

О ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ ТИШИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Осмысление тишины как нового информативного элемента современной музыки позволяет рассмотреть те ее качества, которые традиционно считались привилегированными свойствами музыкального звука. Подобно звуку, тишина обладает собственными тембровыми, громкостными, метроритмическими характеристиками, имеет свои «вес», «цвет» и «дыхание». «Рисунок движения» тишины в пространстве музыкального сочинения, безусловно, связан и со спецификой его драматургического решения.

Наиболее полно семантическая двойственность тишины раскрывается в сопоставлении с контрастной звуковой сферой. Контраст может иметь имманентный характер, без выделения образных приоритетов, как, например, в произведениях «Шум и тишина», «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной, «Tabula rasa» А. Пярта, «Звук и отзвук» А. Шнитке. В подобных сочинениях нераздельное единство статики и динамики, гармонии и хаоса выступает как символ любых бинарных оппозиций: вечного и преходящего, покоя и движения, жизни и смерти. Идея дуальности сущего, подчеркнутая в них, соответствует философским представлениям об основе мироустройства:

*Бытие и небытие друг друга порождают,
Трудное и легкое друг друга создают,
Короткое и длинное друг другом измеряются,
Высокое и низкое друг к другу тянутся,
Предыдущее и последующее друг за другом следуют.*
(Из книги «Даодецин») [1, 77]

Бинарность антиномичных структур исключает их конфликт, так как эти антиномии либо равнозначны, либо имеют разный статус (идеальное – реальное, «высокое» – «низкое»). Однако недостаток конфликта между образами компенсируется внутриобразной трансформацией. К примеру, в симфонии В. Артемова «Путь к Олимпу» тема-идеал в процессе развития меняет свой облик, становясь то дразнящим, соблазняющим видением, то бесплотным, холодно-отстраненным духом; в Первой симфонии С. Губайдулиной образное поле тишины меняет свои очертания, то сжимаясь, убыва-

вая, то вновь занимая широкое звуковое пространство.

В конфликтных драматургических столкновениях тишины с антитезами степень взаимовлияний может выразиться либо в уподоблении, либо в изживании «разновекторных» образов. Так, например, в произведениях Г. Уствольской смятенный, дисгармоничный образ в процессе развития «изживает» внутреннюю конфликтность, обретая признаки образа тишины – интонационную и динамическую ровность. В симфонических сочинениях Г. Канчели тишина, «страна цвета печали» также окрашивает в свои тона противоположную образную сферу посредством динамического и фактурного сближения. Напротив, в музыке Б. Тищенко динамическое начало чаще всего проникает внутрь тишины и подчиняет ее себе.

Тему тишины, выраженную «неслышимой силой» паузы, использовал для характеристики негативного начала Л. Любовский в «Lacrymosa dies illa». Суть конфликта скрытых и видимых сил в этом сочинении, посвященном памяти А. Сахарова, раскрывает специальный акустический замысел – «конструкция из пустых мест», тишина «в живом звучании». В момент частых и длительных генеральных пауз происходит что-то значимое в смысловом отношении. Развитие формы «Lacrymosa...» основано на чередовании звучащих фрагментов и пауз различной длительности. Подсчет долей (равных четверти) звучания и молчания демонстрирует почти равное их соотношение. Посвящение дает возможность толкования программы сочинения Л. Любовского как столкновение безличного рока и субъективного переживания. Внедрение пауз обрывает зоны интенсивного развития, подобно внезапно наступившей смерти.

В сочинениях монодраматургического типа создание звучащей материи тишины является основной и единственной задачей автора. Нередко в таких сочинениях тишина становится синонимом созерцательной красоты, особого эстетизма, изысканности или природной «тихости», естественности. Ведущими факторами развития здесь являются

ся статичность времени, экстенсивный тип развития-развертывания, отказ от жанрового прообраза, десемантизация средств. Истоки такой тишины коренятся в симфонических Адажио, в камерных сочинениях XIX–XX веков. Продолжение этой традиции любования тишиной можно найти во многих образцах современной музыки («Тихая музыка» С. Слонимского, «Колокола в тумане», «Знаки на белом» Э. Денисова, «Silencium» Ю. Каспарова, «Маленькая музыка осенней ночи» Ф. Караева, «Элегия» Е. Селезнева и др.).

