

2. Грайворонский В.В., Омакаева Э.У., Пюрбеев Г.Ц. Калмыкия: 400 лет в составе России // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. – 2010. – № 2. – С. 159–163.
3. Омакаева Э.У. Язык и фольклор западных монголов // Second International Conference «Past and Present of the Mongolic peoples». – Ulaanbaatar, 2007. – Pp. 82–86.
4. Омакаева Э.У., Гедеева Д.Б., Гэрэлмаа Г. К характеристике коллекций ойратских письменных памятников, хранящихся на территории Кобдоского и Убсунурского аймаков Монголии (по материалам полевых исследований российской-монгольской академической экспедиции 2007 г.) // Ойрад судлал: өнөө ба ирээдүй. – 2011. – С. 322–326.
5. Омакаева Э.У., Гедеева Д.Б., Гэрэлмаа Г. О составе коллекции ойратских письменных памятников, хранящихся на территории западных аймаков Монголии (по материалам полевых исследований российской-монгольской экспедиции 2007 г.) // Цырендоржиевские чтения – IV. Тибетская цивилизация и кочевые народы Евразии: кросскультурные контакты. – Киев, 2008. – С. 416–423.
6. Омакаева Э.У., Хабунова Е.Э., Гедеева Д.Б. О сохранности устных и письменных традиций ойратов (по материалам российско-монгольской экспедиции в Западную Монголию в 2007 г.) // Память мира: историко-документальное наследие буддизма. Матлы Межд. науч.-практ. конференции. Москва, 25–26 ноября 2010 г. – М.: РГГУ, 2011. – С. 170–178.

**Н.В. Бычкова,**  
**Белорусский государственный педагогический**  
**университет им. Максима Танка**

## **ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ 60–80-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

*В представленной статье рассматриваются сольные и ансамблевые фортепианные произведения Эдисона Денисова в контексте различных стилевых тенденций, в разной степени проявившихся в русской музыке советского периода в 60–80-х годах прошлого столетия. Изучение проявлений в фортепианных сочинениях композитора ведущих для 60-х и 70–80-х годов стилевых ориентиров предпринято автором с учетом определившей ракурс исследования «выговоренной поэтики» – высказываний Денисова, его современников, музыковедов.*

*Ключевые слова: Эдисон Денисов, фортепианная музыка, русская советская музыка, стилевые тенденции.*

Творчество Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) стало достоянием истории музыкальной культуры второй половины прошлого столетия и прочно вошло в новое тысячелетие. Среди причин – краугольные этико-эстетические идеи композитора (Свет, Добро, Красота, Тишина, Духовность, Мастерство), оптимизм и высокая требовательность к себе. Все это в целом, чутко воспринятое учениками Денисова и его

последователями, как никогда востребовано в XXI в. с его ставкой на профессионализм, оригинальность и духовность.

После Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, как считает В. Ценова, искусство Денисова является одной из основных вех отечественной музыкальной культуры XX в. ввиду того, что «именно ему удалось сказать по-настоящему свое веское музыкальное слово в данный период истории нашей культуры <...>

на уровне высочайшего профессионализма и мастерства» [11, с. 39]. Исследователь подчеркивает, что музыку Денисова уже на рубеже веков можно было бы назвать «новой классикой – чем-то отстоявшимся и эталонным, всеобщим художественным достоянием» [11, с. 39]. Академизм музыки Денисова в значении образцовости является, по мнению первого официального ученика композитора Ю. Каспарова, «магистральной линией» его творчества [цит. по: 11, с. 38]. Академизм Денисова подобен стволу дерева, питающего свои ветви. В этом смысле искусство композитора представляет собой неоспоримую ценность, благодаря которой сама личность является своеобразным ориентиром для композиторов молодого поколения. В силу этого можно говорить о представлении Денисова как классика музыки XX в., если иметь в виду широкое понимание слова «классик». В частности, Г. Нейгауз отмечал, что «понятие классик фактически означает, что данный художник <...>, независимо от того, когда он жил <...>, представляет некую неувядаемую ценность, что он вечный современник» [8, с. 114–115].

Творчество Денисова является уникальным художественным явлением в русском музыкальном искусстве второй половины XX в. Оно «соткано» из многообразных сторон-ипостасей этой яркой личности – Денисова-композитора, Денисова-математика, Денисова-исследователя, Денисова-пропагандиста, Денисова-«отца» композиторской школы.

Следует помнить, что формирование личности Денисова происходило в непростой для развития советского музыкального искусства период – в условиях тоталитарного режима, идеологической борьбы с «загнивающим Западом», в атмосфере, удушающей всякое свободомыслие, в том числе и творческое [13]. Денисов наряду с А. Волконским (являясь, по существу его прямым последователем), А. Шнитке, С. Губайдулиной, А. Пяртом и другими «молодыми композиторами-шестидесятниками» поколения нонконформистов, прокладывая себе дорогу, достойно отстаивая свою оригинальность, индивидуальность, шлифуя безупречное мастерство. Не одно десятилетие в СССР Денисову сопутствовала слава «бездарности», «выскочки из технарей», «лженоватора», что в реальности контрастировало объективно широкому признанию Денисова не только в европейских музыкальных кругах, но и за их пределами (США, Япония). На родине же с музыкой композитора открыто боролись, всячески препятствовали установлению

контактов с зарубежными музыкантами, срывали концерты, не допускали общения с публикой.

