8. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932. М., 1980.
9. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001.
10. *Кандинский В. В.* О Великой утопии // Там же. Т. 2. М., 2001.
11. *Луначарский А. В.* Революция и культура // Революция и культура. 1928. № 5.
12. *Пунин Н. Н.* Искусство и пролетариат // Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
13. *Малевич К. С.* Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. М., 2003.
14. *Малевич К. С.* К вопросу изобразительного искусства // Там же. Т. 1. М., 1995.
15. *Малевич К. С.* Мир как беспредметность // Там же. Т. 3. М., 2000.
16. *Малевич К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Там же. Т. 1. М., 1995.
17. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве // Там же.
18. *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
19. *Подземская Н. П.* Наука об искусстве ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского // Искусство как язык — языки искусства: ГАХН и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1.

Рукопись поступила в редакцию 4 февраля 2019 г.

УДК 78.08 + 7.071.1 + 111.7

Т. Н. Смирнова

ЭКЗИСТЕНЦИАЛ ТИШИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА

Поиск новых смыслов и методов воплощения в художественном творчестве экзистенциально-онтологических состояний бытия приводит композиторов к тишине. В статье рассматривается воплощение экзистенциала тишины в творчестве композитора Валентина Сильвестрова. Экзистенциал тишины раскрывается как онтологический феномен, связанный с Ничто и истиной, показывается, что в творчестве композитора он воплощается в процессе самопознания — «вслушивания в самого себя»; выявляется, что В. Сильвестров придает экзистенциалу тишины сакральное значение, его музыка берет свое начало из Ничто. Особое внимание обращается на вокальный цикл «Тихие песни», в котором экзистенциал тишины воплотился наиболее ярко.

К л ю ч е в ы е с л о в а: тишина и молчание, экзистенциал, «Тихие песни», сакральное, бытие, время, В. Сильвестров, Ничто.

Актуальность обращения к исследованию экзистенциала тишины в музыке обусловлена тем, что к экзистенциальному осмыслению бытия, выявлению его сущности и значимости для человеческой личности, проживающей процесс непрерывного становления, обращаются многие философски мыслящие композиторы второй половины XX — начала XXI в. Одним из таких композиторов является В. Сильвестров. Его художественное творчество раскрывает экзистенциал тишины во всей сложности бытийных смыслов, при этом акцент в его музыке делается на воплощение тишины как сакрального явления, это отличает произведения В. Сильвестрова от ряда других творческих исканий современных композиторов.

© Смирнова Т. Н., 2019

Поэтому мы предлагаем анализ того, что такое экзистенциалы и экзистенциал тишины, в качестве инструмента для понимания творчества композитора В. Сильвестрова.

Экзистенциалы выступают конкретными модусами бытия на уровне экзистенции. Как замена термина «категория», экзистенциал появляется у Мартина Хайдеггера, который не соотносил с ней экзистенциал, поскольку экзистенциалы имеют более сложную психокогнитивную природу. В экзистенциалах синтезируются чувственные, рациональные и волевые конституанты бытия индивидов, а в категориях в рациональной, эксплицитной форме отражается мир вещей. Экзистенциалы не являются феноменами и не используются в качестве понятий, так как они необходимы для анализа онтологических систем, произрастающих из экзистенции. В трудах А. С. Гагарина мы находим следующие свойства экзистенциалов: изначальная предикатность, некатегориальность, не-структурованность, не-иерархичность, антиномичность, оппозиция объективистскому детерминизму [6, *71*], также можно добавить безобъектность, отсутствие предмета [2, *64*]; напряжение пограничных ситуаций, субъективность, временность, ценностно-ориентированное значение и т. д. Различные экзистенциалы могут иметь сходные основания, при этом являясь противоположными, в этом проявляется антиномичность проявлений экзистенциально-онтологических состояний.

Развитие теории экзистенциалов в трудах А. С. Гагарина [6], Р. А. Бурханова [4] и др., а также в философии тишины и молчания у М. Хайдеггера [10], М. Эпштейна [12], В. Бибихина [1], М. Логиновой [8] пришло к тому, что следует отличать экзистенциалы тишины и молчания. Экзистенциал тишины связан с Ничто, Началом и истиной, Бытием и его непрерывным становлением. Тишина — это мир, застывший в молчании. Озвученный мир — это мир непрерывного движения, сопровождаемого звуком. Тишина является феноменом онтологическим (это характеристика бытия, времени и движения), а молчание — антропологическим (это характеристика языка и человека, мышления).

