

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXV

*По материалам VII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»
Посвящение Елене Гохман
(К 85-летию со дня рождения)*

20 апреля 2021 года

Саратов, 2021

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXV: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 326 с.

ISBN 978-5-94841-498-0 (Т. XXV)
ISBN 978-5-94841-314-3

В двадцать пятом томе предлагаемого альманаха представлен четвёртый блок статей участников VII Международного научного форума «**Диалог искусств и арт-парадигм**» («**SCIENCEFORUM PAN-ART**»), который проводился 20 апреля 2021 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён 85-летию со дня рождения композитора Елены Гохман (1935–2010). Цель предыдущего и данного томов – дать представление о непосредственном музыкальном окружении Елены Владимировны Гохман. Это были прежде всего композиторы и музыковеды, работавшие на кафедре теории музыки и композиции, а также на кафедре истории музыки Саратовской консерватории, и несколько позднее – те, кто входил в состав Саратовской организации Союза композиторов России. Здесь проходили обсуждения сочинений Елены Владимировны, звучала музыка других композиторов, разворачивались дискуссии по актуальным вопросам музыкальной жизни города и страны в целом. Чтобы понять атмосферу, в которой происходило становление и развитие дарования Елены Владимировны, ниже приводятся краткие очерки о творчестве её ближайших коллег – следуют они в соответствии с хронологией дат рождения. Предлагаемую серию очерков предваряет общий обзор деятельности композиторов и музыковедов Саратова, а завершает эссе о творчестве Альфреда Шнитке, который был в дружеских отношениях с Еленой Гохман. В данном томе освещается творчество деятелей музыкального искусства, начиная с 1947 года рождения.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-498-0 (Т. XXV)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Татьяна МАЛЫШЕВА

Татьяна Фёдоровна Малышева (1947–2020) – один из ведущих музыковедов Саратова, работавшая в Саратовской консерватории с 1972 года, в том числе заведующей кафедрой истории музыки с 1987 года.

Родилась она на Украине, в городе Каменец-Подольский, откуда родом была её мама. Отец был военным, поэтому семья часто меняла место жительства. У отца были несомненные музыкальные способности – он обладал красивым голосом, по слуху играл на многих музыкальных инструментах.

Музыкой Татьяна начала заниматься в восьмилетнем возрасте в музыкальной школе в Казани, продолжила обучение игре на фортепиано в Ставрополе, куда семья переехала, когда ей было 11 лет. Закончив музыкальную школу, она поступила на фортепианное отделение Ставропольского музыкального училища, где обучалась по классу Натальи Дмитриевны Маркович – выпускницы Одесской консерватории. Здесь же сложился круг музыкального общения, который включал музыкантов, чья жизнь в дальнейшем оказалась тесно связанной с Саратовом: среди ближайших друзей были будущие педагоги Саратовской консерватории А.Чередниченко и Т.Егорова.

Уже с III курса училища Татьяна начала работать концертмейстером на отделениях хорового дирижирования, вокала, струнных и духовых инструментов. И здесь опять судьба связала её с музыкантами, в будущем оказавшимися в Саратове – с солисткой оперного театра, заслуженной артисткой России, профессором консерватории Анастасией Тарасовой и оркестровыми музыкантами этого театра (валторнист Владимир Мельников и трубач, заслуженный артист России Евгений Маркин).

Хотя Татьяна была хорошей пианисткой, уже в годы обучения в училище определились её склонности к музыкально-теоретическим дисциплинам, и потому, несмотря на диплом пианистки, её оставили

на работе в Ставропольском училище не только педагогом фортепиано и концертмейстером, но и преподавателем музыковедческих дисциплин – музыкальной литературы и гармонии.

Вскоре она поступила на историко-теоретический факультет Горьковской консерватории имени М.И.Глинки – сначала на заочное отделение (в то время по окончании училища необходимо было отработать несколько лет по распределению), а затем перевелась на очное. В Горьком она училась у известных музыкантов – Александра Александровича Касьянова, Владимира Михайловича Цендровского, Олега Владимировича Соколова, Аркадия Александровича Нестерова, Бориса Семёновича Гецелева и других. Ведущим её педагогом, научным руководителем была Тамара Николаевна Левая – талантливый учёный, ныне доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской консерватории. Училась Татьяна очень успешно, была Ленинской стипендиаткой, закончила консерваторию дипломом с отличием.

Хотя она жила в Горьком, тем не менее, связи с друзьями, учившимися и работавшими в Саратовской консерватории, не прерывались, что и явилось основной причиной приезда в Саратов на работу по распределению после окончания Горьковской консерватории (её пригласил на работу тогдашний ректор Б.А.Сосновцев). Кафедрой истории музыки Саратовской консерватории заведовала в то время Е.Д.Ершова, которая сразу предложила Татьяне Фёдоровне читать ответственные учебные дисциплины, в том числе современную музыку и историю зарубежной музыки у музыковедов и студентов исполнительских отделений. Педагогическая деятельность молодого преподавателя сложилась удачно, студенты заинтересованно относились к её занятиям, у неё стал складываться класс по специальности, в который стремились попасть многие музыковеды.

Не менее удачно было и начало её научной работы. Её статья «Гротеск в “Истории солдата” И.Ф.Стравинского» была отмечена на Всесоюзном конкурсе молодых музыковедов (третье место и диплом лауреата). После стажировки на кафедре русской музыки Московской консерватории она поступила в аспирантуру к одному из ведущих музыковедов страны – заслуженному деятелю искусств России, доктору искусствоведения, профессору Борису Михайловичу Ярустову, под руководством которого работала над исследованием «Гротеск в отечественном музыкальном театре первой трети XX века». После

кончины Бориса Михайловича руководство научной работой Татьяны Федоровны осуществляла Елена Борисовна Долинская – в настоящее время заслуженный деятель искусств, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории.

Диссертацию Татьяна Фёдоровна успешно защитила в Киевской консерватории. К этому времени она уже заведовала кафедрой истории музыки, которая за двадцатилетний период её руководства значительно повысила профессиональный уровень: увеличилось число педагогов, защитивших диссертации, многое было сделано для совершенствования учебной работы. Ей удалось провести существенное преобразование в преподавании истории музыки для студентов исполнительских факультетов – с целью профилизации процесса обучения был осуществлён переход на групповую систему занятий, согласующуюся со специальностью обучающихся (ранее студенты обучались по потокам). Были существенно переработаны учебные планы, введены новые специальные дисциплины музыкально-исторического цикла.

Благодаря её активной деятельности в консерватории оборудуются и оснащаются аппаратурой и оргтехникой учебные аудитории, по её инициативе и при активном участии сформирована коллекция видеозаписей произведений, входящих в программы музыкально-исторических дисциплин. Главное же – удалось сформировать педагогический состав кафедры, рейтинг которой является одним из самых высоких в вузе, поскольку подавляющее большинство педагогов имеет учёные и почётные звания и степени.

Почти половину основных педагогов кафедры составляют выпускники класса по специальности Татьяны Фёдоровны: кандидат наук, профессор О.Б.Краснова (долгое время была проректором по научной работе вуза), кандидаты наук, доценты С.В.Волошко, Н.В.Королевская и И.В.Сергеева. Тем самым, в консерватории была сформирована её музыковедческая школа. Можно без преувеличения сказать, что большинство работающих в настоящее время педагогов консерватории обучались по истории зарубежной музыки XIX века у Татьяны Федоровны.

Под её руководством защитили дипломные работы более ста студентов, что составляет почти половину всех выпускников музыковедческих кафедр вуза. Высокое качество исследований, выполненных в её классе, неизменно отмечают ведущие музыковеды страны,

возглавляющие государственные экзаменационные и аттестационные комиссии. Студенческие работы, написанные под руководством Т.Ф.Малышевой, получали дипломы музыковедческих конференций, а также дипломы Всероссийских конкурсов по разделу «Музыковедение». Восемь её выпускников защитили диссертации, многие успешно обучались в аспирантуре, работают в вузах, творческих и концертных организациях, в средних специальных учебных заведениях страны. Её бывшие ученики удостоиваются учёных и почётных званий, являются членами творческих союзов.

В последние годы Татьяна Фёдоровна активно включилась в детскую музыкальную педагогику. Она вела курс музыкальной литературы в Музыкально-эстетическом лицее города Энгельса Саратовской области – учебном заведении экспериментального типа, концепция которого, разработанная при её активном участии, была отмечена Гран-при на Всероссийском конкурсе «Эврика», что дало возможность Энгельсскому лицейю стать лучшей авторской школой России и получить почётный статус «Федеральная экспериментальная площадка». Впоследствии Татьяна Фёдоровна работала в музыкальном колледже при Саратовской консерватории.

Круг научных интересов Малышевой включал в основном проблемы музыкального театра начала XX века, а также историю музыкальной культуры Поволжья. Результаты её исследовательских и методических работ отражены в многочисленных публикациях, были апробированы на международных научных конференциях в Москве, Петербурге, Риге, Тбилиси, Нижнем Новгороде, Саратове, Волгограде и других городах. Ею найден, систематизирован и обработан архив выдающегося учёного Б.Л.Яворского, работавшего в Саратове в годы эвакуации. Она вела большую архивную работу по изучению творческой деятельности композиторов, музыковедов и музыкантов-исполнителей, жизненный и творческий путь которых связан с Саратовом. На основе этих материалов ею представлено более 30 статей в сборники «Из истории Саратовской консерватории», в многотомный труд «Профессора Саратовской области» и другие сборники.

Татьяна Фёдоровна – член саратовских организаций Союза театральных деятелей РФ и Союза композиторов России. Большинство членов Саратовской организации Союза композиторов составляют бывшие студенты Татьяны Фёдоровны. Она вносит вклад в пропаган-

ду сочинений саратовских композиторов, публикует монографические статьи и брошюры об их творчестве.

Просветительская деятельность Малышевой включала также выступления перед любителями музыки в различных аудиториях, освещение музыкальной культуры города в местных периодических изданиях (ею опубликовано около 50 статей), организационную работу по проведению различных мероприятий, в том числе связанных с памятными датами в истории музыкальной культуры. Она входила в оргкомитеты многих музыкальных фестивалей, конкурсов, конференций, проходящих в Саратове, в том числе в оргкомитеты ежегодных научных конференций и конкурсов научных работ студентов, в жюри конкурсов «Саратовская театральная весна» и т.д.

Малышева оказывала методическую помощь учащимся и педагогам музыкальных учебных заведений города и области: возглавляла государственные экзаменационные комиссии, организовала конкурс работ учащихся музыкальных училищ, проводила консультации, руководила научно-методическими работами преподавателей школ, училищ, колледжей, лицеев Саратова, Сызрани, Камышина, Маркса, Волгограда и других городов.

Многолетняя плодотворная педагогическая, научная, методическая, организационная и просветительская работа Т.Ф.Малышевой высоко оценивалась музыкальной общественностью города, а также ведущими специалистами страны. Она была награждена нагрудными знаками ЦК ВЦСПС, Министерства культуры России. В 2003 году Указом президента Российской Федерации ей было присвоено почётное звание «Заслуженный деятель искусств РФ»

Список работ Т.Ф.Малышевой

Общее количество публикаций Т.Ф.Малышевой (не считая газетных статей и рецензий) составляет 62 работы. Среди них – 6 статей в сборнике «Профессора и доктора наук Саратовской области» (Саратов, 2000), 6 статей в сборнике «Из истории Саратовской консерватории» (Саратов, 2005), а также монографии «Арнольд Бреинг» (Саратов, 1998), «Мир музыки Михаила Симанского» (Саратов, 2001), учебно-методическое пособие «Итальянская классическая опера» (Саратов, 2003) и другие труды.

Семён ГЛИКМАН

Семён Сергеевич Гликман родился 10 октября 1949 года в Саратове в семье профессора Саратовского государственного университета, заведующего кафедрой физико-химии полимеров, заведующего проблемной лабораторией Сергея Абрамовича Гликмана и лаборанта той же лаборатории Милицы Федоровны Смиренской.

В 1968 году Семен Гликман оканчивает Саратовское музыкальное училище по классу фортепиано у преподавателя Евы Иосифовны Левит и в том же году поступает в Саратовскую государственную Консерваторию в класс того же педагога и заканчивает её в 1973 году.

Первоначально Гликман собирался стать пианистом-исполнителем академической музыки. Но, отдавая большую часть времени овладению в совершенстве исполнением фортепианной классики, он увлекся джазом и рок-музыкой. В числе его фаворитов были такие виртуозные джазовые пианисты, как Оскар Питерсон, Билл Эванс, Арт Тэйтум, Марсель Соляль и др. Естественно, как и вся молодежь того времени, он фанатично заслушивался «Биттлз», «Роллинг Стоунс», «Дип Пепл», а потом «Чикаго», «Земля Ветер Огонь» и т.д.

Со студенческих лет Гликман работает в различных эстрадных и джазовых коллективах Саратова, а также формирует свои собственные группы, выступая на различных концертах и джазовых фестивалях. К этому же времени относятся его первые эксперименты в качестве аранжировщика и композитора. Надо отметить, что в целом увлечение еще с ранних лет джазом, поп- и рок-музыкой оказало очень большое, а может и решающее влияние на всю его дальнейшую композиторскую и исполнительскую деятельность.

Потребность в сочинении произведений академических жанров приходит позднее. В числе таких произведений можно назвать одну частную Фортепианную сонату и первый цикл из двух прелюдий. В сонате явно прослеживается влияние фортепианного творчества

С.Прокофьева, который является любимым композитором Гликмана среди композиторов XX века и произведения которого (Седьмая соната, «Наваждение») он блестяще исполнял в годы учебы в музыкальном училище и консерватории.

Первая из прелюдий написана в простой трехчастной форме с развивающей серединой. Гармоническая и метроритмическая структура пьесы позволяет говорить о ней, как о джазовом произведении. Можно провести аналогию с фортепианными балладами Била Эванса. Вторая прелюдия-токатта более традиционна в гармоническом отношении. Исполняется в быстром темпе и является достаточно виртуозной фортепианной миниатюрой. Прелюдии контрастны между собой, что, тем не менее, не мешает, а возможно, и помогает их объединению в один цикл.

В тот же период (1985–1988 годы) были написаны Скерцо для кларнета и фортепиано, цикл пьес для гобоя «Северные танцы», основанных на шотландских и ирландских народных напевах, которые потом были использованы и в музыке для дипломного спектакля театрального факультета Саратовской консерватории по произведениям У.Шекспира – «Назовите это, как хотите», поставленного В.Федосеевым.

Вторым прикосновением к театру стало написание музыки к дипломному спектаклю «В кольце тишины» на военную тематику, поставленному тем же режиссером. Саундтрек был записан симфоническим студенческим оркестром Саратовской консерватории. Этот опыт явился первым симфоническим экспериментом автора. Тогда же были написаны два хора на стихи А.Блока («Встану я в утро туманное» и «Ночью вьюга снежная») и цикл романсов на стихи Фета.

Серьезные занятия композицией потребовали более глубоких теоретических знаний. Гликман проходит снова, но уже на более углубленном уровне, курс гармонии под руководством замечательного музыканта, маститого мастера, композитора, профессора Саратовской консерватории А.А.Бренинга, а в дальнейшем под его же руководством и курсы полифонии, композиции, инструментовки. Наряду с серьезными произведениями Гликман пробует себя в песенном творчестве. Появляются песни на стихи В.Бохановского «Мосты симпатий», несколько песен на английском языке, которые вошли в дальнейшем в альбом песен армянской певицы Сонны, записанный в 1991 году в Москве в сотрудничестве с режиссёром А.Файфманом и

продюсером певицы И.Пригожиным (в 1994 году альбом был издан в Испании).

Работая в 1989–1991 гг. в народном оркестре Азербайджана под руководством народного артиста СССР Муслима Магомаева, Гликман продолжает активно писать музыку, успевая при этом выступать с джазовыми коллективами в Москве. В 1991 году был записан, как упоминалось выше, первый сольный песенный альбом автора. В него вошли 10 песен на английском языке. Среди них особенно выделяется *Back To The Ancient World, Listen To Me, Queen Of The Wind* (Пример 1).

Также надо отметить, что Гликман давно проявлял интерес к испанской и латиноамериканской музыкальной культуре, особенно афрокубинской и бразильской. Его особенно интересовало ее влияние на джазовую музыку. Семен глубоко изучает творчество таких джазовых музыкантов, как Диззи Гилеспи, Тито Пуенте, Чик Кореа, Антонио Карлос Жобим и многие другие, чье творчество основывалось на испано-бразильско-афрокубинской культуре. В 1992–1993 год Гликман живет и работает в Испании, куда приезжает по приглашению своего друга И.Гольдфарба, аранжировщика оркестра «Виртуозы Москвы», под руководством В.Спивакова, работавшего в то время в Испании.

Композитор организует джаз-фьюжн группу *Taboga Dream*, с которой успешно выступает на различных концертных площадках. В репертуар группы входили произведения различных авторов джаза и латин-джаза, а также собственные джазовые композиции. Среди пьес, написанных для этой группы можно выделить *Cambios* (Перемены), *Camino De La Costa* (Дорога вдоль берега) и др. В то же время Гликман выступает в составе различных интернациональных джазовых ансамблей. В коллективы входили музыканты из Испании, США, Кубы, Доминиканской Республики, Венгрии. Особенно плодотворным было сотрудничество с американским кларнетистом и саксофонистом Полом Гарментом, работавшим в тот период в качестве кларнетиста симфонического оркестра города Овьедо (Астурия). Продолжалась студийная работа – с популярной в то время в Испании рок-группой «*Los Locos*». Последующие годы вплоть до настоящего времени Гликман продолжает выступать в Испании в качестве джазового пианиста, приглашая музыкантов из Астурии, Мадрида, Барселоны и др.

В 1993–1999 годах Гликман работает в Саратове, сотрудничая с ГТРК «Саратов» в качестве автора музыки к различным передачам, в том числе спортивной тематики, а также работает аранжировщиком в Саратовской филармонии для конкурсной программы ЮТА (1995–1998). Этот период ознаменован плодотворной композиторской работой в разных жанрах академической музыки. В это время Гликман, как было сказано ранее, снова берет уроки у А.А.Бренинга по композиции, полифонии и инструментовке, что оказало плодотворное влияние на его творчество, добавило профессионализма. Он по праву считает себя учеником известного маэстро. В тот период были написаны шесть прелюдий для фортепиано (1997), Пять романсов на стихи Н.Гумилева (1998), Соната для виолончели и фортепиано (1998), симфоническая поэма «Наследник из Калькутты» (1998), струнный квартет (1999), цикл романсов на стихи А.Блока (2000), 3 прелюдии и фуги (1999). Среди этих произведений уместно подробнее остановиться на цикле романсов на стихи Гумилева и Симфонической поэме.

Романсы написаны для низкого мужского голоса (баритон). Первый романс – «У камина». Само стихотворение пропитано чувством тоски, непреодолимой досады по поводу прошлого и неосуществленных надежд человека, скованного узами опостылевшей серой жизни. Сумрачное вступление вводит в атмосферу оцепенения, которой скован герой рассказа. Мелодия, медленно развиваясь, как бы хочет вырваться из действительности. Надо сказать о форме, в которой написан романс. Это сложная трехчастная форма, где крайние части – период, и в репризе расширенное предложение перерастает в коду. Необычен гармонический план средней части. Здесь отсутствуют характерные ладотональные связи. Начинаясь в соль миноре, первое предложение приводит к до-диез минору посредством скорее линейного гармонического движения. Реприза – это скорее одно развернутое предложение, где приводится резюме всего содержания: человек часто подавляет в себе истинные стороны своей души и своего характера, ища вроде бы душевного покоя и благополучия, а на самом деле получая душевную травму и непреодолимую депрессию.

Хотелось бы еще коснуться последнего, пятого романса. Это зарисовка, несколько балладный рассказ, пропитанный романтикой эпохи парусного флота. Он вводит нас в атмосферу бесшабашной моряцкой жизни, где краткие минуты на берегу дают возможность снять напряжение долгих морских странствий. Вступление и заключение –

скорее рассказ под гитару. Аналогия создается характерными арпеджированными аккордами. Середина напоминает афрокубинские ритмы, так любимые и изучаемые композитором. Характерные метроритмические фигуры у фортепиано – так называемые «тумбао» рисуют атмосферу пьяной таверны, где можно купить и любовь, и даже жизнь за мелкую монету. В целом цикл являет собой достаточно удачную попытку музыкального осмысления того богатейшего материала, который содержится в поэзии Гумилева.

Симфоническая поэма «Наследник из Калькутты» была написана под впечатлением одноименного романа Р.Штильмарка. Роман является ярчайшим образцом приключенческого жанра, создан в лучших традициях, присущих этому жанру. Книга пропитана калейдоскопом быстро сменяющихся событий, перенося читателя в разные континенты, страны и заставляет задуматься над вечной темой добра и зла, большой любви, человеческих пороков и страстей, поэтому несет явно изобразительный, программный характер, напоминая саундтрек к кинофильму. Одночастная симфоническая поэма написана в сонатной форме с зеркальной репризой и эпизодом в разработке. Конечно, не имея перед собой литературного либретто или сценария, невозможно следовать событиям, рассказанным в романе, да такую задачу и не ставил себе автор. Сходство, пожалуй, мы видим в передаче настроения, приключенческого духа, которым пропитана книга.

Произведение начинается фанфарным вступлением, сразу переносящим нас в далекие времена парусного флота и великих морских открытий, пиратских авантур. Музыка как бы рисует широкий формат картины экзотической природы и далекой гавани. Экспозиция достаточно развернута и достаточно традиционна по форме. Тема главной партии написана в характере музыки к кинофильмам в жанре вестерна. Тональность до мажор определяет ее оптимистический настрой (Пример 2). В первом предложении тема ведется у труб, что подчеркивает ее энергичный, авантурный характер. Фанфары у меди приводят к репризе – темп значительно замедляется, на фоне тремоло струнных напряженно звучат валторны и дерево, подготавливая побочную партию, которая начинается в си-миноре (Пример 3). Тема очень эмоциональна, внутренне взволнованна и лирична, что делает ее контрастной по отношению к главной партии. Бурная кода, построенная на материале главной партии, завершает произведение торжественными жизнеутверждающими аккордами. В целом поэма носит

яркий искрометный характер благодаря своему насыщенному, современному (с элементами джазовых интонаций) музыкальному языку.

Хотелось бы кратко коснуться инструментально-джазового и песенного творчества Семена Гликмана. Джазовая пьеса «*Cambios*» («Перемены») написана в жанре *Latin-funk*. Здесь явно заметно влияния творчества американского пианиста и композитора Чик Кореа. Первая часть написана в соль мажоре, однако отклонения в далекие тональности (си-бемоль минор, до-диез минор, Ми-бемоль и Соль-бемоль мажор) создают в целом ощущение легкой грусти, присущее бразильским джазовым пьесам (Пример 4). Вторая часть – резко контрастна, хотя темп и остается прежним, но неожиданно меняется метроритмическая и гармоническая структура. Это уже свинг или скорее так называемый *Shuffle-funk*. В гармонии смена функций происходит каждые пол-такта, против смены через четыре в первой части, что в целом и оправдывает название композиции. Гармония как бы «сползает» по увеличенным трезвучиям и септаккордам (Пример 5). Пьеса, как и большинство джазовых произведений, предназначена для ансамблевого исполнения и дает полную свободу для творческой фантазии и импровизации.

Среди инструментальных пьес эстрадно-джазового характера можно выделить также пьесу из четырехчастного альбома в стиле *Relax* – «Четыре времени года», в который вошло всего около 40 пьес (выпущен компанией Синтез Продакшн в 2004). Пьеса «*El cancion de la ola*» («Песня волны») написана для фортепиано в сопровождении эстрадно-джазового ансамбля, хотя может исполняться и сольно и отдаленно напоминает ноктюрн (Пример 6). Среди песен, написанных в последнее время, можно выделить «Ничего» на стихи молодого автора Н.Киреевой (Пример 7) и «Падает снег», слова которой принадлежат сыну Гликмана Дмитрию Ульянову (Пример 8).

Начиная с 2004 года Семён Гликман работает в Москве в качестве аранжировщика и композитора. Сотрудничает с разными студиями и продюсерскими центрами, в частности с продюсерско-звукозаписывающей компанией Игоря Сандлера «*Si-Records*». Также играет в разных джазовых и рок-группах. Создает собственные музыкальные проекты, пишет музыку для различных театральных постановок и документальных телефильмов («Гонка за ветром» – НТВ-плюс, 2006). В числе исполнителей его песен такие известные имена нашей эстрады, как Наталья Ветлицкая («Амур»), Анита Цой («Рав-

новесие»), Жасмин («Ничего»), Сонна (альбом из 10 песен на английском языке – Испания, *Arrebato International*, 1994), а также многие начинающие артисты, студенты музыкальных вузов.

С 2009 года С. Гликман работает в театральном институте ГИТИС на кафедре режиссуры и мастерства артиста, возглавляемой Дмитрием Бертманом, на кафедре вокального искусства (зав. кафедрой Тамара Синявская) и на различных курсах мюзикла под руководством Герарда Васильева, Дмитрия Белова и др. Работа в Театральном институте во многом повлияла на творческую деятельность Гликмана. В эти годы было написано произведение крупной формы в жанре мюзикла по мотивам сказок Шарля Перро «Сказка о Вечной принцессе», куда, наряду с инструментальной музыкой, вошли 17 специально написанных песен. Спектакль был поставлен в студенческой лаборатории ГИТИСа. В настоящее время Гликман работает над созданием крупного произведения в жанре оперы, в трех действиях. Либретто написано на исторический национальный сюжет. Написано более двух третей произведения. Также автор продолжает создавать произведения малой формы, в частности для скрипки (Жига, кельтские танцы, *La Brisa de la noche* и др.), а также произведения песенного жанра.

Нотные примеры

Пример 1

BACK TO THE ANCIENT WORLD

Пример 3

PIANO

2 Cm Am 1
The Cen-tu- ry of cru -el times is

4 Em E Dm Gsus G sus C
ti red from the wars when eve-ry -bo- dy want's to shut his own doors we o - pen our hearts a

8 BG Am 9 F 10
you too the world would be much bet-ter his true

Пример 2

Пример 7

НАСЛЕДНИК ИЗ КАЛЬКУТТЫ

тема главной партии

1

2 Allegro

3 4 5 6

7 8 9 10 11

PIANO

Пример 3

ПРИМЕР 8

1

3 побочная партия

AudioInst 1

4

5

6

Pa *

Pa *

Pa *

Pa *

Pa *

Пример 4

Medium Funk Samba

CAMBIOS

Пример 9

ТЕМА

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Gmaj Bbm7 C#m Edim Ebmaj Gbmaj

Пример 5

Shuffle funk

CAMBIOS

Пример 10

ТЕМА

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Пример 6

EL CANCION DE LA OLA

Пример

PIANO

Musical score for 'EL CANCION DE LA OLA' in G minor, 4/4 time. The score consists of three staves of music. Chords are indicated above the notes: Gm, E7, Gm, D, Gm, E7, A, Dm, Gm, Dm, Eb, Em, A, Gm, Dm, E, Dm.

Пример 7

НИЧЕГО

Пример 12

сл. Н. Киреева

Musical score for 'НИЧЕГО' in G major, 4/4 time. The score consists of ten staves of music with Russian lyrics. Chords are indicated above the notes: Em, C, Bsus, B7, Em, Em/D, C, B7, Em, Am6, Bsus, C, Am, H#dim, B7, Em, B7, Am, B7, Em, B7, Am, B7.

Снег на- кро- ет кпы- ши до- мов я за- бу- ду сло- во Лю- бовь
у- бе- га- ю, ве- тер в спи- ну я жду от- вет вспо- ми- на- ю наш рас- вет
Все за- бы- то о- сень прош- ла на- шу кни- гу пер- вой проч- ла у- хо- жу, за- хлоп- нув дсе
слу- ша- ла, ве- ри- ла
хо- чу уз- нать как стра- ни- цу про- лис- тать
но при- шла зи- ма Ни- че- го ! лишь зи- ма в ду- ше мо- ей толь- ко пыль от люб- ви
ос- та- лась в ней от- пус- ти! не- зо- ви ме- ня на- зад . вспо- миний сно ва ты
мой неж- ный взгляд Ни- че- го лишь зи- ма в ду- ше мо- ей толь- ко пыль от люб- ви
ос- та- лась в ней У- хо жу ,но "люб -лю" хо- чу кри- чать бу- ду о- сенью вновь
те бя я ждать!

Пример 8

Пример 13

ПАДАЕТ СНЕГ
слова Д. Ульянова

1

PIANO

3 C 4 E 5 F

ког- да на не- бе за- жи га- ют све- чи- и о- жи- да- ни- е вол-

6 Gsus 7 Am C+/G# 8 Am7/G F#m7/5- 9 Fmaj

ну- ет кровь ты ждешь как преж-дцу-да и чу- до не при-хо- дит вновь

10 E7 11 C 12 E7 13 A7

но без до- бра нет ху- да и как за днемо- пять нас ту- пит ве- чер за рас- ста- ва- ни- ем на-

14 Dm 15 G/H A/C# 16 Dm7 Gsus 17 C

сту- пит ве- чер зи- ма при-хо- дит и у- хо- дит ос- та- ет- ся лю- бовь

18 E7 19 Am 20 21 Dm

и все кру- жит- ся Па- да- ет, па- да- ет снег на ла- до- ни ло- жат- ся и та- ет снег

22 E7 23 Am 24 25 F

мне снит- ся вре- ме- ни вре- ме- ни бег си- лу- з- ты и ли- ца над го- ро- дом снег

26 Gsus 27 28 E7 29 Am 30

снег под мо- им ок- ном рез- вит- ся и- ней сверк- нет на тво- их рес- ни- цах

31 F 32 33 Gsus 34

па- да- ет, па- да- ет, па- да- ет па- да- ет снег

Основные произведения С. Гликлмана

Симфонические произведения

Музыка для театрального спектакля «В кольце тишины» для симфонического оркестра (1987)

Симфоническая поэма «Наследник из Калькутты» (1998)

Музыка к спектаклям и телефильмам

Музыка для документального телефильма «Гонка за ветром» (2006)

Музыка к театральной постановке «Белая Птица»

Музыка к театральной постановке по мотивам Т. Янсоон «Скажи мне, что есть Счастье?»

Камерные произведения

Скерцо для кларнета и фортепиано (1989)

Соната для Виолончели и фортепиано (1998)

Струнный квартет (1999)

Три пьесы для гобоя «Северные танцы»

Фортепианные произведения

Две прелюдии для фортепиано (1998)

Соната для фортепиано (1987)

Шесть прелюдий для фортепиано (1997)

Вокальные произведения

Три романса на стихи А.Фета (1988)

Два хора на стихи А.Блока (1989)

Пять романсов на стихи Н.Гумилева (1998)

Четыре романса на стихи А.Блока (2000)

Инструментальные эстрадно-джазовые произведения

Cambios (1992)

Camino de la Costa (1992)

Песни

You Are Leaving (Stay With Me) (1991); Никто не виноват, Я верю в любовь (1995); Не надо (1996); Хулиган, Танец Дождя (1997); Виниловое облако, Дракула, Белый ветер, Равновесие, Голос Земли, Когда Весна вернется, Засада, Королева Двора, Дикая Кошка-Весна, Амур, Танец Дождя (1998); Север, Королева Бала, Америка, Отмороженные, Красная жара, Это пройдет, Салют, Гавана (1999); Снег (2000); Напрасно, Первый Рыцарь, Боль Моя, Солнце жизни моей (2002); Завтрак Туриста, Детка, Капли на стекле, Еще не рай, Пьяное солнце (2003); Не доверяй, Такая плохая, Круги, После (2004); Ничего, По воде круги, Это новая игра, По черному по белому, Знаешь, Твоя игрушка, *Wild Cat*, Да, Устала-ла, *My Russian Eyes*, Зверь, Измена (2005); Мир на ладонях, Летучий Голландец, Ветер, Я украду у нее эту ночь, Высший Пилотаж, Красный закат (2006); Полная Луна, Ты Мой Снег, Отпускаю Боль, Я Буду Просто Любить Тебя, Любовь – это Полет, Стань Спасением Моим, Кружева, Экстремальная Любовь, Рассказ, Мексика (2007); *Devil in Your Heart, Summer Time Has Gone, I"Queen Of The Wind, I"Stealing The Night, Listen To Me, We Are Off To Hawaii, Back To The Ancient World, Ghost In My House, The Man Of My Dream*

Дискография

SONA Editora Discografica Del Principado (Espana, 1994)

FOUR SEASONS Sintez Production, 2004 (*Winter, Spring, Summer, Autumn*) – 4 диска

Александр Ярешко

Лилия ВИШНЕВСКАЯ

Развитие традиций кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова связано с именами многих педагогов, композиторов, учёных-исследователей. Среди них Лилия Алексеевна Вишневская (род.1952) – доктор искусствоведения (2012), профессор (2018), заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории (с 2018 года), член Союза композиторов России (с 2001 года).

Профессиональная биография Лилии Алексеевны складывалась в Майкопе (обучение и преподавание в музыкальном училище в 1968–1975 годах), Черкесске (преподавание в музыкальном училище в 1975–1979 годах) и Саратове, где она училась в консерватории, затем в аспирантуре, некоторое время работала в музыкальном училище, а с 1980-го года стала педагогом кафедры теории музыки и композиции. Становление её музыковедческого мастерства оказалось тесно связано с педагогом по специальности в консерватории и аспирантуре – Е.Д.Ершовой, давшей мощный интеллектуальный и профессиональный импульс для творческого роста своей воспитанницы.

С именем другого крупного учёного санкт-петербургской школы Т.С.Бершадской связаны углубление и специализация исследовательской мысли в области теоретических проблем этномузыковедения. Помощь и научное направление Бершадской стали неоценимы в работе над кандидатской диссертацией «О взаимодействии монодийных и гармонических принципов мышления в бурдонном двухголосии (на примере черкесских и карачаевских хоровых народных песен)», блестяще защищённой в Ленинградской консерватории в 1990 году.

Косвенное влияние на творческий рост Л.А.Вишневской оказали и другие педагоги-музыканты консерватории: профессора и доценты Р.С.Таубе, М.Н.Симанский, Л.Л.Христиансен (консультирующий по вопросам фольклора), А.А.Бренинг, И.А.Тютманов, Е.И.Вартанова, Т.Ф.Малышева. Тема кандидатской диссертации на новом научном

уровне была продолжена в докторской диссертации «Северокавказское народное многоголосие. Типология певческих моделей», которая столь же блистательно была защищена в 2012 году в диссертационном совете Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Десятки учеников по классу гармонии, сольфеджио, специальности – «количественный» результат педагогической деятельности Лилии Алексеевны – «качественно» выразился в признательности благодарных студентов, ныне работающих в разных учебных заведениях и городах России, в наградах администрации консерватории и руководителей Министерства культуры. Один из принципов педагогической работы Вишневской строится на мысли о том, что настоящее мастерство в профессии можно обрести только большим трудом. Этому принципу подчиняется вся деятельность Лилии Алексеевны, этого же она требует от своих учеников.

Разные грани её педагогики проявляются в успешном совмещении преподавания в высшем и среднем звеньях образования. Когда в 1992 году в г.Энгельсе открылся Музыкально-эстетический лицей для одарённых детей и встал вопрос о педагогических кадрах, она оказалась в ряду немногих педагогов консерватории, которых попросили организовать учебную, методическую и преподавательскую работу лицея в области музыкально-теоретических дисциплин. Разработанная ею методика ускоренного обучения по теории, гармонии, сольфеджио дала очень хорошие результаты подготовки учеников-лицейстов, успешно обучающихся в Московской, Санкт-Петербургской, Саратовской консерваториях, в Российской Академии музыки имени Гнесиных. Работа с учениками среднего звена продолжается и в колледже при Саратовской консерватории.

Музыкально-образовательная область педагогики Л.А.Вишневской связана с новыми, нетрадиционными формами обучения, среди которых большое место занимают импровизация и стилизация. Так, для младших классов музыкально-эстетического лицея г.Энгельса был создан экспериментальный курс импровизации на основе методики интегративного совмещения теории и практики, единства слухомоторных и мыслительных процессов познания музыки.

В консерваторском курсе гармонии у музыковедов и композиторов, совместно с педагогом и композитором Е.В.Гохман, был введён стилевой ракурс изучения предмета, основанный на совмещении тео-

рии, истории и сочинения музыки разных эпох и отражающий логику «подобное познаётся подобным». Импровизация и стилизация способствовали сближению теоретической информации и живой музыки, развитию творческого потенциала учеников, дали возможность многим из них попробовать себя в роли композитора.

Многолетний опыт работы в области стилевой гармонии получил обобщение в учебном пособии «Гармония в стилях. Теория. Практика» (Саратов, 2008). Пособие получило положительную оценку педагогов разных вузов. В том же году пособию Л.А.Вишневской был присвоен гриф Президиума Совета УМО: «Рекомендовано учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 “Музыковедение”». Главными экспертами-рецензентами пособия в присвоении грифа выступили доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского В.С.Ценова и доктор искусствоведения, профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных Л.С.Дьячкова.

Круг научных интересов Вишневской широк и многогранен. Это теоретическое музыкознание, история музыкальных стилей и жанров, проблемы этномузыкального знания. Последнее из этих направлений претворилось в многолетнем изучении традиционной музыки народов Северного Кавказа и в частности адыгов, балкарцев и карачаевцев. Являясь внештатным сотрудником Института гуманитарных исследований Карачаево-Черкесии, совместно с сотрудниками отдела искусствоведения этого института, Лилия Алексеевна участвует в полевой экспедиционной работе по изучению живой музыкальной традиции народов, в исследовании становления профессиональной композиторской школы Карачаево-Черкесии. Результаты этих изысканий публикуются в институтском научном издании «Вестник», в ряде тематических сборников по искусству народов Карачаево-Черкесии.

Одна из таких тем была заявлена в экспериментальном учебном пособии «Сольфеджио на материале музыки народов Карачаево-Черкесии» (Карачаевск-Черкесск, 2002), коллективном труде сотрудников Института гуманитарных исследований, Карачаевского педагогического университета и директора школы искусств г.Карачаевска Ф.Токовой – идейного вдохновителя, главного редактора и состави-

теля пособия. Перу Лилии Алексеевны принадлежит «львиная доля» материалов издания: систематизация музыкальных примеров, методические рекомендации и ритмо-певческие упражнения, теоретическая база в освоении ладовых, фактурных, метроритмических особенностей вокальной и инструментальной музыки народов Кавказа.

Продолжая работать в области этномузыкознания, Вишневская расширяет контекст изучения традиционной музыки погружением в историю, социум, традиционную культуру народов, обращается к современному состоянию музыкальной традиции. Этим проблемам посвящено исследование «Песенное искусство черкесов и карачаевцев в контексте традиционной культуры», над которым она работает в настоящее время.

Результаты научной работы Вишневской были неоднократно апробированы на различных конференциях, симпозиумах. В их числе, в последние годы, Всероссийские научные чтения «Памяти Б.Л.Яворского» (Саратовская консерватория), Международная научно-практическая конференция «Вселенная звука» (Московская консерватория), Международный симпозиум «Время культуры» (Российский институт культурологии), Международные «Серебряковские чтения» (Волгоградский институт искусств), Международная научно-практическая конференция «Интеграция наук как методологический феномен художественного образования» (Воронежский педагогический университет), Всероссийская научно-практическая конференция «Композитор и фольклор» (Воронежская Академия искусств) и др. Вишневская – автор множества публикаций, статей в сборниках научных трудов, в журналах «Музыкальная академия», «Музыка и время», «Музыковедение», «Рампа», в газетах «Музыкальное обозрение», «Саратовская областная газета», газета «Майкопские новости».

Самостоятельную линию научно-исследовательской и творческой работы Вишневской составляет изучение музыки современных отечественных композиторов – А.Шнитке, саратовских композиторов Е.Гохман, А.Павлючука, а так же северокавказских композиторов, в числе которых А.Дауров, С.Крымский, М.Туаршев, М.Ногайлиев, Е.Белашов, Ф.Токова и А.Малкандуев – молодой балкарский композитор, воспитанник Саратовской консерватории по классу В.С. Мишле.

В работах, посвящённых музыке этих композиторов, поднимаются вопросы становления профессионализма, соотношения академического и традиционно-национального, музыкального языка и сти-

ля, исполнительской интерпретации современной музыки. Л.А.Вишневская – автор буклета персоналий «50 лет Саратовской организации Союза композиторов России», вошедшего в программу презентаций VI Фестиваля «Панорама музыки России».

Отзывчивый товарищ, авторитетный педагог, перспективный учёный, музыкант-профессионал высокого класса – Лилия Алексеевна Вишневская находится в расцвете своего творчества и мастерства. Время рубежа веков стало временем её творческих свершений.

Список избранных научных работ Л.А.Вишневской

Особенности использования черкесского фольклора в «Исламее» А.Даурова // Композитор и фольклор, вып.64. М., 1982.

О взаимодействии монодийных и гармонических принципов мышления в бурдном двухголосии (на примере хоровых народных песен черкесов и карачаевцев). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Л., 1990

Некоторые черты стиля С.Крымского (к вопросу соотношения национального и профессионального в творчестве советских композиторов) // Вопросы анализа стиля. Саратов, 1991.

Некоторые вопросы слухового освоения монодийной системы мышления // Методика преподавания сольфеджио. Теория. История. Практика, вып.110. М., 1991.

Композитор М.Туаршев. Творческий портрет // Современное искусство Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1991.

Практика *basso–continuo* в учебном курсе гармонии // Учёные записки Саратовской консерватории, вып.1. Саратов, 2000.

К проблеме монодийных истоков в народной и профессиональной музыке // Учёные записки Саратовской консерватории, вып.1. Саратов, 2000.

Тонально-ладовые аллюзии в гармонии А.Шнитке (на примере Квинтета для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано) // Учёные записки Саратовской консерватории, вып.2. Саратов, 2000.

Фольклорный материал в музыкальном образовании (на примере песен народов Карачаево-Черкесии) // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Нальчик, 2001.

50 лет Саратовской организации Союза композиторов России. Саратов, 2001.

Восток–Запад: культурологические параллели музыкального содержания // Музыка и педагогика: проблемы профессиональной подготовки педагога-музыканта. Казань, 2002.

Фольклорное сольфеджио: экспериментальное учебно-методическое пособие (в соавторстве). Карачаевск-Черкесск, 2002.

Гармония в стилях. Теория. Практика. Учебное пособие. Саратов, 2003.

Заметки о творчестве Алексея Павлючука // Музыка и время. 2003, № 10.

Из истории Саратовской консерватории. Ответственный редактор и составитель Л.А.Кивалова. Саратов, 2004.

Художественный мир музыканта (о Международных чтениях, посвящённых Б.Л.Яворскому // Рампа. 2004, № 1.

Опыт использования теории ладового ритма Б.Яворского при анализе народной музыки // Венок Яворскому. Саратов, 2005.

О некоторых принципах педагогики Е.Гохман // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов, 2005.

Юбилей негубернского масштаба (к юбилею Е.Гохман) // Саратовская областная газета. 2005, 13 декабря

Этнослуховая парадигма традиционной музыки черкесов и карачаевцев // Композитор и фольклор: взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования. Воронеж, 2005.

Культурный канон в певческом искусстве черкесов и карачаевцев // «Вестник» Карачаево-Черкесского института гуманитарных исследований. Черкесск, 2006.

Исторический фактор в генезисе традиционной музыки черкесов и карачаевцев // Памяти Л.Л.Христиансена. Саратов, 2006.

Вариации на тему *EGCH*. Послесловие к юбилею (вариации на тему музыки Е.Гохман) // Музыка и время. 2006, № 8.

Творить своё время, а не отражать его (к 65-летию со дня рождения Е.Д.Ершовой) // Рампа. 2007, № 3.

Феномен диалога и монолога в певческой традиции адыгов, карачаевцев и балкарцев // Музыкальная академия. М., 2009, № 3.

Игорь Дороднов: «Довериться чутью – самое важное» // Рампа. 2009, № 11.

Традиционная песня адыгов, балкарцев и карачаевцев в контексте ранних форм интонирования // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2010, № 2.

Время...и песни композитора Евгения Бикташева // Музыка и время, 2010, № 6.

Владимир Магдалиц: «Мы не должны терять возможность захватить публику музыкой...» // Музыкальная академия. 2010, № 1.

Очерки истории и теории северокавказского вокального многоголосия: исследование. Саратов: изд-во «Новый ветер», 2011.

Черты агонального мышления в северокавказском вокальном многоголосии // Свод памятников состязательной культуры народов Юга России. Ростов-на-Дону: Экомост, 2012.

Северокавказская вокальная полифония в свете музыкальной агонистики // Международный электронный журнал «Израиль XXI». 2013, № 6 (42).

О музыке Владимира Мишле // Музыка и время. 2013, № 3.

Пути становления и развития профессионализма в творчестве композиторов Карачаево-Черкесии // Музыка и время. 2014, № 8.

Вокальная полифония карачаевцев и балкарцев в контексте фольклорных и храмовых форм многоголосия // Музыковедение. 2015, № 7.

Карачаево-балкарская историко-героическая песня во времени и пространстве // Музыковедение. 2016, № 8.

Два гения с берегов Волги // Музыка и время, 2017, № 11.

В «копилку» музыкального кавказоведения: «Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев» // Музыковедение, 2017, № 11.

Полистилистика в музыке саратовских композиторов. Монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017.

Признаки традиционного этикета в структуре северокавказской вокальной полифонии (на материале сольно-групповых песнопений адыгов, карачаевцев и балкарцев) // Музыковедение. 2018, № 10.

У истоков черкесской композиторской школы // Международный электронный журнал «Филармоника». 2018, № 1.

Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020, № 1.

К юбилею саратовских композиторов В. Мишле и В. Королевского // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1.

Ирина ЕГОРОВА

Имя Ирины Львовны Егоровой широко известно в Саратове и далеко за его пределами. Талантливый педагог, фольклорист-исследователь, исполнитель и художественный руководитель профессионального ансамбля народной песни «Благодать», студенческого фольклорного ансамбля «Родник» и мужского трио «Волгари», композитор, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов. И это далеко неполный перечень её многогранной и плодотворной деятельности.

Ирина Львовна родилась 19 июня 1955 г. в городе Марксе Саратовской области, расположенном в одном из живописных уголков правобережья Волги. Её родители не были музыкантами. Папа – Рожков Лев Петрович, инженер. Мама – Рожкова Нина Фёдоровна, фармацевт. Но музыка и песня всегда звучали в семье. Лев Петрович обладал красивым баритоном и когда приходили в гости его отец, Пётр Филиппович, и брат Виктор, пели на три голоса «Есть на Волге утёс», «Ревела буря, гром гремел», «Из-за острова на стрежень», «Славное море – священный Байкал» и др. В молодости мама хорошо играла на семиструнной гитаре, пела. Но особым исполнительским даром обладала бабушка по линии матери – Мария Васильевна Пуговкина. Каждая песня в её исполнении звучала искренне, глубоко и проникновенно. Она по-настоящему, как говорят в народе, «играла песни».

Именно от бабушки унаследовала Ирина Львовна любовь к русской песне, которая впоследствии предопределила её выбор профессионального пути. Но до этого было обучение в детской музыкальной школе г. Маркса. Затем учёба на теоретическом отделении Саратовского музыкального училища (ныне Областной колледж искусств), где её преподавателями были замечательные музыканты: Ж.И.Преображенская (музыкальная литература), Л.П.Костромина (теория музыки, гармония, сольфеджио), А.А.Бренинг (анализ музыкальных произведений, полифония), В.П.Беренков (композиция),

Л.А.Гусарова (музыкальное народное творчество), Л.С.Дементьева (ф-но).

Будучи студенткой училища и посетив однажды концерт народного хора консерватории под руководством Льва Львовича Христиансена, который вдохновенно и убедительно рассказывал о каждой исполняемой песне, Ирина поняла, что фольклор и есть её призвание. По окончании училища она поступает в консерваторию на отделение руководителей народного хора в класс профессора Л.Л.Христиансена. Увлечённо постигая необъятный мир народно-песенного искусства, она активно участвует в творческой и общественной жизни вуза. Ежегодно отправляется в фольклорные экспедиции на родину мужа, Виктора Егорова, в Липецкую область, где записывает уникальные многоголосные образцы традиционных песенных жанров. Обучаясь на старших курсах, возглавляет студенческую научно-творческую организацию (СНТО) на своём отделении, организует научно-практические конференции, в числе других студентов постоянно выступает с докладами.

И.Егорова стала последней выпускницей в классе профессора Льва Львовича Христиансена, так как по состоянию здоровья он вынужден был уйти из консерватории. Блестяще защитив концертную программу и дипломную работу, написанную под его научным руководством, и с отличием окончив консерваторию (1983), Ирина окунулась в активную творческую и организационную работу.

В 1983–1989 гг. она основатель и руководитель фольклорного ансамбля в клубе Всесоюзного проектного института «ГИПРОПРОМСЕЛЬСТРОЙ». В 1983–1997 гг. – внештатный сотрудник и консультант по фольклору в Областном Доме народного творчества (ОДНТ). В качестве режиссёра участвует в организации и проведении областных фольклорных фестивалей: «Родники Поволжья» (Хвалынский, 1991) и «На родине Ольги Ковалёвой» (Калининск, 1992–1996). Принимает участие в работе жюри областных смотров и конкурсов народного творчества.

1989г. стал поворотным в жизни И.Л.Егоровой. Она получает приглашение на работу в Саратовском областном училище культуры с целью создания там отделения руководителей народного хора. Ирина Львовна с неутомимой творческой энергией взялась за организацию нового направления в обучении студентов училища. Она погружается в составление учебного плана новой специальности, разработ-

ку рабочих программ по всем профилирующим дисциплинам, осуществляет профориентационную деятельность и первый набор студентов. В течение первых двух лет работы в училище все специальные дисциплины ей приходится вести одной. Это был нелёгкий труд, но, вместе с тем, и хорошая возможность приобретения бесценного методико-педагогического и организационного опыта.

Работая в училище и будучи внештатным сотрудником ОДНТ, Ирина Львовна стала инициатором и одним из основных организаторов «Первого Зонального конкурса исполнителей народной песни имени Л.А.Руслановой» (1993), ставшего теперь престижным Всероссийским конкурсом народно-песенного исполнительства. Выполняя сложную организационную работу по подготовке самого первого конкурса Руслановой, продумывая все нюансы его проведения, она успевала заниматься и подготовкой к творческим состязаниям собственных студентов. Ученица класса И.Л.Егоровой Александра Ершова стала обладательницей диплома лауреата I степени.

В этот период Ирина Львовна проявляет себя и как солистка. Участвует в концертах вместе с ансамблем народных инструментов «Лель» (художественный руководитель В.И.Егорова), исполняя песенный фольклор разных региональных стилей и жанров в Саратове и области, на фольклорном фестивале «Музыка и молодёжь» в городах Дании (1994), во время творческой поездки саратовской делегации в Северную Каролину (США, 1996). В качестве солистки она приняла участие в фильме «Серебряные струны “Леля”» (1994, ГТРК «Саратов»).

В 1998г., откликнувшись на предложение директора Городского Центра национальных культур (ГЦНК) О.П.Шведова создать коллектив, отражающий саратовские песенные традиции, Егорова становится основателем и бессменным художественным руководителем профессионального ансамбля народной песни «Благодать». Определяет творческое кредо коллектива, формирует репертуар, упорно добивается естественности волжской певческой манеры и убедительности художественно-образной трактовки песен. Прошедшие серьёзный отбор талантливые артисты довольно быстро усвоили уроки руководителя. Концертируя в Саратове и в районных центрах области, ансамбль приобретает необходимый сценический опыт и свой творческий почерк, соответствующий саратовскому певческому стилю. Уже через два года «Благодать» принимает участие в IV Всероссийском

конкурсе-фестивале православно-патриотического творчества «Святая Русь» (Волгоград, 2000), завоевав диплом лауреата I степени. Это была первая творческая победа Ирины Львовны, получившая заметный отклик в прессе. В последующие годы ансамбль принял участие в гастрольной поездке по Италии (2004), в международных фестивалях в России (2006), Голландии (2008), Бельгии (2008).

С ансамблем «Благодать» И.Л.Егорова активно пропагандирует песенный фольклор Поволжья, выступает с просветительскими программами, участвует в концертных поездках по городам России. В 2006 году записан первый CD-диск с песнями Саратовской области в исполнении коллектива, который быстро разошёлся среди профессионалов и любителей народного творчества.

За 22 года плодотворной творческой деятельности коллектив под руководством И.Егоровой стал широко известен и приобрёл многочисленную аудиторию поклонников разных возрастных категорий. За это время было осуществлено более 1000 концертных выступлений и подготовлено свыше 40 тематических концертных программ. Особо значимыми среди них следует считать музыкально-просветительские концертные композиции, циклы концертов к традиционным праздникам русского календаря и циклы концертов-бесед, осуществляемые на благотворительной основе для социально незащищённых слоев населения.

Поистине титанической можно считать работу Ирины Львовны над созданием цикла концертов «Русский месяцеслов», состоящего из 10 разнообразных программ концертов-бесед, посвящённых православным праздникам, историческим и памятным датам России, выдающимся личностям и деятелям, святым угодникам и мученикам, своими подвигами на Русской земле просиявшим. Они с большим успехом с сентября по июнь 2010–2011 гг. ежемесячно проходили в Саратовской Областной универсальной научной библиотеке (СОУНБ). Проект был осуществлён под патронатом саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры (председатель Т.Г.Кайль) и при участии ансамбля народных инструментов «Лель» (художественный руководитель заслуженный артист РФ, профессор В.И.Егоров).

Вот отзыв Л.А.Канушиной, директора СОУНБ, заслуженного работника культуры РФ: *«Ирина Львовна Егорова на протяжении 25 лет активно и плодотворно сотрудничает с Областной универсаль-*

ной научной библиотекой. Просветительские программы, подготовленные ею для широкого круга читательской аудитории, всегда отличаются глубокой содержательностью и высоким уровнем профессионального исполнения. Это и тематические вечера, посвященные традиционной русской культуре и песенности, и концерты песен на стихи саратовских поэтов (ежегодные творческие вечера поэта Н.Е.Палькина). Особый интерес у слушателей вызвали концерты-беседы из цикла «Русский месяцеслов» <...>. Этот цикл получил самые восторженные отзывы у постоянных читателей библиотеки, освещался в прессе. Ирина Львовна, будучи автором многих публикаций, регулярно проводит презентации своих книг и методических пособий. Книги, созданные ею, пользуются большим спросом у читателей. Весомая просветительская и творческая деятельность И.Л.Егоровой нацелена на развитие интереса к истории культуры и России, на воспитание духовности и любви к народному искусству среди молодёжи» (08.07.2014).

Цикл «Преданья старины глубокой» (2011–2012) возник по многочисленным просьбам зрителей, став своеобразным продолжением «Русского месяцеслова». Он прозвучал в Малом зале консерватории и состоял из шести концертных программ в форме беседы со зрителями. Пять программ («Богородицы прекрасный Лик», «Декабрь Православный», «Зимние забавы», «Сретение Господне», «Широкая масленица») прозвучали в исполнении ансамбля «Благодать». Завершением цикла стал концерт в 2-х отделениях «Благовестуй, земле, радость великую!», который прошёл в Большом зале консерватории при участии ансамбля народных инструментов «Лель».

Более долговременным стал цикл литературно-музыкальных композиций «Благовестье», состоящий из 20 разнообразных программ (2012–2017). В осуществлении данного проекта Ирина Львовна выступила не только как художественный руководитель певческого коллектива, но и как сценарист, режиссёр, лектор-ведущая и исполнитель песен в составе ансамбля или соло. Концерты получили широкий резонанс в саратовской прессе и многочисленные, восторженные отзывы зрителей.

Грани таланта И.Л.Егоровой раскрываются не только в её исполнительской деятельности, но и в композиторском творчестве. Песни Ирины Львовны давно полюбились жителям Саратова и дале-

ко за его пределами. Они звучат в исполнении солистов, ансамблей и хоров.

Автор серьёзно подходит к выбору поэтических текстов для своих произведений. Это стихи русских поэтов XIX в., которые легли в основу сочинений, объединенных в своеобразный цикл песен, предназначенных для исполнения народным вокальным ансамблем или хором без сопровождения: «Завет старины» на стихи А.Майкова, «Наш век» на стихи Ф.Тютчева, «Научи меня молиться, добрый ангел» на стихи П.Вяземского.

Сочинения на тексты современных поэтов В.Гина, Л.Осокиной, Н.Палькина, А.Палькина, А.Семёнова, А.Солодовникова, В.Соколовой и др. отличает жанровое и стилевое разнообразие. В них присутствуют простота и естественность интонационного начала в сочетании с глубиной проникновения в идейный замысел и подтекст сюжета.

Итогом многолетнего творческого содружества с известным саратовским поэтом Николаем Егоровичем Палькиным стал целый ряд разнообразных по стилю песен для солистов и вокальных коллективов народного амплуа. Средства интонационно-музыкальной выразительности, применяемые автором убедительны. Это современная ритмика песни «Родина моя» и эпическая сдержанность баллады «Страница», написанных для народного ансамбля, тонкая лирика романсов «Берёзонька-берёза», «Дождик льёт», «Просто невозможно», «Замело дорожки», восторженность чувств песни «Подснежник» и лёгкая ирония «Маленькой баллады о большом несчастье». Это и патриотический пафос в песне «Над горой Соколовой летят журавли» для народного хора в сопровождении баяна (фортепиано) и причетно-плачевая стилистика антифонного пения, близкого к фольклорной традиции в песне «Матушка-Волга».

Среди исполнителей профессиональные и самодеятельные артисты – студенты высших и средних учебных заведений, учащиеся музыкальных и общеобразовательных школ. Песня «Страница» на стихи Н. Палькина, записанная в фонд ГТРК «Саратов», часто звучит по радио в исполнении Валентины Гришиной и ансамбля народных инструментов «Лель» под руководством заслуженного артиста РФ В.И.Егорова. Песня «Подснежник» прозвучала на сцене Саратовского театра оперы и балета в программе юбилейного вечера Н.Е.Палькина (3.04.2012) в исполнении Балашовского народного ансамбля песни и

пляски «Зоренька». Песни автора часто звучат в исполнении ансамбля «Благодать» и пользуются большим успехом у слушателей и коллег-музыкантов. Вот выдержки лишь некоторых из множества отзывов о композиторском творчестве Егоровой.

Ольга Ивановна Кулапина – профессор кафедры теории музыки и композиции теоретико-исполнительского факультета, кандидат философских наук, доктор искусствоведения:

«Творчество Ирины Егоровой связано с песенными жанрами для исполнителей в народной манере пения – достаточно редкое в настоящее время явление. Знание природы народной музыкальной речи и законов многоголосного мышления русского народа позволяет автору создать партитуры, фольклорные по форме и фактуре, характерно национальные по интонационному складу и современные по функционально-гармоническому колориту. Типичные черты стиля автора наиболее отчетливо проявляются в сочинениях на народные поэтические тексты и в хоровых обработках народных мелодий. Они ярко и масштабно раскрывают мощь хорового звучания в вариантном развитии композиционной структуры и сложной функционально-гармонической палитре. Это находит отражение и в интонационно-мелодическом сплетении линий подголосков, образующих многоголосную фактуру, приближенную к природе фольклорного звучания. Примером могут служить хоровые партитуры песен на слова неизвестных авторов: “Мой духовный сад”, “Ксения Блаженная”; обработки народных песен: “Меж крутых бережков”, “Мимо леса, мимо темного”, “В три иголки Маша шьёт”, “Трудился труженник”, “Развяжите мои крылья” и др.. Следует отметить, что многоголосные песни автора выразительно и убедительно в образном отношении звучат как с аккомпанементом, так и без сопровождения.

Простотой и ясностью интонационно-мелодического строя отличаются песни И.Л.Егоровой для детей. Они могут исполняться как в концертных программах взрослых исполнителей для детской аудитории, так и детскими певческими коллективами. Это цикл духовных песен “Как в стае горлиц белоснежных” на стихи неизвестного автора, “Осанна” на стихи Александра Солодовникова, “Святая Людмила” на стихи Татьяны Чертовой и песня на стихи Н.Палькина «Подснежник» в сопровождении баяна (фортепиано).

Исполнение песен Егоровой всегда происходит на высоком художественном уровне и находит отклик у слушателей, что не раз отмечалось в прессе» (14.01.2012).

Тамара Георгиевна Кайль – председатель Саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры, журналист: «Песни Ирины Егоровой мелодичны и проникновенны. Ценность этих произведений заключается в том, что автор адресует их исполнителям и слушателям, ищущим духовного и интеллектуального общения с искусством. Подчеркивая смысловой контекст поэтического содержания, И. Егорова находит для своих напевов интонации, способные пробудить самые сокровенные чувства. Такими являются песни “Научи меня молиться, добрый Ангел” (стихи П.Вяземского), “Странница”, “Берёзонька-берёза”, “Дождик льёт” (стихи Н.Палькина), “Не обижайте матерей” (стихи В.Гина). В исполнении ансамбля народной песни “Благодать”, руководимого И.Л.Егоровой, эти песни не оставляют равнодушными никого из слушателей. Важное место в творчестве И.Егоровой занимают песни духовной тематики – жанр, особенно востребованный слушателями в последние годы» (20.12.2012).

Высокие достижения в творческой, просветительской, исполнительской и научно-фольклористической деятельности послужили основанием для вступления Ирины Львовны Егоровой в Союз композиторов РФ (2013). Она является автором более 120 песен и обработок. В 2016 году состоялись две значительные премьеры сочинений И.Егоровой на стихи Светланы Васильевны Кековой: драматический вокальный цикл «Посвящение Украине – 2014», состоящий из 4-х произведений («Нам нельзя молчать»; «В Киеве уже цветут каштаны»; «Жатва»; «Покаяние»), прозвучавших в исполнении ансамбля «Благодать», и масштабное эпическое произведение для народного хора «Где река бежит», которое впервые было исполнено в дипломной концертной программе её студента М. Молчанова.

С.В.Кекова – выдающийся поэт современности, лауреат литературных премий, доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории, тонко выразила внутренний мир творческой личности Ирины Егоровой в стихотворении, посвящённом ей, и опубликованном в литературном журнале «Знамя» (№ 6, 2021) в подборке стихов «Гранатовые яблоки».

И.Л.Егоровой

Средь зарослей русской печали
на фоне реки голубой
мы вместе с тобою молчали
и плакали вместе с тобой.

Листвой шелестели берёзы,
и плеск раздавался волны,
и снова мы видели слёзы
на лице великой страны.

Коня ей, как прежде, не спешить,
в избе ей, как прежде, не жить.
Но чем её можно утешить
и слёзы её осушить?

Ах, родина, пашня, дорога,
и в горе ты так хороша!
Тебе только песня – подмога
да женщины русской душа.

Концертная, композиторская и просветительская деятельность И.Л.Егоровой осуществляется без отрыва от основной педагогической деятельности. Более того, в составе ансамбля «Благодать» поют в основном её ученики – студенты и выпускники консерватории, где она, будучи профессором и одним ведущих педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии, трудится более 20 лет. Ведёт основные специальные дисциплины, является автором-разработчиком более двадцати учебно-методических комплексов и рабочих программ по многим профилирующим предметам учебного цикла.

На работу в консерватории, сначала по совместительству (1999), а с 2000 г. и на постоянной основе, И.Егорова была приглашена заведующим кафедрой Александром Сергеевичем Ярешко. С приходом Ирины Львовны в родные пенаты, многое стало меняться в структуре учебного процесса на кафедре. Нельзя не сказать о том, что логически выстроенная система обучения, созданная Л.Л.Христиансенем на заре становления народно-певческого образования в период его руко-

водства отделением (1967–1983), была практически забыта после того, как Лев Львович ушёл из консерватории. А.С.Ярешко возглавил отделение руководителей народного хора в тот момент, когда от прежней системы оставались фактически «обломки». Была нарушена научно-практическая концепция подготовки специалистов в области народного исполнительства, упразднены курсовые ансамбли, изъято из учебного процесса изучение основополагающего труда Льва Львовича Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни» – краеугольного камня его творческой фольклористической школы.

Невероятными усилиями Ирине Львовне удалось убедить А.С.Ярешко, преодолев существующую инерцию текущего процесса, вернуться к прежней системе обучения, основоположником которой был Лев Львович Христиансен, – выдающийся учёный, педагог, фольклорист, большой знаток народного творчества, авторитетный специалист в области народно-песенного исполнительства. С 2000 г. курсовое обучение по ансамблевому пению постепенно начало восстанавливаться. Ирине Львовне вновь пришлось стать первопроходцем и в этом начинании. Учебно-методические комплексы и рабочие программы по «Ансамблю» и «Региональным традициям ансамблевого пения» – авторские разработки Егоровой. Вторичный отсчёт курсового обучения на кафедре ведётся именно с её ансамбля «Родник».

Позже А.С.Ярешко многократно заявлял о достоинствах подобной формы работы со студентами, а И.Л.Егорова не раз доказывала это высокими творческими достижениями своих учеников. В октябре 2004 г. студенческий курсовой ансамбль «Родник» под её руководством стал лауреатом I степени и обладателем специального приза IV Национального конкурса «Есенинская Русь» (Рязань). С тех пор каждый новый состав ансамбля «Родник» завоёвывает первые места на престижных Всероссийских и Международных конкурсах:

- Лауреат IV Национального конкурса «Есенинская Русь» (Рязань, 2004);
- Лауреат Всероссийского фестиваля «Фольклорные студии» (Саратов, 2007, 2010);
- Лауреат I степени VII Межрегионального конкурса имени Л.Л.Христиансена (Екатеринбург, 2010);
- Лауреат I степени Международного конкурса «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2012);

- Лауреат I степени II Открытого Всероссийского конкурса молодых исполнителей народной песни имени Л.Л.Христиансена (Екатеринбург, 2014).
- Гран-При VIII Всероссийского конкурса имени Н.В.Плевицкой (Курск, 2017);
- Лауреат I степени Всероссийских конкурсов-фестивалей «Песни, рожденные в боях...» (Саратов, 2018–2020);
- Лауреат I степени IX Всероссийского фестиваля-конкурса народно-певческого искусства «Вечные истоки» (Москва, 2019);
- Лауреат I степени III Всероссийского конкурса вокального искусства «Мы поедem во иные города» (Астрахань, 2021);
- Лауреат I степени Международного конкурса-фестиваля «Зимние творческие игры» (Москва, 2021).

