

Евгений Трембовельский
Анна Шалагина

ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

Сообщество композиторов
Воронежского края



ЕВГЕНИЙ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ
АННА ШАЛАГИНА

ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

Сообщество композиторов
Воронежского края

Воронеж
«Кварта»
2010

УДК 78.071.1(470.324)
ББК 85.313(2РОС-4ВОР)
Т 66

Издание осуществлено при финансовой поддержке Управления по делам печати и средств массовых коммуникаций Воронежской области

Трембовельский Е., Шалагина А.
Т 66 Территория творчества. Сообщество композиторов Воронежского края. — Воронеж: Изд-во «Кварта», 2010. — 240 с., ил.

ISBN 978-5-89609-196-1

В книге дана целостная характеристика Воронежской организации Союза композиторов России как эпицентра музыкальной культуры региона. В ее почти 80-летней истории выявлены основные сферы деятельности и этапы становления, зафиксированы творческие достижения и формы презентации произведений композиторов на творческих вечерах, тематических концертах, фестивалях и съездах. Вернисаж имен, охватывающий практически всех ныне действующих и ушедших авторов, способствует панорамному осмыслению общестилевых ориентиров и некоторых вопросов функционирования Союза в современном обществе.

Книга адресована широкому кругу любителей музыкального искусства и почитателей таланта воронежских композиторов, а также работникам музыкальных учебных заведений, концертных организаций, театров, учреждений культуры и искусства.

УДК 78.071.1(470.324)
ББК 85.313(2РОС-4ВОР)

© Трембовельский Е.,
Шалагина А., 2010

ISBN 978-5-89609-196-1

© Изд-во «Кварта», 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	4
СООБЩЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА	
Глава 1. Из истории организации.....	6

ИМЕНА, СОБЫТИЯ, ФАКТЫ

Глава 2. Портреты композиторов	
Первое имя в списке. <i>Константин Масалитинов</i>	26
Эффект присутствия. <i>Геннадий Ставонин</i>	31
Только творчество и спасало меня. <i>Михаил Носырев</i>	40
Принадлежа к старейшинам: <i>Лев Чернышов, Борис Выростков, Михаил Зайчиков, Виктор Горянин</i>	48
Внеклассные диалоги: <i>Сергей Волков, Александр Украинский</i>	85
Полюсы притяжения. <i>Владимир Беляев</i>	96
Диалектика судьбы. <i>Александр Мозалевский</i>	103
Скрипач на крыше. <i>Михаил Шурик</i>	111
Глава 3. По страницам концертов	
Не избранным, но многим. <i>Елизавета Ткачева</i>	117
Пою тебя, мой край родной. <i>Владимир Наумов</i>	121
Талант не только сочинять. <i>Михаил Цайгер</i>	123
Духовных песнопений череда. <i>Дмитрий Ушаков</i>	126
Многомерность предназначений. <i>Павел Рукавицын</i>	128
Сквозь призму таланта. <i>Татьяна Шитулина</i>	131
В поисках своей грани. <i>Наталья Горбеев</i>	134
Композитор и его ученики. <i>Алексей Вершинин</i>	136
На музыкальной орбите Воронежа. <i>Игорь Надеждин, Леонид Юсупов, Александр Бурцев и Михаил Артемов</i>	139
Глава 4. Вблизи истоков. Юрий Романов, Александр Тимошенко, Владимир Руденко	145
Глава 5. Об искусствоведах	156
ГАРМОНИЯ ТВОРЧЕСТВА	
Глава 6. Открывая Воронеж Россни	171
Глава 7. «И слово, в музыку вернись». Алексей Кольцов в музыке воронежских композиторов	198
Глава 8. Стилиевые ориентиры сообщества. Баланс традиций и новаторства. О жанровых приоритетах	205
Приложение. Основные сочинения воронежских композиторов за 1950-е – 2000-е годы	218

ДОПОЛНЕНИЯ

Дополнение 1. Диссонансы и консонансы	241
Дополнение 2. В защиту своей гильдии	258

*Дух подобных организаций –
тоже художнический дух,
ибо он есть воля к форме!*

Т. Манн

ПРЕДИСЛОВИЕ

На титуле книги стоят фамилии двух авторов. Но в некотором смысле она представляет собой и коллективную монографию, объединившую суждения, высказывания, идеи и размышления целого ряда композиторов и музыковедов. В ней, к примеру, использованы всякого рода воспоминания и обширные выдержки из статей членов организации, их самооценки и суждения о своих «собратьях по цеху» и об описываемых событиях. Подобные «включения» имеют двустороннее действие – они дополняют характеристики не только объекта, но и субъекта – самого пишущего, и, кроме того, хотя бы в некоторой мере воссоздают дух творческих контактов внутри союза.