Признание Денисова в России произошло на рубеже 80–90-х гг., что выглядело одновременно парадоксально и характерно для русской художественной культуры того периода. В 1992 г. композитору официально было позволено вести класс композиции в Московской консерватории. Год 1990-й был знаменателен в общественно-политической и творческой жизни Денисова его избранием в состав Секретариата Союза композитора (боровшегося с композитором в течение всех предшествующих десятилетий), в народные депутаты России, а также – президентом новой Ассоциации современной музыки (АСМ). Официальное признание дало Денисову возможность реально влиять на творческие судьбы российских музыкантов, пропагандировать русскую Новую музыку (Ю. Холопов). Так, существующие по инициативе композитора различные формы пропагандистской деятельности АСМ – концерты, участие в отечественных и зарубежных фестивалях, встречи с талантливыми композиторами, издания и записи новой музыки – позволили Н. Шантырь сделать любопытные сравнения: «Честь и хвала Денисову, чья «организаторская деятельность» сравнима разве с деятельностью в XIX в. Балакирева. Вероятно, когда-нибудь ему воздадут должное как создателю новой, советской “Могучей кучки”: у него хватило характера проложить дорогу молодой неофициальной эстетической группировки к слушателю. Сначала – к западному; к отечественному основные каналы были перекрыты. Всячески пропагандируя творчество этой группировки, он тем самым сделал возможным существование и более молодых нонконформистов, благодаря крепнувшей традиции и поруче» [12, с. 163].

Музыкальное наследие Денисова весьма многогранно в жанровом отношении: музыкально-театральная, оркестровая и камерно-инструментальная музыка, произведения для хора и голоса, инструментальный театр, электронная и конкретная музыка, музыка для кино, театра, теле- и радиопостановок, реконструкции-завершения и оркестровки произведений других авторов. Лучшие из его опусов – опера «Пена дней», балет «Исповедь», оркестровая пьеса «Живопись», вокально-инструментальные циклы «Жизнь в красном» и «Голубая тетрадь», кантата «Солнце инков», «Плачи», Реквием, виолончельный, фортепианный, флейтовый, скрипичный концерты, вокальные циклы на стихи

А. Пушкина и А. Блока – свидетельствуют о непревзойденном мастерстве композитора и его весомом вкладе в развитие сценических и оркестровых жанров в музыкальном искусстве второй половины XX в. Отметим, что хотя на страницах своих Записных книжек и в беседах с Д. Шульгиным композитор нередко признавался в потребности писать только вокальную музыку, все же количество инструментальных сочинений в его творчестве заметно преобладает. Сам Денисов объясняет это обстоятельство существовавшим спросом, постоянными заказами от исполнителей-инструменталистов или издательств на инструментальные произведения.

Однако, как отмечают исследователи, с течением времени стало очевидно, что дарование Денисова, который находился в постоянных поисках новых тембровых красок, раскрылось на основе применения современных техник письма именно в сфере инструментальной музыки. И влияние композитора на последующие поколения музыкантов ощущается, исходя из осмысления развития российского музыкального искусства рубежа веков, прежде всего, в области инструментального творчества.

Отдельную яркую страницу инструментального творчества Денисова занимает его фортепианная музыка. В беседах с Д. Шульгиным композитор признался, что очень любит рояль. Денисов намеренно ограничился малым числом произведений для фортепиано, считая, что найти нестандартную манеру письма, свой собственный подход к этому инструменту в XX в., подобно А. Скрябину или К. Штокхаузену, очень трудно. Тем не менее, в разговоре с Д. Шульгиным композитор подчеркнул, что рояль для него – тот инструмент, для которого ему почему-то хотелось писать. Поэтому неудивительно, что после случившейся в 1994 г. автокатастрофы композитор, возвращаясь к творчеству, сочинил в первую очередь Три прелюдии для фортепиано.

На наш взгляд, фортепианная музыка Денисова является оригинальной, индивидуальной областью его творчества. Ее своеобразие и неповторимый облик во многом обусловлен спецификой самого инструмента и связанных с ним комплексом выразительных средств, индивидуально трактованных композитором. Кроме этого, в сольных фортепианных произведениях сказалось увлечение Денисова живописными образами, выразилась любовь к отточенности деталей, эстетике звука и тишины, в Фортепианном же концерте – приверженность композитора к яркому концертному стилю и освоение джазовой лексики. В таком качестве

фортепианная музыка Денисова выступает как своеобразный микрокосмос, обладающий тембровой уникальностью фортепиано и вмещающий в себя основные художественно-эстетические идеи и стилевые константы творчества композитора.

Фортепианное наследие Денисова трудно представить вне связи его с контекстом важнейших художественных тенденций развития музыкального искусства второй половины XX в., со всем многообразием форм их проявления. Обозначим основные точки соприкосновения фортепианной музыки композитора с характерными художественными явлениями музыки второй половины столетия.

#### *Авангардная тенденция*

Музыка Денисова, в том числе и его фортепианные произведения, гласно и негласно связана с понятием «советский авангард». Как известно, начиная с 60-х гг., советская музыка была перенасыщена революционными поисками и концепциями создания другого звукового мира. Благодаря принятому новому политическому курсу, ориентированному на преодоление изоляции советской культуры, для советского музыкального искусства пришло время настоящего прорыва к современным музыкальным техникам письма, к новым звуковым реалиям. Осваивались серийная техника, в меньшей мере сериальная (тотальный сериализм как замкнутая и универсальная система музыкальной организации в советской музыке не получил распространения), алеаторика и сонорика, а также принципы электронных и конкретных музыкальных композиций.

С самых первых художественных опытов стала очевидной специфика использования советскими композиторами тех или иных современных музыкальных систем. Ведущим стремлением художников было желание подчинить новейшие техники и приемы письма определенному художественному замыслу, идейно-образному содержанию сочинения и своей собственной творческой индивидуальности. В результате возникла необходимость интеграции, свободного сплава элементов различных музыкально-языковых систем с особенностями национального музыкального искусства, которая в каждом конкретном художественном образце разрешалась достаточно специфично и индивидуально. В этом, прежде всего, и заключается, как считал М. Тараканов, мировое значение русской музыкальной культуры. По его мнению, она была «не чужда общеевропейским проблемам», но давала на них «свои, особые ответы в духе сложившихся национальных традиций» и тем самым ставила перед музыкальным Западом, по его мысли,

«новые, неведомые ему проблемы» [9, с. 28]. Попутно заметим, что М. Тараканов использует понятие «советский авангард» с большой осторожностью и считает, что строже и точнее следует говорить только о существовании в современной советской музыке авангардных тенденций. Он объясняет это тем, что авангард (аналогичный западноевропейскому музыкальному авангарду) как законченная музыкальная система с определенными идейно-эстетическими и художественными установками в среде советских мастеров практически никогда не существовал, так как не соответствовал специфике национальных традиций русской музыкальной культуры.

