



Юлия Николаевна Пантелева

**«ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА»
А. БАТАГОВА: К ПРОБЛЕМЕ «ФУНКЦИЯ-АВТОР»
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ¹**

Вопрос «Что такое автор?» [9], которым задавался в одной из своих работ Мишель Фуко, на сегодняшний день не только не утратил своей научной остроты, но применительно к современному художественному творчеству приобрел, пожалуй, особую актуальность. Концепты «смерти субъекта» (М. Фуко) и «смерти автора» (Р. Барт), сформулированные выдающимися французскими учеными еще в 1960-е годы прошлого века, оказались продуктивными метафорами, надолго вперед обогатившими инструментарий гуманитарных наук, в том числе и музыковедения.

Теоретическая рефлексия на тему «исчезновения автора» получила интересное продолжение и на отечественной почве: речь идет об окрашенной в эсхатологические тона философско-культурологической концепции «конца времени композиторов», выдвинутой как раз на исходе минувшего века, когда наступление очередного *fin de siècle* совпало с эпохальным событием смены тысячелетий. В XXI веке ученые заговорили уже о «смерти эстетического субъекта» (В. Бычков).

¹ Статья подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-04-50134.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

В контексте мыслительного пространства, наполненного научной и творческой рефлексией о роли автора, название крупного фортепианного цикла Антона Батагова «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013) на первый взгляд выглядит вполне традиционно, если не сказать академично. Действительно, что может быть привычнее, чем формулировка «избранные письма», примененная по отношению к любому значительному художнику, а тем более к такому, как С.В. Рахманинов, эпистолярный архив которого составляет существенную часть композиторского литературного наследия и, вероятно, мог бы получить и некое музыкальное воплощение (известны примеры даже оперных произведений, созданных на основе переписки).

Впрочем, одно музыкальное письмо Рахманинова, адресованное К.С. Станиславскому по случаю юбилея театрального режиссера, действительно существует, оставаясь, правда, редким примером среди классических произведений, написанных в данной жанровой форме² (фортепианное «Письмо» В. Ребикова является не меньшим раритетом).

Название сочинения А. Батагова перекликается и с названием книги «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя, часть которой была намеренно стилизована под эпистолярный жанр и которая, как признавался писатель, есть его «...собственная исповедь, <...> изливание души и сердца моего» [5, 224]. Среди глубоких мыслей о самопознании, которые содержит эта книга, есть в том числе и размышления о роли автора: «...Когда выйдет второй и третий том “Мертвых душ”, все будет объяснено ими и никто не будет делать запроса: *что такое сам автор?* [курсив мой. – Ю.П.] – хотя автор и должен был весь спрятаться за своих героев» [5, 252].

² Романс «Письмо К.С. Станиславскому от С. Рахманинова».

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Если примеры музыкальных писем найти удастся, то жанра «избранных писем», по-видимому, в музыке не существует. Батагов таким образом создает эффект некоей «виртуальной реальности», в которой, следуя логике названия, предполагается существование и «полного собрания» рахманиновских писем. И тут снова возникает проблема «что такое автор?», особенно когда он выступает в роли своеобразного архивиста-исследователя, «обнаружившего» в архивах культуры послания гениального художника и подарившего другим возможность «прочсть» некоторые страницы этой переписки.

С точки зрения современной эстетики произведение Батагова может быть определено как продуманный концептуалистский жест, вписывающийся в парадигму постмодернистской арт-деятельности.

Показательным примером в этом смысле – позволим себе небольшое отступление в искусствоведческую область – является сборник «Новые сочинения» Вальтера Беньямина, вышедший в 2017 году. О том, что ждет читателя «новых работ» известного мыслителя, сообщается на обложке издания: «Вальтер Беньямин был влиятельным философом и теоретиком искусства <...> В 1986 году – спустя много лет после своей трагической смерти – Вальтер Беньямин вновь появился на публике с лекцией “Мондриан ‘63-‘96”, организованной Марксистским центром в Любляне. <...> В книге “Новые сочинения” собраны девять эссе, написанные им между 1986 и 2013 годами. Дополненные серией интервью, эти тексты посвящены проблемам музея, истории искусства, подлинности и другим сюжетам» [3].

Высказывания, излагаемые от имени известного философа, в действительности принадлежат сразу нескольким авторам, с кем В. Беньямин ведет свои виртуальные диалоги. Какова же цель этих «предлагаемых обстоятельств»? Очевидно, в попытке представить взгляд авторитетного мыслителя на проблемы современного искус-

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

ства, пусть даже в такой гипотетической форме. Можно найти аналогичные примеры и в области точных наук: имя Николая Бурбаки, знаменитого математика, есть не что иное, как псевдоним, под которым издавались труды целой группы ученых.

Живопись, особенно концептуалистская, не менее показательна в том, что касается ситуаций, когда художник выступает не напрямую, а от имени одного из своих alter ego. Создание «художников-персонажей»³ – вымышленных фигур, наделенных именем, биографией и соответствующим творческим багажом – прием, который активно практиковал Илья Кабаков, подписывавший именами придуманных им же самим художников целые серии своих картин (выставка «Десять персонажей»). Надо сказать, что и другие представители отечественного андеграунда (Комар, Меламид, Захаров) прибегали к подобному методу, позволявшему выйти из регламентированного пространства официальной культуры.

Особенность произведения А. Батагова заключается в том, что имя Сергея Рахманинова является неотъемлемой частью названия. Тем самым внимание реципиента фокусируется не только на адресатах писем – известных композиторах (Арво Пярт, Вим Мертенс, Симеон тен Хольт, Людовико Эйнауди, Филип Гласс, Владимир Мартынов) и рок-музыкантах (Питер Гэбриэл, Брайан Ино), но и на самом авторе, от лица которого эти послания написаны.

