

## ЛИРИЧЕСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Михаил Аркадьев

*"Простота несложного сберегает внутри себя ... загадку всего великого и непреходящего."*

*Мартин Хайдеггер. "Просёлок"  
("Der Feldweg", пер. А. В. Михайлова)*

### I

Одна из самых больших проблем для культуры второй половины XX века - проблема новаторства в искусстве. Если вторая волна европейского авангарда 40-60 годов решала и решила, как кажется на первый взгляд, эту проблему без видимых трудностей, то эпоха постмодерна 70-90 годов внесла в нее некоторую недоуменную ноту. Дело в том, что западноевропейское сознание, и это, вероятно, конститутивный для него момент, издавна строилось на противопоставлении "старого" и "нового". "Ars nova" XIV века было отнюдь не первым "модернистским" движением в истории Европы\*.

\*см. М. Сапонов. Менестрели М., 1996. Стр.64-65

Но последние десятилетия нашего века могут изменить саму постановку вопроса - оппозиция старого и нового как актуальная для дальнейшего состояния искусства подвергнута сомнению. Серьезно, а не поверхностно (в популярно-американском стиле) понятий деконструктивизм как раз и осуществляет мягкий, но упорный пересмотр самого понятия новизны\*. Впрочем, это касается в основном интеллектуальной элиты, а на мировом рынке масс-медиа это понятие используется более чем энергично, что как раз и заставляет увидеть в нем некоторую условность - новое это то, что в данный момент средства массовой информации помечают как таковое.

\*см. J. Derrida. L'écriture et la différence. P.:Seuil,1967

Все это позволяет нам вспомнить рассуждение Марины Цветаевой о том, что такое современное как "настоящее" в ее эссе "Поэт и время"\*. Цветаева со свойственным ей этимологически острым взглядом смело отождествляет оба смысла и говорит о подлинности как о синониме настоящего и современного в искусстве. "Завтрашняя газета уже устарела", - говорит поэт. Именно эпоха постмодерна заставляет вновь обратиться к этому рассуждению Цветаевой.

\*М. Цветаева. Собр. соч. в 7 т., т.5. М., 1994. стр.329-345.

При этом мы прекрасно понимаем, что наше время подвергает деконструкции в том числе и понятие подлинности, поэтому сразу признаемся в своей постромантической устремленности. Мы связываем свои рассуждения скорее с той волной европейского сознания последних десятилетий, где постоянно актуализируется тема европейской метафизики и тема Бытия вслед за Мартином Хайдеггером\*. Именно в этой перспективе мы попытаемся говорить о музыке Георгия Свиридова.

\*М. Heidegger. Was ist Methaphysik? , Frankfurt a.M.1969

Творчество Свиридова, как творчество любого подлинного художника, несет в себе некую тайну. Эта тайна - не для разгадывания, а для вслушивания, для бережного сохранения ее хрупкой неприкосновенности. В этой парадоксальной хрупкости музыки Свиридова и кроется та загадка, о которой идет речь. Как бы ни был масштабен, огромен мир образов композитора, сущность его - в пронзительности и нежности лирического переживания. Но это переживание совершенно особого свойства. Оно не может быть описано в терминах субъективного романтического переживания и ни в коем случае не сводимо к нему.

В лирическом высказывании Свиридова есть фермент, делающий его композитором по преимуществу второй половины XX века, пишущим после Второй мировой войны, после Освенцима, после ужасов российского террора 30-40 годов. Этот фермент - экзистенциальное одиночество и встреча с вне-субъектностью Бытия. Попробуем, насколько это возможно, вслушаться в мир музыки Свиридова и услышать эту тайну, несводимую к каким бы то ни было выраженным в слове программам или идейным манифестам. "В конце концов - важно искусство

как таковое. Художник призван к созданию шедевра, в этом его предназначение". Именно эти неожиданные слова Свиридова - ключ к сокровенному миру его произведений\*.

\*Эта точка зрения была неоднократно высказана Г.Свиридовым автору этих строк в частной беседе.

Георгий Свиридов останется в истории русской и мировой музыки как автор в основном вокальной музыки. Это связано прежде всего с количественным преобладанием музыки для человеческого голоса над музыкой инструментальной в наследии Свиридова. При этом такие произведения, как "Маленький триптих" для большого симфонического оркестра, или "Метель" - несомненные шедевры чисто инструментального письма. Что касается "Метели" - то это, безусловно, одна из загадок, загаданных Свиридовым своим современникам. Об этом мы еще поговорим.