Кроме ансамбля «Родник» в 2017 г. И.Л.Егоровой организован мужской фольклорный ансамбль «Трио-Волгари», состоящий из числа студентов её класса, успешно выступающий в концертных программах и ставший победителем Всероссийских и Международных конкурсов:

- Лауреат I степени Международного конкурса вокально-хорового и вокального исполнительского искусства «Поющее Белогорье» (Белгород, 2018);
- Лауреат Всероссийского фестиваля народного искусства, посвященного памяти А.С.Ярешко (Саратов, 2018);
- Лауреат I степени IX Всероссийского фестиваля-конкурса народно-певческого искусства «Вечные истоки» (Москва, 2019);
- Лауреат II степени Всероссийского конкурса-фестиваля «Песни, рождённые в боях...», посвященный памяти А.С.Ярешко (Саратов, 2020).

В классе вокальной подготовки среди студентов профессора И.Л.Егоровой, обучающихся по направлениям «Хоровое народное пение» и «Сольное народное пение», свыше 50 лауреатов и дипломантов Всероссийских и Международных конкурсов и фестивалей. Отметим лишь самые яркие достижения в наиболее престижных конкурсах:

Карина Попова – дважды лауреат I степени VII и VIII Всероссийских конкурсов имени Л.А.Руслановой (Саратов, 2012–2015), лауреат I степени VI Всероссийского конкурса имени Н.В.Плевицкой (Курск, 2013), лауреат IV Международного конкурса «Голоса Золо-

той степи» (Астрахань 2013), лауреат I степени II Международного фольклорного фестиваля-конкурса «Предания старины» (Саранск, 2017);

Дарья Чадаева – лауреат II степени VIII Всероссийского конкурса имени Н.В.Плевицкой (Курск, 2017) и лауреат I степени IX Всероссийского конкурса имени Л.А. Руслановой (Саратов, 2018);

Куантай Абельдинов – ГРАН-ПРИ Международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2014), лауреат I степени V Всероссийского фестиваля-конкурса народно-певческого искусства «Вечные истоки» (Москва, 2015).

Анна Кудрявцева – лауреат I степени Международного конкурса-фестиваля «Зимние творческие игры» (Москва, 2021); лауреат I степени Всероссийского конкурса традиционной песни «Разродимая сторонка» (Волгоград, 2021); лауреат I степени III Всероссийского конкурса вокального искусства «Мы поедem во иные города» (Астрахань, 2021).

В 2011 г., используя свой бесценный опыт по организации отделения народно-песенного исполнительства в Саратовском областном училище культуры (1989–1999), И.Л.Егорова вновь становится основателем подобного отделения, но уже на факультете среднего профессионального образования (СПО) в консерватории. Вновь разрабатывает рабочие программы и УМК, налаживает процесс обучения, и все специальные дисциплины на первом году обучения ведёт сама. Студенты первого выпуска сольного народного пения показали очень высокие результаты подготовки и по окончании СПО все поступили в консерваторию, попав на курс к своему любимому педагогу И.Л.Егоровой. Блестяще защитив дипломные программы в 2019 г., они успешно занимаются профессиональным творчеством в разных городах страны.

Яркий профессионализм, невероятная работоспособность, талант и многогранность деятельности обеспечили Егоровой повышение должностного статуса в консерватории. В 2007 г. ей присвоено учёное звание доцента, в 2015 г. – учёное звание профессора.

Опытный методист и исследователь, И.Л.Егорова является преемником и последователем научно-творческой концепции своего учителя, выдающегося учёного-фольклориста, заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Л.Л.Христиансена. Разработав на основе его научных изысканий и трудов авторский лекционно-практический

курс «Ладовая интонационность русской песни и народный распев», она с 2000 г. преподаёт данный предмет студентам консерватории. Важно подчеркнуть, что эта дисциплина, единственная в своём роде, не изучается больше ни в одном другом вузе страны. А уникальность данного курса в том, что опираясь на гениальные научные открытия Л.Л.Христиансена, восприняв из первых рук основы его методологии интонационно-смыслового анализа песенного фольклора, И.Л.Егорова учит студентов понимать истинный смысл народной песни, глубоко погружаясь в ассоциативно-образный контекст музыки и поэтического текста и раскрывая его в собственной исполнительской интерпретации.

Обобщению трудов Л.Л.Христиансена, исследованию его рукописного наследия, посвящено 34 научных статьи и две исследовательских монографии И.Л.Егоровой: «Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства» (2018) и «Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена (к 110-летию со дня рождения)» (2020).

Взяв на вооружение учение Христиансена и его методологию целостного интонационно-смыслового анализа песни, И.Егорова разработала собственную концепцию исследования творчества выдающейся русской певицы Л.А.Руслановой, успешно защитив кандидатскую диссертацию на тему «Исполнительский стиль Л.А.Руслановой в контексте интерпретации народной песни» (2009), с присвоением учёной степени кандидата искусствоведения. Материалы диссертационного исследования легли в основу научной монографии «Исполнительский стиль Лидии Руслановой» (2010), которая сразу же вызвала неподдельный интерес среди профессионалов и знатоков народно-певческого искусства. Вот лишь некоторые отзывы на эту книгу, любезно предоставленные Ириной Львовной из её личной переписки с известными российскими этномузыкологами:

Фрагмент письма Татьяны Ивановны Калужниковой, доктора искусствоведения, профессора Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского (30 декабря 2013 г.):

«Уважаемая Ирина Львовна! <...> Хочу сказать, хотя и с некоторым опозданием, несколько слов о Вашей книге. Она произвела на меня очень благоприятное впечатление. Вы убедительно связываете творческий облик Л.А.Руслановой с региональной фольклорной традицией, в условиях которой она сформировалась. Причем делаете

это и в отношении репертуара, и в отношении исполнительской манеры. Понравились мне и Ваши наблюдения о способе образования Руслановой сольных вариантов ансамблевых песен. Этот метод может быть применен и в анализе творчества фольклорных певцов. Важно, что работа написана логично, точно – словом, несет на себе отсвет интеллигентности автора. Так что я Вас поздравляю и желаю дальнейших успехов. Ваша Т. Калужникова».

Фрагменты письма Маргариты Геннадиевны Хрущевой, профессора Астраханской государственной консерватории, кандидата искусствоведения (8 января 2014 г.):

«Дражайшая Ирина Львовна! Вы так высоко меня подняли в просто справедливой (как мне казалось) и весьма краткой оценке вашего ТРУДА о Руслановой. Вы ведь создали новый подход к осознанию таких личностей, подобных Руслановой! <...> Что же касается Ваших деяний, Ваших трудов, публикаций, то искренне желаю Вам раздвинуть стенки Вашей природной деликатности и немножко забыть о "самоедстве" (что сложно), но хотя бы при помощи коллег ИЗВНЕ осознать, что Вы создали не тропинку, но ДОРОГУ в науку, дорогу познания, которая для всех пока что в тумане непонятого и непознанного. Простите, что высказываюсь не научно терминологически, ибо всё это предстоит еще раз систематизировать, создавать новый Словарь – Вам! И пусть будет в этом пути Вам БЕЛАЯ ДОРОГА, как желают калмыки! Ваша Маргарита».

Нелишне отметить, что данный научный труд включён в РИНЦ и имеет многочисленные цитирования.

Публикационная деятельность И.Л.Егоровой разнообразна. Она насчитывает свыше 70 наименований работ и сочетает в себе научно-исследовательскую, учебно-методическую, педагогическую и творческую направленность разнообразных профессиональных интересов автора. Из них 50 публикаций, включённых в РИНЦ, имеют свыше 100 цитирований.

Неоценим её вклад в научное осмысление и прославление не только наследия Л.Л.Христиансена и феномена исполнительского творчества Л.А.Руслановой, Н.В.Плевицкой, Ф.И.Шаляпина, но и в исследование особенностей саратовского песенного стиля, манеры пения и вокальных приёмов. В итоге этой многолетней работы, тезаурус народно-певческого искусства пополнился новыми терминами и определениями, сформулированными Ириной Львовной в ряде науч-

ных публикаций. Например, ей принадлежат уже утвердившиеся в практике термины «*пение в разграниченных регистрах*» и «*вокальный предъём*», характеризующие специфику певческих традиций большинства районов Саратовского Поволжья. Руководствуясь научными воззрениями Христиансена и опираясь на свой многолетний практический опыт в народном пении, она даёт следующее определение, наиболее точно, на наш взгляд, отражающее суть этого понятия как неотъемлемого атрибута музыкального народного творчества: «*Народное пение – коллективное или индивидуальное искусство живой исполнительской практики и художественного воплощения народных представлений о картине мира средствами музыкально-поэтического языка, разговорной певческой манеры и фонетики как компонентов народной музыкальной речи и местного музыкально-певческого диалекта, возникших и развивающихся в процессе творчества, отражающего менталитет, эстетику и национальный характер этноса*».

Хорошо известны педагогам ДШИ, преподавателям и студентам высших и средних специальных учебных заведений страны, а также руководителям любительских народно-певческих коллективов, учебные и учебно-методические пособия И.Л.Егоровой: «Волжские напевы» (2006); «Русские народные песни Липецкой области» (2007); «Русские народные песни Саратовской области. Из репертуара ансамбля “Благодать”» (2010); «Духовные и патриотические песни из репертуара ансамбля “Благодать”» (2012); сборник авторских сочинений «Избранные песни и обработки» (2014); хрестоматия «Репертуар фольклорного ансамбля» (2019).

Эти методические пособия получили высокую оценку у студентов и преподавателей народного вокала и класса ансамбля в столичных вузах: РАМ имени Гнесиных, МГИК, ГМПИ имени Ипполитова-Иванова. Песни в обработке Егоровой прочно вошли в репертуар народных хоров и ансамблей данных учебных заведений.

Активно занимаясь исследовательской работой, И.Л.Егорова выступила с докладами на более чем 50 Международных и Всероссийских научных конференциях, конгрессах, форумах. Она имеет почетное звание «Заслуженный работник науки и образования» РАЕ (2015), является сотрудником редакции научного журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (с 2017), старшим научным сотрудником Центра комплексных художествен-

ных исследований (с 2018). Она участвовала в работе комиссии научной экспертизы кандидатских диссертаций диссертационного совета СГК имени Л.В.Собинова и в качестве официального оппонента на защите кандидатской диссертации.

Являясь талантливым педагогом, Ирина Львовна прививает необходимые навыки научно-исследовательской работы аспирантам, студентам бакалавриата и магистратуры, которые достигают высоких результатов, выступая с докладами на студенческих научно-практических конференциях и становясь победителями в конкурсах научных работ. Студенты класса Егоровой имеют неизменно высокие показатели в учёбе, концертной и научной деятельности. В разных городах России успешно трудятся по специальности более 80 её выпускников. Следует отметить и организационно-научную деятельность Егоровой на кафедре, где с 2001 по 2019 год она была бессменным научным руководителем студенческого научно-творческого общества (СНТО). За этот период стала основателем и организатором ежегодных кафедральных студенческих научно-практических конференций «По следам фольклорных экспедиций», посвящённых памяти Л.Л.Христиансена. Организовала работу студенческой редколлегии СНТО и на протяжении 15-и лет была научным руководителем и главным редактором стенгазеты «Фольклорист». Стала основателем и в течение 4-х лет научным руководителем кафедрального студенческого клуба фольклористов «Наследие». На протяжении 21 года является куратором студенческих групп кафедры.

Профессионализм И. Егоровой востребован далеко за пределами Саратова, о чём свидетельствуют приводимые ниже факты:

Председатель жюри Межрегионального фестиваля «Лики наследия» (Хабаровск, 2014); *председатель жюри* Открытого Межрегионального фольклорного марафона-конкурса традиционной славянской культуры «Радовесть» (Омск 2015), *председатель жюри* I, II и III Открытого фестиваля православно-патриотической песни «Святой Георгий» (Саратов 2016; 2017; 2018); *председатель жюри* Всероссийского интернет-конкурса исполнителей народной песни «На песенной передовой», посвященного 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.. (Москва, ГРДНТ имени В.Д.Поленова – 2020).

Член жюри I–V Межрегиональных фестивалей-конкурсов «Преображение» (Саратов, ОмЦ – 2007–2020); VI, VII, VIII, IX Всерос-

сийских конкурсов имени Н.В.Плевицкой (Курск, 2013, 2015, 2017, 2019); II Всероссийского конкурса имени Л.Л.Христиансена (Екатеринбург 2014); II и III Всероссийских конкурсов «Русская песня» (Оренбург, 2019–2020), а также многочисленных областных конкурсов детского и юношеского песенного творчества.

Автор лекционных курсов, семинаров, мастер-классов на ФПК СГК имени Л.В.Собинова (2012–2013), Областных методических центров Саратова (2014–2018), Астрахани (2015), Белгорода (2018). Лекционно-практические занятия для участников Всероссийского онлайн-семинара-практикума руководителей народно-певческих коллективов (Москва, ГРДНТ имени В.Д.Поленова – 2020). Многочисленные мастер-классы, семинары. Лекции в прямом эфире ВКонтакте в рамках проекта «На песенной передовой» Отдела народно-певческого искусства Государственного Российского Дома Народного творчества. Темы: «Исполнительский стиль Лидии Руслановой» (28.06.2020) и «Лев Львович Христиансен. 110 лет со дня рождения» (12.07.2020).

Постоянно оказывает методическую помощь педагогам музыкальных школ и училищ, успешно проводит мастер-классы в ВУЗах и СУЗах России (Астрахань, Балашов, Белгород, Екатеринбург, Калининск, Курск, Камышин, Маркс, Омск, Оренбург, Саратов, Хабаровск) и за рубежом (Международный фольклорный фестиваль в г.Вехениген, Голландия. 2008г.); проводит курсы повышения квалификации в Областных учебно-методических Центрах и Областных Центрах народного творчества (Астрахань, Белгород, Саратов, Хабаровск).

Ирина Львовна – лауреат Всероссийских и Международных конкурсов и фестивалей (1994–2021). Её заслуги отмечены нагрудным знаком Всероссийского общества охраны памятников и культуры «За активное участие в работе общества» (2010), почетными грамотами и благодарственными письмами министерств, ведомств, комитетов, общественных организаций и учебных заведений разных областей России, глав муниципальных районов Саратовской и других областей и регионов страны. Наиболее значимыми являются Благодарственные письма Председателя Саратовской Областной Думы В.В.Радаева (2009) и Правительства Саратовской области (2009) и Саратовской Городской Думы (2019). В 2012 г. награждена «Архи-

ерейской грамотой» за вклад в развитие и сохранение духовной культуры Саратовской области.

Тесная связь творчества с наукой, собирательской, исполнительской и педагогической практикой – вот то главное, что было унаследовано Ириной Львовной Егоровой от Льва Львовича Христиансена. Неуклонно придерживаясь основополагающих принципов его школы, Ирина Львовна считает главным делом своей жизни дальнейшее её развитие в современных условиях. В этом заключается особая миссия её творческой, научной, исполнительской и педагогической деятельности.

В круг её научных интересов входит исследование феноменологических, семантических и художественно-смысловых контекстов народного исполнительского искусства. Успешно сочетая теорию с исполнительской и педагогической практикой, она выдвигает смелые гипотезы по проблемам сольной интерпретации народных песен.

Основные научные труды и учебно-методические пособия

Волжские напевы: Сборник народных песен Саратовской области: Учебно-методическое пособие. Саратов: РИО СОЦНТ, 2006

Русские народные песни Липецкой области. Методическое пособие для музыкальных учебных заведений. Саратов: Изд-во «Аквариус», 2007

Исполнительский стиль Лидии Руслановой. Саратов: Изд-во СГК, 2010

Русские народные песни Саратовской области из репертуара ансамбля «Благодать». Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010.

Духовные и патриотические песни из репертуара ансамбля «Благодать». Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012.

Избранные песни и обработки. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013.

Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства: Избранные научные статьи. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2018.

Репертуар фольклорного ансамбля: Хрестоматия. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова. 2019

Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена (к 110-летию со дня рождения). Саратов: СГК им. Л.В. Собинова. 2020.

Основные научные статьи (ВАК)

О некоторых проблемах этномузыкознания в трудах Л.Л.Христиансена // Вестник Саратовской консерватории. вопросы искусствознания. 2018. №1 (1).

Е.В.Гиппиус, Ф.А.Рубцов, Л.Л.Христиансен, З.В.Эвальд: у истоков современного этномузыкознания // Вестник славянских культур. 2018. Т.50.

Л.Л.Христиансен о русском народном музыкально-поэтическом творчестве первой половины XX века (по материалам рукописных источников) // Вестник Саратовской консерватории. вопросы искусствознания. 2019. №2(4).

Авторская песня о войне: пути и способы фольклоризации («Давно я не видел подружку») // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып.11.

Мотивы трагического в судьбе и песнях Л.А.Руслановой // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. №1 (7).

Лев Львович Христиансен: начало творческого пути фольклориста (к 110-летию со дня рождения) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 2.

«Диалог искусств и арт-парадигм»: тенденции и перспективы научных изысканий в новых публикациях альманаха // Манускрипт. 2021. Т.14. Вып. 4.

О генезисе исполнительского стиля Л.А. Руслановой: объективные и субъективные факторы формирования // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 1А

О фольклорных истоках песни «Вдоль по Питерской» из репертуара Ф.И.Шаляпина // Современные проблемы науки и образования. 2015. №1-2.

Русская песня в творчестве Ф.И.Шаляпина, Н.В.Плевицкой, Л.А.Руслановой // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-3.

К вопросу о корреляции вербального и музыкального компонентов фольклорного текста // Музыковедение. 2014. № 1.

Е.В.Гиппиус и Л.Л.Христиансен: два взгляда на народно-песенное искусство // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2(13).

Опыт интонационно-смыслового анализа русских народных песен по методу Л.Л.Христиансена // Традиционная культура. 2006. №4(24).

**Статьи в сборниках материалов научных конференций
и в журналах**

Лев Львович Христиансен – музыкант, мыслитель, педагог //

Взаимодействие учреждений образования и культуры в развитии народно-певческого исполнительства в регионах России // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Орел: Орловский государственный институт культуры, 2021.

Л.Л.Христиансен (1910–1985) – исследователь народного песенного творчества (начальный период научной деятельности) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XIII: по материалам IV Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV». 17 декабря 2020 года. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021.

Духовные стихи и молодёжь (об особенностях формирования и специфике освоения жанра в молодёжном фольклорном ансамбле) // Народное Творчество: Личность. Искусство. Время. 2020. №8.

Л.Л.Христиансен о проблемах ладовой организации музыкальной речи песенного фольклора (по материалам научных публикаций и рукописных работ) // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам VI Международных научных чтений памяти Л.Л.Христиансена. 1–3 ноября 2017 г. Саратов: СГК имени Л.В.Собинова, 2020.

Научно-методическое наследие Л.Л.Христиансена (по страницам рукописных источников) // Искусство и образование: методология, теория, практика. Москва, 2018. Том 1.

Научно-творческая концепция Л.Л. Христиансена: к проблеме современных представлений о народном пении // История, теория и практика фольклора. Материалы V Всероссийских научных чтений памяти Л.Л.Христиансена. Саратов, 2017.

Л.Л.Христиансен о насущных вопросах русского народного песенного творчества // Проблемы художественного творчества. Материалы Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории. 2017.

Многоголосный распев народной песни по методу Л.Л.Христиансена (опыт занятий со студентами) // Проблемы художественного творчества. Материалы Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. 2017.

Песенная речь как процесс развёртывания художественного смысла: к проблеме исполнительской интерпретации народной песни // Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. Саратов»: Изд-во СГК им. Л.В.Собинова. 2015

Феномен трагического в жизни и творчестве Л.А.Руслановой // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. 2014.

К вопросу о феноменологическом подходе к работе с фольклорным текстом // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. Саратов, 2013.

Роль Л.Л.Христиансена в становлении научной концепции исследования музыкального фольклора // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции к 100-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова. Саратов, 2013.

Труды Л.Л. Христиансена как основа исследования проблемы исполнительской интерпретации народных песен // К 100-летию Льва Львовича Христиансена (1910–1985). История, теория, практика фольклора. Сборник научных статей по материалам III Всероссийских научных чтений. Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2011.

К вопросу о генезисе исполнительского стиля Л.А.Руслановой // Scientific Magazine «PAX SONORIS». Edition VI. Astrakhan. «PAX SONORIS», 2012. № VI.

Л.Л.Христиансен и его школа научного, педагогического и исполнительского фольклоризма // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. Саратов: СГК им. Л.В.Собинова. 2010.

Исполнительский стиль Л.А.Руслановой: жанрово-стилистический и тематический аспекты // Памяти Л.Л.Христиансена. Сборник статей по материалам Вторых Всероссийских научных чтений. (Саратов 2007). М.: «Композитор», 2010.

Лидия Русланова. Исполнительский стиль: традиции и новаторство // Музыкальная жизнь, 2010. №11.

О соотношении общего и индивидуального в народной исполнительской практике // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире. Саратов, 20-22 ноября 2009 г. Сборник по материалам Международной научно-практической конференции. Саратов: SGK им. Л.В.Собинова. 2009.

О методических и педагогических принципах Л.Л.Христиансена в области народно-певческого образования // Народно-певческое образование в России. Сборник материалов научно-практических конференций. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009.

Метод сольной транскрипции многоголосных народных песен в исполнительском стиле Л.А.Руслановой // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика. Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвящённой 40-летию Астраханской, государственной консерватории. Астрахань: Изд-во «ОГОУ ДПО АИПКП», 2009.

Исполнительское искусство Л.А.Руслановой: преломление жанровой стилистики народных песен // Музыкальное искусство и музыкальное образование: Межвузовский сборник научных трудов. Вып.6 / ответственный редактор В.И.Адищев. Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2009.

Некоторые черты Саратовского певческого стиля // Народное творчество. Научно-популярный журнал, 2003. №5.

Список основных сочинений

На слова неизвестных авторов:

«Мой духовный сад» – для смешанного народного хора. 1999.

«Сидел Христос с учениками» – для мужского народного анс. в сопровожд. гитары. 2004.

«Богородицы прекрасный лик» – для женского или детского ансамбля (хора) без сопр. 2006.

«Ксения Блаженная» – для смешанного народного ансамбля (хора) без сопровождения. 2010.

На стихи Н.Палькина:

«Кольцо моё, колечко» – лирическая песня для народного голоса в сопровождении ф-но. 1978.

«Над горой Соколовой летят журавли» – для женского хора в сопровождении баяна (ф-но). 1985.

«Берёзонька, берёза» – для женского народного ансамбля в сопровождении ф-но. 1989.

«Матушка-Волга» – для смешанного народного хора. 1990.

«Маленькая баллада о большом несчастье» – для народного голоса в сопровождении ф-но. 1990.

«Подснежник» – для смешанного народного хора в сопровождении баяна. 1992.

«Замело дорожки» – романс для народного женского голоса в сопровождении ф-но. 1998.

«Страница» – для смешанного народного ансамбля в сопровождении ф-но. 2002.

«Родина моя» – для смешанного народного ансамбля в сопр. ф-но (или а'cappella). 2007.

На стихи А.Палькина: «Решающий век» – для мужского ансамбля в сопровождении гитары.

Цикл произведений на стихи русских поэтов XIX века:

На стихи А.Майкова: «Завет старины» – для смешанного народного хора или ансамбля без сопровожд. 2000.

На стихи Ф.Тютчева: «Наш век» – для смешанного народного ансамбля без сопровожд. 2003.

На стихи П.Вяземского: «Научи меня молиться, добрый ангел» («Молитва ангелу-хранителю») – для женского или детского народного ансамбля без сопр. 2005.

На стихи Л.Осокиной: «Ангелы» – для женского вокального ансамбля в сопровождении гитары. 2012.

На стихи С.Кековой:

Вокальный цикл «Посвящение Украине 2014» в 4-х частях: 1.«Нам нельзя молчать» – для смешанного народного ансамбля а саррелла; 2.«В Киеве уже цветут каштаны» – для женского дуэта в сопр. гитары; 3.«Жатва» – для баритона в сопр. гитары; 4. «Покаяние» – для женского ансамбля в сопр.гитары. 2015

«Где река бежит за седьмой горой» – эпическое произведение для смешанного народного хора. 2016

Обработки народных песен:

«Мимо лесу, мимо тёмного» – протяжная народная песня Ульяновской обл. Обработка для смешанного народного хора. 1982.

«Как у нас ли в теремочке» – свадебная песня Саратовской обл., в обр. для женского фольклорного анс. 1994.

«Туман затуманился» – протяжная Пензенской обл. в обр. для смешанного хора. 1999.

«Развяжите мои крылья» – для смешанного народного вокального ансамбля (хора). 2007.

«Ой, на горе-то церковка» – для смешанного народного вокального ансамбля. 2012.

«В три иголки Маша шьёт» – для смешанного народного хора. 2012.

«Где же ты летал, соколик?» – обработка народной песни Саратовской области для смешанного народного хора. 2013.

«Уж ты полюшко моё» – обработка народной песни Саратовской области для смешанного народного хора. 2017.

Список публикаций о творчестве И.Л.Егоровой

1. В.Иванчук «Еще один фестиваль. И какой?». Газета «Саратовская мэрия» № 34 от 17 декабря 1993г., Саратов

2. Николай Палькин «Окрасился месяц багрянцем...» Региональное Приволжское издательство «Детская книга», Саратов, 1999. – С.114.

3. Владимир Иванчук «Праздник песни». Газета «Русская речь», Саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры от 4 октября 1999 г., Саратов

4. Михаил Муллин «Наш кирпичик в фундамент храма». Газета «Саратовские вести» от 14 декабря 2000 г., Саратов

5. Тамара Кайль «Саратовцы – в числе победителей». Газета «Земское обозрение» от 21 декабря 2000 г., Саратов

6. Владимир Вардугин «Благодать» на сцене и в зале». Газета «Русская речь», Саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры от 5 января 2001 г., Саратов

7. Е. Симоганова «В гостях у лицеистов – ансамбль «Благодать». Районная газета «Воложка» от 1 ноября 2001 г., Маркс, Саратовской области.

8. Н.Копейкина «V областной фестиваль исполнителей народной песни им. О.В.Ковалёвой». Районная газета «Народная трибуна» от 9 октября 2002 г., г. Калининск, Саратовской области:
9. Александр Федоров «Целая жизнь – в песне». Газета «Саратовская губерния сегодня». От 9–15 октября 2003, с.7., Саратов
10. Владимир Вардугин «Душа нараспашку». Саратов, «Деловая газета»
от 10 февраля 2004 г., Саратов
11. Тамара Кайль «Сретенье – значит встреча!». Областная газета «Саратовская губерния сегодня» – от 26 февраля 2004 г., Саратов
12. В.И.Вардугин «Знай наших» (Сборник). – ОАО «Приволжское книжное издательство», – Саратов, 2004 г., С. 113-116
13. «Гарантелла по-русски». Дайджест культуры «Рампа», ноябрь 2004, с.31-32. Саратов
14. А.Талдыкин «Песенная судьба поэта». Районная газета «Народная трибуна» – от 6 сентября 2005 г., г. Калининск, Саратовской области:
15. Михаил Муллин «На курсе – одни таланты». «Деловая газета» от 25 января 2005 г., Саратов
16. Тамара Кайль «Мастерство + талант = профессионализм». Газета «Русская речь», Саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры от 1 марта 2006 г., Саратов
17. Владимир Алифанов «Банк пришёл к нам, чтобы творить добро». Газета «Коммунист» от 12 октября 2006 г., Саратов
18. Ансамбль народной песни «Благодать». Буклет Международного фестиваля традиционной культуры «вниз по матушке, по Волге». 7-10 сентября 2006. Саратов
19. Людмила Проворнова «Искусство жить и верить в доброту». Газета «Московский комсомолец» в Саратове. 1-12 декабря 2007. Саратов
20. Михаил Муллин «Чтобы не измельчать без истоков». Газета «Русская речь» №1, май 2009, с.8. Саратов
21. Т.Пушкарева «Традиции духовной культуры семьи – здоровье нации». Газета «Новая жизнь», от 23 июня 2009. р/п Красноармейск Саратовской области
22. В.Вардугин «Спас подарки припас». Газета «Вопреки» №174, 22августа 2009. Г. Саратов

23. Людмила Семенова «Саратовцы - сельчанам», газета «Слава труду» №66, 29 августа 2009. р/п Екатериновка Саратовской обл.
24. Арина Горошкина «Спас – думай про запас». Газета «Саратовские вести», 2 сентября 2009. Саратов
25. Аркадий Цоглин «Всякая песня – благодать». Газета «Саратовские вести» №156. От 26 октября 2010. Саратов
26. Арина Ёлкина «От Руслановой до Клыкова». Газета «Саратовские вести» от 24 ноября 2009. Саратов
27. Арина Речкина «Льется песня на просторе». Газета «Саратовские вести» №188 от 23 декабря 2010г., Саратов
28. Елена Езерская «Наши авторы». Журнал «Музыкальная жизнь» №11 – 2010. С.104.
29. Михаил Муллин «Капуста не пуста, сама летит в уста!». Газета «Русская речь» №1 – январь 2011, с.4. Саратов
30. Т.Г.Кайль «Русский месяцеслов на все времена!». Газета «Русская речь» №1 – январь 2011, с.6. Саратов
31. А.С. Ярешко «Русские народные песни Саратовской области из репертуара ансамбля “Благодать”». Газета «Русская речь» №1 – январь 2011, с.8. Саратов
32. Арина Веселкина «Первый месяцеслов». Газета «Саратовские вести» №8 от 25 января 2011г., Саратов
33. Михаил Муллин «Как на масляной неделе». Газета «Русская речь» №2 – май 2011, с.8-9, Саратов
34. «Русский месяцеслов»: Вербное воскресенье. Газета «Русская речь» №2 – май 2011, с.10, Саратов
35. «И льётся слово русское...» - брошюра Саратовской региональной общественной организации «Центр русской культуры», составитель Т.Г.Кайль. – Саратов: изд-во «Научная книга», 2011. С.7, 9,34-38

Людмила ТОПОРКОВА

Людмила Валентиновна Топоркова родилась 21 апреля 1957 года в городе Потсдаме (Германия). Музыковед, член Союза композиторов Российской Федерации (2004), член Правления Саратовской композиторской организации. До 2002 года проживала в Туркменистане. Окончила Туркменский государственный педагогический институт искусств (1983) по специальности «Музыковедение» с присвоением квалификации музыковед, преподаватель, критик; в 1989 году – аспирантуру при Московской государственной консерватории по специальности «Музыкальное искусство» (класс Ю.Розановой). С 1983 по 2001 год преподавала в Туркменской национальной консерватории на кафедре истории музыки.

Научные исследования Топорковой Л.В. естественным образом были связаны с туркменской музыкальной культурой. Круг ее научных интересов включал проблемы становления и развития жанра симфонии в Туркменистане, выявления стилистических черт письма национальных композиторов А.Кулиева, В.Мухатова, Н.Халмамедова, Ч.Нурымова и других, симфонические произведения, которых составили материал ее диссертационного исследования.

На примере эволюции жанра симфонии музыковед устанавливала закономерности развития композиторской школы в Туркменистане, прослеживала пути и методы преломления национальных истоков в музыкальном языке сочинений, выявляла специфику интеграции национальных традиций. Анализ музыкального материала преподносился в аспекте следующих проблем: традиции и новаторство, взаимодействие типов музыкального профессионализма, соотношение локального и общего.

Данные музыковедческие статьи имели научное и практическое применение. Они использовались в учебном процессе в Туркменской национальной консерватории, в создании пособий по истории туркменской музыки.

Об общественной активности музыковеда говорит факт регулярных выступлений Л.В.Топорковой и ее студентов с докладами на научно-теоретических конференциях, участие в организации, проведении и освещении в печати Международного конкурса исполнителей имени Н.Халмамедова (1995), Фестиваля камерной музыки Ч.Нурымова (1999).

Переехав в Саратов, Топоркова включилась в музыкальную жизнь города. Ее публикации в областной газете «Репортер» и «Российской музыкальной газете», статья в сборнике «Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения» – первые отклики на премьерное исполнение вокально-симфонических медитаций «Сумерки» заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственной премии, саратовского композитора Елены Гохман. Критическая статья о качестве выступлений самодеятельных авторов поднимает проблему «экологии» музыкальной культуры города. Ряд публикаций посвящен камерным сочинениям саратовских композиторов («Саратовские композиторы получили шанс», «Рождение новой традиции?»).

Отмечая высокий профессионализм, глубину научной мысли, серьёзность осмысления художественного процесса, присущие Топорковой как музыковеду, необходимо отметить её общественный темперамент, активную деятельность в творческой жизни Саратовской композиторской организации.

Л.В.Топоркова являлась членом жюри Конкурса песни самодеятельных композиторов (Саратов, 2004), делегатом Съезда работников культуры Саратовской области (2005), принимала участие в организации и проведении X Фестиваля «Панорама музыки России» «Большая Волга» (2005), Фестиваля «Композиторы России – детям» (2006), Всероссийского форума «Искусство России – детям» (2007) и др.

С 2002 года Л.В.Топоркова преподает в Саратовском областном колледже искусств, где, помимо музыкально-теоретических дисциплин, ведет курс «Творчество саратовских композиторов».

Основные публикации

Становление жанра симфонии в туркменской музыке // Вопросы туркменского музыкознания. Вып. 2, Ашхабад, 1987.

Стою перед стеной // Репортёр. 2004, 14 января.

Новое обращение к Чехову // Российская музыкальная газета. 2004, № 2.

Размышления после премьеры (о вокально-симфонических медитациях «Сумерки» Е. Гохман) // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: СГК, 2005.

Рождение новой традиции? // Российская музыкальная газета. 2005, № 1–2.

Саратовские композиторы получили шанс // Саратовские вести, 2005, 22 января.

Игорь Дороднов // Композиторы и музыковеды Саратова. Сборник статей / Ред.-сост. А.И. Демченко. – М.: Композитор, 2008. – С.373-385.

Занорин Г.Д. // Герман Занорин. Песни. В 2-х частях / ред.-сост. Л.В.Топоркова. – Саратов: СОУМЦ, 2008.

К проблеме изучения туркменского фольклора // К 100-летию Льва Львовича Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей «История, теория, практика фольклора» по материалам III Всероссийских научных чтений 11-13 марта 2010г. – Саратов, 2011, с. 358-363.

«Волга – песнь моя» (о жизни и творчестве В.В.Ковалёва) // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. II часть. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2013. – С. 63-69.

Развитие творческого потенциала студентов в рамках учебной дисциплины «Музыкальная литература» (к вопросу о формах работы, методическом и материальном обеспечении) // Современные образовательные технологии и методики (теория и практика). – Саратов: Наука, 2015, с. 132-135.

Виктор Ковалев // Композиторы и музыковеды Саратова. Сборник статей / Ред.-сост. А.И. Демченко. – М.: Композитор, 2008. – С. 130-139.

Вокальные жанры в творчестве И.Н.Дороднова // Сборник методических работ. / Сост.М.Н. Калущкова. – Саратов: Саратовский областной колледж искусств, 2010. – С. 87-94.

Игорь ДОРОДНОВ

Игорь Николаевич Дороднов родился 23 февраля 1958 года в городе Орджоникидзе Северо-Осетинской АССР в семье военнослужащего и врача. С 1974 по 1978 годы он учился в Саратовском музыкальном училище (ныне Саратовский областной колледж искусств) на теоретическом отделении. Среди педагогов будущего композитора были замечательные саратовские композиторы Виктор Владимирович Ковалёв (класс сочинения, теории музыки, сольфеджио) и Арнольд Арнольдович Бренинг (анализ музыкальных произведений и полифония). В 1983 году Дороднов с отличием окончил Саратовскую государственную консерваторию им.Л.В.Собинова по специальности композиция (класс сочинения – А.А.Бренинг, анализ музыкальных произведений – Б.А.Сосновцев, инструментовка – М.Н.Симанский).

Многие сочинения, написанные в годы учебы, свидетельствуют об одарённости и музыкантской зрелости их автора. Таковы два струнных квартета, Соната для фортепиано № 1, «Токката» и «Сюита» для баяна, романсы, «Басни И.А.Крылова» для двух женских голосов и инструментального ансамбля. В них формируются характерные черты стиля композитора. В камерно-инструментальной музыке прослеживается сочетание ярко эмоционального начала и глубоко философских размышлений, в связи с чем наблюдается повышенная роль полифонических приемов и способов развития. В вокальных сочинениях на первый план выступает стремление к пикантно-остроумным деталям, изобразительность, почти буквальное следование за словом.

Дороднов навсегда запомнил глубокий, содержательный разговор с Борисом Ивановичем Тищенко, выдающимся отечественным композитором, профессором Петербургской консерватории по поводу Первой сонаты для фортепиано. Соната, по словам Тищенко, получилась очень яркая, а тема финала «просто ультраоригинальная» (Пример 1).

В качестве дипломной работы была представлена Первая симфония в трех частях, которая также получила высокую оценку Б.И.Тищенко. «Настоящая симфония! Отличный образец симфонии. Её будут играть. Автор в совершенстве владеет сонатной формой, что редко бывает у молодых композиторов» – примерно такие слова услышал начинающий композитор от знаменитого мастера. Первая симфония сразу же нашла своих интерпретаторов. Она прозвучала в исполнении симфонического оркестра Саратовской государственной филармонии (дирижер В.Игнатьев). В переложении для духового оркестра её играли военные духовые оркестры – оркестр Саратовского высшего военного училища химической защиты (дирижер В.Зимовец) и оркестр штаба Приволжско-Уральского военного округа (г. Самара).

Первая симфония стала популярной среди военных музыкантов не случайно, так как в партитуре важная роль отведена духовым и ударным инструментам. В исполнении трубы звучат краткая, но очень яркая тема вступления и побочная партия I части (Примеры 2 и 3). Фаготу поручено проведение главной партии I части (Пример 4). В заключительном разделе II части выразительно поет валторна. Но самый красочный по оркестровке раздел симфонии – кода финала. Здесь в сложной полифонической фактуре соединяются солирующие трубы, ритмически изысканные вихреобразные пассажи струнных, взлеты деревянных духовых и твердая поступь литавр (Пример 5).

В 2001 году на фестивале в Саратове Первая симфония прозвучала под управлением А.Фельдмана. Музыканты, уже исполнявшие Вторую симфонию Дороднова, решили, что это его новое произведение и с восхищением поздравляли композитора. Симфония, написанная 20 лет назад, звучала современно и была не менее интересной, чем Вторая симфония, которую можно считать своеобразной вершиной творчества композитора на данный момент. Это еще раз свидетельствует о раннем профессионализме автора, на что указывали маститые музыканты в начале его творческого пути.

Окончив консерваторию, Игорь Дороднов работал преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в музыкальном училище г. Маркса, но вскоре был призван в армию. Служил в Ансамбле песни и пляски космодрома Байконур. Эти годы явились дополнительной школой для пытливого музыканта. Он практически изучил и освоил возможности духового и эстрадного оркестров, познал специфику ра-

боты профессионального музыкального коллектива, по-настоящему овладел песенным жанром.

К тридцатилетнему юбилею легендарного космодрома Дороднов написал песню «Здесь на Байконуре» на собственные слова (Пример 6). Песня прочно вошла в репертуар Ансамбля и стала своеобразным гимном космодрома. Через пять лет, к очередному юбилею космодрома, фирма «Мелодия» выпустила грампластинку под названием «И звезды становятся ближе», которая начиналась песней Игоря Дороднова. Будучи уже в Саратове, композитор получил от бывшего начальника Дома офицеров космодрома Байконур, заведующего отделом культуры города Ленинска Василия Елисеева альбом из двух пластинок с дарственной надписью: «Автору сегодняшнего гимна космодрома Байконур». Его песня продолжает жить. Это был первый успех молодого композитора в данном жанре. С тех пор Дороднов серьёзно увлёкся песней, прекрасно понимая, насколько это интересная, трудная, но и благодарная область творчества.

Вернувшись со службы, Дороднов работал в музыкальной школе № 20, руководил художественной самодеятельностью во Дворце культуры «Россия», преподавал в Музыкально-эстетическом лицее города Саратова, вел активную творческую деятельность. Крупным сочинением этого периода стала Вторая симфония для большого симфонического оркестра (1989). Это серьёзное произведение, весьма значительное в идейном и художественном отношении. Размышления о человеке и его судьбе, драматические столкновения, яркие контрасты, противопоставление ироничного, порой жутковатого гротеска и проникновенной, глубоко человеческой лирики – все это выстраивается в четкую, стройную симфоническую концепцию четырехчастного классического цикла.

I часть (*Andante, Allegro*) полна драматизма, философских обобщений. Это сфера действия, борьбы, активного начала. В ней формируются основные лейтмотивы и интонационные комплексы всего цикла. Ведущий лейтмотив симфонии – тема рока – впервые прозвучавший в медленном вступлении к I части, окончательно проявляет свою конфликтную сущность в финале симфонии (Пример 7).

II часть – Скерцо (*Allegro*) – яркая жанровая зарисовка, построенная на трансформированном материале солдатской песни «Солдатушки, бравы ребятушки» (Пример 8). Образное содержание части навеяно воспоминаниями и ощущениями первых дней армейской

жизни, о которых автор вспоминает с улыбкой и иронией. Внешне праздничная и даже «лихая» звучность Скерцо несёт в себе некий драматический подтекст. Не случайно в телепередаче «Открытая партитура» А.А.Бренинг верно подметил, что «... здесь не просто шутка, а шутка полная подчас и язвительности, и гротеска, и иронии. Во II части Игорь в чём-то перекликается с творчеством Шостаковича, у которого вот такие скерцо довольно типичны».

III часть (*Andante*) – лирическо-драматическая кульминация цикла. Она посвящена раскрытию душевного мира человека. Стремление к недостижимому, ускользающему счастью и крушение надежд – такова образная концепция этой части. Музыка пленяет широким мелодизмом, искренностью и чистотой лирического чувства. Очарователен эффект неоднократно возникающей, обретающей ясную формулировку, но так и не доведённой до конца лирической темы (Пример 9).

IV часть (*Allegro*) – итог симфонии, содержательный и драматичный. Возвращаются образы I части и вновь начинается борьба человека с судьбой за свою любовь, счастье. И хотя окончательный исход этой борьбы не вполне ясен, «точка не поставлена», но протест против негативных сил, стремление к их преодолению определяют оптимистическую концепцию симфонии. В коде лирическая тема добра и динамичная тема зла звучат одновременно в полифоническом сплетении, символизируя противоборство двух начал. Сам факт борьбы воспринимается автором в позитивном ключе: там, где есть борьба, там не может быть пессимизма (Пример 10).

Премьера Второй симфонии была необычной – телевизионной. В передаче «Открытая партитура», посвященной этому событию, приняли участие автор, его учитель А.А.Бренинг и главный дирижёр симфонического оркестра Саратовской филармонии М.Аннамамедов, под управлением которого и прозвучала симфония. Учитель высоко оценил симфонию молодого композитора: «В новом сочинении Дороднова я вижу очень большой его творческий рост как человека, мыслителя, профессионала. В симфонии автором найдено известное равновесие классичности и современности. Непосредственное воплощение идеи, интонационный строй, гармонический язык, приёмы оркестровки, фактуры основаны на использовании арсенала современной музыки. Особенно нужно подчеркнуть демократичность языка. Эта музыка вполне доступна самой широкой аудитории».

Игорь Дороднов – композитор многоплановый. Он успешно работает в различных жанрах и стилях. В его творческом багаже произведения академического и фольклорного направлений, партитуры для духового оркестра и оркестра народных инструментов, эстрадные песни, романсы, сочинения для театральных постановок.

Многие годы Дороднов сотрудничает с исполнителями на народных инструментах. Ещё в консерваторские годы написана Токката для баяна, которую виртуозно исполнял замечательный саратовский баянист Александр Ахтырченко. Затем появилась Сюита для готово-выборного баяна, вошедшая в педагогический репертуар кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории. Токката, и Сюита обрели широкую популярность, они исполняются в Москве, Санкт-Петербурге и во многих городах России.

Специально для ансамбля народных инструментов «Сувенир» (руководитель П.Музыка) композитором были сделаны обработки русских народных мелодий, написаны инструментальные пьесы: Фантазия на тему русской народной песни «Калинка», фантазия «Гармонист» для саратовских гармошек и ансамбля русских народных инструментов, обработка русской народной песни «Лучинушка», «Цыганочка». Из оригинальных сочинений выделяются фантазия «У Саратова на завалинке» и «Марш-интермеццо».

В творческом содружестве с этим коллективом родились песни «По Мамаеву кургану» (первоначальное название «Мать») на слова Н.Палькина, «Снежинки» на слова И.Тобольского, «Песня о детдомовцах» на слова В.Разина; получили новое прочтение песни, написанные ранее – «Осенняя песня» на слова И.Дороднова, «Весенняя мелодия» на слова В.Татарина, «Дарю любовь» на слова Н.Палькина и другие. Благодаря ансамблю «Сувенир» к Дороднову пришел настоящий успех. Его произведения начали исполняться на самых разнообразных площадках – от Москвы до Владивостока, в России и за рубежом. Фантазия на тему русской народной песни «Калинка» вошла в репертуар Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н.П.Осипова, переработанная и оркестрованная композитором для этого коллектива по просьбе художественного руководителя и главного дирижера оркестра Николая Калинина. Музыка Дороднова зазвучала в программах телевидения и радио, появились теплые отзывы в прессе.

Одно из направлений творчества композитора – музыка для детей. Это пьесы для фортепиано, песни («Саша и Стася» на слова С.Зуевой, «Снежинки» на стихи И.Тобольского, «Лицейский вальс» на слова Е.Есилевской), музыка к новогодней сказке «Петушок», к кукольному спектаклю «Айболит».

Спектакль «Петушок» был поставлен в городском Дворце культуры «Россия». Персонажи русских народных сказок – добрая Сказочница и злая Баба Яга, фантастическое Чудо-Юдо и наивные Курочка и Петушок, неутешная царевна Несмеяна и сказочный терем, Дед Мороз со Снегурочкой, дарящие детям волшебную ёлочку – получили яркие музыкальные характеристики. В музыкальном языке сказки соединились приёмы народной и академической музыки. Например, «Дворец Несмеяны» решён в традициях, идущих от сказочных опер русских композиторов. В «Бабе Яге» сочетаются особенности русского фольклора и элементы современного композиторского письма. «Чудо-Юдо» – колоритный, таинственный номер, написанный в духе романтических традиций. Наиболее полно и разносторонне раскрыт образ Петушка – главного персонажа сказки, который помогает детям найти дорогу к заколдованной ёлке. Петушок оживает и действует почти как Петрушка в балете Стравинского. Его лейтмотив проходит через всё картины, полифонически переплетаясь с другими музыкальными темами, меняя свой облик в зависимости от сценической ситуации (Пример 11).

В последние годы Игорь Николаевич Дороднов увлеченно работает в песенном жанре. Его песни привлекают своей тематикой, максимально приближающейся к реальной жизни, лексикой, свободной от поэтических шаблонов, особой яркостью, зажигаемостью музыкальных выразительных средств. В них все предельно ясно, понятно, искренне и лаконично. Не случайно большая часть его песен написана на собственные слова. В этом проявляется еще одна грань творческой личности – его литературный дар. Музыкальной основой песен композитора служит широкий интонационный пласт, куда составной частью входят маршевые песни, лирика, пестрота современного музыкального быта.

Определенное представление о песенном творчестве композитора дает диапазон тем: патриотические, лирические, шуточные, детские. Конечно, в этом разделении есть доля условности, так как порой в его песнях переплетается несколько линий, мотивов.

Патриотическая тематика всегда волновала Игоря Дороднова, воспитанного в семье офицера и прошедшего военную службу в армии. Кроме уже упоминавшихся песен «На Байконуре», «По Мамаеву кургану», у композитора есть ещё несколько песен подлинно гражданского звучания: «Песня о солдатской службе», «Величальная Саратовской губернии», «Помни их, Россия!» – все на собственные слова композитора.

В «Величальной Саратовской губернии» автор воспеваёт саратовскую землю, рассказывает о самых характерных приметах родного края, о том, чем гордится саратовская земля. Широкий песенный запев, в котором слышны элементы волжского фольклора, сочетается с чеканным волевым припевом, написанном в духе русских патриотических песен-гимнов (Пример 12).

Песня «Помни их, Россия!» написана вскоре после гибели атомной подводной лодки «Курск». Слова и музыка песни проникают в самую душу, создавая своеобразный памятник морякам-подводникам (Пример 13).

Солдатским матерям, потерявшим своих сыновей в годы Великой Отечественной войны посвящена песня «По Мамаеву кургану» (слова Н.Палькина). Война прошла по огромной территории нашей страны, но в памяти поколений остались священные места, где проходили жестокие бои. Одной из таких святынь является легендарный Мамаев курган. Точность места действия, конкретность собирательного образа воссоздают зримую картину происходящего, раскрывают безутешность материнского горя. Песня не замыкается в себе, она призывает к активному соучастию (Пример 14).

В каждой песне композитора всегда есть своя «изюминка», своя находка. Например, в шуточной песне «Омут» (слова И.Дороднова) о незадачливом влюблённом пареньке удачно сочетаются элементы русского фольклора с эстрадными ритмами. Во вступлении композитор использует интонацию, близкую русской народной песне «Меж крутых бережков», а в запеве – несимметричные пятитактовые фразы. В песне «Ведьма» (слова И.Дороднова) найдены интересные изобразительные эффекты, способствующие раскрытию образа «коварной женщины». Удар шаманского гонга, колючее пиццикато скрипок, коробочка с костяным звучанием в небольшом инструментальном вступлении – создают атмосферу колдовства. В третьем куплете выразительный контрапункт скрипок привносит восточный, «шамахан-

ский» колорит. Песня «Королева», навеянная сериалом «Королева Марго» интересна сопоставлением стилей: тихое «клавесинное» вступление прерывается темпераментным эстрадным ритмом.

К лирическим песням можно отнести «Серебряное танго» (слова Е.Есилевской), написанное по просьбе певца Леонида Сметанникова. Это песня-воспоминание о давно ушедшей любви. Двое когда-то влюблённых встречаются вновь через много лет, и для них звучит «Серебряное танго».

*Не надо слов... Мы так давно с тобой расстались...
Не возвратить минувших дней, как ни зови...
Лишь это танго – это все, что нам осталось! –
Воспоминанье о потерянной любви!*

Музыкальный язык песни близок традициям классических танго, однако и здесь проявляется индивидуальный почерк композитора: особая романсовая интимность высказывания, масштабное тематическое развитие, яркая оркестровка с экспрессивными контрапунктами скрипок. Все средства музыкальной выразительности направлены на создание сильнейшего эмоционального напряжения.

Танго «Очарование» (слова И.Дороднова) раскрывает вечную «онегинскую» тему в любви: чувства героев друг к другу не совпадают во времени – отсюда все несчастья.

*Не передать в словах, как сожалею я,
Что так мучительно и долго шел к прозрению.
Твоей любви весну я не сумел понять,
И мы расстались, но кого мне в этом обвинять?..*

Тема старая, но музыкальный язык весьма свеж, ритм танго завуалирован эстрадными ритмами. Жанр танго больше ощущается, чем слышится.

Долгое время Дороднов работает в тесном контакте с народным артистом СССР Леонидом Сметанниковым. Певец с огромным удовольствием включает в свои концертные программы песни Дороднова. В его репертуаре – «По Мамаеву кургану», «Казачья песня» (Пример 15), «Я цыганку полюбил», «Королева», «Очарование», «Серебряное танго», «Шампанского полный бокал», «Когда Сметанников поёт»

(написана к 75-летию Л.Сметанникова) и другие. Дороднов сам принимает участие в концертах Сметанникова в качестве композитора, исполнителя своих песен, аранжировщика, звукорежиссёра. Им было сделано большое количество обработок русских народных песен и романсов, подготовлено несколько концертных программ («Этот День Победы», «Ах, эти чёрные глаза» и другие). Леонидом Сметанниковым записан компакт-диск с 18 песнями Игоря Дороднова.

В 2006 году с большим успехом прошли концерты Сметанникова в России (Рахманиновский зал Московской консерватории, Малый зал Петербургской филармонии) и в США (Лос-Анджелес, Санта-Моника, Портланд, Ла-Мирада), где прозвучали песни Дороднова, его «Басни Крылова», романс «Шампанского полный бокал». Пианистка, профессор университета Калифорнии Лина Таргонская, концертмейстер Сметанникова, долгое время работающая с певцом, считает композитора «необыкновенно талантливым человеком», высоко оценивает сочинения Дороднова и его аранжировки.

Музыка Дороднова – его песни, камерно-инструментальные, оркестровые сочинения звучат во многих российских городах (Саратов, Астрахань, Волгоград, Пенза, Челябинск, Красноярск, Пермь, Москва, Санкт-Петербург, Иваново, Ставрополь и др.) и за рубежом.

Педагогическая деятельность Игоря Николаевича связана с Саратовским областным колледжем искусств, в котором он работает с 1997 года, ведет курсы музыкально-теоретических дисциплин (гармония, сольфеджио, теория музыки, композиция). Его ученики успешно поступают в высшие учебные заведения, участвуют в региональных и международных конкурсах юных композиторов. Он оказывает методическую помощь преподавателям детских школ искусств, выступает с докладами на заседаниях городской секции преподавателей сольфеджио, занимающихся с учениками композицией, участвует в областных семинарах преподавателей музыкальной импровизации и композиции. Дороднов – постоянный член жюри ежегодных городских и областных фестивалей и конкурсов композиторов, проводимых Министерством культуры Саратовской области, Саратовской композиторской организацией, Областным методическим кабинетом и Комитетом по культуре города Саратова. Самое активное участие И.Дороднов принимает в творческой жизни Саратовской композиторской организации, являясь заместителем председателя Правления.

Нотные примеры

Пример 1

Allegro moderato $\text{♩} = 126$

Соната для ф-но №1,
финал, 1 тема

Пример 2

Allegro con spirito

Первая симфония,
1 часть, тема вступления

Trombe I

f *cresc.* Timpani *fff*

Пример 3

Allegro con spirito

Первая симфония,
1 часть, побочная тема

Tromba

f

Пример 4

Allegro con spirito

Первая симфония,
1 часть, главная тема

Fagotto I

pp *marcato* *p*

Пример 5

(Presto) Первая симфония,
финал, кода

Trombe *f*

Пример 6

Быстро, энергично "Здесь на Байконуре",
музыка и слова И.Дороднова

Голос

Мы за-пус-ка-ем ра-ке-ты. Нам до-вер-я-ет стра-на. В рит-ме, в рит-ме це-лой пла-не-ты На-ша ра-бо-та слыш-на!

Припев: Здесь, на Бай-ко-ну-ре. Здесь, на Бай-ко-ну-ре, Здесь, на Бай-ко-ну-ре мы жи-вём. Здесь, на Бай-ко-ну-ре, Здесь, на Бай-ко-ну-ре наш дом!

Пример 7

$\text{♩} = 60$ Вторая симфония,
1 часть, вступление

Bassi *mp* imperioso

Пример 8

Allegro $\text{♩} = 126$ Вторая симфония, Скерцо

Cl. non legato *mp*

Пример 9

Meno mosso

Cl.

Вторая симфония,
3 часть, побочная тема

p

Пример 10

Allegro

Archi secco

Вторая симфония,
главная тема финала

p

Andante

Cl.

Вторая симфония,
финал, побочная тема

p

Пример 11

Trombe

Тема Петушка из муз. сказки
"Петушок"

f

p

Пример 12

"Величальная", сл. И. Дороднова

Торжественно, величаво

Голос



Са - ра - тов - ский край - часть ве - ли - кой Рос - си - и. Здесь волж - ска - я ширь и кас - кад го - ро - дов. И нет ни - че - го в це - лом ми - ре кра - си - вей Из - гиз - ских сте - пей и хо - пёр - ских лу - гов.

Припев:
Вол - га даст бла - го - сло - ве - ни - е, В по - ле под - ни - мут - ся тон - ны зер - на. Ты цве - ти, на - ша гу - бер - ни - я. Пусть о са - ра - тов - цах зна - ет стра - на!

Пример 13

Помни их, Россия!,
слова И. Дороднова

Голос



Скор - бно взды - ха - ют при - бреж - ны - е соп - ки. Чай - ки тре - вож - но кри - чат у при - ча - ла. Луч - ши - е пар - ни на а - том - ной лод - ке В мо - ре у - шли, как стра - на при - ка - за - ла. Вол - ны за - сты - ли, не вы - пле - нув го - ря. Страш - ну - ю тай - ну хра - ни - ла сти - хи - я. Весь э - ки - паж по - гло - ти ло мо - ре. Вер - ных сы - нов по - те - ря - ла Рос - си - я. Весь э - ки - паж по - гло - ти - ло мо - ре. Пом - ни их, Рос - си - я!

Пример 14

Чеканно "Мать", слова Н.Палькина

Голос

По Ма - ма - е - ву кур - га - ну Днём и ночь - ю хо - дит мать:
"Вы ска - жи - те, доб - ры лю - ди, Где мне сы - на от - ыс - кать?"
Ейв от - вет взды - ха - ст Вол - га: "Креп - ко спит в зем - ле ге - рой.
Не бу - ди е - го на - прас - но и сту - пай се - бе до - мой".

Пример 15

"Казачья песня",
музыка и слова И.Дороднова

По сте - пи дон - ской, в воль - ной сто - ро - не Мо -
ло - дой ка - зак е - дет на ко - не
На ко - не ли - хом, по тро - пе пря - мой Он
спе - шит к же - не, он спе - шит до - мой!
А - а - а - а. Эх!
Ай да, да ай да. Най на - на - на - на!

Основные сочинения

Симфонические

Первая симфония (1981)

Вторая симфония (1987)

«Весёлый концерт» для фортепиано с оркестром (2008)

«Прелюдия и Вальсок» для фортепиано с оркестром (2008)

Музыка для фагота и струнного оркестра (2016)

Камерно-инструментальные

Квартет для 2-х скрипок, альты и виолончели (1979)

Соната для фортепиано ре минор (1982)
Соната для фортепиано ми минор (1985)
Три пьесы для фортепиано (1985)

Для народных инструментов

Токката для баяна (1980)
Сюита для готово-выборного баяна (1981)
«Калинка», концертная фантазия на тему русской народной песни для оркестра русских народных инструментов (1988)
«Марш-интермеццо» для ансамбля русских народных инструментов (1989)
«У Саратова на завалинке», фантазия для ансамбля русских народных инструментов (1991)
Обработки народных песен «Лучинушка» и «Цыганочка» для голоса с ансамблем русских народных инструментов (1994)
Концерт для ансамбля народных инструментов (2006)
Музыкальная картинка «После банкета» для фагота и оркестра русских народных инструментов (2017)

Для духового оркестра

«Марш-интермеццо» для духового оркестра (1989)
«Пионерская тарантелла» для духового оркестра (2020)

Вокальные

«Три басни И.А.Крылова» для двух сопрано и камерного ансамбля («Ворона и Лисица», «Квартет», «Петух и Жемчужное зерно») (1982)
«Прозаседавшиеся», слова В.Маяковского (1983)
«Здесь на Байконуре», слова И.Дороднова (1985)
«Осенняя песня», слова И.Дороднова (1985)
«Весенняя песня», слова В.Татарина (1985)
«По Мамаеву кургану» («Мать»), слова Н.Палькина (1986)
«Погоны», слова Н.Палькина (1988)
«Дарю любовь», слова Н.Палькина (1991)
«Снежинки», слова И.Тобольского (1992)
«Я цыганку полюбил», слова Е.Есилевской (1993)
«Игра», слова И.Дороднова (1993)
«Лицейский вальс», слова Е.Есилевской (1993)
«Казачья песня», слова И.Дороднова (1994)

«Серебряное танго», слова Е.Есилевской (1994)
«Очарование» (танго), слова И.Дороднова (1995)
«Величальная Саратовской губернии», слова И.Дороднова (2001)
«Ведьма», слова И.Дороднова (2001)
«Помни их, Россия», слова И.Дороднова (2001)
«Шампанского полный бокал», слова Н.Палькина (2004)
Басни Крылова: «Осёл и Соловей» (2011), «Слон и Моська» (2012), «Кукушка и Петух» (2018) для голоса и фортепиано
«Когда Сметанников поёт», слова М.Каратаевой (2018)
Музыка к спектаклям
Музыкальная сказка «Петушок» (1992)
Музыка к кукольному спектаклю «Айболит» (2005)

Публикации о композиторе

Валентинова С. У нас в гостях народная песня // Коммунист, 1987, 3 января

Макарова В. «Сувениру» – десять лет // Коммунист, 1987, 29 декабря

Манжора Б. Игорь пишет музыку, Леонид – поет // Саратовские вести, 1998, 19 марта

Баркова Г. Праздник в голубой гостиной // Музыкальный Саратов. 2001, № 1.

Бочкова Л. «Мне это интересно – удивлять самого себя» // Деловая газета, 2007, 23 марта.

Топоркова Л.В. Вокальные жанры в творчестве И.Н. Дороднова // Сборник методических работ ост. М.Н. Калущкова. – Саратов, 2010. С. 87-94.

Топоркова Л. Игорь Дороднов // Композиторы и музыковеды Саратова. Сборник статей / Ред.-сост. А.И. Демченко. - М.: Композитор, 2008. – С. 373-385.

Кац В. «Сувенир» в Сибири // Авангард, 1986, 1 октября

Гейлиг М. Композиторский концерт // Коммунист, 1980, 17 декабря

Людмила Топоркова

Галина ДЕМЧЕНКО

Демченко Галина Юрьевна (род.1960) в 1979 году окончила Новомосковское музыкальное училище, а в 1984 – Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В.Собинова по специальности «Фортепиано». С 1987 преподаватель ЦК «Фортепиано» (ныне ЦК «Камерный ансамбль и концертмейстерская подготовка») Саратовского областного колледжа искусств, кандидат искусствоведения, лауреат международных конкурсов, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ, член Союза композиторов РФ.

В 2006 году Г.Ю.Демченко защитила кандидатскую диссертацию: «Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р.Шумана». В 2010 она получила сертификат участника энциклопедии «Учёные России». Г.Ю.Демченко регулярно принимает участие в работе диссертационного совета при СГК имени Л.В.Собинова в качестве эксперта, оппонента ряда диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения.

Свидетельством высокопрофессиональной работы Демченко Г.Ю. являются многочисленные благодарственные письменные отзывы Саратовского областного учебно-методического центра, оргкомитетов Всероссийских и Международных конкурсов, а также Почётная грамота Губернатора Саратовской области (2005), Благодарность Министра культуры и массовых коммуникаций РФ (2008), Почётные грамоты Министерства культуры Саратовской области (2004, 2010), Почётные грамоты ГОУ СПО «Саратовский областной колледж искусств» (2010, 2014, 2020), Благодарственное письмо Саратовской городской думы(2019) и др.

Галина Юрьевна пользуется большим авторитетом среди студентов и уважением коллег. Её профессионализм обусловил высокую результативность в успеваемости студентов, что в течение многих лет регулярно подтверждается отзывами председателей ИГА, отмечающих высокий уровень подготовки выпускников класса концертмей-

стерской подготовки Демченко Г.Ю. к государственному экзамену (из шестидесяти одного её выпускника 47 студентов имеют оценку «отлично» и 14 – «хорошо»). Она успешно готовит будущих исполнителей и педагогов к самостоятельной деятельности. Среди студентов её класса: Казанцев А. – лауреат V Международного конкурса юных концертмейстеров «Амадей» (Харьков, 2011); Фетисов Е. – лауреат VI Международного фестиваля-конкурса камерной музыки «Краснодарская камерата» (Краснодар, 2011); Семёнова М. – лауреат II Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2012); Пикель А., Отставнова А. – лауреаты III Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2013); Отставнова А., Арустамов Р. – лауреаты Международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2013); Отставнова А., Венец Т., Назаров Н. – лауреаты IV Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2014); Отставнова А., Быкова Е. – лауреаты Международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2014); Отставнова А., Арустамов Р., Абрамова А. – лауреаты V Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2015); Отставнова А. – лауреат I открытого Всероссийского конкурса концертмейстеров «Маэстро» (Пенза, 2015); Артюнян Л., Фетисенко М., Лавриненко А. – лауреаты VI Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2016); Фетисенко М. – лауреат международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2016); Фетисенко М., Лавриненко А., Таякин Р. – лауреаты международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2017); Таякин Р., Фетисенко М. – лауреаты Областного смотра-конкурса «Пианист-концертмейстер» (Вольск, 2018); Дороднов Г., Таякин Р., Фетисенко М. – лауреаты VIII Международного конкурса-фестиваля «Весенний перезвон» (Саратов, 2018); Щербакова Е., Мороз Ю. – лауреаты Международного конкурса-фестиваля «Волга в сердце впадает моё» (Саратов, 2019).

Наряду с классикой, в публичных показах студентов своего класса Галина Юрьевна активно пропагандирует творчество современных композиторов, в том числе Е.В.Гохман. В репертуар прочно вошли её вокальные циклы «Бессонница», «Три посвящения» (солисты Г.Козловская, Н.Коваленко, Н.Васильева). Творчеству этого композитору посвящён и целый ряд публикаций (см. ниже).