Помимо названных истоков бесконтрастной драматургии, следует упомянуть также заимствованную музыкальной композицией у естественных наук идею звукового воплощения эволюционного процесса микроизменений при внешней статике, а также возникшую в литературе XX века идею «потока сознания» (М. Пруст, Д. Джойс, Ф. Кафка, А. Камю). В последнем случае тишина погружения в глубины рефлектирующего сознания и подсознания наделяется экспрессивно-психологическим смыслом. Примером, демонстрирующим этот тип претворения тишины в музыку, являются «Камерные вариации» В. Екимовского, созданные, кстати, на основе литературного источника. Отражая особенности литературного прототипа, композитор намеренно избегает интенсификации развития, использования кульминаций, что создает (в совокупности с другими выразительными средствами) эффект гнетущего состояния оцепенения. Медитативные «открытые» композиции неизбежно ведут к деформации естественного ощущения времени: его течение замедляется в сознании, и сочинение даже средней продолжительности воспринимается как «бесконечное».

Тишина не только открыто проявляет свои функции, взаимодействуя с другими компонентами произведения, но нередко образует собственную скрытую драматургию. «Латентную драматургию» тишины, образующую символическую параллель к основному драматургическому ряду, можно сравнить, перефразируя А. Блока, с «покрывалом, растянутым на остриях нескольких слов», звуков, смыслов. Элементы этого «покрова», связывают фрагменты тишины в единый целостный образ-символ, выражающий сверхидею сочинения.

Поясним особенности проявления «латентной драматургии» на примере сочинения Д. Смирнова «Краткая история музыки». Несколько минут звучания пьесы, по замыслу автора, должны вместить

события значительного временного периода музыкальной истории. Использование принципа монтажной драматургии позволяет композитору достичь высокой степени концентрации событий: монограмма ВАСН сменяется «формульными» мотивами из произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Вагнера, Малера, нововенцев... Итогом этого «краткого курса» истории музыки становится проведение в кульминационной зоне монограммы DСН и авторский «рочерк» – DS. Кажется, в этом плотном событийном процессе нет места тишине, так как пьеса очень динамична в громкостном и темповом аспектах. Однако «видимая» драматургия сочинения не исчерпывает его смысловой потенциал. Реализация еще одного, символического ряда произведения связана с проявлением «латентной драматургии» образа тишины-памяти, тишины-истории, наконец, тишины-вечности.

Что же составляет здесь «латентный» драматургический ряд тишины? Одним из основных его проявлений становится прием специфической модификации художественного времени произведения. Время пьесы не однолинейно, поскольку строго направленному событийному потоку, в котором соблюдается последовательная смена имен-знаков, противопоставлен другой временной поток, связанный с проявлением «сегодня», «сейчас» в авторском знаке DS, открывающем и завершающем пьесу. «Краткая история музыки» видится как бы глазами современного композитора. Соотношение этих временных пластов рождает присутствие в драматургии сочинения некоего непроявленного «потока сознания», «энергии памяти», той среды, из которой сотворена «история музыки». Поле нашего восприятия расслаивается на осмысление двух потоков: реального, связанного с «жизнью» звука, и трансцендентного, обусловленного присутствием тишины. Образованию в сочинении двух временных потоков способствует также сочетание метрической свободы и регулярности, выраженных в смене эпизодов импровизационного и четко структурированного типа. Из вечности-тишины словно высвечиваются конкретные временные фрагменты. Время-пространство пьесы имеет свою «глубину». Эффект перспективы возникает в результате темповой смены (Prestissimo – Andante – Allegro – Moderato... – Prestissimo) и благодаря действию принципа громкостно-динамической «волны» (от *ppp* к *fff* и об-

ратно). Звуковые события среднего раздела представлены как бы в укрупнении, в то время как обрамляющие оставляют ощущение мимолетности, размытости.