Мир его вокальной музыки безбрежен. Он включает в себя несколько самостоятельных поэтических миров. Назовем хотя бы некоторые из них: Пушкин, Блок, Есенин, Маяковский, Пастернак. За всем массивом вокальных сочинений Свиридова стоит одна из кардинальных проблем музыкального искусства как такового и свиридовского творчества в частности: проблема музыки и слова, композитора и поэта. Свиридов нашел свой путь в решении этой проблемы. В его вокальных сочинениях происходит некоторое важное структурное событие: мелодическая и ритмическая линия настолько тесно сплетается с ритмической и метрической жизнью стиха\*, что порой создается впечатление: именно с этой музыкой рождается стихотворение.

\*Этим наблюдением автор обязан М.Г.Арановскому

Свиридов часто повторял, с шутливой, впрочем, интонацией: "Я - рапсод". Интуитивно и полшутливо выраженное ощущение обретает в этом контексте, так сказать, сильный типологический оттенок: создается впечатление, что вокальное искусство Свиридова действительно стремится вернуться к первоначальному единству музыки и стиха, безвозвратно утерянному на путях исторического развития.

Именно в этой интенции, в этой страстной и ностальгической взаимной устремленности слова и музыки скрыто то уникальное и собственно "новое", что светится в творчестве Свиридова. Это не противоречит также тому, что, благодаря этой устремленности, в новой ситуации оказывается и неоромантическая составляющая его искусства. В частном разговоре с М.Г. Арановским мы затронули эту тему и пришли к выводу, что в этом причина песенности вокального языка Свиридова, в отличие, скажем, от Шостаковича.

Добавим от себя, что и манера работы со словом и как бы сам "тип" вдохновения связывает Свиридова с шубертовской линией в эволюции вокальной музыки. Если пытаться определить позицию Свиридова в истории музыки, то, как нам кажется, не будет большой натяжкой говорить о нем как "русском Шуберте XX века". Вспомним такие образцы слияния стиха и музыки, как "Робин"(из цикла на слова Р.Бернса), "Зимняя дорога", "Подъезжая под Ижору"(из "6 романсов на слова Пушкина"), "Петербургская песенка" на сл.А.Блока, "Изгнанник" на сл. Исаакяна в переводе Блока, "Слеза" на народные слова, "Невеста" на слова А.Блока и многое, многое другое. Здесь стих рождается вместе с мелодией и становится двойником её. Поэтому так естественны были и, казалось бы совершенно иные по смыслу, "неофольклористские" опыты Свиридова. В этом отношении интересна скрытая аналогия с творчеством К.Орфа, с его поиском архаической простоты.

Архаическое и неоромантическое, но с выходом в надсубъектное пространство Бытия\*, где человеческое в человеке приобретает совершенное иное измерение, измерение актуальное для культуры последних десятилетий - вот сокровенные внутренние темы композитора. Речь идет о стремлении, ярко выраженном почти во всех сферах человеческой культурной деятельности, стремлении к десубъективации, навязанное своеобразной "усталостью" культуры именно в этом вопросе - в вопросе об автономии субъекта.

\*Понятие Бытия (Sein) мы используем в его хайдеггеринской интерпретации, как понятие противопоставленное сущему (Seiende). Бытие в этой перспективе мыслится как синонимичное категории Ничто, т.е. как трансцендентное Миру-сущему, а, следовательно, как бы и не имеющее "пространства". Впрочем следует воспринимать этот комментарий как сильно упрощающий словоупотребление Хайдеггера. См. M.Heidegger. Sein und Zeit.Tubingen.: Niemeyer, 1986., а также его же: Was ist Metaphysik?

Свое экстремальное выражение десубъективация нашла в тезисе Мишеля Фуко о "смерти человека". Вот его знаменитый заключительный пассаж из работы "Слова и вещи"\*:

\*М.Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб,1994, стр.404.

"Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, - это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. Если условия его определений исчезнут так же, как они некогда появились, если какое ни будь событие ... разрушит их, ...тогда - можно поручиться - человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке".

Та же мысль выражена в более мягком, но не менее актуальном для современного искусства тезисе о "смерти автора" Ролана Барта. Конечно, программный экстремизм не свойственен Свиридову. Но внепрограммный, экзистенциально-креативный экстремизм присущ ему, как любому творцу. Стремление Свиридова к шедевру в его абсолютной простоте, что приводит почти к минималистским средствам выражения, о чем мы еще будем говорить, его ностальгия по предельной ясности и чистоте делают свиридовское творчество, как в цветаевском смысле слова, так и в самом прямом смысле, одним из самых "современных" и "настоящих" явлений искусства.

