



Елена Петрушанская,
Москва – Болонья

ADDIO В МУЗЫКЕ ЖИЗНИ

Возрастающую ценность и тяжесть *прощания* любопытно проследить по «музыкальной истории». Обнаруживается, что тема наша существовала не всегда. В дошедших до наших времён архаичных песнях или её не встречаем вовсе, или не находим в ней трагизма, эмоционального напряжения. Почему? Постоянство смен времён года, с сопутствовавшими ему повторяющимися календарными и языческими праздниками, соответствовали не линейному, а циклическому восприятию времени. Потому ничто, в представлении дохристианской эпохи, не уходило навсегда. Всё, двигаясь «кругами», возвращалось в свой срок, как ежегодно умирал и древнеегипетский бог Осирис, вновь возрождаясь весной, словно цветы, листья. Как множе-

ство иных рек, Нил заливал поля, но всегда отступал, оплодотворяя их для пахоты — и акт сотворения мира открывал и отмерял каждый новый год. И другой важный момент: человек тогда не ощущал себя как отдельную от рода-племени индивидуальность, личность. Зачем же, с чем же тогда прощаться? Разлуку и даже смерть «на время» люди воспринимали без драматизма — во всяком случае, искусство не сохранило его следов. И античная мифология, и философия затрагивают трагический аспект разлуки лишь в исключительной ситуации, например, вторичного, навеки, расставания Орфея и Эвридики. Превалирует же в античном мирозерцании высокая сдержанность, смирение, спокойное принятие воли судьбы.

Лишь позже встречаем с иным «проживанием» момента расставания, когда возникает отчаяние: в песнях прощания невесты с родителями, с прежней девичьей, вольной жизнью, а также в ПЛАЧАХ по умершим. Изначально ритуальные, они становились своего рода оберегом, предохранявшим от сглаза. Эмоциональное содержание в этом случае экстремально преувеличено до нарочитости, боль и экспрессия призваны быть демонстрируемыми окружающим — ведь они становятся не столько и не только переживанием, а важным **внешним знаком** любви к покидаемому.

Не услышишь привычных ныне интонаций темы прощания и в музыке до барокко: даже музыка для похоронных церковных служб, на слух нашего времени, поражает холодноватым величием и покоем. Смирение с высшей волей создавало атмосферу спокойной невозмутимости, без неуспокоенности, протеста, противостояния расставанию, потере, смерти — того, что знакомо нашему слуху по рекемам двух прошлых веков.

Эстетика же эпохи барокко — в остродраматических мадригалах (особенно Карло Джезуальдо), и начиная с XVII века, с первых опер (где постоянно возникала тема «Орфея»), в великих сочинениях Клаудио Монтеверди — ярко представляет драму прощания с горячо любимым. Тогда стала ощутима сила, броскость выражения этой новой, актуальной для того времени темы. В изобразительных искусствах, в барочной музыке вырабатываются приёмы, свойственные «мотивам разлуки», рождается семантика прощания. Таковы повторяющиеся формулы *бассо*

остинато (постоянного баса), закликающие, никак не способные расстаться; таковы характерные мелодические ходы — как прощальные жесты, часто соседствующие с интонациями жалобы, плача. Идеальный, гениальный пример — последняя, перед самоубийством, ария героини из оперы Генри Перселла «Дидона и Эней», с напутственными и великодушными словами покидающему её любимому: «Помни меня! Но забудь мою судьбу». Её печаль исполнена горделивости и вместе с тем меланхолии, смирения со своей участью, прелесть тихого угасания.

С наступлением эры диалектического мышления слышим в музыке иное. Обостряется ощущение амбивалентности события. Для С. Баха (Иоганна Себастьяна), как для его современников, смысл и семантика прощания неразрывны с христианской философией и символикой светлого воскресенья, потому и глубоко трагичные его сочинения, от прелюдий до «Страстей», завершаются мажорным аккордом, поднимающим нас к вечно сияющего неба.