Интересно, что эта позиция советского ученого соприкасается с взглядами и некоторых зарубежных исследователей, в частности, французского энтузиаста русской музыки Ж.-П. Арманго, в личности которого сплавлены воедино таланты менеджера, пианиста, гастролирующего по всему миру, и музыковеда, автора ряда теоретических статей и монографий, в том числе и о творчестве Денисова. В частности, Ж.-П. Арманго сказал: «Причин тогдашнего запрета я не понимаю до сих пор. Вроде бы ваших композиторов упрекали в “левизне”, в подражании европейской моде. Но ведь это не так! Меня, как и других музыкантов с Запада, в русском искусстве привлекает именно оригинальное и органичное сочетание тенденций западного авангарда с глубинными русскими традициями. Современная российская музыка в моем понимании подобна разветвленному дереву, питаемому самыми разными мировыми идеями. Напротив, для развития западноевропейского искусства более характерен отказ от сознания ранее. Сошлюсь хотя бы на историю французской музыки: Дебюсси отрицал идеи Берлиоза, Пуленк и Мийо – Дебюсси, Булез – всей “Шестерки”» [2, с. 56–57].

С точкой зрения М. Тараканова сходны и взгляды Н. Шантырь: «... авангардизм как таковой – технологически-экспериментальный, хулиганский не очень то прижился на почве Достоевского, и то музыкальное направление, которые у нас принято называть “авангардизм”, – можно назвать так весьма условно. Потому что те эстетические поиски, которые происходили в нем у нас в стране в последние 15 лет (середина 70-х–80-е гг.), служили содержательными опытами, в результате которых формировались новые возможности выражения, а с ними новое содержание современной музыки...» [12, с. 168].

Авангардные тенденции с течением времени более или менее ярко проявились в творчестве композиторов как радикального, так и традиционного направления. Однако

наиболее активно экспериментирование с новыми методами композиции было свойственно композиторам более молодого поколения. Оно стало характерным, например, для Б. Тищенко, С. Слонимского, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Р. Леденёва, В. Сильвестрова и Э. Денисова. Для них 60-е гг. были одновременно и временем кристаллизации и оформления индивидуальных творческих манер. К концу 60-х гг. в советской музыкальной культуре сформировалось идейно-стилевое ядро «нового авангарда», повторившего в некоторой степени диалектику шёнберговского «тройственного союза» западного музыкального авангарда 20-х гг. «Три ветви из одного ствола; диалектическое единство и противоположность индивидуальностей: Денисов – Шнитке – Губайдулина. Технический блеск, классическая уравновешенность, светскость – Эдисон Денисов; безудержный технологический романтизм, поиск манеры, равнозначный поиску смысла жизни – Альфред Шнитке; вслушивание в хрупкую чистоту отзвуков в душе, отрешенной от светскости – Софья Губайдулина» [12, с. 166]. И во время этого сонма советских авангардистов стоит их духовный отец – Эдисон Денисов.

Бесспорное лидерство мастера заключается в его раннем и последовательном разрушении традиции (в значении традиционного), в стремительном порыве к свободному самовыражению, к яркости красок и новизне мысли. «Солнце инков» (1964), «Итальянские песни» (1964), «Плачи» (1966) – эти и другие сочинения композитора запечатали в его творчестве «авангардные» искания начала 60-х гг. Мысль Денисова о том, что «вся музыка, которая в свое время являлась “авангардом”, со временем становится классикой, почти всегда» [4, с. 25], подтверждается с течением времени не только на примере современников-единомышленников композитора, но и в отношении его самого.

В русле авангардных тенденций русской советской музыки 60-х гг. находится и фортепианная музыка Денисова. Именно в фортепианных произведениях композитор одним из первых в стране использует ортодоксальную додекафонию. Примером этого могут служить Вариации (1961). Другим сочинением, появившимся хронологически после серийных Вариаций, явился фортепианный ансамбль Три пьесы для фортепиано в четыре руки (1967), где наряду с серийной техникой содержатся и некоторые специфические черты сериализма, характерного для музыкального авангарда XX в.

Интерес Денисова к серийности проявился и в исследовательском русле. Он первым в СССР написал серьезную теоретическую работу проблемного содержания «Додекафония и основные проблемы современного композиторского творчества» (1962–1963). В ней композитор попытался осмыслить характер и сущность серийной техники, подчеркнув наиболее близкие для себя стороны этого явления. Серия для Денисова – основная интонационная база сочинения, однако к ней, по его мнению, следует относиться как к «подпорке». «Интонационный материал, лежащий в основе серии, всегда должен быть естественным, – пишет композитор. – Ячейки ее должны обладать способностью жить и развиваться самостоятельно, как ветви одного дерева» [7, с. 46]. Это высказывание перекликается с другой мыслью композитора о функциональном назначении серии: «Серию можно сделать и выразительной мелодией, и суммой интервалов, пригодной для свободного перетасовывания» [7, с. ], что является одним из принципов двенадцатитоновой техники Денисова.

Отметим специфику использования Денисовым серийной техники в различных творческих периодах. В 1961 году, не отказываясь полностью от тональности, композитор перешел к додекафонной технике. В своих первых серийных сочинениях – Вариациях для фортепиано (1961), Музыке для одиннадцати духовых и литавр (1961), в I части Скрипичной сонаты (1963) – в применении правил письма очевидно их сходство с методами, характерными для ортодоксальной техники А. Шёнберга. «Почему я это делал? – задается вопросом Денисов. – Мне хотелось понять новую музыку, не только анализируя Шёнберга и Веберна, но и доказать себе, что могу сам использовать эту технику и тем самым понять ее суть» [5, с. 74].