\*\*\*

Траектория того, что можно с некоторой долей условности назвать "творческим поиском" Свиридова была совсем не проста. В принципе Свиридов стал вполне Свиридовым уже в "6 романсах на слова Пушкина" 1935 года. Удивительным образом, традиционность языка здесь оказывается мнимой, и касается только самого поверхностного слоя музыки. Ведь музыка, как любое искусство, призвана говорить о несказанном, также как, скажем, живопись призвана говорить о невидимом. Только неуловимой мерой этой несказанности может быть измерена глубина и новизна дарования.

Эти романсы - открытие Свиридова и открытие особенного, свиридовского Пушкина. Именно в этом цикле происходит рождение лирической вселенной композитора - для автора этих строк, например, мелодия "Спой мне песню, как синица..." из "Зимнего вечера" с ее таинственной квазиромантической и одновременно аскетичной гармонизацией, один из примеров парадокса Свиридова - под внешним обликом так называемой "традиционности" языка скрыта мощь и острота переживания смерти, ностальгия по "забытому бытию", то что свойственно поэзии и музыке нашего столетия. Еще об одной особенности этого цикла необходимо сказать. Несмотря на название "Шесть романсов", по существу - это поэма для голоса и фортепиано. Композитор неоднократно говорил автору этих строк, что именно такое понимание романсов он считает единственно правильным и всегда внутренне протестовал против их разрозненного исполнения. Итак - поэма. Здесь начинается важнейшая для Свиридова структурная линия, которая приведет через поэмы 50-х к поэмам 70-90-х годов.

Но все же это - доконсерваторское произведение, когда мощная личность Шостаковича еще не заставила его повернуть в сторону преимущественной работы в области инструментальных жанров, где, как казалось, требуется совсем другой материал и другой способ работы с ним. Свиридов несомненно находился под сильным воздействием музыкальной эстетики Шостаковича, это хорошо известный и более чем понятный факт. Здесь были завоеваны несколько вершин: фортепианное трио, соната и две партиты для фортепиано.

Особенно интересна в нашем контексте фа-минорная партита, и особенно последняя ее часть - "Торжественная музыка". Она написана в форме вариаций *ostinato*, причем вариации на бас оказываются затем и вариациями на *organo*. Хотим подчеркнуть чрезвычайную важность остинатных форм в творчестве Свиридова вообще. Это один из мощных способов архаизации и десубъективации материала. В "Торжественной музыке" происходит экстатическое преобразование варьируемой темы, достигающее ощущения сгорания темы в грандиозной фортепианной фактуре, сгорания, напоминающего мистическое пылание Китежа в последнем акте оперы.

Здесь, кстати, возникает и прямая интертекстуальная фактурная отсылка к Китежу (начало второго раздела). Возникновение здесь ассоциаций, почти цитат из "Китежа" совершенно не случайны - именно Свиридов на совершенно новом материале выявит центральную роль этой мифологемы для русского сознания.

Но это произошло уже в семидесятых годах. Именно поэтому появление этой темы в сочинении, которое, как будто бы относится к иному периоду творчества (1947), и в котором действительно и сам материал, и манера его обработки совершенно другие, так многозначительно и в семантическом, и в формальном плане. Что касается последнего, повторим, *ostinato* - важнейший прием в поэтике Свиридова.

Открытием самобытного Свиридова для сознания музыкантов, после ставших филармонически репертуарными Шести пушкинских романсов, стало, как известно, появление в первой половине пятидесятих годов новых вокальных циклов. Речь идет о циклах на слова Роберта Бернса и "Страны отцов" по Исаакяну.

В нашу задачу не входит совершать экскурс по прямолинейно понятной эволюционной линии свиридовского творчества, но этот момент стоит упомянуть. Это действительно был прорыв - здесь стало ясно, что Свиридов принес ранее не слыханную эстетическую ауру - ауру достоинства и масштаба человека, связанного со своим этносом и через него с тайной надличного Бытия. Здесь соединяются все те проблемы, о которых мы уже упоминали выше - архаика, неоромантизм, фундаментальная ностальгия.

Здесь рождается и свиридовский Есенин. "Поэма памяти Сергея Есенина" (1956) - событие, масштаб которого трудно переоценить. Во-первых, необходимо сказать об уже забытой, а многими и не понятой чисто политической смелости текстов, использованных Свиридовым, например, весьма откровенным по своему трагизму финалу, где происходит полное отчаяния прощание с единственным, что для Есенина было достойно любви - с дооктябрьской Россией.