И опера тогда преобразует общеизвестные (античные, библейские, мифологические) сюжеты, с их финальными расставаниями, в нечто противоположное. На место *tragicо fine* приходит почти во всех оперных либретто *lieto fine*: завершение счастливое, удовлетворительное. Если в финале «Дон Жуана» Моцарта — падение героя в бездну и последующее назидание, то в операх с *lieto fine* уже нет печального конца, и Орфей обретает утерянную Эвридику! Думается, практику «высветления» неоправимо трагических расставаний — с любимыми, с жизнью ли — доклассическая эстетика выработала именно для оперы, в ту пору воистину жанра массового.

Классицизм возвращается к античным образцам, которым свойственна жёсткость неизбежности в ситуациях прощания. Счастливые закругления сюжетов стали немодны. Холодную «нейтральность» мажора в ситуации прощания унаследовали многие известные сочинения раннего классицизма — как спокойная, светлая, на слух современного человека, до-мажорная финальная ария Орфея («Потерял я Эвридику») в культовой для того времени опере Христофора-Виллидалда В. Глюка. Это мужественное самообладание после бури, которая уже улеглась, опустошив душу. Внешняя

ADDIO В МУЗЫКЕ ЖИЗНИ

бесстрастность, даже просветлённость момента потрясала современников, поражает и ныне.

Схоже решение темы в финале знаменитой «Прощальной симфонии» Франца-Йозефа Гайдна. Хотя тут причина расставания даже забавна: сердясь на недоплату, оркестранты прекращают музицирование. Но для музыки это лишь повод, её образность шире. Первая часть симфонии написана в редком для того времени фа диес миноре, в ней слышна иная «прощальность», а финал — когда музыканты гасят свечи и поочередно уходят — звучит в беспечальном мажоре: решение о расставании пришло, неизбежность его осознана, ритуал «иставания» музыкальной ткани предвещает встречу с бесконечным.

Если же эти звуки лишены драматизма, отчаяния, до надрыва, то такие чувства наполняли содержание нашей темы в последующую эпоху, начиная, быть может, с сонаты Людвиг ван Бетховена *Les Adieux* («Прощания»). Становятся знаковыми мотивы-жесты расставания, повторяющиеся фразы успокаивающего характера, звуковые прощальные «поклоны», часто — с перемещением по регистрам, словно некто, удаляясь, роняет слова расставания. Символами разлуки становятся жалобные интонации нисходящих полутонов, имитирующие срыв голоса, плачевный всхлип, стон.

Следя истории, замечаем, что отношение к этой теме, её музыкальное прочтение информирует об изменении понимания роли человека в мироздании.

Если ренессансное мировосприятие по-новому, ориентируясь на античность, открыло самоценность всех проявлений витальности, то романтизм обострил и ощущение, и драматизм выражения мимолётности преходящей жизни. Оттого интонации разлуки с каждым моментом бытия пронизывают искусство девятнадцатого века, нарастая к его, века, концу.

Тогда в «музыке прощания», пожалуй, поначалу преобладали сладостные воспоминания о прошедшем. Появился даже, словно ожерелье, молитв *rosario*, жанр *парафраз*: опусы, сотканые из мелодий других сочинений, коллекционирующие чудные моменты встреч и расставаний с полюбившимися музыкальными впечатлениями. Творения в этом жанре, в эпоху до изобретения многотиражной звукозаписи, казалось бы, служили желанию посмаковать мгновения

удовольствия, пережитые в опере, концерте. Актуальность этой темы слышна и в камерно-романсовой сфере, и в оперных ариях и ансамблях XIX века. Вспомним яркие страницы русской музыкальной классики: знаменитый ансамбль из «Евгения Онегина» Чайковского («В вашем доме...»), Арию Ленского «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?», прощание Бориса Годунова с сыном, монолог Иоанны «Прощайте вы, поля, леса родные»... Тут кристально ясно выражено преобразование, перед разлукой, реальности, прошлого до идеала в воспоминании; расцвет, полная любви и надежд юность чреваты расставанием с жизнью, любовью, чреваты смертью. А в истинном произведении искусства они остаются в вечности.

Всегда удивляло и то, что в музыке, где-то до двадцатых годов XIX века, финалы музыкальных сочинений, где слышна поэтика разлуки, воссоздают пластику и — что очень важно — особенно восприятия **времени**. Оно **словно застывает**, звуки постепенно прекращаются, жизненная энергия иссякает. В полном отсутствии действия невозможно жить, дышать, думать, и кажется, нет ни настоящего, ни будущего.