«Солнце инков» (1964) обозначило отказ от ортодоксальной додекафонии в пользу свободно трактованной серийности и сонорике. В нем композитор обретает собственную технику. Тенденция к размыванию серийного метода и переходу к другим – сонорике, алеаторике – характеризует стилистику сочинений Денисова 70–80-х гг. Таким образом, на протяжении творческого пути отношение композитора к серийности и ее удельный вес в системе использованных композитором композиционных техник менялось. От применения ортодоксальной додекафонии он перешел к постепенному утверждению собственной двенадцатитоновой техники.

Фортепианные композиции Денисова последующих десятилетий (70–80-е гг.)

находятся уже в русле иных стилевых ориентаций. Напомним, что этот период в русской музыке характеризуется своеобразным процессом «наведения мостов», установления диалога с прошлым. Творческие контакты с наследием предыдущих эпох послужили основой для появления так называемых «рефлексивных» (В. Медушевский) или «историко-интерпретирующих» (Т. Чередниченко) стилей. Наиболее ярко проявившие себя неостили – неоклассицизм, необарокко, неофольклоризм, неоканонизм (Т. Чередниченко), неоромантизм – обусловили появление в музыке XX века нового явления: стилевую множественность или стилевой плюрализм. Его основой явилось свободное, многообразное совмещение характерных признаков различных стилевых систем, что позволяет охарактеризовать XX в. в целом как «эпоху стилей» (Г. Григорьева) или «эпоху мышления стилями» (Т. Левая). Именно в этот период открывается широкий простор для творческих потенций художника, проявляющийся в свободной ориентации на различные модели, переходе от одной манеры письма к другой, от одного вида техники к другому. «Более того, – пишет М. Арановский, характеризуя стилевую ситуацию в русской музыке второй половины 70-х годов, – свободное оперирование стилями и техниками является сегодня едва ли не важнейшим критерием высокого профессионализма» [1, с. 39].

Свободное оперирование стилевыми направлениями в русской музыке – весьма характерная примета периода, охватывающего 70–80-е гг. «Временем активных стилевых взаимодействий» называет эту стадию развития русской музыки Г. Григорьева. По ее мнению, «возникает новое качество стиля, проявляющееся в множественно-стилевом варьировании с его опорой на весь стилистический “срез” музыкальной культуры; ранее дифференцированные, различные стилевые направления (фольклорные, неоклассические и иные) теперь выступают в едином русле интенсификации активных стилевых синтезов» [3, с.22].

Период 70–80-х гг. характеризуется возрождением романтизма и импрессионизма, получивших новые и специфические формы выражения.

Каким же было отношение Денисова к подобного рода «неостилям»? Резко отрицательно. Вот некоторые его замечания из Записных книжек.

«“Новая простота” и “новый романтизм” – это такие же пустые (и капитулянтские) течения, как и “мини-музыка”. Это все – музыка для дураков (опять тот же блеф и

одурачивание публики). Это – течения не опасные (ибо они слабы и случайны), но очень вредные для традиции в музыке (ибо они подменяют традицию псевдотрадиционностью)» [7, с. 47].

«Позиция всех “новейших” течений – негативная (минимализм, новый псевдоромантизм, и т. д.), а все настоящие художники имели позитивную позицию в искусстве» [7, с. 59].

«Сейчас художник, падая, обязательно одевает ту или иную маску и облекает свое падение в “новое направление” в искусстве. Сейчас все это называется научно и интеллигентно либо “полистилистикой”, либо “мини-музыкой”, либо “китч-музыкой” и т. п.» [7, с. 90].

Тем не менее, ряд фортепианных сочинений Денисова 70–80-х гг. содержит элементы стилистик музыкального неоромантизма и неомимпрессионизма.

#### *Неоромантическая тенденция*

Появление в 70–80-х гг. неоромантической тенденции объясняется рядом исторически-социально обусловленных причин. Во-первых, неоромантизм XX в. – это возрождение тенденции к «открытой» эмоциональности, которую, быть может, нужно расценивать как реакцию на своего рода «антиромантизм» предшествующего этапа развития европейской и непосредственно советской музыки. Под «предшествующим этапом» следует иметь в виду 60-е гг. – десятилетие, характеризующееся освоением русскими композиторами современных техник письма. Таким образом, неоромантизм возник как реакция на авангард 60-х гг., пронизанный духом экспериментаторства и активных поисков, потребность в обновлении языка, применении каких-либо необычных, экстраординарных средств, которые воспринимались как гарантия художественной ценности произведения.

Во-вторых, обращение к стилистике романтизма характерно для композиторов, начавших свой путь в 50-е гг., и чья творческая зрелость приходилась на рассматриваемый период (в частности, для Денисова), что связано, прежде всего, с тяготением художников к субъективному самовыражению.

В-третьих, как утверждает Г. Григорьева, в эти годы произошла заметная стилевая переориентация. Если в первой половине столетия наиболее сильными полюсами стилистов притяжения являлись Д. Шостакович, С. Прокофьев, Б. Барток, то теперь наряду с ними активизируется интерес и к другим, например, к А. Скрябину, П. Чайковскому, Г. Малеру, К. Дебюсси, Р. Вагнеру, что способствовало расширению

круга стилевых ориентиров «включением» художников романтического мировосприятия.