Творчество не имеет пределов. Всегда ускользающее от определений постоянных и устойчивых, это понятие побуждает всякий раз к его широкому и несходным толкованиям. Это и сами сочинения – главная цель и продукт деятельности композитора, и процесс их создания, и показательный набор тем и жанров, и технология сочинения, в первую же очередь, это мироощущение и мысли авторов – точнее, та самая их сокровенная суть, которая в итоге, подобно разжимающейся пружине, взмывает над собой, прорываясь из скрытых побуждений и смутно брезжащих замыслов на поверхность реальных.

Увидеть в каждом композиторе присущее именно ему, что делает его неповторимым, хотя и включенным во множество персоналий целостной организации, а само их сообщество осмыслить как единичное явление в системе всей российской (да и мировой) музыкальной жизни – эти задачи и определили в какой-то мере содержание книги. Обрамляющие главы посвящены истории Союза, злободневным проблемам его существования, некоторым общим вопросам композиторской (отчасти и музыковедческой) деятельности. Серединные же главы – это своего рода вернисаж имен, произведений, тем и жанров. А еще встречи с композиторами, практика концертных преподнесений, размышления за «круглым столом»

о состоявшихся форумах, о традициях, о преемственности поколений, о возникновении композиторских школ, о жанрово-стилевых приоритетах организации и каждого ее члена, о взаимодействии старых и новых средств. Некоторые сведения о музыковедах и их собственные суждения дополняют общую панораму творческой жизни воронежского союза композиторов.

Авторы стремились представить эту панораму по возможности объемнее и шире, включив в книгу самые разные по яркости и значимости события и факты. Жанровая пестрота изложения, чередование портретов с зарисовками, обзоров с проблемными статьями, диалогов с комментариями, постоянная смена информационной плотности, ракурсов видения героев, ускорение или замедление темпа разговора – все это создает контрасты как стимул к новым размышлениям.

Часть сведенных в книгу материалов принадлежит одному автору. Трёмбовельский писал 1 и 7 главы, а также очерки-портреты М. Зайчикова, В. Горянина и М. Шурика. Шалагина подготовила остальные очерки-портреты, а также Приложение «Основные сочинения воронежских композиторов за 1950-е - 2000-е годы. 6 и 8 главы включают материалы каждого автора, взаимно скорректированные.

В заглавии книги есть некая интрига: слово «территория» предполагает, казалось бы, наличие «границ». Однако и люди, и события, о которых идет речь, хотя и объединены «одной судьбой, одной надеждой», существуют параллельно не только с повседневными вопросами ближнего радиуса, но и с общими несуетными проблемами, что происходит в необъятном мире музыкального искусства. Да и только ли музыкального? Эти проблемы тесно связаны с общими процессами российской культуры, для которой «территория творчества» воронежских композиторов оказывается полностью открытой – территорией без границ.

СООБЩЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ:

Вчера, сегодня, завтра: страницы истории

«Не забывай прошлого: оно – учитель будущего»

Китайская пословица

«Художник верит в будущее, ибо живет в нем»

М. П. Мусоргский

Глава 1. Из истории организации

У входа в этот небольшой старинный особняк невольно останавливаются. Не обычные прохожие, что курсируют мимо и следуют дальше по небольшой улице, названием своим – «Карла Маркса» – напоминающей о совсем недавно ушедших временах и их вождях. Останавливаются же гости, современные прихожане сей обители музыкального творчества – Дома композиторов с чугунной, но, вместе с тем, изысканно легкой лирой на фасаде. Привычно свернув сначала в маленький дворик и увидев надпись золотыми буквами, выведенную над входом, – «Воронежская организация Союза композиторов России», они, в предвкушении новых музыкальных (и не только) впечатлений, поднимаются на второй этаж уютного особняка, принадлежавшего два века тому назад известному купцу, почетному гражданину города Воронежа Кряжову. Теперь здесь оборудован едва ли не самый престижный в городе камерный зал с двумя роялями, современной фонографической аппаратурой, камином, горельефами классиков русской музыки и регулярно обновляемой экспозицией работ местных художников – ближайших друзей и сподвижников Дома.