«Латентная драматургия» тишины возникает, таким образом, как результат отражения звуковых событий реального драматургического ряда в сфере надзвуковой энергетики, что вполне отвечает метафизической природе тишины.

Иной композиционный прием образует драматургический ряд тишины в произведении Р. Леденева «Тишина», посвященном памяти А. Шнитке. «Партия» пауз, специально выделенных композитором в графике нотного текста, принадлежит сразу к «двум мирам». В реальном, образно-звуковом, пауза является средством музыкального синтаксиса, а также выступает в роли известной риторической фигуры-вздоха – *suspiratio*. В скрытом, «непроявленном» виде регулярное «умолчание» образует метафорический ряд тишины, реализующий главный смысл произведения. Молчание соединяет видимый и невидимый миры, являясь символом смерти, скорби и, вместе с тем, памяти, побеждающей время.

«Латентная драматургия» придает целостный смысл многим циклическим сочинениям. Например, принцип использования сквозных слов-символов, пауз, фермат, отмечающих некие «вехи скрытого сюжета», связывает в единое целое вокальные циклы Г. Свиридова, Д. Шостаковича, В. Сильвестрова, С. Губайдулиной, В. Гаврилина и др. Являясь кратчайшим способом «смысловой модуляции», тишина образует прочные связи в вокальных циклах В. Сильвестрова «Тихие песни», «Простые песни». «Латентный ряд» тишины реализует характерную для произведений композитора эстетическую идею постлюдийного «договаривания», воплощает метафоричность его «тихой музыки».

Влияние тишины на драматургию музыкальных произведений выражается в особом отношении к кульминации. Поиски выразительных приемов в этой важной драматургической зоне нередко приводят композиторов к использованию тишины, которая оказывает часто гораздо более значительное эмоциональное воздействие, чем традиционное для кульминаций форсирование звучности. Можно обозначить два типа кульминаций, использующих экспрессивные возможности тишины – «тихие» и «беззвучные» кульминации.

«Тихие кульминации» характеризует отсутствие резких эмоциональных всплесков, убеждение «не

силой эмоционального повышенного тона высказывания, а вершинностью красоты звучания» [2, 10], это – один из приемов, останавливающих течение музыкального времени, вносящих созерцательный покой, статику. Подобное отношение к кульминации, как к высшей точке совершенства, характеризует, в частности, стиль Э. Денисова, которому вообще чужды пафос и патетика.

Применение и художественный результат беззвучной кульминации могут иметь совершенно противоположный смысл. Например, кульминация-срыв характерна для произведений с предельно конфликтной драматургией, где введение беззвучной кульминации связано с «выключением» человеческого сознания из реальности под давлением катастрофических обстоятельств. Кульминация-срыв наступает на самом пределе исступленного звучания и является знаком катарсиса. Примеры кульминации-срыва содержат произведения А. Шнитке (Четвертый концерт для скрипки с оркестром), Б. Тищенко (Третья симфония, «Ярославна»), Г. Свиридова (Концерт памяти Юрлова).

Следующий прием использования тихой кульминации можно назвать рассредоточением кульминации. Суть рассредоточенной кульминации состоит в поэтапном внедрении «зон тишины» в переломные моменты формы. Нередко рассредоточенная тихая кульминация отражает особенности «внутреннего переинтонирования» драматургической ситуации. Примером рассредоточения тихих зон в драматургии целого являются уже упоминавшиеся «*Lacrymosa*» Л. Любовского, Первая симфония С. Губайдулиной, «Путь к Олимпу» В. Артемова.

Тихая кульминация обозначает смену образных приоритетов. Разноплановые в этом отношении тихие кульминации представлены в двух сочинениях С. Губайдулиной «*Detto-II*» и «*Concordanza*». В «*Detto*» после тихой кульминации устраняются различия между контрастными линиями солиста и ансамбля, устанавливается общий «параметр экспрессии» (В. Холопова), имеющий гармонизирующий консонантный характер. Напротив, в «*Concordanza*» покой тихой кульминации вытесняется «диссонантными приемами»: экспрессивным шепотом, тремоло струнных, стаккато духовых. Вытеснение тихой кульминации реализует идею этого произведения, заключающуюся в том, что в глубине созвучия скрывается его антипод, потенциал противоположностей.