В-четвертых, новая волна романтизма принесла с собой характерные романтические мотивы, окрашенные веянием современности. Таковы романтические концепции, основанные на конфликте личности со средой. К ним относят позднее квартетное творчество Д. Шостаковича, «Анну Каренину» Р. Щедрина, «Мятежный мир поэта» Н. Сидельникова и др. Симфоническим полотнам Г. Канчели и А. Тертеряна присуще обращение к теме природы в ее столкновении с развильной силой современной цивилизации, а также к теме гармонии и красоты мироздания в их космическом понимании. Самопогруженность, акцент на интроспективном, обращении к миру души, состояние уединения и самоуглубления, прекрасные сами по себе, являлись неотъемлемой частью жизни человека романтической эпохи, а теперь насыщают музыку и композиторов-современников. Ностальгическая окрашенность мотива утраченных иллюзий, тоска по гармонии и душевному равновесию, столь часто преследующая современного человека, – все это сообщает сочинениям романтическую тональность.

Наконец, пятая причина возникновения неоромантизма перекликается со второй. Обращение к романтизму стало характерным для тех художников, кто в 70-е гг. обретает яркую и неповторимую индивидуальность. Среди них можно назвать Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Слонимского, В. Сильвестрова, Э. Денисова и др. Потребность в самовыражении вынуждает композиторов отказаться от надличностного, отстраненного типа концепций музыки 60-х годов и обратиться к иной стилевой системе. «Почему композиторов вдруг потянуло к звукосозерцаниям прежней музыки, будто бы давно уже преодоленной в поступательном движении музыкального прогресса? – задается вопросом М. Тараканов и отвечает: – Обычные объяснения, сводящиеся все к поискам духовной опоры, к стремлению придать музыке большую человечность, вернуть ей свойства непосредственного языка души верны лишь частично. Есть и другая побудительная причина, которая сводится к одному – к стремлению высказаться по-своему, придать музыкальным композициям отпечаток собственной личности, своего взгляда на мир. И путь к такому самовыражению ныне уже не находят в изобретении “своих систем”, тиражирование которых делает их общим достоянием, свое нередко обретается в

неожиданном до парадоксальности преломлении уже известного» [10, с. 194].

Также весьма характерны и показательны названия ряда произведений, отсылающих к определенному стилю: «Романтическая музыка» Р. Щедрина, «Романтическая соната» для фортепиано О. Кивы, «Романтическая музыка» Э. Денисова, «Романтические послания» В. Шуля, «Романтическая музыка» для трио П. Плакидиса, «Час души» и «Сады радости и печали» С. Губайдулиной, «Двенадцать романтических пьес» для фортепиано А. Баланчивадзе и др.

Эстетика романтизма созвучна мировосприятию и художественным устремлениям Денисова. Стилистические особенности музыкального неоромантизма проявились во многих сочинениях композитора 70-80-х гг. Среди них назовем «Романтическую музыку» для гобоя, арфы и струнного трио (1968), вокальные циклы «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980), «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981), оперу «Пена дней» (1981), «Три картины Пауля Клее» для альта и ансамбля (1985), фортепианные сочинения и др.

В произведениях для фортепиано Денисова неоромантическая музыкальная стилистика проявилась весьма специфично и многообразно. Так, в некоторых из них черты программности свидетельствуют о преломлении эстетики романтизма, в частности, картинно-образительного типа программности, вызывающей определенные ассоциации с изобразительным искусством («Знаки на белом», «Отражения», «Точки и линии»).

С романтической композицией роднит также почти осязаемое присутствие в сочинениях Денисова лирического героя, отождествляемого с образом самого автора. Это ощущается уже в доверительно-лирическом тоне повествования, тонких сменах психологических состояний. Однако наиболее явственно «слово от автора» обнаруживается на интонационно-мотивном уровне, благодаря введению в ткань сочинений интонационных комплексов типа EDS, семантика которых у Денисова связана с «утонченной, красивой, выразительной тканью и идеалом “новой красоты”» [6, с. 82]. Являясь по существу монограммой композитора, комплекс EDS предстает в четырех линейных формах: как прима, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия. Комплексы типа EDS в их многообразных комбинациях составляют основу различных тематических образований фортепианных сочинений Денисова 70–80-х гг.

Еще одна черта неоромантизма в произведениях Денисова – в открытости

формы. В этой связи отмечает на себя внимание завершение ряда сочинений характерной для опусов композитора улетающей, истаивающей кодой, которая усиливает впечатление зыбкости, мимолетности образов. «“Исчезнувшая музыка”, – читаем в Записных книжках Денисова, – это часто происходит в кодах моих сочинений (например, кода Струнного трио)» [7, с. 69]. Следующее высказывание композитора особо подчеркивает важность коды в его сочинениях: «У меня почему-то всегда в кодах самое главное, последнее и самое важное слово... (разр. – Э. Д.)» [7, с. 56].

Романтическая идея бесконечности, интерес к невоплощенному, «лишенному еще формы, твердых очертаний, находящемуся в становлении, творимому и еще несотворенному» (Н. Берковский) оказались созвучны устремлениям современных композиторов, соприкасающимся с потоком сознания, который возникает стихийно, рождаясь интуитивно, подсознательно.

Наряду с претворением в сочинениях Денисова музыкальной стилистики неоромантизма, ясно ощутимо и воздействие импрессионизма, которое проявляется в отношении композитора к звуку.

#### *Неоимпрессионистическая тенденция*

##### Возникновение

неоимпрессионистической тенденции связывают с началом 60-х гг., когда наряду с додекафонией советскими композиторами осваивались и другие композиционные техники. Это, прежде всего алеаторика и сонористика (сонорика), в которых самодовлеющее значение стал приобретать тембр, краска и даже отдельно взятый звук, что так близко эстетике импрессионистического искусства. Стремление передать красоту поэзии остановившегося мгновения, природы и собственно звука вызвали к жизни большое количество произведений, в которых используются принципы алеаторической и сонористической организации. Среди них – «Как прикосновение морской волны», «Дерево и птица» для альта и виолончели О. Балакаускаса. Второй квартет «Год стрекозы» Б. Кутавичюса, «Из детских рисунков» П. Плакидиса, «Музыка улетающим птицам» для квинтета деревянных духовых, «Пейзаж с птицами» для флейты соло П. Васкса, «Лесная музыка» В. Сильвестрова и др.