Г.Ю.Демченко ведёт интенсивную научно-методическую работу, принимая участие в работе Всероссийских и Международных научных конференций: Харьков, Астрахань, Тамбов, Краснодар и др. Она является автором 121 публикации

Публикации

(Жирным шрифтом выделены книги, а также статьи, размещённые в изданиях, рецензируемых ВАК)

1. О чертах романтизма в фортепианных миниатюрах Шуберта // Шуберт и шубертианство. – Харьков, 1994.
2. Романтика современности (раннее фортепианное творчество Р.Щедрина) // Современное искусство в контексте культуры. – Астрахань, 1994.
3. **Фортепианные ансамбли для начинающих. Вып.1. – Москва, 1994.**
4. **Фортепианные ансамбли для начинающих Вып.2. – Москва, 1994.**
5. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф.Мендельсона // Ф.Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. – Харьков, 1995.
6. Столетнее, но не стареющее (к 100-летию Саратовского муз.училища). – Земля Саратовская. 18 мая. 1995.
7. Образы пластических искусств в фортепианной музыке (о «Картинках с выставки М.Мусоргского) // Взаимодействие искусств: Методология. Теория. Гуманитарное образование. – Астрахань, 1997.
8. Принципы циклизации миниатюр в фортепианных произведениях Р.Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Харьков, 1997.
9. Фортепианные миниатюры С.Слонимского // Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры. – Астрахань, 1999.
10. Ученики играют для учителя (о В.Н.Подгайной) – Саратов СП. 15 декабря 2001 .
11. Памяти «Великого Генриха» (о VI фестивале Г.Нейгауза). – РМГ. № 4. 2002 .
12. «Великолепная семёрка» Виктора Егорова. – РМГ. № 7. 2002 .

13. Седьмое «пришествие» господина Кнелля. – Земское обозрение. 6 ноября. 2002 .
14. О сегодняшнем дне Саратовской организации Союза композиторов России. – Репортёр. 29 ноября. 2002.
15. Музыка находит отклик у слушателей. – Репортёр. 30 ноября. 2002 .
16. В гостях у саратовцев. – РМГ. № 1. 2003 (о Театре хоровой музыки).
17. Композиторы Саратова: прошлое и настоящее. – РМГ. № 9. 2003.
18. Пейзажная лирика Рахманинова (на материале вокального творчества) // Творчество С.В.Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. – Тамбов–Ивановка, 2003.
19. Золотой юбилей педагога (об А.И. Быстрове) – Саратовские вести. 2 октября. 2004.
20. Мэтр вокального искусства (об А.И. Быстрове) – РМГ. №10. 2004.
21. На вершине педагогического Олимпа (об А.И. Быстрове) – Рампа. Декабрь. 2004.
22. В зените творческой славы. – Рампа. Январь. 2005.
23. «Саратовский вальс» Евгения Бикташева. – РМГ. № 1-2. 2005.
24. От истории к современности. – РМГ. № 5. 2005.
25. Две судьбы (об А.И. Быстрове и его брате) – Музыкальный Саратов. № 1. 2005.
26. Старейшее училище Поволжья отмечает свой юбилей. – Музыкальный Саратов. № 1. 2005.
27. Праздник в Голубой гостиной (о Л.Сметанникове). – Музыкальный Саратов. № 1. 2005.
28. «И дам ему звезду утреннюю...» (хор А. Занорина). – Рампа. Ноябрь. 2005.
29. Буклет «Саратовское областное училище искусств» (совместно с М.Н.Калуцковой) – Саратов, 2005.
30. «И горнее, и долнее» – РМГ. № 12. 2005.
31. Музыкальное рукопожатие «Большой Волги». – Саратовские вести. 26 января. 2006.
32. Вести с «Большой Волги». – РМГ. № 1-2. 2006.

33. «Большая Волга» (совместно с А.И.Демченко). – Музыкальная академия. 2006. № 2.
34. Уроки романтического мирочувствия // Искусство и образование. 2006. № 4.
35. В диалоге с микрокосмосом романтизма // Вестник Саратовского технического университета. 2006. № 3. Вып.1.
36. «Первая скрипка» (о Г. Кузьмине) // Рампа. Ноябрь. 2006.
37. Семиотика и семантика в музыкальной науке // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Часть I. – Астрахань, 2006.
38. Об одном актуальном компоненте гуманитарного образования // Современное музыкальное образование: перспективы развития. – Пенза, 2006.
39. **Фортепианное творчество Р.Шумана. Монография. – Саратов: Саратовский источник, 2006.**
40. «Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р.Шумана» // Сборник методических работ. – Саратов: Саратовский источник, 2006.
41. Статья о Быстрове А.И. // Музыкальное обозрение. № 12. – 2006.
42. В гостях у Юрия Массина // Рампа. Январь. 2007.
43. «Я всего лишь трубач» (об А. Селянине) // Камертон. Вып.5. Сентябрь. 2007.
44. Анатолий Селянин: «Мы с Жаком Шираком читали друг другу Лермонтова» // Рампа. Сентябрь-октябрь. 2007.
45. Вести с «Большой Волги» // Владислав Казенин. Мои большие друзья. Воспоминания. Беседы. Статьи и материалы. – М.: «Композитор», 2007.
46. О сублимации лиризма в фортепианном творчестве Р.Шумана // Сборник научных статей «Музыкальное содержание. Современная научная интерпретация». – Ростов-на-Дону: изд-во Ростовской гос.консерватории им. С.В.Рахманинова, 2008.
47. В русле славных традиций (о Ю.В.Рябовой) // Рампа. Май. 2008.
48. Александр Ярешко // Композиторы и музыковеды Саратова. – М.: Композитор, 2008.
49. «Нынче муха-цокотуха именинница» // Балет. № 4. 2008.

50. Роберт Шуман: возвращаясь к опыту циклизации фортепианных пьес // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: совершенствование концепции образования молодых музыкантов (в средних специальных учебных заведениях) – Воронеж, 2008.

51. Трости из дерева // Музыкальная академия. – № 1. 2009.

51. Пути развития музыкальной герменевтики // Музыкальное искусство: история и современность. Сборник научных статей – Астрахань, 2009.

52. О художественной герменевтике // Успехи современного естествознания. – М., № 10. 2009.

53. Б.В.Асафьев и перспективы развития музыкальной герменевтики // Сборник методических работ. – Саратов, 2010.

54. Художественная герменевтика: вехи эволюции // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Материалы Международной интернет конференции. Российская академия музыки имени Гнесиных. 15 ноября 2009 г. – 16 апреля 2010 г.

55. Об одной из интенций творчества Р.Шумана // Педагогика искусства. Вопросы истории, теории и методики. Межвузовский сборник научных трудов. Вып.5: Издательский центр «Наука». – Саратов, 2010.

56. Фортепианное наследие Р.Шумана в призме зарубежного и отечественного музыкознания // Музыка и время. № 6. 2010.

57. От юбилея к юбилею // Вестник культуры. Ноябрь. 2010.

58. К вопросу об эффективности начального фортепианного обучения // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Материалы VII Международной научно-практической конференции 28 января 2011 г. – Тамбов, 2011.

59. В преддверии юбилея (о предстоящем юбилее СГК) // Камертон. № 26. 2011 (начало).

60. Роль игрового начала в современной фортепианной педагогике // Проблемы педагогической деятельности в профессиональном образовании в сфере культуры и искусства. Материалы областной научно-практической конференции. – Саратов, 2011.

61. «В преддверии юбилея» (о предстоящем юбилее СГК) // Камертон. № 2. 2011 (окончание).

62. Инструментальные камерные ансамбли Елены Гохман // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики. – Саратов, 2011.

63. К 60-летию Саратовской организации Союза композиторов России // Камертон. № 34 (48). Январь. 2012 год.
64. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сборник научных трудов ОГИИ. Вып.11. – Оренбург, 2012.
65. Этапы эволюции камерной музыки Елены Гохман // Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата». Сборник материалов научно-практической конференции. – Краснодар, 2011.
66. Бенефис великолепного фагота // Камертон. № 43 (57). Июнь. 2012.
67. Статья «Демченко Александр Иванович» // Энциклопедия «Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова 1912–2012». – Саратов, 2012.
68. Библиография // Саратовская консерватория (1912–2012). Вехи, события, лица. – Саратов, 2012.
69. Фортепианная миниатюра в раннем творчестве Р.Щедрина // К 80-летию Р.К.Щедрина. – Екатеринбург, 2012.
70. Музыкант с пламенной душой (о Ю.И.Скворцове) // Вестник культуры. Май, 2012.
71. Психологические откровения Р.Шумана // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие. Сборник научных статей. – Астрахань, 2012.
72. Проекция бидермайера в творчестве Ф.Мендельсона // Актуальные проблемы современного образования в сфере культуры и искусства. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – Рязань, 2012.
73. Об одной из параллелей в искусстве Германии эпохи Романтизма // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры. Сборник научных статей. – Астрахань, 2012.
74. Из истории фортепианной педагогики в Саратове // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. Часть I. Фортепианное исполнительство и педагогика: наследие и современные тенденции. – Саратов, РИО СГК им.Л.В.Собинова, 2012.
75. Особенности психологизма в фортепианных миниатюрах Ф.Шуберта // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука.

Музыкальная и театральная педагогика. Часть I. Фортепианное исполнительство и педагогика: наследие и современные тенденции. – Саратов, РИО СГК им.Л.В.Собинова, 2012.

76. Пути развития музыкальной герменевтики // Сборник статей «Аналогии и параллели». – ФГОУ ВПО СГК им. Л.В.Собинова, 2012.

77. «Музыкальные приношения» Благовещенской недели. // Камертон. № 52-53 (66-67). Апрель-май. 2013.

78. «Эволюция камерно-вокальной музыки Клода Дебюсси» // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л.Яворскому. I часть. – Саратов, 2013.

79. Пианистические традиции Саратовского колледжа искусств // Культурное наследие г.Саратова и Саратовской области. – Саратов: ИЦ «Наука», 2013.

80. Фортепианная миниатюра в отечественной музыке второй половины XX века // Проблемы современной музыки. – Пермь, ПГГПУ, 2013.

81. Фортепианная миниатюра в творчестве Р.Щедрина и С.Слонимского //Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Сборник статей по материалам X международной научно-практической конференции. – Тамбов: изд-во ТГМПИ, 2014.

82. **Психологические откровения Роберта Шумана // Международный научно-практический журнал «Искусство и культура» (Республика Беларусь), № 1 (17), 2015.**

83. Об одном из редких контактов музыки с другими видами искусств // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. – М., 2015.

84. **Монография «Золотой фонд столицы Поволжья. Очерки музыкальной культуры Саратова» (совместно с А.И.Демченко). – Саратов: «Добродея», 2015.**

85. Основные векторы камерно-инструментальных сочинений Е.Гохман. К 80-летию со дня рождения композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика. исполнительство. – Тамбов, 2015.

86. **Монография «Вехи. События. Лица». Искусство Саратова (совместно с А.И.Демченко) – Саратов: «Добродея», 2015.**

87. Полиэтика творчества Евгения Бикташева // Музыка как национальный мир искусства. – Казань, 2015.
88. «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера // Дни Германии в Тамбове. – Тамбов, 2016.
89. **«Итог итогов».** – Музыкальная академия. № 3, 2016.
90. «Фортепианные пьесы Ф.Мендельсона в контексте одного из художественных течений его времени» // Волховитиновские чтения. Стиль и жанр в искусстве и традиционной культуре; современные аспекты исследования. – Воронеж, 2016.
91. «О программности “Картинок с выставки”» // III Волховитиновские чтения. Культурное пространство России: прошлое, настоящее, будущее. – Воронеж, 2016.
92. «Игра контрастов как композиционный принцип творчества Елены Гохман 1960–1980-х годов». – Астрахань, 2016.
93. «Творческое кредо Евгения Бикташева» // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – Тамбов, 2016.
94. «Феномен индивидуально-субъективного в фортепианном творчестве Р.Шумана» // Дни Германии в Тамбове. – Тамбов, 2017.
95. «Два гения с берегов Волги» // Новости Шнитке-центра, № 3, 2017..
96. «Фагот – моё вдохновение!» // Камертон, №№ 95, 96, 2017.
97. «Браво, Поволжье! Браво!» – Саратов, изд-во «Приволжская книжная палата», 2017.
98. Указатель произведений историко-революционной музыки // Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М.: Композитор, 2017.
99. **Новая книга из серии «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее».** – Музыкальная академия. 2017. № 2.
100. «Я всего лишь трубач...» // Анатолий Селянин. Моя творческая жизнь (материалы, статьи, воспоминания). – Саратов, 2017.
101. Приложение II. Указатель произведений историко-революционной музыки // Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. – Lap Lambert Academic Publishing, 2017.
102. Маэстро на все руки // Волга XXI век. № 9–10, 2017.
103. «Десять дней, которые потрясли мир» // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – Тамбов, 2017.
104. Об одной из опер, поставленных в Донецке // Музыкальное искусство. Вып.17.– Донецк, ДГМА, 2018.

105. Страницы перекрёстных связей различных видов искусства // Диалог искусств и арт-парадигм. Том 1. – Саратов, СГК им. Собинова, 2018.

106. **Об одной из сущностей романтического в фортепианном творчестве Роберта Шумана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 2 (88) 2018. – Тамбов: Грамота, 2018.**

107. К 15-летию прославленного коллектива Архиерейского мужского хора Духосошестввенского кафедрального собора // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история. Теория, практика. – Саратов, 2018.

108. Феномен индивидуально-субъективного в фортепианном творчестве Р.Шумана. Очерк второй // Культура и искусство Германии. – Тамбов 2018.

109. На волне второго ренессанса русской церковной музыки //Диалог искусств и арт-парадигм. Том III – Саратов, 2018.

110. **«Достойно есть» // Музыкальная академия. № 4. 2018.**

111. Сублимация лиризма: новая культура чувства в музыке Р.Шумана // Культура и искусство Германии. – Тамбов, 2019.

112. Триумфальный вечер юбиляра // Музыкант классик, 2019. № 4.

113. Очередной юбилей и предварительные итоги // Волга XXI век. Литературно-художественный журнал, № 5-6, 2019.

114. **А.Демченко, Г.Демченко «Композитор Евгений Бикташев (К 80-летию со дня рождения)», монография. – СГК им.Л.В.Собинова. – Саратов, 2019.**

115. «Уникальный хоровой коллектив (о деятельности Архиерейского мужского хора Саратовской митрополии)» // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – «Принт-Сервис», – Тамбов, 2019.

116. «Сублимация лиризма: новая культура чувства в музыке Р.Шумана» // «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – «Принт-Сервис» – Тамбов, 2019.

117. «Картинки с выставки» – особенности интерпретации // Вопросы инструментального исполнительства. – СГК имени Л.В.Собинова, Саратов, 2019.

118. «Герменевтика как принципиально важная парадигма музыкознания» // Диалог искусств и арт-парадигм. Том VIII. – СГК имени Л.В.Собинова. – Саратов, 2020.

120. Камерно-инструментальный ансамбль в творчестве Елены Гохман. К 85-летию композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции 14 февраля 2020 г.: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В.Рахманинова. – Тамбов, 2020.

121. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм, том XXIII. – Саратов: СГК, 2021.

Наталья Быстричкина

Владимир КОРОЛЕВСКИЙ

Владимир Григорьевич Королевский родился 13 октября 1960 года в городе Волгограде. Профессиональное образование получил в Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова в классе сочинения профессоров Б.А.Сосновцева и О.А.Моралёва, в классе гармонии и полифонии профессора А.А.Бренинга. Уже в годы учёбы появились произведения, которыми открывается список его сочинений: Первая фортепианная соната, Первый квартет, Фортепианное трио, Речитатив и Сонатина для флейты и камерного оркестра, «Причеть» для меццо-сопрано и народного хора, вошедшая в концертный репертуар отделения народных хормейстеров консерватории, и другие. Но главным среди ранних сочинений стала Первая симфония (дипломная работа) для большого симфонического оркестра, сопрано и органа.

После окончания консерватории, в течение четырнадцати лет Владимир Королевский работал музыкальным руководителем в различных театрах своего родного города Волгограда – в Камерно-драматическом театре «Эккуль» (Экология культуры) и Театре юного зрителя, сотрудничал с Театром одного актёра и другими театральными студиями города-героя. Более 20 театральных постановок, в которых он принял участие как композитор, составляют его творческий «актив». Здесь есть мюзиклы («Сказ о Петре», «Кот в сапогах») и водевиль («Четверо с одним чемоданом»), детские музыкальные сказки («Серебряное копытце», «Маугли», «Золотой ключик», «Праздник кота Варфоломея» «Играем Пушкина, или Сказка о попе...» и др.) и музыка к серьёзным драматическим постановкам («Утиная охота» Вампилова, «Сапоги всмятку» по Чехову, «Похвала глупости» по Эразму Роттердамскому и др.), новогодние музыкальные феерии («Нарния», «Любовь к трём апельсинам», «Здравствуй, принцесса!») и клоунада («Что такое этикет»). Некоторые из этих спектаклей, успех которых в немалой степени определялся музыкой Королевского, были поставле-

ны на театральных сценах других городов нашей страны – в Иркутске, Братске, Новосибирске, Сухуми, Новошахтинске.

Театральная музыка Королевского – особая область творчества, в которой композитор создавал не просто звуковые иллюстрации к сценическому представлению, но мыслил драматургично, превращая музыку в самостоятельный действенный план спектакля и эффективное средство раскрытия сценических характеров. Это качество музыкально-театрального мышления композитора отмечалось в одной из рецензий на премьеру «Маугли» в 1991 году: «...лес снова зазвучал, но уже в ритме какого-то звериного ритуального танца – вокруг маленького полуобнаженного мальчика, прижавшегося к земле... Вела этот зловещий хоровод музыка грубого, вызывающего характера, с угрожающим ритмом барабанов»; «Актриса сыграла характер – не знаю, насколько “шакалий”, но человеческий уж точно. Композитор дал этому образу свою музыкальную тему – ироничную, издевательски карикатурную» (*Т.Данилова*, «МИГ», волгоградская областная общественно-политическая молодёжная газета, 1991, 12 апреля).

С театральной деятельностью тесно связано песенное творчество Королевского – немногочисленное, но востребованное исполнителями. Его представляют яркие вокальные «хиты» («Наш дом», «Цвета радуги», «Нарния»), пережившие спектакли, в контексте которых они увидели свет, и «зонги» к несостоявшейся рок-опере «Лолита», планировавшиеся автором как музыкальная антология мировой поэзии о любви. Из этого оригинального по замыслу цикла только «В мирах любви» М.Волошина и «Саксофон» на собственные слова (реконструкция набоковского двустушия «Там, где бары...») обрели сценическую жизнь в виде метафорического «клипового» действия, вобравшего смысл трагического противостояния во «вселенной любви» «Лолиты» Набокова.

Одновременно Королевский сотрудничал со многими детскими хоровыми коллективами Волгограда. Написанные для них сюиты на стихи Б.Заходера, Д.Хармса, В.Самохиной, отмеченные ярким мелодизмом, неожиданными стилистическими решениями и необычными приёмами хорового многоголосия (полифония шумов, кластерные созвучия), успешно исполнялись в конкурсных и концертных программах детских музыкальных школ, записывались на радио и телевидении.

Театральная музыка – специфическая область творчества, требующая от композитора большой отдачи фантазии и мастерства (осо-

бенно, если она адресована детям), но проживающая относительно недолгую жизнь вместе с быстро ветшающими и уходящими со сцены спектаклями. Театральные постановки Королевскому приходилось озвучивать на синтезаторе, но лучший музыкальный материал, с которым было жаль расставаться, композитор облёк в звучание акустических инструментов, объединив его в «Театральный триптих» для симфонического оркестра, сопрано и хора и представив в программе детского абонемента Волгоградского симфонического оркестра. В этом произведении, включающем разнохарактерные сюиты («Маугли», «Сказка о царе Салтане» и «Дивертисмент»), многогранно раскрылся талант композитора: «В дивертисменте “Стилизации” серьёзный автор вдруг рядится в пёстрые одежды шоумена: регтайм, рок-н-ролл – танцуют все! В поэме “Сказка о царе Салтане” он – иконописец, зачарованный видением чудо-города “с золотыми куполами, теремами и садами”. И разливает он по могучей своей фреске тёплую охру струнных, бирюзой и синью морских волн плещут хоровые переливы, а где-то в вышине парит над сказочным градом кристальное сопрано. Царевна-лебедь? Или ангел небесный? А в сюите “Маугли” царит стихия изысканного ритма и голосов первобытной природы. Чуткая тишина “Мёртвого города” пугает и завораживает тайной жизнью звериных шорохов. Нестерпим колючий зной “Засухи”. А вот раздолье для ударных – ловкие обезьяны-бандерлоги кружатся в пляске, летая с ветки на ветку, как акробаты...» (М.Колмакова, Боль мира как свою боль / Отчий край, № 3. Волгоград, 1999).

Став театральным композитором по воле обстоятельств и посвящая довольно много времени театру, творческое предпочтение Королевский отдавал, тем не менее, жанрам академической музыки. В Волгограде родились и впервые были исполнены Вторая и Третья симфонии, Третья фортепианная соната (исполненная позже в Саратове). Для подрастающего сына-пианиста год от года появлялись новые фортепианные сочинения – Концертино для фортепиано с оркестром, ансамбли; были «отреставрированы» ранние опусы – фортепианный цикл «Пять настроений» и Токката (последняя неоднократно исполнялась Королевским-младшим в различных конкурсных и фестивальных программах, а в 2007 году на Международном конкурсе-фестивале «Славянская музыка» в Москве удостоилась диплома «За лучшее исполнение музыки русского композитора»).

Кроме творческой деятельности, в «волгоградский» период Королевский занимался преподаванием, воспитывая начинающих композиторов в ДМШ № 7 (сейчас это Школа искусств имени М.А.Балакирева). В работе с детьми впервые раскрылся его педагогический талант – умение организовать творческий процесс, вдохновить на самостоятельное творчество, направить мысль в нужное русло и развить образно-эмоциональный слух. Его ученики участвовали в различных творческих конкурсах, проводившихся в Волгограде и Воронеже (Конкурс юных композиторов «Постигая искусство классиков...» в 2000 г.). Их творчество никогда не оставалось неотмеченным, и было поддержано на одном из самых престижных состязаний юных композиторов: в 2001 году, на Третьем Всероссийском конкурсе «Хрустальный камертон», проходившем в Москве под председательством Андрея Петрова, Майя Неретина (позже студентка музыкального факультета МГК имени П.И.Чайковского) получила диплом в номинации «Современная песня».

Возвращение Королевского в Саратов в 2002 году, состоявшееся по приглашению администрации консерватории, самим композитором расценивалось как начало нового этапа творческой биографии. С его приходом на кафедру теории музыки и композиции СГК зазвучали произведения педагогов-композиторов в концертах, инициатором и организатором которых являлся Королевский; заметно оживилась творческая жизнь студентов – концерты, конкурсы, лауреатские места: за пять лет работы – премии на региональных (Саратов), Всероссийских (Санкт-Петербург, Самара) и Международном (Болгария) конкурсах. И впервые за последнее двадцатилетие возобновилась традиция публичного исполнения дипломных сочинений выпускников.

В консерватории, в окружении музыкантов-сподвижников, любящих и умеющих играть новую музыку, творчество Владимира Королевского получило дополнительный стимул. Ещё в консерваторские годы он сделал несколько музыкальных набросков для струнного квартета, в котором хотел сохранить память о городе своей студенческой поры, но сочинение по-настоящему родилось только по возвращении: вновь став реальностью, город ожил и в музыке, но теперь уже в сюите для камерного оркестра, сохранившей первоначальное название «Саратовские этюды», премьера которого состоялась в первый же год работы Владимира Королевского в консерватории, в исполнении студенческого камерного оркестра под руководством

Т.Быковой (2003). Всего в трёх картинах яркими образными штрихами композитор сумел воссоздать целостный образ города и передать дух архаической старины в колокольных звучаниях «Музейной площади» (I часть), пугающую атмосферу «тёмных», заброшенных уголков в «детективной» музыке «Ночи в подворотне» (II часть) и ярко ориентальный колорит «Крытого рынка» (финал), рождающийся в остигатной разработке квази-восточных попевок.

Сотрудничество с классом квартета доцента СГК А.Н.Гольденберг ознаменовалось окончанием Второго квартета, начатого ещё в Волгограде и незавершённого из-за отсутствия заинтересованных исполнителей. Его премьера (вместе с новой редакцией Первого квартета) в марте 2005 года представила антологию квартетного письма Королевского, основные черты которого были обозначены Л.Севостьяновой в предисловии к готовящемуся изданию квартетной музыки композиторов консерватории: «многомерность текста, где первоначальная смысловая слоистость, загадочность очень оригинально структурируется, демонстрируя изощрённое мастерство тематических трансформаций, семантическая палитра которых исключительно подвижна и изменчива – от лирики до предельного драматизма; сквозная линия полифонического варьирования; слоистость композиционного решения, сообщающая музыке квартета дополнительный динамизм и способствующая усилению её смысловой многозначности; запечатление в квартетах главных свойств русского менталитета – деятельности, наделённой высоким духовным смыслом и выливающейся в процесс самопознания, "энергично-волновая" (Г.Гачев) природа мирозерцания композитора».

По аналогии с квартетным концертом, осенью 2005 года Королевский представил на сцене Большого зала СГК антологию своих фортепианных сочинений, исполненных Владимиром Королевским-младшим. Ядро концертной программы составили три фортепианные сонаты, в которых сконцентрирован пианистический стиль композитора. Его основные черты: совершенное владение всем многообразием фортепианной техники и фактуры, всем полнозвучием звукового диапазона рояля, сонатной процессуальностью, охватывающей единой волной внутреннего развития многочастные композиции (Первая и Третья сонаты написаны в трех частях, Вторая – в двух), яркая мелодико-ритмическая рельефность и смысловая насыщенность тематизма, сквозное развитие ведущей интонационной идеи.

Прочные творческие связи сложились у Владимира Королевского с заслуженным артистом Башкирии, лауреатом международных конкурсов, профессором СГК Владимиром Грачёвым, по просьбе которого для трио баянистов в 2004 году была написана Сюита «Несерьёзно» из музыки к спектаклю «Золотой ключик» (уже дважды исполнявшаяся в Большом зале консерватории), а в 2005 – Концерт для баяна. Заказывая концерт, Грачёв выразил пожелание исполнить сочинение серьёзного академического характера, но одновременно рассчитанное на широкую аудиторию. Такой компромисс демократичности и академизма был достигнут в тандеме баяна (инструмента, демократичного в своей основе) и камерного оркестра, представляющего «академический слой» произведения, что повлекло глубокое взаимопроникновение противоположных начал, выразившееся в демократизации оркестрового стиля и в том, что баян оказался наделён свойствами строго академического мышления. В результате весь облик Концерта приобрел стилевую органичность и цельность, не вызывающую ощущения несовместимости составляющих. Премьера Концерта, состоявшаяся в апреле 2006 года на сцене Большого зала консерватории в исполнении В.Грачева и студенческого камерного оркестра под управлением Т.Быковой, была отмечена большим успехом всех, кто принял участие в его рождении – автора, солиста, дирижёра, оркестра.

Программное название «Лабиринты», данное Концерту автором, своим символическим смыслом резонирует многим произведениям Королевского. Его символика многомерна, и даже в рамках только одного произведения может быть трактована многозначно – как идея познания и обретения сокровенного знания, духовного восхождения к высшим истинам бытия или жизненного пути человека в сложном, полном острых противоречий мире. Но, прежде всего, идея лабиринта символизирует путь художника как стезю напряжённых духовных исканий, направленных к обретению красоты и гармонии.

Мотив духовного странствия сквозь лабиринты «терний» воплотился в тематизме концерта, разделённом на две контрастные интонационные сферы – напряжённо-действенную (темы I и III частей), семантически концентрирующую идею исканий, и лирическую, воплотившуюся в теме II части, написанной в стиле шансон, привлекательной открытым мелодизмом, наделяемой в концепции «Лабиринтов» смыслом цели духовного восхождения (Пример 1). Идея лабиринта усилена архитектурно – как движение в «запутанном» про-

странстве рондо-круга (I часть) с тенденцией к его постепенному преодолению в «сквозной» форме III части, получающее продолжение в финале в виде «двойной волны», минорная и мажорная фазы которой, завершающиеся кульминацией шансон-темы, символизируют идею выхода из лабиринта. И здесь интонации лирической темы, освобождённые от её первоначально стилизованного изложения, ассимилируются в интонационном пространстве авторского стиля, отмечая момент прозрения души, её внутреннего перерождения.

Идея лабиринта очень ярко реализовалась и в сфере тембровой драматургии, связанной с введением в финале новых, до этого не использованных инструментов – фортепиано и четырех сопрано, создающих совершенно новый звуковой «пейзаж», просветлённый, радующий слух свежими «красками», в которых растворяется драматичный голос солирующего баяна (сопрано, согласно указанию автора, могут быть заменены флейтами, что было осуществлено на премьере Концерта). «Переключки» фортепианных партий (в контексте использования репетитивной техники создающие эффект эха), передающие эстафету «реверберации» вокальным голосам, которые, по замыслу автора, должны быть расположены в удалённых точках зала, создают эффект пространственности звучания, как бы постепенно раздвигающегося до пределов целого мира внутреннего ландшафта души.

Музыка Концерта многомерна в смысловом и образном плане и содержит не один вариант своего «прочтения». Шансон-тема, несущая яркий заряд театральности (тема из несостоявшегося спектакля театра «Эккуль»), через свой интонационный строй порождающая яркие ассоциации с музыкой Нино Роты и, по цепочке, с фильмами Федерико Феллини, привела к неожиданному рождению на сцене феллиниевского «грустного клоуна», роль которого удивительно артистично сыграл в своей сольной каденции Владимир Грачёв, продемонстрировав не только виртуозное владение инструментом. Переживание солистом каждой интонации отразилось в выразительной мимике его лица, и, особенно, в грустно-примирительной всепрощающей улыбке – единственной защите «маленького человека»... Этот трогательный образ, «расслышанный» В. Грачёвым в «лабиринтах» смысловых переплетений Концерта, придал произведению дополнительное, романтизирующее его измерение, а образ самой улыбки, отражённой в сопоставлении минорной и мажорной кульминаций фи-

нального освобождения из лабиринтного плена, стал визуальной реализацией скрытого авторского «жеста».

Своеобразный лабиринт, вводящий в исследование темы жизни и смерти, выстраивается в трёх симфониях Владимира Королевского, а роль «нити Ариадны» здесь берёт на себя поэтическое слово, включённое композитором в завершающие разделы симфоний: в Первой – стихотворение Дж.Байрона «Бессонных солнце», во Второй – «Натюрморт» И.Бродского и в Третьей – «Успокоенные» и «Март» Д.Мережковского. Все поэтические тексты связаны с образом смерти, и если у Байрона он скрыто присутствует в романтической символике ночи и только «угадывается», то в тексте Бродского недвусмысленно визуализируется, запечатлённый в абстракционистски холодном предметном «ландшафте» («Вещь. Коричневый цвет // вещи. Чей контур стёрт. // Сумерки. Больше нет // ничего. Натюрморт...»), в который, как в раму, вписывается «портрет» героини («Смерть придёт и найдёт // Тело...»). Постепенное погружение в тёмный «лабиринт» познания смерти ведёт в первом стихотворении Мережковского к утверждению всевластия абсолютного покоя, достигающегося в восхождении по нарастающим «кругам» успокоения – от умерщвлённой материи к замершему духу («Успокоенные тени...», «Успокоенные тучи...», «Успокоенные думы...») Но второе стихотворение Третьей симфонии («Март»), повествующее о весеннем возрождении мира, становится выходом в пространство ослепительного света обрётённого бессмертия духа, сплетаясь с идеей бессмертия искусства.

Стилевой облик музыки В. Королевского целостен и един. В культурном пространстве постмодернизма последних десятилетий он сохраняет яркую самобытность языка и мышления, понимание музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б.Асафьев). При этом для него открыт широкий спектр современных композиционных техник (среди них – додекафония, сонорика, минимализм, полистилистика), использование которых неизменно подчинено художественной идее и собственной интонации, всегда эмоционально напряжённой, обладающей интенсивным суггестивно-магнетическим полем.

Интонационно-стилевое единство музыки Владимира Королевского во многом обусловлено приверженностью его музыкального сознания начальной интонации «Неоконченной» симфонии Шуберта, аллюзийное присутствие которой во многих его сочинениях выявляет духовные связи Королевского с миром романтической музыки. Эта

интонация, многократно воплощённая в его сочинениях, входит в их музыкальную ткань на правах авторской монограммы: из нее вырастают основные темы Первой симфонии и «Речитатива и Сонатины» для флейты и камерного оркестра (Примеры 2 и 3); темы двойной фуги Первого квартета и I части Второй фортепианной сонаты (Примеры 4 и 5); а в Третьей симфонии она приобретает значение сверхтемы грандиозного цикла «вариаций на стиль», в котором части репрезентируют «языки» эпох барокко (I часть, «Фуга»), венского классицизма (II часть, «Сонатное аллегро»), романтизма (IV часть, «Секвенции») и современности (V часть, «Вариации») (Примеры 6 – 9).

Интонационный мир музыки Владимира Королевского полифоничен в своей основе. Время, в которое формировался его художественный мир, наложило на него свой отпечаток, осознаваемый в виде личной ответственности художника перед культурой, которой он обязан своим рождением, долгом художника сохранять ценности, завещанные настоящим и будущим поколениям. Но для композитора одновременно значима как соотнесённость с данностями культуры, так и их глубоко индивидуальное восприятие. Поэтому для Владимира Королевского равно невозможны и крайний субъективизм, и отстранённость позиции. Каждое обращение к «чужому» стилю в итоге становится его глубоко индивидуальным переживанием и осмыслением. Третья симфония, с её художественной сверхзадачей воспроизведения целостного «мифа» становления музыкального искусства в пределах «времени композиторов» (В.Мартынов), с доминирующей в ней темой поиска собственной позиции в мире искусства, среди других сочинений Королевского убедительнее всего демонстрирует преодоление искуса полистилистики (с характерной для неё драматургией интонационно-стилевых размежеваний), осуществляемое в ассимиляционных процессах произведения. При этом идея соотнесения «своего» и «чужого» встроена в концепцию симфонии, воплощаемая в антиномиях «канон – творчество», «модель – творческое претворение модели», соотносящая в пространстве авторского начала мастерство и вдохновение.

Творческий метод композитора наглядно демонстрирует работа со стилиевой моделью. Реализуемая преимущественно в сфере мелодики, максимально концентрирующей авторскую мысль, она обращена не на искажающую трансформацию «образца» (общераспространенный драматургический приём полистилистики), а на ее одухотво-

ряющее преобразование. Так, в Третьей симфонии фугу (I часть) «взрывает» перенесённая в нее идея бесконечной мелодии, превращающая «риторическую» формулу в романтически-экспрессивное Адажио (реприза I части – Пример 10).

То же происходит при экспозиции главной темы сонатного аллегро (II часть), которая разрастается в гигантский, почти сотактовый период на основе неисчерпаемой мелодической вариантности, преобразуя идею рационализированного формотворчества в процесс, открытый бесконечности. Так «чужое» становится «своим», утверждая мысль о сопричастности художника культуре, порождая неповторимый стилевой сплав, для обозначения которого современное музыковедение использует термины «синтетическая полистилистика», или «новая моностилистика».

С такой же одухотворяющей проникновенностью Владимир Королевский включает в круг своих интонаций фольклорные темы – еврейские народные мелодии «Мазлтов» (песня) и «Фрейлехс» (плясовой напев), положенные в основу Второй симфонии. Здесь так же выделяются ракурсы «общезначимого» и «своего»: воспроизведение этнического колорита еврейской музыкальной культуры (ее мелоса, лада, особенностей инструментального стиля) переплетается с лирическим преломлением фольклорных напевов, подвергающихся преобразующему многоплановому варьированию в фокусе пристрастного авторского внимания, подменяющего онтологизирующий показ аксиологически окрашенным переживанием, многомерно наращивающим лирическую экспрессию. Именно в таких точках высокого экстатического накала предельно обнажается красота фольклорных напевов. А в последней, самой яркой и интенсивной кульминации происходит неожиданное превращение плясового напева в гимническое песнопение, в подголосочном сопровождении которого зарождается и расцветает оригинальная авторская тема, по мере своего развертывания и эмоционального роста постепенно сближающаяся с фольклорным первоисточником.

Такое перерождение народного напева и слияние фольклорного и индивидуализированного «голосов» становится восторженным провозглашением гармонии мира и человека, выражением одухотворяющего прикосновения художника к объективным ценностям бытия. Так в музыке Королевского открывается ещё один выход в духовное пространство романтизма – через родство с романтическими

принципами художественного самовыражения, связанными с выявлением через источник собственного поэтического мышления, с актуализирующим преобразованием духовного наследия, включаемого в кругозор индивидуального сознания.

Но рядом с романтическим полюсом в произведениях Королевского существует другой мир – мир жестких звучностей, остигатных ритмов, драматических нагнетаний, сокрушительных «взрывов» и опустошительных кульминаций-катастроф. Сердце художника становится тем самым перекрёстком, где сталкиваются в напряжённейшем противостоянии постижение красоты и сознание неотступно довлеющей угрозы её уничтожения со стороны антигуманных сил. Так, лирико-экстатическому преобразению народных напевов Второй симфонии противостоит «милитарно» окрашенная вариация «Фрейлехс», плавно вытекающая из беззаботно-весёлой пляски-игры, шокирующая неожиданно изменившимся, остервенело заострившимся ликом Холокоста; в Первый квартет образ зла входит в виде цитируемого шлягера А.Розенбаума («Гоп-стоп») как «апогей бездуховности, противостоящий возвышенной устремлённости академической музыки» (Л.Севостьянова); проблема «экологии души» и трагедия обезличивания составляют содержание Третьей сонаты, с её противостоянием романтической полётности тематизма общим формам движения; «военизированное» «Остигато» (III часть) Третьей симфонии и «пляска смерти» Второй сонаты (разворачивающаяся в пространстве виртуозной фуги II части, принимающей облик то стихийно-разнузданного танго, то унифицированно-безличного марша) включаются в контекст философского осмысления проблемы жизни и смерти (Пример 11).

Трагедийность концепций Владимира Королевского выявляет в нем художника-гуманиста, остро переживающего противоречия современного мира и трагедию человеческой экзистенции. Но искусство его больше всего покоряет твёрдой оппозицией по отношению к безысходности. Такой духовной опорой для композитора становится Красота, предстающая в его произведениях в непосредственной выразительности мелодико-гармонического рельефа лирических тем, звучание которых, даже после самых сокрушительно-трагедийных кульминаций, уже за пределами произведения возвращается к слушателю, убеждая в ее спасительной силе.

Нотные примеры

Пример 1

18 *Alla chanson* (♩ = 106)

Баян *mp espressivo*

В

rit. **6** *a tempo*

poco a poco molto rit. **11**

19 *Andante* (♩ = 68)

Баян *mf dolce* *loco*

V-ni I *mf espressivo*

V-ni II *div.* *mp*

V-le *mp*

V-c. *mp*

Пример 2

Soprano

p dolce

9

18

Пример 3

Allegro: $\text{♩} = 136$

6

Flauto

p

2

5

Пример 4

Темпо ($\text{♩} = \text{c. } 120$)

11

V-no I

p

V-c.

191

194

196

V-no II
mf

Пример 5

Tempo: ♩ = 102

Piano

mp legato

Con Ped.

5

Пример 6

Contrabassi

p

Пример 7

29 Tempo: ♩ = 86

Fag., V-c.

mp

1

6

Пример 8

75 Tempo: $\text{♩} = 56$

Arpa *p*

Voce *mp* espressivo

76

Arpa *mp*

Voce

V-ni I *mf* espressivo

Пример 9

V-ni I, II, V-le

1

f marcato

9

Пример 10

23

Ob. *mp*

Fag. *p*

Cor. 1-2 *p*

Cor. 3-4 *p*

V-c. *mp* *espressivo*

C-b. *p*

155

24

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mp*

Cor. 1-2 *mp*

Cor. 3-4 *mp*

V-le *mf* *espressivo*

V-c. *mp*

C-b. *mp*

159

25

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mp*

Cor. 1-2 *mp*

Cor. 3-4 *mp*

V-le *mf* *espressivo*

V-c. *mp*

C-b. *mp*

163

Пример 11

36

40

Пример 12

119 *mf cantabile*

Voce

И пла-чет дрях-лый снег, И у-ми-ра-ет лёд. А воз-дух по-лон нег, И ко-ло-кол по-

Campane

Organo

f *rit.* , *Meno mosso*

ёт, Что жив мой Бог во-век, Что смерть са-ма у-мрёт! Что жив мой

Бог! Что жив моё Бог! Что жив мой Бог! Мой! Бог!..

mf *f*

Сочинения В.Королевского

Симфония № 1 для симфонического оркестра, сопрано и органа

Симфония № 2 на две еврейские темы для симфонического оркестра и сопрано

Симфония № 3 для симфонического оркестра, сопрано и органа

Концертино для фортепиано с оркестром

Речитатив и Сонатина для флейты и камерного оркестра

Шесть прелюдий на стихи японских поэтов для баритона и камерного оркестра

Театральная сюита «Маугли» для симфонического оркестра и сопрано

Театральная поэма «Сказка о царе Салтане» для симфонического оркестра, смешанного хора и сопрано

Театральный дивертисмент «Стилизации» для симфонического оркестра

Два струнных квартета

Квинтет для медных духовых инструментов

Гимн, Мотет, Фугетта для скрипки, виолончели и фортепиано

Три фортепианные сонаты

Токката для фортепиано

«Пять настроений» для фортепиано

Вариации для фортепиано

Три прелюдии для виолончели и фортепиано

«Причеть» для народного хора

«Времена года», сюита для смешанного хора *a cappella*

«Прелюдия и фуга» для смешанного хора, камерного оркестра и органа

«Шесть детских песен» на стихи Б.Заходера для сопрано и фортепиано

«Удивительная кошка», сюита для детского хора и фортепиано на стихи Д.Хармса

«Нарния – волшебная страна», театральная сюита для детского хора и фортепиано

«Две русские песни» на стихи Н.Кольцова для сопрано и фортепиано

«Сонет № 66 У.Шекспира» для меццо-сопрано и фортепиано

«Саратовские этюды» для камерного оркестра

«"Несерьёзно", оно же – Сюита из музыки к спектаклю «Золотой ключик» для трёх баянов

Две юморески из музыки к спектаклю «Что такое этикет?» для 2-х фортепиано

«Почти сентиментально» – две пьесы из музыки к спектаклю «Сапоги всмятку»

Музыка к спектаклям

«Соловей» (Саратовский кукольный театр «Теремок»)

«Четверо с одним чемоданом» (камерный драматический театр «Эккуль» – Волгоград; поставлен также в Новосибирском драматическом театре)

«Две Бабы Яги» («Эккуль»)

«Кузнец добрых дел» («Эккуль»)

«Мужской род – единственное число» («Эккуль»)

«Здравствуй, принцесса» (ТЮЗ, Волгоград; поставлен также в Сухуми)

«Маугли» (ТЮЗ)

«Сказка о царе Салтане» (ТЮЗ)

«Любовь к трём апельсинам» (ТЮЗ)

«Нарния» (ТЮЗ)

«Серебряное копытце» (ТЮЗ)

«Сказ о Петре» (ТЮЗ)

«Утиная охота» (ТЮЗ; поставлен для гастролей в Берлине)

«Лео – лиловый одуванчик» (театр мод «Николаус», Волгоград)

«Кот в сапогах» (ТЮЗ)

«Играем Пушкина, или Сказка о попе и о работнике его Балде» (ТЮЗ)

«Праздник кота Варфоломея» (ТЮЗ)
«Принц, Принцесса и Людоед» (ТЮЗ)
«Похвала глупости» (Театр одного актера, Волгоград)
«Что такое этикет?» (ТЮЗ; поставлен также в Новошахтинске и Братске)
«Золотой ключик» (ТЮЗ)
«Сапоги всмятку» (ТЮЗ)

Владимир МИШЛЕ

Композитор Владимир Станиславович Мишле родился 29 октября 1960 года, окончил Саратовскую консерваторию имени Л.В.Собинова по классу композиции профессора Б.А.Сосновцева и профессора О.А.Моралёва (1984), и сегодня это зрелый музыкант со сложившимися взглядами на творчество, на развитие современного музыкального искусства.

Первым его учителем был дедушка Александр Иванович Мишле, профессиональный музыкант. Во многом наследуя его отношение к искусству, музыка В.Мишле отличается искренностью и теплотой, ясностью музыкальных мыслей и бережным отношением к музыкально-классическим традициям. Ещё в студенческие годы он активно пробовал себя в разных музыкальных жанрах: симфоническая, камерная, вокальная музыка, музыка для детей.

Динамика, интрига его произведений обусловлена симфоническим мышлением композитора, склонного считать, что именно симфония, её структуры и законы – наиболее подходящий жанр, в котором автор может выразиться наиболее полно и объёмно. Образцом симфонической логики, сонатной формы для него становятся произведения В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, Н.Мяскового. Мишле – автор многих симфонических произведений: три симфонии, симфонические картины «Праздник», «Размышление», а также «Прелюдия» для оркестра.

Уже в своей **Первой симфонии** (дипломная работа, написанная на окончание консерватории) автор показал высокий профессионализм, умелое и разностороннее владение исполнительскими средствами, а также оптимистическое жизневосприятие и живое ощущение современности. Хорошо чувствуется русская национальная основа музыки, выразительно раскрываемая в достаточно ярких мелодических линиях, полифонических, гармонических средствах. Чёткое формообразование говорит о ясности замыслов, их отчётливой реали-

зации, разносторонней, подчёркнутой в нужных местах убедительной контрастностью. Драматургическая линия развития симфонии идёт от драматически насыщенной I части, через удивительно мягкую, привлекающую своей человеческой открытостью II часть (лирический центр сочинения) к насыщенному финалу с бурной кульминацией, за которой следует продолжительная кода, снижающая эмоциональное напряжение. Всё это приводит к излюбленному автором затиханию – умиротворённости, впечатляющей лирике, в которой растворяются все конфликты.

Прелюдия для оркестра – своеобразная лирическая зарисовка. В начале пьесы в нежном звучании у солирующего гобоя звучит тема колыбельной песни «Баю–баюшки, баю». Она сопоставлена с авторской лирической темой, материал которой становится основой вариантного развития формы. Последовательное укрепление звучания, его растущая возбуждённость, тревожные ритмы сопровождения, подкрепление струнной и деревянной групп оркестра постепенным вступлением медных и ударных последовательно приводят к мощной кульминации с блестящим унисонным звучанием труб. Мастерство автора проявляется в том, что громадное нарастание не создаёт впечатление грубости, громоздкости. Кульминация звучит сочно, полно и в то же время относительно мягко. Лирическая пьеса оказывается наполненной впечатляющим размахом душевного волнения и воспринимается как взволнованный рассказ о пережитом. В этой композиции, как и во многих других сочинениях Мишле, чувствуется очень чуткое и бережное отношение автора к традициям русских композиторов, в частности любимого им Н.Я.Мяскового.

Много сочинений написано автором в жанре камерной музыки – «Экспромт» для флейты, виолончели и фортепиано, фортепианный цикл «Настроения» (Пример 1), 12 прелюдий для фортепиано, «Сюита» для флейты и фортепиано, «Концертино» для флейты и камерного оркестра.

Музыка прелюдии для камерного оркестра «Памяти Ван Гога» очень тёплая, искренняя, имеющая своё характерное лицо. Написано сочинение под впечатлением от прочтения писем выдающегося голландского живописца.

Соната для скрипки и фортепиано (Пример 2) привлекает юношеской непосредственностью, лирическим настроением, душевной открытостью, очень естественным использованием возможностей

инструментов, а также умением автора выстроить убедительную линию развития.

Ряд сочинений написан автором в жанре вокальной музыки: фантазии для хора (на темы популярных песен, на темы Дж.Гершвина), вокальный цикл на слова Н.Кравченко, вокальный цикл на слова Ф.Гарсиа Лорки, вокальный триптих на слова Н.Палькина (для голоса, хора и ф-но).

Много времени уделяет автор созданию музыки для детей, в том числе Пять пьес для фортепиано, цикл детских песен для детского хора на слова В.Демидова. Результатом творческого сотрудничества с детским кукольным театром «Теремок» стало создание музыки к нескольким детским спектаклям – «Мы едем, едем, едем...», «Большой карнавал в сказочной стране». С большим интересом детская аудитория принимала новогоднее представление «Самая красивая ёлка», с успехом проходившее в областной филармонии не один сезон.

Как писала в своей статье Л.Севостьянова: «...Очарование “Детских пьес” для струнного квартета В.Мишле заключается в их удивительном воздействии на слушательское восприятие при минимальном количестве использованных средств, которое не променять ни на какие избытки. Секрет этой простоты таится в мелодической красоте, одухотворённости, искренности чувств, в гармоническом ощущении квартетной фактуры, культуре звука. В “Колыбельной” (Пример 3) мелодия распускается лёгким дуновением, словно обволакивающим ребёнка нежностью и милой простотой. “Грустный рассказ” грустен ровно настолько, насколько грустны журчание ручья или шелест листьев. Маленькие таинственные сдвиги “Сказочки” осуществляются бережно и тактично. В.Мишле обладает той интонацией, которая присуща людям с чистой и хрупкой душой, родственной душе ребёнка. Немногие могут высказать себя в музыке с такой откровенностью».

Уже в студенческие годы проявилось ещё одно свойство его сочинений, впоследствии ставшее одним из направлений его творчества – музыкальный юмор и шутки, преподносимые с внешне серьёзным видом. В апреле 1986 года в Москве состоялся фестиваль «Музыканты шутят», проводимый народной артисткой СССР Лианой Исакадзе, в котором с огромным успехом прозвучал струнный квартет Мишле «Памяти Кузнечика» (или «Из жизни артиста») в исполнении струнного квартета «Моц–арт» Саратовской филармонии. Как писал

журнал «Советская музыка» (август 1987 г., статья Б.Геннадиева «Когда музыка улыбается»), «...что касается музыкальных шуток и пародий – по идее, главного фестивального блюда, – то тут в бесспорные лидеры вышли струнный квартет Саратовской филармонии и сыгранная им пьеса В.Мишле “Памяти Кузнечика” – с блеском и отменным вкусом составленный “салат” из самых разных (от Чайковского до Шайнского) тем и мелодий, контрапунктирующих, развиваемых по всем правилам “хорошего тона” и классическим канонам построения квартетной фактуры».

Квартет звучал во многих городах (Москва, Саратов, Самара, Екатеринбург), записан и транслировался по ЦТ. После фестиваля автор получил заказ от Л.Исакадзе – написать оригинальную пьесу для её оркестра. Так появилось «Концертино» для камерного оркестра Грузии (Пример 4), которое неоднократно и с успехом исполнялось в Москве камерным оркестром Грузии под управлением Л.Исакадзе. Позже, в своём отзыве о творчестве Мишле она написала: «...он, безусловно, талантливый композитор, честный, трудолюбивый, с хорошо развитым чувством ответственности. В нём прекрасно сочетаются высокий профессионализм и своеобразный, индивидуальный подход к творчеству».

К сочинениям, написанным в этом направлении, можно отнести и такие, как Фантазия на тему Феличиты (для камерного оркестра), «Ёлочка» – новогодняя фантазия для фортепиано и камерного оркестра, а также «Детская симфония».

В основу своей **«Детской симфонии»** композитор положил известные и популярные детские песни, придал им симфоническое развитие, облёк их в стройную сонатную форму и подчинил развитие основной, главной теме сочинения – «теме Дружбы», которая проходит через все разделы симфонии и в конечном счёте побеждает зло. Симфония имела огромный успех у слушателей, неоднократно исполнялась в симфонических концертах в Самаре (оркестр филармонии) и в Москве (оркестр Гостелерадио под управлением А.Михайлова), звучала в радио- и телепередачах.

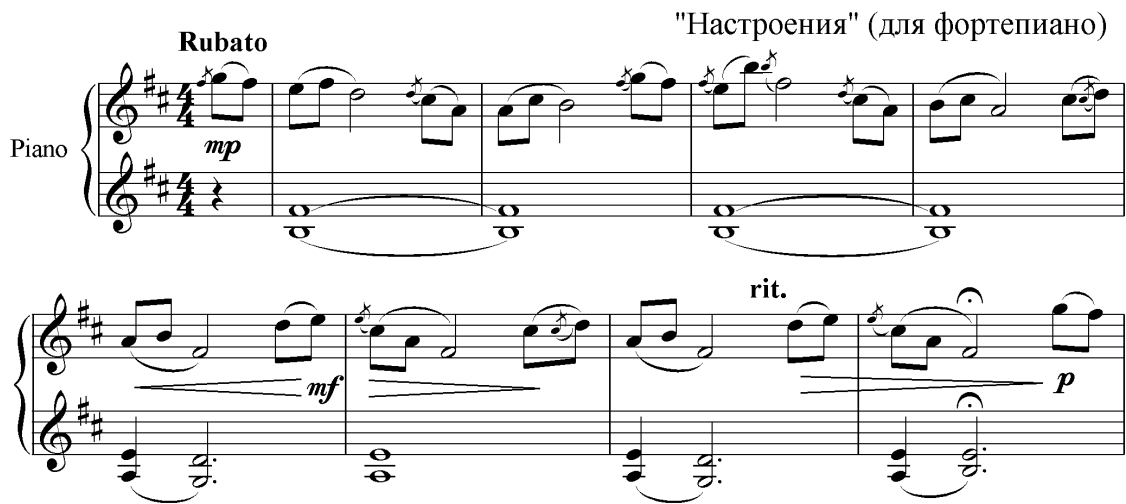
Интересная, самобытная музыка Владимира Мишле своей добротой, человечностью хорошо вписывается в наше непростое время. Она широко известна, исполняется в Саратове, Москве, Екатеринбурге, Самаре и других городах такими коллективами, как Театр хоровой музыки Л.Лицовой (Пример 5), Калининградский симфонический ор-

кестр, Симфонический оркестр Саратовской филармонии им. А.Шнитке, камерный оркестр «Виртуозы Москвы» В.Спивакова, «Московский молодёжный камерный оркестр» В.Вороны. В.Мишле – участник программ международного благотворительного фонда Владимира Спивакова. С 2020 года он – профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им.Л.В.Собинова.

"Настроения" (для фортепиано)

Rubato

Piano



"Колыбельная" (струнный квартет)

1 Andante

V-no I

V-no II

V-la

Cello



"Соната" для скрипки и ф-но, I часть

Allegro (♩=210)

Violino

Piano

mp

p

cresc.

cresc.

Andante

"Утоли моя печали"

S.

A.

T.

B.

mp

На - зы - ва - ет - ся церк - вуш - ка "У - то - ли мо - я пе - ча - ли".

Кто - то ска - жет: "Э - то нуж но", А и - ной по - жмёт пле - ча - ми.

"Концертино" для флейты с оркестром, I часть

1 Allegro Moderato

Fl. Solo *mf*

Cl. in B \flat

V-ni I *mp* divisi (ad lib.)

V-ni II *mp* divisi (ad lib.)

V-le *mp* divisi (ad lib.)

V-c *mp*

C-b *mp*

Основные сочинения В.Мишле

Симфоническая музыка

Симфония № 1 (си минор)

Симфония № 2 «В классическом стиле»

Детская симфония

Симфония № 4 (соль минор)

Симфоническая картина «Праздник»

Прелюдия для симфонического оркестра («Баю – баюшки баю»)

Симфоническая картина «Размышление» (для фортепиано с оркестром)

Камерная музыка

«Памяти Ван Гога» (прелюдия для камерного оркестра)

«Концертино» (для камерного оркестра)

Соната для скрипки и фортепиано

«Экспромт» для флейты, виолончели и фортепиано

«Настроения» (цикл пьес для фортепиано)

12 прелюдий для фортепиано

Сюита для флейты и фортепиано

«Концертино» для флейты и камерного оркестра

Вокальная музыка

Вокальный цикл на слова Ф.Гарсиа Лорки

Вокальный триптих на слова Н.Палькина для голоса, хора и фортепиано

Фантазия для хора на темы популярных песен

Фантазия для хора на темы Дж.Гершвина

Вокальный цикл на слова Н.Кравченко (для хора)

Детская музыка

«Детская сюита» для фортепиано

Цикл детских песен на слова В.Демидова (для детского хора)

Детские пьесы для струнного квартета

Музыка к детскому спектаклю «Мы едем, едем, едем ...»

Музыка к новогодним представлениям «Самая красивая ёлка», «Большой карнавал в сказочной стране»

Музыка к кукольным спектаклям «Айболит», «Из жизни насекомых»

Музыка к спектаклю «Тропа» (Театр Юного Зрителя)

«Космическая фантазия» (для хора и большого симфонического оркестра)

Музыкальные шутки и пародии

«Детская симфония»

Фантазия на тему Феличиты для камерного оркестра

«Ёлочка» (новогодняя фантазия для фортепиано и камерного оркестра)

Струнный квартет «Памяти Кузнечика» или «Из жизни Артиста»

«Моцарт в Грузии» (для ф-но и камерного оркестра)

«Не совсем лунная соната Бетховена» (для скрипки, фортепиано и камерного оркестра)

Виталий ОКОРОКОВ

Окороков Виталий Алексеевич родился 17 марта 1962 года в Саратове – композитор, автор популярных песен, мюзиклов.

Окончил Саратовское музыкальное училище по классу фортепиано (1982). В 1982–1983 работал пианистом в ресторане «Волга» в городе Энгельсе. В 1988 окончил Саратовскую консерваторию по классу композиции (у профессора А. Бренинга) и фортепиано (у С.Вартанова). В 1989 проходил стажировку в Московской консерватории у Т.Хренникова. Член Союза композиторов СССР (1989) и России (1992).

В 1988 создает свой первый эстрадный проект – группу «КОМБИНАЦИЯ» – вместе с продюсером Александром Шишининым (погиб в результате покушения в 1993). До 1993 Виталий Окороков являлся музыкальным руководителем группы, написал для нее такие шлягеры, как «Два кусочка колбаски», «Бухгалтер», «Американ бой» и ряд других. Автор около 200 эстрадных песен, изданных на 48 компакт-дисках. Песни Окорокова исполняют Алла Пугачева («Кристиан»), Филипп Киркоров (наиболее известная — «Митрофан»), Татьяна Овсиенко («Гриша»), кабаре-дуэт «АКАДЕМИЯ» («Белые цветы»), группа «ДЮНА» («Костюмчик новенький»), Алена Апина («Ксюша»), а также Александр Буйнов, Вика Цыганова, Екатерина Шаврина, Ярослав Евдокимов, Линда, Сергей Челобанов, группы «НА-НА», «МЕГАПОЛИС» и другие. Иосиф Кобзон, Сергей Минаев, Ирина Отиева, Филипп Киркоров и Александр Серов принимали участие в записи мини-оперы «Похищение весны» Виталия Окорокова, написанной по заказу 1-го телеканала в 1994 году. С 1994 – продюсер певицы Екатерины Шавриной.

Пишет симфоническую и камерную музыку.

Композитор также работает для кино (фильм «Мордашка», 1990), для телевидения (мюзикл «Умереть от счастья и любви», РТР, 1996).

Узнаваемые и любимые миллионами песни Виталия Огорокова продолжают жить своей жизнью. В 2021 году в Голливуде вышел блокбастер «Никто / Nobody» режиссера Ильи Найшуллера с Алексеем Серебряковым, Бобом Оденкёрком, Конни Нильсеном, Кристофером Ллойдом в главных ролях. В основной саундтрек была включена песня Виталия Огорокова «Бухгалтер». В Театре мюзикла (г. Москва) идет рок-опера «Преступление и наказание» Андрея Кончаловского по роману Ф.М. Достоевского, в музыкальную партитуру которой включена песня Огорокова «Два кусочка колбаски».

Основные сочинения

Амазонка /исп. Айвазов Саша/
Бабушка Яга /исп. "На-На" группа/
Бабушка Яга (на англ. яз.) /исп. "На-На" группа/
Белая лилия /исп. Ефимов В/
Белые цветы /исп. "Академия" кабаре-дуэт/
Берег красный, берег белый /исп. "Комбинация" группа/
Буратино /исп. Огороков Виталий/
Верочка /исп. Евдокимов Ярослав/
Вишнёвый сад /исп. Огороков Виталий/
Всё было несерьёзно /исп. Шаврина Екатерина/
Горе - не горе /исп. Евдокимов Ярослав/
Горочка /исп. Шаврина Екатерина/
Гриша /исп. Овсиенко Татьяна/
Два кусочка колбаски /исп. "Комбинация" группа/
Для кого теперь мне красить губы /исп. Шаврина Екатерина/
Кристиан /исп. Пугачёва Алла/
Любовь уходит неспеша /исп. Шаврина Екатерина/
Митрофан /исп. Киркоров Филипп/
Моя невеста /исп. Айвазов Саша/
Накуролесила /исп. Шаврина Екатерина/
Не рви рубаху /исп. Евдокимов Ярослав/
Новая Россия /исп. Шаврина Екатерина/
О, Боже /исп. Челобанов Сергей/
Перегрустилось /исп. Шаврина Екатерина/
Подковочка /исп. Евдокимов Ярослав/
Пойдём со мной /исп. "Комбинация" группа/
Пойдём со мной /исп. Шаврина Екатерина/

Понарошку /исп. Шаврина Екатерина/
Последняя любовь /исп. Наджиев Игорь, Шаврина Екатерина/
Поцелуй меня, девочка /исп. Челобанов Сергей/
Праздник счастья /исп. Шаврина Екатерина/
Проклятая /исп. Серов Александр/
Пропади всё пропадом /исп. Буйнов Александр/
Разладица /исп. "Русская душа" ансамбль, Николаева Людмила/
Разлюли-малина /исп. Шаврина Екатерина/
Рулетка /исп. "Белый орёл" группа/
Серёжа /исп. Шаврина Екатерина/
Спасибо вам, враги мои /исп. Киркоров Филипп/
Судьба-судьбинушка /исп. Шаврина Екатерина/
Счастье на дорожку /исп. Шаврина Екатерина/
Там, за окнами /исп. Евдокимов Ярослав/
Три бокала тоски /исп. Шаврина Екатерина/
Утопи меня в любви /исп. Шаврина Екатерина/
Уходи, любовь /исп. Евдокимов Ярослав/
Цветёт черёмуха /исп. "Русская душа" ансамбль, Николаева
Людмила/
Шрам на душе /исп. Шаврина Екатерина/
Эх, была не была /исп. Шаврина Екатерина/
Эх, была не была /исп. Шевченко Евгения/
Юрочка /исп. Мялик Лиза/
Я никогда так не любила /исп. Шаврина Екатерина/
Я пожизненно буду любить /исп. Шаврина Екатерина/
Яшка-цыган /исп. Киркоров Филипп/

Сергей ПОЛОЗОВ

Сергей Павлович Полозов родился в 1963 году в г. Новокузнецке Кемеровской области. Первый музыкальный опыт будущий композитор приобрел в 7-летнем возрасте, когда его отец привел в духовой оркестр, где мальчик обучался игре на трубе. К 12 годам он увлекается сочинением музыки. Первые его произведения, созданные самостоятельно, без педагогической помощи, появлялись спонтанно и отражали стремление ребенка выразить музыкальными средствами многообразный окружающий мир.

В Новокузнецком музыкальном училище, где в дальнейшем происходит обучение (1978–1982), С.Полозов начинает систематически заниматься композицией в классе профессионального композитора, выпускника Львовской консерватории В.А.Анненкова, который оказал сильное влияние на формирование творческой личности. Период обучения стал для него важным этапом в выборе дальнейшего жизненного пути. В это время он сочиняет много произведений в разных жанрах и под влиянием своего учителя увлекается современной музыкой. Настоящее потрясение он испытал от знакомства с современной польской музыкой (В.Лютославский, К.Пендерецкий, Г.Бацевич и др.), а также с творчеством И.Стравинского, П.Хиндемита, Д.Шостаковича, Б.Тищенко. Яркость образного мышления, новаторство композиционных приемов и языковых средств этих композиторов открыли для начинающего музыканта новые технические и выразительные возможности музыки.

После окончания училища Полозов продолжает свое профессиональное образование в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (1982–1989) по классу композиции. Здесь его учителем и наставником становится заслуженный деятель искусств, профессор Аскольд Федорович Муров. Этот человек, имеющий репутацию «сибирского Шостаковича», оказал на своего ученика исключительно сильное влияние. Он воспитывал в студентах стремление не

просто научиться владению классическими и современными техниками письма, но, главное, последовательно выражать в музыке серьезные этические проблемы. Будучи соратником и единомышленником Шостаковича, в своем творчестве он развивал линию концептуального симфонизма и прививал своим ученикам потребность к высокодуховному музыкальному искусству. Отсюда в творчестве Полозова исходит стремление обращаться к сложнейшим темам и образам в искусстве: тема нравственного выбора, вечных человеческих ценностей и т.п. От своего учителя у молодого композитора появилось осмысленное и бережное отношение к каждому звуку, частое применение полифонических форм изложения, детальная проработка материала и метод прорастания исходного интонационного зерна.

В студенческие годы Полозов активно и много сочиняет в разных жанрах: симфоническая музыка, вокальные произведения, инструментальные пьесы для разных исполнительских составов, транскрипции сочинений М.Мусоргского, А.Шнитке, П.Крестона и др. Учебу в консерватории прерывает служба в армии (1983–1985). Но и в этот период своей жизни он продолжает сочинять. Служа в духовом оркестре, он создает произведения для этого музыкального коллектива. В армейские годы происходит освоение новых музыкальных направлений и жанров, осваивается джазовая стилистика, сочиняется много песен.