В искусстве, являясь экзистенциально-онтологическими основаниями художественного творчества, тишина и молчание выступают не как феномены, а как темы, способствующие самораскрытию бытия в художественном произведении.

Тишина, музыка, композиции Валентина Сильвестрова рождаются из Ничто. Композитор сам определяет появление композиций из Ничто: «творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников — сделанности и некоторого недоумения, неопределенности...» [5, *95*], «про свои композиции я помню, что не знаю, как они начинаются... начало словно скрыто от сознания... ты не в состоянии осознать, когда “ничто” делается “чем-то”» [Там же, *100*]. Ничто соответствует пустоте, из которой не только Сильвестров, но и многие философы (М. Фуко, Ж. Делез) образуют тишину. В буддизме пустота имеет основополагающее значение, это шуньята — пустота, отсутствие постоянства. Через пустоту-тишину проявляется то, что не может быть выражено речью. Для Мартина Хайдеггера пустота отождествляется с Ничто. В буддизме отрицаемое трудноопределяемо, так как пустота является отсутствием, что не всегда может быть определено как Ничто. В буддизме отсутствие ответа тоже ответ, точнее

один из вариантов ответа, а молчание свидетельствует о невозможности выразить словами смысл. Если рассматривать Ничто: Ничто как пустота, Ничто как противоположность сущего, Ничто как небытие, то его статус в буддизме — статус абсолютный, статус тишины, молчания и присутствия.

Тишина в работах Валентина Сильвестрова носит сакральный характер. Сильвестров приходит к сакральному через самопознание, он «стремится "вернуться к себе" из сакральной реальности, то есть взглянуть на себя через призму высокой Духовности» [3, *35*]. Яркой иллюстрацией данной мысли выступают «Тихие песни» для фортепиано и баритона на стихи Е. Баратынского, С. Есенина, В. Жуковского Дж. Китса, М. Лермонтова, О. Мандельштама, А. Пушкина, Ф. Тютчева, Т. Шевченко, П.-Б. Шелли. В названиях некоторых стихотворений обнаруживаются созерцательность, спокойствие («Белеет парус одинокий», «Горные вершины», «Несказанное, синее, нежное», «Шуберт на воде»), отношение к природе («Зимняя дорога», «Несказанное, синее, нежное», «Зимний вечер», «Когда волнуется желтеющая нива», «Были бури, непогоды», «Унылая пора, очей очарованье!»), печаль («Я скажу тебе с последней прямотой», «Осенняя песня», «Топи да болота...», «Выхожу один я на дорогу», «Болящий дух врачует беснопенье», «Несказанное, синее, нежное», «Я не знаю, с каких пор», «О милых спутниках», «Я встретил вас», «Унылая пора, очей очарованье!»). Стоит отметить, что многие названия песен — первые строчки стихотворений.

Приходя к тишине через приглушенное слово, ведь весь цикл исполняется вполголоса — sotto voce, а не через безмолвие, Сильвестров озвучивает сакральные слова Творца. «По мысли Сильвестрова, путь "обратного преодоления слова" приводит к тишине как "оставлению всякого умственного действия", прорыву к смыслу, очищенному от искажений, ибо в христианском миросозерцании Божественное молчание онтологически предшествует слову» [Там же, *36*].

Сакральный смысл тишины в «Тихих песнях» носит конкретный музыкальный характер, когда композитор использует ее в знаках музыки и текста и возводит ее до уровня духовного постижения. «...Сильвестров рассматривает тишину как знак осязания профанной реальности, провоцируя тем самым процесс самопознания ("вслушивания в самого себя"). Таким образом, сакральный смысл тишины в "Тихих песнях" может быть воспринят как авторский жест, посылаемый из профанной в сакральную реальность...» [Там же].

В. Мартынов понимает тишину через молчание, для него молчание выступает онтологическим основанием, молчаливым созерцанием Абсолюта, а не антропологическим феноменом, который сопровождает внутренняя речь. Тишина, в отличие от молчания, имеет естественную природу. В тишине обнаруживаются бытийные основания, проявление бытия, наряду с Ничто. Отличие тишины от молчания состоит в том, что тишина выступает как воплощение бытия, а молчание — как одно из воплощений языка, звука, речи. Молчание — феномен культуры, человеческой речи, оно имеет социокультурную природу и проявляется только в отсутствие разговора.