³ «Под этим понятием мы будем иметь в виду результат процесса, в котором автор (он же креатор, “создатель”) создает не художественные объекты – картины, скульптуры и т. д., а создает главное и важнейшее свое произведение – “художника-персонажа”, который уже, в свою очередь, создает, “творит” соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д. Удачное создание такого персонажа – это следствие или счастливой случайной находки, или долгого, напряженного, мучительного процесса – в любом случае это более “энергоемкое” дело, чем в дальнейшем продуцирование “искусства” от его имени», – так объясняет свой подход И. Кабаков. См.: [6].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Как известно, свое музыкальное имя Рахманинов представил в «Письме К.С. Станиславскому...». Напомним, как оно выглядит в авторском варианте:

Пример 1. Рахманинов С. Письмо К.С. Станиславскому от С. Рахманинова

The image shows a musical score for the piece 'Letter to Stanislavsky' by S. Rachmaninoff. It consists of two systems. The first system features a vocal line in the bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are: 'Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.' Below the vocal line is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a prominent D7-T chord in the right hand, which is sustained and supported by the left hand.

Лаконичный, если не сказать минималистский по своему интонационному содержанию, этот музыкальный автограф в свою очередь обладает некоторым сходством с вступительными тактами Сонаты № 1 для фортепиано, в начале которой звучит троекратно повторенный мотив, основанный на такой же секундовой интонации и поддержанный гармонической «синтагмой» D7–T:

Пример 2. Рахманинов С. Соната для фортепиано № 1 ор. 28

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata No. 1 by S. Rachmaninoff. The tempo is marked 'Allegro moderato (♩ = 76)'. The score is for piano and includes dynamic markings such as *m. d.*, *p*, *f*, *cresc.*, *f marcato*, and *dim.*. The piano part features a prominent D7-T chord in the right hand, which is sustained and supported by the left hand.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Сходство между этими довольно близкими по времени создания произведениями – «Письмо К.С. Станиславскому...» написано в 1908 году, а годом раньше, в 1907-м, появилась Первая фортепианная соната, – дает основание предположить, что в Сонате нашла отражение не только символика числа три (варьируемые повторы начального оборота), но и композиторское имя. На это косвенно указывает и многократно повторяемый звук «ре», символизирующий первую букву фамилии композитора.

Не случайно, по-видимому, этот звук насквозь пронизывает всю первую пьесу «Избранных писем...» Батагова и оказывается стержневым в последней пьесе, завершающий аккорд которой (ре-мажорное трезвучие) перекидывает непосредственную арку к самому первому созвучию, открывающему весь цикл.

С удивительной проницательностью Батагов передал пульс и интонацию рахманиновского имени – затактовая ямбическая структура трижды повторяющегося мотива, секундовая интонация и даже квинта «ре–ля» в малой октаве – все это обнаруживает непосредственное сходство первой пьесы цикла с музыкальным именем Рахманинова, которое эксплицитно представлено в «Письме К.С. Станиславскому...», а имплицитно – сделаем такое допущение – в Первой фортепианной сонате:

Пример 3. Батагов А. «У могилы Сергея Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)». Начальный фрагмент. © А. Batagov



Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Таким образом, пьеса «У могилы Сергея Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)», тонкими нитями связанная с творениями великого русского композитора, становится если не обобщенным выражением его имени, то прочувствованным и глубоким музыкальным приношением. В заключительной пьесе «У могилы Сергея Рахманинова. Постлюдия», развивающей материал первой пьесы цикла, звук «ре» дан в сочетании со звуком «си», что соответствует инициалам С. Р. — аббревиатуре, которая тоже нередко фигурирует в письмах Рахманинова.

Пример 4. Батагов А. «У могилы Сергея Рахманинова. Постлюдия». Начальный фрагмент. © А. Batagov



«Избранные письма Сергея Рахманинова» – произведение, которое можно назвать рубежным в творчестве Антона Батагова. Именно с ним музыкант, на полтора десятилетия отошедший от концертных выступлений, но продолжавший записывать свои альбомы в студийных условиях, вернулся к активному общению с широкой аудиторией. Символическим оказалось и само место, в котором произошло это возвращение, – Рахманиновский зал Московской консерватории⁴, – обозначившее, как теперь можно судить по прошествии первой пятилетки, плодотворнейший период деятельности музыканта.

⁴ Премьера сочинения состоялась 16 сентября 2013 года.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Придумать «другое пространство» для премьеры произведения было бы сложно, и в этом решении также просматривается часть, безусловно, красивого концептуального замысла, учитывающего контекст события в целом, когда дополнением к художественному посланию становится амбиент, в данном случае концертный зал, освященный именем гениального русского композитора. Столь же продуманно композитор подошел и к качеству звука, сделав запись произведения на рояле «Steinway» 1932 года выпуска.

Несколько слов о «жанровой форме» композиции. Жанр писем все чаще стал фигурировать в творчестве современных композиторов, и из произведений-писем, появившихся в отечественной музыке за последние десятилетия, уже начинает складываться своеобразная жанровая группа. В первую очередь следует назвать сочинение для двух фортепиано «Переписка-1985» В. Мартынова – Г. Пелециса и написанное в ответ на него фортепианное «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» Н. Корндорфа. Существует также «Письмо другу» В. Мартынова, «Воздушное письмо Кейджу» из Триптиха «О Кейдже» И.Г. Соколова и его же «Короткие послания и размышления о них», «Письмо Зайцева» А. Вустина и др.