Но не в этом суть происшедшего. Суть в еще одном рождении того, что мы назвали лирической вселенной Свиридова. Свиридов выявляет мистико-космический смысл есенинской поэтики\*. Очень важно подчеркнуть, что, несмотря на характерный для русского сознания космизм, в свиридовском творчестве мы встречаемся с редчайшей вещью: соединением пронзительного и тонкого лирического дара с переживанием и воплощением огромности и эпической мощи "российского Космоса". При этом собственно лирическое оказывается и оборачивается напряжением мистическим в строгом смысле этого слова, то есть трансцендирующим, преодолевающим изнутри любой "посюсторонний" космизм, обнажающим абсолютное одиночество души перед лицом Бога и Мира.

\*Впрочем, это касается не только Есенина. Подобную же интерпретацию мы встретим и в кантате "Снег идет" на сл. Пастернака, где звучание детской песенки на слова "Не спи, не спи, художник..." оборачивается мистическим сиянием ангельских голосов. "Космологизирующее" прочтение поэтического текста мы встретим и в хорах, и в вокальных произведениях на слова А.Блока и т.д.

Вдохновение композитора здесь оказывается в точке парадокса, и держится благодаря этому парадоксу на острие возможного - кто один раз услышит, тот не забудет экстатический трагизм одной из кульминаций поэмы: "Родился я с песнями, в травном одеяле...". Экстатический трагизм, пожалуй, наиболее точное выражение для особого состояния, воплощение которого так важно и характерно для композитора. Финал "Маленького триптиха" в этом смысле - один из ярчайших примеров свиридовского вдохновения, которое можно назвать бесстрашием страдания.

"Патетическая оратория" (1959) - сочинение, вводящее в соблазн, в соблазн чересчур прямолинейного понимания сверхзадачи композитора. Если предшествующее поколение склонно было воспринимать его как манифест агрессивного большевизма, то нас, в начале семидесятых только начавших профессиональную учебу, трудно было обмануть.

Мы, опираясь на непосредственное, еще не идеологизированное чувство музыки и чувство стиха, больше доверяли своему ощущению колоссальной силы и правды сказанного - время революционных катастроф представало со всей своей обнаженностью и стихийной безжалостностью. А эпизод прощания Врангеля полон у Свиридова такого скрытого, но при этом точно выраженного сочувствия, что звучал, без сомнения, крамольно в те годы. Не стоит также забывать, что при всей своей ангажированности Маяковский - бесстрашный творец нового русского стиха и недаром оценивался той же Цветаевой как воплотитель русской трагической стихии.

Сочинение, полное таинственных и красивых находок - "Детский альбом" (1948) для фортепиано. Во-первых - это одно из характерных для свиридовского гармонического и фактурного письма сочинение. Во-вторых - это, конечно, сочинение отнюдь не предназначенное

только и исключительно для детей. Считать так было бы ошибкой. Наличие в этом цикле пьес, такого уровня, как "Колыбельная", "Звонили звоны", "Старинный танец", "Грустная песня", "Маленькая токката" и др. выдвигает "Детский альбом" на отнюдь не детское место. Это сборник зрелых, тонких, и, поэтому, трудных для исполнения миниатюр, предназначенных в том числе и для исполнения в больших залах.

" Пушкинский венок" (1978) - несомненный шедевр нового хорового письма. Причем письма, характерного именно для зрелого Свиридова. Композитор не боится брать яркий интонационный материал из самой "опасной" среды: среды городского народного пения. В этой дерзости он оказывается связанным с Малером, не гнушавшимся работать с материалом такой простоты, что любой другой композитор на его месте впал бы в бы безвкусице. Но Малер и Свиридов устроены так, что не в состоянии перейти эту границу - их материал всегда оправдан глубиной и точностью обработки.

В "Пушкинском венке" хотелось бы отметить образцы особой мистической лирики - "Восстань боязливый" и "Стрекотунья-белобока". Первый из них - замечательный пример религиозного свиридовского письма, что звучало в семидесятых годах чрезвычайно смело, и даже ошарашивающе. "Стрекотунья.." (последний хор цикла) - конечно же не жанровая сценка, что важно как для восприятия, так и для исполнения. Магическое *ostinato*, символика пламени и растоворение, сгорание в жертвенном танце - так может быть прочитан внутренний семантический план этого хора, недаром поставленного как финал произведения такого масштаба.

От "Пушкинского венка" тянутся нити к Литургическим песнопениям девяностых годов, в которых композитор достигает загадочного единства абсолютной свободы и связи с традицией. Но свобода, как всегда у него, побеждает - в православных хорах ощущается психологический отрыв от церковного обихода, некая, почти "языческая" смелость и непредсказуемость интонационного и гармонического языка.