С поэтикой тишины связан еще один интересный прием современной музыкальной композиции – отказ от кульминационной зоны, размывание или преднамеренная невыявленность ее драматургических функций. Использованием бескульминационной драматургии композиторы добиваются решения различных задач. В одних случаях подобный прием создает эффект напряжения («Спать хочется» В. Екимовского), в других – особую поэтическую атмосферу, навеянную ностальгическими воспоминаниями («Тихие песни» В. Сильвестрова). Избегание кульминации может быть связано с воплощением религиозных идей, обусловлено молитвенно-созерцательным характером развития («Свете тихий», «Восьмая глава» А. Кнайфеля).

Не менее интересные наблюдения позволяют сделать анализ кодовых разделов некоторых современных музыкальных сочинений. Совершенно очевидно, что в музыкальной композиции кода нередко выступает в роли носителя основного смысла сочинения, являясь итогом образно-драматургического взаимодействия, прямым выражением авторской позиции.

В 80-е годы XX века в музыке возникает концепция «постсимфонии», то есть «симфонии, построенной в зоне коды» (В. Сильвестров). Драматургический акцент в постсимфониях переносится на тихое умиротворенное созерцание, эмоционально-динамическое диминуэндо. Просветленная постлюдийность становится, например, эстетической и мировоззренческой установкой в поздних сочинениях В. Сильвестрова. Подобные коды-постлюдии, основанные на истончении и окончательном растворении звука, встречаются в произведениях многих композиторов, в частности, нередко в произведениях Ю. Фалика, В. Лобанова, А. Пярта, А. Кнайфеля, А. Шнитке.

Другой распространенный тип коды связан с символическим переводом звучания в иную пространственную или временную плоскость. Кода-отстранение реализуется посредством одномоментной смены фактурных, тембровых, темпоритмических, громкостных характеристик произведения. Такой драматургический поворот содержит

кода симфонии В. Артемова «Путь к Олимпу». После напряженного развития основных образов произведения в коде происходит отстранение, смена перспективы – это взгляд с абсолютно недостижимой высоты Олимпа. Аналогичный прием отстранения, встречающийся в сочинениях А. Шнитке 80–90-х годов переключает сознание из сферы земных страданий в мир духа («История доктора Иоганна Фауста», Второй квартет, Четвертая, Восьмая симфонии, Фортепианная соната). В кодах этих сочинений происходит окончательная переоценка ценностей и «устанавливаются истинные, высокие критерии» [3, 229].

В кодовом разделе произведения возможен еще один драматургический прием: постепенное «выключение» тембров, создающее эффект восходящего движения, взлета, вознесения. Коды-восхождения особенно характерны для сочинений духовной тематики, но встречаются и в музыке, к примеру, пейзажного характера («Времена года» Д. Смирнова, «Голоса природы» А. Шнитке).

Оригинальной разновидностью тихого окончания является синтетический тип театрализованной коды, примеры использования которой довольно редки в сравнении с другими видами, но очень выразительны. Так, в финале «Katzenmusik» (для ансамбля валторн) С. Павленко постепенный уход исполнителей со сцены вызывает многозначные ассоциации с финалом «Прощальной симфонии» Гайдна. В последних тактах «Глухой лошади» А. Кнайфеля беззвучные движения правой руки пианиста на деревянном крае клавиатуры создают задуманный композитором эффект «все более глубокого погружения в сон».

Тишина трудно поддается какой-либо классификации, сопротивляется попыткам уложить ее в строгие рамки схем и теоретических моделей. Однако степень влияния тишины на все уровни музыкальной композиции столь значительна, что оправдывает стремление «измерить», уловить законы «самой населенной из всех гармоний» (Р. Роллан). Ведь осмыслить поэтику тишины – значит, не только расширить представления о музыке, но задуматься о том, **что** за музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукьянов А. Начало древнекитайской философии («И цзин», «Дао дэ цзин», «Лунь юй»). М., 1994.
2. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
3. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990.