Новое сочинение Гии Канчели «Письма друзьям» (2018) для скрипки и струнного оркестра, представляющее собой цикл из 25 пьес,⁵ – еще один пример эпистолярного жанра в музыке. В этом произведении, проникнутом особой, трепетной интонацией, слушатель

⁵ Каждая из пьес имеет посвящение либо музыканту, либо деятелю кино, театра, либо просто близкому другу. Часть 1. Музыканты: Сулхан Насидзе, Гурам Мелива, Нодар Габуня, Гиви Орджоникидзе, Бидзина Квернадзе, Джансуг Кахидзе; Часть 2. Кинематограф: Георгий Данелия, Тито Калатозишвили, Эльдар Шенгелая, Резо Габриадзе, Буба Кикабидзе, Лана Гогоберидзе; Часть 3. Театр Руставели: Роберт Стура, Гоги Алекси-Месхишвили, Кахи Кавсадзе, Рамаз Чхиквадзе, Жанри Лолашвили, Дориан Кития; Часть 4. Близкие друзья: Тенгиз Мирзашвили, Миша Килосанидзе, Гоги Алексидзе, Кока Игнатов, Гоги Качарава, Анзор Эркомашвили, Нани Брегвадзе.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

также с легкостью «считывает» популярные мелодии из театральной и киномузыки композитора. Все эти реминисценции суть не что иное, как знаки, населяющие обширное семантическое поле произведения, ставшее своего рода обобщением жизненного пути композитора и значимых в личном и творческом отношении встреч.

Эпистолярная форма художественного высказывания нередко означает возможность создания своеобразного «эстетического полилога». В произведении А. Батагова создана ситуация, в которой присутствует сразу несколько «нарративных инстанций» (П. Рикёр). При том что каждый повествовательный голос в этом полилоге представлен довольно ощутимо, композитор практически не прибегает к цитированию и заимствованию *чужих слов*. «Это стопроцентно мое сочинение, – говорит автор, – там нет ни единой цитаты» [1].

Дистанция между повествователем, занимающим метанарративную позицию, и другими нарративными инстанциями оказывается величиной переменной, колеблющейся в диапазоне от четкого разграничения стилистических идиом до полного их слияния. Реципиент в этом случае улавливает лишь отблески различных идиолектов и текстов, на которых А. Батагов делает больший или меньший акцент, оставаясь при этом целиком в рамках собственного авторского стиля.

Гибкое соотношение индивидуального и всеобщего («Ощущение, будто все сочиняют одну музыку <...>» [1]), тождества и различия отвечает художественной задаче композитора – показать то, что объединяет разных творцов, даже отделенных друг от друга значительной временной дистанцией. Размышляя о влиянии Рахманинова на творчество композиторов-минималистов, – а именно в этой стилевой парадигме выстраиваются основные параллели между стилями, – А. Батагов отмечает: «На первый взгляд кажется, что он не повлиял ни на кого из композиторов конца XX – начала XXI века. И всё же его

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

незримое магическое присутствие ощущается в музыке некоторых авторов: и тех, кого называют “современной классикой”, и рок-музыкантов»⁶.

Обратившись к тексту «Избранных писем...», в интертекстуальном пространстве которых живут различные стилистические коды, рассмотрим, как реализуется здесь проблема «функция–автор» (термин М. Фуко), обозначенная в самом названии произведения? И что собой представляют эти послания с точки зрения своего стиля или письма?

Создав в произведении своеобразную панораму музыкального минимализма (во всяком случае, здесь представлены одни из очень ярких фигур внутри этого стилистического пласта современной музыки), Батагов резонно замечает: «По поводу любого адресата можно спросить: а почему именно он, а не кто-то другой? И в этом смысле я даже не знаю, что ответить. <...> это как в музыке барокко: можно обнаружить в творчестве одного композитора стилистические особенности другого так же, как и сейчас в джазе или рок-музыке» [1].

Так что, анализируя коллекцию музыкальных писем, объединенных общим признаком – наличием тонких связей со стилем Рахманинова, – нельзя обойтись без компаративного подхода, выявляющего стилистические сходства между стилями композиторов-адресатов. Идея «резонанса», «отзвука», о чем говорит в своем авторском комментарии Батагов, становится одной из ключевых в произведении и фокусирует внимание реципиента на соответствиях между рахманиновским стилем и стилями адресатов, равно как и со стилем самого автора.

⁶ Авторский комментарий из буклета к альбому «Anton Batagov. Selected Letters of Sergei Rachmaninoff». FANCY MUSIC, 2013.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

«Великий музыкант, слышавший вселенную как ликующе-трагическое колокольное пространство, мощное и бескрайнее, Рахманинов покинул Россию и стал частью совсем другого мира. Стоя у его могилы, я почувствовал, как это пространство *резонирует во мне* [курсив мой – Ю.П.]», – комментарий Батагова из буклета к диску. Присутствие в этом месте, с документальной точностью отраженное композитором в названиях крайних частей цикла – «У могилы Сергея Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)» и «У могилы Сергея Рахманинова. Постлюдия», – послужило не только средством обрамления, поддерживающим единство крупной циклической формы, но и определило в тексте метапозицию нарратора.

Специфически минималистские способы организации музыкального дискурса, объединяемые понятием репетитивности, а также общая ориентация на тональность – все эти приметы минималистского высказывания близки в общих чертах и рахманиновскому стилю. Сознательно остававшийся на позициях тонального мышления, не принимавший модернистских новаций, связанных с отказом от тональности, Рахманинов говорил о себе: «Я сам никогда не взялся бы писать в современном стиле, который полностью расходился бы с законами тональности и гармонии. Никогда не научился бы и любить такую музыку» [7, 145].