В окна этого зала, однако, острым диссонансом вторгается и другой пейзаж. Прямо через дорогу, напротив скромного, всегда в тени, композиторского дома пестреют совсем иные объекты и названия – высотные сооружения налоговой инспекции и банка. Они вздымаются вверх, тесня и подавляя своими архитектурными амбициями этот старинный уголок Воронежа. Мозаику контрастов, кажущуюся порой почти фантазмагорией, дополняют заглядывающие прямо в окна Дома СК и вечно горящие электронные часы. Они словно бы напоминают, что время пригодно и для суеты, и для вечности. В таком урбанистиче-

ском контексте, на фоне ошеломляющего процветания современных «пирамид», поневоле приходят мысли об ускользающих ценностях, таких, как творчество, например, в первую очередь музыкальное, возделываемое из несуществующего в природе звукового материала.

Это уже, правда, совсем не местная и не сегодняшняя проблема. Почти столетие назад известнейшим французским композитором Артюром Онеггером были с грустью произнесены слова, которые бы и сейчас мог повторить любой из его коллег в любой стране и в России тоже: «Особенностью профессии композитора является то, что она является делом и занятием человека», оказывающегося время от времени в положении «непрошеного гостя, который во что бы то ни стало хочет находиться там, куда его не приглашали».

Речь здесь, разумеется, идет о серьезных композиторах академического толка. Приходится делать эту оговорку, поскольку музыка, что по большей части преследует современного человека круглые сутки с помощью средств массового тиражирования, создается, как правило, авторами полупрофессионального или самодеятельного уровня. Они амбициозно именуют себя композиторами, хотя даже отдаленно не представляют себе особенностей этого тончайшего рода художественной деятельности. Здесь кроется одна из многих причин распространенного сегодня, особенно в молодежной среде, неуважительного отношения к высокой современной музыкальной культуре и ее представителям, а отсюда и к объединяющим их творческим сообществам. Но это отдельная тема, которая будет поднята во втором и третьем очерках. А пока попытаемся хотя бы пунктиром прочертить историю Воронежской композиторской организации, дать краткую информацию о ее деятельности последнего времени и, в связи с этим, предопределить перспективы дальнейшего развития.

На богатой песенными традициями воронежской земле композиторское творчество зародилось сравнительно недавно – на переломе XIX и XX веков. Тогда в некоторых городах губернии – Воронеже, Острогжске, Павловске, Боброве – из среды исполнителей на разных инструментах выделились сочинители музыки, которые исполнялись и публиковались в своем регионе, в обеих столицах и за рубежом, а в ряде случаев еще и записывалась на пластинки. Среди них заметными в свое время были Николай Петров, пианист Витольд Ростропович (дед знаменитого виолончелиста), дирижер и виолончелист Сигизмунд Заремба, а также ряд других музыкантов, входивших в образовавшийся в Острогжске кружок композиторов-любителей.

Об этом сообществе, включавшем десять авторов, писал в 1915 году острогожский краевед М. Ивченко в статье «Семья композиторов в Острогожском крае», помещенной в Памятной книжке Воронежской губернии. Более поздние изыскания не только подтвердили удивительный для того времени факт существования в глубокой провинции этого кружка, но и позволили выделить наиболее талантливых его членов – М. Плотникова и А. Серебренникова, которые, в основном путем самообразования, приобрели исполнительские навыки и некоторые познания в музыке, в том числе в сфере композиции. Их сочинительские опыты включали пьесы, вальсы и романсы, многие из которых записаны на пластинки и напечатаны в разных южнорусских и украинских городах, а также в Москве. Весьма крупным для своего времени музыкантом был Отто фон Титебель (1863–1918), родившийся и большую часть жизни проживший в Воронеже. Он ярко проявил себя как скрипач, исследователь-методист, педагог и композитор. Его скрипичный концерт и ряд сочинений для скрипки с фортепиано (сюита, концертный этюд и полонез, каприччио-мазурка, гавот, другие пьесы) выдают склонность автора к традиционно-романтической стилистике.