В студенческие годы у Полозова проявляется большой интерес к театральной музыке, который во многом был вызван частыми посещениями Новосибирского оперного театра. Это увлечение отразилось и на творчестве композитора – театральность мышления характерна для многих его сочинений. По высказываниям самого композитора, в его непрограммной музыке часто присутствует незримая программность. Так, персонификация тематического материала лежит в основе Увертюры для симфонического оркестра, где в лаконичной форме воссоздаются сюжетные перипетии «воображаемой оперы», выраженные инструментальными средствами. Элементы конкретной образности и сюжетности присутствуют в таких сочинениях, как Первый («Учитель») и Второй («Небеса») квартеты, Виолончельная соната и др. Многие программные сочинения изначально подразумевали театрализованное воплощение (большинство инструментальных пьес, написанных для ансамбля русских народных инструментов «Скоморохи», хореографическая картина «Сибирские пельмени» и др.). Кро-

ме того, в основе некоторых инструментальных сочинений отражены авторские впечатления от литературных произведений (например, «Сказ» для оркестра русских народных инструментов по произведениям П.П.Бажова).

Театральность мышления способствует активной работе Полозова в сфере театральной музыки. Причем его привлекает работа с театрами разных направлений и рассчитанных на различную аудиторию: от спектаклей для детей в театре кукол («Девочка и медведь», «Емельяшка и компашка») до классической и современной драматургии, часто в экспериментальной постановке («Брак поневоле» Ж.-Б.Мольера, «Цапля» по пьесе В.Аксенова, «Стеклянный зверинец» Т.Уильямса).

В студенческие годы у Полозова пробуждается интерес и к научной работе. В это время в Новосибирской консерватории открывается первая в СССР кафедра компьютеризации музыкального образования под руководством профессора В.М.Цеханского. Будучи студентом, Полозов стал заниматься созданием обучающих программ для музыкального образования. Опыт, накопленный за время работы на кафедре, в дальнейшем послужил стимулом для основательной методологической разработки проблемы компьютеризации в области музыкального образования. Решению этой проблемы посвящена кандидатская диссертация, успешно защищенная в 2000 году, а также монография, опубликованная в 2002-м. В последующие годы сфера его научной деятельности расширяется и охватывает новые проблемы и идеи музыкальной науки. Постепенно стали вырисовываться контуры нового исследования, посвященного проблеме информационных процессов в музыке. В результате, в 2015 году С.П.Полозов защищает докторскую диссертацию по теме «Информационный подход в исследовании музыкального искусства».

С 1989 года начинается педагогическая деятельность композитора сначала в Прокопьевском, а затем в Новокузнецком музыкальном училище. С 1997-го педагогическая работа продолжается в стенах Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. В 2000 году С.П.Полозову присваивается должность, а затем и ученое звание доцента кафедры теории музыки и композиции, с 2008 года он работает в должности профессора.

Творчество Сергея Полозова охватывает различные жанры и направления музыкального искусства, постоянно рождаются новые

замыслы, идеи, темы сочинений. Композитора привлекают многие стилевые модели, разные техники письма, которые могут совмещаться в одном произведении. Одной из характерных черт его творчества является стилевое и жанровое многообразие.

Часто стимулом для возникновения новых творческих замыслов оказываются знакомства и встречи с яркими музыкантами и личностями. Так, Первый квартет появляется под впечатлением от знакомства с саратовским коллективом «Моц–арт», Второй квартет написан для А.Н.Гольденберг, руководившей многократными исполнениями Первого квартета, хоровая музыка является результатом сотрудничества с певческими коллективами Западной Сибири, а театральная – связана с работой в театре и сотрудничеством с театральными режиссерами.

В 1989 году Полозов знакомится с В.Соловьевым, руководителем известного в Сибири ансамбля русской народной музыки «Скоморохи». Между музыкантами наладилось тесное творческое сотрудничество, в результате которого композитор освоил новое для себя стилевое направление, а репертуар коллектива значительно обновляется и, помимо обработок популярных народных песен, пополняется авторской музыкой.

Сочинение произведений для русских народных инструментов, которые часто создавались по старинным образцам, значительно обогатило композиторский опыт Полозова. Если в предшествующие годы обращение к музыке для народных инструментов носило эпизодический характер, то на протяжении первой половины 1990-х годов в творческом багаже композитора появляется довольно много сочинений с использованием различных старинных народных инструментов: «Скоморошьи погудки», «На завалинке», «Казачья пирушка», «Шарманка» (для 6 окарин), Вариации для 4 жалеек и оркестра русских народных инструментов и др. В этих произведениях фольклорный материал становится источником ярких образов, своеобразной инструментовки и специфических методов тематического развития. Их тематизм носит явно выраженный народный характер, при этом композитор предпочитает создавать новый тематический материал в стилистике русской народной музыки, тогда как прием прямого цитирования употребляет крайне редко.

Более того, сочиняя музыку для народных инструментов, автор не ставит перед собой задачи точной стилизации – напротив, в этих

произведениях заметно стремление синтезировать тип тематизма народной песни и способы его развития с современными приемами композиции. Значительное усложнение гармонического письма здесь сочетается с сохранением прозрачности и ясности фактурного изложения (Пример 1). Творческие опыты композитора по созданию произведений для ансамбля «Скоморохи» оказались успешными. Эти произведения пользуются у публики неизменным успехом, потому и до сих пор часто исполняются на концертах этого коллектива.

Среди камерно-вокальных сочинений композитора следует выделить два цикла: три поэмы на стихи И. Анненского для баритона и фортепиано «Сирень» (1986) и «Из поэзии Намжила Нимбуева» для тенора и фортепиано (1988). Несмотря на то, что они написаны на стихи поэтов разных эпох и стилей, их объединяет общее настроение и образы. В центре данных циклов оказывается вечное противостояние жизни и смерти. В цикле «Сирень» эта проблема облечена в импрессионистическую стилистику. Следуя символизму поэтического текста Анненского, в каждой части цикла присутствуют в качестве действующих лиц образы-символы (например, лейтмотив сирени, Пример 2). Все они обладают собственным тематическим материалом, который может быть представлен характерной интонацией, фактурным элементом, гармоническим оборотом и т.п.

Музыкальная ткань вокального цикла прозрачна, камерна, детализирована, фортепианная партия основана на красочных колористических гармонических сочетаниях диссонирующего характера. Музыка свойственна фрагментарность – она как бы соткана из отдельных фрагментов, органично перетекающих один в другой без четких цезур. Основной конфликт произведения – конфликт жизни и смерти – здесь выражается не только на уровне сопоставления разных образов и тем, но и в гармоническом плане, в основе которого лежит полиладовость. Она проявляется в вертикальном соотношении двух ладов как одновременное сосуществование жизни и смерти, как амбивалентность бытия всего живого: жизнь не существует без смерти и смерть наступает как финал жизни. Таким образом, композитор сохраняет сферу неопределенности, недосказанности, присущую стихам Анненского.

Развитие трагической сферы присутствует в вокальном цикле «Из поэзии Намжила Нимбуева». Обращение к творчеству поэта произошло случайно и тем сильнее оказалось потрясение от прочитанно-

го. Этот бурятский поэт-вундеркинд умер в молодом возрасте, прожив всего 23 года, а его стихи были опубликованы уже после смерти. Как трагическое предчувствие в них лейтмотивом звучат размышления о смерти, судьбе, скоротечности человеческой жизни. Поэзия Нимбуева удивительным образом сочетает в себе детскую непосредственность, наивность и потрясающую глубину. В его стихах одновременно присутствуют образы детства и надвигающейся смерти как многообразии проявлений человеческого бытия. Музыка к этим стихам стала своеобразным посвящением памяти поэта. В вокальном цикле композитор сумел сохранить и передать музыкальными средствами образы, удивляющие своей контрастностью. Через все произведение проходит символ неотвратимо движущегося времени, который передается с помощью равномерного покачивания, лежащего в основе интонационного развития. Он служит олицетворением пути от начала человеческой жизни до ее конца.

Будучи человеком, склонным к рефлексии и глубокой аналитической работе, Полозов постоянно обращается к созданию произведений концептуально-философского характера. Это качество его мышления, выраженное посредством последовательного развития образа, проявляется во многих сочинениях композитора – в вокальных произведениях, Виолончельной сонате, двух квартетах, Полифонической сюите для баяна и др.

Одним из наиболее ранних ярких произведений, представляющих названную образную сферу, является Соната для виолончели и фортепиано (1987). Она носит явно выраженный трагический характер. Двухчастный цикл представляет собой непрерывное развитие одной проблемы, но каждая часть дает свое решение. В I части утверждается ощущение безысходности, трагической обреченности. Начальная тема сонаты звучит у солирующей виолончели, что передает состояние безграничного одиночества. Трагическому образно-эмоциональному строю музыки соответствует и картина траурного шествия в жанре пассакалии, введенная композитором вместо разработки. Основанная на непрерывном варьированном развитии одного мотива, пассакалия доводит эмоциональный тонус музыки до кульминационного взрыва, после чего в репризе и коде вновь возвращается состояние трагической безысходности и одиночества.

II часть сонаты звучит как новая попытка преодоления трагического отчаяния. Здесь доминирующей оказывается лирико-

психологическая сфера, а в финале произведения возникает проблеск слабой надежды на возрождение гармонии в душе человека. В этой части нашли отражение творческие предпочтения композитора. Как дань уважения своему учителю звучит монограмма А.Ф.Мурова, открывающая разработку II части. Кроме того, музыка этой части содержит аллюзию на стиль Шостаковича: ее начало напоминает первые такты Виолончельной сонаты великого мастера. При этом в сочинении Полозова присутствует не только интонационная близость музыке Шостаковича, но прослеживается и общность драматургических замыслов: проблема существования и выживания человека в сложном, конфликтном мире людей.

Продолжение темы преемственности поколений, связи времен мы находим в Первом квартете «Учитель» (2000), посвященном памяти педагогов по композиции. В основе тематизма всех четырех частей цикла лежат две монограммы: $a - b - a$ (Анненков В.А.) и $a - f - e$ (А.Ф.Муров). Музыка I части основана только на четырех звуках, входящих в монограммы. С первых звуков проявляется ее мемориальный характер, и она вводит в мир трагической образности (Пример 3). По мысли Л.Севостьяновой, «лирического героя одолевает мучительная мысль, которая буравит его сознание, не дает покоя, постоянно возобновляется в контексте вариантной формы в различных типах движения, то взмывая ввысь, то сползая в бездну, то взрываясь криком, но так и остается неразрешенной, поскольку музыка вращается вокруг одних и тех же звуков, оставляя впечатление герметической запертости».

II часть квартета – своеобразное *perpetuum mobile* (жанр, довольно часто встречающийся в музыке композитора). Основная тема рисует светлый и гармоничный образ, который, однако, очень скоро сопоставляется с новыми темами, выступающими как проявление инфернального начала, как своеобразная дьявольская пляска.

Тем более разительным контрастом предстает музыка III части. Ее хоральная фактура, строгость диатонического звучания (без единого встречного знака), лаконичность высказывания и лирическая природа интонирования способствуют передаче возвышенного строя музыки, связанное с обращением к сфере духовных проблем. Непрерывное тематическое развитие подводит к кульминации, которая звучит экспрессивно, как выражение пронзительной, щемящей боли, но одновременно и как яркий луч света. Финал квартета – это новый

напряженный этап в развитии конфликта: стихийный, смятенный напор этой музыки полностью подавляет гармоничность III части. Чистой диатонике противопоставляется жесткая додекафонная техника письма. Здесь вновь возвращаются образы рока, смерти, звучит inferнальный вальс. И только в коде наступает момент просветления, обретения «истины», что, собственно, выражает главную мысль произведения. По высказыванию самого композитора, «стремление человека к постижению истины и является основной идеей сочинения. Четыре части квартета – этапы на этом нелегком пути, где есть внутренние мучительные поиски ответа, суета повседневной жизни, сосредоточенное размышление. Каждый человек проходит свой путь к истине».

Квартет № 2 «Небеса» (2004) продолжает развитие темы духовного поиска. В краткой авторской аннотации обозначена основная идея сочинения: «Существует нечто, что незримо влияет на жизнь человека. Он обращает свой взор к небесам. Чего ждать от судьбы? На этот вопрос две части квартета дают прямо противоположный ответ. Оба варианта равно вероятны, но хочется надеяться на лучшее». Согласно авторской установке, две части квартета предстают как два разных полюса человеческого бытия: с одной стороны, мир острых конфликтов и драматических ситуаций, а с другой – мир возвышенной гармонии и чистой любви. Основным сквозным элементом звуковой организации произведения является тон *h*, который используется в качестве лейттона, на него нанизывается весь остальной звуковой материал.

С первых тактов сразу же вводится конфликтная и агрессивная окружающая атмосфера: монолог альты, вращающийся вокруг тона *h*, звучит на фоне остро диссонирующих аккордов. Малосекундовая интонация щемящей боли, экспрессии (*h-ais*) проводится как лейтинтонация на протяжении всего квартета, однако наиболее рельефно она выступает именно в I части как выражение состояния духовной борьбы, преодоления, сопротивления внешней враждебной среде. Логика развития музыки этой части основана на контрасте двух ведущих тем: упомянутого монолога альты и тревожной, но властной темы, которую можно определить как проявление фатума, суровых испытаний и воли Небес.

Во II части квартета рефлексия смещается в иную образную сферу и служит воплощением света, гармонии и чистоты. Неспешное

проращение мысли, непрерывное интонационное развитие приводит к рождению новой и главной в этой части произведения темы – темы любви. Она рождается из пронзительно звучащего лейттона *h*, который ассоциируется с начальным монологом, однако из этого звука произрастает абсолютно иной образ. Тема любви постепенно возносится над всем остальным тематическим материалом и истаивает в высоком звучании коды. Так Небеса оказываются вместилищем духовной красоты и гармонии.

Концерт для струнного оркестра (2006) открывает перед нами новые грани творчества композитора. Неоклассическая направленность сочинения (аллюзия на стили Вивальди и Баха) не только придает ему легкость и воздушность, но и впечатляет своей гармоничностью и светом. Трехчастная композиция объединена идеей игры – игры стилей, образов, интонационного материала. Обращаясь к этому жанру, композитор хотел подчеркнуть в нем принцип соревновательности, традиционно лежащий в основе концерта, поэтому все сочинение построено как незримое соперничество образов и стилей разных эпох.

I часть концерта открывается светлой темой в духе «Времен года» Вивальди. По словам Полозова, «музыка А. Вивальди в концерте является символом чистоты, гармоничности. В дальнейшем происходит образная трансформация исходного материала посредством масшированной атаки современных приемов письма». Опираясь на барочную стилевую модель, композитор воспроизводит типичные черты музыки этой эпохи: периодическая повторяемость, моторика, безостановочность движения, прозрачность фактуры. При этом авторское начало прослеживается в постепенном усложнении избранного стиля (жесткие гармонические напластования, метроритмические «несовпадения», полифонизация фактуры). Репризное проведение основной темы вновь возвращает слушателя к чистоте и гармоничности, в игре стилей свет барочной музыки оказывается главенствующим. Однако звучание коды указывает на то, что игра еще не закончена, как бы оставляя вопрос открытым.

II часть концерта – лирико-медитативная – способствует рождению ассоциаций с романтической музыкой. Хоральная возвышенность скупых и лаконичных интонаций, в которых заложены большое чувство и экспрессия, окрашиваются романтически богатой гармонией, раскрывающей многогранность и поэтичность музыкального об-

раза. Удивительную по красоте и гармоничности музыку этой части можно считать одной из лучших лирических страниц в творчестве Полозова (Пример 4).

III часть концерта возвращает слушателя к внешней простоте и некоторой наивности музыки I части. В основе ее главной темы лежит краткая интонационная формула, близкая по духу народным плясовым наигрышам. Однако уже очень скоро простота и незатейливость исходного материала исчезает, музыка приобретает более жесткий характер звучания, как бы воссоздавая дух динамичного и беспокойного XX века. После активной разработки, где среди прочего материала встречается аллюзия на стиль Баха, в репризе не возникает ощущения безоблачной атмосферы, на которую настраивает музыкальный материал экспозиционного раздела. Не случайно концерт завершается некоторой недосказанностью: в коде звучит бой часов (12 ударов) как символ того, что время – критерий истины – все расставит по своим местам.

Полифоническая сюита для баяна (2002) продолжает линию творчества Полозова, направленную на соединение в одном произведении разных технических и стилевых приемов. Все пять частей сочинения (Хорал, Фуга I, Инвенция, Фуга II, Пассакалия) обладают яркой образностью, жанровой природой и связаны с разными техническими задачами. Хорал, выполняя роль вступления, изначально звучит внешне уравновешенно, а его аккордовая фактура способствует передаче настроения глубокой сосредоточенности, философского размышления. Однако уже здесь присутствует скрытый драматизм и напряженность, подчеркнутые сложными гармоническими образованиями и интенсивно развивающимся тематизмом.

Тема Фуги I написана в духе баховских жиг и имеет подвижный танцевальный характер, фактурную ясность, легкость и полетность триольного движения. Ее светлый, наивный образ, подчеркнутый солнечным обликом Ре мажора, в процессе развития периодически нарушается тональными смещениями и внезапными модуляциями. Постепенная драматизация звучания приводит к преобразованию образной сферы в кульминации: радостное и беззаботное настроение сменяется напряженной, несколько зловещей атмосферой, полифонический стиль изложения уступает место гомофонному, происходит уплотнение фактуры (появляются остро диссонансирующие семизвучные аккорды, исполняемые на тремоло).

Инвенция, выполняющая функцию интермедии между двумя фугами, отражает барочную практику изобретательства, что проявляется прежде всего в области полиметрии: оба голоса, содержащие общий интонационный материал, изложены в разных модусах (один записан восьмыми, а второй – шестнадцатыми, один звучит в двухдольном метре, второй – в трехдольном). В результате такого взаимодействия голосов при повторе музыкального материала точного его совпадения не возникает. Таким образом, в Инвенции сочетаются приемы статики (повторная периодичность) и динамики (игра модусов).

Фуга II (двойная) носит философский характер и по духу приближается к полифоническим произведениям Хиндемита, возрождавшего в своем творчестве стилевые черты барочной музыки. В этой части сюиты сложные интонационные преобразования тем сочетаются с напряженным развитием материала, остро диссонирующими гармониями, сложными фактурными напластованиями. Это придает всей фуге явно выраженный драматический характер.

Трагической кульминацией цикла является финал – Пассакалия. Ее тема, представленная в виде двенадцатитоновой серии, разбитой на трехзвучные сегменты, изложена в низком регистре и рисует картину скорбного траурного шествия. Средний раздел финала носит квазиимпровизационный характер и подводит к кульминации, в которой тема звучит в симультанном (свернутом) виде, где каждый трехзвучный сегмент воспроизводится в виде дважды повторенного аккорда. В результате музыка динамизируется, приобретает напористый, активный характер (Пример 5). В коде концентрация интонационного материала достигает максимума: серия разбивается на два аккорда, воспроизводящих все звуки сегментов в одновременности. Гармония горизонтальная (в начале Пассакалии) преобразуется в гармонию вертикальную (в коде). Таким образом, работа с разными стилевыми и жанровыми моделями, отражающая одну из характерных черт письма композитора, прослеживается на протяжении всех пяти частей сюиты.

Сергей Полозов проявил себя в различных жанрах и предстает как состоявшаяся творческая личность. Его сочинения не повторяют друг друга, каждое из них обладает оригинальной идеей, особыми композиционными и драматургическими методами ее воплощения. Центральная тема творчества Полозова – сфера духовного поиска со-

временника, его произведения отражают проблемы бытия человека, где за водоворотом суетных дел, поспешно принятых решений и часто нечутких отношений между людьми возникает острое чувство одиночества и непонятости, трагического разлада со средой. Музыка композитора является свидетельством духовного мира творческой личности, а потому во многом автобиографична. Она выражает искреннюю позицию автора.

Нотные примеры

Пример 1

Allegretto

Пример 2

Moderato

mp

Клу - бяг-ся ту-чи си - зо-цвет - но. Мой

mp *poco a poco cresc.*

3 3 3

Пример 3

Moderato

p *cresc.*

Пример 4

38

mf *mf* *mp* *p* *mp* *mp*

39

Пример 5

The musical score for Example 5 is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*, and a clarinet part with triplets. The second system features a piano part with a complex triplet pattern and a clarinet part with a sixteenth-note run. The third system continues the piano part with a forte (*ff*) dynamic and a clarinet part with a similar triplet pattern.

Основные сочинения

Два вокализа для кларнета и фортепиано (1982)

Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота (1983)

Маленькая кантата для смешанного хора *a cappella* (1983)

«Стеклянный зверинец», музыка к спектаклю по пьесе Т.Уильямса (1983)

«Лирические песни», цикл песен на стихи Э.Межелайтиса (1985)

«Русские песни», кантата на стихи С.Есенина для смешанного хора *a cappella* (1985)

«Сирень», три поэмы на стихи И.Анненского для баритона и фортепиано (1986)

Сюита для трубы и фортепиано (1986)

Транскрипция «Концертино» для маримбы и фортепиано П.Крестона для маримбы и симфонического оркестра (1986)

Соната для виолончели и фортепиано (1987)

Транскрипция вокального цикла «Без солнца» М.Мусоргского на стихи А.Голенищева-Кутузова для меццо-сопрано и симфонического оркестра (1987)

- Три хора на народные тексты для мужского хора *a cappella* (1987)
- Увертюра для симфонического оркестра (1987)
- «Из поэзии Намжила Нимбуева», вокальный цикл для тенора и фортепиано (1988)
- «Песни о Стеньке Разине», кантата на стихи А.Пушкина для тенора, мужского хора и симфонического оркестра (1989)
- «Скоморошьи погудки», сюита для ансамбля русских народных инструментов (1990)
- «Сказ» для оркестра русских народных инструментов (1991)
- «Цапля», музыка к спектаклю по пьесе Аксенова (1991)
- «Шутка» для оркестра русских народных инструментов (1991)
- Вариации для 4-х жалеек и оркестра русских народных инструментов (1992)
- «Сибирские пельмени», хореографические картинки для симфонического оркестра (1993)
- «Брак поневоле», музыка к спектаклю по пьесе Ж.-Б.Мольера (1994)
- «Девочка и медведь», музыка к романтической сказке Ю.Самойлова (1995)
- «Емельяшка и компашка», музыка к пьесе Ю.Самойлова (по Э.Успенскому) (1995)
- «Учитель», квартет № 1 для двух скрипок, альты и виолончели (2000)
- «Полифоническая сюита» для баяна (2002)
- «Небеса», квартет № 2 для двух скрипок, альты и виолончели (2004)
- Концерт для струнного оркестра (2006)

Основные музыковедческие труды

Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование. Саратов, 2002.

Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства: монография. Саратов, 2015. 252 с.

Перспективы исследования музыкальной информации // Искусство и образование. 2007. № 4. С. 49-52.

Музыкальная культура как память // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 121-124.

Проблема нулевой звуковой информации в содержании музыки // Музыкаведение. 2009. № 7. С. 2-7.

Тестирование стандарта в музыкальном образовании // Искусство и образование. 2009. № 3. С. 91-97.

Музыкальное мышление как фактор формирования и развития музыкальной культуры: информационное основание // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 340, ноябрь. С. 70-75.

Семантика многократного повторения высоты звука в творчестве П.И.Чайковского // Вестник Саратовского государственного технического университета. 2010. № 3 (46). С. 327-331.

Семантика многократной репетиции звука в вокальной музыке Ф.Шуберта // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 168-171.

Понятие информации и информационный подход в исследованиях М.Г.Арановского // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С.6-11.

О применении информационного подхода в музыковедческих исследованиях // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С.191-193.

Особенности воплощения и восприятия заимствованного материала в марше для военного духового оркестра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (46). Ч. 2. С.132-136.

Верность авторскому тексту или свобода исполнительского самовыражения (взгляды А. Рубинштейна и его педагогическая и исполнительская практика) // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 305-307.

Значение ранних теоретико-информационных исследований стиля в музыке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 7 (45). Ч. 1. С. 144-147.

Информационный подход в исследовании В. В. Медушевским динамических свойств музыки // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 3 (46). С. 334-336.

Компьютерные информационные технологии как средство повышения эффективности обучения музыке // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 145-147.

Основоположники теории информации о музыке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 7 (45). Ч. II. С. 161-163.

Соотношение интонации и информации в исследованиях В.В.Медушевского // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 3 (46). С. 336-338.

Александр Демченко

Ольга НЕМКОВА

Ольга Вячеславовна Немкова (род.1964) – хоровой дирижёр, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, член Союза композиторов РФ. В 1988 году окончила Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В.Собинова и в том же году начала преподавать в ТГМПИ имени С.В.Рахманинова. Является автором более 60 научных и учебно-методических публикаций, в том числе трёх монографий. Основное направление исследовательской работы О.В.Немковой – историческое музыкознание, имеющее целью формирование целостной картины развития музыкальной мариологии в её взаимодействии со смежными отраслями культуры и искусства в составе единого художественно-эстетического комплекса.

С 1999 года руководит смешанным хором института, осуществляющим интенсивную концертно-просветительскую деятельность. Хор, будучи лауреатом ряда Всероссийских и Международных конкурсов, в 2016 г. завоевал золотую медаль в «Конкурсе Чемпионов» IX Всемирных Хоровых игр. Каждое выступление хора, руководимого О.В.Немковой, получает широкий общественный резонанс и отличается оригинальностью драматургических концепций, продуманностью репертуарного наполнения, высокопрофессиональным и требовательным подходом к качеству исполнения музыки. О.В.Немкова является организатором ряда масштабных культурно-просветительских проектов, имеющих статус как международный («Дни науки в ТГМПИ имени С.В.Рахманинова», «Дни Германии в Тамбове», постановка оперы «Ацис и Галатя» Г. Генделя), так и всероссийский (научно-практический форум «Учитель и ученик: диалог поколений», «100-летию Русских революций 1917 года посвящает-

ся...»); «“А всё-таки восходит солнце...” – к 80-летию со дня смерти Федерико Гарсиа Лорки» и др.)

Из рецензии А.Демченко «А всё-таки восходит солнце...»

В художественной жизни Тамбова произошло событие исключительной важности, осуществлена замечательная творческая акция – межвузовский литературно-музыкальный проект, посвящённый 80-летию со дня смерти выдающегося испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки. В центре этого проекта — только что состоявшиеся два вечера.

15 декабря 2015 года в Доме М.Асеева прошла лекция-концерт, в ходе которой наряду с обзором поэзии Федерико Гарсиа Лорки перед слушателями предстала большая панорама испанской музыки. Лично я, будучи профессиональным музыковедом, полагал, что имею представление об этой национальной музыкальной культуре, но неожиданно открыл для себя множество новых имён прошлого и настоящего испанской музыки. Исполнители доставили большую радость, особенно ансамбль народных инструментов «Тамбов» (руководители Алексей Артемьев и Алексей Моргунов), певица Нина Неокина и гитарист Роман Зорькин.

Вечер 16 декабря, прошедший в Рахманиновском зале ТГМПИ, стал особенно значимым. Была исполнена камерная оратория Елены Гохман «Испанские мадригалы», написанная на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Так уж сошлось, что именно в нынешнем году мы отмечаем 80-летие со дня рождения этого композитора, оратория создавалась 40 лет назад, десятилетием раньше она исполнялась в Тамбове, причём именно в этот день — 16 декабря 2005 года. Тогда музыканты остались не совсем удовлетворёнными своим исполнением, и с тех пор жила мысль повторить его.

То, что мы услышали на этот раз, превзошло все ожидания. Я многие годы занимаюсь исследованием музыки Елены Гохман, результатом чего является множество статей и четыре монографии. Мне довелось слышать все исполнения «Испанских мадригалов» в разных городах страны, поэтому могу со всей ответственностью сказать: это было самое лучшее исполнение, и уверен, что Елена Гохман, которой с нами нет уже пять лет, была бы счастлива услышать такое истолкование своего любимого детища. Я бы позволил себе сказать даже, что истолкование это конгениально самому произведению.

Проникновенная тонкость лирических страниц, несравненный темперамент праздничных картин испанской жизни, невероятная острота переживания драматических ситуаций — абсолютно всё удалось певцам Софье Орешко и Максиму Кусову, женскому хору «Ассоль» (хормейстер – Ольга Немкова), большому инструментальному ансамблю и молодому дирижёру Тимуру Абсалутину. Их влюблённость в исполняемую музыку и полная отдачность ей не могли не передаться залу, рукоплескания которого вылились в настоящий триумф.

Сказанное само собой говорит о высокой творческой зрелости музыкантов нынешнего Тамбова, к которым в эти вечера присоединились артисты Саратова и Москвы. Понятно, что за всем этим стоит огромный труд и здесь в первую очередь необходимо назвать инициатора происшедших событий — О.В.Немкову. Думается, что и ей, и её сподвижникам удалось в эти дни сделать то, ради чего стоит жить.



На сцене концертного зала ТГМПИ имени С.В.Рахманинова



Солисты Софья Орешко и Максим Кусов

В ходе исполнения камерной оратории «Испанские мадригалы» на экране демонстрировались названия номеров с соответствующими живописными ассоциациями, автором которых была О.В.Немкова.

МЕЖУНОВСКИЙ ИНТЕРАКТИВНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ

Ташкентский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахматнинова
Саратовская государственная консерватория им. А. В. Собинова

"А ВСЁ-ТАКИ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ..."
80 летюю ёл дёл сёлрёл Фёлдрёл Гёлрскёл Лёлркёл (1898-1936)

16 декабря 2015
Срёлдёл
Рёлхмёлнёлкёллёллёл зал ТГМПИ
(Сёлветёлскёл 87)

Елена ГОХМАН

ИСПАНСКИЕ МАДРИГАЛЫ
кёлмернёл орёлторёл нёл стёлкёл Фёл Гёлрскёл Лёлркёл

Мёллёлстёллёл — кёлрёллёл всёлроссылскёл и мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл
Рёлман ЗОРЬКёлН (дёлтёлрёл-сёллёл)
Мёлрёллёл всёлроссылскёл и мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл
Софья ОРЕШКО (сёлпрёлно-сёллёл)
Сёлстёллёл ГОГУХ, Тёллёлмёлкёлнёллёл
Максим КУСОВ (бёлс-сёллёл)
Кёлрёллёл всёлроссылскёл и мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл
Жёлнскёллёл хор **"АССОЛЬ"** ТГМПИ им. С. В. Рёлхмёлнёлнёлнёл
Рёлкёллёлстёллёл: О. В. НЕМКОВёл, А. В. АКСЕНОВёл, О. В. СТЕЦЬ
Кёлрёллёллёл-сёллёл: Мёлрёллёллёл мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл
Евгёлнёл КОВёлЛЕНКО (сёлпрёлно), **Алла АКСЕНОВёл** (мёллёллёл-сёлпрёлно)
Кёлрёллёллёл-сёллёл: **Ольгёл НЕМКОВёл**
Инструментёллёллёллёл ансамбёллёл
Кёлрёллёл мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл: **Зухрёл ЮСУЛОВёл** (дёлтёлрёл-сёллёл), Кёлрёллёл мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл: **Марёллёл ГЕЙНЦ** (дёлтёлрёл-сёллёл)
Тёллёлнёл ФЕДОРОВёл (дёлтёлрёл-сёллёл), **Арсёлнёл САЗОНОВ** (дёлтёлрёл-сёллёл), **Дёмётрёл РЕБРёлКОВ** (дёлтёлрёл-сёллёл)
Кёлрёллёллёл-сёллёл: мёллёллёллёл мёллёлдёлрёлдёллёл конкёлрёлсёл: **Ольгёл МАРКЛЁВСКАЯ** (сёлкёллёлстёллёл), **Алёлксёллёл БОШЛёлКОВ** (дёлтёлрёл-сёллёл)
Дёлрёллёллёл: **Тёмёлрёллёл АБСАЛУТёлНОВ** НАЧёлЛО В 18.30 ВХОД СВОБОДНЫЙ

2015

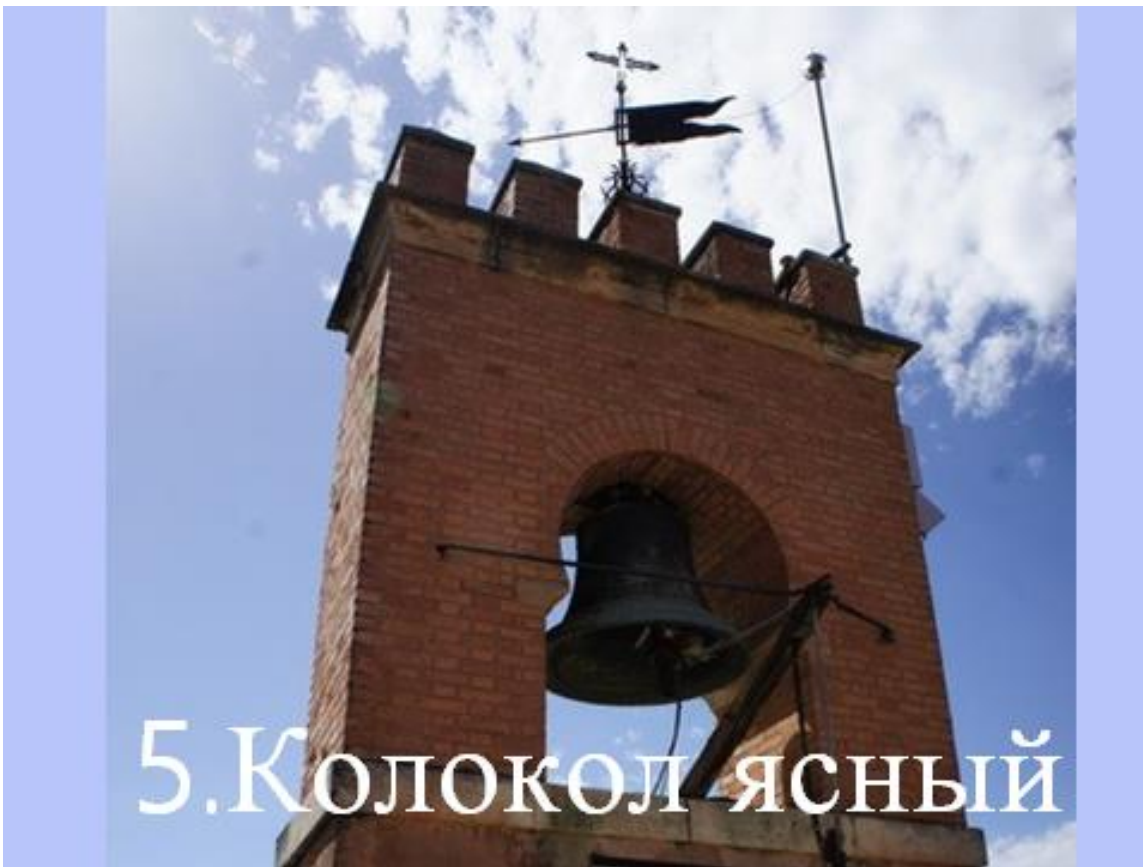
12+







4. Топольки



5. Колокол ясный



6. Лола поёт сазты...

Сазта — (от *saeta* — «стрела») паралитургическая песня, существующая в Андалусии с XVII в.



7. Моя Андалусия



10. Касыда о плаче

Касыда — самый «высокий» жанр
арабской и вообще ближневосточной
лирической и одической поэзии

11. Чёрные луны



14. Интерлюдия



15. Ты проснись, невеста

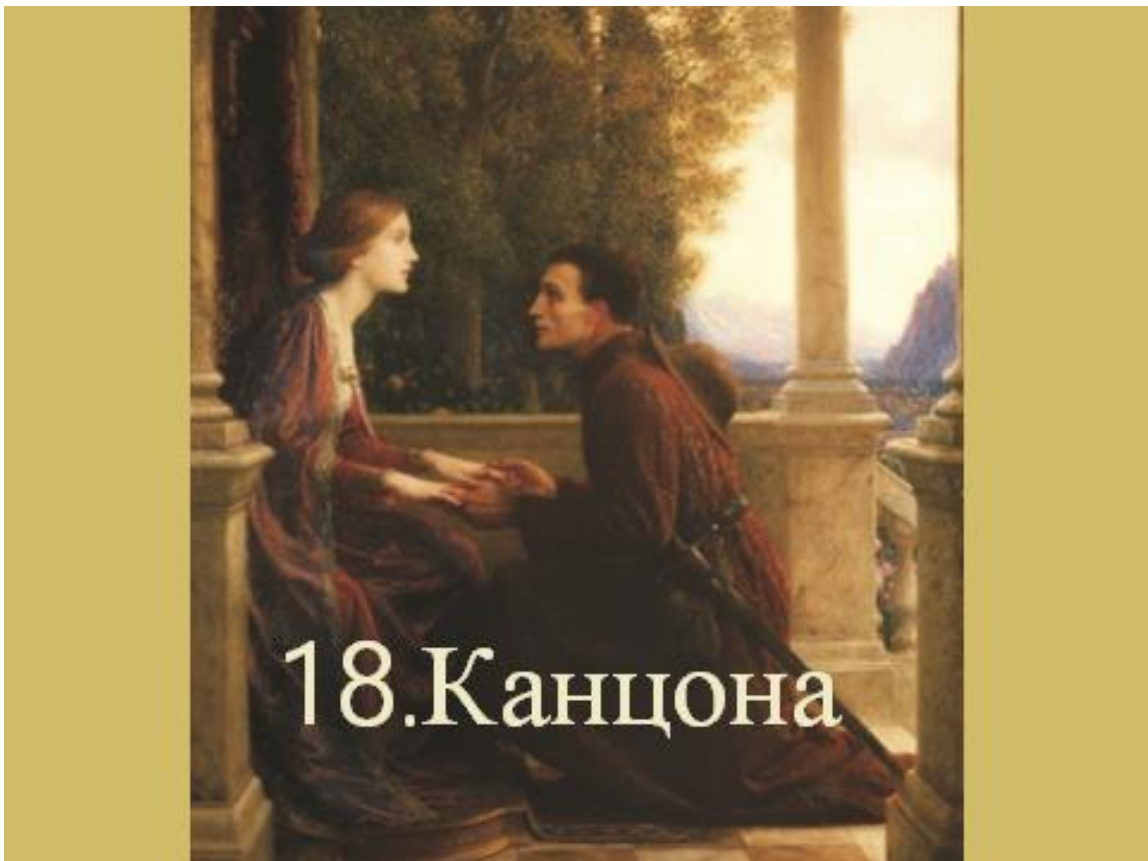




16. Ночь на пороге



17. Апельсин и лимон



20.
Постлюдя



P.S. от редактора: О.В.Немкова является руководителем Тамбовского филиала Фонда композитора Елены Гохман и осуществляет в своём городе разного рода творческие акции, способствующие популяризации художественного наследия композитора и в частности реализовала публикацию партитуры камерной оратории «Испанские мадригалы».



Обложка изданной в Тамбове партитуры «Испанских мадригалов»

Алексей ПАВЛЮЧУК

Алексей Вячеславович Павлючук родился в Саратове в 1970 году, музыкальное образование получил в Саратовской консерватории, закончив с отличием композиторское отделение по классу заслуженного деятеля искусств, профессора А.А.Бренинга, а также ассистентуру-стажировку Российской консерватории (Государственной еврейской академии) имени Маймонида по классу доцента Е.И.Подгайца.

Молодой композитор много времени посвящает самообразованию, изучая музыкальную культуру XX века, экспериментируя в разных жанрах и техниках письма. Этому способствовало активное участие Павлючука в работе творческой мастерской С.Беринского, который отмечал его «...удивительную способность впитывать и строго оценивать новые идеи, новую информацию, способность к самодисциплине» [3, 195]. Ивановские семинары С.Беринского стали мощным стимулом к творческому саморазвитию композитора. Впоследствии, этому способствовали и другие поездки Павлючука: участие в семинарах молодых композиторов под руководством В.Екимовского в г. Руза (2004, 2005), творческая командировка в Международный композиторский центр г. Висбю в Швеции (2005).

Свои новые сочинения он выносит на суд не только саратовских слушателей: они звучат на фестивалях современной музыки «Московская осень» (1999, 2000, 2004, 2006), «Перспектива-2000», «Панорама музыки России» (2001, 2006), «Большая Волга» (2005), «Музыка России» (2006), «Композиторы России – детям» (2006), «Дни современной музыки в Астрахани» (2006), «Ростовские премьеры» (2006).

Основательная теоретическая подготовка и умение общаться с музыкантами позволили А.В.Павлючуку стать хорошим педагогом и наставником юных дарований. С 1993 года он работает преподавателем композиции в Энгельском музыкально-эстетическом лицее, многие его ученики неоднократно становились лауреатами и дипло-

мантами на конкурсах молодых композиторов в Саратове, Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Пензе, Самаре, Симферополе. Сам композитор также является лауреатом I премии Пятого Всероссийского Есенинского конкурса молодых композиторов «Рябиновые грезы» (Москва, 1999), победителем конкурса лучших учителей Российской Федерации (2006), возглавляет жюри Областного композиторского конкурса «Вдохновение» (Орск, 2005 и 2007), регулярно проводит мастер-классы по композиции для учащихся музыкальных школ и колледжей (Саратов, Астрахань, Пенза, Орск).

Его взросление наблюдается уже в той пропасти, которая отделяет ранние опыты в духе григовско-шумановского романтизма от серии сочинений, отмеченных поиском новых приемов композиции и драматургических решений (начиная с 1995 года). Юношеская концепция «я и мир» оборачивается осмыслением своего творческого «эго»: мир духовных и культурных ценностей, мир технической цивилизации и плюрализма художественных идей становится определяющим в творчестве композитора, формирует содержательную концепцию «мир и мы», особенно ярко воплощенную в Симфонической картине памяти С.Беринского (1999).

Попытка объективного взгляда на современный мир, сотворчество, контрапунктирующее или развивающееся параллельно с творчеством собратьев по перу, не исключают индивидуально-экспериментаторского оттенка в сочинениях Павлючука. Концепция «мир и мы» приобретает множество смысловых нюансов: от объективной констатации художественно-исторического факта – до интеллектуальной отвлеченности и самоуглубления. Сопряжение объективного и интеллектуально-личностного в содержании музыки Павлючука выражено всегда предельно ясно, почти зримо, поскольку каждая содержательная сфера знаково обозначена.

Так, символом объективного отражения действительности и средством создания драматургического контраста, интриги – становится *жанр*. В сложной и интригующей жизни жанра в современной композиции позиция А.Павлючука представляется достаточно четкой и состоит она в стремлении сохранить архетипические свойства «чистого» жанра. К таковым можно отнести фактурно-ритмическую и гармоническую организацию в жанрах токкаты, хорала, вальса, скерцо, регтайма, блюза и др. Почти классически выглядит работа с традиционной жанровой моделью: переосмысление усиливает не-

аллюзийное обращение к тому или иному жанру. Так, в Каприччио для фортепиано (1997) изящно-капризная тема регтайма противопоставлена жестко-механической моторике первой токкатной темы, под воздействием которой она приобретает вызывающе-крикливый вид и растворяется в кодовом «воспоминании о регтайме».

В Сюите для brass-квинтета (1997) скерцозные мотивы I части становятся материалом музыки Интермеццо – следующей части Квинтета. Гомофонное сочетание мелодичного соло и ритмогармонической поддержки выявляет жанровые признаки блюза и фокстрота в «Воспоминании о блюзе», в № 2 из Трех характерных пьес для квартета саксофонов (1996). Остинатность, моторику прокофьевского напора обнаруживаем в трактовке жанра токкаты в № 3 из того же цикла.

Содержание жанровой палитры обогащается смешением жанровых красок, создающим дополнительный колорит в жанровом пространстве произведения. Например, Хорал из Сюиты для brass-квинтета представлен траурным маршем; Фугетта той же Сюиты сближает тему-бег с пляской, а в Экспромте из Трех характерных пьес для квартета саксофонов мы словно переносимся в эпоху романтической мелодизированной лирики.

Определяющее значение жанра в музыке Павлючука подтверждается и вынесением жанровой категории в программу произведений, вызывающую ассоциации с культурами барокко, романтизма, андеграунда. В обращении к барочным жанрам каприччио и фантазии композитор сохраняет их архетипические импровизационные свойства. Импровизацию и эксперимент, как качества барочной композиции, наблюдаем в Каприччио для фортепиано и Фантазии для баяна: здесь полифонический принцип саморазвития соединен с жанровой многомерностью музыки, создающей почти зримый образно-ассоциативный ряд. Это фантастический калейдоскоп токкатности, скерцозности, регтайма, мистериозо, хоральности – в Каприччио, фугатного бега, токкатности, органного хорала – в Фантазии.

В жанре сюиты композитор сохраняет принцип контрастного чередования частей. В то же время здесь действует иная установка в жанровой трактовке частей, ведущая не к однородно-танцевальной сюите, а к жанрово-контрастной форме, близкой романтической сюите или полифоническому циклу. Так, в Сюите для brass-квинтета

воспроизводится барочная оппозиция «свобода – порядок»: первые две части – Скерцино и Интермеццо – интонационно едины и играют роль вступления, «настройки»; собранность и строгость являются следующие Фугетта и Хорал. В другой сюите, обозначенной композитором как Три характерные пьесы для квартета саксофонов, представлена краткая жанрово-тематическая антология в движении от романтического героя (Экспромт) к маскультуре начала XX века (Воспоминание о блюзе) и к С.Прокофьеву, как символу музыки XX века, в финале (Токката).

Обращение к общечеловеческой системе ценностей в искусстве и одновременно поиск своей творческой позиции приводят композитора к обобщенно-концептуальным жанрам *диалога* и *монолога*. Эти жанровые сферы определяют содержание всех сочинений Павлючука. Диалог-согласие организует многие сюитные композиции – такие, как вокальный цикл «Ветер» на стихи И.Бунина (1997), Сюита для струнного оркестра (1992), Сюита для брасс-квинтета и др. В диалоге участвуют разные жанры, тембры, техники письма, контрастно чередующиеся темпы и динамика. Подобный диалог предоставляет возможности для эксперимента, для «интонационных проб» [2, 73] в поисках своего метода.

Диалогическое пространство формируется как на уровне всей сюиты, так и отдельных частей цикла. Например, в Воспоминании о блюзе (№ 2 из Трех характерных пьес) тембровая однородность квартета саксофонов нарушается их функцией в диалоге: один саксофон исполняет роль соло, остальные – аккомпанируют. Диалог тембров приобретает формообразующую функцию в более поздних сочинениях композитора. Среди них Дуэт для саксофона и баяна (2005), Партита для гобоя, виолончели и клавесина (2004), Каприччио для флейты, скрипки, виолончели, вибратона и фортепиано (2005), Прелюдия для оркестра русских народных инструментов (2006), Баллада для ансамбля ударных (2002).

Жанр монолога становится важным для выражения композиторского «эго», в экспериментальных поисках новой артикуляции и приемов исполнительства, новой трактовки тембров. Монолог часто нацелен на концертно-сольное своё выражение: солирование, как одна из исполнительских репрезентант, определяет содержание многих композиций Павлючука. Понятие солирования трактуется композитором многоаспектно: это возможность открыто сказать о своей

художественной позиции, персонификация новых артикуляционно-тембровых находок, возможность обратиться к новым приемам игры на некоторых инструментах. *Солирование*, как особый монологический жанр в творчестве Павлючука – это и коммуникативная связь «композитор – исполнитель» (многие сочинения создавались для определенного исполнителя). В композициях Павлючука можно отметить и такое глубинно-скрытое качество монолога, как континуально-линейное взаимодействие контрастных элементов пространства.

Для Павлючука, по его словам, важна моноидея будущей композиции, пластичная линия, воплощаемая в гомофонной или монодийной форме. Вариантно-континуальный метод развития отличается обостренно контрастными перепадами, экспрессивной трактовкой монолога. В создании обостренной экспрессии участвуют интонация-попевка, интервал, созвучие, включенные в полифонический контекст пространства. Полифония не провозглашается, а провоцируется монологическим самоуглублением, контрастно-монодийным развертыванием интонационной идеи. Отсюда использование таких интеллектуально-полифонических приемов, как симметрия, инверсия, обращение, препарирование – современных аналогов имитации.

Так, в Багатели для кларнета соло (2001) в раскрытии обостренно экспрессивной моноидеи участвуют прежде всего интонационно-полифонические конструкции. Звуковысотный материал Багатели представлен 12-тоновым рядом, серийно расщепленным на три сегмента (Пример 1). Симметричность первых двух сегментов (*a*, *b*) суммируется в интервалике третьего сегмента (*c*). Пластика тематической линии создается варьированием и перегруппировкой начальных сегментов: *bac*₁, *abc*, *bac*, *abc*₂. Эта тематическая «закваска» всходит в последующих вариациях, где простая имитация уступает место изысканному метроритмическому и регистровому препарированию темы, приводящему к скачково-экспрессивной пуантилистической субтеме восхождения (Пример 2). В итоге, монологическая идея произведения раскрывается контрастно-драматургически, контрастные элементы самовоспроизводятся, образуется интонационно-единое континуально-монологическое пространство.

Таким образом, если диалогическое мышление в сочинениях Павлючука выражается через жанр, то монологическое – через ин-

тонационность и тембральность сольного исполнительства. *Тембр* инструмента и связанные с ним способы звукоизвлечения в музыке композитора становятся координатой индивидуально-экспериментального воплощения замысла. Павлючук по-новому трактует тембровые возможности разных инструментов, используя нетрадиционные приемы артикуляции, новые способы звукоизвлечения.

Значение тембрового начала в композициях А.Павлючука заметно уже в том, что ряд произведений написан для сольных инструментов. Среди них Багатель для кларнета соло, Каприччио для фортепиано, Фантазия для баяна. Единый тембр может связывать участников ансамблевой композиции (Сюита для брасс-квинтета, Три характерные пьесы для квартета саксофонов, Десятка для десяти медных инструментов). Единое тембровое поле можно встретить и внутри традиционного оркестра или ансамбля в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, в Симфонической картине памяти С.Беринского, в Квартете флейт, в Поэме для оркестра духовых инструментов и т.д. Экспериментальным тембровым замыслом отличаются Ноктюрн для саксофона, вибрафона и фортепиано (1991), Прелюдия для оркестра русских народных инструментов (2001), Дуэт для саксофона и баяна (2005), Партита для гобоя, виолончели и клавесина (2004), Каприччио для флейты, скрипки, виолончели, вибрафона и фортепиано (2005). Новые звуко-краски приводят к акустическому осмыслению тембра в технике «саунда», как совокупности всех качеств звучания (объем, плотность, реверберация, отражение) [5, 70].

Одной из заметных сторон современной музыки стала *многopараметровая* структура композиции на уровне материала – его тематической характеристики, тембро-звуковых и пространственных качеств, времени и формы. Жанрово-тембровое отражение объективных и личностных идей в музыке Павлючука рождает особый тип композиции, в котором усилено контрастно-полярное начало и особое значение приобретает *параметр экспрессии*. Это понятие введено в музыкознание В.Холоповой [6] и означает новые параметры музыкального языка. В частности, она пишет, что средством выражения «параметра экспрессии» становится область артикуляции и приемов звукоизвлечения. В то же время «...экспрессия вовлекла в свою орбиту элементы мелодики, ритмики, фактуры, русло

«параметра экспрессии» прошло как бы по территории нескольких соседствующих параметров» [6, 101].

В музыке Павлючука «параметр экспрессии» становится важным композиционным приемом. Собственно, уже сама программа и жанровая обозначенность многих сочинений «ускользают» от таких параметров музыкальной композиции как мелодическая данность, тонально-гармоническая динамика, фактурная одноплановость, метрическая квадратность, процессуальность асафьевской триады *i–m–t*. Таковы жанры фантазии, прелюдии, каприччио, багатели, картины, связанные с множеством решений в сфере артикуляционно-импровизационных средств. Проявлению «параметра экспрессии» в музыке Павлючука также способствует активная позиция исполнителя в раскрытии композиторского замысла. Как отмечает В.Холопова: «артикуляция и способы звукоизвлечения ... всегда занимали место вспомогательных, более того, – входящих в сферу творчества не композитора, а исполнителя..., область артикуляции, «штрихов», приемов звукоизвлечения, традиционно принадлежащая искусству исполнителя, во второй половине XX века так стремительно расширилась и обогатилась, что стала и областью композиторского изобретения, также – полем творчества двух определяющих фигур музыкального мира» [там же, 100–101]. Текст сочинений Павлючука требует специального подхода исполнителя-интерпретатора с точки зрения его артикуляционной расшифровки, поэтому некоторые сочинения композитора написаны для конкретных исполнителей.

В орбиту «параметра экспрессии» композитор вовлекает тембр, динамику, регистр, темп, артикуляцию и штрихи, создающие определенную систему контрастов-оппозиций. В этом же ряду – смешение разных композиторских техник. Звуковысотная комбинаторика контрастно-экспрессивно связывает 12-тоновую технику хроматического ряда и тональную технику в её позднеромантической и современной модификациях. Работа с первой часто приводит к серийным методам преобразования ряда (в собственно серийной технике написана Фугетта из Сюиты для брасс-квинтета); работа со второй дает политональный мажоро-минорный эффект звучания. Контрастно-экспрессивен тематизм сочинений, балансирующий между мелодизированной и интервально-скачковой интонационностью – в этом отличие интонирования в музыке Павлючука от «зацикленности» на

диссонантной интервалике в современной трактовке додекафонии (то, что В.Екимовский называет бичом современной стилистики [4, 68]).

Подобный интонационный стиль рождает сопряжение двух контрастных состояний – аффекта и медитации, агрессии и трагичности, рефлексии и катарсиса. Эти образные оппозиции характеризуются общей консонантностью или диссонантностью их звукового пространства. Так, консонантными знаками медитативно-катарсической музыки становятся высокий регистр, напевная легатная мелодика, континуальная разреженная фактура, трезвучная гармония. Это мир самоуглубленных размышлений, воспоминаний, «тональность» позитивного мироощущения. Диссонантные знаки аффектно-агрессивных состояний экспрессивно противопоставляются консонансам: это низкий регистр или уплотненно-кластерная звуковая масса, рваная, изломанная мелодическая линия или пуантилистически интонируемая «мелодия», специфические способы артикуляции и необычные штрихи, серийно-полифонические методы развития, фактурно-тембровая и регистровая дискретность.

Контрастные образные сферы не только противопоставляются, но и диалогически взаимодействуют. Результатом чаще всего становится «модуляция» аффектно-трагической образной сферы в консонантную область медитативно-катарсической сферы. Рождается драматургически индивидуальный финал-многоточие, не резюмирующий, а истаивающий, повисающий, вопросительный. Подобное состояние финала создается такими консонансами экспрессии как высокий регистр, сниженная динамика, разреженная фактура, сведение звучности к попевке, созвучию, интервалу, тону. Подобный финал характеризует современную композицию, построенную на основе континуального, а не каузального мышления. Такая финальность становится знаком не только конца, но и начала [5, 292].

В этом смысле, композиции Павлючука демонстрируют, чаще всего, смешение принципов каузального и континуального типов мышления. Так, в Каприччио для фортепиано (Пример 4) две сферы определяются интонационно-дискретной первой темой в низком регистре (диссонансы экспрессии) и тонально-гармонической второй темой-регтаймом в высоком (консонансы экспрессии). Выход в новую образно-жанровую сферу в финале (хорал-мистериозо) преобразует первую сферу. Новая динамика и темп, сверхвысокий ре-

гистр, лидийская ладовость (вместо начальной фригийской), тонально-аккордовая опора и новая артикуляция – снимают жесткость темы, ее нервно-ритмический напор (Пример 5).

«Параметр экспрессии» в музыке А.Павлючука проявляется не только на материале двухтемной композиции, но и на основе одной темы. Такова монотемная драматургия Симфонической картины памяти С.Беринского (Пример 6). Ритмо-артикуляционная очерченность интервалов кварты, сексты, септимы создает ярко репрезентативную сущность темы-импульса, вызывает смысловые ассоциации трагического провозглашения, жанровые ассоциации с траурной музыкой. Тонально-мелодизированным тематическим знакам скрипки соло противопоставлены диссонансы экспрессии как «тенивая» сторона консонантной сферы. Так, секунда становится септимой, ноной; секста – септимой; кварта – ундецимой; регистровые перепады создают экспрессию динамики (Пример 7).

«Параметр экспрессии» охватывает различные элементы тематического материала Картины в их континуально-вариантном развертывании. Консонансами экспрессии здесь становятся отдельные артикуляционные штрихи (*arco* струнных, *legato* трубы, валторны), мелодизированная тема, тонально-гармонические аллюзии. Диссонансы экспрессии преобладают и ассоциируются с разрушительными силами, с распадом гармонии мира. Это артикуляция *staccato*, *non legato*, *glissando*, *secco*, *pizzicato*, *spiccato*, *marcato*, *tremolo* и др. Характерна подчеркнуто-динамичная смена штрихов. Диссонантность экспрессии проявляется в распаде темы на интервалы, которые становятся материалом полифонической их обработки в партиях струнных и духовых инструментов. Диссонансу экспрессии отвечают и резкие перепады динамики: *ff* – *sub.pp* – *ff*, *ff* – *mf*, в наложении *f/ff*.

Формообразующую роль в Картине играет темповый контраст разделов, регулирующий чередование консонантно- и диссонантно-экспрессивных зон развития:

Темпо I (1–74т.) – *Темпо II* (75–186т.) – *Темпо I* (187–213т.)
(зона консонансов экспрессии) (зона диссонансов экспрессии) (зона варьирования консонансов экспрессии)

Темпо II (214–233т.) – *Темпо I* (234т.)
(зона варьирования диссонансов экспрессии) (выход в новую консонантную зону)

Таким образом, монодраматургическая идея произведения воплощена в симметричной форме, создаваемой «параметром экспрессии» с качественным преобразованием в конце: состояние аффекта разрешается катарсическим обновлением, переводящим содержание в плоскость просветления и, в конечном итоге, жизнеутверждения. Финал Картины (как и многие финалы других сочинений композитора) решен такими консонансами экспрессии, как прозрачность фактуры (с ведущей ролью струнных), пуантилистическая динамика, истаяющая звучность в мягких *tremolo*, *glissando* и *pizzicato* струнных (Пример 8).

Яркое выражение «параметра экспрессии», как стилевой черты музыки Павлючука, можно наблюдать и в других произведениях. Такова Фантазия для баяна, использующая новые тембровые и исполнительские приемы инструмента. Барочный жанр фантазии явился отправной точкой свободно-импровизационного мышления. Органная тембральность, ультрахроматическая звуковысотность Фантазии ассоциативно связываются с хроматическими лабиринтами органных фантазий И.С.Баха.

Композиционной основой Фантазии для баяна стала темпоформа: три темпа представляют контрастно-экспрессивный формульно-тематический комплекс (Пример 9). *Темпо I* – симметрично организованный квазиаккорд, ставший звуковой основой *Темпо II* и *Темпо III*: в разделе *Темпо II* – работа с мехами баяна (резкость смен разворачивания и сжатия); в разделе *Темпо III* – использование техники рикошета, постепенно охватывающей все регистры кластерной звукомассой. Фактурно-темповые и артикуляционные диссонансы экспрессии дополнены экспрессией перепадов динамики (*ppp* – *sff*), регистров. На какой-то миг (Пример 10) диссонантная экспрессия интервально-симметричного интонирования сменяется квази-трезвучным консонансом экспрессии (политональное наложение однотерцовых и тритоновых трезвучий). Экспрессивная противоположность возникает временно, не снимая общего напряжения, состояния вулканного кипения и бурления гортанных звучностей баяна-органа.

Творчество Алексея Павлючука находится в стадии расцвета композиторской индивидуальности. Несмотря на большое значение в его музыке элементов экспериментаторства, следует отметить ста-

билизацию стилистически характерных черт – таких, как символическая обозначенность содержания через жанр и тембр, корреляция современных и классико-романтических типов интонирования и, наконец, динамика и темперамент музыки, выразившихся в композиционном методе «параметра экспрессии». Концептуальная серьезность и эмоционально-личностный тон речи – вот две важнейшие составляющие музыки Павлючука, вызывающие обостренную реакцию на творчество композитора.

Нотные примеры

Пример 1

С1

тема (начало)

The musical notation for Example 1 consists of a single staff in treble clef. It begins with a sequence of notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. This is followed by a 3/4 time signature. The main theme is divided into three sub-phrases labeled 'a', 'b', and 'c'. Sub-phrase 'a' contains a sixteenth-note triplet: G, Ab, Bb. Sub-phrase 'b' contains a sixteenth-note triplet: C, D, Eb. Sub-phrase 'c' contains a sixteenth-note triplet: F, G, Ab. The piece ends with a final note: Bb.

Пример 2

С1

субтема (начало)

The musical notation for Example 2 consists of a single staff in treble clef. It begins with a sequence of notes: G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. This is followed by a sequence of notes with various rhythmic values: G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. The piece ends with a final note: Bb.

Пример 3

Alto Saxophone
(Es)

Accordion

The musical notation for Example 3 consists of two staves in 4/4 time. The top staff is for the Alto Saxophone (Es) and the bottom staff is for the Accordion. The Alto Saxophone part begins with a sequence of notes: G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. The Accordion part begins with a sequence of notes: G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. The piece ends with a final note: Bb.

5

mp *f* *mp*

10

ff *mp*

13

f *p* *mp*

ff *mp*

8^{va}

Пример 4
P-но

Con forza ♩ = 190 *Scherzando*

ff *pp*

5 5

8^{va}

Пример 5
P-no

Dolcissimo ♩ = 70

Sra

Sra

Пример 6

V-ni I

Пример 7

22
V-no solo

206
V-no solo
arco

Пример 8

244

Camp. *mp*

V-ni I *tr.* *gliss.* *mf* *ff* *p* *mf* *tr.* *morendo*

V-ni II *div. in 3* *p* *morendo*

Celli *tr.* *gliss.* *mf* *ff* *pizz.* *mf*

Пример 9

Баян

tempo I tempo II tempo III

Пример 10

b-moll Es dur

A dur A dur

Примечания

Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990

Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М., 1991

Музыкальная академия. 1998, № 3 – 4 (вторая книга)

Музыкальная академия. 2000, № 1

Теория современной композиции. М., 2005

Холопова В. Параметр экспрессии – новое измерение музыкального языка // Музыкальная фактура. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. М., 2001

Основные сочинения А. Павлючука

Каприччио для фортепиано, 1995 (2-я ред. 2001)

Сюита для брасс-квинтета, 1995 (2-я ред. 2006)

Три характерные пьесы для квартета саксофонов, 1996 (2-я ред. 2003)

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, 1997

«Ветер» – три картины для голоса и фортепиано на стихи И.Бунина, 1998

Фантазия для баяна, 1999

Симфоническая картина памяти Сергея Беринского, 2000

«Ночь» на стихи И. Никитина и *«Лесной пожар»* на стихи Н.Гумилёва (два хора на стихи русских поэтов для женского хора), 2000

Багатель для кларнета *solo*, 2001

Прибаутка для большого симфонического оркестра, 2001

Прелюдия для русского оркестра, 2001

Квартет для четырёх флейт, 2002

Баллада для ансамбля ударных инструментов, 2002

Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, 2003

Партита для гобоя, виолончели и клавесина, 2004

Десятка для десяти медных инструментов, 2004

Детские пьесы для фортепиано, 2004

Каприччио для флейты, скрипки, виолончели, вибратона и фортепиано, 2005

Дуэт для саксофона и баяна, 2005

Прелюдия – 2 для русского оркестра, 2006

Поэма для оркестра духовых инструментов, 2007
«Парадокс» для оркестра духовых инструментов, 2010
«В пространстве Вселенной» для большого симфонического оркестра, 2011
«Байка» и *«Чехарда»* (диптих для балалайки и фортепиано), 2013
«Сюита для русского оркестра», 2015
«Прикосновения» для альт-саксофона и баяна, 2016
«Зигзаги» для альты и фортепиано, 2018
«Лабиринт» для вибратона соло, 2019

Изданные сочинения

Каприччио для фортепиано // Сборник «Творческая мастерская». М., 1997
Квартет для флейт. М., 2004
Багатель для кларнета *solo*. М., 2004
Фантазия, Импровизация для баяна // Сборник «Концертные пьесы саратовских композиторов для баяна». Саратов, 2004
Пять фортепианных пьес для детей // Сборник «Причудливый вальс и Романс Кузнечика». Энгельс, 2006
Ветер – три картины для голоса и фортепиано на стихи И.Бунина. М., 2007

Постскриптум

ИППОЛИТОВКА ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Творческая встреча с композитором Алексеем Павлючуком – 23 декабря 2020 года в рамках наших творческих встреч на платформе ZOOM.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМЕНИ М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКОЙ И ОБЩЕ-
ГУМАНИТАРНОЙ ПОДГОТОВКИ
КАФЕДРА «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ»,
КАФЕДРА «ТЕОРИЯ МУЗЫКИ»

СРЕДА
23
ДЕКАБРЯ

сезон 2020-2021

Аудитория Zoom:

<https://us02web.zoom.us/j/6314761616>

АЛЕКСЕЙ ПАВЛЮЧУК **ПРИКОСНОВЕНИЯ И МЕТАМОРФОЗЫ**

**Межрегиональная
творческая online-встреча
к юбилею композитора**



**Прозвучат сочинения
СИМФОНИЧЕСКОГО, ХОРОВОГО,
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРОВ,
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

ОРГАНИЗАТОРЫ:

Преподаватель кафедры «Музыковедение и композиция» Шибает Р.М.

Преподаватель отделения «Теория музыки» Анхеева Е.М.