Существует несколько взглядов на сакральное и профанное в тишине и музыке. Один из них принадлежит Владимиру Мартынову. Как пишет И. А. Бродова,

«начальным этапом в формировании сакральной реальности... Владимира Мартынова можно считать момент установления важнейшей причины духовного кризиса, которую он видит в маргинальности современного сознания, сужающей духовный кругозор... Поясним, что под "новым сакральным пространством" композитор подразумевает духовную картину мира, выступающую в его понимании как интерпретация концепта единого христианского пространства» [3, *34*]. Таким образом, по мысли В. Мартынова, искусство, служащее воплощению Абсолюта, должно противостоять маргинальному миру, в художественных произведениях оно должно стремиться к молчаливому созерцанию Абсолюта, поэтому молчание для Мартынова — «это не какое-то пассивное состояние человека. Это, наоборот, может быть высшая активность человека... Молчание — это как бы зерно сакрального пространства» [9]. Миссия искусства, и в том числе музыки, для В. Мартынова состоит в том, чтобы раскрывать сущность Абсолюта, служить его постижению и воплощению, в этом композитор видит задачу подлинного искусства. Противопоставляя свои произведения тем музыкальным сочинениям, в которых нет мысли об Абсолюте, В. Мартынов говорит следующее: «Моя музыка — это искусство. В принципе это искусство, которое, я надеюсь, намекает на то, что нечто вот это есть (Абсолют). Она намекает на этот момент молчания (благоговения перед Абсолютом). Всегда. Это сознательно сделано» [Там же].

Музыка трудноуловима в «Тихих песнях», она не перекрывает поэзию, она кажется простой и не теряет своей простоты, даже при вслушивании, открывая свою многогранность. «Настоянная на сокровенности тишина заставляет в себя вслушиваться — не сразу, конечно (потому композитору и потребовалось почти два часа). Постепенно нарастает чуткость восприятия. Под покровом вариантных повторений "одной песни" обнаруживается множество деталей, оттенков, смысловых наклонений» [11].

Как замечают многие исследователи, концепция тишины Сильвестрова, сакральный смысл которой передается через божественную гармонию, близка к пониманию тишины Григория Паламы, который, комментируя высказывание Дионисия Ареопагита об исихии, о том, что единение с Богом возможно только через молчание и отказ от всякой зависимой жизни, что ум только через молчание взлетает выше «всего сотворенного», говорит, что «весь исступив так из самого себя и весь принадлежа Богу, он видит Божью славу и созерцает Божий свет, совершенно недоступный чувственному восприятию как таковому, — благодатный и святой дар незапятнанных душ и умов, без которого ум, хоть он обладает умным чувством, не смог бы видеть Бога и соединяться с тем, что выше его, как телесный глаз ничего не видел бы без чувственного света» [7, *79*]. Композитор использует прием намеренного упрощения для передачи и открытия новых смыслов. «В списке произведений Валентина Сильвестрова много "старого", "тихого" и "простого". Простое подразумевается "Детской музыкой № 1" и "Детской музыкой № 2" — циклами фортепианных пьес 1973 года... Тихое заявляет о себе и прямо, и косвенно. Иногда — упоминанием неактуально мягкосердечного жанра (фортепианная "Элегия", 1967); иногда — указанием на спокойную сосредоточенность (симфоническая "Медитация", 1972); иногда — возведением в имя собственное основного

тона исполнения (“Тихие песни”, 1974–1977)» [11]. «Тихие песни» не содержат характерной композиторской техники, они шокируют слушателей своей простотой, мотивами бытовых городских романсов, протяженностью (2 часа) и некоторой монотонностью. Из указания композитора исполнителям: «Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, легким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма, строго. Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как одну песню» [Там же].

К. Б. Сигов сказал о музыке Валентина Сильвестрова: «Структура неслышимого сквозит в его (Сильвестрова) интонации: бережно, без малейшего нажима своеволия, он артикулирует не звуки, а прозрачную ткань “тишины”, ее экзистенциал — ожидание» [7, *9*]. По мысли Сигова ожидание выступает сущностью тишины, то есть остановка, пауза, направленность в будущее или прошлое, время и движение — вот что определяет тишину у Сильвестрова.

Т. В. Чередниченко называет творчество Сильвестрова «послесловием»: «От музыки остался отзвук... Мгновения, когда звук исчерпывается, но продолжается в шелесте снимаемого со струн смычка, в остаточной вибрации аккорда рояля, в немом до-выдохе исполнителей на духовых и т. д., композитор превратил в самостоятельные звуковые краски... Послезвучание — не просто новое качество звуковой материи, а еще и концепция творчества» [11]. К тому, что Чередниченко называет «послесловием», относится произведение «Пятая симфония», которую сам Сильвестров называл «постсимфонией»: «В ней все — кода. Главные темы откликаются на романсовую череду “Тихих песен”, на романтические образы “Китч-музыки”. Фоном им служат найденные в “Лесной музыке” (1977–1978) звучания природы: широкое пространство рисуют открытые зовы медных и гулы ударных; околосурдинное звучание струнных, беззвучные выдохи духовых заполняют простор шелестами листьев, дыханием ветра. Форма — тоже отклик, но не прежним опусам, а самой себе» [Там же].

