opus posth».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания: Исследовательские очерки. Л., 1979.
2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997.
3. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
4. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: В 2 ч. Ч. 1. М., 2003.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
6. Зайдель Е. Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
7. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб., 2005.
8. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов: Стиль и стилевые диалоги: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. М., 1985.
9. Назайкинская О. Музыка как память культуры и культура памяти // История и современность: Сб. научных трудов. М., 1990.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
11. Нестьева М. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. Киев, 2004.
12. Птушко Л. На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Н. Новгород, 2001.
13. Савенко С. Пространство и время авангарда // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Вып. 9. Новосибирск, 1988.
14. Сильвестров В. Сохранять достоинство... // Сов. музыка. 1990. № 4.
15. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
16. Холопова В., Чигарева Е. А. Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990.
17. Царева Е. И. Брамс. М., 1986.
18. Чигарева Е. А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия. М., 1994.
19. Шнитке А. Новое в методике сочинения – статистический метод // Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001.
20. Эко У. Имя Розы. СПб., 2001.
21. Яковенко С. И довелось, и посчастливилось // Муз. академия. 2001. № 3.