К участию приглашаются все желающие

ВХОД СВОБОДНЫЙ

НАЧАЛО В 16.00

Ренат Шибает (Р.Ш.): Всем добрый день! Мы рады всех приветствовать на сегодняшней творческой встрече. Мы сегодня приветствуем нашего большого друга и коллегу Алексея Вячеславовича Павлючука, поздравляем его прошедшим днём рождения и юбилеем, и большой радостью для нас сегодня является живое, непосредственное общение с нашим гостем и с его музыкой, несмотря ни на какие обстоятельства и километры. Алексей Вячеславович расскажет нам о тех произведениях, которые он любезно подготовил для сегодняшней

встречи, а вы, уважаемые гости, в процессе встречи не стесняйтесь, задавайте вопросы, вы можете писать вопросы в чат, мы все вопросы обязательно озвучим. Алексей Вячеславович, Вам слово!

Алексей Павлючук (А.П.): Добрый день всем присутствующим! Я очень рад всех здесь видеть! Спасибо, что откликнулись на моё предложение. Я надеюсь, что в той музыке, которая сегодня будет звучать, каждый услышит для себя что-нибудь интересное. Мы подготовили с организаторами достаточно разнообразную программу, сочинения в основном все не длинные, примерно в районе пяти минут продолжительность, надеюсь, что всё будет достаточно динамично, и давайте сразу начнём с музыки. Первым мы послушаем сочинение для оркестра духовых инструментов, которое называется «Парадокс». Почему я в своё время вышел именно на оркестр духовых? Я вообще люблю писать для того, для чего я ещё не писал. Мне интересно пробовать какие-то новые инструментальные и оркестровые составы. И вот, в своё время я дошёл и до оркестра духовых инструментов. Ещё, наверно, сыграло свою роль то, что один из моих сокурсников в то время работал главным дирижёром Ростовского духового оркестра – это Вадим Вилинов, и он меня активно подталкивал к написанию сочинения для этого оркестра, и в конечном счёте это свершилось.

Екатерина Аникеева (Е.А.): У меня вопрос, а какое это исполнение, кто исполняет?

А.П.: Эта запись с фестиваля «Московская осень», исполнял сочинение Губернаторский оркестр Московской области, дирижёр – Сергей Пащенко.

Е.А.: А какой год записи?

А.П.: Примерно 2011 год.

Р.Ш.: Алексей Вячеславович, про название Вы можете рассказать? В чем здесь парадокс, на Ваш взгляд?

А.П.: Парадокс – имелось в виду необычное явление, странное, непохожее на остальные. Необычное в том, что я обычно слышал для духовых оркестров.

Р.Ш.: А как – музыка родилась в начале, либо название и оно стало стимулом к такой вот образности?

А.П.: Нет, название уже появилось в процессе. У меня обычно так и бывает – название появляется, когда музыкальный материал обретает какую-то более-менее понятную для меня форму.

Р.Ш.: Т.е. музыкальная идея у вас появляется раньше, чем название?

А.П.: Да, наверное, так, по крайней мере я сейчас не могу противоположного случая вспомнить, обычно, наверное, так и бывает.

Р.Ш.: А трудно произведениям, которые в звуковой материи уже рождаются, давать название?

А.П.: Да нет, почему же? В процессе работы обычно название тоже выкристаллизовывается по мере того как выстраивается музыкальный материал, как проясняется какой-то музыкальный образ, музыкальная идея. Но иногда бывает, что название появляется вообще после, когда полностью сочинение готово.

Р.Ш.: У меня вопрос, любимый вопрос молодых композиторов, начинающих – бывали такие случаи, когда название рождалось трудно, мучительно?

А.П.: Если название действительно не приходит, то я просто даю какое-то жанровое определение, условно говоря – Пьеса, Экспромт, Ноктюрн и всё такое. Я над этим долго не мучаюсь, если я вижу, что не могу определить как-то конкретно, то делаю это через жанр.

Р.Ш.: У нас следующим номером «Два хора», можно пару слов об этом сочинении?

А.П.: Да, два хора на стихи русских поэтов для женского хора. Первое стихотворение на стихи Никитина, второе на стихи Гумилёва. Сразу скажу, что это запись с фестиваля «Дни современной музыки в Астрахани» 2013 года, исполняет камерный хор Астраханской филармонии и хор студентов Астраханской консерватории, дирижёр – Татьяна Рекичинская. Это у меня единственное произведение для женского хора, один раз написав, я не хотел повторяться.

Е.А.: Алексей Вячеславович, у меня вопрос, а вообще поэзию Вы любите? Какие-нибудь у Вас есть любимые авторы, любимые поэты?

А.П.: Да, я люблю, как практически все представители нашего музыкального мира. Мне кажется, между музыкой и поэзией можно провести много аналогий и связей. Но вокальной музыки я писал довольно мало, хоровой тоже, потому что мне больше нравится работа с инструментальными тембрами, скажем так, с «чистой музыкой», а слово тут создает определённые сложности. Но эти хоры я написал, ещё написал одно сочинение для смешанного хора, есть у меня один вокальный цикл. На этом работа со словом на данный момент закончилась.

Е.А.: Но там тоже поэтический, а не прозаический текст?

А.П.: Да, там всё на поэтические тексты.

Наталья Калиниченко (Н.К.): Хор трактуется как самостоятельный инструмент или Вы идёте от образа стиха?

А.П.: Музыкальный образ, конечно, создаётся на основе того, что написано у поэта, но при этом используются все возможности хора, конечно, как самостоятельного инструмента, а как его ещё можно трактовать, если он один без всякого сопровождения?

Н.К.: Просто было нечто инструментализованное в звучании хора, особенно у сопрано в высоких регистрах, мне даже показалось что-то аналогичное тому, что мы слышали сейчас у флейт в духовом оркестре.

А.П.: В принципе, возможно, автор-то один и какие-то излюбленные интонации просачиваются, при том, что я слушал довольно много хоровой музыки, знакомился, но, видимо, могу делать только то, что могу.

Лилия Вишневская (Л.В.): Мне кажется, это только подтверждает Вашу мысль о том, что Вы больше тяготеете к инструментальному творчеству, к инструментальным тембрам, к инструментальной музыке, хотя эти хоры я слышу первый раз и, на мой взгляд и слух, они очень интересные, необычные. Причём исполнены просто здорово: при достаточно сложной партитуре, всё прозвучало очень хорошо. И в этом контексте мне не совсем понятно Ваше охлаждённое отношение к написанию хоровой музыки, как будто Вы не принимаете словесной программы, невольно провоцирующей конкретное содержание.

А.П.: Тут нет никакого охлаждённого отношения, просто я еще раньше говорил, что мне интересно писать для того, для чего я ещё не писал и поэтому я практически не повторяю составы, за исключением оркестра, и то – я писал для народного, симфонического, для духового – и тут какое-то разнообразие ищу. Вовсе не потому, что я отношусь к хору хуже, чем к чему-то другому.

Л.В.: А если вы переберёте все жанры, все составы, все тембры, все инструменты – куда двигаться дальше?

А.П.: Там видно будет. Я не думаю, что я их переберу, тут море-то бескрайнее. А если такая проблема возникнет, то, как говорится, будем решать проблемы по мере поступления, пока я не ощутил каких-то сложностей.

Л.В.: Этот ракурс Вашего творчества я заметила давно, он какой-то

особенный и связан с постоянным движением в новое. Наверное, это хорошо, но идти по данному пути только потому, что «я до этого не писал для данного состава или тембра» – на мой взгляд, это тупиковый путь, хотя, возможно, я и не права.

А.П.: Там видно будет. Кто знает, куда меня это дальше заведёт – это всё непредсказуемо.

Р.Ш.: Следующим номером идут «Детские пьесы», и в связи с этим возникает несколько биографический вопрос о том, как Вы пришли в музыку, с чего всё начиналось, как это привело к осознанию того, что музыка – это Ваша профессия, ваше призвание?

А.П.: Если говорить подробно, это займёт много времени. Я стараюсь максимально кратко, осветить основные вехи. Я заканчивал Саратовскую консерваторию, композиторское отделение по классу профессора Арнольда Арнольдовича Бренинга, но, при этом, конечно же, не могу не назвать своих первых учителей – в музыкальной школе у меня была Галина Борисовна Крайнова, которая была первым профессиональным композитором, которого я встретил, и которая тогда задавала вектор моего развития. Потом был ещё саратовский композитор Гарри Владимирович Азатов, который меня готовил непосредственно к консерватории. После консерватории были семинары в Иваново, где я познакомился с Сергеем Самуиловичем Беринским, эти семинары были тоже этапным моментом осмысления и переосмысления всего. Потом ассистентура-стажировка у Ефрема Иосифовича Подгайца, присутствующего здесь сегодня. Потом я был на семинарах в Рузе, которые вёл Виктор Алексеевич Екимовский, и, наверное, это был последний момент обучения, хотя с Ефремом Иосифовичем мы продолжаем общаться до сих пор, когда я приезжаю в Москву, я к нему захожу, эти встречи доставляют огромную радость, я показываю новую музыку, получаю какую-то информацию и очень ему признателен за это общение. Вкратце вот такой путь, если говорить об учителях.

Р.Ш.: «Детские пьесы». В связи с чем появился этот опус?

А.П.: «Детские пьесы» – это что такое: за основу взят материал, который я писал, учась в музыкальной школе. Потом, в какой-то момент, уже имея опыт работы, я всё это пересмотрел, перекроил, но что-то осталось – от чего-то всего один-два такта, от чего-то больше. И в результате получилось несколько пьес для детей, часть которых

мы можем сегодня послушать. Это был фестиваль «Композиторы России – детям», он проходил в Саратове, 2006-й год.

Е.А.: А эти пьесы изданы в печатном виде?

А.П.: Да, они напечатаны в одном сборнике, сейчас в ещё одном должны напечатать.

Н.К.: Вы себя помните, когда Вы написали первую свою пьесу? Вообще первую.

А.П.: Я сочинять начал где-то лет в 10. Насколько я помню. Не рано.

Л.В.: Насколько помню, Алексей Вячеславович всегда и всеми воспринимался очень серьезным человеком, в том числе по отношению к своей профессии, что, кстати, отмечал и его педагог по композиции Арнольд Арнольдович Бренинг. Не могу не вспомнить и такую деталь его вхождения в композиторский мир: на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, за невероятное сходство с Шостаковичем в молодости, Алексея называли «Наш молодой Шостакович».

Р.Ш.: Следующее сочинение в нашей программе – это «Лабиринт» для вибратона соло. Можно пару слов об этом сочинении?

А.П.: Это сочинение сравнительно новое, премьера состоялась в 2019 году. Тембр вибратона меня давно привлекал, и я включал его в другие сочинения в качестве одного из участников. И пришёл к идее написать для вибратона в сольном варианте. Это сочинение исполнялось в театральном зале нашей Саратовской консерватории, играл Алексей Чистяков.

Р.Ш.: У нас на очереди «Прикосновения». О нём пару слов?

А.П.: «Прикосновения» написаны для альт-саксофона и баяна. Мы сейчас вступаем в сферу, связанную с народными инструментами – это тоже очень интересная мне сфера, народные инструменты я рассматривал как своеобразные тембры, очень интересные, и старался написать музыку не похожую на ту, какую все привыкли слышать от народных инструментов. «Прикосновения» – это сочетание альт-саксофона и баяна, меня это тоже привлекло, мне показалось, что между этими тембрами есть что-то общее. Премьера состоялась в Астрахани в 2018 году, играют астраханские музыканты Станислав Подружин (альт-саксофон) и Денис Салишкин (баян).

Л.В.: А откуда название «Прикосновения»?

А.П.: Прикосновение к чему-то серьёзному, вечному среди жизненной суеты, среди бурного, интенсивного потока жизни. На мой

взгляд, полезно в какой-то момент приостановиться и задуматься о чём-то, что не связано непосредственно с нашими повседневными проблемами, заботами – в таком примерно ключе я мыслил.

Р.Ш.: Алексей Вячеславович, пару слов про «Диптих».

А.П.: «Диптих для балалайки и фортепиано» возник в результате общения с прекрасным астраханским исполнителем Леонидом Бутаковым, который и будет на этой записи его исполнять. Тут две части: «Байка» и «Чехарда». Чехарда в переносном значении слова, это не игра, а быстрое, калейдоскопическое чередование различных событий, создающее нервное и неустойчивое ощущение. А фортепиано на этой записи – это Наталья Муравьёва. Название здесь тоже пришло в ходе работы, когда уже начал складываться музыкальный материал

Р.Ш.: И это пока единственный опыт работы с балалайкой как инструментом?

А.П.: С сольной балалайкой да, пока единственный.

Л.В.: Скажите, пожалуйста, связан ли подобный интерес всё к новым тембрам (в том числе к тембрам народных инструментов) с творческими установками Вашего учителя Ефрема Иосифовича Подгайца?

А.П.: Специально я, конечно, не стараюсь быть похожим на него в творчестве, мне кажется, это вообще бессмысленная работа – пытаться подражать самобытным композиторам, из этого ничего хорошего получиться не может, будет, как говорится, «всё как в Париже – только труба пониже, дым пожиже», поэтому – нет. Какие-то случайные взаимодействия, наверное, возможны, поскольку с Ефремом Иосифовичем нас связывает долгое знакомство, может быть, что-то происходит, хотя я этого не замечаю, но другим музыкантам может быть виднее.

Р.Ш.: Кто Ваши любимые композиторы и ощущаете ли Вы какое-то влияние, не обязательно буквальное, может быть, можете назвать композиторов, которые как личность повлияли на Ваше творческое становление?

А.П.: Я думаю, повлияли многие, начиная с моих учителей, которых я перечислил. Думаю, что все они, в разной, конечно, форме повлияли на моё становление. В современной музыке многие композиторы вызывают глубокое уважение и самые тёплые чувства, как отечественные (Шнитке, Денисов, Губайдулина, Тертерян, Канчели), так и западные (Лигети, Ксенакис, тут много можно перечислять).

А.П.: Мы сейчас послушаем две части из сюиты для русского оркестра. Всего там 3 части: «Буфф-пьеса», её вы можете послушать у меня на канале в YouTube, а сегодня мы слушаем вторую и третью, которые называются «Транс-пьеса» и «Нерв-пьеса». Это будет запись с фестиваля «Музыка России», который проходит ежегодно в Российской академии музыки имени Гнесиных, исполняет концертный русский оркестр «Академия», дирижёр – профессор Борис Ворон.

Р.Ш.: Названия говорят сами за себя, по характеру. Скажите, а с покойным Борисом Сергеевичем у Вас ещё было сотрудничество?

А.П.: В своё время он сыграл «Буфф-пьесу» на одном из этих фестивалей, а потом, когда я дописал ещё две части, они тоже прозвучали.

Р.Ш.: Следующее у нас по очереди предпоследнее сочинение – «Зигзаги» для альты и фортепиано. Можно пару слов?

А.П.: Это будет как раз саратовская запись, исполнять будут прекрасные саратовские музыканты – профессор нашей консерватории Эдуард Леонардович Гавриленков (альт) и пианистка Ольга Джегнарадзе. Под словом «зигзаги», в данном случае, я имел в виду не просто изогнутую линию, а в широком смысле – как зигзаги нашей жизни, судьбы, в таком плане.

Е.А.: Алексей Вячеславович, у меня вопрос возник по работе с исполнителями. Они Вас приглашают, может, советуются с Вами в ходе разучивания пьесы или непосредственной работы над исполнением, над образами? Вот такой тандем происходит с исполнителями?

А.П.: Обычно, конечно. Тем более в родном городе, когда мы все рядом, имеем прекрасную возможность всё обсудить детально, подробно, прежде чем выносить это на сцену. Но даже и в каких-то других случаях, в других городах я тоже обычно нахожу возможность пообщаться с исполнителями и обговорить всё, что нас интересует.

Н.К.: А был ли у вас опыт написания музыки для фильмов или мультфильмов, то есть визуализация музыкального ряда?

А.П.: Вот нет, никогда практически. Так, в студенческие годы однажды соприкоснулся очень поверхностно с театральной музыкой, но, честно говоря, меня это не привлекало и сейчас не привлекает.

Н.К.: Просто у Вас в музыке присутствует яркая образная составляющая.

А.П.: Ну и отлично! При этом музыка же не обязательно должна быть прикладной, всё-таки у неё другие задачи, и меня в эту сферу до

настоящего момента не тянуло совсем. Да и не поступают предложения извне.

Р.Ш.: И в заключение музыкальной части мы послушаем сочинение «В пространстве Вселенной» для симфонического оркестра, Алексей Вячеславович, пару слов можно об этом сочинении?

А.П.: Как и во всех других случаях, название пришло уже в процессе работы, когда стали складываться музыкальные образы, последовательность их, я посчитал, что название наиболее подходящее, наиболее точно отражает происходящее. Хотя вопрос названия, я считаю, не самое главное, главное всё равно – музыка. И это тоже саратовская запись, симфонический концерт в нашей консерватории, исполняет Академический симфонический оркестр Саратовской филармонии, дирижёр – Аркадий Фельдман.

Р.Ш.: На этом музыкальная часть нашей творческой встречи подошла к своему завершению.

Ефрем Подгайц (Е.П.): Можно пару слов сказать?

Р.Ш.: Для гостей, особенно для молодых, я хочу представить нашего уважаемого профессора кафедры музыковедения и композиции Института имени Ипполитова-Иванова Ефрема Иосифовича Подгайца, у которого Алексей Вячеславович в 2000 году закончил ассистентуру в Академии имени Маймонида.

Е.П.: У меня очень простые слова. Очень рад, что мне удалось поучаствовать в этой встрече. Алексея я хочу поздравить! Замечательная встреча, замечательный показ! Я очень рад, что эта встреча показала ещё раз и ещё раз, что Алексей принадлежит к числу активно действующих композиторов. Это очень важно, потому что у нас членов Союза композиторов по справочнику много – десятки, даже сотни. Молодые, может, не все понимают, что имеется в виду: дело в том, что в России порядка около 3000 композиторов – членов Союза в справочнике. Но вот такую встречу – чтобы показать достаточно разнообразную музыку, в разных жанрах и такого профессионального уровня сочинений, я думаю, очень немногие из этих сотен смогут – единицы, на самом деле, ну десятков набрать, ну, пару максимум по стране. Поэтому, я очень рад, что Алексей много работает, ему удаётся это делать и что очень важно – находятся исполнители. Мне очень отранно, что он своё видение продолжает и каждый раз уходит от каких-то стереотипных решений, стандартных. Может, с этим и связано, я тут могу в какой-то степени понять Алексея, почему каждый раз

хочется для какого-то нового инструмента, для нового состава написать. На самом деле, как коллега, могу сказать, что часто в моей практике встречалось, что исполнитель – напишешь какое-то сочинение, более или менее удачное – просит: «напишите ещё вот для меня что-то», но это не так просто. Во времена Гайдна, когда можно было писать десятками квартеты подряд с одинаковыми кадансами – но они прошли, как ни крути. Поэтому, я еще раз хочу сказать, что сочинения очень разные, особенно перспективные, я с Ренатом согласен, что то, что получается у Алексея в области так называемых народных инструментов, которые не просто сейчас стали наряду с другими академическими – не так просто найти для них образную сферу, про что они говорят, а у Алексея это получается. Алексей не просто обращается к тому или иному инструменту, будь то вибрафон, баян, альт-саксофон или балалайка, а демонстрирует, что глубоко изучил природу каждого инструмента. Могу сказать, чего уж там, часто вот откроешь сочинение уважаемого Эдисона Васильевича Денисова, но закройте левую сторону партитуры, и вы не всегда поймете, для какого инструмента это написано, чем отличается гобой, скажем, от скрипки и т.д. А у Алексея это очень хорошо понятно. Я от души поздравляю, желаю дальнейшего движения в том же направлении!

А.П.: Спасибо большое, Ефрем Иосифович, Вы мне помогаете постоянно быть в движении.

Е.П.: Ещё одно слово. Вот я с коллегой из Саратова всё-таки отчасти хочу солидаризироваться: меня, например, огорчает, почему Людмила Алексеевна Лицова не спела хоровые сочинения Алексея. Я знаю его сочинение для смешанного хора, оно интересное, хотя и достаточно сложное.

Л.В.: Честно говоря, это сочинение Алексея я слушала тоже в первый раз. Продолжая мысль о новациях в его музыке, можно отчасти ответить и на заданный вопрос о стилевых ориентациях и предпочтениях композитора Алексея Павлючука. Ему многое нравится, но, при этом, он ни на кого не хочет быть похожим. В этом плане, симптоматично и символично название сегодняшней творческой встречи – «Прикосновения и метаморфозы». Сегодня, прикосновение к музыке Алексея Павлючука открывает метаморфозы и рост, которые произошли в творчестве композитора, начиная с ранних «авангардных» сочинений, эти метаморфозы производят сильное впечатление, поскольку мы будто бы слышим совсем иного Алексея Павлючука – по-прежнему

«авангардно» нового, и при этом невероятно глубокого и концептуально-содержательного. Поэтому хочется ещё раз выразить особую благодарность Ренату и Екатерине за самую идею и формат творческих встреч с композиторами, в ходе которых мы узнаём об их творчестве много нового.

Е.А.: Спасибо вам большое, спасибо.

Р.Ш.: Спасибо, Лилия Алексеевна. Во втором полугодии, вне зависимости от того, в какой форме мы будем существовать, мы хотим продолжить этот проект. Композиторы, не композиторы – суть не в профессии: мы хотим, чтобы встреча была с музыкантом в первую очередь.

Константин Гузенко (К.Г.): Хотелось бы добавить из Астрахани несколько слов. Я, во-первых, приветствую всех коллег, особенно Вас, Алексей. И всех саратовцев, например, Игоря Николаевича, записи которого мы сегодня видели, и астраханские, и саратовские, потому что он своего рода наш ангел-хранитель. Почему? Потому что он в прошлом в сложные годы проведения наших астраханских концертов на международных фестивалях, приезжал и абсолютно безвозмездно всё фиксировал на видео, на высочайшем уровне. И большой привет также саратовцам в консерватории и композиторам, прежде всего Евгению Михайловичу Бикташеву – руководителю саратовской композиторской организации. В общем, Саратов благодаря Вам стал как-то ближе.

Л.В.: Спасибо большое, Константин Владимирович.

Р.Ш.: У кого есть ещё желание высказаться?

Игорь Дороднов (И.Д.): Я хотел бы поздравить Алексея Вячеславовича и поблагодарить Константина Владимировича за приятные слова. И хотел спросить у Алексея Павлючука. Мне интересно следующее: ты совершенно не думаешь о визуальном ряде, когда сочиняешь, или всё-таки какие-то фантазии происходят?

А.П.: Я-то как раз являюсь сторонником «чистой музыки», мне совершенно не хочется никакого визуального ряда, наоборот хочется, чтобы его как бы и не хотелось, чтобы всё было только в звуках. Но если у слушателя возникают какие-то свои ассоциации, то я в принципе только рад. Главное, чтобы интересно было слушать, чтобы каждый для себя что-то находил. Если это связано с визуальным рядом – прекрасно, хотя я этого не подразумевал.

Л.В.: В продолжение этой темы, хотела бы вспомнить об интересном опыте сотрудничества композиторов и зрителей-слушателей – опыте, который сложился в Саратовской консерватории на базе «Театра новой музыки», художественным руководителем которого является присутствующий на нашей сегодняшней встрече композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Владимир Валерьевич Орлов. Особенно интересным показался опыт сотрудничества с рядом художников, которые создавали свои полотна непосредственно в момент звучания современной музыки, демонстрируя, тем самым, некую визуализацию творческого процесса и композитора, и художника. Не совсем помню, как называли себя эти художники, не подскажете, Владимир Валерьевич?

Владимир Орлов (В.О.): Они сами себя называют «не художники» – современное направление в академическом художественно-изобразительном искусстве. Их работы были представлены в 2019 году в рамках первого Международного фестиваля «Арт-модерн», организованного Гильдией молодых композиторов Союза композиторов России (МолОт) и кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории. Тогда на сцене Театрального зала звучали сочинения разных композиторов, в том числе Алексея Павлючука, и художники прямо на сцене, в режиме реального времени, выражали в своих полотнах контурно-красочное впечатление от звучащей музыки.

Л.В.: В этой связи хотелось бы отметить следующее. Вы, Алексей, говорите о том, что надо писать «чистую» музыку, которая бы ничему не подражала, и ничего не изображала. Но если посмотреть на то, как музыканты исполняют Вашу музыку, как они чувствуют её образную рельефность, мы увидим их полную вовлечённость в содержание, которое они понимают, и даже стремятся передать телесно. То есть, это говорит о том, что язык музыки не может быть «чистым» от смыслов, образов, ассоциаций, которые вызывает хорошая музыка.

Р.Ш.: Спасибо большое, уважаемые гости за вопросы, спасибо, Алексей Вячеславович, за сегодняшнюю встречу, за подбор произведений, за соответствие произведений определённому замыслу. Ещё раз хочется всех поблагодарить, всем пожелать доброго здоровья.

Николай ШИЯНОВ

Николай Евгеньевич Шиянов родился 13 июля 1978 года в Саратове. В 1995 году окончил гимназию № 4 (физико-математический класс с углубленным изучением компьютерных технологий). Профессиональное знакомство с миром музыки началось в музыкальной школе № 19 при гарнизонном Доме офицеров. Затем были годы учения в Центральной детской музыкальной школе Саратова, далее – в Академии для одаренных детей и юношества при Саратовской консерватории (специальность – композиция, теория музыки; класс профессора А.А.Бренинга). С 1995 по 2000 год – студент факультета музыковедения и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (был губернаторским стипендиатом, диплом «Композитор, педагог»). С марта 2005 года – член Саратовской организации Союза композиторов России. В творческом багаже более 60 музыкальных сочинений, среди которых две симфонические поэмы, сюита для оркестра русских народных инструментов, хоровые сюиты, струнный и духовой квартеты, романсы, произведения для различных инструментальных составов. Лауреат (II премия) Всероссийского конкурса молодых композиторов (Москва, номинация «Романсы»), участник трех международных конкурсов. Работал педагогом композиции в Городском доме творчества детей и молодежи и в школе искусств № 10, концертмейстером и музыкальным оформителем спектаклей детского драматического театра «Молодая гвардия», написал саундтрек к телевизионному сериалу «Папарацци»...

От первого лица

В конце XIX и начале XX века можно было бы сказать, что я из семьи мещан. В роду были выпускники московских, петербургских классических университетов: врачи, инженеры, юристы, педагоги, кадровые офицеры, музыканты, в общем – городская интеллигенция. Музыка окружала меня с рождения – музыка разных жанров, стилей и направлений. Прабабушка любила рассказывать, как у нее дома со-

бирались родственники близкие и дальние. Каждый приносил свой музыкальный инструмент – скрипку, виолончель... Фортепиано в доме было всегда. После многочисленных переездов оно тщательно настраивалось, продолжая служить верой и правдой. Играли для себя, для души – квартеты, ансамбли, словом, те произведения, ноты которых удавалось достать. Нотные сборники покупались в Москве, в Европе. Любил семейный ансамбль импровизировать, иногда «в процессе» рождались даже новые оригинальные пьесы. Часто инструментовались популярные в то время романсы. Пели с удовольствием, хорошо. Впоследствии одна из участниц этих домашних концертов стала солисткой театра Зимина (колоратурное сопрано), выступала с Шаляпиным, Собиновым. Другая – выбрала путь профессиональной пианистки, писала музыку... Вспоминая те времена, прабабушка доставала потрепанные ноты из шкафа и играла Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Родители свою судьбу с музыкой не связали, они – инженеры. Примером для подражания в юные годы стал троюродный дядя, занимавшийся композицией и писавший крупные формы. К сожалению, я больше о нем слышал, нежели видел и общался. Ведь в первую волну эмиграции он уехал во Францию и поселился в предместьях Парижа, связь с ним была потеряна.

Из статьи Леонида Осокина, газета «Земля саратовская» – 7 февраля 1995. «"Звездам" – достойную смену. Прелюдия творчества».

...Одно из значений музыкального термина «прелюдия» — вступление. Это слово наиболее точно определяет фазу творческого процесса, в которой находится юный музыкант и композитор Николай Шиянов.

Несколько лет назад я познакомился с ним в городском Дворце творчества юных и с тех пор с интересом слежу за его творческим развитием. Возможно, специалисты обнаружат немало изъянов в его первых музыкальных опусах. Но и сейчас в них ощущается влияние превосходной композиторской школы профессора А.А.Бренинга, у которого занимался Николай Шиянов — учащийся академии для одаренных детей и юношества при Саратовской консерватории. Думается, именно эта школа стала прочным творческим фундаментом для его дальнейшего профессионального композиторского становления.

Кажется, совсем недавно прозвучала в исполнении оркестра русских народных инструментов Дворца творчества юных Концерт-

ная пьеса – первое серьезное сочинение Николая Шиянова. Пьеса была подготовлена под руководством Дмитрия Варламова, он же дирижировал, когда она исполнялась впервые, а солировал сам юный автор. С тех пор начинающий композитор написал немало интересных, на мой взгляд, сочинений разных жанров. Это цикл пьес для фортепиано «Танцы на асфальте», концертная пьеса для домры, камерное трио, сочинения для хора, песни «Колокольчики», «Вальс при свечах» и «Тюлень», отличающиеся особым мелодизмом.

Серьезным занятиям музыкой у Николая предшествовало, как это нередко бывает, домашнее музицирование, сочинение веселых и озорных песенок (часто на собственный текст). Их голосисто распевала, да и сейчас поет, его младшая сестра Ирина – неременная участница концертов Дворца творчества.

Меня всегда поражала и поражает способность композиторски одаренных людей слышать музыку в окружающей нас действительности – неожиданные порой гармонии, напряженные ритмы жизни. Мне кажется, Николаю Шиянову в лучших его сочинениях удастся сочетать классические традиции отечественной музыки с ее современными тенденциями. Хочется пожелать юному композитору дальнейшего совершенствования на избранном пути и новых публичных исполнений написанных и еще не рожденных сочинений...

Газета «Комсомольская правда» (25 апреля 1997 года) – «Грезы ночного города»

...«Комсомолка», как всегда первая, спешит сообщить читателям о дебюте молодого саратовского композитора Николая Шиянова. Дебют состоялся в концерте оркестра русских народных инструментов Саратовской консерватории, исполнившего большую программу местных авторов. Продюсером концерта и дирижером оркестра выступил кандидат педагогических наук, доцент Саратовской консерватории Дмитрий Варламов. Первое публичное исполнение музыки 18-летнего студента консерватории (класс профессора А.А.Бренинга), по мнению специалистов, показало неординарность мышления автора, своеобразие вырабатываемого почерка. Программная сюита для оркестра и фортепиано «Грезы ночного города» открыла перед исполнителями новые, пока не исследованные возможности развития жанра...

От первого лица

Все началось с музыкальной школы при Доме офицеров, куда меня привели родители учиться азам искусства игры на фортепиано. Мама, сама очень хорошо играющая на рояле (но, как уже говорилось, выбравшая профессию инженера), страстно хотела, чтобы и ее сын умел музицировать. Попал в класс к замечательному педагогу – Нелли Олеговне Кочуновской, которая заметила у меня способность к творчеству и взялась ее развивать. Признаюсь, быстро научился подбирать по слуху, пробовал импровизировать, иногда настолько увлекался, что мог изменить голосоведение и мелодику классического произведения. Когда стал делать первые шаги в композиции, ни о какой нотной записи своих произведений не шло и речи. Помогали магнитофон, купленный специально родителями ко дню рождения, и врожденная музыкальная память. В 10 лет впервые выступил с пьесами собственного сочинения на большой сцене – принимал участие в фортепианном конкурсе имени Генриха Нейгауза. Специалисты отмечали, что у меня есть все задатки для того, чтобы стать профессиональным пианистом-исполнителем. Много выступал, исполняя не только свои произведения, но и опусы композиторов – классиков, романтиков, авангардистов. Играл с оркестром русских народных инструментов, с симфоническим оркестром... В рамках цикла юбилейных концертов к 35-летию ДМШ № 19 состоялся мой первый сольный концерт... Развитие карьеры пианиста перечеркнула серьезная травма руки, обездвижившая ее почти на год. Целиком восстановиться не удалось, хотя и сегодня стараюсь исполнять свои произведения (сольные партии фортепиано) самостоятельно. Очень люблю играть на рояле.

В октябре 1997 года Шиянов принял участие в работе семинара молодых композиторов бывшего СССР в Доме творчества композиторов в г. Иваново (руководитель – профессор, заведующий кафедрой композиции Нижегородской консерватории Борис Семенович Гецелев). За время проведения семинара он написал сюиту для фортепиано соло в 5-ти частях «Геометрическая музыка», хоровую поэму для женского хора в сопровождении фортепиано «Какой большой ветер...» (на стихи Н.Матвеевой), квартет для струнных в 3-х частях. Тогда же консультировался у профессора Московской консерватории Альберта Семеновича Лемана.

От первого лица

Должен сказать слова искренней признательности и благодарности своим учителям. Особенно профессору Саратовской консерватории Арнольду Арнольдовичу Бренингу. Он называл меня «талантливым, но проблемным учеником», говорил, что в творчестве надо уходить от стихийности, достигая организованности процесса. Музыка для него была необходимым условием существования, вне которого Арнольд Арнольдович себя не мыслил. Лекции и практические занятия с Арнольдом Бренингом для меня всегда были без преувеличения одними из самых важных и нужных в консерваторской программе. Сейчас работаю над партитурой «Симфонических танцев», которую хочу посвятить УЧИТЕЛЮ.

С 1997 г. по 2001 г. Шиянов являлся художественным руководителем общественной некоммерческой организации «Театр-лаборатория авторской песни» и директором некоммерческой организации «Свежий ветер». Организовал и провел два областных открытых конкурса авторской песни (участвовали авторы из соседних областей, США, Израиля), по итогам которых был издан двойной аудио-альбом, а также благотворительные концерты для ветеранов и участников войн, проходящих лечение в госпиталях, пенсионеров, социальнонезащищенных слоев населения.

По окончании консерватории прошел двухмесячный курс менеджмента, маркетинга и PR в культуре, участвовал в мастер-классах «Музыкального обозрения» по линии фонда «Открытое общество». Принимал участие в семинарах театральных и музыкальных критиков (СТД, Москва), участвовал в международных конференциях по культуре и искусству.

Параллельно с консерваторией заочно обучался в СГУ на филологическом факультете, специализация – журналистика. Проходил практику в газете «Саратов – Столица Поволжья». После завершения обучения был принят в эту газету корреспондентом в отдел информации. С 2001 года сотрудничал с газетами «Репортер», «Ведомости», «Известия», «Парламентская газета», «Труд», «Неделя области», «Культура», «Музыкальное обозрение», а также с театральным дайджестом «Рампа».

С 2003 года – обозреватель областного общественно-политического еженедельника «Неделя области» (учредитель – Сара-

товская Областная Дума). За цикл материалов о культурной жизни Саратова награжден дипломом первой степени I Всероссийского конкурса молодежной публицистики «Социальный медиа-вызов-XXI век», учрежденного Министерством по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций РФ в номинации «Социальная ответственность и развитие культуры» (Нижний Новгород, 2003). В декабре 2004 года награжден Почетной грамотой Министерства культуры Саратовской области за цикл публикаций о культуре, в феврале 2005 года – Почетной грамотой министерства информации и печати Саратовской области «За большой вклад в развитие средств массовой информации области».

В декабре 2005 года получил молодежную премию имени Столыпина «За выдающиеся достижения в области науки, образования, культуры и искусства». В 2006 году стал лауреатом III Всероссийского конкурса журналистов «За многополярный мир и сотрудничество», объявленного Гуманитарным фондом «Чеховский центр» при поддержке Правительства РФ. Жюри конкурса, состоящее из авторитетных публицистов и общественных деятелей России, рассмотрело свыше 3000 работ, опубликованных в 2005–2006 гг., и определило победителей в пяти номинациях. Как победитель в номинации «Культура и история» награжден поездкой в Китай.

Был экспертом III Областного конкурса социальных и культурных проектов. С ноября 2005 года – координатор Саратовского регионального отделения Общероссийской общественной организации «Национальная Ассоциация журналистов «Медиакратия». Затем – заместитель директора Саратовского академического театра оперы и балета. Сфера ответственности – связи с общественностью (PR) и работа литературной части.

Среди научных работ Шиянова – статьи «Влияние массовой культуры на музыкальное творчество обучающихся композиции на примере преподавания факультатива "Композиция" в детской музыкальной школе № 10 г. Саратова» (сборник «Теория, методика и практика музыкального исполнительства и педагогики», Саратов, 2002) и «Некоторые аспекты реконструкции современной композиторской школы России в контексте мировой массовой культуры» (сборник «Русская музыка в контексте мировой художественной культуры», Волгоград, 2002). Публикации автора, посвященные вопросам современного музыкального интонационного языка, жанрам и

формам, перспективам и проблемам композиторского ремесла, выходят в периодической печати. По мнению Шиянова, в современной музыке сейчас происходят процессы активного взаимодействия жанровых, стилевых, языковых элементов, их смещения относительно первоначальных границ. Уходит в прошлое первозданная чистота региональных культур, интенсифицируются интернациональные связи. Европейская музыка вплотную смыкается с внеевропейской, композиторская – с массовой, в том числе с фольклорной, старинная – с современной.

Во многом благодаря усилиям Союза композиторов России в целом и Саратовской организации Союза композиторов в частности (председатель – народный артист РФ Евгений Бикташев) произведения современных саратовских композиторов звучат, причем на самых престижных концертных площадках страны. В декабре 2005 года оркестр Саратовской областной филармонии в рамках программы фестиваля «Большая Волга» исполнил поэму Николая Шиянова «Осколки» (Пример 1) для большого симфонического оркестра и фортепиано. За роялем был автор. В апреле 2006 года в рамках фестиваля «Панорама музыки России в Москве» произведения композитора были представлены в Концертном зале имени П.И.Чайковского. Исполнители: концертный оркестр русских народных инструментов «Виртуозы Кубани», вокалисты – студентка Саратовской консерватории Евгения Каплун и солисты детской вокальной студии при филармонии «Апельсин» (Пример 2).

Газета «Саратовские вести» (22 января 2005 года) – статья Людмилы Топорковой «Саратовские композиторы получили шанс».

...Концерт камерной музыки, состоявшийся в Малом зале Саратовской консерватории, стал важным событием в культурной жизни города. Прежде всего, хочется приветствовать саму идею обратиться непосредственно к творчеству саратовских композиторов и регулярно исполнять их новые сочинения силами студентов... Три своих камерных произведения представил молодой композитор Николай Шиянов. Его «Рождественский этюд» для фортепиано выглядел достаточно традиционно и вместе с тем привлекал эмоциональной искренностью. Поэтичными, романтическими настроениями были пронизаны две миниатюры для флейты и фортепиано (партия флейты – А.Сыпало, фортепиано – автор). Произведения молодых свидетельствуют о раз-

нообразии творческих индивидуальностей и несомненной талантливости композиторов, идущих на смену маститым авторам...

Газета «Крылья» (от 30 ноября 2006 года) – статья Надежды Михайловой «Возвращение к мелодии»

...Отличительная черта творчества Николая Шиянова – лиризм, изысканность музыкального языка, щедрость мелодического дара. Диапазон художественных интересов композитора исключительно широк и разнообразен, как по жанрам, так и по образному содержанию... Эмоциональная непосредственность в его музыке органично сочетается с благородной манерой высказывания. Как признается автор, сегодня музыке необходима запоминающаяся мелодия, способная проникнуть в самую душу слушателя. Такая мелодия неизменно присутствует в пьесах композитора – проникновенная, яркая, праздничная, песенная, органично переходящая в активную контрапунктическую разработку в оригинальной ладовой вариантности.

Инструментальные камерные и вокальные произведения Николая Шиянова исполнялись в Голландии, Германии, Финляндии, а также в Китае в рамках программы «Год России в Китае» (Пример 3). Хоровые сочинения композитора входят в репертуар детских хоров ряда музыкальных школ Саратова, Энгельса, Москвы, Ростова-на-Дону. Произведения для оркестра русских народных инструментов играют оркестр русских народных инструментов под управлением Н.Некрасова (Москва), концертный оркестр русских народных инструментов «Виртуозы Кубани» (Краснодар), студенческий оркестр консерватории...

Культурно-образовательный портал «Культэксперт» (20.02.2021) – статья Ксении Авдеевой «Как искусство композитора помогает в организаторской деятельности»

...Николай Шиянов не только талантливый композитор, но и организатор. Благодаря ему в Саратове появился ежегодный международный фестиваль «Звезды мирового балета в Саратове», родился и успешно был реализован проект «Музыкальный театр для детей и молодежи села». Как автор и руководитель этого проекта Николай Евгеньевич был приглашен на совещание с Президентом России Владимиром Путиным, неоднократно выигрывал гранты Президента. Возглавив НКО «Центр дополнительного образования» Николай Шиянов вошел в рейтинг топ-директоров России в сфере образования, был награжден грамотой Московской городской Думы. 2020 год

у Николая прошел под знаком конкурса «Лидеры России», где он дошел до финала специализации. Теперь на стене у лидера висят сертификаты за подписью Кириенко и Фурсенко.

В планах композитора – работа над симфонической музыкой и саундтреками... В планах организатора – новые всероссийские и международные масштабные проекты. Хочется верить, что планы удастся претворить в жизнь и родятся новая музыка и новые яркие культурные мероприятия. Творческих успехов!

Нотные примеры

Пример 1

30

Осколки

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Tr-e (Trumpet), Corni 1,3 (Horn 1 and 3), 2,4 Corni (Horn 2 and 4), Tbn. (Trombone), Tr-ni3, Tuba (Tuba), Timp. (Timpani), Tmb. (Tom), Plat. (Cymbal), Camp. (Cymbal), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), V-e (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The score begins at measure 307. The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a more rhythmic, dotted pattern. The Trumpet and Horns parts play sustained chords. The Trombone and Tuba parts have long, low notes. The Snare Drum, Tom, and Cymbal parts provide rhythmic accompaniment. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Violin I and II parts play melodic lines with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play sustained chords and have 'Gliss.' markings. The score ends at measure 312 with a final chord in the strings and a fermata over the piano part.

Пример 3

Фантазия

Николай Шиянов

Violin

Cello

Piano

rubato

5

8^{vb}

7ln.

Vc.

5

9

8^{vb}

7ln.

Vc.

9

13

(8^{vb})

8^{vb}

7ln.

Vc.

13

7no.

Список произведений Н.Шиянова

Концертная пьеса для фортепиано с оркестром (1991)

Цикл романсов для голоса и фортепиано: «Спасибо, музыка...» на сл. В.Соколова, «Муза» на сл. Е.Баратынского, «Душа» на сл. Дж.Китса, «Сонет к форме» на сл. В Брюсова (1992)

«Ода» на сл. Ломоносова (1992)

Три вокализа для высокого женского голоса в сопровождении фортепиано и скрипки (1992)

Три романса для виолончели и фортепиано (1992)

Концертино для двух фортепиано «Вспоминая романтиков» (1992)

Трио для скрипки, виолончели, фортепиано в 3-х частях (1993)

Фортепианная сюита «Калейдоскоп» (1993)

Цикл романсов на слова Н.Палькина: «Предчувствие любви», «Вальс при свечах» (1994)

Сюита для домры в четырех частях (1994)

Хоры на слова А. Фета: «После бури», «Еще вчера...» (1994)

Хоровые пьесы для детей: «Лесной орган» и «Три хрюшки» на слова Татарина (1994)

Цикл фортепианных этюдов: «Вьюга», «Ночь под Рождество», «Мечты о весне» (1995)

Соната для фортепиано и альта (1995)

Пять романсов на стихи Бальмонта для баса и фортепиано (1996)

Двенадцать вариаций для фортепиано на тему *d-moll* (1996)

Три танца для домры в фонической системе звукоизвлечения (1996)

Три медитации для флейты в сопровождении фортепиано (1996)

Обработки русских народных песен для колоратурного сопрано и баритона (1996)

«Виртуозные вариации» для домры на тему русских народных песен (1996)

Цикл романсов для камерного голоса в сопровождении (1996)

Шесть фортепианных миниатюр «Хроматический цикл» (1996)

Величальный хор со звонницей «Прости гостеприимный кров...» на слова К.Батюшкова (1996)

Две обработки русских народных песен для голоса и оркестра народных инструментов (1996)

Сюита для оркестра русских народных инструментов, фортепиано и синтезатора «Грезы ночного города» (1996): Танцы на асфальте, Шарманка, Морские камешки, Цветы на пустыре, Туман, Вальс на песке

Романсы для баритона с сопровождением «Москва златоглавая», «Весна в Москве» (1997)

Вокальные баллады «Майский жук», «Я любила его», «Скрипка», «В дни разлуки» (1997)

Квартет в 4-х частях для флейты, кларнета, фагота и фортепиано (1997)

Музыка к театральным спектаклям «Сыроежка» и «Волшебная карета» (1997)

Городские романсы для голоса в сопровождении фортепиано «Военно-морская любовь» на сл. В. Маяковского и «Очи» на сл. А.Кольцова (1998)

Струнный квартет (1999)

Фантазия для младшего детского хора (2000)

Цикл хоровых произведений для хоровых коллективов детских музыкальных школ (2001)

Симфоническая поэма «Агония» (2000)

Соната для виолончели и фортепиано (2001)

Сюита для фортепиано «Геометрическая музыка 2» (2002)

Музыка к открытию I Дельфийских игр

Музыка к телесериалу «Папарацци» (2002)

Свободная транскрипция русских народных песен для голоса с оркестром русских народных инструментов «Как при вечере-то, вечере» (2003)

Обработка русских народных песен для женского голоса и оркестра русских народных инструментов «Ах, ты поле мое, поле чистое» (2003)

Цикл романсов на слова Пушкина (2003)

Цикл «Настроения» для скрипки соло (2004)

Струнный квартет (2004)

Три миниатюры для флейты и фортепиано (2004)

Рождественский этюд-шутка на известные темы (2004)

Симфоническая поэма «Осколки» (2005)

Фантазия для трех инструменталистов (скрипка, виолончель, фортепиано, 2005)

Цикл фортепианных миниатюр «Эскизы» (2006)

Гимны дорожников и пожарников (2006)

Фантазия для ударных инструментов «Вакханалия» (2007)

«Наивные этюды для фортепиано» для учащихся 2–4 классов музыкальных школ (2007)

Лилия Вишневская, Александр Демченко

Иван СУББОТИН

Субботин Иван Александрович (род. 1980) – композитор, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. И.А.Субботин – ученик профессора В.С.Мишле, в ассистентуре-стажировке обучался в классе профессора С.П.Полозова.

Композитор создаёт музыку разных жанров и тембровых составов, нередко обращается к жанру транскрипции или аранжировки. Среди его сочинений: Симфония; Квартет для двух скрипок, альты и виолончели; Трио для скрипки, виолончели и фортепиано; вокальный цикл «Четыре стихотворения О.Мандельштама» для баритона, скрипки, флейты, колоколов и фортепиано; сюита «Сказки братьев Grimm» для скрипки и фортепиано; сюита «Блики» для струнных и ударных; композиция для струнных «Pulse»; «Концертино» для трубы, фагота и струнного оркестра; «Увертюра» для симфонического оркестра; «Популярные эстрадные песни для голоса и симфонического оркестра и др.

И.А.Субботин – член жюри многих конкурсов, в числе которых X, XI и XII Всероссийский конкурс молодых композиторов имени А.Г.Шнитке; II и III Всероссийский детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В.Гохман. Он является дипломантом ряда композиторских конкурсов и фестивалей, среди которых IX Всероссийский конкурс композиторов имени А.П.Петрова, VIII Международный конкурс молодых композиторов имени П.Юргенсона, I Всероссийский конкурс композиторов «AVANTI», II и III Международный конкурс молодых композиторов «Самал», фестиваль современной музыки «Арт-модерн» и др. Авторские композиции и аранжировки И.А.Субботина исполняются в России и за рубежом (Германия), они прочно вошли в репертуар многих саратовских исполнителей. Его

студенты по классу композиции – участники, лауреаты и дипломанты Международных и Всероссийских конкурсов молодых композиторов.

К этой краткой справке о И.А.Субботине, составленной Л.А.Вишневской, присоединяем заметки А.И.Демченко на один из авторских концертов композитора.

ОТКРОВЕНИЕ

Первое и главное – большая художественная радость от встречи с подлинно талантливым музыкантом.

Программа авторского вечера была компактной – всего четыре произведения, но она позволила получить достаточно полное представление о манере, творческих ресурсах и предпочтениях композитора.

Вокальный цикл **«Четыре стихотворения Осипа Мандельштама»** построен как движение от бесхитростных ощущений первого номера к сублимации психологизма в последующих частях вплоть до апокалиптического внутреннего состояния субъекта. И наш коллега, в котором мы привыкли видеть доброго, очень отзывчивого и открытого человека, неожиданно предстаёт в этой музыке способным на самый глубинный «гештальт». Эту многозначительную гамму «пейзажа» души хорошо донесли Максим Капошин (баритон), Анастасия Токмачёва (флейта), Вадим Леус (скрипка), Анастасия Главатских (колокола) и Татьяна Левашова (фортепиано).

«Сказки братьев Гримм» для скрипки и фортепиано ярко презентуют диапазон возможностей Ивана Субботина. Каждая из пяти частей – новый взгляд, новый ракурс. И знаменитые сюжеты обрели для себя великолепные музыкальные иллюстрации, вслушиваясь в которые можно и просто предаться лёгкому досугу (начиная с исходного вальса), и получить пищу для разгадки весьма закрученных звуковых «кроссвордов» (особенно в двух последних номерах). Вадим Леус и Игорь Виноградов превосходно донесли круговерть многоликой образной палитры этого опуса.

А дальше были **«Блики»** для струнных с участием большой батареи ударных, которую представили студенты класса Е.В. Толочковой Анастасия Главатских, Мария Чистикова, Павел Алёшин и Алексей Чистяков.

В исполнении Поволжского камерного оркестра под руководством Михаила Мясникова это были воистину *блики*. Тончайшим, даже изошрённым образом выписанная паутина намёков и завуалированных смыслов, переданная в искусно организованной вязи всевозможных штрихов, точек, пятен и только изредка более или менее очевидных звуковых потоков, воссоздаёт картину потаённого бытия человеческого духа, которое невозможно выразить вербально, ибо мы сразу же окажемся в плену тютчевского «*Мысль изреченная есть ложь*».

Высочайший исполнительский класс оркестра и его дирижёра подтвердила сыгранная на «бис» композиция «*Пульс*», где игра ритмических структур превращается в феерическое действие. И можно только приветствовать обращённые в зал слова М.Мясникова об исключительной плодотворности творческого содружества композитора с этим коллективом, что способно инициировать создание новых шедевров.

Подытоживая впечатления от того концерта, позволим себе несколько кратких соображений.

Прежде всего, эта программа, составленная из сочинений разных лет, продемонстрировала безусловную художественную зрелость автора, которого мы так привыкли числить молодым со всеми вытекающими отсюда снисходительными «поправками» на возраст. Сочинения Субботина пока что немногочисленны, но неизменно привлекают глубиной и проникновенностью образного строя.

Незаурядность его дарования очевидна по всем компонентам композиторского мышления, но, может быть, особенно ярко предстаёт по части фактуры. Она у него обычно очень экономная, прозрачная и явственно прослушиваемая, но при необходимости оказывается чрезвычайно насыщенной и виртуозной.

Важнейшей стороной звуковой ткани нашего героя становится необыкновенная чуткость к инструментальным краскам, что делает его партитуры эстетически изысканными.

Во всём этом отчётливо сквозит сугубо индивидуально претворяемое чувство современности, которое столь же самобытно преподносится и в веяниях излюбленной им необарочной стилистики.

Так что услышанное в авторском концерте Ивана Александровича Субботина для многих из нас стало настоящим откровением.

Остаётся добавить, что параллельно композиции и педагогическим обязанностям Субботин работает звукоинженером Саратовской консерватории, в совершенстве овладел техникой этой профессии и предполагает в будущем открыть в Консерватории обучение по соответствующей специальности.

P.S. от редактора: Елена Владимировна Гохман впервые встретилась с Иваном Субботиным во время репетиций и телевизионной постановки её оперы «Мошенники поневоле», где он, тогда ученик музыкальной школы, отлично сыграл роль мальчика Коли, и затем она внимательно следила за его композиторскими опытами, предвещая ему большие перспективы. В свою очередь, многие публикации И.Субботина посвящены творчеству Е.Гохман, в котором он черпает для себя пример большого искусства.

Владимир ОРЛОВ

Владимир Валерьевич Орлов – композитор, педагог, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов. В 2010 году окончил Саратовскую консерваторию по классу композиции доцента Владимира Григорьевича Королевского. Его учитель также является выпускником консерватории. В.Г.Королевский обучался у блестящих мастеров своего дела – по классу сочинения у профессора В.А.Сосновцева, сочинения и инструментовки – профессора О.А.Моралёва, полифонии и гармонии – профессора А.А.Бренинга. Получив великолепную, классическую школу, основанную на традициях, В.Г.Королевский передал её своим ученикам – Анне Колдаевой, Михаилу Мясникову, Владимиру Орлову. Образование Владимир продолжил в аспирантуре СГК (научный руководитель – кандидат философских наук, доцент Станислав Валерьевич Крючков).

Деятельность Владимира Орлова охватывает различные грани. На сегодняшний день он является автором 92 опусов, научно-исследовательских работ, талантливым педагогом, работающим на всех уровнях образования, организатором многих проектов, создателем и руководителем ансамбля «Театр Новой музыки». Раскроем каждую из граней последовательно.

Владимир Орлов принадлежит к поколению молодых современных композиторов. На протяжении последнего десятилетия он становился лауреатом Всероссийских и Международных конкурсов. Перечислим некоторые из них: Всероссийский конкурс имени Шнитке, г. Саратов; XXI Всероссийский конкурс молодых музыкантов имени Д.Б.Кабалевского, г. Самара; Второй открытый Всероссийский конкурс композиторов «Молодая классика», г. Вологда; Международный губернаторский конкурс молодых музыкантов имени В.А.Гаврилина, г. Вологда; XII Международный фестиваль-конкурс «Надежды. Та-

ланты. Мастера», Болгария; I Международный конкурс молодых композиторов имени Н.Я.Мяскового, г. Москва; IX Международный конкурс среди музыкантов Grand Music Art, г. Москва.

За 18 лет творческой работы, композитор создал более 90 сочинений. Жанровая палитра его опусов разнообразна. Среди его сочинений – Симфония (ор.27), сочинения для струнного и симфонического оркестров, сонаты (для фортепиано, скрипки соло, скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, домры и фортепиано, баяна), сонатина, концерты (для скрипки с оркестром, для фагота и струнного оркестра), пьесы для фортепиано, фортепианный цикл (ор.1), сочинения для инструментов соло (скрипка, альт, контрабас, флейта, кантеле), терцеты, квартеты, квинтеты, сочинения для различных составов, романсы, хоры, музыка к кинофильму (сопровождение к немому фильму А.Бауэра 1915 года «После смерти» ор.72), компьютерная композиция («Сновидения», ор.67.), а также композиция для альты и электронной фонограммы («Портрет Альфреда Шнитке», ор.88).

В творчестве Владимира Орлова раскрывается несколько образных сфер, тематических областей. Одна из основных – тема тишины, покоя, умиротворения. Такие образы рождены окружающей действительностью со сверхактивностью жизни, быстрыми скоростями, большим потоком информации, зачастую носящей негативный характер. В сочинениях В.Орлова делается попытка раствориться в реальности, абстрагироваться от происходящего вокруг, погрузиться в себя и тишину. Наиболее показательными сочинениями этой образной сферы являются фортепианный цикл «Тишина» (ор.1) и композиция «Тишизм» для альты и фортепиано (ор.63). «Тишизм» написан по мотивам романа Владимира Орлова¹ «Альтист Данилов». Композитор предпосылает сочинению эпиграф – фрагмент романа, квинтэссенцией которого являются слова: «...тишизм универсален и всеобщ. С одной стороны, он – тишина, а с другой стороны – самая что ни на есть истинная внутренняя музыка с полной свободой выбора мыслей, звуков, чувств». Музыкальная ткань сочинения формируется из двух пластов. Первый из них – мелодическая линия альты, олицетворяющего собой внутренний голос человека (автора). Характерными особенностями развития становятся протяжённость звуков (словно погружение), постепенный охват диапазона, превалирование тихой ди-

¹ Владимир Викторович Орлов (1936–2014) – советский и российский писатель и сценарист.

намики. Второй пласт – сопровождение – по своей функции и роли становится важнейшим в концепции сочинения. Партия пианиста основана на многократном повторении ядра – d-a-f-e, представляющего собой опорные звуки ре минора и нисходящую малую секунду в конце. Каждый раз эти звуки предстают в ином свете: меняются октавы, добавляются иные звуки, вычленяются отдельные интонации. Фортепианный пласт содержит и собственно «тишину», представленную обилием паузирования. Дополнительный эффект погружения обеспечивается игрой на педали: паузы оказываются звучащими.

Тему тишины органично продолжают Релаксации Владимира Орлова. За пять лет – с 2011 по 2016 годы – композитор написал шесть релаксаций. Этот особый жанр возник не случайно. По словам автора, сегодня мы постоянно находимся в состоянии напряжения, нервозности. Нынешнему человеку требуется покой, отдых от диссонансов, которые есть в нашей жизни. В качестве иллюстрации обратимся к *Релаксации-3* (ор.46). Автор посвятил сочинение своему другу, скрипачу Илье Мищенкову. Музыкальная ткань этого сочинения также многослойна: представлена солирующей партией скрипки и аккомпанементом фортепиано, включающим в себя не только мало-подвижный пласт в духе минимализма (как это было и в «Тишизме»), но и мелодическую линию, разворачивающуюся в нижнем регистре и контрапунктически сопровождающую мелодию скрипки. Релаксация проходит три этапа: от максимальной статичности, которая выражается постоянным повтором одних и тех же построений, интонаций во всех партиях, обилием тихих звучностей, через обретение большей рельефности, к «внутренней динамичности» за счёт уплотнения фактуры, к уходу голоса скрипки в верхние регистры, бесконечной мелодии, ровного ритмического движения в партии фортепиано, созерцанию консонанса. В результате рождается гипнотическое ощущение погружения в транс, состояние отрешения и расслабления.

Композиция *«Поток машин на пригородной трассе»* (ор. 55) ярко представляет ещё одну тематическую сторону музыки композитора, связанную с урбанистическими образами. Данное сочинение написано для скрипки, гитары и фортепиано в четыре руки. Когда пьеса была исполнена, то в роли гитары предстал электроинструмент, что правильно расставило акцент – звук не акустического, «неживого» инструмента усилил настроение механистичности. Нескончаемое движение железного транспорта в произведении передано через мно-

гократно повторяемый в аккомпанементе мотив, который излагается ровными восьмыми нотами в достаточно скором темпе с вариативными изменениями в развитии. На фоне относительно статичного движения выстраивается остальная музыкальная ткань, где для создания образа большое значение имеет ритм (синкопированный) и достаточно рельефная мелодия скрипки, наполненная хроматизмами. Вся фактура рождает ассоциации непрерывного движения машин, а высокий уровень динамики создаёт особый напор, прорисовывая в воображении гул машин и звуки сигналов. Кроме «Потока машин», к линии урбанизма примыкают такие сочинения В. Орлова как композиции «Автомусыка», «Движения души».

Одной из важнейших сторон деятельности Владимира Орлова является работа с детьми, обучение их теоретическим дисциплинам и композиции. Поэтому не случайно в его творчество проникла тема детства во всём её многообразии. С этой точки зрения показателен сборник «*Детские миниатюры*», состоящий из четырёх тетрадей, созданных в 2007 и 2016 годах (ор.18, 74–76). Миниатюры рисуют образ самого ребёнка, его занятий, воспоминаний, воображения, того, что его окружает – природных явлений, городских реалий. Так, например, «Грустная песенка» (Тетрадь I) представляет собой изящный, утончённый, хроматизированный вальс в миноре; «Лирическая» (Тетрадь IV) написана для фортепиано в 4 руки, напоминает танец с чертами танго из некоего кинофильма; «Воспоминание о театре» (Тетрадь I) – меланхолическая, местами драматическая пьеса, передающая настроения увиденного на спектакле. Иной образ представлен, например, в миниатюре «Странная клоунада» (Тетрадь I), где в музыкальной ткани одновременно сочетаются мажор и одноимённый минор или гармонии тональностей, отстоящих друг от друга на малую секунду, что воспроизводит противоречивые настроения клоуна. Живыми и непосредственными предстают дети в пьесе «Хулиганская» (Тетрадь IV). Миниатюра написана для фортепиано в четыре руки, воссоздаёт сценку, где один из исполнителей играет не ритмично, чихает, отвлекается, ансамбль юных музыкантов никак не выстраивается, однако под конец общими стараниями процесс исполнения налаживается.

«Детские миниатюры» Владимира Орлова не только о детях, но и, безусловно, для детей. Сложность пьес различная, миниатюры доступны детям разного возраста. В апреле 2018 года сборник детских

фортепианных пьес композитора был опубликован, и с тех пор они активно включаются в репертуар детей в музыкальных школах.

Еще одной темой, сопутствующей творчеству композитора, является юмор. Среди сочинений этого образного круга выделим *«Приятные сюрпризы» для струнного оркестра* (ор.51). Владимир Орлов посвятил опус доценту кафедры струнных инструментов Саратовской консерватории Татьяне Васильевне Быковой, которая стала его первой исполнительницей. Сочинение открыто отсылает слушателей к классической эпохе, о чём говорит соответствующий тип тематизма, фактурная ясность и прозрачность, повторность с небольшими изменениями как типичный принцип развития. Всё это, конечно, не случайно. Приятные «сюрпризы» пронизывают всю ткань сочинения, что выражается в динамических контрастах, сопоставлениях типов фактур, штрихов, звучания и тишины, игры «нового» и «старого, знакомого». Все эти неожиданности, безусловно, рождают в воображении фигуру Йозефа Гайдна, любящего «поиграть» с аудиторией, дабы она не заскучала и не предалась сну.

Во второй половине сочинения Владимир Орлов делает слушателям самый большой «сюрприз»: действие переводится в иное русло. С этого момента музыканты не только удивляют зрителя за счёт передачи характера музыкальной ткани, но и собственными действиями – поочередно две скрипки встают и импровизируют на основе темы, данной автором. Причём допускаются движения по сцене. Остальные же музыканты, исполняющие партию первых скрипок, делают лёгкий топот носком стопы на каждую чётную долю. Действие по нарастанию ведёт к кульминации – концентрации хорошего настроения и приятных «сюрпризов». Наличие терпких, смелых гармоний напоминает слушателям, что авторство сочинения всё же принадлежит творцу современного времени.

Ещё одно сочинение, наполненное юмором и остроумием – *«Если бы Йозеф Гайдн встретился с Элвисом Пресли» для скрипки, контрабаса и фортепиано в четыре руки* (ор.65). Перед аудиторией разворачивается мифическая сценка встречи и беседы двух музыкантов разных стран и столетий. Идея решена с помощью рондальной композиции, где неким рефреном предстаёт тематизм, передающий облик и творчество короля рок-н-рола Пресли с характерными интонациями и гармониями его песен, а эпизодами служат ответы великого «отца» Гайдна – в одном случае активно-действенными, в другом –

созерцательно-философскими. Несмотря кажущуюся полярность образов, Владимиру Орлову удалось показать органичную близость двух фигур, общность энергетики, лучезарности, которые оба демонстрировали на примере своего творчества.

Одним из не так давно написанных сочинений Владимира Орлова является *Квартет № 4 для двух скрипок, альты и виолончели* (op.86, 2019). Квартет представляет собой четырёхчастный цикл. Первая часть (*Allegro cantabile, F-dur*) основана на двух темах, первая из которых лирического характера, певучая, но при этом весьма устремлённая. Основная тема передаётся от одного солирующего инструмента к другому: от виолончели к альту. С первых тактов становится ясно, что тема векторна, активна: буквально пройдя два такта, мелодия поднимается сразу на октаву, во втором проведении – на дециму. Мелодия очень полётна, широкого дыхания. Второй образ, транслируемый последующей темой, контрастен начальному – здесь превалирует танцевальное начало (ощущается близость к танго); довлеющее значение имеет ритмическая основа, повторяемость интонационных ячеек и глиссандирующие ходы. Складывается достаточно статичный, безжизненный образ. Взаимодействие двух тем наступает в разработке. В репризе же темы не получают окончательного сближения: первая тема становится еще более выразительной, а вторая – эмоциональной (*appassionato*), изощрённой. Однако время в репризном разделе сжимается и темы следуют друг за другом без перерыва, словно вытекающая одна из другой.

Вторая часть (*Andante cantabile con dolore, d-moll*) напоминает загадочный вальс, танец-воспоминание о чём-то очень личном. Автор подчёркивает это состояние определением *con dolore* – с болью, тоской. Мелодия основной темы очень рельефна, причудлива. В целом вся часть выстроена как единое высказывание, монолог с собой. Третья часть (*Andante rigoroso, g-moll*) – философский центр цикла. Музыкальная ткань выстроена очень полифонично, остинанто. Перед слушателем возникает весьма напряжённая, с одной стороны статичная, но с другой – постепенно меняющаяся тематическая «масса». При этом здесь царит строгое, суровое настроение. Финал (*Vivo marziale*) вновь содержит две темы – жизнеутверждающую, энергичную, действенную и снова танцевальную, страстную, импульсивную – как две грани одного образа, уже экспонированного в первой части цикла.

Непосредственным продолжением творческой деятельности Владимира Орлова является его работа в составе Союза композиторов РФ, Гильдии молодых музыкантов Российского музыкального союза («МеждународМолОт»). Деятельность Владимира Орлова в составе МолОта многогранна. Она заключается в регулярном участии со своей музыкой в концертах и фестивалях, семинарах, в организации участия студентов-композиторов и выпускников Саратовской консерватории в образовательных проектах МолОта, в создании и проведении мероприятий на территории Саратова, в формировании архива (ноты композиторов, афиши, фотографии, видеозаписи).