Ярким образцом свиридовского хорового письма является написанные в то же время "Ночные облака" на слова А. Блока. Не будем сейчас подробно останавливаться на этом сочинении, достойном отдельного исследования, упомянем только поражающее по силе и трагическому масштабу прочтение "Балаганчика" (финал цикла). Здесь опять возникает символика пламени и то сплетение ужаса и наслаждения, которое так страстно хотел выразить Блок, и которое с такой креативной дерзостью воплощено Свиридовым.

Мы не ставим себе целью дать полную панораму творчества Свиридова, да это и невозможно, тем более что больше трети его сочинений не опубликовано. Мы остановимся на тех из них, которые особенное влияние оказали на сознание автора этих строк.

Одной из загадок, заданных, как мы уже говорили, современникам является "Метель" - "музыкальные иллюстрации к повести Пушкина", как скромно названо сочинение. Действительно, здесь мы сталкиваемся с одним, казалось бы, типичным образцом прикладной киномузыки, написанной хоть и с удовольствием, но по случаю, по заказу. Однако, слушая эту музыку непредвзятым ухом, освобождаясь от навязанной названием иллюстративности, сталкиваешься с феноменом некоего нового симфонического жанра: симфонии-сюиты.

Но даже не в этом дело, и не это причина особой ауры произведения. Специфична здесь, кроме изумительного мелодизма, и сама структура - все пронизано остинатностью, что производит завораживающее, почти магическое впечатление, как, скажем, в первой части. Особенно хотелось бы сказать о стилистической загадке "Романса". Эта мелодия, начинающаяся с прямой цитаты из русского романса XIX века, популярна до крайней степени - ее играют в переходах метро. Но сама пьеса как целое - неуловима для массового уха. Колоссальный трагизм кульминации оставляет в растерянности. Что здесь, собственно, происходит?

Опять мы сталкиваемся с остинатными вариациями. Благодаря этому лапидарному и мощному в своем архаизме приему происходит непредсказуемое жанровое преображение: романс превращается в погребальный марш, мы обнаруживаем генетические связи с трагическим гротеском Малера, а гармонизация и инструментовка, чистота и аскетизм фактуры, при колоссальной мощи оркестра, приводит к эффекту космической катастрофы - здесь слышится Апокалипсис мировых войн XX века, здесь происходит забвение первоисточника - Свиридов говорит от своего имени о судьбах мира.

Так мы сталкиваемся с проблемой, которую можно сформулировать так: композитор и трансценденция. Но прежде, чем мы на этом остановимся, хотелось бы поговорить об одной совершенно не замеченной, но чрезвычайно важной особенности музыкального языка Свиридова. Речь идет о его работе над музыкальным временем и в основном над его микроструктурой. Вероятно мы имеем дело с очередным парадоксом. С одной стороны известно стремление Свиридова к максимальной простоте высказывания, но при этом мы чувствуем, что в его произведениях скрыта какая то тонкая, иногда тончайшая работа мастера со своим материалом.

Мы хотим показать, что работа Свиридова с ритмическими структурами носит совершенно нетривиальный характер и связывает его, что совершенно неожиданно, как с традицией баховского барокко, так и с нововенской школой, в лице ее наиболее рафинированного представителя: с Антоном Веберном, что еще более неожиданно. Причем аналогия Свиридова с Веберном носит не только формальный, структурный, но и глубинный, лирико-семантический характер.

Необходимо заметить, что мы отдаем себе полный отчет в несходстве и удаленности миров Свиридова и Веберна. Здесь различно буквально всё - прежде всего совершенно различны культурный генезис, эстетические и структурные программы. Тем удивительнее и многозначительнее обнаруженные аналогии - они свидетельствуют о глубинных процессах, общих для некоторых пластов всей культуры XX века. И в данном случае аналогия оказывается не столь произвольной и неожиданной, как кажется с первого взгляда.

Несомненен гётеанский, пантеистически окрашенный космизм Веберна, его глубокая связь с идеей одиночества перед лицом Природы, его возвышенное любование красотой и его нечуждость идее эстетизации этноса. Другими словами этих двух таких непохожих художников связывает некое экзистенциальное переживание: склонность к мистически восторженному и одновременно трагическому восприятию Мира. Очень важен здесь этот глубинный религиозный, но внутренне совершенно свободный опыт Священного. Именно этот специфический опыт приводит обоих к любованию микроструктурой времени.