С 1920-х годов в городах Черноземья начинается новый этап созревания композиторских традиций. Поначалу он во многом определялся Г. Сметаниным (1894–1952), создавшим в Тамбове некий клуб, членами которого стали студенты музыкального техникума, в будущем известные советские композиторы В. Желобинский, И. Мушель, И. Держинский и Н. Чаплыгин. Этот клуб стал тем центром, вокруг которого группировались сочинители и аранжировщики (чаще молодые) не только Тамбова, но и других близлежащих городов, прежде всего Воронежа и Мичуринска. Они нередко собирались вместе для прослушивания новых опусов, а в январе 1930 года провели конференцию, среди десяти участников которой были Г. Богачев, К. Масалитинов, Г. Сметанин, К. Верещагин, Ф. Кадичев и другие.

С этого времени стали все более отчетливо прорисовываться перспективы высокопрофессионального творчества региона. Они закладывались хорошо подготовленными авторами, получившими образование в ведущих консерваториях страны, в частности, у ярких представителей столичной профессуры. К примеру, Г. Богачев, написавший немало скрипичных, фортепианных, оркестровых и вокальных произведений, учился по классу скрипки в Московской консерватории у И. Гржимали и М. Пресса. Из класса Б. Яворского вышел К. Верещагин, работавший в Мичуринском музыкальном учи-

лице и создавший, в частности, Колхозную сюиту. Ученик Г. Конюса Г. Сметанин после окончания в 1918 году Саратовской консерватории вел композицию в Тамбовском музыкальном училище и стал автором многих, в то время известных, сочинений, в том числе хоров, оперы «Гирей-хан» и симфонии. В Тамбовском училище преподавал и Ф. Кадичев, об опусах которого на злобу дня могут дать представление Седьмая симфония «Магнитострой», поэма «История завода и кантата «Ленин».

История организации как профессионального творческого союза началась в 1930 году с образования в Воронеже «Ассоциации композиторов и музыковедов Центрально-Черноземной области», в оргбюро которой входили известный в мире автор маршей для духового оркестра В. Вишневецкий, а также Г. Сметанин и К. Массалитинов. В 1933 году, вслед за образованием «Союза советских композиторов» (он учрежден, как и ряд других творческих союзов, после Постановления ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года), было создано и его Центрально-Черноземное отделение с центром в Тамбове (председатель Г. Сметанин, ответственный секретарь К. Массалитинов). И наконец, в 1938 году под председательством К. Массалитинова образовано Воронежское областное отделение СК СССР, членами которого были композиторы Г. Богачев, Р. Каминский, Д. Каминский, Ф. Цабель и музыковеды А. Руднева (в будущем известный этнограф, фольклорист, профессор Московской консерватории) и С. Попов. В первые годы войны в Воронежской организации работали, кроме того, состоявшие в штабе Юго-Западного фронта композиторы Д. Покрасс, М. Фрадкин, И. Виленский и Е. Овчинников.

С той поры, так или иначе меняя свой статус и название, она оставалась весьма значительным звеном региональной культуры. К концу 1950-х годов организация на время перестала существовать (ввиду кончины или отъезда некоторых ее членов), хотя жившие в Воронеже К. Массалитинов, С. Миловский, М. Носырев, Ю. Воронцов и В. Руденко (последние трое были приняты в Союз позднее) продолжали интенсивную творческую и просветительскую деятельность. Вскоре к ним присоединились переехавшие в Воронеж Б. Выростков, Г. Ставонин и П. Барчуков, что сделало юридически правомочным официальное восстановление организации, теперь уже – после образования в 1960 году Союза композиторов России – как его структурного подразделения. Возглавил сообщество вновь К. Массалитинов, добив-