Неоимпрессионистические искания Денисова многогранно претворились в ряде оркестровых сочинений («Живопись» для большого оркестра (1970), «Акварель» для струнного оркестра (1975), «Три картины Пауля Клее» для альта и ансамбля (1985),

«Колокола в тумане» для большого оркестра (1988) и др.), а также в фортепианных произведениях 70-80-х гг.

Эстетика импрессионизма проявилась в фортепианных сочинениях Денисова в умении передавать красоту застывших, статических состояний («Знаки на белом»), зыбкость, трепетность, подвижность образа («Отражения», «Pour Daniel»), а также слушать тишину («Знаки на белом», «Точки и линии»).

В этом же русле находятся и приемы пространственно-колористического письма, способствующие раскрытию программного замысла его сочинений. В их числе – элементы звукописи, имитирующие явления внешнего мира – дуновения, блики, шорохи, мерцания («Знаки на белом», «Отражения», «Pour Daniel», «Точки и линии»), россыпи звезд (Три пьесы для фортепиано в четыре руки, «Точки и линии») – все это насыщает музыкальную ткань произведений композитора.

Важным средством воссоздания неоимпрессионистического колорита служит и тембровая характеристичность фортепиано. Использование Денисовым высокого регистра ассоциируется с освоением воздушного пространства, стремление к всеохватности регистров инструмента свидетельствует о расширении пространственных представлений («Знаки на белом», «Отражения», «Pour Daniel»). Например, в «Точках и линиях» используется огромный регистровый разброс голосов, возникающий в условиях восьмиручной ансамблевой игры.

Импрессионистическую трактовку приобретает вся палитра используемых композитором средств. Можно отметить тонкую динамическую нюансировку, которая проявляется в применении разнообразных оттенков динамических ресурсов, например, piano (ppp-pp в «Pour Daniel», и ppp-pp в «Знаках на белом»), или всей динамической шкалы (в «Точках и линиях», «Отражениях» – это ppp-ff (fff)); детализированную педализацию, призванную создать поля сонорного звучания («Знаки на белом», «Точки и линии»); обилие пауз. Например, в связи с «загадочной», по мнению Денисова пьесой «Знаки на белом» композитор отмечал: «... В моей пьесе “Знаки на белом” гораздо больше пауз, чем в других сочинениях, и тишина там выразительна и важна» [5, с. 75]. Он считал, что идеальным местом ее исполнения должна быть небольшая затемненная комната. Все это в комплексе создает особый сонористический эффект тишины, «вслушивания», обусловленный особой концепцией звука – отношением к звуку как определенной эстетической ценности, символу красоты и гармонии. В другом сочинении, в

фортепианном ансамбле «Точки и линии», значение ритма пауз в условиях пуантилистической «стрельбы» резко возрастает до уровня выразительного средства.

Однако, неоромантическая и неоимпрессионистическая тенденции зачастую соединяются воедино, вливаясь в общий стилиевой контекст сочинения. Это характеризует в рамках отдельной музыкальной композиции важнейшую сторону «стилевой множественности» музыкального искусства второй половины XX века. Подобного рода слияние разнородных стилиевых тенденций, в том числе неоромантической и неоимпрессионистической, с различной степенью их соотношения обнаруживается и в некоторых фортепианных сочинениях Денисова 70–80-х гг. («Знаки на белом», «Отражения», «Pour Daniel», «Точки и линии»). Так, например, в пьесе «Знаки на белом» композитор предстал преемником различных художественных явлений музыкального романтизма и импрессионизма. На наш взгляд, в музыкальной ткани сочинения органично сочетаются открытость формы фортепианных сонат А. Скрябина, элементы колокольности С. Рахманинова, позднеромантическая трактовка гармонии в духе Р. Вагнера (quasi – альтерированные созвучия с добавлением побочных и внедряющихся тонов), изобразительная звукопись и фактурные особенности фортепианных сочинений М. Равеля.

*Тенденция индивидуализации художественных замыслов*

Необходимо отметить еще одну характерную для музыки XX в. тенденцию к предельной индивидуализации авторских решений. Характеризуя нашу эпоху, она вбирает в себя все существующие стилиевые направления и экспериментальные поиски. Отличительными признаками этой тенденции являются отсутствие в музыкальной организации унификации и неприятие канонизации художественного решения, индивидуализация форм, жанров, инструментальных составов и техник письма. В результате индивидуальная творческая задача решается зачастую автором по законам, выработанным в ходе создания данного сочинения. Характерным становится отсутствие нормы как таковой, а сам композитор предстает многоликой натурой, раскрывающейся в постоянной новизне решений, форм воплощения жанровых, структурных и технических моделей.

Во второй половине XX в. эту тенденцию в русской советской музыке представляет широкий круг композиторов, среди которых – В. Сильвестров, Г. Канчели, Л. Гравовский,

С. Губайдулина, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Пирумов, А. Николаев, Н. Корндорф и др.

Все сказанное отличает и творческую позицию Денисова, о чем свидетельствуют многие его высказывания из Записных книжек. Приведем некоторые из них:

«Ничего не нужно “моделировать”, нужно просто слушать рождающуюся музыку и строить ее по ее собственным законам (каждый раз новым и неповторимым)» [7, с. 35].

«Материал обладает способностью поворачивать все сочинение в совершенно неожиданную сторону и это очень увлекательно. Вдруг видишь путь, который и не предполагал существующим» [7, с. 48].

«Все-таки, очень многое в своей музыке я могу объяснить только аргументом: “я так слышу”» [7, с. 61].

«Форма должна рождаться само собой, в процессе сочинения» [7, с. 60].

«Свободные высказывания всегда лучше, чем привычные канонические формы» [7, с. 63].