При этом в тональной системе композитора оказался заложен такой могучий потенциал, который не только не исчерпал себя, но и, во многом опередив свое время, вписался в парадигму художественного мышления конца XX – начала XXI веков. Система средств, подразумеваемых понятием «новой простоты», является еще одной точкой соприкосновения рахманиновского стиля и стиля современных минималистов.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

В каких жестких условиях самоограничения эта простота достигается, будет показано далее, а о позиции Рахманинова на этот счет дает представление следующее высказывание: «...Самая трудная проблема, стоящая и по сей день перед каждым творцом, – это быть кратким и ясным. В результате накопленного опыта художник приходит к пониманию того, что гораздо труднее быть простым, чем сложным» [7, 148].

Каков языковой стиль «Избранных писем Сергея Рахманинова», мы увидим на конкретных примерах, но, предваряя их, сразу отметим, что конструктивная четкость, чистота линий, тщательно отобранные звуко сочетания характеризуют «элегантную вселенную»⁷ музыки А. Батагова, точно подчиняющего метод своей работы со звуковым материалом конкретному «художественному заданию».

В возвышенном и сурово-сдержанном звучании «*У могилы Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)*», погружающем в состояние глубокой внутренней сосредоточенности, можно услышать отзвуки трагично-торжественных тем из музыки Рахманинова (например, Этюд-картина № 9 ор. 39, начало Первой сонаты, Прелюдия XIII ор. 32, с примечательным темповым обозначением Grave и др.). Все это, однако, лишь часть того обширного ассоциативного слоя, которым обладает музыка А. Батагова, сочетающая в себе высокий философский настрой и дисциплину абстрактной мысли с эмоциональной силой и богатством художественных образов.

Структурная четкость вступительной части базируется на репетитивной идее, которая проявляется на разных масштабных уровнях – от отдельных звуко сочетаний до более крупных «сверхфразовых единств». Локальные связи между элементами, регулируемые принципом варьированного повторения, последовательно переносятся на

⁷ «Элегантная вселенная» – название книги американского физика Б. Грина.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

каждый последующий структурный уровень, обнаруживая сложное иерархическое устройство общей структуры в целом.

Средствами варьирования в первой пьесе служат: методы пропорционального изменения ритмических единиц (арифметическая прогрессия / регрессия), микрообновления внутри ограниченного количества исходных звукоэлементов, изменение тональной перспективы соотносимых друг с другом звуковых конструкций. Процесс микроизменений, планомерно накапливаемых в условиях предельного лаконизма фактуры и медленного темпа, способствует максимально заостренному вслушиванию в тихую сонорику длящихся звучностей, открывая объемное внутреннее пространство.

Аналитическое наблюдение над процессом развертывания музыкального дискурса показывает, насколько важна здесь символика числа *три*, обусловленная, по-видимому, той «мемориальной» значимостью, которой наделена вступительная пьеса.

Из тройного варьированного повторения короткого затактового мотива *a*, *a1*, *b* образуется единое построение – обозначим его «*A*». Оно, в свою очередь, устанавливает связи с двумя аналогичными построениями, но уже на следующем уровне иерархии. В конструкции из трех построений, занимающей 10 тактов, воспроизводится тот же принцип варьирования, что и до этого: *A A1 B*.

Если «*A1*» незначительно варьирует «*A*», то отличающееся от них построение «*B*» основано на новой аккордовой «синтагме». Кроме того, в первом случае изменения затрагивали только звуковысотность, но сохраняли ритмическую модель, во втором случае – наоборот, звуковая сторона оставалась неизменной, но постепенно варьировался ритм.

Дальнейший процесс развития продолжает установившуюся закономерность: так складывается еще более крупная целостность, вза-

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

имодельствующая с аналогичной структурой на более высоком уровне иерархии. Нетрудно предположить, что и здесь обнаруживается механизм варьирования, подвергающий изменению именно третий структурный фрагмент паттерна: A2, A3, B1. Таким образом, композитор трактует паттерн не просто как повторяющуюся модель, но как сложно организованную, по сути, фрактальную структуру, самоподобную на разных уровнях.

a a b

A A1 B

A2 A3 B1

Объем построений (A2, A3, B1), если выразить его в тактах, тоже весьма примечателен (3+3+4). В таком «свободном и несимметричном» ритме, воспроизводимом на уровне фразовых единств, оказывается запечатлен глубинный принцип, характерный для русской музыки в целом и для Рахманинова в частности. Сложный метрический синтаксис его музыки, уходящий корнями в народную музыку и церковно-певческую традицию, отзывается в генетической памяти последующих поколений русских композиторов, Батагова в том числе.

Для устройства звуковысотного параметра в данной пьесе характерна тональная ориентированность, но функциональные отношения при этом достаточно амбивалентны, на что влияет и конкретная ритмическая ситуация. Например, постепенное выравнивание длительностей чередующихся аккордов, возникающее в результате схождения двух ритмических рядов – возрастающего и убывающего.

В основе певучей и нежной по своему колориту пьесы, адресованной голландскому композитору-минималисту Симеону тен Холту «*Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Холту*», лежит конструктивный принцип, восходящий к вариациям на *basso ostinato* – жанру, обретшему новую жизнь в некоторых минималистских стилях.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Короткая гармоническая формула (паттерн) включает в себя четыре аккорда, в которых можно распознать завуалированную ссылку к арпеджированным гармониям из Прелюдии ор. 32 № 5 Рахманинова. Так возникает «резонанс» или, по выражению П. Булеза, короткое замыкание (*court-circuit*) между далекими друг от друга композиторскими идиолектами.