Если классицизм держал позу высокого неотменяемого прощания (в том числе — с жизнью), если ритуал её был итогом в проявлении чувства **честь** (!!), когда уместна была лишь **СДЕРЖАННОСТЬ**, выдержка, достоинство невозмутимости и торжественного смирения, то романтизм наполнил эту тему массой проявлений «человеческого». И подобное «очеловечивание» нередко преображало тему в мелодраму. К такому выводу приходим, наблюдая в первой половине XIX века нечто сходное в музыкальных явлениях, различных по национальному своеобразию, словесному содержанию, выразительным средствам, по совершенству, тонкости выражения. Так, в русском романсе и в итальянской, в немецкой опере той поры музыка словно алчет горесть расставания, поёт, плачет, тоскует о ней и улыбается очищающим слезам.

Полон интонациями расставания, со знаменитым прощанием в конце, «знаковый» для всей культуры романтизма вокальный цикл Франца Шуберта «Зимний путь». Здесь наша тема сплетается с темой скитальчества, постоянного прощания с местами и людьми, которое сопутствует одино-

кому художнику. Вечное расставание странника отобразилось и продолжилось не только в немецкой традиции — у Шумана, Вольфа, Брамса, Малера, но и в отечественной — в «Русской традиции» Валерия Гаврилина (1964).

Тема финала вокального цикла Гаврилина — *Прощание* — станет одной из ключевых в отечественном искусстве (как в «Отчалившей Руси» Г. Свиридова). Безнадёжная печаль разлуки с «лучшим, самым любимым» подсвечена полной жизненной силы крестьянской песенностью. Тяжкий путь проходит обманутая девушка, и в том предвидится обманутый народ, разрушение давних, прочных национально-имперских связей.

И заметим: в русском языке, и в менталитете, и в музыкальной интонационной сфере *прощание* близко с *прощением*. *Простить* же так часто означало и *проститься*...

Это позволяло увидеть самое важное, **НЕПОВТОРИМОЕ**, жаждущее фиксации в художественном обобщении. Прозрение *преходящего* мгновения обостряло слышание и видение. Не случайно появление ряда ключевых, культовых для своего времени и пространства сочинений, сосредоточенных именно на этом участке судьбы, как музыка «К бессмертной возлюбленной» Бетховена, песни Шуберта, оперные страницы Доницетти, Беллини, сборник песен «Прощание с Петербургом» Глинки (в долгом ожидании разрешения на выезд из империи после развода, многие реалии бытия неумелого барина и гениального музыканта отобразились с особой яркостью).

Оперные *Сцены прощания* — в том числе с жизнью — становились центральными, а может, и лучшими эпизодами. Причём, как положено, тут момент или предчувствие расставания становится словно высоко подвешенным в застывшем времени, в потоке патоки звучания.

Поразительно отсутствие пафоса или горечи прощания у великого невозмутимого Моцарта. А романтическая эпоха возвела нашу тему в ранг культовой. Начиная с оперы Гаэтано Доницетти «Анна Болена», эти моменты, растягиваясь до часов, становятся кульминационными. Конечно, позднеромантические музыкальные концепции насыщены прощальностью, ведь она стала экзистенциально важнейшей точкой человеческой жизни. Музыка Ференца Листа, прошедшего путь от

ADDIO В МУЗЫКЕ ЖИЗНИ

ниспровергателя-плейбоя до аббата, являет собой убедительный пример расставания с яркими, прельщающими «силами искушения». Рихард Вагнер создал самое, как мне кажется, многозначное и художественно совершенное для своего времени воплощение темы: прощание создателя мира Вотана с дочерью Брунгильдой (в опере «Валькирия»). Оно предрекало важнейшее Прощание: гибель — по крайней мере, в сознании человечества — его Богов, благодаря цепи ошибок и внедрению небожественного замысла, расставания Создателя с любимым детищем.