«Послесловие» заключается в отзвуках, в паузе, в остановках и возвращениях, характеризуется расплывчатыми чертами, смазанностью, гулом, шелестом. В симфонии для баритона и оркестра «Exegi monumentum» воплощена свобода звука, не скованного никакими рамками, как бы направленная на исполнение на природе, а не в концертном зале. «Музыкальная ткань в симфонии Сильвестрова так сочинена, что звуки живут, пока не затихнут сами по себе... В звуковом пространстве веет свобода, но не та, что выражает себя в человеческих деяниях, а та, что прирождена струению ручья или порывам ветра. По сути дела, звук ведет себя у Сильвестрова так, как если бы он был паузой. Ведь только паузы не бьются о стены концертного зала, только их нельзя заглушить демпферами. Как бы они ни были кратки, они длятся словно сами по себе — столько, сколько им отведено природой молчания. Паузы свободны, даже когда наиточнейшим образом вычислены (и тем самым ограничены) композитором» [Там же]. То есть свобода выступает как бы синонимом тишины, но в то же время как природный шум, который подчеркивает тишину.

Как и многие композиторы, которые в своем творчестве обращаются к экзистенциалам тишины и молчания, В. Сильвестров опирается на достижения

композиторов Новой венской школы — Шенберга, Берга, Веберна. Обращаясь к нововенцам, Сильвестров обращает внимание на интонацию и ценность каждого звука, но избегает традиционного построения формы произведения в пользу новой формы, подчиненной принципам мелодии и вокальной логики.

Говоря о тишине в музыке В. Сильвестрова, Чередниченко вспоминает о А. Веберне: «Пространство молчания в его музыке уравновешивает предельную концентрированность структурных сил, которым достаточно единственного изолированного звука, чтобы продемонстрировать свою мощь... Веберновские паузы оставались мало замеченными и осмысленными. Сильвестров высветил их смысл. Можно сказать, что натурально-свободный звук Сильвестрова — это облаченные в акустическую плоть веберновские паузы» [11]. В отличие от других композиторов, которые использовали не целый, а частичный звук — музыку Веберна, разложенную на части, Сильвестров обратил внимание на паузы и детали, которые несут особое значение.

Беседуя с музыковедом Мариной Нестьевой, Геннадий Айги, к стихам которого часто обращался Сильвестров, рассказывая о нем, говорит о комбинаторном подходе, свойственном многим композиторам после достижений Веберна, Берга, Шенберга, после накопления множества средств выразительности, то есть о вариациях уже прошлых достижений. Это не путь к новаторству, а повтор уже бывшего. А В. Сильвестров сопротивлялся этому явлению: «И вот путь Сильвестрова — пробиваться через растущую мелодичность, мелодику, мелос — это и есть путь возрождения истинной музыки, путь поющей души человека. Когда музыка механизируется, подход, выбранный Сильвестровым, сулит большие возможности для будущего» [5, *13*]. А также Г. Айги называет Сильвестрова «структуралистом», исходя из того, что он «вырисовывает структуру того или иного произведения перед зрителем-слушателем» [Там же, *14*].

Г. Айги высказывается и о «Тихих песнях» В. Сильвестрова. С точки зрения поэзии в данном цикле содержатся самые сложные и значительные стихи русской классики. Сильвестров считает, что любой крупный композитор обладает своей собственной интонацией, а Г. Айги подчеркивает, что ритм «представляет собой обогащение метрического ритма разнообразием интонации каждого отдельно взятого поэта» [Там же, *15*]. Особенно Г. Айги выделяет песни на стихи С. Есенина, а именно «Несказанное, синее, нежное», которую находит написанную в исключительном стиле, который не свойствен произведениям, написанным на стихи Есенина, а именно тонкость музыки [Там же, *16*].

Четыре части «Тихих песен» разделены по смысловому принципу. Первая часть состоит из пяти песен, которые объединены общим смыслом — состоянием потери. Для этого композитор выбрал стихи не только русских классиков. В данном разделе представлены стихи Пушкина, Баратынского, а также Шевченко, Китса. Во второй части представлены песни на стихи Шелли, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Есенина, Мандельштама, чтобы передать человеческие переживания, тонкие грани между грустью и верой. Третья часть состоит из трех песен на стихи Лермонтова — «Горные вершины», «Выхожу один я на дорогу», «Когда волнуется желтеющая нива». Эти стихотворения объединены темой

созерцания природы, связи с природой человека. Любовь к природе также роднит Сильвестрова с Тютчевым.