Пример 5. С. Рахманинов. Прелюдия ор. 32 № 5



Однако если у Рахманинова мягкие красочные сопоставления аккордов I и VI ступеней получают дальнейшую перспективу развития, то у Батагова весь гармонический контент пьесы уместается в рамки заданного «сюжета» и не предполагает иной стратегии, кроме фактурного и мелодического варьирования исходной модели.

В том, как осуществляется это варьирование, раскрывается индивидуальный метод композиторской техники А. Батагова. Сохраняя в неизменности избранный ритмический модус и общий принцип го-мофонно-гармонического склада, который может вызывать ассоциации и с некоторыми простыми фактурами тенхольтовских произведений (например, *Aforisme* № 2 «*Zeer oude melodie*»), композитор последовательно раскрывает ресурсы терцовости, заложенные в паттерне аккомпанемента. Процесс преобразований касается не только мелодии, прорастающей терцовыми удвоениями, но и бассо-остинатный голос, из глубин которого неожиданно вырастает образ рахманиновской «Элегии» (т. 85).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Предельно простая, состоящая, по сути, всего из двух звуков (g-e) мелодия — в редукции исходного материала к минимуму и состоит одна из идей композиционного метода Батагова, — не означает ее одномерности. Напротив, благодаря столь же простому ритмическому модусу мелодия как бы расслаивается на две параллельные линии, одна из которых излагается половинными, а другая — восьмыми нотами. «Изобрести» такую мелодию, обладающую своего рода голографическим эффектом, — особая задача, стоящая перед композитором. Дополнительный план, возникающий из многочисленных терцовых «отражений», является здесь результирующим феноменом.

В каждом варьированном проведении паттерна действует локальный конструктивный принцип, и в этом еще одно проявление предельно детализированной композиционной техники, точно распределяющей в текстуре вертикально-горизонтальные проекции избранных звуков, создающих в результате удивительно красивый звуковой образ.

Изобилие повторений — будь то повторы коротких мотивов или более крупных фраз, дублирование мелодической линии или репетиции одной гармонии, — не приводит к монотонности. Временной «зазор» между началом гармонического и мелодического паттернов создает эффект перегармонизации каждого звука мелодии. Фактура постоянно обновляется и, несмотря на многочисленные повторы, в пьесе нельзя найти и двух одинаковых тактов — все постоянно меняется, но в очень незначительной степени.

Незаметно варьируя фактурный дизайн, композитор постепенно меняет и эмоциональный модус: в частности, благодаря синкопированным аккордам (тт. 49–60) композитор привносит в микстовый рахманиновско-тенхолтовский саунд еще и отзвук рок-баллад. Таким

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

образом от этого фрагмента перебрасывается арка к следующей композиции – «*Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу*».

«...Музыкант, перед которым я абсолютно преклоняюсь» [2], автор «совершенно гениальной музыки к трем фильмам» [2], – так Батагов выразил свой пиетет к П. Гэбриэлу. Характерный для Гэбриэла интерес к этническим культурам, проявившийся в активном сотрудничестве с непрофессиональными музыкантами, был близок и Батагову. Достаточно вспомнить, что во время своих поездок в Тибет Батагов записывал музыку буддийских ритуалов, кроме того, выпустил диск совместных импровизаций с тибетской певицей Юнчен Лхамо, а в 1990-х активно сотрудничал с известным фольклорным коллективом – Ансамблем фольклорной музыки Дм. Покровского.

В данном «Письме...» Батагов соединяет признаки рок- и народной музыки, извлекая ресурс из принципа повторений, характерного для обоих этих неакадемических музыкальных традиций. В одном звуковом образе сочетаются и концентрированная формульность бассо-остинатного жанра, и шумовая сонорика этнической музыки, и пульс знаменитой рахманиновской ритмоформулы (из g-moll'ной Прелюдии).

Из медленно сменяющих друг друга звуков паттерна (квинта, кварта, терция) Батагов извлекает мощную энергию, присущую и стремительным рахманиновским ритмам, и драйву рок-музыки, а открывающий «Письмо» долгий звук в предельно низком регистре парадоксальным образом сочетает в себе величественность рахманиновских «колоколов» и медитативно-долгий звук буддийской музыки.

Контрастом энергичному и витальному «Письму П. Гэбриэлу» оказывается мир покоя и тишины, представленный в начале «*Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту*». Следуя замыслу, который прослеживается в каждой пьесе цикла, здесь происходит постепенная

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

стилевая модуляция: небесно-чистые звучания пяртовского tintinnabuli-стиля постепенно преобразуются в тревожно-набатные гармонии, характерные для рахманиновской музыки.

Узнаваемый минималистский стиль эстонского композитора представлен с помощью характерной идиолексики – предельно высокий регистр, белоклавишная диатоника, поступенные ходы в мелодическом голосе, многократное повторение одного звука, а также единый ритмический модус. Батагов точно воспроизводит характерный текстурный тип tintinnabuli-стиля, где имеется М-голос (мелодический) и Т-голос.

О семантике своего двухголосия Пярт говорил, что осознает его, как одно целое: «Это та мелодическая дихотомия, о которой я говорю, что “1+1=1”» [8, 54]. Композитор наделял каждый голос и более конкретным значением: «Можно, наверное, даже сказать, что этот мелодический голос является выражением моих грехов и моей несовершенной природы, тогда как второй голос – это дарованное мне прощение» [8, 54].

Большую роль в технике этой пьесы играют полифонические методы развития, которые Батагов трактует как один из основополагающих приемов минималистского письма. Взятый целиком М-голос – неважно, проводится ли он в неизменном виде или в обращении, оказывается ничем иным, как паттерном и его повторениями. Различные комбинации М-голосов и их инверсий с неотделимыми от них Т-голосами создают не только сложные контрапунктические единства, но и влияют на образование плотных гармонических комплексов.