За годы учёбы в консерватории и работы Владимир накопил обширный список побед, среди которых лауреатства Первого Международного конкурса молодых композиторов имени Н.Я.Мяскового (Москва, 2009), II Международного губернаторского конкурса молодых музыкантов имени В.А.Гаврилина (Вологда, 2004), XII Международного молодежного фестиваля-конкурса «Надежды. Таланты. Мастера» (Болгария, 2007), Второго Открытого Всероссийского конкурса композиторов на создание хоровых сочинений «Молодая классика» (Вологда, 2012), XXI Всероссийского конкурса молодых музыкантов имени Д.Б.Кабалевского (Самара, 2006). Для Саратовской консерватории особенно ценно, что В.Орлов стал лауреатом четырех Всероссийских конкурсов имени А.Шнитке (Саратов, 2002, 2004, 2006, 2008). Названный конкурс был организован в консерватории силами кафедры теории музыки и композиции, обрёл жизнь в 1996 году. На сегодняшний день конкурс стал традиционным. Заявив о себе еще в роли участника, в настоящий момент Владимир Орлов является ответственным секретарём конкурса композиторов имени А.Шнитке.

Музыка Владимира Орлова звучит далеко за пределами родного города, имеет широкую географию транслирования. Его произведения исполнялись в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Ростове-на-Дону, Вологде, Новосибирске, Петрозаводске, Минске, Армении (Ереван), Болгарии (Добрич), Бельгии (Брюссель), Франции (Париж).

Творческая сфера жизни и деятельности композитора В.Орлова теснейшим образом связана с педагогической работой. В течение уже 15 лет Владимир Валерьевич на своём примере демонстрирует образец универсального учителя, работающего в консерватории на всех

трёх уровнях образования: школа (Детская музыкальная школа для одарённых детей имени Л.И.Шугома) – колледж (факультет СПО) – ВУЗ (факультеты ВПО). По словам самого Владимира Валерьевича, работа в трёх звеньях позволяет видеть уровень обучающихся и понимать, к чему им нужно стремиться и на чём акцентировать внимание.

В консерватории Владимир Орлов специализируется на преподавании базовых курсов для композиторов и музыковедов («Специальный класс (сочинение)», «Полифония», «Гармония», «Инструментовка», «Чтение оркестровых партитур»), теоретических дисциплин для исполнителей («Полифония» (ВПО), «Основы композиции» (ДМШ, СПО)).

В классе преподавателя В.Орлова на сегодняшний день обучается лауреат международного конкурса, дипломант Всероссийского конкурса Григорий Галимов. В 2018 году состоялся первый выпуск класса Орлова в лице композитора Виталия Шишпанова, ставшим за годы учёбы лауреатом Всероссийских и Международного конкурсов; ныне он является художественным руководителем и главным дирижёром Камерного оркестра Муниципального культурного центра г. Рязани, а также преподавателем Рязанского музыкального колледжа им. Г. и А.Пироговых.

Студенты Владимира Орлова регулярно принимают участие в фестивалях и конкурсах различных уровней. Выпускник В. Шишпанов является лауреатом XI Открытого Всероссийского конкурса молодых композиторов имени А.Г.Шнитке (г. Саратов, 2016) и обладателем специального диплома «Перспектива» IX Открытого Всероссийского конкурса композиторов «Хоровая лаборатория XXI век. Музыка для детей и юношества» (г. Санкт-Петербург, 2016), также лауреатом II Международного заочного конкурса композиторов среди студентов, магистрантов и аспирантов разных специальностей музыкальных сузов и вузов «Fructus Temporum» (г. Астрахань, 2017), дипломантом V Международного конкурса молодых композиторов имени Н.Я.Мяковского (г. Москва, 2018), участником Симфонического семинара-форума молодых композиторов в г. Молодечно (Беларусь, 18–23 мая 2018). В.Шишпанов и Г. Галимов принимали активное участие в I Международных творческих мастерских МАМ-КИМ «МеждународМолОт» в Саратове 23–27 октября 2018.

Методика преподавания В. Орлова ориентирована на активное привлечение инновационных форм обучения в виде использования в образовательном процессе компьютерных информационных технологий, аудио- и видеоматериалов, интернет-технологий. Принимается самое активное и непосредственное участие в организации самостоятельной работы студентов в виде домашнего задания, обсуждения способов его выполнения, перспективного планирования всей самостоятельной работы, обучения самостоятельной работе с литературными и музыкальными источниками информации. В рамках курса полифонии у студентов исполнительских специальностей Владимир Орлов регулярно организует внутривузовский конкурс полифонических сочинений среди студентов разных специальностей, на котором они демонстрируют сольное и ансамблевое исполнение собственных практических работ, выполненных согласно программе по полифонии. В последние годы конкурс приобрёл посвящение выдающемуся композитору, музыковеду, пианисту А.А. Бренингу. В 2021 году на конкурсе приняли участие 34 студента (ВПО и СПО); было исполнено 13 инвенций, 5 пассакалий, 22 фуги и 2 полифонических цикла.

В своей педагогической Владимир Валерьевич работе много времени уделяет разработке и публикации учебно-методической литературы. Автору принадлежат ряд статей, создание и редакция более десяти рабочих программ и фондов оценочных средств, несколько рецензий на авторские сборники сочинений, методические работы. Из них выделим учебно-методические пособия по полифонии: «Техника сочинения обратимого контрапункта в двухголосии строгого стиля» (2019) и «Практика сочинения подвижного контрапункта в двухголосии строгого стиля» (2020).

С 2013 года Владимир Орлов возглавляет секцию по композиции Городского муниципального объединения преподавателей ДМШ и ДШИ г. Саратова. В его обязанности входит организация городских мероприятий – таких, как, например, Конкурс юных композиторов, который проводится на базе ДМШ №5.

В последние годы Владимир также занимается проведением мастер-классов по сольфеджио, музыкальной литературе, слушанию музыки, где делится с композиторами и музыковедами собственным опытом работы, знаниями, навыками, идеями – как в Саратове, так и далеко за его пределами (например, в Ямало-Ненецком автономном

округе – в городах Лабытнанги, Муравленко, Новый Уренгой; в г. Ставрополь).

Следующей гранью деятельности Владимира Орлова является наука. В 2013 году исследователь защитил кандидатскую диссертацию на тему «"Новое" в музыкальном искусстве: онтологический и ценностный аспекты», после чего ему была присуждена учёная степень кандидата искусствоведения. В.Орлов принимает ежегодное участие в конференциях разного уровня. На настоящее время автор опубликовал более двадцати пяти научно-исследовательских работ, в том числе монографию «Онтология “нового” в музыкальном искусстве» (2015), ряд статей статуса ВАК. Основными темами исследований В.Орлова стали и остаются проблемы современной музыки, отношение к традициям, диалог художника и зрителя, вопросы жизни музыки после смерти её авторов, фигура композитора-творца. В последние годы исследователь всё чаще обращается к теме философии и музыки, а также анализирует творчество современных композиторов, в том числе саратовских.

Владимир Орлов ярко себя проявляет и в общественной работе. Композитор является организатором Открытого Всероссийского детско-юношеского конкурса композиторов имени Е.В.Гохман (ранее Открытый конкурс юных композиторов «Звучащие нотки»), благодаря которому, вот уже в третий раз, в нынешнем году, представилось возможным познакомиться с творчеством юных музыкантов. В 2019 году Владимир Валерьевич организовал и провёл Театрализованный концерт коллектива «Театр Новой музыки», в рамках III Международного фестиваля современной музыки «Арт-модерн» (проводится по инициативе ректора консерватории А.Г.Занорина с 2015 года). Фестиваль «Арт-модерн» – это исполнение музыки современных композиторов, концерты разных музыкальных коллективов. Каждый фестиваль имеет свою концепцию, которая не повторяется. Например, первый фестиваль (2015) был однодневным и посвящён музыке только саратовских композиторов. Второй фестиваль (2017) был пятидневным и включал в себя 4 концерта: 1) первое исполнение в Саратове «Canto Ostinato» С. тен Хольта (знаковое сочинение XX века); 2) концерт ансамбля ударных инструментов «Crash Band» (музыка XX–XXI вв.); 3) концерт Театра новой музыки с песочной живописью (музыка про птиц от Возрождения до наших дней); 4) сольный концерт А.Зобнина (Санкт-Петербург). III Международный фестиваль совре-

менной музыки «Арт-модерн», помимо концерта-спектакля «Театра новой музыки», включал также концерт Поволжского камерного оркестра (художественный руководитель Михаил Мясников) и концерт ансамбля ударных инструментов «Crash Band» (руководитель Елена Толочкова).

В. Орлов не только организует, но и сам ежегодно принимает активное участие в концертных программах в разных качествах. В роли композитора в течение последних лет Владимир участвовал в многочисленных концертных программах Саратова (СГК имени Л.В.Собинова, Государственный музей имени А.Н.Радищева, Центральная городская библиотека, Саратовский областной дом работников искусств), Москвы (Русский национальный музей музыки, Собор Петра и Павла), Петрозаводска (Дом Кантеле), Ростова (РГК имени С.В.Рахманинова), Пльзеня (Чехия; Дом музыки). Как композитор, Владимир Орлов ежегодно даёт авторские концерты, последний из которых с успехом прошёл 29 апреля нынешнего года. На творческом вечере прозвучали «Вращение» для альты и фортепиано (исполнители – А.Шевцова и В.Левицкий), Струнный квартет № 4 в исполнении SQквартета (в составе М.Бадалян, К.Бадалян, А.Шевцова и Д.Тупицын) и Соната № 2 для скрипки и фортепиано (исполнители – М.Бадалян и В.Игонин).

С образовательной целью Владимир сам являлся участником многих мероприятий, наиболее значительными из которых стали композиторские семинары в доме творчества «Руза» (Подмосковье), V Международный фестиваль молодых композиторов «Одна восьмая» (Ростов-на-Дону), мастер-классы и лекции композиторов В.Екимовского, А.Сюмака, Я.Судзиловского, музыковедов Р.Фархадова, Я.Тимофеева, флейтистки Э.Филл, исполнителя на ударных инструментах М.Пекарского.

Владимир Орлов регулярно ведёт работу по развитию и пропаганде современной академической музыки и музыки саратовских композиторов. В 2010 году, ещё будучи студентом консерватории, Владимиру пришла идея создания ансамбля, который смог бы исполнять современную музыку. Так появился «Театр новой музыки». На сегодняшний день этот ансамбль является единственным коллективом в Саратове, специализирующимся на исполнении музыки композиторов второй половины XX и начала XXI веков.

Время становления ансамбля приходилось на 2010–2012 гг. В этот период коллектив давал концерты, программа которых состояла только из произведений ныне живущих авторов. Музыканты познакомили саратовскую публику с сочинениями российских композиторов из разных городов (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород, Новосибирск, Петрозаводск, Саратов), а также с музыкой украинских и американских композиторов. В это время наметилась тенденция, связанная с театрализацией: нередко в концерты, помимо собственно исполнения музыки, включались чтение стихов саратовских поэтов, демонстрация картин саратовских художников.

Следующий период – 2012–2015 гг. – время поиска новых форм презентации академической музыки. В результате появился жанр концерта-спектакля с персонажами, спорящими о музыке, подобно шумановским героям. Опыт показал, что концерты-спектакли привлекли к современной музыке больше публики и позволили многим слушателям открыть для себя новую, ранее не воспринимаемую ими музыку и по-иному взглянуть на музыкальное искусство. С этого момента репертуар ансамбля пополнился музыкой, созданной на протяжении всего XX века. В этот период были поставлены концерты-спектакли «Станция XX век» (с музыкой XX века), «Станция XIX век» (с музыкой XIX века), «Станция In C» (с музыкой в До мажоре и до миноре, финальным произведением стало «In C» Т.Райли).

В последующие годы существования ансамбля были реализованы такие творческие проекты, как «Музыка театра и кино», «Девять размышлений о жизни», «Они сошлись. Волна и камень, стихи и проза, лёд и пламень» (речь о концерте-спектакле, основной идеей которого был спор о том, что первично в музыке – эмоция или разум, в программе спектакля были исторические танцы, инсталляция «Элементы пространства» и современная музыка).

В апреле 2016 года ансамбль «Театр новой музыки» объявил о начале нового международного проекта «Call For Scores-2016», суть которого заключалась в том, что композиторы со всего мира присылали партитуры и записи своих сочинений по электронной почте, музыканты ансамбля просматривали ноты, слушали произведения и выбирали самые интересные для исполнения в седьмом концертном сезоне (2016–2017). Всего было получено более тысячи партитур от 371 композитора практически из всех стран мира. В концертах по итогам отбора партитур были исполнены сочинения Джордано Маселли

(Италия), Адама Торкелсона (США), Александра Тимофеева (США), Брахи Бдиль (Израиль), Моритца Ласманна (Германия), Аарона Альтера (США) и других композиторов.

Осенью 2016 года был осуществлён проект «Ранний музыкальный Саратов», в рамках которого звучала музыка саратовских композиторов рубежа XIX–XX вв. (И.Ларионов, Г.Конюс, М.Рудольф, Ю.Кочуров).

В 2017 году силами коллектива были организованы программы «Из прошлого в настоящее» в Саратовском государственном музее имени А.Н.Радищева, «Птичий концерт» (исполнены произведения Дакена, Листа, Шумана, Грига, Чайковского, Воан-Уильямса, Равеля, Мессиана, Линде, Массина). С февраля по апрель 2017 года прошла серия частных концертов «Театра новой музыки» в темноте, организованных творческой группой «16 стульев» в Йога-доме и кафе-студии «1210». На всех концертах слушатели располагались в удобных для них позах, а музыканты находились среди самих слушателей. Музыка звучала в режиме non-stop без аплодисментов между номерами и без объявления музыкальных произведений. По окончании концерта слушатели получали программки с названиями произведений.

В 2018 году был реализован мультимедийный проект «Человек в наушниках» – это совершенно новое и уникальное представление, которое обращено к современному зрителю, к молодёжи и показывает влияние средств коммуникации на мировоззрение человека. Главный герой проекта — молодой человек, который живёт в своём собственном мире, полностью погружён в себя и не замечает никого вокруг. Его не интересует ничего, кроме той музыки, которая звучит у него в наушниках. На его пути встречаются музыканты, которые пытаются показать ему, что в мире есть и другая музыка. Они приглашают его на концерт в консерваторию.

В 2019 году коллектив провёл четыре концерта: «Классика XX века» (звучала музыка К.Караева, О.Мессиана, П.Хиндемита, Б.Мартину), «Композитор Юрий Массин в гостях у Театра новой музыки», «Мистические сновидения в зеркальном доме» (музыка современных композиторов и стихи современных поэтов), «Композитор Владимир Королевский в гостях у Театра новой музыки». Кроме этого ансамбль принял участие в мероприятиях музеев и библиотек г. Саратова.

В последние годы ансамбль «Театра новой музыки» продолжает выступать на различных площадках Саратова и других российских городов. В октябре 2019 года коллектив провёл свой юбилейный – десятый сезон. В это же время «Театр Новой музыки» принял участие в беспрецедентном мероприятии – Музыкальном марафоне, посвящённом 107-летию Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Музыка разных стилей и эпох звучала со сцены Большого зала и других площадок консерватории более суток. В Марафоне приняли участие практически все творческие коллективы консерватории, выдающиеся исполнители и лекторы. «Театр новой музыки» представил программу «Утреннее чтение». С апреля 2020 по март 2021 года Владимир Орлов организовал и провёл онлайн-проект «Профессор Влориди vs Маэстро Вигансо» (включивший 24 выпуска), в котором приняли участие члены коллектива.

В составе «Театра новой музыки» в разные годы были лучшие музыканты Саратова, лауреаты и дипломанты Международных и Всероссийских конкурсов, студенты, аспиранты, выпускники и педагоги Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, студенты Саратовского областного колледжа искусств. В настоящее время состав ансамбля включает в себя флейту (А.Токмачева, М.Харковенко), скрипку (А.Орлова, Ю.Ямбаршева, А.Киселев), контрабас (Д.Толочков), фортепиано (Т.Левашова, В.Игонин), сопрано (Э.Саркисова).

В различных программах Театра новой музыки звучали сочинения саратовских композиторов – композиторов прошлого (Л.Рудольф, Г.Конюс, И.Ларионов, В.Климовский, К.Листов) и настоящего (педагоги В.Мишле, В.Королевский, И.Субботин, Ю.Массин, И.Дороднов, М.Мясников, выпускники и студенты, В.Шишпанов, А.Вишнякова, А.Фролова, С.Кудишкин, С.Толкачев, А.Заремба, А.Назаров). Благодаря ансамблю «Театр новой музыки», в Саратове были осуществлены первые исполнения произведений Ф.Гласса, С.Райха, С. тен Хольта и многих других композиторов XX века и современности. Ансамбль «Театр новой музыки» является победителем Международного творческого конкурса «Телеком-Хит-2013» в номинации «Классика жанра» от радиостанции «Орфей» за концерт-спектакль «Станция XX век».

Деятельность Владимира Орлова многогранна. Каждая его грань, будь то композитор, педагог, исследователь, общественный де-

ятель, руководитель коллектива, организатор мероприятий, словно часть пазла, всегда встраивается в общий универсум его личности. В каждом деле он органичен, последователен, надёжен, вдохновенен, индивидуален и креативен. Именно такой подход совершенно справедливо ставит Владимира Орлова в ряд современных мастеров со своим авторским стилем и глубинным подходом к работе и творчеству.

Список литературы

1. Антипова В.Ю. «Театр Новой музыки» открыл IX концертный сезон // Метроном. – Декабрь 2018 г. – С. 7.
2. Вишневская Л.А. Композитор Владимир Орлов собирает друзей // Камертон. – Май 2015 г. № 5 (132). С. 11-15.
3. Дрынкина Е.С. Серьезный композитор с чувством юмора (о композиторе Владимире Орлове) // Камертон. № 14(28). – Май 2010 г. С.30-31
4. Дрынкина Е.С., Бондаренко Н.Б. Рождение театра из духа современности (о коллективе В. Орлова и Д. Сундырева «Театр Новой музыки») // Камертон. – № 15(29). Июнь 2010 г. С.13-15
5. Дрынкина Е.С. Русские встречи, или Авангард в кавычках (интервью с композитором В. Орловым) // Камертон. № 16 (30). – Октябрь 2010 г. С.20-21.
6. Шониёзова Д., Чернуха З. «Театр новой музыки» «da capo al fine» // Играем с начала. № 6 (133). – Июнь 2015. – С. 7.
7. Шониёзова Д., Чернуха З. "Арт-Модерн": фестиваль современной музыки // Метроном. – Декабрь 2015 г. С. 17-19.
8. Шониёзова Д. Слово молодым композиторам // Метроном. – Декабрь 2015 г. С. 20-21.
9. Шониёзова Д., Чернуха З. Концерты без стульев в Саратове // Метроном. Апрель 2017 г. С. 10-11
10. Шониёзова Д. Я не могу не сочинять музыку – это такая патология (интервью с В. Орловым) // Метроном. – Июнь 2018 С. 19-22.

Александр Демченко

Альфред ШНИТКЕ

Творческий портрет Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998) завершает наш обзор окружения Елены Владимировны Гохман не только потому, что этот выдающийся композитор являлся уроженцем Саратовской земли. Дело в том, что у него были с ней дружеские контакты. Их пересечения начались в Московской консерватории. Когда Елена поступила в неё, он был старшекурсником, затем занимался в аспирантуре. Узнав, что она из Саратова, Альфред как-то подошёл к ней и потом, при встречах неизменно шутил: «Я – Энгельс, ты – Саратов». Каждый из них с большой симпатией следил за творчеством другого – к примеру, Альфред особенно выделял написанный Еленой на III курсе вокальный цикл на стихи Назыма Хикмета, а Елена была в восторге от его кантаты «Песни войны и мира».

По окончании консерватории, уехав в Саратов, она очень переживала, когда Альфред по причине перехода в «авангардисты» попал в опалу. Сама она долго придерживалась в искусстве умеренных позиций, но не без влияния экспериментов Альфреда со временем также решила испытать новейшие средства. Когда в конце 1980-х Альфред приехал в Саратов с авторскими концертами, мы с ним втроём однажды уединились почаёвничать. Елена призналась, что написала свой самый авангардный опус (Концерт для оркестра «Импровизации») под прямым воздействием Первой симфонии Альфреда.

Узнав, что под рукой есть ноты и звукозапись этого сочинения, он предложил прослушать его. После прослушивания наш гость рассыпался в похвалах. «Моя Первая симфония – это хаос и абсурд. Кроме того, я уже довольно давно со скепсисом отношусь к самоцельному авангарду. То, что мы сейчас услышали – просто здорово. Тут авангард подчинён большой идее. Такой авангард я безусловно принимаю. Ну, а средняя часть, твоя Элегия, просто обречена стать бестселлером».

После этого у них было несколько мимолётных встреч во время музыкальных фестивалей в Москве. И к тому, что шло от прежнего «Я – Энгельс, ты – Саратов», Альфред каждый раз добавлял: «Застряла у меня в голове твоя Элегия – мне такого не сочинить». Елена пережила его на двенадцать лет, и не раз горевала, считая это вопиющей несправедливостью.

Вехи самоопределения

Альфред Шнитке родился и провёл первые двенадцать лет жизни в совсем небольшом заволжском городке, расположенном напротив Саратова. Когда-то это была Покровская слобода, а с начала 1930-х годов, став центром Автономной республики немцев Поволжья, она получила название город Энгельс.

В памяти композитора он всегда представлял как заштатное одноэтажное поселение. *«Город Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький».* Переезд с родителями в Вену, которая даже в полуразрушенном состоянии первых послевоенных лет оставалась настоящей столицей, заострил сниженное восприятие города детства: *«После Энгельса, состоявшего в основном из заборов и сараев... После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса...».*

Тем не менее, тот локус, в котором зародился гений композитора, несомненно воздействовал на его будущее видение мира. Именно тогда он приобрёл определённое, если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, *«рядовых советских»* людей, а по сути – совершенно типичных русских *«слобожан»*, то есть горожан-полуаграриев.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение так или иначе могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой *«просторечия»* и тривиально-расхожего.

Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе.

При всей *«русифицированности»* жизненного уклада того города ни в коем случае не приходится недооценивать и весомую роль

немецкого фактора, по разным линиям воздействовавшего на Альфреда в его детские годы. Не говоря уже о «голосе крови»:

- отец – не просто еврей, а *немецкий* еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!);

- мать – чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение – Фортепианный квинтет);

- бабушка – глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед.

Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком.

До момента депортации немцев, произошедшей в начале 1941 года, в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги, а по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) – горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях.

Чего явно недоставало подраставшему мальчику с его композиторской будущностью, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио наборами популярных оперных арий.

Вот почему произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену (туда отец был командирован в качестве переводчика и сотрудника газеты, издававшейся советскими оккупационными властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недостижимо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

«Попасть в Вену – значило для меня понять, что существует история, что она – рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать.

Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву».

Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери.

Немецкий компонент творчества Шнитке самоочевиден, но он теснейшим образом переплетается с наслоениями других национальных факторов. Знаменательны многократные признания композитора типа следующего: *«По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена русским языком».*

Однако взаимодействие полюсов менталитета российского немца дополнительно осложнялось присутствием еврейского «фермента». Касательно музыки этот симбиоз примечательно обозначил С.Волков: *«Русский максимализм соседствует в произведениях Шнитке с еврейским скепсисом, окрашенным в густые тона немецкой культурной традиции».*

Сам композитор попытался разрешить столь запутанный клубок противоречий следующим образом: *«Я не русский, а полунемец, полужидеяк, родина которого – Россия».*

И, вероятно, следует быть благодарным стечению обстоятельств, которые создали эту фигуру именно такой – невероятно противоречивой и «синтетической». Ведь в какой-то степени благодаря этому Шнитке сумел сказать самое весомое слово в мировой музыке конца XX столетия.

* * *

В музыку Альфред пришёл поздно – это неоспоримый факт, если говорить о систематических и профессиональных занятиях. Однако если вдуматься в некоторые биографические детали, то окажется, что его путь в искусство начинался ещё в раннем детстве. По всей видимости, он уже тогда проявлял определённые художественные склонности, не случайно близкие видели его будущее в принадлежности к творческой интеллигенции.

И у самого подростка исподволь рождалось подсознательное стремление к своему призванию. *«Я с детства мечтал стать композитором и больше никем. Мама рассказывала, что, когда мне было два года, у меня была любимая игра: стучать на кухне крышками и*

ложками. Видимо, уже тогда я сочинял музыку, хотя осознал себя как музыканта, конечно, гораздо позже».

Оказавшись в Вене, будущий композитор начинает посещать оперу и симфонические концерты, что давало первые сильные впечатления. Показательна реплика из его воспоминаний: *«Особенно нравились мне тогда Моцарт и Шуберт. Наверное, благодаря в первую очередь им и возникло у меня глубокое, стойкое увлечение музыкой».*

Тогда же он добился возможности получать уроки игры на фортепиано. Теперь он стремится выискать любую возможность где и как угодно поиграть на рояле. И соответственно – пытается сочинять для этого инструмента.

По возвращении в 1948 году в Советский Союз семья поселилась в подмосковном дачном посёлке Валентиновка, неподалёку за Мытищами. И вскоре Альфред поступил в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для обучения на каком-либо другом отделении не имел достаточной подготовки. То было Училище имени Октябрьской революции – ныне Колледж при Московском государственном институте музыки имени *А.Г.Шнитке*.

С этих пор его творческий рост становится всё более интенсивным и стремительным. Закончив училище, он в 1953 году поступает в Московскую консерваторию (уже по классу композиции) и после её окончания в 1958-м его принимают в аспирантуру при ней, а затем, после завершения обучения, в 1961-м приглашают преподавателем на кафедру.

Это была большая честь, и это было свидетельством серьёзного профессионализма, приобретённого молодым композитором в считанные годы. Преподавал он в Московской консерватории одиннадцать лет (чтение партитур, инструментовка, полифония, композиция), и именно в эти годы были написаны все основные его музыкально-ведческие статьи.

Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности – это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия.

Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и

умениями, целеустремлённость, неуклонный профессиональный рост в избранном деле и даже его внешний вид в те годы складывались в типаж «настоящего человека» по меркам советского образа жизни конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза самостоятельного творческого пути. Его дипломной работой в Консерватории стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), и в скором времени по заказу Союза композиторов он начал работать над оперой «Одиннадцатая заповедь», предназначенной для Большого театра.

Но пока что, при всей несомненной его талантливости и благоприобретённом профессионализме, ещё не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка.

Вот почему Шнитке начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошёл по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Итак, на определённом этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постичь все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о «чуждых советскому народу» модернизме и художественном авангарде.

«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным “ликбезом”. Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался “присвоить” их технику, то есть всё это перенять, научиться и адекватным образом мыслить.

Это диктовало и определённую эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в неё втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».

То была «вторая консерватория» или, по Горькому, «мои университеты». Преодолевая неописуемые трудности, Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в нашей стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок.

Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиа́н, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссё́р, Луиджи Ноно, Лучано Беррио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий – таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание Шнитке.

Разумеется, освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряжённым исканиям композитор к середине 1960-х годов обрёл самостоятельность стиля.

Теперь зададимся вопросом: почему Шнитке должен был пережить *«болезнь левизны»*, пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду?

В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приёмы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых – у Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции.

Следовательно, процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию.

Обострённость и усложнённость художественного выражения во многом проистекали из подчёркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своём творчестве Шнитке тех лет. Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свой-

ственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях.

Произведение у него чаще всего основано на очень определённом, тщательном отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремлённо. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где всё подчинено художественной реализации какой-либо «формулы».

В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей «*crescendo – diminuendo*», когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после кульминации столь же постепенно истаивает-угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей.

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха (*BACH*) и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича (*DSCH*), Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни.

Так, в Альтовом концерте (1985), посвящённом *Юрию Башмету*, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвёртом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер*, *Альфред Шнитке* и в финале – *Эдисон Денисов*, *София Губайдулина*, *Арво Пярт*.

* * *

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком, пронизательном видении происходящего в искусстве и в окружающей жизни.

Ещё при жизни композитора вышли две книги интервью: «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1993 – составитель Д.Шульгин) и «Беседы с Альфредом Шнитке» (М., 1994 – составитель А.Ивашкин). Присоединим к этому два больших авторских

сборника: «Беседы. Статьи. Материалы» (М., 1991) и «Статьи о музыке» (М., 2004).

Названные издания являют собой фундаментальный компендиум воззрений по необъятному кругу всевозможных тем и вопросов, в том числе выходящих далеко за пределы собственно музыкального искусства, к горизонтам общехудожественной и общечеловеческой проблематики.

В призме этих текстов Шнитке предстаёт как человек огромной культуры, как гуманитарий, располагающий всеобъемлющими знаниями, как блистательный аналитик и подлинный мыслитель, к тому же превосходно владеющий литературным пером.

Если же взять принадлежащие ему статьи о музыке, которые составляют главную часть корпуса его публикаций, то легко сделать вывод, что он непрерывно анализировал, вникал, осмысливал. При этом естественно, что чаще всего предметом его внимания оказывались различные животрепещущие ситуации новой и новейшей музыки, которым он предлагал оригинальное истолкование.

Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остаётся только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

Интеллектуальная составляющая творчества Альфреда Шнитке, конечно же, в известной мере была проекцией его собственного внутреннего мира, и эта проекция была явственно ощутима на всём протяжении его художественной эволюции. Но вернёмся непосредственно к этапу интенсивных авангардных исканий, то есть в 1960-е годы, чтобы выяснить те специфические черты героя музыки Шнитке, которые были определяющими именно тогда.

То была натура с ярко выраженной индивидуальностью, и одним из присущих ей качеств был отмеченный выше интеллектуализм. Стремление к индивидуализации всего и вся повлекло за собой решительный отход от устоявшихся канонов композиторского мышления, их радикальное переосмысление и вызвало к жизни целый комплекс свойств и признаков, суть которых можно с достаточным основанием объединить понятием *тотальная субъективность*.

Субъективность, а нередко и откровенный субъективизм манеры художественного высказывания тех лет – это пафос самовыражения и

заметно эгоцентрические склонности, что заявляло о себе в разного рода звуковых изысках и изощрениях, в своевольных «вывертах» фактуры и формы, в характерном интонационном изломе (музыка звучит жёстко, колюче, на «острых углах»).

Если попытаться набросать суммарную картину типичных образов и состояний творчества Шнитке 1960-х годов, то её определяющим вектором следует назвать принцип исключительно резких контрастов, основанный на сопоставлении поляризованных сущностей.

Это было и знаком внутренней дисгармоничности, что подкреплялось фиксацией остропротиворечивых состояний, общего нервно-импульсивного, подчас судорожно-лихорадочного тонуса жизнепроявлений и накалённых, взвинченных эмоций, которые порой могли приобретать оттенок исступлённости.

Вообще многие «дискурсы» музыки Шнитке тех лет представляли на пределе, в экстремальных величинах, когда на передний план выдвигалось нечто особенное, чрезвычайное, из ряда вон выходящее. Представим себе, к примеру, во Второй скрипичной сонате неистово тремолирующие звучности или многократные, до 28 раз кряду, хлещущие удары лейтаккорда *g-moll*, преподносимого в максимальном регистровом разбросе левой и правой рук.

В подобных «эскападах» легко прочитывалась позиция вызова. Отсюда проистекала соответствующая специфика музыкально-речевого и двигательного выражения: шумно, дерзко, экспансивно, с задиристой бравадой, временами как бы в пику незримому оппоненту, «назло», «поперёк», вплоть до эпатирующих выпадов. Эта фронда могла выливаться и в столь характерные для молодой поры жизни «вздор» и своеволие.

Причуды ничем не стесняемой фантазии, капризы настроения, непредсказуемость поведения явственнее всего сказались в стихийности композиционных структур со свойственными им господством импровизационности и установкой на произвольность (фрагментарно-осколочный абрис, немотивированно протяжённые паузы и резкие прерывы звучания, эпизоды звукового хаоса).

Как видим, облик героя музыки Шнитке 1960-х годов был далеко неоднозначным, и многое в ней нелегко согласовать с представлениями о «музыкально прекрасном». Тем не менее, сквозь авангардную «левизну» чаще всего прослушивалась внутренняя содержательность натуры этого героя, его неординарность и незаурядность.

Полная свобода творческого самоизъявления позволила композитору ярко обрисовать образ радикально мыслящей, чувствующей и действующей личности с её максималистскими устремлениями.

Добавим и то, что через звуковое «буйство» во всей отчётливости заявила о себе избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников» – в числе ведущих представителей этого поколения были Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян.

* * *

В законченной полноте всё сказанное выше предстало в таких произведениях, как **Второй скрипичный концерт** (1966), **Серенада для пяти музыкантов** (1968, другое её обозначение с указанием состава исполнителей – Серенада для скрипки, клавесина, контрабаса, фортепиано и ударных) и **Вторая скрипичная соната** (1968).

В последнем из названных произведений с наибольшей отчётливостью выразилась и вызревавшая исподволь внутренняя оппозиция к тому случайному, наносному, «зряшному», что неизбежно несла с собой крайне радикальная настроенность.

На определённом этапе развёртывания авангардного «действия» этой сонаты возникает строгая хоральная последовательность с мотивом *BACH* (монограмма Иоганна Себастьяна Баха, состоящая из звуков *si b – la – do – si 4*).

Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода лейттемой творчества композитора. Она обычно выступала для него олицетворением интеллектуальной дисциплины, подчеркнута сосредоточенных раздумий над самым важным в жизни.

Вот и здесь своим появлением этот мотив как бы пытается остановить поток неистовства, побуждая вырваться из хаоса исканий, обрести духовную опору.

Однако пока что господствовало иное, и пиком этого иного стала **Первая симфония** (1972). Одновременно она явилась и кульминацией столь значимых для Шнитке данного периода субъективистских склонностей.

То и другое выразилось прежде всего в том, что это сочинение представляет собой грандиозный, непрерывно длящийся экспери-

мент, пронизанный безудержным азартом проб, нащупываний, опытов по всевозможным направлениям.

Автор проявил здесь исключительную композиторскую изобретательность, открыл для себя огромный арсенал приёмов и выразительных средств, впервые предстал как выдающийся мастер оркестрового письма, и кроме того – в этой творческой «лаборатории» вызревали некоторые плодотворные идеи следующего этапа.

Сам автор определил жанровый облик своего произведения антитезой «*симфония – антисимфония*». В сущности, это симфония-импровизация, в том числе ввиду активной роли алеаторики и по причине обилия эпизодов исполнительской импровизации по канве, заданной композитором (импровизируют скрипка, флейта, две трубы, тромбон, литавры, орган, фортепиано, а также оркестр в целом).

Абсолютный произвол в формировании звукового пространства, анархия и деструктивность формы, сознательно выстраиваемый сумбур и нарочитый абсурд в сочетании с гротеском и глумливой иронией имели в конечном счёте совершенно определённую цель. В своём подавляющем объёме симфония обращена к внешнему миру, и средствами разрушительного в своей сути художественного «экстремизма» он преподносится «во всей красе» хаоса и бессмысленности.

* * *

Упомянув «глобальный адресат» Первой симфонии, сразу же следует оговориться: как правило, и в главном творчество Шнитке первого периода было обращено к миру личности – личности яркой, неординарной и притом *артистической*.

Последнее из названных качеств нагляднее всего проявило себя в инструментальных жанрах, которые в его наследии занимают господствующее положение. Выработанная композитором техника инструментального письма отличается сложностью, отточенностью, детализированностью и временами чрезвычайно изощрённой виртуозностью.

Своё самое непосредственное и сильное воплощение у Шнитке личностная проблематика получила в жанре инструментального концерта. Это осуществлялось благодаря рельефному сопоставлению *solo* (или *soli*) массиву оркестровых голосов и ввиду огромной значимости монологических высказываний (характерный момент – некоторые концерты открываются экспозицией солиста, звучащей без оркестра).

Композитор использовал все мыслимые разновидности концертного жанра – сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* («Большой концерт») с различными исполнительскими составами.

В общей сложности Шнитке создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, несомненно, самая ценная часть его творческого наследия. Перечислим:

- четыре для скрипки с оркестром;
- два для альты, учитывая «Монолог» для альты с оркестром;
- два для виолончели плюс «Диалог» для виолончели и семи исполнителей, а также «Гимны», где в качестве солирующей доминирует виолончель;
- пять для фортепиано, присоединяя сюда Концерт для фортепиано в 4 руки с камерным оркестром, «Музыку для фортепиано и камерного оркестра» и Четвёртую симфонию, которая была задумана как концерт для фортепиано с оркестром и в которой значимость солирующего рояля очень велика;
- Двойной концерт (гобой и арфа с оркестром) и Тройной концерт («Концерт на троих» для скрипки, альты и виолончели с оркестром);
- шесть *Concerti grossi* (*Concerto grosso № 4* фигурирует и как Симфония № 5).

Итого насчитывается 23 опуса.

Что касается *Concerto grosso*, Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра «и числом, и уменьем» принадлежит именно ему. Осуществляя коренное преобразование концертной формы в целом, давая нестандартную её трактовку, Шнитке деятельно трансформирует и облик *Concerto grosso*.

«Голоса из хора» – так в соответствии с традицией именовал композитор солирующие инструменты в этом жанре, однако на самом деле *solì* у него не только вырастают из оркестрового массива, но и зачастую выдвигаются на передний план.

Кроме того, в группу *concertino* завуалировано или явно подключаются клавишные: чембало и подготовленное фортепиано в *Concerto grosso № 1*, клавесин и фортепиано в *Concerto grosso № 3*, рояль в *Concerto grosso № 5* размещается за сценой, а в *Concerto grosso № 6* вводится уже полноправным солистом.

И последнее. Чрезвычайно важно то, что свои концертные опысы Шнитке создавал в прямом контакте с крупнейшими исполнителями-виртуозами, ведущими концертантами своего времени.

Скрипачи Гидон Кремер и Олег Каган, виолончелистка Наталия Гутман, пианист Владимир Крайнев, альтист Юрий Башмет, а несколько позже и знаменитейший Мстислав Ростропович – творческое сотрудничество с ними повело к блестящим художественным результатам.

И, конечно же, только в качестве «продукта» дружеских симпатий могло появиться последнее произведение Шнитке в рассматриваемом жанре – **«Концерт на троих»** (1993), написанный для таких лидеров мирового музыкального исполнительства, как Г.Кремер, Ю.Башмет и М.Ростропович.

Иногда фигурируют другие варианты названия этого сочинения (Концерт для трёх, Тройной концерт), но, понятно, что вкладывал Шнитке, живший тогда в Гамбурге, в этот шуточный заголовок чисто русского происхождения (*«на троих»*).

* * *

Остаётся выяснить ту жизненную позицию, которая складывалась у Альфреда Шнитке в 1960-е годы и которая так много определила в его общехудожественной концепции. Нетрудно понять, что параллельно интенсивнейшим художественным исканиям и во многом через них в его сознании шёл поиск необходимых нравственных опор.

За музыкальным «экстремизмом» его авангарда стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, в том числе направленное и против господствующей идеологии. В этой фронде, доходившей порой до нигилистического радикализма, без труда угадывались задрапированные в художественные формы идеи диссидентского движения.

Косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского авангарда, выступил в противовес установкам официального режима.

Надо ли говорить, насколько Шнитке оказался «неудобен» для *«Советской власти»* и *«социалистического строя»* того времени. И вполне закономерно, что по этой причине он длительное время (по

крайней мере, с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился в положении изгоя.

Его в лучшем случае терпели. Точнее, вынуждены были терпеть, поскольку политических заявлений он не делал и был слишком очевидно наделён «Божьим даром». Однако по мере возможности его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали выездам за границу и т.д.

Поддержкой для композитора в этих условиях служили круг близких ему по духу музыкантов-исполнителей, неуклонно расширявшаяся слушательская аудитория да ещё группа кинематографистов, охотно приглашавших его писать музыку к фильмам, что обеспечивало хлеб насущный (с 1962 по 1984 год он озвучил 60 всевозможных лент!).

В одном из своих поздних интервью (1994 год), касаясь положительных сторон существования в условиях тогдашнего идеологического режима, Шнитке высказался весьма взвешенно и объективно.

«Та среда была уникальна. Система давила, но она же и сплачивала людей. У нас было несколько десятков друзей, не только музыкантов. Мы были необходимы им, они – нам...»

«Да, власти трепали нам нервы, но люди спасали, поддерживали и наполняли жизнь смыслом».

Тем не менее, более всего поддерживал Альфреда Шнитке укреплявшийся в нём год от года внутренний стержень мужавшего человека-творца, побуждавший быть независимым от внешних обстоятельств. И тогда, в 1960-е годы, вопреки всему и вся, он неуклонно продвигался своим путём, формируя самобытную художественную манеру, в том числе совершив на почве столь актуального для тех лет авангарда важнейшее для себя открытие – *полистилистика*.

«Центральный элемент»

Современник Альфреда Шнитке, выдающийся музыковед Юрий Холопов выдвинул в своё время концепцию центрального элемента, предложив на его основе универсальный алгоритм гармонического анализа, выраженный формулой: *элементы – их структура – связи – система*.

Своего рода центральным элементом творчества Шнитке, во многом определившим суть его художественной системы, можно считать полистилистику.

Как известно, понятие *полистилистика* (буквально *много стилей*), подразумевающее использование в одном произведении стилей, принадлежащих различным эпохам, ввел в лексикон музыкального искусства А.Г.Шнитке, программно обосновавший соответствующую эстетику и технологию в своём докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 года.

И именно этому композитору довелось стать наиболее значительным представителем данного направления в искусстве второй половины XX века – наиболее значительным как по части интенсивности использования многообразных ресурсов полистилистики, так и в отношении её содержательного наполнения.

Реальная художественная практика последнего времени почти неизбежно требует от автора, обращающегося к различным жанрам, способности переключения едва ли не в любое стилевое измерение. Особенно это необходимо для музыканта, работающего в области кино.

И примечательно, что Шнитке, ставший автором музыки к шести десяткам фильмов, как раз от кинематографа и получил исходный импульс для формирования подспудно вызревавшей в его творчестве полистилистической тенденции.

Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «Стеклянная гармоника» (режиссер А.Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

«В этом фильме оживает огромное количество персонажей мирового изобразительного искусства: от Леонардо до современных художников – таких, как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали – всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым.

Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект».

И случайно ли, что в том же 1968 году появляется **Вторая скрипичная соната** – произведение, в котором композитор впервые вполне осознанно выстроил художественную концепцию, базирующуюся на противостоянии стилей.

Действительно, многое основано здесь на сопоставлении «ультрасовременной» звуковой техники с резко контрастирующей ей неоклассической стилистикой (фрагменты хоральной фактуры, эпизоды патетического звучания, «золотой ход», уменьшённый вводный доминантсептаккорд).

Но сразу же следует заметить, что впоследствии Шнитке продвигался по этому пути в своей музыке уже независимо от воздействий извне, всемерно расширяя спектр смысловых граней данного творческого метода. Стоит привести подтверждение того, что то был сознательно сделанный выбор.

«В 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте – в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение. И в это же время я стал думать о Первой симфонии, которой занимался четыре года, где эти стилевые сопоставления проведены, быть может, в максимальной степени».

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой.

Один из первых и наиболее известных примеров такого рода – **«Сюита в старинном стиле»** (1971). Составленная на основе отдельных эпизодов музыки к фильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт», она отсылает к трудноразличимому набору моделей итальянской, французской и немецкой инструментальной музыки первой половины XVIII века, преимущественно в варианте рококо, которому соответствуют те или иные «галантные» детали.

Здесь главенствует дух пасторальности, который определяется с первой пьесы и с отвечающим тому обозначением «Пастораль». Ощутимее всего переключки с Бахом Итальянского концерта и Бранденбургских концертов (в № 2 «Балет» и в № 4 «Фуга»; кстати, типично барочная тема из № 2 перешла затем во II часть Первой симфонии). Есть отдалённый намёк на Моцарта (лирическая меланхолия № 3 «Менуэт») и, казалось бы, это верхняя граница исторических истоков сюиты Шнитке.

Однако на самом деле в её развивающих разделах ощутимы наслоения более позднего времени, идущие от романтиков и даже Чайковского (в приёмах секвентного движения). Более того, из юмористических соображений в изящную серенаду последней пьесы (№ 5 «Пантомима») «подмешиваются» еле приметные элементы русской частушки, «дребезжание» малой секунды и прерыв звучания в конце не на тонике.

То есть и здесь, в «чистейшей» стилизации, мы имеем дело с вообще свойственной Альфреду Шнитке свободой творческого продуцирования.

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора.

К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синагогальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений.

И что очень характерно для Шнитке – «гражданина мира» и человека экуменических воззрений, он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где, по замыслу автора, «*стилизован лютеранский хорал, знаменный распев, юбилейный католического церковного обихода и некая воображаемая еврейская литургическая музыка*».

* * *

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрожденная им по образцам Корелли и Генделя.

Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*.

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и Раннего Барокко.

Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в трёх сочинениях: вокально-инструментальный цикл «Три мадригала», написанный на стихи Ф.Танцера (1980), **Мадригал памяти О.Кагана** для скрипки или виолончели *solo* (1991) и опера «Джезуальдо» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко – скажем, **Трио-соната**, 1987, или части Пастораль и Балет из «Сюиты в старинном стиле».

Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве («Три фрагмента», 1990).

Можно упомянуть также целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке – здесь в первую очередь должен быть отмечен Вивальди.

Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах.

По воспоминаниям М.Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: *«Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя ВАСН: расхождение линий в противоречии В–Н в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего».*

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил своё призвание.

Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием

можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации («Поздравительное рондо» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (II часть Третьей симфонии, о которой речь пойдёт впереди).

При этом неизменным модусом сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «*Moz-Art*» (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежность к искусству и на то, что он стал символом, олицетворением музыкального искусства – *Art*.

«*Опыт реконструкции одного произведения Моцарта*» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию. Вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина.

Сделано это в жанре «музыкальной шутки», что опять-таки находится в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых моцартовских вещей в этом роде – «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции «*Moz-Art à la Haydn*» (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно.

Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе. Прямым свидетельством тому служит Вторая симфония с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер.

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» – допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера.

Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе «*A Paganini*» для скрипки *solo* (1982) находим целые гроздья избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

С точки зрения слушательского восприятия (имеется в виду лёгкость обнаружения и идентификации полистилистического эффекта) сложнее обстоит дело с истолкованием реминисценций, восходящих к индивидуальным композиторским стилям XX века.

Своих ближайших предшественников композитор отметил «**Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу**» (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого: Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, Полька из балета Шостаковича «Золотой век» – отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров.

Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством создания в год их смерти небольших музыкальных мемориалов: «**Канон памяти Игоря Стравинского**» (1971) и «**Прелюдия памяти Д.Шостаковича**» (1975).

И это понятно, поскольку от каждого из них он унаследовал, пожалуй, самое характерное:

- от первого – склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей;

- от второго – тяготение к углублённой медитативности, к художественному анализу острой жизненной проблематики, к развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переключки с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

* * *

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом. Причём следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений.

Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее.

«В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Все остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)».

Ещё одним образцом «тотального коллажа» и настоящим «Эверестом» стала **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф.Мендельсон, А.Никиш, В.Фуртвенглер, Б.Вальтер, Ф.Конвичны, К.Мазур.

Заказ, инициированный столь прославленным, поистине «историческим» исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно – всего-навсего как желание

«придать Третьей симфонии приметы немецкой (австро-немецкой) музыки». Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля.

Оговорка *«по крайней мере»* необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как *«конспект музыкальной истории от органума до современности»*, и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён Позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют *«антологией германской музыки»*), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат. И опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает сам автор, здесь *«есть стилизации и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты»*.

Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаконы *d-moll* Баха, Фортепианного концерта *d-moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера. Ко всему прочему, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231».

Однако ещё бóльшую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа.

Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра).

Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры.

И если финал открывается и закрывается монограммой *BACH*, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Рассмотрев общую схему тематического остова архитектоники Третьей симфонии, приходится сделать ещё одну оговорку: таков её замысел «по форме», что же касается «содержания», то конечный результат вышел далеко за пределы «музыкально-исторической фантазии», о чём речь пойдёт позже.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал *Concerto grosso № 3* (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

* * *

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала (два «Эвереста») совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт.

«*Stille Nacht*» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера.

В «**Посвящении Паганини**» для скрипки *solo* (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век).

Ещё больший разброс находим в **Третьем квартете** – своего рода «*карнавале музыкальных цитат*» (С.Волков): Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исходные прообразы, формируя самые неожиданные микста-структуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части *Concerto grosso № 1* и классико-романтическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И.Стравинского, в том числе и в той части, которую С.Прокофьев когда-то иронично определил фразой «*бахизмы с фальшивизмами*», причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали.

Но это только частный случай многообразных методов преобразования того или иного исторического прототипа, включая его коренную трансформацию и деформацию, когда он превращается в нечто неузнаваемое или в полную свою противоположность.

Основная цель подобных препаратов видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Отмеченная диалогичность явственно ощутима даже в тех случаях, когда произведение по его внешним очертаниям является всего-навсего стилизацией, выдержанной в более или менее едином ключе. Возьмём, к примеру, называвшиеся недавно **Три мадригала** (1980).

Здесь Шнитке предстаёт в достаточно привычном для себя амплуа «гражданина планеты», на сей раз интерпретируя одно из самых драгоценных приобретений западноевропейской цивилизации – мадригальный стиль.

Как и следовало ожидать, стиль этот преподносится в соответствующих качествах: не просто тонкость, изящество, но и аристократическая изысканность выражения, прихотливые изгибы утончённой лирической эмоции и, конечно же, индивидуально-субъективная настроенность.

Однако композитор отнюдь не довольствуется достигнутым и возводит мадригальность как бы «в квадрат». Это начинается с «многоязычия», так как использованы тексты Ф.Танцера, написанные на разных наречиях – французском (№ 1 «На звезде»), немецком (№ 2 «Отдаление») и английском (№ 3 «Воспоминание»).

В них об истории любви рассказывается примерно одинаковыми словами, но в различных оттенках уже по самой «фонетике». Взаимодействие этих оттенков передаёт те грани загадочного, сокровенно-

потаянного, которое невозможно выразить штампами обыденного сознания.

Чувство потерянности и глубокой печальности («*Два человека встретились на звезде, но... прошло время, и они вернулись на Землю*») потребовало истончённо-прозрачной, до бестелесности хрупкой инструментальной палитры и особой манеры вокального письма, в том числе и «запредельных» средств выразительности (допустим, голос должен интонировать в диапазоне от контральтовых низов до колоратурных верхов).

В результате подобного истолкования принципов мадригальности происходит явная «транспозиция» в плоскость усложнённо-современного строя интимных чувствований.

Полистилистика Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству (особенно в 1960–1970-е годы). Отсюда и острота стилевых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов.

В упоминавшейся **Первой скрипичной сонате**, где композитор впервые использовал мотив *ВАСН*, содержится и зерно будущих стилевых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничная парафраза латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже, во **Второй скрипичной сонате**, полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал – демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой *ВАСН*, ясность гармонических кадансов, метрическая уравновешенность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. И для него, более чем для какого-либо другого современного автора, было свойственно «*много стилей*» и их непрерывное взаимодействие.

Этот стилевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и бу-

душем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени *«убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”»*.

Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту *«связь времён»* и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

* * *

Освоение ресурсов полистилистики привело композитора к ещё одному открытию. Постепенно у него начинало вызревать стремление к отходу от крайностей авангарда. Примерно к 1965 году, после написания двух особенно строго рассчитанных сериальных опусов (*«Музыка для камерного оркестра»* и *«Музыка для фортепиано и камерного оркестра»*), к нему пришли внутренние сомнения.

«В то время мне показалось, что с этой техникой что-то неблагоприятно: претензии людей, создавших её, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы это та техника, которая гарантирует сама по себе какое-то качество, то есть, если всё, согласно её правилам, очень точно рассчитать, то качество будет идеальное.

Я, когда сочинял эти произведения, исходил из подобных представлений о серийной технике, но, написав их, почувствовал некоторое неудобство – мне показалось, что я написал некий новый, усложнённый вид халтуры».

Со временем, продолжая интенсивные, многочисленные пробы в экспериментальных техниках, Шнитке всё больше укреплялся в своих сомнениях.

«Меня перестало удовлетворять то, что я – скажу прямо – вычислял в музыке. Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется всё-таки своего рода обманом. Ну, например, “Структуры” Булеза. Что это – загадка без разгадки? Что это – искусственный язык, подчинённый строжайшей рациональной регламентации, но как бы совсем несемантический (а музыка всё-таки свою семантику имеет, хотя и несюжетную)?..»

Весь ход подобных размышлений постепенно подводил Альфреда Шнитке к решению о необходимости перемены «курса» – точнее, «мейнстрима». Всё чаще композитор приходил к самооценкам типа той, которую адресовал одной из своих ранних вещей («Музыка для фортепиано и камерного оркестра», 1964): *«Она чересчур пере-сушена серийной догматической техникой»*.

Охлаждение к чисто экспериментальным установкам своего прежнего творчества всё отчетливее мотивировалось художественными потребностями иного рода: *«Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную»*.

В конечном счёте, это обрело качество твёрдой убеждённости в своей правоте. А.Ивашкин, с которым композитор был в доверительных отношениях, вспоминает знаменательный момент, когда в конце 1970-х годов, показывая ему партитуру Третьего скрипичного концерта, Шнитке бросил реплику: *«С авангардом покончено»*.

Реплика эта очень показательна с точки зрения решительной творческой переориентации, но доверять ей можно только наполовину. На деле Шнитке вовсе не отказался напрочь от новейших звуковых ресурсов и только что изобретённых технических приёмов.

Суть состояла в обретении некой «золотой середины», а именно – в органичном сочетании авангардного и совсем «неавангардного», идущего главным образом от накопленных исторических традиций и широко распространённых форм многоликого музыкального обихода.

Итак, к середине 1970-х годов в художественных исканиях Альфреда Шнитке произошёл кардинальный поворот. Его музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Композитор обращается теперь не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории, нередко разговаривая с ней *«от сердца к сердцу»*.

Начинался центральный период творчества, и его «звёздные часы» открывались такими произведениями, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso № 1* (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (обе партитуры – 1979).

Фортепианный квинтет назван в этом ряду вторым, однако отсчёт центрального периода творчества следует начинать именно с него. 1976 – год окончания, но к работе над произведением композитор

приступил в 1972-м, сразу после смерти матери, памяти которой оно посвящено.

Столь длительный срок написания – прямое свидетельство того, что путь к «звёздам» пролегал через «тернии» и был очень трудным, противоречивым.

По признанию самого автора, создавал он это сочинение мучительно, буквально такт за тактом (*«Я как бы учился ходить от ноты к ноте»*), в чём воочию запечатлелся процесс нащупывания новых художественных критериев, происходивший перелом в творческом методе композитора.

«I часть в своём основном варианте была написана в том же 1972 году. Затем возникали бесконечные варианты продолжения, которого я не мог никак найти. Все продолжения, которые делались по привычке – конструктивным образом – начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу.

Таким образом, я “протоптался” три года. И лишь осенью 1975 года было найдено продолжение Квинтета. Вдруг стало понятно, что всё дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной основе – так, как это было в I части».

Р.Щедрин, который среди сочинений Шнитке всегда выделял Фортепианный квинтет, справедливо акцентирует переломный характер этого произведения: *«Фортепианный квинтет представляется мне вообще рубежным егоopusом – для меня именно эта партитура знаменует превращение композитора, движимого исканиями и самосомнениями, в зрелого мастера. Для меня с Фортепианного квинтета начинается новый отсчёт развития художника».*

* * *

Мы помним, каким «катализатором» стал кинематограф в выходе Шнитке к полистилистике. И точно так же столь плотный контакт с киномузыкой неизбежно способствовал накоплению «практики демократизма».

Притом не будем забывать, что для адекватной деятельности в кино нужно изначально располагать генами демократизма, иначе Шнитке вряд ли бы так «прижился» в этой сфере искусства и вряд ли бы стал столь желанным партнёром целого ряда выдающихся режиссёров, наперебой приглашавших его к сотрудничеству.

В истории киноискусства сделанное Альфредом Шнитке составило важный, ценнейший этап. Он вводил музыку в драматургию фильма очень корректно, безусловно признавая, что экранное изображение и слово имеют в кино приоритетное значение. Однако в нужный момент композитор включал самые эффективные средства воздействия, умножая впечатление от визуально-литературного плана или высвечивая подтекст происходящего. Приведём несколько разноплановых примеров.

Разумеется, как всеведущий знаток любых анналов мирового музыкального наследия, Шнитке при необходимости «эксплуатировал» свой дар стилизации. Один из многочисленных образцов – превосходное уподобление галантной старине в гавоте из сцены на балу в фильме **«Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»**.

Присущий музыке Шнитке артистизм совершенно неожиданную проекцию получил в эпизоде импровизации поэта из **«Маленьких трагедий»**: привлекая эффекты студийной записи, композитор извлекает из гитары совершенно феерическое, почти фантастическое звучание, которое разрастается до циклопического громopodobия, выводя в поистине мистическое измерение высшего творческого озарения.

Кульминация фильма **«Восхождение»** построена как бессловесная сцена: только изображение и музыка. Основой изображения становится немой диалог двух лиц – Сотникова и мальчика в будёновке.

Музыка представляет собой сонорно-шумовой поток, который длительное время неумолимо нарастает и почти мгновенно сворачивается после свершившейся казни, улетающая в космических дальях. Так создаётся обобщённый образ фатального исхода земной жизни.

Разговор Астрова и Сони в **«Дяде Ване»** идёт на проникновенно-лирическом звуковом фоне. Внешне музыка носит несколько отстранённый характер – это резонирует состоянию определённой дистанционности персонажей.

Но, внимательно вслушиваясь, осознаёшь, что это музыка глубин сердца, тайников души. И эта её глубинность передаёт щемящее внутреннее чувство ностальгии о несбывшемся, о несложившейся судьбе, о невозможности сближения двух по-разному хороших людей.

Подтекст совершенно иного рода находим в сцене Кровавого воскресенья из **«Агонии»**. Квази-документальные кадры (народная

манифестация, появление войск, расстрел) сопровождаются нарочито примитивным вальсовым ритмом. Сохранена только выстукивающая фактура, «без музыки» как таковой.

И эта оголённо «циничная» фактура, крещендирующая до невыносимого грохота, создающая парадоксально-абсурдистский контраст к визуальному ряду, порождает от происходящего на экране впечатление патологического бреда, укрепляя в мысли о совершающемся на наших глазах вопиющем преступлении.

При всей обременительности и порой каторжности труда в кинематографе, Шнитке извлекал из него немалую пользу для своего профессионального мастерства. Работая в этой сфере, композитор учился точности смыслового посыла, умению создавать яркий и острый звуковой рельеф.

К тому же, он нередко использовал наработанный прикладной материал в «высоких» жанрах, преобразуя его в соответствии с теми или иными художественными задачами.

«С самого начала работа в некоторых фильмах была для меня лабораторией: сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил приём, оркестровую фактуру или ещё что-нибудь. В этом смысле кино мне много дало.

Кроме того, само обращение к низменному материалу, которое кино неизбежно диктует (не помню, какое количество духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей я написал), может быть композитору полезно. Я могу ту или иную тему перенести в другое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому.

Скажем, в Concerto grosso № 1 у меня есть танго. Это танго взято из кинофильма “Агония” (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлёк и попытался благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл».

Надо ли говорить, что подобные взаимопересекающиеся по разным линиям «маршруты» и система «сообщающихся сосудов», в том числе включающая в себя «обращение к низменному материалу», обеспечивали возможность естественного «приземления» на почву интенсивно культивируемого демократического искусства.

Эту возможность Альфреду Шнитке во многом дала пройденная им «школа кино». И именно отсюда последовал творческий импульс, принёсший композитору озарение, не менее важное, чем в случае с полистилистикой.

«В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить, затем меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между “Е” (Ernst – серьёзная музыка) и “U” (Unterhaltung – развлекательная музыка).

Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты Е и U представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности – будь то джаз, поп, рок или серия».

* * *

«Многообразная музыкальная реальность» – эта фраза-постулат наилучшим образом очерчивает суть того коренного реформирования музыкального языка, которое происходило в творческом сознании Альфреда Шнитке с середины 1970-х годов. Композитор находит определение и самому музыкальному языку, каким он виделся ему в идеале – «универсальный музыкальный язык».

«Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной “вершиной” и коммерческим “дном”. Необходимо – не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе – этот разрыв преодолеть.

Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка.

И я стал искать универсальный музыкальный язык – в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так».

В стремлении к созданию универсального музыкального языка одну из важнейших эстетических опор Шнитке уже имел под рукой – это, конечно же, была открытая им полистилистика.

«Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального про-

странства. При всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас очевидны её достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции “низкого” и “высокого” стиля, “банального” и “изысканного” – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля».

Формируя свой новый звуковой мир, Шнитке неумоимо отслеживал любые аналогии и параллели, созвучные его собственным устремлениям. Так, касаясь воздействия на него творческой практики Гоголя, он выделяет в ней именно то, что волновало его тогда больше всего.

«Столкновение возвышенного и низменного в его сочинениях, жанровая многоплановость, отсутствие пуризма и использование банального как вполне легального литературного материала – всё это, конечно, повлияло на меня в сильнейшей степени».

Кстати, эти слова были напрямую подтверждены созданием музыки к спектаклю **«Ревизская сказка»**, на материале которой позже возникли оркестровая **«Гоголь-сюита»** (1981) и хореографическая фантазия на темы Гоголя **«Эскизы»** (1985).

Или такая мотивация: *«Сегодняшний человек, включив приёмник и прогулявшись по волнам, охватывает огромный звуковой мир. И мне стало ясно, что с этим не стоит бороться, а нужно отнестись как к реальности и продолжать искать себя, сохранив в огромном мире полистилистики свою индивидуальность».*

В том же ряду оказалась и осознанная необходимость подчиниться «внутреннему голосу»: *«Нужно прислушаться к тому, куда тебя тянет и какова твоя природа. И я понял: интерес к разному и попытки объединить разное, возможно, это и есть моя природа, и мне с этим бороться не надо. Надо наоборот отсюда исходить и повиноваться скорее внутреннему музыкальному инстинкту, чем каким-то гарантированным теоретическим и эстетическим концепциям».*

Так интуиция и напряжённейшая работа мысли привели к окончательно выношенной формуле-истине: *«Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить».*

* * *

Стремление к воссозданию *«многообразной музыкальной реальности»*, о которой только что шла речь, сопровождалось в ходе перестройки творческого мышления композитора действием ряда других, не менее существенных тенденций.

Так, в сравнении с почти тотально субъективно-романтическим характером художественного высказывания, свойственным раннему этапу, к середине 1970-х годов многое изменилось. В образном строе его музыки этого времени неизмеримо бóльшую роль начинает играть объективное начало.

И в конечном счёте суть дела заключалась в том, чтобы добиться оптимально сбалансированного соотношения субъективного и объективного, их органичного синтеза, и в том, чтобы синтез этот был обращён к общезначимой проблематике, то есть наполнен таким содержанием, которое затрагивает и волнует многих.

А это, в свою очередь, требовало широкого обращения к испытанным средствам художественного воздействия. Отходя от авангардного радикализма, композитор всемерно усиливает значимость мелодического начала и достаточно ясного гармонического языка с соответствующей ролью отчётливых тональных опор.

О своём постепенном возвращении к тональной музыке он выразился весьма красочно, вспоминая, что после многочисленных проб в сфере додекафонии и серийности у него *«появился уже интерес к тональности, вначале находящейся “в гостях” у атональности, а затем сопоставляемой с другими структурами в виде контрастных образных сфер и, наконец, к тональности как основе сочинения, в “гости” к которой уже попадает атональность или вообще без неё»*.

Вместе с тональностью первостепенную важность для музыки Шнитке приобретает интонационность. Движение к ней начиналось у него ещё в недрах додекафонно-серийного периода, когда зарождалось внутреннее противление в отношении жёстко детерминированных приёмов композиторского письма.

Уже тогда им предпринимались попытки поиска *«нерегламентированной техники»*, в том числе на пути *«чистого интонирования»*, и постепенно это привело к тому, что живая, осмысленная интонация заняла центральное место в его художественной системе.

То, что сам Шнитке называл «интонационной основой», с наибольшей осязаемостью преломилось в создании рельефных, чрезвычайно выразительных, подчас подчёркнуто красивых мелодий. Чаще всего они отличаются у него краткостью, «формульностью», но, как ни парадоксально, именно ввиду этого своего лаконизма (наподобие сжатой пружины) их воздействие на слушателя становится ещё более неотразимым.

Такой мелодизм и такая интонационность, часто непосредственно идущие от разговорной речи и напоённые токами души, стали ярким выражением совершившегося в творчестве Шнитке поворота к человеку – не человеку элитарных наклонностей, как бы члену некой «масонской ложи», а человеку, представляющему всевозможные слои людского сообщества.

Музыка композитора обретает черты общительности, особую доверительность тона, так что симптоматичным и обоснованным представляется появление в те годы посвященной творчеству Шнитке статьи под названием «Поиски путей к сердцу слушателя» (М.Прицкер). Сказанное означало адресованность этого творчества широкой аудитории и его несомненно демократическую направленность.

* * *

По каким же линиям шла демократизация художественного языка и каковы были ресурсы искомой коммуникабельности? Отметим самые сильнодействующие средства, которые Шнитке начал использовать на данном этапе.

Начнём с того, что теперь он широко обращается к ресурсам *открытой экспрессии* – это то, что не может не захватить любого слушателя. Для воспроизведения остроэкспрессивных душевных состояний композитор стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души».