Но обращенность Свиридова к микроуровням музыкальной ткани этим не исчерпывается. Мы найдем у него элементы не только ритмического, но и тембрального "пуантилизма". Упомянем четвертый номер "Серебристая дорога..." из поэмы для голоса и фортепиано на слова Есенина "Отчалившая Русь". Для нас, впрочем, важен парадокс не столько внешнего, сколько экзистенциального сходства двух композиторов. Оно заключено в возвышенности и чистоте их внутреннего мира. Именно в этой точке мы возвращаемся к теме "композитор и трансценденция".

Речь вновь пойдет о тайне творчества. О той тайне, которая связывает всех подлинных художников внутренней нитью, осознается это ими или нет. Но сама эта тайна - только то неуловимое присутствие бытия, которое не может быть расколдовано и, при всей его близости существу человека, всегда бесконечно далеко и невыразимо.

Творчество Свиридова говорит о том, о чем непостижимым образом и недеklarативно говорит любое подлинное творение искусства - о последних вещах человеческой экзистенции - Смерти и трагической ясности одиночества. Свет, которым пронизана музыка Свиридова - трагичен, как трагична хрупкость и надломленность любого шедевра. Отнесенность Свиридова к традиции "исконно русского", при всей колоссальной важности для него идеи этноса, все же указывает на некоторую проблему.

Отнесенность - это всегда признак относительности. Свиридовская "абсолютность", то, что делает его художником как таковым, принадлежит все же не традиции и не прошлому, как впрочем и не примитивно понятому будущему - она, эта абсолютность - свободна. Все эти слова - попытка выразить то, что составляет незримое и хрупкое ядро любого настоящего творчества - его глубинную свободу от внешних или внутренних границ, его обращенность к трансценденции.

В частных беседах с композитором мы, в числе прочего, обсуждали тему, о которой выше уже упоминали. Тему Китежа, трагический и вечный миф русского сознания - миф о невидимой и потерянной России. Мы уже обращали внимание на явные и скрытые отсылки к "Китежу" в Партите f-moll для фортепиано. С новой силой и уже программно идея этого мифа запечатлена в "Отчалившей Руси", где само название выдаёт эту связь.

Речь идет в данном случае о поэме-мистерии для голоса и фортепиано на слова Сергея Есенина. Что касается самой поэзии, то важно чувствовать, как сквозь раннюю есенинскую мистику христианско-языческой Руси светится одиночество и экзистенциальная свобода. В этом смысле Есенин совершенно не экзотичен и как бы надэтничен - он поэт *par excellence*. Оказалось, что не просто образ "отчавившей Руси" есть, конечно же, образ Китежа и Небесного Иерусалима, но и вся внутренняя композиция музыкальной поэмы Свиридова построена как бы аналогично мистериальной композиции оперы Римского-Корсакова.

Мотивы мистические, мистико-пантеистические\*, мотивы безумия, предательства, апокалипсиса, мотивы вознесения и трагическое пламя гибели-спасения - вот то, что объединяет эти два произведения русской музыки. Следы этой же концепции мы ощущаем в гимнах и в звонах финала "Картинок с выставки" Мусоргского, а в творчестве Свиридова - в финале "Поэмы памяти Сергея Есенина", где, как и в "Отчавившей Руси", мы слышим колокола погибающего космоса.

\*Эти мотивы, кстати, связывают оба сочинения с одной из линий западного христианского мировидения, с линией, идущей от "Цветочков" Франциска Ассизского. Св. Франциск был одним из немногих западных святых, к которым с вниманием относилась православная традиция.

Здесь Свиридову удается открыть само значение мифологемы об исчезнувшем, но спасенном городе, как одной из центральных мифологем русского культурного сознания. Этот миф рожден страшной и часто не оставляющей надежды историей. Но музыка Свиридова сохраняет ощущение надежды, даже в апокалиптической перспективе:

О, верю, верю, счастье есть!  
Еще и солнце не погасло.

Важно почувствовать главное в музыке Свиридова - чистую и бесстрашную мистику света, заставляющую вспомнить традицию Дионисия Ареопажита, Григория Паламы и Франциска Ассизского. Это, как нам кажется, является ключом к многим его сочинениям, в том числе к таким как "Маленький триптих" для оркестра.

## II

Сочинение 1995 года - продолжение поисков в жанре вокальной поэмы, жанре, созданном Свиридовым. Речь идет о поэме на слова А.Блока "Петербург".

Эта поэма писалась Свиридовым на протяжении почти 20 лет. В 1995 году она была закончена специально для дуэта Дм.Хворостовского и М.Аркадьева. Мировая премьера состоялась в Лондоне, в Вигмор-холле, в мае 1996 года в присутствии автора.