Так, из прозрачной и аскетичной «пяртовской» фактуры постепенно вырастает обертоново-диссонирующая гармония в духе рахманиновской музыки. Поразительно, насколько органично Батагов

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

находит общее в индивидуальных стилях Пярта и Рахманинова, искусно соединяя эти далекие музыкальные идиолекты в одно целое.

Придерживаясь методологии пяртовской техники, Батагов создает различные виды контрапунктических соединений, прогрессивно усложняющих исходное двухголосие. Внутреннее устройство текстуры при этом иногда парадоксальным образом оказывается сложнее, чем звучание (такой феномен уже наблюдался в предыдущих пьесах). Речь идет о соединении в одной линии, организованной по типу скрытого многоголосия, М- и Т-голосов. Поэтому при соединении двух пар М-голосов и сопровождающих их Т-голосов возникает не четырех-, а трехголосие.

Планомерно наращивая плотность музыкальной ткани и внося в нее динамизм рахманиновских фактур, Батагов тем не менее на протяжении всей пьесы выдерживает ритмический модус «пяртовской» музыки. Представляя в одновременности различные «повествовательные инстанции», до конца сохраняющие свою стилевую идентичность, Батагов в своем композиторском дискурсе показывает их как грани одного целого.

«*Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди*» – настоящий лирический центр многочастной композиции. Высоко ценя мелодический дар Эйнауди, Батагов объединил в одной своей концертной программе «Песни без слов» (2018) его «запоминающиеся гипнотические мелодии» и «гениальные мелодии» Ф. Шуберта⁸.

Мелодичность и выразительность этой пьесы-письма не уступают по красоте «гипнотическим мелодиям» итальянского композитора. Батагов, однако, не воспроизводит буквально гомофонно-гармонический склад, хотя «ген» бесконечных мелодий, отличающий

⁸ На концерте в ММДМ прозвучали Соната В-dur Франца Шуберта и «Le Onde» Людовико Эйнауди.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

в том числе и безбрежные рахманиновские темы, здесь ощутим в полной мере. Типично минималистский тип однородной фактуры, выдерживаемой в неизменном виде – одна из главных особенностей этой пьесы цикла – в сущности, оказывается своеобразной «гармоние-мелодией», кочующей по разным тональным зонам.

Неустойчивая устойчивость, подвижная неподвижность – такие эпитеты вполне отражают динамическую статику этого непрерывно колеблющегося мелодико-ритмического образа. Другой важнейший конструктивный принцип связан с организацией звуковысотности, весьма амбивалентной в том, что касается функциональных связей аккордов. Примечательно и квазипростое устройство мелодии, основанной на сложной цепи интонационных повторов и различий.

Развернутое «*Письмо Сергея Рахманинова Филипу Глассу*» выделяется в цикле писем глубиной своего драматического содержания. «Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения – все это составляет содержание моей музыки» [7, 147], – писал о себе С. Рахманинов. Содержательные ориентиры музыки Филипа Гласса безусловно связаны с важнейшими вопросами человеческого бытия, однако они включают в себя и специфически американскую тему: «...Оглядываясь на прошлое, я осознаю: больше всего на мою музыку повлияла энергетическая система, в просторечии именуемая Нью-Йорк. Этот город растворен в моей музыке...» [4, 296].

Русско-американская тема, поднятая в виртуальном диалоге Гласса и Рахманинова, имеет и множественный биографический подтекст: Гласс – потомок выходцев из России, Рахманинов провел в Америке значительную часть жизни и закончил там свой жизненный путь, Батагов также делит свое жизненное пространство между этими двумя странами. Кроме того, стиль Ф. Гласса А. Батаговым глубоко «освоен» не только композиторски, но и исполнительски. В начале

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

1990-х Батагов был первым отечественным музыкантом, который начал исполнять музыку Гласса, делая к тому же собственные переложения фрагментов его оперных произведений.

Связи Батагова и Гласса в последнее время стали еще более тесными: к восьмидесятилетнему юбилею американского композитора Батагов, например, исполнил и записал все его Этюды для фортепиано. «Музыка колоссальной силы, в которой стилистические черты Шуберта, Рахманинова, Прокофьева неотделимы от узнаваемого стиля и магии музыки Гласса», – так Батагов выразил свое отношение к творчеству почитаемого им композитора⁹. В этом году появилось новое фортепианное сочинение «Distant Figure» (2018) Ф. Гласса, которое посвящено А. Батагову и уже записано им.

Умение проникнуть в глубину разных художественных стилей и найти общее между ними – это качество позволяет Батагову соединить в этом письме грани, в которых Рахманинов соприкасается со стилем Гласса. «Рахманиновский» аккорд, натурально-ладовые обороты, игра мажоро-минорных красок, терцово-квартовые «согласия» в мелодии, ее интонационная вариантность – это и многое другое одухотворяет звучание присутствием рахманиновской музыки. Поразительно, но многое из того, что считается принадлежностью стиля великого русского композитора, является и приметами творческого почерка Гласса, достаточно указать на типично глассовские арпеджированные фактуры и не менее характерные синкопированные ритмы.

«Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Николло Паганини» – единственная пьеса-письмо, направленное Рахманиновым сразу двум музыкантам. Здесь можно провести параллель с «Письмом В. Мартынову и Г. Пелецису» Николая Корндорфа, адресованном бывшим консерваторским сокурсникам. Однако если Корндорф об-

⁹ Из программки Батагова к концерту в ММДМ 28 января 2017 года.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

ращается к своим современникам, то Рахманинов по воле Батагова отправляет послание в прошлое и будущее.