Очень характерно в данном отношении начало **Третьего скрипичного концерта** (1978), где *solo* звучит как доведённая до мучительного спазма взволнованная исповедь, где горестная речитация жалобного взывания (то, что мы определяем итальянским словом *lamentoso*) передана сильнейшей, болезненной вибрацией звучащего тона, буквально плачущей трелью, и всё это дополнительно подчёрк-

нито фактурной «оголённостью» – скрипка одна, без оркестрового сопровождения.

Этот исходный эмоциональный пункт определяет облик всего произведения, поскольку после контрастной быстрой II части финал возвращает сходную настроенность (пусть и в несколько иной плоскости), завершая повествование одинокой жалобой скрипичного *solo*. Сказанное позволяет в жанровом отношении обозначить целое как *концерт-lamento*.

Другой вариант физиологического обнажения болевых ощущений композитор широко разрабатывал в камерном ансамбле с участием струнных, которые в случае диссонирующего трения смежных полутонов и четвертитонов рожают впечатление свербящего зуда. Инструменты звучат словно расстроенные, и это с осязаемой очевидностью раскрывает трагически воспринимаемую дисгармонию жизненного ощущения.

С исчерпывающей полнотой данное качество представлено в **Фортепианном квинтете (1976)**, где отмеченный приём дополняется скольжением звуков, «ползущих» по микрохроматической шкале, и «жужжанием» струнных, напоминающим пчелиный рой.

Применение этих средств «психологического физиологизма» позволяет композитору погрузиться в «нутро» души, воссоздать чуткую гамму её «шорохов» и подчеркнуть исключительную напряжённость её состояний.

Говоря о данной особенности Квинтета, нужно заметить, что в нём, пожалуй, своего максимума достиг свойственный музыке Шнитке сгущённый психологизм с соответствующей значимостью углублённого психоанализа. Причиной тому, как и причиной проявившейся здесь сильнейшей экспрессии, явилась, конечно же, кончина самого близкого человека.

Посвятив Квинтет памяти матери, двумя годами позже композитор переработал его в оркестровую композицию «*In memoriam*», чем явственно обозначил отдельную, немаловажную линию своего творчества и своё тяготение к жанру мемориала.

В самом деле, до Фортепианного квинтета (1976) и «*In memoriam*» (1978) появились «Канон памяти И.Стравинского» для струнного квартета (1971) и «Прелюдия памяти Д.Шостаковича» для двух скрипок (1975), а после них – «Ритуал» для симфонического оркестра

(«Памяти погибших во Второй мировой войне», 1985) и «Мадригал памяти О.Кагана» для скрипки или виолончели *solo* (1991).

Среди названных сочинений Фортепианный квинтет выделяется наибольшей выразительностью и совершенно особой экспрессией. Это совершенно особое происходит опять-таки из глубоко личного посыла и находит себя в двух кардинально различающихся гранях передачи чувства скорби.

Одна из них, наиболее широко представленная в I части (хоральный монолог фортепиано с эпизодическим присоединением струнных) – состояние жизненной потерянности, обессиленности, опустошённости и даже глубокого стресса, прострации. Следствием всепоглощающей депрессии становятся гнетущая безысходность, «распластанное» сознание и оцепенение души, пребывающей в глухоте и мраке одиночества.

Среди соответствующих выразительных средств: чрезвычайная заторможенность темпоритма (Квинтет целиком выдержан в медленном движении), вплоть до полной потери пульса, «анемия» интонационных линий, блуждающие гармонии, истончённость звуковой ткани, потухшие тембровые краски.

Этому состоянию психологического транса и подавленности с отвечающей ему «тихой» экспрессией противопоставлены прорывы открытого страдания, пронзительной душевной боли.

В подобных случаях на передний план выдвигается интонационность, идущая от исповедальной человеческой речи, насыщенной токами мучительных переживаний. Её ведущий архетип восходит к семантике *lamento*, но это по-новому истолкованная ламентозность – жгучая, до предела обострённая.

Всё то, что так или иначе присутствует в любой из пяти частей, кульминирует в III-ей, как трагическом центре композиции: плач и стон души находят себя здесь в буквально кричащих стенаниях, сопровождающих эти всплески отчаяния.

Совместное действие двух отмеченных ипостасей чувства скорби, раскрываемых средствами «тихой» и «громкой» экспрессии, создаёт тот образный симбиоз, который естественно обозначить как *лирический реквием*. Его подчёркнуто личностную настроенность выразительно оттеняет ещё один вводимый композитором особый эффект.

Неукоснительно выдерживаемое на всём протяжении цикла тембровое расслоение (темперированный строй фортепиано и насы-

щенное микрохроматикой «плывущее» звучание струнных) дополняется приёмом репетиционной пульсации какого-либо тона – пульсации либо глухой (в нижнем регистре), либо в характере жёсткого выстукивания (в верхнем регистре).

В любом случае это символизирует биение внеличного Времени – биение гнетущее, бесстрастно-отчуждённое. Доносящееся как бы извне, оно в силу своей фатальности чрезвычайно обостряет происходящее в душе человека.

Упомянув струнные инструменты, следует заметить, что в творчестве Шнитке именно они являлись главным проводником открытой экспрессии и связанной с ней яркой эмоциональности. Подсчёт написанного композитором для них недвусмысленно убеждает в их несомненном господстве как в оркестровых, так и в камерных жанрах.

Причём среди струнных, в свою очередь, бесспорный приоритет принадлежит скрипке. И остаётся только присоединиться к наблюдению В.Холоповой: *«Скрипичный тембр стал “лейттембром” музыки Шнитке. Непосредственность экспрессии, богатейшее многообразие штрихов и звуковысотная гибкость – всё это сделало скрипичный тембр как бы “авторским голосом” Шнитке».*

* * *

Продолжим обсуждение тех ресурсов демократизма и коммуникабельности, к которым Альфред Шнитке стал обращаться с середины 1970-х годов вполне осознанно и весьма широко.

Теперь с высот исключительности, с высот интеллектуального существования он нередко опускается на бренную, земную почву и не чуждается привнесения в свою образную палитру *сентиментальных штрихов*.

Примечательно, что как-то на вопрос об отношении к сфере сентиментального композитор откровенно признался: *«Я к ней склонен в восприятии и, возможно, склонен выразить её на разных уровнях и в музыке».*

Не будем забывать, что слово *сентиментальный* означает не только *чувствительный*, но и *чувствующий*. И для его творчества, как мы убедимся позже, именно второе было определяющим, остро ощущаемым и многообразно претворяемым.

Но пока что обратимся к сентиментальному как *чувствительному* и как несколько сомнительному с точки зрения строгого вкуса.

Выход на него осуществлялся чаще всего через обращение к тем музыкальным жанрам, которые бытуют в самом широком обиходе.

Однако то был отнюдь не «голый», прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть от интеллектуальной личности.

Для пояснения ещё раз вернёмся к недавно упоминавшимся произведениям – Фортепианному квинтету и Третьему скрипичному концерту.

Как помним, **Фортепианный квинтет** – это как раз то произведение, создавая которое мучительно и долго, композитор шаг за шагом шёл от «авангарда» ранних произведений к своему зрелому стилю.

Во II части Квинтета на поверхности перед нами просто «вальс» (его характер отмечен ремаркой *In tempo di valse*) – откровенно сентиментальный, с глубокой нежностью поверяющий трогательные и хрупкие воспоминания о давно прошедшем, о том «добром старом времени», каким грезятся иногда детские годы.

Посвящение матери здесь особенно очевидно. Сестра Альфреда вспоминала: *«Часто мама напевала вальсы Штрауса. Вальс был её любимым танцем. И почему-то очень чётко запомнилось мне, как мама поёт “Тихо вокруг, лишь сопки покрыты мглой”»* – речь идёт о вальсе «На сопках Маньчжурии», который когда-то был очень популярен в российском провинциальном обиходе.

Кстати, эта музыка Шнитке встраивается в линию довольно характерных для XX века вальсов-воспоминаний («Грустный вальс» Сибелиуса, II часть «Симфонических танцев» Рахманинова, «Пушкинские вальсы» Прокофьева). И свойственная их своеобразной поэтике обаятельная меланхолия, «сладостная» грусть, всепроникающая сердечность хотя бы на время снимает ту боль души, которая переполняет соседние части.

Итак, внешне очень незатейливый, милый, чувствительный «вальс». Однако оказывается, его мелодический контур построен на мотиве *VACH*, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходят отступления от трёхдольной метрики, возникают томительные замирания ритма, так что сильнейшие агогические колебания делают эту музыку подобием «прерванной серенады».

Но ещё важнее другое: Шнитке особым образом использует нетемперированную природу струнных инструментов, причём не только в виде микрохроматических «оползаний» мелодики, но и в виде трения смежных четвертитонов, что создаёт тот самый «физиологизм души», о котором говорилось выше.

Кроме того, звуковая ткань периодически насыщается густой вязью контрапунктов, вследствие чего первичный слой образности оплетается наслоениями рефлексий и «свербящей» ностальгии. Так «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Примечательную иллюстрацию трактовки «сантиментов» находим в финале **Третьего скрипичного концерта**. В мелодии дуэта флейт претворено то, что можно было услышать когда-то в жанре волжских «страданий».

Имеется в виду особый песенный жанр былых времён – так на вечерних посиделках пели о том, что наболело на сердце, причём пели не без «сладкой слезы», как бы в полузабытьи. Жанр этот получил распространение и в некоторых других регионах России, один из его замечательных образцов – воронежская песня «Летят утки».

Напев, созданный композитором в согласии с названной традицией, очень прост и вместе с тем удивительно притягателен в своей задушевной меланхоличности, от него веет духом полей, просторов и малых русских городов. И это, конечно же, не Энгельс, как населённый пункт с немецким «акцентом», а Покровская слобода. Кстати, «пение» флейт поддержано здесь звучанием кларнетов, что усиливает меланхолическую окрашенность.

Говоря о притягательности рассматриваемого песенного образа, следует учитывать свойственное манере Шнитке его насыщение дополняющими интонационно-смысловыми «обертонами». Он обогащён реминисценциями из музыкальной классики (в частности «золотой ход» напоминает о Бетховене) и претворён чисто помалеровски, с непрерывным колебанием ладовой светотени (*C-dur – c-moll*).

На эту психологически усложнённую линию нанизывается фигурационная вязь слегка постанывающих интонаций солирующей скрипки, причём в её «комментариях» и томительных вопрошаниях без труда улавливаются отголоски плачевых трелей I части.

Сопряжение этих двух планов можно прочесть так: тоска по обычной человеческой жизни с её безыскусными заботами и радо-

стями – жизни без тех перенапряжений, которыми было наполнено духовное существование интеллектуала 1960–1970-х годов.

А ещё прослушивается здесь и сугубо личное: ностальгия автора по далёким годам детства, что протекало в заволжском захолустье. Уже говорилось о том, что Шнитке вспоминал город своего детства как город маленьких домиков и сараев, и эта «слободская ностальгия» посещала его музыку не раз.

Упомянув отголоски экспрессивнейшей I части, отметим заодно сильнейший разворот конфликтного диалога в следующей части. Его инициатором выступает именно солист, олицетворяющий натуру героя Концерта, которая предстаёт довольно неприглядной – капризной, своевольной, вздорной, амбициозной (всё в партии скрипки основано на нервно-взвинченном интонировании и разного рода переменах).

И сутью финала становится преодоление подобных издержек эгоцентрического свойства. Решающую роль в этом трудном, многоступенчатом процессе очищения играет рассмотренная выше тема-рефрен.

Проходя сквозь наплывы омрачений, избывая душевную усталость, герой обретает умиротворение (*пусть* и достаточно зыбкое), а также мерцающий вдали свет надежды на примирение с жизнью (*пусть* свет и довольно затуманенный).

Обретаемое просветление (опять-таки *пусть* и несколько эфемерное) поддержано тем, что только в финале, впервые после двух предыдущих частей, в оркестр вводится звучание струнного квартета, и здесь весьма ощутимым становится молитвенное начало (оно предвосхищалось в хоральной коде I части).

Отмеченные в скобках нюансы с оборотом «*пусть и...*» (достаточно зыбкое, довольно затуманенное, несколько эфемерное) в конечном счёте проистекают из характера темы-рефрена – это благостно-печальный напев с оттенком щемящей грусти.

* * *

Начиная с середины 1970-х годов, не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в данном отношении сопоставить II часть его *Concerto grosso № 2*

(1982) с популярнейшим Романсом из музыки Г.Свиридова к пушкинской «Метели».

Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», то Шнитке ставит перед собой «сверхзадачу».

Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью, и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное» (как ни удивительно, близкую аналогию этому можно отметить в I части Третьего концерта Генделя для органа с оркестром).

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах» и более того – в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому нажиму, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму:

– от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели

– через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия)

– до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей душевной боли (всё это до предела усилено посредством неотступных имитаций).

Причём, выстроена эта драматургия настолько впечатляюще, что правомерны ассоциации даже с мотивом «крестного пути»: неимоверно затруднённый шаг, как бы сгибаясь под грузом казнящей ноши. Так что авторское указание *Pesante* (*тяжело, грузно*) приходится воспринимать в данном случае и в переносном, и в буквальном смысле слова – в некой двоякой психофизической плоскости.

Значимость использованного здесь трёхзвучного оборота, напрямую заимствованного из «репертуара» жестокого романса, очевидна и для произведения в целом. Его интонации проскальзывают уже в I части и после их интенсивнейшей разработки во II-й многократно фиксируются в следующих двух частях, особенно в финале.

Таким образом, данная микрофраза становится сквозным ядром разворота музыкальной драмы этого *Concerto grosso* и, представая в различных ипостасях, сообщает происходящему обжигающее дыхание мучительной эмоции.

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке стихия *банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: почти брезгливость и в то же время понимание того, что это – «почва» жизни, и есть в ней своя неотразимая сила.

Для искусства эту диалектику, кажется, впервые открыл в повести «К жизни» В.Вересаев, где он констатировал выхолощенность «головной» жизни и наполненность «нутра». А по поводу отношения композитора к «почве», к «нутру» и в качестве отдалённой аналогии можно привести блоковское «*И отвлечение от жизни // И к ней безумная любовь*».

Пожалуй, самое сильное выражение подобная амбивалентность получила во II части **Альтового концерта** (1985). Его лирическим центром (как принято это называть) и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в качестве «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти).

Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок). И композитор не скрывает этого, иронизируя над прямой выразительностью мелодизма – о его собственном отношении к данному эпизоду говорит брошенная им реплика «*невыносимая красивость*».

Но одновременно Шнитке как бы утверждает, что за всем этим скрывается некая важная жизненная сущность – вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И он всячески поэтизирует, изобретательнейшим образом расцвечивает её, в том числе обволакивая линию альты вязью контрапунктов целого ряда других инструментов (арфа, флейта, кларнет, виолончель, фортепиано, флексатон и т.д.).

Всего-навсего семизвучная каденционная фраза, которая нескончаемо повторяется, скользя из тона в тон, но сколько в её развёртывании дьявольской искусности и дьявольского искусства, сколько чувственного упоения, сколько жизненных соков в этом медоточивом пении сирен, доводящем сладкое забытьё до опьяняющего дурмана (воссозданное здесь состояние лучше всего могло бы передать название фильма Ф.Феллини «Сладкая жизнь»).

И опять-таки, почти в такой же степени, как это было отмечено в отношении *Concerto grosso № 2*, приходится констатировать едва ли не определяющую значимость рассмотренного материала. Если там ключевым становится «жестокий романс», то здесь примерно в той же роли выступает «сладостная фраза» (кстати, обогащённая тем, что по интонационному контуру своему она имеет явно неоклассическое происхождения, конкретно – от I части Четвёртой скрипичной сонаты Баха и вступительного раздела I части Седьмой симфонии Бетховена).

Однако её разработка оказывается неизмеримо более сложной. Развёрнутая в среднем разделе II части в неотразимый, почти наркотический по воздействию звуковой мираж, эта фраза-каденция с трелью появляется в других частях Концерта чаще всего закамуфлированной, и, тем не менее, именно она составляет внутренний драматургически-смысловой стержень композиции.

* * *

Рассмотренные выше проявления сентиментального, мелодраматического и даже повышенно экспрессивного во многом так или иначе подпадают под эгиду банального. *Банальное* – одна из часто употребляемых лексем Альфреда Шнитке (Иосиф Бродский предпочитал более короткое – *банал*), и это не случайно.

Он был выдающимся мастером претворения банального и, можно сказать, его поэтом. Одна из причин подобного тяготения к «баналу» уже обсуждалась – она вытекала из стремления к демократизации музыкального языка, из желания «достучаться» до широкого слушателя. На этот счёт Владимир Набоков в рассказе «Порт» пронизательно заметил: *«Чем банальней музыка, тем ближе она сердцу»*.

Порой кажется, что композитор расставляет своего рода «приманки», как бы играет «в поддавки», балансируя на грани вкуса. Но, как правило, происходит это в контексте самых серьёзных художественных задач, в связи с чем уместно привести тонкое наблюдение художника Владимира Янкилевского.

«Шнитке, обладая глубинным пониманием жизни человеческой, обладает ещё удивительной способностью придавать этому актуальную фактуру. Это даёт соединительный мостик, эмоциональный канал, через который люди, не очень понимающие и, может быть, не очень готовые воспринять всю глубинную часть этого айсберга, приходят к пониманию, и многое для них становится более доходчивым.

Иногда они обманываются, воспринимают только этот канал и думают, что всё поняли. Я знаю, что прежде всего воздействует этот слой актуальной фактуры, но это не страшно для Альфреда, поскольку у него за поверхностным слоем лежит ещё очень глубокий слой вечности».

Среди многочисленных примеров взаимодействия глубинного и легко доступного в музыке Шнитке – **Третий квартет** (1983). К слову, из четырёх струнных квартетов композитора это, пожалуй, наиболее сложившийся. В эволюции от первого из них (1966) без труда улавливается нарастающая содержательность и всё бóльшая роль «говорящих» интонаций, и с ними прогрессия всё большей осмысленности и общительности.

Среди достоинств данного сочинения, помимо концертности, вообще нередко столь свойственной инструментализму Шнитке – густая, насыщеннейшая, поистине оркестральная звучность, которую он в необходимых случаях извлекает из камерного ансамбля смычковых.

Это мастерство инструментального письма, фактурная изобретательность, а также использование специфических тембровых эффектов и приёмов звукоизвлечения (начиная с *sul ponticello*) нацелены в данном случае на раскрытие сложных процессов внутренней жизни индивида.

Спонтанно текущий поток разноплановых состояний (близко к эстетике «потока сознания» в литературе) с его резкими перепадами и сопоставлениями крайностей выстроен в поляризации напряжённейшей патетики мучительных раздумий, осмыслений, рефлексий и магии потаённого, мистически-иррационального, трансцендентного.

И, как это характерно для зрелого стиля Шнитке, складывается органичный синтез жёстко авангардного (игра звуковых пучков, «синусоид» и полущумовых напластований) и вполне традиционного (интонируемого, а следовательно – достаточно мягкого по краскам).

Такая разноликость служит выражению идеи метаний личности между бесконечной тревожностью, нервной издёрганностью, острой противоречивостью, абсурдом существования и жаждой сочувствия, тепла, гармонии духа.

И в сильнейшем контрасте к этой исключительно сложной, остро противоречивой атмосфере в центре трёхчастной композиции Квартета неожиданным «подарком судьбы» возникает слепяще яркое мажорное пятно феерически поданного жизнелюбия.

Эту точку опоры среди донельзя расстроенного мира автор находит в затасканном и «захватанном», сугубо элементарном и, можно сказать, откровенно примитивном звуковом материале. В точности воспроизводится избитый приём вокально-хоровой распевки с постепенными сдвигами на полтона вверх (Шнитке словно бы вспомнил давний опыт своих занятий на дирижёрско-хоровом отделении музыкального училища).

Конечно, имитируя этот технический приём, композитор, как обычно, подключает средства его изощрённой художественной препарации, в известной мере камуфлируя банальность как таковую. Однако суть воздействия остаётся за исходной звуковой формулой – простенькой, но интонационно эффектной, жанрово сочной, яркой и острой по рельефу.

Она неотразима в своей абсолютной доходчивости и при всей наивности несёт в себе мощный, чувственно-осязаемый заряд радости и горячего жизненного энтузиазма.

О такого рода «популизме» Альфреда Шнитке со всей прямоотой высказался А.Ивашкин.

«Он одним из первых в музыке привлёк наше внимание к резервам того, что считалось стёртым, залежалым мусором.»

Удивительно превращение примитивной мелодии, спетой Высоцким в титрах фильма “Как царь Пётр арапа женил” в тему рондо Concerto grosso № 1.

Поразительны обрывки тем в финале Первой симфонии – они просто подобраны на помойке, в почти неузнаваемом виде после долгого и беспардонного употребления.

Переработка отходов – одна из самых пронзительных черт музыки Шнитке, уходящая к корням смыслов и значений. Простота многих его сочинений была бы немислима без этой переработки шлаков».

Присоединим к этому сказанное самим композитором ещё в начале 1970-х годов: *«Я вспоминаю, что лет 10–15 тому назад считал (из пуристских соображений), недопустимым для себя использовать “вульгарные” интонации – что-то в духе бытовой музыки, марши, вальсы, танго. Я полагал, что всё это – не материал искусства. Сейчас же уверен, что таким материалом может быть всё, что угодно».*

Начало 1970-х годов, когда были высказаны приведённые соображения – это время создания Первой симфонии, которая открыла шляз беспрепятственному использованию низового материала. Именно в ходе её создания была осознана соответствующая диалектика, и композитор чётко сформулировал её мотивацию.

«Наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии.»

В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие представить, совместить два уровня нашей жизни.

Здесь есть слой серьёзного языка, есть слой мнимо-серьёзного с использованием цитат из образцов мировой музыки – тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена... Эти образцы я ввёл в искажённом виде.

Существовал в Первой симфонии и ещё один пласт – огромное количество всевозможных цитат и псевдоцитат из фильмов, к которым я писал музыку: сочинённые по заданиям режиссёров многочисленные духовые марши, вальсы для балов... Такие временами возникающие горы музыкального мусора».

* * *

Итак, «мусор», «помойка», «отходы», «шлаки», «вульгарное», «всё, что угодно» (такова последовательная выборка из приведённых выше цитат). Цели использования этого «низкого» и даже «низменного» в творческой практике Шнитке были различны, и важнейшая из них – освоение «почвы», корневой системы человеческого бытия.

Другая, исторически актуализированная причина наплыва мотивов пошлости и тривиальности состояла в необходимости отображения примет реальности периода застоя (1980-е годы), когда мутный поток заполнял пустоты оскудевшей духовности («природа не терпит пустоты»).

Со временем всё более значимой становилась задача посредством «низких» жанров осуществлять изобличение зла и порока: «Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность».

Наиболее ходовым образчиком шлягера оказалось для Шнитке танго. Композитор вводил его в свои сочинения в различных «амплуа»: «шик» мещанской красоты ресторанный пошиб в *Concerto grosso № 1*, отвратительная личина беспросветной пошлости в опере «Жизнь с идиотом» и, наконец, «танго смерти».

На максимуме и во всей своей концентрированности роковая функция танго представлена в «**Истории доктора Иоганна Фауста**». Как известно, это два связанные между собой произведения одного названия. В 1983 году была написана *кантата*. Затем композитор начал работать над *оперой*, которую закончил в 1994-м и в которой кантата заняла место последнего, III действия.

Либретто создавалось не по шедевру Гёте, а по прозаическому тексту так называемой «Народной книги о Фаусте» (1587), поэтому имеет смысл привести сюжетную канву оперы.

I действие: происхождение Фауста, учёба, жажда знаний. Не удовлетворяясь привычным знанием, Фауст задумывает обратиться к колдовству. Является злой дух Мефистофелес. Он готов служить Фаусту 24 года взамен его тела и души.

II действие: Мефистофелес служит Фаусту, исполняя все его желания. Фауст сознаёт, что двери в Рай для него закрыты.

III действие (оно же – «Фауст-кантата»): последние дни Фауста. Прошли 24 года, настает день расплаты. Попытка раскаяния безуспешна. О гибели Фауста под звуки танго рассказывает Мефистофелла, это второе обличье Мефистофелеса. Похороны Фауста, появления его призрака. В Эпизоде хор предостерегает от каких-либо сделок с дьяволом.

Остановиться на либретто имело смысл и потому, что обращение Шнитке к теме Фауста и фаустианства (как мы знаем, она из круга так называемых «вечных тем») было совершенно закономерным.

Подобно этому герою-искателю, композитор прошёл в своём творчестве все мыслимые искусства и обольщения, и на финишном витке жизненной траектории имел моральное право на подведение «предварительных итогов» своего пути и пути своего поколения в целом.

Пушкинское «духовной жаждою томим» стало несомненной доминантой творческого кредо композитора – правда, с той существенной поправкой, что слово *томим* в случае Шнитке пришлось бы заменить на более точное *мучим*.

Мучительно напряжённый поиск смысла и ценностных критериев жизни преломился в «Истории доктора Иоганна Фауста» в полярных качествах натуры главного героя и в поставленной в центр произведения нравственной проблеме: разменяться на мелочи да ещё продать душу – значит, потерять себя.

По внешним контурам художественное решение выполнено в традициях пассионов, о чём говорит наличие партии Рассказчика (равносильно Евангелисту в баховских «Страстях») и хоров комментирующего характера (начиная с Пролога, выдержанного в духе сурово-сосредоточенного шествия с фатальным оттенком).

Это дополняется колоритом квази-средневековой интонационности (напоминает о «*Carmina burana*» Орфа) и довольно широким использованием органа как «опознавательного знака» немецкой культуры.

Однако по сути перед нами драма экспрессионистского типа – и с её более отдалёнными корнями в операх Р.Штрауса, и в её новейшем варианте (например, чувствуется знакомство композитора с оперой Д.Лигети «Великий мертвиарх», 1978).

В любом случае, явно экспрессионистский акцент сказывается в господстве пессимистической настроенности и в том, что пафос зла заведомо превышает ресурсы позитивной образности, а безусловный верх одерживает брутально-инфернальное начало.

Кульминации в его выражении как раз и связаны с той шлягерностью, о которой говорил Шнитке («... я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»). Эти кульминации приходятся на две соседние сцены, которые дают два разных варианта истолкования шлягерности: «Ложное утешение» и «Гибель Фауста» (в кантате это соответственно №№ 6 и 7).

В первой из названных сцен до максимума доводится нарастающая в ходе развития действия язвительно-ироничная нота. «Серенада» Мефистофелеса с вторящим ему Рассказчиком – пародия на «вдохновенную» оперно-ораториальную кантилену.

За её «жгучей» экспрессией, за её набившими оскомину штампами «выразительности» и за её выпренней патетикой – открытая, беспощадная издёвка над дутым фанфаронством, краснобайством и громогласным ораторствованием.

По определению автора, Мефистофелес выступает в кантате и опере в двух лицах. И если в рассмотренной сцене он в качестве

«сладкоголосного обольстителя» исполняет шлягер академического толка, то в следующем номере он предстаёт в ипостаси «жестокого карателя» и здесь его орудием пытки становится «танго смерти».

Оттанцовывает пресловутый *danse macabre* Мефистофелла (ещё одно обличье Мефистофеля) – женщина-вамп с повадками «звезды» современной музыкальной эстрады (не случайно, премьера кантаты планировалась с участием Аллы Пугачёвой).

Неуклонное фактурно-динамическое *crescendo* этого нарочито прямолинейного, грубо намалёванного вульгарно-гротескового шлягера-плаката всё более зримо рисует разгул низменных инстинктов, нагнетание нигилистического угара, переходящего в оргию глумления и попрания, в экстатический шабаш нечисти, в адский триумф воинствующей пошлости, мракобесия.

Такова развязка истории Фауста, прочитанной с учётом печального опыта XX столетия.

Картина мира

Как удалось выяснить в предыдущем очерке, амплитуда средств выразительности, на которые опирался Шнитке в своей творческой практике, простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временных граней.

Итак, владение музыкальным материалом любого происхождения, многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе блистательное мастерство сопряжения элементов классического письма и авангардных техник.

Теперь к отмеченному в техническом отношении присоединим то, о чём можно было сделать вывод из предшествующего изложения: свойственная этому композитору глубина осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшая глубина интуиции. В опоре на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине всеобъемлющую картину мира.

Понятие *всеобъемлющая картина мира* подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но в ещё большей мере соответствующую масштабность художественного мышления, способность композитора к созданию укрупнённых концепций с

осуществлённым в них срезом общечеловеческого содержания, то есть способность к некоему глобальному охвату важнейших событийно-смысловых категорий.

С наибольшей полнотой и последовательностью это качество заявило о себе в симфониях Шнитке, где он выступает во всеоружии мастера «глобальной» музыки. Свойственный ему «глобализм» получил в каждой из его девяти симфоний своё истолкование:

- о **Первой** уже говорилось и мы ещё вернёмся к ней;
- о **Второй** подробно будет сказано в следующем очерке, поскольку в ней прослеживается путь европейской цивилизации от её далёких истоков к гипотетической перспективе растворения в безбрежной вселенской материи;
- **Третья** сосредоточена на животрепещущем вопросе крушения гуманизма в условиях современного бытия;
- в **Четвёртой** глобальное определяется уже самим по себе «экуменическим» синтезом различных пластов церковной музыки – синагогальной, католической, лютеранской, православной;
- и т.д.

С точки зрения глобальности содержания закономерно, что «потоком» симфонии (начиная со Второй) пошли с конца 1970-х годов (1979, 1981, 1983, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995), когда композитор на передний план выдвинул общезначимую проблематику. Причём именно в симфониях он чаще всего отходит от персонально-шниткеанского, как бы вуалируя тем самым индивидуальные пристрастия и акцентируя внелично-объективные суждения «*о времени и о себе*».

Художественный размах и подчёркнуто серьёзный настрой симфоний потребовали соответствующей длительности их звучания – всё это монументальные полотна продолжительностью около и выше часа. Востребованы были и соответствующие качества звучания как такового, масштабного уже в своих невероятных контрастах, представленного в любых оттенках и градациях.

Мастерство его владения возможностями современного оркестра было поразительным – оно, возможно, особенно ощутимо в моменты нагнетаний огромной звуковой массы и в туттийных кульминациях, то есть в ситуациях именно глобалистских «столпотворений» и «обвалов».

Разумеется, подлинная симфония неотрывна от представлений о симфонизме, а чувство симфонизма пришло к Альфреду Шнитке с первых его инструментальных композиций и пронизывает многое у него и за пределами симфонии как таковой. Сказывается оно прежде всего в значимости принципа сквозного развития, что зачастую подкрепляется использованием приёма *attacca*.

Выстраивая подобные концепции на едином драматургически-смысловом дыхании, добиваясь непрерывно развиваемой формы-процесса, Шнитке постоянно склоняется к поэмному типу развёртывания. И это один из множества аргументов, свидетельствующих о его несомненной принадлежности к числу художников романтического склада – с той лишь поправкой, что речь идёт о художниках-романтиках современной генерации.

Сказанное о симфониях и симфонизме естественно подводит к мысли, что в этом отношении, как и по ряду других этико-эстетических позиций, Шнитке выступил достойным наследником и продолжателем традиции Шостаковича. Не раз и справедливо подчёркивалось, что Шостакович был духовным отцом Шнитке.

Геннадий Рождественский, который был первым исполнителем около сорока сочинений Шнитке, на вопрос о его преемственности по отношению к Шостаковичу ответил так: *«Мне кажется, что Альфред – такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве»*.

Позволим себе две оговорки: Альфреду Шнитке привелось вести летопись не только России, но и мира в целом, и с Шостаковичем его прежде всего роднит интенсивное излучение духовной энергии, высокое напряжение нравственно-философских исканий.

Близость к великому предшественнику, который до середины 1970-х годов был и старшим современником, обнаруживается у Шнитке сплошь и рядом, и это доказывает тот неоспоримый факт, что в творчестве Шостаковича коренился один из важных истоков стиля и образности Шнитке.

* * *

Говоря о всеобъемлющей картине мира, воссозданной в музыке Шнитке, следует сразу же подчеркнуть: прежде всего и более всего

он выделял в этом мире *человеческую личность*. Притом личность яркую, неординарную.

Не потому ли столь значимым для него стал инструментальный концерт! Два десятка произведений этого жанра (включая возрождённую им старинную форму *Concerto grosso*) – это, видимо, самое выразительное и впечатляющее из сделанного композитором.

Причины очевидны. Именно жанр концерта позволял ему с максимальной рельефностью выразить личностное начало, в том числе и благодаря возможностям блистательного, истинно артистического его воплощения.

Напомним, немаловажным фактором при этом являлось то, что создавались опусы данного цикла в прямом контакте с такими крупными исполнительскими индивидуальностями, как Гидон Кремер, Олег Каган, Наталия Гутман, Юрий Башмет и целый ряд других выдающихся музыкантов.

И ещё один важный акцент касательно индивидуально-личностной сферы в творчестве Шнитке: более всего и в первую очередь его притягивал в качестве объекта художественного отображения *человек мыслящий*. Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*.

Огромные пространства в музыке Шнитке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний (в этом смысле совсем не случайно появление сочинения, написанного для альта и струнных под названием «**Монолог**», 1989). Само собой разумеется, что репрезентируются такие состояния чаще всего в развёрнутом *solo* того или иного инструмента.

Большими разделами подобного назначения композитор нередко открывает свои произведения, причём в концертах они представлены одиноким голосом солирующего инструмента, что так отличает их от классического концерта, обычно открывающегося оркестровой экспозицией.

Один из лучших образцов многофазного разворота исходного медитативного состояния – **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). Вступительная каденция основана на зовах-вопрошаниях, звучащих в затаённой тишине. Ведущий мотив восходит к Десятой сонате Скрябина, но переосмыслен: пантеистические ощущения

трансформированы в чисто психологическую плоскость, однако сохранена изначальная чистота помыслов.

Следующая стадия монолога рояля начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи – в музыке такая атмосфера обычно вызывает к жизни жанр ноктюрна. И по-прежнему господствует рефлексия вопрошаний, фиксирующая глубокую погружённость в себя, чуткое вслушивание во внутренний мир.

Только примерно с четвёртой минуты подключается оркестр – поначалу совершенно незаметно, «шуршащей» педалью струнных, привносящей тончайшую гамму «шорохов» души. Постепенное нарастание оркестровой звучности сопровождается введением всё более насыщенной гармонической вертикали (многозвучные аккорды-кластеры). То и другое служит нагнетанию исключительного напряжения, которое призвано передать сильнейшие борения человеческого духа.

Суть подобных медитаций состояла у Шнитке в мучительном духовном поиске – поиске истины, поиске жизненных опор. И на кульминации начального раздела вроде бы обретается искомое и желанное: фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

* * *

Медитативная образность представлена в музыке Шнитке в чрезвычайном многообразии. Она могла быть очень субъективной, специфичной, «узкой» по адресату (см., к примеру, Две маленькие пьесы для органа, 1981, или пьесы для виолончели соло «Звучащие буквы», 1988). Глубочайшее погружение в недра мерцающей мысли приводило подчас к полному снятию чего-либо внешнего с попутным исключением темпа и ритма как таковых («Тихая музыка» для скрипки и виолончели, 1979).

Полнейшая сосредоточенность на запечатлении пульсирующего сознания своим следствием могла иметь резкое ограничение звуковой ткани едва ли не одноголосием в его гетерофонной вариантности и к сверхвнимательному вслушиванию в каждую отдельно взятую инто-

нацию (близкий к статической сонорике Д.Лигети «Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета, 1971).

Самоочевидная серьёзность и углублённость воспроизводимого композитором мыслительного процесса неоднократно и вполне закономерно побуждала обращаться к форме пассакальи. Показательно, что, благоговея перед гением Шостаковича, он ещё в консерваторские годы задумал оркестровую Пассакалью (1956), которая сохранилась в рукописи для двух фортепиано, была издана в 2006 году и тогда же впервые исполнена.

От этой подражательности не осталось и следа в совершенно самостоятельных по стилю и техническому решению пассакальях III части Первой скрипичной сонаты (1963, с мотивом *BACH*) и финалов Третьей симфонии (1981) и Первого виолончельного концерта (1986), а также в Пассакалье для большого оркестра (1980), где реализован замысел длительного непрерывного нагнетания на множественной остигатной основе.

Будучи по преимуществу выразителем интеллектуального сознания, композитор на базе медитативной образности моделировал исключительно сложный внутренний мир личности со свойственными ей чертами рафинированности, сгущённого психологизма, причём погружение в самые глубины мыслящего духа могло подводить к соприкосновению с полумистическими туманами «подкорки».

Значимость и значительность этой сферы (сферы «внутри») становится особенно ощутимой в сопоставлении с тем, что в мире личностных проявлений находится на другом полюсе и направлено «вовне» – это область так называемой жизнедеятельности.

Подобное сопоставление нередко предстаёт как резко выраженная антитеза, на уровне которой абсолютную ценность приобретает «идеализм» мыслящего духа и полностью дезавуируется «материализм» деятельного начала. Таков максималистски романтический приговор, выносимый в чисто аксиологической плоскости.

Характерным примером столь явного двоемирия может считаться **Первая виолончельная соната** (1978). Здесь активнейшим образом и на новом историческом витке развивается идея, намеченная примерно за два десятилетия до этого в Первом виолончельном концерте Шостаковича (вот ещё одно свидетельство духовного родства двух композиторов).

В центре трёхчастного цикла находится *Presto* как олицетворение действенности, «дела». Подаётся это в формах бурного извержения механистического по своему складу потока энергии – «железной» (неудержимо мчащийся локомотив урбанистического бытия) и в то же время донельзя сумбурно-взбудораженной (в ней ощутим разворот яростных жизненных схваток).

Её бешеный активизм способен вызвать и такие ассоциации: «адский вихрь, смерч» (С.Савенко). Действительно, творимое здесь действие оказывается иногда на грани фантазмагии – тем более что в ходе его всплывает квази-вальсовая формула демонического характера, в которой сквозит ирония отчаяния.

Largo I части и особенно *Largo* финала, выступающее в качестве реакции на только что пролетевшее *Presto*, несут в себе категорическое неприятие такой энергетике и такой «деловой активности» ввиду патологической нервозности и обездуховленной самоцельности двигательного напора. С ценностной точки зрения примечательно и соотношение длительности звучания: по хронометражу два *Largo* почти втрое превышают *Presto*.

В них раскрываются подлинно притягательные для мыслящего субъекта состояния, связанные с сосредоточенной работой ищущезыскующей мысли, с осознанием нелепости жизненной суеты и безумного азарта погони за призрачным успехом, с сокровенными исповедями мятущегося сердца, жаждущего света и гармонии.

Конечно же, как всегда у Шнитке, здесь много тягостно-скорбных раздумий, гнетущих настроений, мучительных переживаний, что всякий раз свидетельствовало о неблагополучии существования индивида. Но в проникновенных *lamenti* и в общей элегичности тона хорошо чувствуется целительность истинной гуманности, искреннее сочувствие к человеку и к брэнной юдоли его судьбы.

Описанная антитеза «рефлексия – энергетика» была излюбленной творческой идеей Шнитке, позволившей ему с особой наглядностью выразить поляризованность существования личности и акцентировать драматизм этого существования, причиной чему нередко было следующее: вынужденность так называемой деятельности, доводимой до лихорадочного напряжения или абсурдного автоматизма (то, что считается приметам «высоких технологий» и взрывчато-импульсивных ритмов XX века), чему противится идущее изнутри желание иного.

А это иное как раз обычно и связывалось со сферой духовно-медитативного. И тогда становится понятным столь выраженное тяготение к торможению темпа (с особым пристрастием к указанию *Largo*), что является определяющим едва ли не для всех произведений Шнитке.

В этом смысле совершенно типична структура **Четвёртого квартета**, в котором быстрые II и IV части оказываются в «тройном» кольце медленных I, III и V частей.

Столь же показательным заведомое преобладание медленных темпов в **Первом виолончельном концерте**, где единственная быстрая часть кажется особенно краткой в сравнении с остальными: 3.38 III-й против 13.44 I-й и II-й и 9.39 IV-й (хронометраж по исполнению Н.Гутман и Г.Рождественского), то есть менее четверти общего времени звучания.

* * *

Выше был рассмотрен мир личности, обрисованной в музыке Альфреда Шнитке в двух ракурсах её проявлений – «внутри» и «вовне». Третья, важнейшая для представлений о ней позиция связана с «вокруг», раскрывая взаимоотношения индивида с окружающим его миром. Многосложный художественный анализ этих взаимоотношений стал одной из важнейших прерогатив творческого «я» композитора.

Частично соответствующие ситуации могли моделироваться в фактуре камерно-инструментальных композиций. Допустим, по адресу Второй скрипичной сонаты В.Холопова остроумно отмечает «*не дуэт, а дуэль скрипки и фортепиано*».

Естественно, образ окружающего личность социума насыщается по мере нарастания числа участников (один из примеров такого нарастания – «Диалог» для виолончели и семи исполнителей). Наконец, совершенно полноценного состояния это насыщение достигает в жанре инструментального концерта.

Таким образом, мы вновь выходим на столь значимый для Альфреда Шнитке жанр. И следует подчеркнуть, что в ракурсе рассматриваемой художественной ситуации специфические тембровые ресурсы композиций для солиста с оркестром позволяли ему со всей наглядностью и остротой показать «субъекта» (*solo*) в его сложных

взаимоотношениях, противоречиях и конфликтах с окружающим миром (оркестровое *tutti*).

С точки зрения моделирования взаимодействия личности и социума «нормативным» для Шнитке образцом можно считать **Альтовый концерт** (1985). Одно из высших творческих достижений композитора, он является образцовым и в более общем плане – как, наверное, лучшее на сегодняшний день произведение мировой музыкальной литературы в жанре концерта для альты с оркестром. Звуковой диапазон, а с ним и спектр выразительных возможностей инструмента раздвинут здесь беспредельно (от «грудного» регистра виолончели до «скрипичных» флажолетов).

В интересующем нас сейчас отношении примечателен некий оптимальный вариант в построении диалога героя с окружающим миром – диалога противоречивого, нередко конфликтного, но воспроизводимого с позиций достаточно объективного взгляда на происходящее, с учётом «плюсов» и «минусов» обеих сторон этого диалога.

Если говорить о «плюсах» среды, то самый очевидный из них находим в финале, где высокая духовность личностного мира находит вполне адекватный отклик и «со-звучие» мира внешнего. И, напротив, *solo* считает для себя возможным конформистское подыгрывание «вожделениям» окружения (как, например, в самом конце II части).

А в ряде случаев реализация устремлений не лучшего рода ведётся совместными усилиями обеих сторон. Выше уже достаточно подробно рассматривалась «серенада» из II части – полунаркотический «оазис» чувственных наслаждений с его «барочно-цыганской» секвенцией, баналом «почвы жизни» и «*невыносимой красотью*» (стоит напомнить эту авторскую характеристику).

Основа же II части с её общим темпом *Allegro molto* – токката «бешеной» жизнедеятельности, в развороте которой альт и оркестр участвуют на равных. Это тот самый активизм судорожно-взбудораженных действий, который несколько выше отмечался в Виолончельной сонате.

Исходящий от подобного активизма холод деловитости (в оркестровой массе главенствуют высокие духовые) в конечном итоге оборачивается никчёмным мельтешением энергий, работой вхолостую и срывается в абсурд бесцельного бега. Не случайно на одном из витков этого коловращения возникает пародированное подобие

вальсовой фактуры с её гудящее-подвывающими звучностями, обнажающими бессмысленную и фантасмагоричную подоплёку происходящего.

И всё-таки общий баланс «плюсов» и «минусов» складывается отнюдь не в пользу окружения. В активе образности, порученной оркестру, велик удельный вес разного рода «гротесков». Критические выпады автора адресованы преимущественно легко узнаваемому «советскому» официозу в его утрированно бодрой, крикливой солдафонской личине – иногда смешной, но чаще пугающей (особенно в эпизодах маршевого «нахрапа»).

И уж совсем не до смеха на кульминациях I и III частей: эти пункты концепции содержат в себе такую дозу агрессивности, что вне всяких сомнений становятся знаками самоочевидного насилия (хлещущие, отсекающие удары всеподавляющих *tutti*).

«Позитив» Альтового концерта связан прежде всего с раскрытием напряжённейшей внутренней жизни индивида, что сконцентрировано в монологах солиста. Напряжённость осязаемо зафиксирована в широком использовании аккордовой техники и полифонического двухголосия, в гиперскачках и в диссонирующем звуковедении.

Что касается монологов с точки зрения смысловой нагрузки, то их значимость определяется несомненным доминированием в драматургии произведения.

Его конструкция выстраивается так, что первое развёрнутое *solo* как обычно у Шнитке, открывает Концерт, второй монолог находится в самом центре (внутри II части), а третий (весь финал) завершает композицию, причём это гигантское завершение занимает едва ли не половину всего произведения (по хронометражу исполнения Ю.Башмета, это 15.50 против 19.30 всего предыдущего материала).

Хотя дискретный, но проходящий через все части и безусловно господствующий поток трудных осмыслений, сумрачных медитаций, нескончаемых рефлексий венчается совершенно типичной для концепций композитора кодой-послесловием: после кажущегося просветления и чуть ли не умиротворения звучание постепенно гаснет, растворяясь в тишине, глухоте и невнятности. Вопросы остаются без ответа, а последняя, бесконечно тянущаяся нота олицетворяет затерянный, одинокий дух человеческий.

* * *

Итак, выше с достаточной подробностью был охарактеризован «субъект» художественной концепции Альфреда Шнитке – индивид в его «самости» и в его взаимоотношениях с окружающей средой. Это позволяет перейти к рассмотрению «объекта», то есть общей системы бытия, насколько она получила отображение в творчестве композитора.

Исследуя жизненные процессы и моделируя картину мира, композитор всемерно и в самом широком спектре использовал возможности полистилистики. В содержательно-концепционном отношении основными векторами этого спектра оказались, с одной стороны, утверждение некоего идеала, своей сутью восходящего к высокой классике прошлых эпох, а с другой – демонстрация всего того негативного, что несла с собой современность.

И поскольку творчество Шнитке было прежде всего нацелено на осмысление наиболее жгучих вопросов, касающихся жизни современного мира и человека, постольку и стилевые факторы «работали», как правило, в том же направлении.

Причём сильнейший личностный акцент, отличающий его музыку, накладывал соответствующий отпечаток и на его видение мира. Отсюда особая заострённость, а подчас даже болезненный оттенок в воплощении проблем современности.

Композитор в своём творчестве поставил и исследовал художественными средствами множество проблем современного мира. Отметим только некоторые из них, пожалуй, самые животрепещущие для его индивидуального жизнеощущения и потому претворённые им буквально на болевом пределе.

Одну из таких проблем можно сформулировать следующим образом: нарастающая опасность *девальвации этико-эстетических идеалов* в условиях существования XX столетия. Нетрудно понять, что в общечеловеческом плане за этим стояла опасность утраты жизненно необходимых духовных ценностей и гуманистических опор.

Реализация этой идеи обычно состоит в том, что классические цитаты или квази-цитаты в ходе их развертывания подвергаются разрушительной деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов – нередко в характерной для Шнитке технике разрастающе-

гося гетерофонного супермногоголосия или сверхнасыщенной имитационной микрополифонии.

В результате происходит своего рода «загрязнение» классики, в том числе путем насыщения материала-прообраза чисто шумовой фоникой и нарочитой звуковой фальшью.

Хрестоматийный образец подобной «коррозии» находим в оркестровых вариациях под названием «**(He) сон в летнюю ночь**» (1985). К собственно исходному немецкому заголовку «*(K)ein Sommernachtstraum*» автор иногда добавлял уточняющее «*He по Шекспиру*». То и другое может прочитываться как указание: происходящее здесь не столько иллюзия, навеянная полусказочным сюжетом далёкого прошлого, сколько и прежде всего реальность, творящаяся в наши дни.

Иллюзия прошлого – идиллический образ той самой моцартовско-шубертовской Вены, которая навсегда закрепила в музыкальном сознании Шнитке-подростка в характере детской грёзы со всем её хрупким очарованием. Олицетворяют её прекрасно стилизованные, подчёркнуто нежные, изящные звучания второй половины XVIII века (ближе всего к Моцарту).

Это «тема», а в «вариациях» следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины к всевозможным метаморфозам, наслоениям и деформациям, чаще всего содержащим в себе негативную потенцию. Соответствующие искажения предстают в градациях от весёлого пересмешничества до злостного извращения, отмечающего гримасы XX века и личину современного варварства.

Такова реальность настоящего, в которой идеалы далёкого прошлого оказываются осквернёнными и загубленными. Следовательно, композитор приходит к печальному выводу: движение во времени неизбежно влечёт за собой необратимые изменения в худшую сторону и, в сущности, законом этого движения является неуклонная регрессия.

* * *

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, созвучна предыдущей – *дискредитация красоты и поэзии* в контексте бытийных процессов XX века. Со всей явственностью эта проблема раскрыта в знаменитом *Concerto grosso № 1* (1977), особенно в его предпоследней

части (*Rondo*), и не случайно эта часть становится кульминационной и центральной для концепции данного произведения.

Проблемность начинается с того, что уже в самом рефрене основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное неobarocco!), звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражён» некой бациллой.

Главное же состоит в том, что этот барочный стилевой пласт сразу же предстаёт в осязаемом искажении. Он наполнен нервозностью и страданием, подан в метаморфозе мучительного перевозбуждения, доводимого до грани судорожно-лихорадочного движения (перебивающие друг друга канонически изложенные фразы двух солирующих скрипок).

Авторская ремарка *Agitato* только приблизительно отмечает почти конвульсивную смятенность состояния. Возникает образ трепещущей, издёрганной красоты, которая, подобно метафорической травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности.

«Асфальт» – это всё разъедающая коррозия нравственности, тотальное загрязнение во всех смыслах, от экологического до этического. В эпизодах рондальной композиции исходный импульс насильственно втягивается в вихревой водоворот обездуховленной материи, поглощается сонорно-диссонантными напластованиями сумбурно-шумового характера, которые вырастают в устрашающие наплывы жути.

«Мусор» («захламление») мусором современности вызывает в памяти аналогичные кадры фильма А.Тарковского «Сталкер») – это ужасающее опошление и просто осквернение образа человеческого.

Происходящий процесс полного отчуждения, разрушения и поругания красоты завершается в сценке пресловутого «танго», где вивальдиевский контур трансформируется в соответствии со стандартами обывательской пошлости – «вкусно» сделанная «шикарная», вульгарно-чувственная красота ресторанной музыки (здесь возникают ассоциации с другим фильмом – «Всё на продажу» А.Вайды).

Симптоматично, что эту квинтэссенцию вульгаризма композитор в несколько ином инструментальном оформлении перенесет позже из *Concerto grosso № 1* в оперу «Жизнь с идиотом». И, как помним, ещё одну версию «порочной» трактовки танго он предложил в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и одноимённой опере.

Вот для чего в данном случае понадобился «авангард» с подключением того, что с некоторых пор получило название *кич* (*кич*): создавать вопиющие контрасты и благодаря абсурдистски парадоксальному совмещению несовместимого адекватно и жёстко раскрывать язвы века.

Следующий по счёту *Concerto grosso № 2* (1982) стал подтверждением подобного видения композитором современности и разработанного им метода художественного воплощения этого видения.

Аллегии незапятнанной истины возникают здесь редкими островками (преимущественно в I и III частях) в виде прорывов барочных квази-цитат, синтезирующих идущее от индивидуальных стилей Корелли, Вивальди, Баха, Генделя и других представителей давней эпохи.

Однако на эти проблески тут же напалзуют зловещие тени в виде всевозможных искажений и препараций исходного материала. И ликующе-праздничное (начало *Allegro I* части) или волшебнопиттореское (первые такты III части) почти мгновенно превращается в свою противоположность:

- пёстрое и нервное коловращение мира, в которое втянуты и основные «персонажи» (солирующие скрипка и виолончель);
- лихорадочное возбуждение бесцельного *perpetuum mobile*, создающего видимость «невероятной» жизненной активности;
- брутально-экспансивный «нахрап», крикливо-беспардонное бульварное месиво и т.п.

Осуществляется эта «порча» посредством шумовых наслоений и загрязнений, путём введения элементов поп- и рок-музыки, «джазизированного» грохота ударных, «гвалта» электрогитары и т.д. Такова, на взгляд Шнитке, скверна нынешней эпохи со свойственным ей вызовом вкусу и этосу, с её агрессией против чистоты и красоты.

* * *

Третья из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и опять-таки связанных с использованием полистилистики, состояла в констатации нескончаемой и непреодолимой *дисгармонии человеческого существования* второй половины XX века.

Память о прошлом позволяла со всей очевидностью фиксировать неблагополучие жизни в настоящем и крушение гуманистиче-

ских устоев, к которому так или иначе подталкивал современный порядок вещей.

Гармония человеческого существования, гибнущая под прессом урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь недавно прошедшего столетия – эту тему композитор часто разрабатывал в формах историко-философского исследования, путём сопоставления классического и современного звукового материала в ситуации их заведомой несовместимости.

Предельно компактное, концентрированное воплощение подобной концепции находим во II части **Третьей симфонии** (1981), где такое сопоставление реализовано глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении.

В её многослойном аллюзийном материале слышатся явственные отзвуки Бетховена, Мендельсона и особенно Вагнера. Но безусловно доминирующим является моцартовское начало как сублимированное выражение разумного, кристально чистого и прекрасного.

Композитор добивается этой сублимации благодаря инициативной работе с фразой, извлечённой из темы главной партии I части моцартовского Концерта № 12 для фортепиано с оркестром (*A-dur*), и следует подчеркнуть, что изменения, вносимые Альфредом Шнитке, заметно усиливают исходную выразительность.

Былая гармония мира передаётся здесь именно через моцартовское начало с выявлением таких его качеств, как лёгкость, светонесущая ясность, очаровательное изящество, благодаря чему великолепно воссоздаётся дух незамутнённой ясности, лёгкости и неизъяснимой прелести.

Дополняющий образ – репрезентация строгого нравственного императива (звучит как веление долга), и для его реализации композитор избирает стилизацию хорала медных духовых инструментов, ориентированную на вагнеровскую героиню.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает опять-таки своего рода коррозия – появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала, которая осуществляется посредством диссонантных наложений.

Затем следует почти шоковый удар оркестровой массы, её мощный энергетический взрыв, чем воссоздаётся клокочущий вулкан

«бешеной» жизнедеятельности XX столетия. Лик современного мира связывается со всё сметающим на своём пути потоком взрывчато-пульсирующей энергии, с оглушительным грохотом зловеще агрессивной маршевости, напоминающей о милитаристских шествиях («рычащие» эффекты духовых) – так рисуется некая клоака, в которой нет места естеству и покою.

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убийственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный, нестерпимо грохочущий, чудовищный в своей разнузданности марш-шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских сборищах.

Суть подобных трансформаций, доводимых до грани кошмара, читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами: былая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

Следовательно, на основе полистилистики в музыкальном искусстве организуется диалог эпох, высвечивающий столь характерный для современного сознания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее.

И если уж до конца актуализировать смысл описанных метаморфоз, то их конечная цель состоит в том, чтобы вскрыть механизм с помощью которого осуществляется разрушение разумного, гуманного человеческого мира в условиях нынешнего существования.

Рассмотренная часть в драматургическом отношении представляет собой основной конфликтный узел Третьей симфонии и её *эпицентр*, выводя в контексте целого к более широкой проблеме крушения гуманизма как такового. Этому эпицентру предшествует разворот всеобщего бытия в его эволюции от пантеистической праматерии к нынешнему состоянию (происходящее в I части подробнее будет освещено в следующем очерке).

И, отталкиваясь от эпицентра, развивая его идею, две следующие части воссоздают зримое противостояние двух кардинальных сущностей современного мира – внечеловеческого и человеческого. Их олицетворениями выступают всеотчуждающий Молóх индустриальной эры, с одной стороны, и страждущий голос высокой духовности, символизирующий идеалы гуманизма, с другой.

Действительно, III часть категорически отторгает всё человеческое своей установкой на объективистски-внеличный дух, который овеществляется через сугубо рационалистическую, формализованно-конструктивную основу (в опоре на серийные принципы) и подчёркнуто «холодную», но экспансивную интонационно-тембровую палитру, что начинается с открывающего эту часть громового сигнала-провозглашения, напоминающего ревущий гудок океанского лайнера.

Ландшафт техногенной цивилизации панорамируется в формах неумолимо-тяжёлого хода урбанистической машины (исходное *Allegro pesante* и при господстве медных духовых). Эта машинная армада постепенно «раздувает парь» путём фактурного разрастания, динамического нагнетания, учащения ритма и темпового ускорения, доводимого до ураганного вихря, когда зримой становится ассоциация с бешено мчащимся локомотивом.

Прообразом данного «симфонического движения» служил, конечно же, «Пасифик 231» А.Онеггера, однако насколько более обобщённым и зловещим образ неотвратимо разгоняющейся механизированной громады предстал под пером Шнитке!

Как и следовало этого ожидать, финал выступает в качестве медитирующей реакции на катастрофические события предшествующих частей. Это печальное напоминание о человеке и человечности, которая так нуждается в защите и поддержании. Очередная и столь типичная для композитора обширнейшая «акватория» напряжённых осмыслений одухотворена мотивом *ВАСН*, который становится интонационным ядром части.

Это царство глубоких, сокровенных раздумий покоится на нескончаемо-бесцезурном длении интонационного потока, который со времён Вагнера принято именовать «бесконечной мелодией». Она обнаруживает некоторую близость к медитативным страницам Малера (например, из Восьмой симфонии), но в целом её стилистика оказывается как бы вне времени и пространства, что связано с желанием обрести некую вечную истину.

Изредка набегающие на это *Adagio* фатальные тени звучат предостережением бедствий и катаклизмов, но человечески-разумное при всей своей хрупкости (парящие в высоком регистре струнные с присоединением *Fiati*) удерживает свои позиции. И то, что в конце II части после разрушительной кульминации оставалось только при-

зрачным отзвуком-миражом (проведение моцартовской темы у рояля *solo*), в финале получает более прочные основания.

Его эпилог открывается реминисценцией пантеистического пейзажа I части – её тема звучит у флейты с кристальной ясностью и чистотой. Затем ниспадающими каскадами проводится вагнеровская тема из II части. Завершая характерную для данной Симфонии систему тематических арок и напоминаний, скрепляющих целое в прочный монолит, эти две темы знаменуют ситуацию тихого просветления, дарующего робкую надежду на то, что даже в столь дисгармоничном и губительном мире *«всё образуется»*.

* * *

Анализ Третьей симфонии, которая явилась, пожалуй, лучшей и наиболее показательной у Шнитке в этом жанре, естественно подводит к рассмотрению двух завершающих концептов его творчества: негативное обличье современности и возможность позитивной альтернативы.

Из предшествующего изложения со всей очевидностью явствует, что лик своего времени Альфред Шнитке раскрывал далеко не в идиллическом наклонении. Начнём с напоминания о тех моментах, которые выше затрагивались уже не раз.

Очень многое в художественной системе композитора воссоздавалось на базе полистилистики, и стержневым для его полистилистической практики являлось следующее: посредством кардинальных метаморфоз звукового образа провести сравнение идеализируемого прошлого и критически оцениваемого настоящего. То есть путём полистилистических противопоставлений и столкновений Шнитке заострял воплощение противоречивости современного бытия.

Присоединим к этому столь характерные для его музыки чрезвычайно резкие контрасты. Их значимость выразительно подчеркнул С.Волков: *«Это музыка полярных противоположностей, кричащих контрастов: громкое и тихое, высокое и намеренно пошлое, аскетически сдержанное и вызывающе роскошное»*.

Таким образом констатируется тот факт, что вводятся контрасты нередко несовместимые, перерастающие в антитезы, и это служит обрисовке существования в условиях исключительного напряжения сил, нервов, эмоциональной жизни.

Пребывание в плотной осаде тревог, конфликтов, катаклизмов и катастроф подводило к мысли о всесии разрушительных тенденций. Мысли подобного рода были у композитора совершенно осознанными. Так, в отношении Первого квартета (1966) он отмечал: «*В его форме есть идея нарастающей деструкции*».

Поднимая труднейшие, больные вопросы нынешнего бытия, воссоздавая атмосферу высочайших напряжений, сильнейших негативных разрядов, всякого рода деформаций и дисгармоний, Шнитке неизбежно приходил в своих взглядах на современность к весьма пессимистическим выводам, что закономерно делало колорит его музыки господствующе сумрачным.

Ещё раз вернёмся, вероятно, к самому знаменитому произведению Шнитке, каким оказался его *Concerto grosso № 1* (1977), что не случайно, поскольку здесь сплелось очень многое из самого характерного для творчества композитора:

- личностная проблематика в её переименовании с «глобализмом»,
- дисгармония мира и человека,
- трагизм в варианте неразрешимых противоречий,
- негативные представления о жизнеустройстве,
- пессимистическая окрашенность и т.д.

Осью смысловой драматургии становится в данной композиции одна из магистральных антитез, которая уже затрагивалась выше: «*рефлексия – энергетика*».

Именно с рефлексией связаны здесь сложнейшие процессы личностного существования. В различных своих гранях она присутствует практически во всех разделах произведения, но с наибольшей концентрированностью и типизированностью представлена в I и III частях. При всём их различии общее состоит в следующем.

До предела усложнённое и до болезненности противоречивое сознание интеллектуала второй половины XX века базируется главным образом на абсолютно субъективных ощущениях, насквозь пронизано духом внутренних сомнений и колебаний, исполнено душевной неудовлетворённости и тоскливой томительности.

Этим тягостно-мучительным состоянием определяются общий сумеречный колорит, заторможенность ритмического пульса, «тягучие» хоральные звучности, вопрошающе-взывающая речитация, ламентозно-стонущие мотивы, интонационные «оползания».

Описанный образно-смысловой стержень дополняется, с одной стороны, наплывами жгучей экспрессии, обнажающей внутренние терзания, вплоть до «скрежета зубовного» и неврастенической расхристанности, а с другой стороны – мерцаниями потаённо-инстинктивного, смутного, зыбкого, невнятного, зашифрованного, что несомненно было связано с погружением в глухие «потёмки» подсознания.

Противостоящая рефлексии энергетика сконденсирована во II, IV, отчасти в недавно рассмотренной V части, и здесь она очень разная.

Во II части это примерно то же, что было выявлено в Первой виолончельной сонате: возбуждённо-хаотичное, беспорядочное движение, лихорадочно мчащийся полусумовой поток, судорожно мельтешащий ворох суеты-маеты под видом нарочито бодрой жизнедеятельности (вкрапления осмысленных иллюзийно-барочных импульсов мгновенно гаснут и искажаются).

В IV части делается попытка вырваться из психологического цейтнота всепоглощающей рефлексии и зряшного жизненного бега. Это осуществляется в редком для эстетической системы Шнитке типе образности – на волевом подъёме, в героизированной патетике, с постепенным заострением конфликтного накала.

Общее обозначение части – *Cadenza*, и она завершается *каденцией* в прямом значении этого слова (благородство её барочного контура подчёркнуто включением неаполитанской II ступени), подводя к смысловой кульминации цикла, которой становится следующая часть.

Но, как мы уже знаем, эта следующая часть отнюдь не приносит желанного удовлетворения. И финал («*Postludio*») подтверждает безрезультатность всего и вся. Его открывает тема приготовленного рояля, но если в начале I части («*Preludio*») она звучала достаточно «человечно», тихо и опечаленно, то теперь, в форсированной динамике (*ff*), её «охрипший», надорванный голос воспринимается не только как нечто обезличенное, лишённое естественного смысла, но и как олицетворение «костлявой».

Вот почему вполне закономерно, что после столь фатального знаменья продвигавшаяся к финишу общая концепция беспутья, потерянности и «расстроенности» мироздания завершается своего рода аннигиляцией звуковой материи – она рассыпается в осколки, при-

зрачные отголоски, эфемерные блики (дематериализация образа на *pp* высочайших флажолетов).

* * *

Дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мирочувствие, поскольку, как личность, Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом.

И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека. Причём получается так, что дисгармоничность выступает как следствием, так и причиной этих бедствий.

Негативное обличье своего времени Шнитке фиксировал настойчиво, многократно и своего рода апофеозом его «штудий» в этом направлении следует считать **Первую симфонию**, которая стала пиком авангардных исканий композитора.

В авторском предисловии к ней читаем следующее.

«Сочиняя симфонию, я параллельно четыре года работал над музыкой к последнему фильму Михаила Ромма “Я верю (Мир сегодня)” – этот двухсерийный фильм вышел на экраны под названием “Мир сегодня (И все-таки я верю)”. Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала.

Постепенно они складывались во внешне хаотичную, но внутренне строго организованную хронику XX века: прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного, самоотверженного духа».

В отличие от описанного здесь замысла фильма, в симфонии господствует хаос (он заявлен, начиная со вступительного раздела *Senza tempo* с его алеаторическим «беспределом») и «сатанинское зло», поскольку противовесы этому слишком слабы и эпизодичны, а возникающие островки забытой человечности тут же смываются мутным потоком «лжи и коварства».

Нарочитая бесформенность формы и произвольный монтаж всевозможных моделей и противопоставлений (как по горизонтали, так и по вертикали) приводят к тому, что перед слушателем разворачивает-

ся не только и не просто картина хаоса современной жизни, но и то, что можно определить названием известной американской киноленты «*Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир*».

Безумие мира выражает себя либо через фантазмагорию де-струкции и алогизма, либо через скверну глумления и вульгаризации. В невероятно пёстром, вопиюще разнородном калейдоскопе смешиваются всевозможные, несовместимые между собой временные и стилистические пласты: от барокко и высокой классики до фанфаронской бравады советского марша и зарубежного шлягера второй половины XX века.