Поэма включает стихотворения Блока, написанные в период с января 1901 по сентябрь 1914 года. Стихотворения, таким образом, охватывают одну из самых поразительных эпох в русской истории. Эта эпоха включает в себя трагические, "испепеляющие" события революции 1905 года и заканчивается мировой войной, переломившей и судьбы России и Европы, и инерцию XIX века.

Кроме того, первые пятнадцать лет XX века - это эпоха расцвета русской культуры и русской экономики. Здесь берёт начало т.н. "Серебряный век" русской поэзии, русской музыки, русской живописи, русской архитектуры, русской философии, русского меценатства. Это время было раздавлено и сметено мировой войной и революциями 1917 года. Предчувствиями и предсказаниями этих катастроф полна поэзия Блока - одного из крупнейших поэтов, когда-либо писавших на русском языке.

Георгий Свиридов дал своему произведению имя, отсылающее нас к весьма значимой традиции русской словесности и русского мышления в целом. Речь идёт о традиции романтического и постромантического мифа о Петербурге. Это миф о ночном городе-призраке, городе-убийце, городе послепетровской мрачной и одновременно монументально-помпезной государственности, городе Медного всадника, Пиковой дамы, Раскольникова. Но, одновременно, это город страстной любви, город великой архитектуры, город Невы и белых ночей -

Когда я в комнате моей  
Пишу, читаю без лампы,

И ясны спящие громады  
Пустынных улиц, и светла  
Адмиралтейская игла...

(А.С.Пушкин. "Медный всадник", вступление)

Название поэмы Свиридова связывает сочинение и с романом Андрея Белого "Петербург". Это одно из последних литературных произведений, концентрирующих в себе все основные мотивы петербургского мифа, своеобразное сочетание любви и ненависти к великому городу. Но сама вокальная поэма обращена к миру петербургской традиции во всей полноте. Стихотворения Блока подобраны таким образом, чтобы вобрать в себя две важнейшие для творчества поэта темы, а именно тему "Прекрасной Дамы" и тему апокалиптическую.

Поэма представляет собой цикл, композицию из девяти песен. Число 9 нагружено символическими ассоциациями, и это, вероятно, не случайно.

Открывает сочинение песня "Флюгер" (у Блока это стихотворение озаглавлено "Моей матери"). Эта песня служит как бы прологом ко всей поэме и несёт в себе образ постоянно текущего Времени, бесконечного и туманного, опасно-притягательного небесного пространства. Музыка, пронизанная нестихающим биением и пульсом, вводит нас в поток мировых энергий, космического простора и упоения одиночеством. Здесь слышны отголоски пламени Валгаллы, и Свиридов, судя по всему почти неосознанно, напоминает нам о любви Блока к музыке Рихарда Вагнера. При этом, подчеркнём, эстетика и язык Свиридова весьма далеки от эстетики Вагнера; тем значимее возникающая ассоциация.

Вторая песня - "Золотое весло". Появляется образ безымянной возлюбленной. Это, конечно, вариация на знаменитую мистическую "Незнакомку". Также важны мотивы белого платья и панихиды - здесь входит почти незаметно как тема невесты, так и странным образом связанная с ней тема смерти.

Нелишне упомянуть, что Г.Свиридов был знаком в тридцатых годах с кругом людей, лично знавших Блока. При этом для композитора, по его собственным словам, были важны прогулки в местах, любимых Блоком - юношеские воспоминания о туманных берегах Финского залива под Петербургом. Именно здесь разворачивается действие "Золотого весла".

Третья песня проясняет мелькнувшие в "Золотом весле" ассоциации. Песня названа "Невеста" и несёт в себе целый комплекс символических идей. Это "реальная" невеста, идущая за гробом "реального" жениха - умершего "модного" литератора. То есть, как бы за гробом самого Блока, увидевшего себя таким своеобразным образом. Следовательно, это та же дама, что и в "Золотом весле", а также - Незнакомка.

Но одновременно она Невеста Другого Жениха - то есть Христа. Этот мистический символ, соединяющий и символику Церкви как Невесты, и символику Марии Магдалины, но также и Богородицы, оказывается значим в дальнейшем. В этой песне он приводит к тому, что шествие за гробом поэта вырастает до масштабов шествия на Голгофу.

Четвёртая песня, "Голос из хора" - грандиозная апокалиптическая картина, пророчество о грядущих бедах и России, и человечества в целом. Поразительно, что стихотворение написано Блоком в Берлине в феврале 1914 года, за несколько месяцев до начала мировой войны.