Известнейшая мелодия в истории музыки – тема паганиниевского Каприса – подвергалась множественным прочтениям, в том числе и самим Сергеем Рахманиновым (Рапсодия на тему Паганини). До этого ее интерпретировали и другие композиторы: И. Брамс, написавший сразу два цикла вариаций, В. Лютославский, Э. Денисов (5 каприсов Паганини для скрипки и струнных, 1985), в числе других «избранных» каприсов (2, 21, 20, 9 и 24), А. Шнитке... Назовем и совсем новое прочтение – «Пять отражений на тему 24-го Каприса Паганини» Кузьмы Бодрова (2018).

Тема оказалась привлекательной для Батагова потому, что идеально воплощает в себе принцип вариационности, который был реализован, в первую очередь, самим Н. Паганини. Яркая репетитивная формула в мелодии и ритме, функциональная четкость, секвенционность, равномерная пульсация – вот тот общий знаменатель, который позволил Батагову связать романтическую музыку Паганини с постромантизмом Рахманинова и минимализмом В. Мертенса.

Музыкальное пространство *«Письма Сергея Рахманинова Брайану Ино»* организовано в виде взаимосвязанных «подпространств». Одно из них – разреженное и статичное – скорее отсылает к эмбиент-композициям Брайана Ино, другое же, наполненное большей динамичностью как самых звуковых событий, так и их последовательности – ассоциативно связано с рахманиновской стилистикой. Не стремясь к контрастному сопоставлению двух стилей, но, напротив, показывая преемственность музыкального материала, общего для обоих разделов композиции, Батагов создает своего рода обратную временную перспективу, благодаря которой в исторически более

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

поздних музыкальных явлениях узнаются мощные, устремленные в будущее рахманиновские прозрения.

Примечательно, что материалом первого раздела «Письма» послужила авторская музыка самого А. Батагова – одна из «звуковых дорожек» к фильму И. Дыховичного «Женская роль» (1994). То, что данный «повествовательный голос» полностью принадлежит «нарратору» (Батагову) и не является намеренной стилизацией музыки Б. Ино, подчеркивает неуловимое сходство стиля самого Батагова с разными ветвями раскидистого минималистского «древа» и показывает, насколько гибкой оказывается все время ускользающая граница между стилем автора и стилем его «художников-персонажей».

Итак, лирико-романтический характер музыки, в меланхолических гитарных переборах которой тонко переданы «грезы любви» героинь немого кино, в более строгой фортепианной версии приобретает иной смысл – отстраненный и философско-созерцательный.

Во втором разделе «Письма...» этот медитативный образ получает новое качество – «рахманиновскую» энергию движения, чему способствует как раз обилие точных повторений в виде последовательного умножения коротких мотивов во всех регистрах. Такой репетитивный прием характерен для самых разных фактурных типов в произведениях Рахманинова.

Объединяющим моментом между разделами «Письма» является равномерное чередование «звуковых событий» (sonic events, по Д. Лигети) и фермат. Дискретность, изолированность «сгустков» звуковой материи не означает при этом отсутствия внутренних связей, которые являются частью четкой структурной «программы», выстраивающей весь событийный ряд в строго определенном порядке. Рассмотрим конструктивный принцип в первом разделе этой композиции.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Медленное чередование неподвижных внешне, но постоянно меняющихся изнутри звуковых объектов, есть строго рассчитанный эффект, создаваемый благодаря определенному принципу звуковысотных отношений. Эти реляции действуют как в синтагматическом, так и в парадигматическом планах. Под синтагматикой в данном случае понимается непосредственная связь элементов в линейном чередовании, под парадигматикой – их соотношение на расстоянии, по принципу «субституции», когда разные элементы оказываются в одной и той же позиции (например, три элемента второго паттерна, которые попадают в одну и ту же ситуацию сочетания со звуком «фа» в тт. 1, 8, 15).

Метод, который задействует Батагов в организации звуковысотности, можно назвать «циклическим» (такой же можно встретить и в музыке Гласса). Он заключается в том, что две повторяющиеся модели разной величины через определенное количество повторений снова сходятся в одной точке, давая тем самым начало новому циклу и т.д. Однако если Гласс, как правило, работает с короткими фактурными моделями, то у Батагова шире трактуется само понятие паттерна, что кардинальным образом влияет на способ претворения данного метода.

В рассматриваемом разделе «Письма Сергея Рахманинова Брайану Ино» то, что реципиент воспринимает как повторяющийся паттерн – звуковое событие, изолированное от других, ему подобных, – в действительности является лишь фрагментом процесса, скрытого от непосредственного восприятия. Речь идет об объединении разномасштабных и разнородных паттернов, где первый паттерн – это «пунктирная» линия из семи нот нисходящей гаммы, а второй – три разных по звуковому составу фактурных элемента, фактурно изложенных по типу ломаного арпеджио.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Циклический процесс образуется из трехкратного повторения первого паттерна (гаммы) и семикратного проведения второго – это количество, напомним, определяется математическим правилом получения факториала $7 \times 3 = 21$ (!). Именно благодаря несовпадению этих периодичностей и возникает гармоническое различие между *соседними* звуковыми событиями. Услышать одинаковые фигуры при очень медленном темпе событий невозможно, поэтому реципиент в каждый данный момент наблюдает всегда разную и, можно сказать без преувеличения, уникальную картину.

Среди 21 уникального гармонического комплекса существует и другая закономерность: каждый звук гаммы обязательно представлен в сочетании с тремя разными элементами «фигуративного» паттерна.