Последняя часть содержит пять песен на стихи Жуковского, Мандельштама, Пушкина, Тютчева. «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 несет 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» [5, *45*].

В «Тихих песнях» Сильвестров как бы полемизирует с поэтами и композиторами прошлого, в них угадываются черты романтизма, венской школы, народных мелодий, старинных мелодий и т. д.

Музыка В. Сильвестрова сочетает философское осмысление бытия и обращение к этическим проблемам. Для того чтобы каждый слушатель смог воспринять смысл, Сильвестров в «Тихих песнях» выбирает наиболее известные стихи поэтов, которые используются в цикле. Использование известных стихов сопряжено с некоторыми трудностями: «...на первый взгляд, чудится, что он (Сильвестров. — *Т. С.*) 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 отвлекают столь явные ассоциации» [Там же, *43*].

Объединяет цикл несколько принципов, «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» [Там же, *51*]. Имеется в виду разнообразие песенных жанров, использованных композитором. Свойственная музыке В. Сильвестрова песенность наиболее ярко воплощается в данном музыкальном цикле.

Таким образом, проанализировав природу и способы воплощения экзистенциала тишины в музыкальном творчестве В. Сильвестрова, мы выявили, что в экзистенциале тишины в произведениях этого композитора экзистенциально-онтологические процессы и состояния воплощаются на разных уровнях: это напряжение бытия между тишиной и молчанием, это экзистенциальное напряжение между бытием природы и бытием человека, напряжение движения между стремлением к развитию, жизни и стремлением к покою, остановке, смерти, это напряжение времени между интенцией к будущему и стремлением вернуться в прошлое, остановиться, застыть на месте, замереть. Рождая музыку из пустоты, из Ничто, В. Сильвестров пытается выразить то, что невозможно высказать при помощи звука. Для раскрытия многогранности Абсолюта и воплощения экзистенциала тишины композитору необходимо было прибегнуть к помощи русской

классической поэзии, которая разделяет стремление композитора к сакральному в экзистенциале тишины, к молчаливому присутствию Абсолюта. Поэтому музыкально-поэтическое воплощение экзистенциала тишины у Сильвестрова носит сакральный характер, проявляющийся в процессе самопознания. Расширение границ музыки посредством таких приемов воплощения тишины и молчания, как постепенность проявления звука, натурально-свободный звук, приглушенное слово — sotto voce, послезвучие, обращение к жанрам элегии и медитации, дает композитору уникальную возможность запечатлеть экзистенциальную сущность бытия.

---

1. *Бибихин В. В.* Язык философии. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002.

2. *Бондаренко И. А., Крутелевич А. В.* Экзистенциалы как указатели, а не понятия // Norwegian Journal of development of the International Science. 2018. № 16. С. 64–65.

3. *Бродова И. А.* О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы II Международ. науч.-практ. конф., 20–21 апр. Ярославль, 2017. С. 34–37.

4. *Бурханов Р. А., Никулина О. В.* Концепция экзистенциалов в трактате М. Хайдеггера «Бытие и время» // Общество: философия, история, культура. 2018. № 6(50). С. 11–15.

5. Валентин Сильвестров. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004.

6. *Гагарин А. С.* Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. № 12(62) : в 4 ч. Ч. 2. 2015. С. 70–73.

7. *Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих / пер., послесл. и коммент. В. Вениаминова. М., 1995.

8. *Логинова М. В.* Эстетический аспект молчания в культуре: С. Л. Франк и М. Хайдеггер // Международ. журн. гуманит. и естеств. наук. 2017. № 2.

9. *Мартынов В.* От иконосферы к иконе гламура. В поисках нового сакрального пространства : стеногр. международ. науч.-методол. семинара: «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное» под руководством А. М. Лидова [Электронный ресурс]. URL: https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fsynergiaisa (дата обращения: 10.03.2019).

10. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997.

11. *Чередниченко Т. В.* Музыкальный запас, 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи // Новое музыкальное обозрение. М., 2002 [Электронный ресурс]. URL: http://yanko.lib.ru/gum.html (дата обращения: 13.03.2019).

12. *Эпштейн М.* Слово и молчание в русской культуре. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. М., 2015. С. 247–281.

Рукопись поступила в редакцию 27 марта 2019 г.