Следующая песня - "Я пригвождён к трактирной стойке" - один из лирических центров сочинения. Написана она в предельно "простой" манере, что отсылает как к традиции городской песни, так и к современному минимализму. Как всегда у Свиридова, предельность этой простоты приводит к запредельности высказывания - он обнажает скрытую в этом стихотворении космичность происходящего. Слова "а ты душа, душа глухая... пьяным-пьяна, пьяным-пьяна" звучат как возглас одиночества человеческого перед лицом смерти и богооставленности.

"Ветер принёс издалека" - единственная песня в поэме, кроме "Флюгера", написанная в мажоре. Это как бы светлое интермеццо, но также и медленное вступление к "Петербургской песенке" - седьмой песне. Об этом свидетельствуют слова "...песни весенней намёк" и звучные



песни твои". Здесь покоряет тончайшая работа Свиридова с гармонией и ритмом, в котором угадывается ритмическая формула сарабанды. Этот ритмический и гармонический рисунок отсылает нас, как ни странно, к мажорным сарабандам Генделя.

Для самого композитора здесь были важны слова "...где-то светло и глубоко неба открылся клочок". Свиридов рассказывал, что в Петербурге это "открытие неба" - одно из самых сильных переживаний. Мотив бездонности неба, песни, звучащей в пространстве, мажор и ритмическое *ostinato*, отсутствие ярко выраженного любовного мотива связывает эту песню с "Флюгером", образуя одну из скрепляющих арок сочинения.

"Петербургская песенка", единственная быстрая песня цикла - упоительный и одновременно трагический вальс. Одиночество, надежда, любовь и отчаяние слиты здесь в невообразимой, захватывающей простоте. И опять появляется образ "светлой одежды" и безымянной возлюбленной. Он дан как воплощение томительного ожидания и неуловимого присутствия смерти.

Две последние песни можно понять как эпилог всей вокальной поэмы. "Рождённые в года глухие" - знаменитое стихотворение Блока, звучащее сейчас до боли актуально. Мы слышим здесь возвращение апокалиптической темы, данной в оболочке предсмертной молитвы, что составляет вторую "арку" в форме цикла.

Эта же тема Конца воплощена и в последней песне цикла - "Богоматерь в городе", где опять простота выражения связывает позднего Свиридова с музыкальным минимализмом. Здесь наконец сплетаются обе символические идеи сочинения. Тема возлюбленной, тема Прекрасной Дамы, Незнакомки, Невесты воплощаются в одинокий образ Богородицы и соединяются с образом Пришествия - появлением Младенца в "чёрном городе", в котором сами собой звенят колокола. Этот трагический и вместе в тем светлый звон освящается улыбкой идущего на муку "мальчика в белой шапке" - Христа.

"Петербург" Георгия Свиридова предстаёт произведением, в котором с поразительной простотой, силой и ни с чем не сравнимой самобытностью повествуется о страдальческой судьбе России, о трагедии Города, Мира и человека и тем самым венчает более чем двухвековую "петербургскую" традицию русского искусства.

Звучание пронзительной струны свиридовского творчества, его постоянное взыскание совершенства - все это неизбежно ставит мастера в ряд наиболее заметных художников XX века, связанных со всем комплексом проблем, поставленных культурой перед человеком. Загадка его творчества коренится в свободе и парадоксе человеческого существования.

Что делает человека и художника свободным от всех ограничивающих его определений, вписывающих его в ту или иную общность, группу, идеологию? Его стойкость в несении в себе самом, часто неосознаваемо, момента "просвета бытия", умение удерживаться, как на острие бритвы, в точке того, что вслед за Хайдеггером можно обозначить как "фундаментальный ужас" и "встречу с Ничто"\*.

\*M.Heidegger Was ist Metaphysik? S.33-35.

Только не надо думать что этот ужас и это Ничто связаны с темными сторонами человеческой сущности. Светлый ужас, хрупкая и одновременно непобедимая экстаичность, Ничто как несказанность и неуловимость Священного и парадокс формы, несущей на себе плазму творческого горения - вот коллизии творческого бытия. Феномен творчества - в его способности создавать не из материала, не из звуков, красок, слов (это удел обыденного и прикладного искусства), но как бы из той самой точки, откуда был сотворен Мир - из Ничто.

Художник осуществляет тем самым опасный шаг, но его дерзость ограничена как самой человечностью мастера, так и его ответственностью и смирением перед трансценденцией. Именно здесь, в точке встречи, он силен и абсолютно слаб одновременно. "Не я, но через меня" - вот внутренний опыт творческого сознания. И трагическая в своей силе, строгая и совершенная по воплощению лирическая вселенная Георгия Свиридова открыта к миру. Она предстает как свидетельство, как опыт чистоты и пламени, тайны смерти и тайны бессмертия.