Пример 6. Батагов А. «Письмо Сергея Рахманинова Брайану Ино».
© А. Batagov

Своеобразие трактовки Батаговым этого циклического метода, регулируемого математически, состоит в том, что основанная на нем «элегантная вселенная» представлена исчерпывающе полно. Пока-

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

зав все возможные комбинаторные варианты, а значит, исчерпав все гармонические сочетания между заданными звуковыми структурами (1 звук гаммы + группа арпеджированных звуков), композитор избегает продолжения, которое было бы буквальным воспроизведением того, что уже прозвучало, и не добавило бы нового качества – а этот фактор в технике Батагова играет важнейшую роль. *Возможность наблюдать бесконечные оттенки различий – вот цель репетитивной техники А. Батагова.*

В предпоследней пьесе – *«Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову»* адресатом выступает один из известнейших современных русских композиторов-минималистов. Нельзя не отметить особый стилизаторский талант Батагова, поразительно точно передающего «архаический» колорит некоторых мартыновских посткомпозиций.

Резкие звучания параллельных кварт и квинт, разрезающие пространство тишины, воспринимаются как знаки утраченного мира, когда музыка выражала отношение человека к миру и еще не была опосредована изоощренным композиторским мышлением. Важное значение здесь имеет и «неакадемический» звук, которым обычно сам Мартынов исполняет свои фортепианные композиции. (В музыке Рахманинова о таком ярко выраженном фольклорном колорите напоминает, в частности, фортепианная транскрипция Гопака из «Сорочинской ярмарки» М. Мусоргского).

В противоположность этому «сырому» звуковому материалу, если воспользоваться дихотомией К. Леви-Стросса «сырое / вареное», выступает «рахманиновский» пассаж, отмеченный совершенно другим качеством звука и являющийся признаком высокой академической культуры, пианистической в том числе (аналогичные пассажи

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

можно встретить, например, в *Alla breve* или из *Var. IX* из «Вариаций на тему Корелли», в романсе «Вешние воды»).

Параллелизм этих повествовательных кодов, их чередование друг с другом определяют сюжетную ткань данной композиции. Если масштаб «мартыновских» фраз всегда укладывается в восьмитакт, пустоты в котором постепенно заполняются звуковым материалом, то «рахманиновский» тематизм отличается большой гибкостью своей структуры. Количество тактов в нем все время меняется, образуя следующие числовые цепи: 2, 4, 5, 6 // 2, 4, 5, 7, 7 // 2, 4, 5, 10. Примечательно, что в конце пьесы эта образная и тематическая дихотомия музыкального материала приходит к выравниванию своих пропорций.

Заключительная пьеса «*У могилы Сергея Рахманинова. Постлюдия*» продолжает музыкальный материал, которым завершалась первая пьеса цикла. Тональная перспектива финала – от «си» к «Ре» – воспринимается как многозначительный символ, связанный с именем отправителя этих писем – Сергея Васильевича Рахманинова. А многочисленные повторения широких октавных ходов во всех регистрах создают образ бескрайнего пространства, которому соразмерен масштаб одного из гениев русской музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антон выходит из леса [Электронный ресурс] // *Desillusionist*. 2013. № 23. С. 76. URL.: <http://www.deiz.ru/data/23/04.html>.
2. *Батагов А.А.* Слово пианиста. [Электронный ресурс]. URL.: <http://orloffmagazine.com/content/anton-batagov-slovo-pianista>.
3. *Беньямин В.* Новые сочинения / Пер. с англ. О. Гавриковой. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2017.
4. *Гласс Ф.* Слова без музыки. Воспоминания / Пер. с англ. С. Силаковой. Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. С. 296.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

5. *Гоголь Н.В.* Авторская исповедь // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

6. *Кабаков И.И.* О «художнике-персонаже». [Электронный ресурс]. URL.: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kabakov.htm>.

7. *Рахманинов С.С.* Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие в 3-х томах. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978.

8. *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і літера, 2014. С. 54.

9. *Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь. 1996. URL.: http://yakov.works/libr_min/21_f/uk/o_13.htm.

BIBLIOGRAPHY

1. Anton vyhodit iz lesa [Электронный ресурс] // Desillusionist. 2013. № 23. S. 76. URL.: <http://www.deiz.ru/data/23/04.html>.

2. *Batagov A.A.* Slovo pianista. [Электронный ресурс]. URL.: <http://orloffmagazine.com/content/anton-batagov-slovo-pianista>.

3. *Ben'yamin V.* Novye sochineniya / Per. s angl. O. Gavrikovoj. М.: СЕНМ, V-A-C press, 2017.

4. *Glass F.* Slova bez muzyki. Vospominaniya / Per. s angl. S. Silakovoj. Spb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2017. S. 296.

5. *Gogol' N.V.* Avtorskaya ispoved' // Gogol' N.V. Sobranie sochinenij v 6-ti tomah. Т. 6. М.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hu-dozhestvennoj literatury, 1959.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

6. *Kabakov I.I.* О «художнике-personazhe». [Электронный ресурс]. URL.: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kabakov.htm>.

7. *Rahmaninov S.S.* Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие в 3-х томах. Т. 1. Вспоминания. Стат'и. Интер-в'ю. Pis'ma. М.: Sovetskij kompozitor, 1978.

8. *Restan'o E.H.* В диалоге с Arvo Pyartom // Arvo Pyart: бесе-ды, issledovaniya, razmyshleniya. К.: Duh i litera, 2014. S. 54.

9. *Fuko M.* Что такое автор? // Fuko M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let / Per. s franc. S. Tabachnikovoj. М.: Kastal'. 1996. URL.: http://yakov.works/libr_min/21_f/uk/o_13.htm.