Примерно в то же время тема прощания по-новому предстала в опере Джузеппе Верди «Аида». Финальный дуэт главных героев, наконец оставшихся вместе, чтобы быть замурованными заживо — это светлое озарение в предчувствии радости смерти вдвоём («Прощай, земля, приют страданий наших!»).

Упоение прощанием соединяется с возрастанием внимания к теме Смерти. Каждая мелочь, событие, все грани бытия в предсмертном видении открывают неизбывную прелесть, высокую ценность.

И может, самым совершенным, для последующего XX века, пророчеством этого экстаза, упоения уходящим стала божественная симфония Густава Малера «Песнь о Земле». Божественная — хотя, как сообщили философы в то время, Бог уже умер. Потому обожествлять стали другие важнейшие реалии и символы. Прежде всего, Человека, способного превратиться в Сверхчеловека, и Землю и её силы. Язычество живо в людях по сей день. Также то, что счёл ведущими рычагами людских поступков Зигмунд Фрейд: страх смерти и половое влечение.

Почему же с последней трети XX века всё усиливается звучание нашей темы в музыке? Когда это окрашивает звучание музыки последних лет Шостаковича, то находит некое оправдание в преследующих композитора мыслях о загадках, тайне, ужасе смерти...

На эту тему мы находим всё более высказываний, порой парадоксальных, что поучительно.

С раннего периода накапливался, а в позднем — особенно силён топос прощания у Альфреда Шнитке. Уже в Первой симфонии (1970), названной автором «антисимфония», I часть включает отголоски, тени, искажённые образы многого из слуховой

памяти поколения, включая советские песни, популярные классические звучания, шлягеры, бытовую музыку. Череда теней словно прощается с жанром «большой симфонии», связанной с развёртыванием и расцветом индивидуализма, с героикой, пафосом протеста и самоизъявления. Но Шнитке изживает и фаустовский путь. Исчерпывает — для себя — и многообразные возможности вариантов концертности. В квинтете прощается с матерью, и это странно совпадает с отъездом из России. И словно ставит три креста на распространённых ранее оперных жанрах, написав своего рода прощальные пародии на социальную («Жизнь с идиотом»), «волшебную», мистическую («Доктор Фауст») и историческую оперы («Джезуальдо»).

Вот у Николая Сидельникова стихи «Прощай, немая Россия» Лермонтова музыкально трактованы как лихая, ёрническая солдатская песня, словно выплесывание прошлого и отсечение, отбрасывание ненужных пафоса и тоски.

Вот Фарад Караев, в опусе с симптоматичным заглавием «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), обрамляя это сочинение отзвуками знаменитой *Lacrimosa*, оплакивает уходящую эру культуры.

Вот Валентин Сильвестров влюбляется в «прощание после разлуки»: отзвуки и звуки после последнего «Прости», с 1990-х годов обращаясь к *постлюдии* как основному эмоционально-содержательному наклонению творчества (значимы для нашей темы неоднозначные смыслы заглавий, как аббревиатура «М.И.Г.» к 200-летию Глинки — «миг между прошлым и будущим?»).

И Владимир Мартынов, в своих книгах (не в собственном творчестве) переосмысляя постмодернистов, предлагает устранить понятие «авторское произведение», раствориться в коллективном архаическом сознании... Интернет полон любительских композиторских работ; современная же «академическая» музыка собирает немного публики.

Неужели пора проститься с миссией великой европейской музыкальной культуры? И скоро разные формы явного или имитируемого коулдсайтинга разлучат нас с профессионализмом?

Всё же вижу отличие от известного фантастического рассказа Брэдбери, где безграмотное нажатие на кнопку уничтожило достиженияобрази-

тельного искусства. Прощания человечества с всё большим числом существенных и вроде бы незначительных, но драгоценных качеств и явлений — если это отражено, преобразено сознанием художника — напротив, ОТКРЫВАЮТ эти явления.

А может, только простившись, отдалившись, уйдя, расставшись, разлучившись, начинаем по-настоящему любить, понимать, ощущать, мысленно ПРОЖИВАТЬ без суеты, без недовольства и ЦЕНИТЬ уходящее? Только теряя, на деле обретаем, сохраняя утраченное в нашей памяти, душе, фантазии?..