Мелодии и ритмы прозаизированного бытового обихода (опереточный канкан, музыка цирка и кафешантана, танцы типа фокстрота или «Летки-Енки», джазовая импровизация и т.п.) трактуются в нарочито утрированном виде, с привнесением грубых натуралистических эффектов, что откровенно намекает на «ширпотреб» масскультуры и в частности осязаемо передаёт атмосферу бульварного эпатажа и ресторанного угара.

Бесчисленное множество разноликих реминисценций музыки XVIII–XIX столетий (от Бранденбургских концертов Баха и «Прощальной симфонии» Гайдна до «Голубого Дуная» Штрауса и «Смерти Озе» Грига) подаётся чаще всего в открытой деформации, с сильнейшим «засорением» и «загрязнением» (иностилевые наслоения и насыщение материала нарочитой фальшью) или в пародийно-огротескованном виде (искажение или даже извращение исходного образа).

Можно говорить о заведомо некорректном обращении с цитируемым материалом (с наибольшей очевидностью в препарации тематизма финала Пятой симфонии Бетховена, похоронного марша шопеновской Сонаты *b-moll* и I части Первого фортепианного концерта Чайковского), однако следует понять и стремление автора самыми резкими штрихами очертить нигилистическую, аморальную подоплеку XX века, его склонность к антикультуре.

То, что он дипломатично обозначил как «*различные критические состояния современного мира (войны, социальные потрясения, болезни, издержки цивилизации, психологические “сломы”*)», на самом деле вылилось в изображение всеобщего распада и всемирного «сумасшедшего дома».

Акцентировано критический взгляд на XX век, как век, несовместимый с позитивными ценностями, получил позднее более локальную, но не менее пристрастную проекцию в опере «**Жизнь с идиотом**» (1991).

Локализация начинается с того, что композитор отталкивался здесь главным образом от сатирических традиций ранней оперы Шостаковича «Нос», а также отчасти опирался и на опыт «Мёртвых душ» Щедрина. Разумеется, всё это кардинально переосмыслено, причём переосмыслено в духе злой карикатуры на «*советский образ жизни*».

«Советизированность» спектакля подчёркнута введением пародированных мелодий революционных песен и «звонкой» пионерской песни «Грачи прилетели». С той же целью заимствуются некоторые приёмы из арсенала соц-арта, что в частности отмечено нарочитой казёнщиной текстов.

Либретто В.Ерофеева, сделанное по его одноимённому рассказу, вовсе не предполагало намёков на *Ленина* – это произошло случайно, когда по необходимости И.Кабаков (художник первой постановки, проходившей в Амстердаме) предложил чернокожему исполнителю партии *Вовы* (опять-таки совпадение) маску человека, наиболее известного в Голландии как русского. У такой сценической «находки» есть все шансы, чтобы закрепиться в качестве устойчивой традиции постановок данной оперы.

Каждый из персонажей («Я», Жена, Вова, Сторож, Марсель Пруст) живёт, в сущности, «сам по себе», изолирован от остальных, обречён на отсутствие каких-либо контактов и тем более на отсутствие понимания со стороны других. Общее для них состоит в том, что под воздействием идиота *Вовы* (вся его партия сводится к единственной бесконечно повторяемой реплике-выкрику «Эх!») в идиотов превращаются и остальные.

Наращение абсурда сопровождается заострением гротеска и вульгаризацией звукового материала. Гротеск предстаёт здесь в опоре на форсаж «выразительности», включая невероятно завышенные регистры вокальных партий, что приводит к истошному крику. А один из моментов вульгаризации – доведённое до предельной пошлости танго из *Concerto grosso № 1*.

В результате складывается отталкивающее, отвратительное зрелище, цель которого – зафиксировать безумие современности в её отечественном варианте (как выразился один из слушателей, это опера о сумасшедших и для сумасшедших). Конечный смысловой эффект данного произведения А.Ивашкин отметил определениями «безнадёжная, жестокая, гнетущая фантасмагория» и «картина сатанинского разгула зла».

«Жизнь с идиотом» явилась крайним пунктом той траектории творческих интересов Шнитке, которая была хотя бы опосредованно связана с отображением опять-таки локальной ситуации, касавшейся главным образом нашей страны. Речь идёт о так называемой стагнации 1980-х годов.

Начинался необратимый кризис социалистической экономики, идеологии, политической системы, близилось крушение «светлого царства коммунизма», которое воздвигалось на протяжении почти столетия (если вести отсчёт от первых зарниц рабочего движения в России).

Выше, в ходе рассмотрения антитезы «рефлексия – энергетика», отмечались *allegri*, наполненные лихорадочным движением, создающим видимость исключительной активности, а на самом деле формализованным, никчёмным, лишённым целей и смыслов – таково одно из преломлений процесса стагнации.

В призме ряда сочинений композитора данный исторический этап предстаёт как время жизненного перепутья, а точнее – беспутья, когда многое накрывается мглой неопределённости и невнятицы, погружается в мрак и глухоту. Этому сопутствует ощущение застоя, тупика, прозябания, исчерпанности.

Сказанное по-разному преломилось в большой череде произведений, преимущественно относящихся к первой половине 1980-х годов: оркестровая «Пассакалья» (1980), *Concerto grosso № 2* (1982), Четвёртая симфония (1983), Четвёртый скрипичный концерт (1984), *Concerto grosso № 3* и Альтовый концерт (оба 1985).

* * *

Всесилие негативизма, отмеченное в музыке Альфреда Шнитке, конечно же, имело свои границы. Да, как «диагност-патолог», он был беспощаден в своих оценках состояния современности и вместе с тем ему чаще всего присуще открыто болевое переживание происходяще-

го с миром и человеком. И потому на страницах его сочинений разворачивается нескончаемая битва добрых и злых начал, света и мрака жизни.

Именно это и является смысловой осью творчества композитора, составляя генеральный и, как правило, неразрешимый проблемный узел его художественной концепции. При всём уже не раз отмечавшемся всепроникающем скепсисе и мрачном взгляде на бытийные процессы, одно из проявлений подлинно гуманистической позиции заключалось в неустанном поиске позитивных опор.

В числе самых ярких примеров подобного стремления – **Концерт для фортепиано и струнных (1979)**. Возможно, не случайно Шнитке создавал это произведение с мучительным напряжением, дважды переделывая оркестровую партитуру. Можно догадываться, что это было связано с желанием в полной мере воплотить дух мужественно-волевых преодолений и в конечном счёте обеспечить прорыв к утверждающему итогу.

Помимо совершенно характерной для себя и подробно освещённой выше такой личностной доминанты, как углублённо-сосредоточенная медитативность, автор находит опору и в захватывающем порыве созидательной деятельности.

Разворачивающаяся в центральном разделе Концерта токката не может не увлечь мощным динамизмом, бурным кипением трудовых усилий и тем вихревым потоком, в котором мчится, наращивая скорость, «локомотив» урбанистики. Между прочим, подобно музыке начального медитативного раздела, здесь вновь возникают переклички с Четырнадцатой сонатой Бетховена – на этот раз с фактурно-двигательной формулой её финала.

Пожалуй, ещё важнее найденная здесь духовная опора. Дважды, в кульминационных зонах Концерта (условно в «экспозиции» и «репризе»), делаются попытки прорыва к истине жизни. Страстная, жгучая жажда прозрения ищет для себя путь с невероятным напряжением, через невероятные трения и тернии, выходя к утверждению искомого.

Это искомое овеществляется в истовом молитвенно-заклинательном распеве, значимость которого подтверждается звоном колоколов. Имея в виду подобное, композитор в аннотации к произведению метафорически писал о *«солнечных восходах православной церковной музыки»*.

Стремление выдвинуть позитивные противовесы побуждало Альфреда Шнитке время от времени апеллировать к *чувству юмора*, которое предстаёт в его творчестве ненадёжным, но всё-таки неким спасательным кругом среди треволнений жизни. Один из показательных опытов в этом направлении – «Тихая ночь» (1978), обработка немецкой песни «*Stille Nacht*» для скрипки и фортепиано.

В качестве жанровой модели здесь выбран ноктюрн-пастораль, стилевой моделью стало нечто общеклассическое (в диапазоне от Моцарта до Малера). Сутью же является то, что лучше всего обозначить русским словом *ёрничество*. Но ёрничает композитор достаточно деликатно, с забавно-питtoresкными *glissandi* и интонационными «занозами», как бы набрасывая зарисовку человека, находящегося «под шафе».

Своё наиболее полное выражение юмористическое начало получило у Шнитке в оркестровой «Гоголь-сюите» (1981). Окончательно и с таким названием это сочинение складывалось довольно долго: от «Ревизской сказки» (сюита из музыки к одноимённому спектаклю Театра на Таганке, 1974), затем через «Сюиту по Гоголю» и «Сюиту на сюжеты Гоголя», а также через транскрипцию для двух фортепиано (позже появилась хореографическая фантазия на темы Гоголя «Эскизы», 1985). В результате возникло одно из редких для композитора, наиболее жизнерадостное его сочинение.

Эта остроумная изобретательная *buffa* характеристически-бытового плана, пронизанная озорством пересмешничества, основана главным образом на юмористическом преподнесении различных «стандартов» театральной музыки.

Пожалуй, наиболее интересное здесь связано со стилизацией классики и более поздних стилевых манер в их пародийном преломлении: Бетховен (№ 1), Гайдн (№ 2), Чайковский (№ 6), а также Шостакович (№ 8) и Гаврилин (№№ 3, 4, 7).

Кроме того, на потеху выставляется «оперетка» жизни, корнями своими уходящая в стихию обывательщины. Тогда на передний план выходит нескрываемая издёвка, а её средством становится доводимая до карикатуры утрированная подача избитых клише низменного музыкального быта (основными предметами «дешёвки» становятся вальс, а вслед за ним – танго).

В целом, «Гоголь-сюита» оказалась кульминацией и с точки зрения использования тех специфических приёмов, которые позво-

ляют говорить о жанре музыкального «капустника». Другая кульминация, появившаяся за год до «Гоголь-сюиты» – **Три сцены** для сопрано и инструментального ансамбля.

В более рассредоточенном виде приметы этого бурлескного жанра представлены, например, во всех версиях инструментальной фантазии «*Moz-Art à la Haydn*» и в оркестровой композиции «(He) сон в летнюю ночь». И при всех оговорках по части негативизма, хэппенинг Первой симфонии по форме и «ёрническому» запалу также представляет собой гигантский «капустник».

* * *

Своё наиболее глубокое и проникновенное выражение присутствующая в музыке Шнитке позитивная альтернатива получила в завершающих некоторые его произведения зонах *катарсиса*. Эти по своей драматургической функции «послесловия» становятся у композитора и средоточием гуманизма.

Первым таким светочем надежды и человечности стал **финал Фортепианного квинтета (1976)**. На пути к нему, в двух предыдущих частях возникает горделивое стремление преодолеть трагизм и душевную слабость всплесками волевой решимости. Но это удаётся только в завершающей части и совершенно иным путём.

Процесс изживания остроты субъективных переживаний, мучительной депрессии, саднящей душевной боли раскрыт с поразительной осязаемостью.

Монтажное сцепление обрывочных реминисценций тематического материала предшествующих частей в соединении с идущим от кинематографа приёмом наплыва выполнено таким образом, что зыбкие, призрачные воспоминания постепенно истаивают в туманной дымке – композитор «гасит» смуту и экспрессию этих тем, как бы стирая из памяти тягостные отголоски былого.

Чудо просветления совершается благодаря «серебряному напеву», который интонируется в высоком регистре фортепиано. Этот хрустальный «колокольчик» с его родниковой чистотой предстаёт как сказочное видение, чарующее своей безыскусностью и наивной безмятежностью.

Обозначение *Moderato pastorale* не случайно и потому, что перед нами отчётливая аллюзия на тему финала Шестой («*Пастораль*»

ной») симфонии Бетховена – как помним, эта часть носит название «Пастушеская песнь на берегу ручья».

Мягкая лучезарность тональности *Des*, в которой излагается этот наигрыш, дополнительно бросает на него отсветы божественного, вот почему правомерно впечатление: «*Des-dur*’ная тема венчает произведение воплощением неземного света» (Е.Чигарёва).

Слышимый в данной теме голос соприродного естества рождает упование на свет жизни – пусть не жизни в целом, но хотя бы в её соприкосновении с извечными гранями окружающего бытия.

Эта мелодия проводится неизменно четырнадцать раз, и в её убаюкивающей магии многоповторности чувствуется пульсация неумиряющей жизни, «капель» нескончаемого Времени («хрустальные часы вечности» – так Шнитке говорил об одной из тем Шостаковича).

Уводя в «зачарованную даль» (если воспользоваться речением А.Блока), хрустально-звончатое *ostinato* дарует желанный проблеск «в конце туннеля», мудрое приятие жизни («*Всё пройдёт*» ветхозаветного царя Соломона) и возвышенно-умиротворяющий дух всепоминания и всепрощения.

Катарсическое начало могло вторгаться в качестве нравственного императива – тихого, но потому психологически ещё более весомого. В *Concerto grosso № 2* (1982), после множества «безобразий и бесчинств» и после очередного приступа экспансии всякого рода скверны и беспардонщины, на грани финала-коды следует резкий прерыв форсированной звучности и начинается поистине сокровенное действие (*Andantino*).

Проникновенный «грудной» голос альтовой флейты звучит на глубокой педали квартета струнных, которые вводятся впервые и только здесь, после примерно 22 минут предшествующей музыки. На этот голос отзываются солисты (скрипка и виолончель), и теперь даже их «жестокий романс», о мелодраматизме которого говорилось выше, предстаёт глубоко одухотворённым, строгим и облагороженным.

Выпестованный таким образом лик истины, тишины и покоя ярко демонстрирует возможности Шнитке, наряду с мастерством запечатления «разбоя» мерзости и глумления, создавать неотразимо вдохновенные оазисы духовной чистоты и красоты.

При всём том необходима определённая оговорка. Да, происшедшее очищение выводит из хаоса дисгармонии, однако в этот катарсис изредка привносятся чуждые наслоения (стучащие тембры,

угрожающие наплывы диссонирующего звучания оркестра), а в самом конце возникает вопросительность и проставляется «многоточие».

И хотя главенствует аура надежды на доброе, светлое, всё же несомненно и то, что позитивный исход завоёвывается нелегко. Следовательно, приходится признать сакраментальное: Шнитке есть Шнитке. А это означает, что и его катарсические «финиши» чаще всего отличаются смысловой двойственностью.

Типичным примером подобной амбивалентности может служить **Первая виолончельная соната (1978)**. Казалось бы, уже в её I части в сознании героя произведения вырисовывается то, что можно воспринимать в качестве жизненной опоры: ключевой по своей драматургической роли просветлённо-ностальгический распев «волжских страданий» – опора тем более прочная, что в проведении у виолончели он поддержан хоралами фортепиано.

В финале этот образ далёких, манящих воспоминаний постепенно выводит из противоречивого состояния мучительных осмыслений и в начале коды звучанием «хрустальных колокольчиков» (у фортепиано) высвобождает от высоких напряжений и скорбной настроенности.

Тем не менее, при всей жажде целительного успокоения, к концу Сонаты подспудное воздействие рефлексии если и не сводит его на нет, то, по крайней мере, создаёт ощущение эфемерности и несбыточности. Всё застывает в неведении и беспомощности, вопросы остаются без ответов, растворяясь в «беззвучии» – характерна длительная завершающая педаль с сумрачным мерцанием низкой II ступени.

Завершающие обретения

Альфред Шнитке повествовал не только о жизни второй половины XX столетия, свидетелем и участником которой он был. Композитор постоянно углублялся в отдалённое прошлое (главным образом в целях его сопоставления с современностью), используя в этом случае ресурсы полистилистики как ведущей для его творчества эстетико-технологической системы.

Но, кроме того, он не раз прогнозировал будущее. И один из важнейших его прогнозов был весьма неутешительным – имеется в виду нарастающая опасность поглощения человеческого начала космическим. Вначале отметим некоторые пути его приближения к моделированию процессов космизации.

Один из таких путей пролегал через восхождение к разного рода абстракциям. Это достаточно характерно для поздних опусов композитора, с нередко свойственным им витанием отвлечённой мысли – мысли, от которой веет величавым холодом снежных вершин (из показательных образцов – I часть Восьмой симфонии).

Другим каналом служила «глобализация» звуковой материи. Вообще Шнитке довольно рано заявил о себе как о художнике планетарного масштаба: ещё на студенческой скамье в оратории «Нагасаки», а по-настоящему – в Первой симфонии.

Кстати, в её конце находим достаточно отчётливый намёк на всеобщую катастрофу, когда фоносфера рассыпается в «космическую пыль», среди которой мелькают обрывки «человеческой» музыки.

Среди этих обрывков – последние такты «Прощальной симфонии» Гайдна. Причём совсем не случайно они даны в магнитофонной записи, а не в живом исполнении, и потому воспринимаются *«как звуки репродуктора, уцелевшего на пепелище. Жизни больше нет, остались лишь воспоминания о ней»* (Е.Шабшаевич).

Говоря о глобальности, стоит упомянуть, что позже в творчестве Шнитке сложились два варианта её смыслового наполнения:

- первый в виде устрашающе-тяжеловесной поступи индустриального Молóха с сопутствующими ему наплывами железной мглы-смога и отчуждением от всего человеческого (III часть Третьей симфонии);

- второй – как грандиозный сурово-гимнический апофеоз, олицетворяющий «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию (генеральная кульминация финала Первого виолончельного концерта).

Флюиды космизма явственно ощутимы и в пантеистических картинах, созданных композитором. Самую грандиозную из них находим в I части той же **Третьей симфонии** (1981).

По форме это гигантская прелюдия (своего рода «экологический» пролог произведения), разворачивающаяся в три большие волны – каждая в единообразной эволюции от глухого рокота в нижних регистрах к сверхмощной кульминации, основанной на буквально ревущей вибрации оркестровой массы с охватом фактуры сверху донизу, что рождает впечатление гиперколоссальности.

Так воссоздаётся пейзаж современного всеземного бытия как некой праматерии в её нестройном, многоречивом колыхании и трое-

кратно вздымающейся из слепого хаоса первоприродной стихии к не менее слепой магме её состояния в эру урбанизации.

Употребив такие результирующие характеристики, как «слепой хаос» и «слепая магма», следует уточнить, что композиционно вся эта «анархия» базируется на сложных расчётах (таков один из парадоксов современной музыки).

Не затрагивая упоминавшейся выше системы цитат, квази-цитат и аллюзий, составляющих «хрестоматию» австро-немецкой музыки (заметим только, что начальный мотив напоминает столь же пантеистическое Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, но в *C-dur* вместо *Es-dur*), упомянем наиболее существенные конструктивные элементы:

- во-первых, каждую из трёх волн открывает другая группа инструментов – вначале струнные, затем деревянные духовые и, наконец, медные;

- во-вторых, фактура основана на контрапунктических наложениях, в том числе с применением техники бесконечного канона, и число линий-голосов доводится почти до семидесяти (А.Ивашкин справедливо отмечал «уникальную многослойность и полифоническую сложность партитуры»);

- и в-третьих, используя в основной теме обертоновый звукоряд, Шнитке приближает музыку к естественным первоначалам и тем самым способствует созданию впечатления объективистского характера обрисованной стихии.

От таких, достаточно актуализированных художественных решений Шнитке не раз поднимался к высотам вневременных категорий, что несомненно отмечало вхождение в сферу космогонии. Так, в целом ряде эпизодов **Четвёртой симфонии** композитор вновь и вновь обращает свой взор к Вечности (с наибольшей отчётливостью в колокольной постлюдии).

Симптоматично завершение **Фортепианного квинтета**: с последними проведениями мелодии-*ostinato* звучание постепенно истаивает, как бы растворяясь в далах Времени и Пространства.

Не менее характерно окончание **Новой Амстердамской симфонии** (авторизованная версия Струнного трио), где звуковые точки финального «многоточия» уходят вверх по обертоновому ряду, истаивая в высях Вечности и Бесконечности.

Надо признать, что идея подобного финиша-растворения была для Шнитке чрезвычайно притягательной, особенно на центральной

фазе его творчества – от Первой симфонии до Альтового концерта. Хрестоматийным средоточием тяготений такого рода можно считать VI часть (*Postludio*) *Concerto grosso № 1* (1977).

Здесь после заключительного проведения темы подготовленного фортепиано открывается обширная зона «рассыпания» образа, его рассеивания до космической пыли. Будучи прежде всего поэмой рефлекслирующих медитаций, отражающих переусложнённое, невероятно противоречивое сознание индивида, это произведение вполне логично венчает эзотерические блуждания эффектом аннигиляции.

Происходит распад и дематериализация звуковой ткани: туманные реминисценции тематизма предшествующих частей в виде его еле узнаваемых отголосков-осколков, слабо свистящие скрипичные флажолеты в предельно высоком регистре, мерцания разрозненных фантастических бликов рояля – всё знаменует процесс исчерпания, уход в ирреальное Ничто, растворение в нём, исчезновение в безмерных далях Пространства и Времени.

И в дополнение повторим сказанное в отношении кульминационного эпизода фильма «**Восхождение**». Музыка здесь представляет собой сонорно-шумовой поток, который длительное время неумолимо нарастает и почти мгновенно сворачивается после свершившейся казни, улечиваясь в космических далях. Так создаётся обобщённый образ фатального исхода земной жизни.

* * *

Теперь, переходя уже непосредственно к художественным прогнозам Шнитке на будущее, сразу же заметим, что были они весьма неутешительными. Имеется в виду опасность поглощения человеческого начала космическим, то есть трансформация земной цивилизации во внечеловеческое измерение, в космическое инобытие.

Подобно А.Тертеряну, который настойчиво разрабатывал эту идею в своих симфониях, Шнитке претворял её и средствами сонорно трактованного акустического инструментария (скажем, во Второй симфонии).

Но с наибольшей отчётливостью надвигающаяся ситуация тотального поглощения высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной им на знаменитом синтезаторе «АНС» и получившей весьма характерное название «**Поток**» (1969).

Сходную космогоническую идею он вначале попытался реализовать в оркестровой композиции «*Pianissimo...*» (1968). Здесь примерно в том же хронометраже (около восьми с половиной минут) была намечена аналогичная драматургическая траектория: от еле слышного звучания с очень постепенным, но неуклонным тембром-регистровым и динамическим нарастанием до кульминации катастрофического характера с последующим быстрым удалением-угасанием до слабо мерцающей точки унисонного тона.

Помимо более скромного художественного результата, различия состоят главным образом в трактовке сонорики, что особенно заметно в первой половине пьесы «*Pianissimo...*», где на основе этой техники создаётся не столько внелично-отчуждённая шумовая среда, сколько полуэкзотическая фантастика таинственных шорохов, невнятных колыханий, зыбких вибраций и далёких зарниц-отблесков (свою роль в подобной «конкретизации» сыграло обращение к акустическому инструментарию).

Кстати, перед нами примечательная иллюстрация того, как в композиторском творчестве могут не совпадать замысел и реальный результат. Импульсом к созданию этого сочинения послужил рассказ Ф.Кафки «В исправительной колонии».

Сюжет новеллы состоит в том, что по телу преступника длительное время особым образом наносится определённая надпись. Надпись эта фиксирует ту библейскую заповедь, которую нарушил испытуемый: не убий, не укради и т.п. Когда он осознаёт, что пишется на его теле, его пронзает шпиль и тело падает в яму.

Представить именно такое, тождественное рассказу Кафки восприятие слушателем этой музыкальной композиции просто невероятно. Реальный результат звукового воплощения подталкивает к иным семантическим, причём обобщённым истолкованиям.

Одно из возможных прочтений её действительного смысла выше было изложено. И опять-таки, как это было ранее отмечено в отношении I части Третьей симфонии, обращает на себя внимание парадокс несовпадения жёсткой конструктивной заданности «на входе» и воссозданной иррационально-мистической атмосферы «на выходе».

Что касается электронной композиции «Поток», Шнитке сам воспроизвёл её в ходе длительной работы на мощном синтезаторе, моделируя посредством искусственных звучаний чисто сонорного

типа абстрагированное движение вселенской материи, лишённое малейшей сопричастности к человеку.

Это, действительно, *поток* – поток космической плазмы, абсолютно внеличной и объективированной. Поскольку здесь нет ничего человеческого, постольку и не может быть речи о традиционной мелодичности – воспроизводится сугубо шумовое звучание различной интенсивности и различной тембральной окрашенности.

И точно так же не может быть речи об эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено каких-либо оттенков радости или печали. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд, в котором, по словам автора, ему *«хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона»* и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны – малую и большую.

В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гулящей околоземной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по самому своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого.

В результате, небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи, её загадочного Нечто и Ничто. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом современной цивилизации.

Так в опоре на синтезированные звучания регистрировался симптом её модификации в некое внечеловеческое, космическое измерение – к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и продвигается данный процесс в нарастающей прогрессии.

* * *

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема (путь земной цивилизации и прогнозы её перспектив) получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии** («Св.Флориан», 1979). В кратком тезисном изложении её концепцию можно представить следующим образом.

Драматургически симфония выстроена так, что в основном устанавливаются два хронологических пункта: далекое прошлое как *исток* и гипотетическое будущее как *исход*. Промежуточные стадии намечены преимущественно «пунктиром» – в соприкосновениях с условным, сугубо обобщённо трактованным классическим стилем (наиболее близким к Вагнеру).

В качестве *истока* избирается католицизм времен Средневековья как христианской зари европейской цивилизации, соответственно чему части Симфонии открываются вокально-хоровыми зачинами *a cappella*, в которых воспроизводятся литургические мелодии григорианских хоралов, заимствованные из Градуала.

Исход трактуется в варианте перехода земного, человеческого в некое космическое измерение, через слияние с вселенской материей. Прозрачной чистоте отрешённо-молитвенных песнопений противопоставляется предельная усложнённость звукового строя оркестровых эпизодов.

Незаурядное мастерство позволяет композитору воссоздать движение аморфно-абстрагированной магмы средствами акустического инструментария – благодаря многослойной обертоновой вибрации огромной сонорно-кластерной массы.

С точки зрения взаимодействия этих двух абсолютно различающихся между собой стилевых компонентов ключевую нагрузку несут на себе зоны постепенного поглощения человеческих голосов наплывами космического холода.

Теперь рассмотрим концепцию произведения подробнее. Уже в предыдущей симфонии Шнитке заявил о себе как о художнике-«глобалисте», но, в отличие от характерного для неё демонстративно субъективистского подхода, здесь он столь же демонстративно объективен и более того – можно говорить о явно объективистской позиции.

Это выражается в как бы полной отстранённости от всего личностно-эмоционального и в намеренном отсутствии так называемого авторского голоса (мы не найдём в интонационности произведения чего-то отчётливо «шниткеанского»).

Показательно и то, что своеобразный эпос данной масштабнейшей партитуры выдержан в относительно единой манере. Концепционно это единство определяется последовательно и в самых различ-

ных аспектах проведённой идеей поглощения человеческого начала космическим.

Начнём с того, что само по себе человеческое начало подаётся в сугубо объективистском ракурсе. Оно выявляется преимущественно в его вневременной ипостаси, что достигается благодаря опоре на «ветхозаветную» традицию григорианского пения и что, в свою очередь, порождает иллюзию восхождения к фундаментальным праосновам европейской цивилизации.

Этому впечатлению содействует и стремление композитора придерживаться канонов старинного жанрового архетипа – он создавал, по его определению, *«невидимую мессу»*, поскольку *«шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы, и в хоровой партии цитируются литургические мелодии»*, то есть каждая из частей открывается звучанием соответствующего григорианского хорала (от *Kyrie* до *Agnus Dei*).

«Невидимой» месса становится по причине активного введения самостоятельных оркестровых эпизодов – они представляют собой «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним.

В целом же эта симфония-месса оказывается монументальным ритуально-духовным действием, которое воспроизводится вокально-оркестровыми средствами, и её обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции «плазменного» состояния.

В своей исходной сути образ человечества предстаёт в легендарно-мифологизированных очертаниях, очищенным от тлена и суеты, в возвышенных раздумьях-рассуждениях, в благостных молитвенных приношениях, а также в торжественных ораторских произведениях, энергичных проповедях, звучных гимнических юбилеях и праздничных славословиях.

Однако в любом случае звучит всё это в надлично-отрешённом тоне, вне печали и радости (не более чем констатируя) и к тому же нередко как бы из глубины храма либо затерянным в огромных пространствах и отдалённых временах.

Основой служит григорианика, но преподносится она в широком стилевом спектре – от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного пения и многоголосия времён Возрождения. И то, и другое воспринимается как олицетворение истоков христианской культуры, её устоев и твердынь.

Отмеченные образные грани представлены преимущественно в начальных разделах каждой из частей и, как правило, в звучании *a cappella*. Отталкиваясь от этих исходных пунктов, в тех же частях обобщённо раскрывается последующая эволюция человеческого бытия.

Раскрывается она с нарастающим участием инструментальных ресурсов. И здесь время от времени прорываются уже эмоционально наполненные штрихи.

При всей сдержанности выражения в них угадывается глас опечаленного человека или внутренние борения смятенного духа – достаточно отчётливо, например, в эпизоде струнных в начале III части и в двух эпизодах солирующего гобоя в V-й.

Учитывая сопутствующее этому усиление внутренней напряжённости и сгущение затемнённого колорита, можно говорить о том, что в подобных витаниях мысли и рефлексиирующих медитациях фиксируется присущая историческому развитию прогрессирующая противоречивость и дисгармония человеческого существования (со всей наглядностью в IV части).

Такого рода «психотронные» нагнетания закономерно подводят к той фазе, когда возникает необходимость коренной трансформации в принципиально иное качество. Во Второй симфонии Шнитке это моделируется как перерождение человечески-земного в космическое.

И тогда, перефразируя лексикон Боэция, на смену *musica humana* (музыка человеческая) и вытеснявшей её *musica instrumentalis* (музыка инструментальная, то есть интеллектуализированная и «механическая») приходит *musica mundana* (музыка мировая, «небесная», вселенская).

Обозначенные «три музыки», составляющие концепционный остов произведения, с впечатляющей рельефностью и полнотой репрезентированы уже в исходных разделах I части.

В самом её начале через унисон мужских голосов экспонируется архетип григорианских песнопений как символ духовного целомудрия, сложившийся в эпоху становления христианского мироощущения – это именно *musica humana*.

Затем на раздумчивую монодию «певчих» всё гуще наслаиваются обволакивающие её блики *musica instrumentalis*, и первичный об-

раз постепенно затеняется, затуманивается, оттесняется, что олицетворяет этапы дальнейшего развития жизневосприятия (0.51 – здесь и далее из соображений наглядности соответствующие пункты драматургического развёртывания отмечены по хронометражу исполнительской версии Г.Рождественского).

Неуклонная модернизация, усложнение звукового строя с появлением признаков рефлексии и эмоциональной экспрессии даёт в качестве одной из вех истово-заклинательную молитвенность хорала струнных (4.07).

И наконец, стремительное разрастание фактурной массы подводит к возникновению *musica mundana*, поданной как бездушно-слепая, хаотичная, всеподавляющая стихия и знаменующей собой полное поглощение человеческого начала космическим.

Теперь и звучание струнных трансформируется до неузнаваемости (6.12). Катастрофичность бытия приобретает апокалиптические очертания, а колокольный трезвон воспринимается как знак неотвратимой погребальности (9.14).

Всё отмеченное базируется на единой интонационной основе, что служит вскрытию логически мотивированной диалектики процесса исторической эволюции. И один из результатов этой эволюции состоит в следующем: если *musica humana* наполнена высоким сакральным смыслом, то её космогоническая метаморфоза не только обезличена, но и «обесмыслена».

Абсолютное преобразование звучания осуществляется средствами сонорно-кластерной техники с предельно многослойным насыщением диссонантной вертикали. Причём поразительно, что сделано это исключительно ресурсами акустического инструментария, но с достижением эффекта его «электронизации».

Рассмотренный концепционный тезис симфонии многовариантно развивается в следующих её частях в любых формах взаимодействия человеческого и космического.

Безусловное превосходство второго перед первым обеспечивается уже хотя бы тем, что они находятся в слишком разных «весовых категориях»: *humana* – это почти только четыре певца-солиста и камерный хор, а *mundana* – большой оркестр с четверным составом духовых, к которому присоединены все разновидности клавишных (орган, клавесин, фортепиано, челеста), а также две арфы, гитара и бас-гитара.

Этот «вселенский» массив систематически заявляет о себе очень по-разному – слабыми мерцаниями и интенсивными сгустками аморфной звукошумовой среды, прорастаниями исподволь и громогласными прорывами, наплывами отчуждающего холода и грохочущими обвалами катаклизмов, которые могут восприниматься как знак экологической катастрофы.

Глас человеческий пытается отстоять своё существование, но чаще всего тонет в хаосе, мгле и глухоте потоков всеобщей материи. Тихая, просветлённая кода симфонии вроде бы одаряет робкой надеждой, но и этот *finalis* прочитывается скорее «лебединой песней» страждущего человечества и умирающей человечности, поскольку космическая мгла накрывает и поглощает земной мир.

Завершая размышления над Второй симфонией, следует напомнить о жизненном впечатлении, послужившем импульсом её замысла. Имеется в виду посещение композитором монастыря *St. Florian*, близ города Линца, что на севере Австрии (как известно, в этом монастыре учился, работал органистом и был похоронен Антон Брукнер).

По словам самого Альфреда Шнитке, войдя в «*мрачную барочную церковь*», он испытал совершенно особое «*ощущение холодной и мощной пустоты*». Столь личностно-специфичное восприятие вряд ли было для него тогда случайным.

Оно несомненно связывалось с проблемой космизации, вошедшей в его сознание тех лет (или художественно-интуитивное подсознание – это не суть важно). И данное произведение явилось манифестом уже начавшегося процесса перерождения человеческой цивилизации в смутно прозреваемое инобытие.

* * *

Только что речь шла о зафиксированных в музыке Альфреда Шнитке нерадостных прогнозах. Но будем надеяться, что это художественные пророчества на достаточно отдалённую перспективу, поэтому обратимся к ближайшему будущему – будущему, которое сейчас стало для нас настоящим и о котором композитор много размышлял на завершающей фазе своего пути, начавшейся с середины 1980-х годов.

Насколько позволяет судить общая панорама отечественного музыкального творчества, Шнитке раньше многих других стал прозревать горизонты следующего исторического периода, в котором мы

ныне пребываем и который всё чаще определяем обозначением *Постмодерн*.

Иногда в отношении этой художественной ситуации употребляют термин *поставангард*, в чём есть своё рациональное зерно, однако данное понятие далеко не способно охватить всю многоликую структуру происходящего процесса.

В поздних произведениях Шнитке, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно синтезирующий личностное и общезначимое, мýку и благо бытия.

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко всё более объективному видению мира и к его всё более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного, «вздорного», наносного.

При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приёмах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

И тогда начинала формироваться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развёртывании и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости образного строя. Определяющими критериями становятся незамутнённая кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты.

Данную эстетическую программу композитору удалось реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В балете «**Пер Гюнт**» (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века.

Вслед за музыкой Альфреда Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное

блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг (эту сцену предвосхищала хоровая кода Четвёртой симфонии, 1983).

В целом, данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяжённости.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объёмнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество – тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма.

Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений – так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григовского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутнённость тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992).

Обозначенный этим достаточно устойчивый интерес к так называемому локальному колориту важен не только с точки зрения согласованности с «местом действия» сюжетной канвы. «Пер Гюнт» стал ярким выражением у Шнитке того художественного течения, которое получило название *неоромантизм* и с которым композитор ощутимо соприкасался в ряде сочинений 1980-х годов.

В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с классико-романтической эпохой становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

* * *

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам.

При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: с одной стороны, «вырастая» из второй половины XX века, с другой – формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия.

Одно из таких произведений – **Первый виолончельный концерт** (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы конфликта личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы.

Данный процесс репрезентируется с укрупнённой масштабностью и в формах обобщённо-сюжетного повествования. Проследим последовательное развёртывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчёркнуто серьёзный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придаёт явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстаёт сильной, мужественной, но её окружение (грузная масса оркестра) ещё сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления.

Solo поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокрушительного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины).

Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску.

Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определённого понимания, даже сочувствия.

Благодаря приёму *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке и вслед за Шостаковичем, это медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряжённейших осмыслений.

Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчётливости передаёт свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению.

Реализовать это желание частично удаётся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое:

- отсюда то, что уже не раз отмечалось в быстрых частях ряда предшествующих сочинений – *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в неё вводятся элементы гротескного танца);

- отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времён.

Прозрение подлинной истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же – постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям.

Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь возглашается сурово-

торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз веры в жизнь, веры в человека.

Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию. Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который, композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («*во весь голос*», как сказал бы Владимир Маяковский).

В этом грандиозном эпосе своё место находит и голос отдельного человека – звук тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остаётся верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных далях.

Что это – недоверие к патетике любого «формата» или метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остаётся то, что для слушательского восприятия решающим остаётся прогремевший перед этим «многоточием» вселенский апофеоз.

Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: «*Мне его будто подарили*». И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «**Торжественный кант**» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как **Пятая симфония** (фигурирует и в качестве *Concerto grosso № 4*, 1988), **Второй виолончельный концерт** (1990) и **Вторая виолончельная соната** (1994).

Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряжённого, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстранённости. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

* * *

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики. И уже на предыдущем этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» зауспокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклонения, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести её в спектакль.

Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь неприкладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращённых к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и её концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: *экспансионизм* («громкое», «мужское») и *смирение* («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Её ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Dies irae*) и IV (*Tuba mirum*) частей.

Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, это устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий.

Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жёсткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность.

И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создаётся ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» всё отчётливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII и XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешённости, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви.

При том, что на всём здесь лежит печать печали, это печаль просветлённая и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*.

Всё соотнесено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, понижающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляю-

щая её арка-реприза крайних частей (I-я и XIV-я с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы».

Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развёрнутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклинательности.

С другой стороны, завораживающая магия остринатности навеивает образ извечной тоски по Богу и Божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостижимой Вечной Женственности.

И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «*На всё воля Божья*».

Обилие приведённых толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – из самых больших художественных откровений Шнитке.

Реквием же, взятый в целом, стал самым далёким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

* * *

Рассмотренный Реквием и другие «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра.

На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстранённости, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщённых интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешённо-надвременное. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаці. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали **Три духовных хора (Три священных гимна, 1984)**. Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русского музыкального православия с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчеркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации.

Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорошего письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие заключалось в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению и следовательно – вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

Концерт для хора, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаці в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними.

Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего.

Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно

продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью чёрною до края» и III – «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» и IV – «Сей труд, что начинал я с упованьем и именем Твоим»).

Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: «Текст *Нарекаци* – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем».

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклонения (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщённо воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и способам многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати).

При всём том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягкодиссолирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создаёт впечатление «соборного».

И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

* * *

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала ещё более масштабная хоровая композиция «**Стихи покаянные**» (1988), где композитор углубляет своё постижение православной традиции.

Написанная на подлинные тексты одноимённого русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- I. Плакася Адамо предъ раемо съдя;
- II. Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое;
- III. Сего ради нищъ есмь;
- IV. Душе моя, душе моя, почто во грѣсех пребываеши;
- V. Окаянне, убогыи человѣче!;
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы;
- VII. Душе моя, како не устрашаешия;
- VIII. Аще хочещи победити безвременную печаль;
- IX. Всепомянух житие свое клирское;
- X. Придѣте, христоносении людие;
- XI. Наго изыдохо на плачь сеи;
- XII. (Без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное тогда о тексте: *«Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение».*

А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела».

Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причём в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т.д. (и, к примеру, 8/8 предстаёт в комбинации ♪♪♪ ♪♪ ♪♪♪).

Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани. Она может быть хоральной и, напротив, насыщенно полифонической или представлять истончённо-прозрачной, а по контрасту – избыточно

массивной (до 14 голосов, причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете» одиннадцати тонов кряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности – от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения.

Столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потёмки» духовного и душевного мира.

И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропеваётся песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло.

Как видим, её значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия.

И именно в них со всей отчётливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «*Стихи покаянные*» во всей отчётливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Тенгиза Абуладзе «*Покаяние*» (1987).

* * *

Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке приходится на первую половину 1990-х годов. Но ещё до этого, в 1985-м он перенёс первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году – второй, в 1994-м – третий, ещё более тяжёлый, чем прежние, в 1996-м – четвёртый по

счёту, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвёртом году жизни, композитор скончался.

С 1989 года с перерывами жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, в 1990-м он и жена Ирина получили двойное гражданство – советское и немецкое.

До 1994 года композитор продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению С.Волкова, «серия инсультов превратила Шнитке из всюду попевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника».

Тяжёлая болезнь не могла не наложить определённой печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Отдельные опусы воспринимаются скорее как отголоски былого.

Так, *Concerto grosso № 6* (1993), который стал последним в линии данного жанра, пульсирует отзвуками «банала» и прежних «неистовств». Эпилог для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996) напоминает о космогонии времён «*Pianissimo...*», «Потока» и Второй симфонии, но космогонии, переведённой в плоскость высветленно-идиллических витаний.

Кстати, очень похоже, что название этого произведения отнюдь не случайно – композитор проставлял таким образом завершающую точку своего творческого пути (хотя его последнюю, Девятую симфонию иногда датируют не 1995, а 1997 годом). И не подтверждает ли его жизненная траектория мысль Гёте: у подлинных демиургов исчерпание творческого потенциала почти неминуемо ведёт к физическому исходу.

Созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока что не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. При всём том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь. Одно из них состоит в том, что на этой стадии он явно вступал в новый виток художественного поиска и выработывал музыкальный язык, кардинально отличающийся от прежнего.

Важное свойство обновляемого художественного мышления состояло в обращении к «метафизике» абстрагированных построений. Действительно, с достаточными основаниями можно говорить о строго конструктивной заданности, подчас соприкасающейся с ощущени-

ем известного аскетизма, об отвлечённости образной материи и о «чёрно-белой» графичности музыкального письма.

Это в первую очередь касается поздних фортепианных вещей Шнитке – **«Пять афоризмов»** (1990), **Вторая и Третья сонаты** (1991, 1992). Их звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идёт от интеллектуализма элитарного свойства.

«Охлаждённость» эмоционального тонуса говорит о тяготении к отрешённости, в связи с чем часто используется крайне высокий, «стеклянный» регистр инструмента и в том числе пронзительный стук на одной клавише. Господство подчёркнуто прозрачной фактуры особенно ощутимо по соседству с густыми «кляксами» кластеров.

Параллельно тенденциям абстрагированности в творчестве Шнитке последних лет активно развивалась линия автобиографизма. Далёкой программной заявкой к ней была появившаяся ещё в 1982 году композиция **«Lebenslauf»** (**«Жизнеописание»**) с её жёстко графической конфигурацией, призванной напомнить о неумолимом биении времени (этот отсчёт ведут четыре метронома, фортепиано и три исполнителя на ударных инструментах).

Жанр музыкального «автопортрета» оказался заново востребованным в самом конце этого десятилетия, начиная с самоизлияний **«Монолог»** для альта и струнных, написанного в 1989 году. В том же году был создан последний, **Четвёртый квартет**, в «дневниковых записях» обозначивший ситуацию тупика жизни и её угасание.

И, начиная с **Первой фортепианной сонаты** (1987), самым показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце произведений истаивание физического «я», уход в Ничто и смертоносный удар, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения (таково завершение Второй фортепианной сонаты – 1991 и Концерта на троих – 1993).

* * *

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать «лебедиными песнями». При восприятии отдельных страниц последних симфоний возникают ассоциации с особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин.

Но более притягательным оказывается то, что, к примеру, находим в III части **Восьмой симфонии**. В *Lento*, длящемся около 18 минут, воссоздан мир трепетно-поэтичных чувств, овеянных строгой, целомудренной мыслью.

В спектре этих чувств доминирует эмоция просветлённой печали жизненного заката. А с точки зрения проникновенной человечности художественного высказывания характерно то, что многое здесь основано на выразительной монодии, и её почти сплошь ведут струнные.

Именно в таком роде и именно для струнных написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся ещё в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжёлая болезнь, которая в конечном счёте свела его в могилу. Имеется в виду **Струнное трио**, на основе которого в 1987 году возникла Новая Амстердамская симфонietta, а в 1992-м Фортепианное трио.

Практика подобных переработок была у Шнитке довольно обычной. Так, Первая скрипичная соната, а позже Фортепианный квинтет были аранжированы для симфонического оркестра (Квинтет под названием «*In memoriam*»), в *Concerto grosso № 1* солирующие скрипки могут быть заменены на флейту и гобой, «Сюита в старинном стиле» получила целый ряд вариантов по составу инструментов и т.д.

Появление нескольких версий Струнного трио доказывает, насколько оно было дорого автору. Но счастливая мысль перевести его в звучание камерного оркестра принадлежала Юрию Башмету, который и выполнил эту редакцию под наблюдением автора.

Мысль действительно была счастливой, поскольку представляется, что благодаря «умноженному» звуку струнного ансамбля произведение обрело наибольшую выразительную силу. Так появилась **Трио-соната**, или **Новая Амстердамская симфонietta**.

Тем не менее, в каждой из инструментальных версий есть свои достоинства. К примеру, в хрупком звучании Струнного трио сильнее ощущается пронзительная исповедальность и явственнее прослушивается ситуация предсмертия.

Две его части (*Moderato* и *Adagio*) дают разные грани одного и того же: горечь, страдание, щемящая тоска, скорбные раздумья и противление, вырастающее из нежелания мириться с неотвратимой реальностью, мучительные борения личности с последующим движением к внутренней гармонии, к примирению с неизбежным порядком вещей.

Обо всём этом поэма-исповедь рассказывает, уподобляя музыку человеческой речи и на основе универсально-синтезирующего стиля, где персональное, принадлежащее Альфреду Шнитке, и общезначимо-объективное сливаются в неразрывном единстве.

Это истинная классика – не только потому что её автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего столетия.

Написанная для струнных, Новая Амстердамская симфония ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности. А присущие ей исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать её духовным завещанием мастера, его напутствием живущим.

Всем этим данное произведение напоминает то, к чему в своей последней, Седьмой симфонии пришёл другой «ниспровергатель» – Сергей Прокофьев. А общий тон просветлённой печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай»...

Послесловие

Завершая обзор творчества Альфреда Шнитке, ещё раз вернёмся к вопросу о его национальных «ферментах», что уже было обозначено формулой *российский немец*.

Да, по происхождению своему он был немцем с примесью еврейской крови. Явственно тяготел к немецкой культуре, в полной мере владел немецким языком, создал на нём ряд произведений. В 1982 году был крещён как католик.

Так случилось главным образом по той причине, что его мать была крещена в этой вере и, наверное, не без воздействия детских воспоминаний о глубоко набожной бабушке, по семейным традициям пребывавшей в лоне католичества.

Наконец, стоит напомнить, что первые знаки официального признания исходили от родины его предков: ещё в том же 1982-м его, замалчиваемого в Советском Союзе, возводят в члены Академии искусств Западного Берлина, а несколько позже в члены аналогичных ака-

демии Баварии и ГДР. Последние годы провёл в Германии, скончался в 1998-м в Гамбурге.

Итак, для Шнитке, по его словам, *«немецкое – это целый круг, который существовал всю жизнь»*, но с уточнением того рода, что *«это было второе по значению»* после русского. Следовательно, самые большие права на него имеет Россия.

Он был взращён, в основном, на почве русской жизни и русской культуры. *«Хотя немецкий – мой родной язык, я говорю и пишу гораздо лучше по-русски»*. И считал, что обязан России *«очень многим»*, в том числе *«эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке»*.

В частности, говоря о колоссальном воздействии на него русской литературы, он особенно выделял то влияние, которое оказал на него Достоевский.

«И продолжает оказывать, потому что сохраняет то первоначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении. Он как бы не бывает понят весь...»

В нём есть нечто настолько высокое, идеальное, что логикой никогда не будет исчерпано. Вся его адова жизнь, когда надо было гнать книги со страшной скоростью и некогда было их отделявать, захлёбывающийся тон – всё это и дало ему огромное преимущество, уж не говоря о гигантских концепциях».

Примечательно, что на Западе долгое время не понимали, о чём музыка Шнитке, в то время как у нас его художественные идеи схватывали мгновенно и принимали безоговорочно, причём круг поклонников быстро расширялся.

Присоединим к этому сказанное самим Альфредом Шнитке в одном из интервью 1995 года: *«На мои концерты ходят во всём мире, но нигде эта музыка не нужна так, как нужна была тогда в России»*, добавляя любопытную психологическую деталь – *«Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России»*.

Следовательно, проблематика его искусства была во многом порождена особенностями жизни нашей страны – именно в этой социально-духовной атмосфере она получила исключительную рельефность и заострённость.

Остаётся уточнить два следующих биографических факта: ко времени своей человеческой зрелости Шнитке стал искренне и глубоко верующим в лоне православия, а на закате жизни всё чаще думал о возвращении на родину. В том же интервью 1995 года можно прочесть следующее.

«Мы уезжали не навсегда, просто – работать. И до сих пор не хотим вывозить из московской квартиры книги и ноты: это означало бы, что нашим домом окончательно станет Гамбург.

В первый год после отъезда мы нигде не жили постоянно дольше трёх недель, всё время возвращались в Москву. Потом случилось так, что я заболел, и это стало удаваться всё реже, и я осознал, что уехал из страны, где вырос, из Москвы, которую любил, из среды, которую жил».

Теперь по поводу православия, которое он чтит больше, чем католичество.

«Я – католик. Но здесь, в Москве, я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай (Николай Анатольевич Ведерников), православный священник. И я чувствую, что это правильно.

Отец Николай – а этим он действует на меня всегда – очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать...

Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) – для меня событие, и я это переживаю до конца...

Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я здесь должен ходить в православную».

И ещё, из общих наблюдений.

«В русском характере есть очень много преимуществ... Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову.

Это – невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство – есть приращение, а не коренное свойство».

Добавим к сказанному, что согласно завещанию, его отпевали в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем

кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?!

* * *

Только что в цитированном фрагменте мелькнула фраза «я еврей», напоминающая о ещё одном компоненте его человеческой и художественной натуры. Вновь представим слово самому композитору.

«Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получить паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем.

Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы “отмыться” от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем – по отцу».

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия. Он считал, что наделён «ярко выраженной еврейской внешностью», хотя, просматривая фотографии, нетрудно убедиться, что подобные свойства его наружности стали заметнее только в самые последние годы жизни.

Но как бы ни расценивать черты внешности, более существенным является то, что Шнитке не знал при этом ни одного из трёх иудейских языков, ни обычаев. И главное: *«Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю».*

Итак, полунемец, полуеврей и «ни капли русской крови», однако русский по преобладающей своей сути – кстати, зарубежные энциклопедии и словари безоговорочно именуют его русским композитором.

По причине этой «трилеммы» для Шнитке всегда существовали болезненные «проблемы самосознания», и в течение всей жизни над ним довлел неразрешимый психологический комплекс. Комплекс, который дополнительно обостряли выпады сторонних лиц, что приходилось терпеть уже с детских лет, проведённых в Заволжье.

«Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное.

Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слиш-

ком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть.

Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендовали уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей».

Подчас в самопризнаниях композитора сквозило открытое отчаяние.

«У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений...»

Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать – немка, а отец – еврей, хотя и Шнитке.

Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем – я и языка не знаю еврейского. И родной язык – русский, хотя немецкий я изучил раньше.

... Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я – еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём тройне отделяет – как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР».

Печальные констатации Альфреда Шнитке типа «у меня нигде нет естественного права на родину» во всём напоминают не менее горькие слова, произнесённые за столетие до него одним из его музыкальных предтеч, Густавом Малером: «Я трижды лишён родины: как чех – среди австрийцев, как австриец – среди немцев, как еврей – во всём мире».

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам Шнитке охарактеризовал следующим образом: «Всё воспринимаемое нами как случайное – по сути дела неслучайное, это содержание жизни».

Игра случая, которая так много определила в его жизни, стечение обстоятельств, так называемая судьба и, наконец, перст Божий – вот что можно видеть за триединством «русское – немецкое – еврейское», которое в варианте творчества Шнитке принесло одно из драгоценных приобретений мировой культуры.

О диалектике этого «интернационального симбиоза» хорошо сказала его коллега по отечественному авангарду, композитор София Губайдулина.

«Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации – две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии – еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности».

* * *

Вернёмся к тому понятию, с которого начиналось изложение – *российский немец*. При всей формальной правомерности данного понятия, стоит ли локализовать такое явление, как Альфред Шнитке? В конечном счёте он был, если воспользоваться лексиконом эпохи Просвещения, *гражданином мира*.

Во всей полноте осмысливая его наследие, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб, и после кончины Д.Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Его творческое наследие вошло в плоть и кровь современной культуры чрезвычайно широко, причём в качестве важнейшей, абсолютно необходимой составляющей. Представляется, что искания Шнитке в известной мере подытожили многовековое развитие европейского музыкального искусства, на своей поздней фазе открывая художественные горизонты нынешнего тысячелетия.

Об этом азербайджанский композитор Франгиз Али-заде говорил уже в 1987 году.

«Партитуры Шнитке – то, к чему пришла сегодня западноевропейская симфоническая традиция. Движущей силой развития здесь становится всеобъемлющий, космогонический интеллект, устремлённый к новому познанию, но несущий в себе реалии прошлого. Грандиозная музыкальная память словно превращается в самостоятельный персонаж, она прорезает толщу веков – не только прошлое, но и будущее.

Музыка Шнитке – высокоорганизованная, глубоко прочувствованная, любовно продуманная в деталях “игра в бисер” уходящей духовности. Быть может, поэтому она всегда оставляет чувство щемящей грусти, привкус последнего “прости”».

В жизненном пути Альфреда Шнитке присутствовала некая магическая закономерность, связанная с серединами десятилетий, в которые он жил. Вот эти семь вех:

- середина 1930-х годов – рождение,
- середина 1940-х – перемещение из провинции в крупные столичные центры (вначале Вена, затем Москва),
- середина 1950-х – он утверждает в своём композиторском призвании,
- середина 1960-х – обретает творческую самостоятельность,
- середина 1970-х – вступает в центральную фазу творчества,
- середина 1980-х – прогнозирует стиль рубежа XXI столетия,
- середина 1990-х годов – постепенно уходит из жизни.

Будучи смертным человеком, Альфред Гарриевич Шнитке имел смелость и счастье магией искусства широко раздвинуть хронологические координаты постигаемого нами бытия.

Границы его исторической памяти простирались на всё предыдущее тысячелетие и даже глубже, а в канун следующей эры ему удалось наметить очертания того музыкального стиля, который стал доминирующим в наши дни.

Этим и прежде всего тем, что ему удалось создать произведения непреходящей ценности, он обрёл бессмертие.

Основные произведения А.Г.Шнитке

Инструментальные концерты

Диалог для виолончели и 7 инструменталистов (1965)

Концерт для альты с оркестром (1985)

Концерт № 1 для виолончели с оркестром (1986)

Концерт № 2 для виолончели с оркестром (1990)

Концерт для гобоя, арфы и струнных инструментов (Двойной концерт) (1971)

Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1957)

Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966)

Концерт № 3 для скрипки и камерного оркестра (1978)
Концерт № 4 для скрипки с оркестром (1984)
Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра (1988)
Концерт для фортепиано и струнных (1979)
Концерт для фортепиано с оркестром (1960)
Концерт на троих (Тройной концерт) для скрипки, альты, виолончели и струнных (1994)
***Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)**
***Concerto grosso № 2* для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1982)**
***Concerto grosso № 3* для двух скрипок, клавесина, челесты, фортепиано и 14 струнных (1985)**
***Concerto grosso № 4 (Симфония № 5)* для симфонического оркестра (1988)**
***Concerto grosso № 5* (1991)**
***Concerto grosso № 6* для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1993)**
Монолог для альты с оркестром (1989)
Музыка для фортепиано и камерного оркестра (1964)

Произведения для оркестра

Гоголь-сюита для оркестра (1981)
Детская сюита для малого оркестра (1962)
***In memoriam* (оркестровая версия Фортепианного квинтета) (1978)**
(He) сон в летнюю ночь ((*Kein Sommernachtstraum*)) для симфонического оркестра (1985)
Пассакалья для большого оркестра (1980)
***Pianissimo...* для симфонического оркестра (1968)**
Посвящение Григу (*Hommage à Grieg*) для оркестра (1992)
Поток, электронная композиция (1969)
Ритуал для симфонического оркестра. Памяти погибших во Второй мировой войне (К 40-летию освобождения Белграда) (1985)
Симфония № 1 для большого оркестра (1972)
Симфония № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979)

Симфония № 3 (1981)
Симфония № 4 для солистов и камерного оркестра (1983)
Симфония № 5 (*Concerto grosso № 4*) для симфонического оркестра (1988)
Симфония № 6 (1992)
Симфония № 7 (1993)
Симфония № 8 (1994)
Симфония № 9 (1995 или 1997)
Четыре афоризма для камерного оркестра (1988)

Камерная музыка

A Paganini для скрипки соло (1982)
Вариации на один аккорд для фортепиано (1965)
Вариации на одну струну для фортепиано (1989)
Гимны: I – виолончель, арфа, литавры; II – виолончель, контрабас; III – виолончель, фагот, клавесин, колокола; IV – виолончель, контрабас, фагот, клавесин, арфа, литавры, колокола (2 исполнителя на ударных инструментах) (1974–1979)
Голоса природы для 10 женских голосов и вибратона (без слов) (1972)
Две маленькие пьесы для органа (1980)
Диалог для виолончели и инструментального ансамбля (1965)
Жизнеописание (*Lebenslauf*) для четырёх метрономов, трёх исполнителей на ударных инструментах и фортепиано (1982)
Звук и отзвук (*Schall und Hall*) для тромбона и органа (1983)
Звучащие буквы для виолончели соло (1988)
Импровизация и fuga для фортепиано (1965)
Канон памяти Игоря Стравинского для струнного квартета (1971)
Cantus perpetuus для клавишных инструментов и ударных (1975)
Квартет для четырёх ударников (1994)
Мадригал памяти О.Кагана для скрипки или виолончели соло (1991)
Менуэт для скрипки, альты и виолончели (1992)
Moz–Art для двух скрипок (по эскизам Моцарта К.416 d) (1976)
Moz–Art (версия для ансамбля: гобой, клавесин, арфа, скрипка, виолончель, контрабас) (1980)

- Moz–Art à la Haydn* для двух скрипок и камерного оркестра (6 скрипок, 4 альты, 2 виолончели, контрабас) (1977)
- Музыка к воображаемому спектаклю** для ансамбля (1985)
- Пассакалья** для двух фортепиано (1956)
- Поздравительное рондо** для скрипки и фортепиано (1974)
- Полифоническое танго** для ансамбля (1979)
- Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу** для фортепиано в шесть рук (1979)
- Прелюдия и фуга** для фортепиано (1963)
- Прелюдия памяти Д.Шостаковича** для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты (1975)
- Пять афоризмов** для фортепиано (1990)
- Пять фрагментов по картинам Босха** для тенора и инструментального ансамбля (1994)
- Септет** для флейты, двух кларнетов, скрипки, альты, виолончели, клавесина или органа (1982)
- Серенада** для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (2 тарелки, 2 том-тома, малый и большой барабаны, колокола) (1968)
- Соната для виолончели и фортепиано № 1** (1978)
- Соната для виолончели и фортепиано № 2** (1994)
- Соната для скрипки и фортепиано № 1** (1963)
- Соната для скрипки и фортепиано № 2** (1968)
- Соната для скрипки и фортепиано № 3** (1994)
- Соната для фортепиано № 1** (1987)
- Соната для фортепиано № 2** (1991)
- Соната для фортепиано № 3** (1992)
- Сонатина** для фортепиано (1994)
- Струнное трио** (1985); редакция для камерного оркестра (**Триосоната** или **Новая Амстердамская симфониетта**, 1987); редакция в качестве **Фортепианного трио** (1992)
- Струнный квартет № 1** (1966)
- Струнный квартет № 2** (1980)
- Струнный квартет № 3** (1983)
- Струнный квартет № 4** (1989)
- Сюита в старинном стиле** для скрипки и фортепиано (1972, существуют и другие инструментальные версии)
- Тихая музыка** для скрипки и виолончели (1979)

Тихая ночь («*Stille Nacht*»), обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано (1978)

Три мадригала для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавесина (1980)

Три стихотворения Виктора Шнитке (*Drei Gedichte von Viktor Schnittke*) для голоса и фортепиано (1988)

Три стихотворения Марины Цветаевой для меццо-сопрано и фортепиано (1965)

Три сцены для сопрано и инструментального ансамбля (1980)

Три фрагмента для клавесина (1990)

Фортепианный квартет (1988)

Фортепианный квинтет (1976)

Четыре пьесы для фортепиано (1971)

Эпилог для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)

Вокально-симфоническая и хоровая музыка

Agnus Dei для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991)

История доктора Иоганна Фауста, кантата для контральто, контратенора, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983)

Концерт для смешанного хора (1985)

Lux Aeterna для хора и оркестра (1994)

Minnesang для 52 хористов (1981)

Нагасаки, оратория для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1958)

Песни войны и мира, кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1959)

Реквием для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975)

Солнечное пение (*Der Sonnengesang des Franz von Assisi*), кантата для двух смешанных хоров и 6 инструментов (1976)

Стихи покаянные для хора без сопровождения (1988)

Торжественный кант для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991)

Три духовных хора (Три священных гимна) (1984)

Оперы и балеты

Джезуальдо, опера (1995)

Доктор Живаго, музыкальная притча (1993)

Жёлтый звук, сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора (1974)
Жизнь с идиотом, опера (1991)
История доктора Иоганна Фауста, опера (1994)
Лабиринты, балет в пяти эпизодах (1971)
Одиннадцатая заповедь, опера в двух актах (1962, клавира)
Пер Гюнт, балет в трёх актах (1987)
Эскизы, хореографическая фантазия на темы Гоголя в одном действии (1985)

Музыка к фильмам

Агония (1974)
Ангел (Комиссар) (1968)
Бабочка (1972)
Балерина на корабле (1969)
Белый пароход (1975)
Белый пудель (1984)
Вальс (1969)
В мире басен (1973)
Восхождение (1976)
Вступление (1962)
Выбор цели (1974)
Вызываем огонь на себя (1964)
Выше голову (1972)
Города и годы (1973)
Горячий снег (1972)
Дневные звёзды (1966)
Дом и хозяин (1967)
Домик в Коломне (1971)
Дрессировщики (1976)
Дядя Ваня (1970)
Евгений Онегин (1981)
Звездопад (1983)
И с вами снова я (1980)
Клоуны и дети (1976)
Комиссар (1967)
Крепыш (1981)
Лариса (1980)

Маленькие трагедии (1979)
Мёртвые души (1983)
Мир сегодня (И всё-таки я верю) (1974)
На углу Арбата и улицы Бубулиной (1972)
Наш Гагарин (1971)
Ночной звонок (1968)
Осень (Мосфильм, 1974)
Осень (Союзмультфильм, 1982)
Отец Сергей (1978)
Парадоксы эволюции (1979)
Повесть о неизвестном актёре (1976)
Последний рейс «Альбатроса» (1971)
Похождения зубного врача (1965)
Право на прыжок (1972)
Приключения Травки (1975)
Прощание (1980)
Рикки-Тики-Тави (1975)
Сказка странствий (1982)
Сказ о том, как царь Пётр арапа женил (1976)
Спорт, спорт, спорт (1970)
Стеклянная гармоника (1968)
Стреляные гильзы (1968)
Тоска (1969)
Трудные дороги мира (1973)
Ты и я (1971)
Фантазии Фарятьева (1981)
Чайка (1970)
Чили в борьбе, надежде и тревоге (1972)
Шестое июля (1968)
Шкаф (1971)
Шуточка (1966)
Экипаж (1980)
Я к вам лечу воспоминаньем (1978)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Лилия Вишневская</i> Татьяна МАЛЫШЕВА.....	3
<i>Николай Шиянов</i> Семён ГЛИКМАН	8
<i>Александр Ярешко</i> Лилия ВИШНЕВСКАЯ.....	20
<i>Галина Демченко</i> Ирина ЕГОРОВА.....	27
<i>Лилия Вишневская</i> Людмила ТОПОРКОВА	53
<i>Людмила Топоркова</i> Игорь ДОРОДНОВ.....	56
<i>Людмила Топоркова</i> Галина ДЕМЧЕНКО.....	72
<i>Наталья Быстричкина</i> Владимир КОРОЛЕВСКИЙ	83
<i>Оксана Алексеева</i> Владимир МИШЛЕ	103
<i>Николай Шиянов</i> Виталий ОКороков.....	111
<i>Ирина Наточеева</i> Сергей ПОЛОЗОВ	114
<i>Александр Демченко</i> Ольга НЕМКОВА	131
<i>Лилия Вишневская</i> Алексей ПАВЛЮЧУК	146
<i>Ирина Соколова</i> Николай ШИЯНОВ	174
<i>Лилия Вишневская, Александр Демченко</i> Иван СУББОТИН	189
<i>Елена Дрынкина</i> Владимир ОРЛОВ	193
<i>Александр Демченко</i> Альфред ШНИТКЕ.....	208

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXV

*По материалам VII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»
Посвящение Елене Гохман
(К 85-летию со дня рождения)*

20 апреля 2021 года

Редактор – С.П.Шлыкова

Подписано к печати 06.07.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 0,3. Уч.-изд. л. 14,1. Тираж 100. Заказ 64.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1