«Очень легко спекулировать на клише и стать известным и даже “модным”. Но стоит ли жить для этого?» [7, с. 64].

Фортепианная музыка Денисова, начиная с Вариаций 1961 года, дает разнообразные образцы индивидуализированных художественных идей. Каждое из фортепианных сочинений композитора при наличии константных элементов и примет стилистической системы Денисова-композитора (картинно-изобразительный тип программности, особый тип улетающей коды, интонационные комплексы типа EDS, лирические «визи», мотивы-«шорохи» и др.) оригинально по отражению особенностей живописной природы музыкального мышления композитора и музыкальному преломлению живописных техник изобразительного искусства, по использованию композиционной техники (серийной, сериальной, новотональной, двенадцатитоновой), драматургии, форме и жанру (вариационная, сонатная, миниатюра, концертная пьеса), особенностям сольной и ансамблевой игры и трактовке фортепиано. Тем самым фортепианное наследие композитора представляет оригинальные индивидуальные художественные концепции, чем вносит весомый вклад в мировое фортепианное искусство.

#### *«Новая волна» программности*

Музыка Денисова 70–80-х гг., в том числе и его фортепианные композиции, находится в русле и другой наблюдаемой в русской музыке этих десятилетий тенденции – «новой волны» программности. Замечено, что 70–80-е гг. в развитии русской советской

музыкальной культуры характеризуются повышенным интересом к сфере программности, что контрастировало отрицательному к ней отношению в предшествующие 60-е гг. Любопытно отметить, что в этот период область воздействия программности простирается далеко за пределы музыки собственно программной: элементы программности проявляются в самых различных жанрах симфонической и инструментальной музыки. Эту особенность проявления программности в музыке 70–80-х гг. необходимо рассматривать как следствие воплощения в музыке различных композиторов идейно-художественных проблем внемзыкального порядка: чем выше степень ассоциативности материала, тем активнее программность обнаруживается в сочинении.

Исследователями неоднократно подчеркивалось, что в художественной практике второй половины XX в. заметно оформилась тенденция к поиску взаимосвязей между различными видами искусства, обусловленная причинами, прежде всего, общественно-исторического, эстетического порядка, а также психофизиологическими свойствами восприятия, особенностями современного сознания. Становится характерным не столько традиционное взаимодействие разных видов искусства (музыки и поэзии, театра и живописи), сколько непривычная связь далеких друг для друга видов искусства (живописи и музыки, живописи и поэзии, поэзии и хореографии). Это привело к возникновению новых жанровых форм, расширению средств музыкальной выразительности и реорганизации типовых композиционных структур.

Данное явление может быть обусловлено и спецификой музыкального мышления русских композиторов, в связи с чем нам представляется интересной точка зрения Ж.-П. Арманго, высказанная им в беседе с В. Коршуновой. Приведем фрагмент их беседы:

«Еще одна притягательная особенность вашей музыки – стремление выйти за собственно музыкальные рамки, стать больше чем музыкой. В ней как будто бы есть некая литературная основа, изобразительность, что ли ...

- Может быть, программность?

- Нет, я имею в виду, скорее, синтетическую природу мышления российских композиторов, которые апеллируют не только к узкомузыкальным, но и к общекультурным понятиям. Когда я говорю о процессе сочинения с вашими авторами, то Денисов, к примеру, проводит параллели с живописью, Шнитке – с мистикой, Губайдулина – с тишиной. Заметьте: никто из них не говорит о

нотах! В то время как для западного художника любой вид искусства имеет четкие рамки, статус самоценной знаковой системы» [2, с. 57].

В целом, в использовании программности в русской музыке второй половины XX в. наблюдаются две основные линии. Первая из них в некоторой степени продолжает русскую традицию, культивировавшую «изобразительную» программность, которая отражает тем самым специфику межжанрового синтеза живописи и музыки (здесь можно вспомнить многочисленные произведения М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, Н. Мяскового). В 70–80-е гг. в произведениях изобразительного искусства, служащих своеобразным тематическим импульсом, современных композиторов привлекает, прежде всего, не изобразительное начало, а именно цветовое решение, колорит, иногда собственно композиция либо техника письма художника. Характерно то, что порой художники не конкретизируют в названиях своих сочинений живописные прототипы, предоставляя полную ассоциативную свободу слушателю. При этом поражает многообразие индивидуальных авторских решений в сочинениях различных жанров, а также использование нетрадиционных инструментальных составов: «Японские акварели» Д. Смирнова, «Зарисовки» Р. Леденева, «Ленинградские гравюры» Г. Окунева. В ряде сочинений воплотился интерес к искусству Древней Руси: «Фрески Дионисия» Р. Щедрина, «Андрей Рублев» О. Янченко, «Андрей Рублев» К. Волкова, «Древнерусская живопись» В. Буцко, «Фрески Софии Киевской» В. Кикты, «Валаамские скиты и росписи» А. Блинова.

Различные аналогии с мировой живописью явились толчком к созданию программных произведений, пополнивших также современный фортепианный репертуар новыми мотивами. Среди них – «Три грации». Сюиты в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена, Пикассо» С. Слонимского, «Три рисунка Пикассо» А. Журбина, «Иллюстрации к «Повестям Белкина» А.С. Пушкина» Д. Френкеля, сюита «Отзвуки Севера» Г. Окунева, где композитор через живописца Б. Козлова выразил восхищение древней архитектурой Кижей.

Нередко тематическим импульсом к созданию программных композиций служит литература. Малые литературные формы – рассказы, сказки, сцены, послания, небольшие словесные конструкции – нашли воплощение в камерных музыкальных жанрах и средствами камерно-инструментального письма. Среди них – «Диалоги» С. Слонимского, «Диалоги»

Е. Макарова, «Диалоги» И. Рехина, «Слова» А. Вустина, «Диалог» А. Шнитке, «Звуки, буквы, числа» И. Соколова, «Знаки препинания» А. Раскатова и др.

Другая линия в трактовке программности обусловлена разнообразием современных художественных тенденций: стремлением к теоретизации искусства («Гомеоморфия» Л. Грабовского, «Геометрия звука» Р. Щедрина), отвлеченностью программ и моделей («Да» А. Кнайфеля, «Метаморфозы» В. Шутя). Программный замысел порой определяется воплощением разнообразных оттенков настроения («Misterioso» С. Губайдулиной, «Misterioso» Е. Фирсовой, «Миражи» Д. Смирнова, «Семь настроений» Р. Леденева, «Соната размышлений» В. Артемова и др.) либо интересом к имманентно-музыкальным категориям («Pianissimo» А. Шнитке, «Стаккато» Р. Щедрина, «Попевки» Р. Леденева, «Антифоны» С. Слонимского, «Crescendo e diminuendo» Э. Денисова, «Инверсии» В. Гевиксмана и др.).

В фортепианной музыке в русле этого направления появились сочинения и с совершенно непривычными и неожиданными для музыкального искусства ассоциациями: сюиты «Метро» В. Гаврилина и «Шахматы» Л. Балая, «Спор истин» А. Кнайфеля, «Ритуал» Ю. Симакина. Своего рода аллюзией древнеиудейского песнопения стала пьеса «Утешение» А. Раскатова.

В «новую волну» программности русской советской музыки этого периода органично вписываются «Знаки на белом», «Отражения», «Точки и линии» – фортепианные композиции Денисова 70–80-х гг. с картинно-изобразительным типом программности. Миниатюру «Pour Daniel» можно отнести к роду сочинений-посвящений (пьеса посвящена французскому дирижеру и пианисту Даниэлю Баренбойму).

Отметим также в пьесе «Знаки на белом» наличие и литературной программы. Собственно название – «Знаки на белом» – свидетельствует о принадлежности сочинения к картинно-изобразительному типу программности. В основе замысла сочинения лежала, по словам композитора, цель создания аллюзии с картиной Пауля Клее «Знаки на желтом». Не секрет, что идеи воссоздания в музыке образов изобразительного искусства постоянно привлекали внимание Денисова: живопись, наряду с математикой, являлась особой сферой притяжения, отражающей познание Мастером универсальных законов бытия. Второй источник программы «Знаков на белом» – литературный. Пьесе предпосланы строки из «Книги Монель» Марселя Швоба: «И

появилось королевство; но оно все было замуравано белизной». Денисов считает найденное им название «идеальным», а эти строки, явившиеся эпиграфом, называет «интродукцией» к произведению. Возникнув после создания пьесы, «закодированный» текст выступает по отношению к аллюзиям с живописью вторичной программой, отнюдь не являясь второстепенной. Литературный эпиграф подкрепляет романтический образ белизны, чего-то статичного и недостижимого, с присущим ему миром знаков-фигур. Двойная программность сочинения существенно влияет на раскрытие специфики оригинальных образов этой композиции.

Следует подчеркнуть, что фортепианная музыка Денисова – одна из содержательных и сокровенных сфер творчества композитора. В ней талантливо и многогранно проявились важнейшие стороны творческой индивидуальности художника. Если любовь к слову и вокальной музыке помогала композитору раскрыть внутренний духовный строй его современника, то инструментальный тембр, в том числе, тембровая палитра фортепиано, способствовал музыкальному живописанию, отражающему явления окружающего мира. Пожалуй, именно в инструментальных сочинениях, фортепианной музыке, многопланово и разносторонне выявлена близость творческой натуры Денисова к живописи, к которой его непреодолимо тянуло на протяжении всей жизни. Этим обусловлено частое обращение к фортепиано – инструменту, который композитор использовал в качестве сольного и ансамблевого.

Мастерское оперирование Денисовым в своих фортепианных произведениях приметам различных стилевых тенденций, существовавших в русской музыке советского периода в 60–80-х гг., свидетельствует о пусть открыто им отрицаемой, но неизбежно присутствующей любви композитора к музыкальному наследию предыдущих периодов.

#### Библиографический список:

1. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. – Л.: Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 288 с.
2. Арманго Ж.-П. Интерес к российскому искусству во Франции был всегда // Музык. акад. – 1993. – № 3. – С. 56–57.
3. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50–80-е годы). – М.: Совет. композитор, 1985. – 208 с.
4. Грум-Гржимайло, Т. Переступив порог кабинета // Огонек. – 1990. – № 31. – С. 24–25.
5. Денисов Э. Если ты настоящий артист, ты всегда независим... // Музык. акад. – 1994. – № 3. – С. 72–76.
6. Малинковская А. Беседа с Ан. Ведерниковым // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. – М., 1985. – С. 151–158.
7. Неизвестный Денисов: из Зап. книжек (1980/81–1985, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1997. – 160 с.
8. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Нейгауз; вступ. ст. и коммент. Я.И. Мильштейна. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Совет. композитор, 1983. – 526 с.
9. Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной русской советской музыке (Опыт постановки вопроса) // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи, интервью. – М., – 1989. – С. 9–51.
10. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: [Очерки]. – М.: Совет. композитор, – 1988. – 272 с.
11. Ценова В. Музыкальный венок Эдисону Денисову // Музык. акад. – 1998. – № 3–4. – Кн. 1. – С. 34–39.
12. Шантырь Н. Симфонические заметки о современной авангардной и поставангардной музыке // Обществ. науки и современность. – 1991. – № 1. – С. 160–169; № 2. – С. 142–154.
13. Schmelz P.J. Such freedom, if only musical: unofficial soviet music during the thaw [Electronic resource] / P.J. Schmelz. – New York: Oxford Univ. Press, 2009. – Mode of access: <http://books.google.by/books?id=ACKY69w3OFMC&printsec=frontcover&hl=ru#v=twopage&q&f=true>. – Date of access: 15.05.2012.