шийся его существенной финансовой поддержки со стороны местных властей, ответственным секретарем стал Ю. Воронцов. Хорошая репутация и безбедное существование Союза способствовали его росту: в Воронеж потянулись известные мастера и недавние выпускники композиторских и теоретических факультетов из разных вузов страны. За 15–20 лет он пополнился такими именами, как Г. Лапчинский, Л. Чернышев, М. Зайчиков, В. Гурков, Ю. Левашев, С. Волков, В. Беляев, В. Горянин, Е. Трембовельский, М. Цайгер, В. Девуцкий и А. Тимошенко, к которым позднее (в последние 25 лет) присоединились Е. Ткачева, А. Украинский, В. Наумов и принятые в Союз Н. Казарян, М. Сараева, А. Мозалевский, Ю. Романов, Д. Ушаков, Т. Шипулина, Г. Сысоева, В. Головина, П. Рукавицин и Н. Горобец (Самофалова), а также жители Липецка – А. Вершинин и Е. Бойкова, Ельца – Л. Юсупов, И. Надеждин и А. Бурцев, Курска – М. Артемов. Воронежская организация – крупнейшая среди тех восемнадцати (исключая Москву), что составляют учрежденное в 2002 году композиторское объединение «Центр России» (руководитель – Е. Трембовельский), и одна из самых авторитетных в стране.

Приумножены и творческие достижения сообщества. Музыка воронежских авторов исполнялась во многих городах России и мира, творческие достижения организации отражены во внушительных исследованиях и публицистических статьях Ю. Воронцова, Г. Лапчинского, Н. Емельяновой, Е. Трембовельского, А. Украинской (Шалагиной), М. Сараевой (в частности, в ее диссертации), Р. Лютой, В. Девуцкого, Н. Казарян, Л. Крупиной, Г. Сысоевой, П. Рукавицына. Местные композиторы создали уже порядка тысячи работ. В их числе – симфонии и поэмы, оперы и балеты, произведения для народного и духового оркестров, сонаты и увертюры, кантаты и оратории, сочинения для детей и коллективов народного типа, циклы романсов и песен, инструментальных пьес и духовных опусов, ансамбли для разных составов, эстрадные и джазовые композиции. К этому перечню присовокупляются музыковедческие труды, докторские и кандидатские диссертации, учебные пособия, монографии и публицистические материалы. Воронежская композиторская организация признана музыкальным эпицентром региональной культуры и одним из самых весомых отделений Союза композиторов России.

Специфические трудности возникли после кончины К. Массалитина (1979). До конца 1993 года Союз «трясло» из-за частых переизбраний руководителя, объясняемых поиском наиболее приемлемых

программ его дальнейшего развития. В этот период данный пост занимали М. Зайчиков (1979–1981), Ю. Воронцов (1981–1984), Г. Лапчинский (1984–1988), В. Наумов (1988–1989), М. Цайгер (1989–1993) и Г. Ставонин (1993, с марта по декабрь). А когда, наконец, после избрания Е. Трёмбовельского (декабрь 1993), чередá замен прекратилась, нахлынул «девятый вал» проблем, связанных со статусом – «общественная организация». Он не адекватен профессиональному характеру ее деятельности. Раньше этот факт государством признавался априори, а теперь его приходится каждый раз обосновывать (и подчас безуспешно), многими аргументами, среди которых главные – характер функционирования Союза, убедительные результаты творчества и многообразные виды культурно-пропагандистской работы.

Деятельность композиторской организации, помимо создания новых произведений искусства, научных и публицистических трудов, вмещает в себя очень много различных музыкально-просветительских акций. Эта сторона его существования предопределяется не только положениями Устава и внутренними побуждениями композиторов и музыковедов, а и самой природой музыкального творчества. Ведь создателям клавиров и партитур для реализации своей «продукции», помимо тиражирования нот, нужны, как минимум, исполнители, слушатели, качественный инструментарий и залы для проведения репетиций и концертов. Поэтому при определении центрального положения Союза в региональной музыкальной культуре существен не столько факт «производства» новых опусов (хотя, конечно, это функционально главное звено), сколько характер многосторонней просветительской работы. Ею предусмотрены: проведение масштабных всероссийских и международных фестивалей, конкурсов, семинаров и конференций, занятия клубов, авторские и тематические вечера, встречи в гостинной, выпуск музыкальных радио- и телепередач, рекламной, информационной и музыкально-критической продукции.

Начиная с середины 1990-х годов Союз подготовил и провел четыре выездных Секретариата СК России под рубрикой «Музыка и время», «Рубежи музыкальной истории», «Панорама музыки России: звуковые пути», «К 70-летию Воронежского СК: воронежская тематика в контексте музыки России и мира», Всероссийский конкурс и первый Съезд юных композиторов страны, около 20 международных, всероссийских и региональных фестивалей современной музыки, Всероссийский конкурс композиторов на лучшее произведение с использованием воронежского фольклора, несколько зональных конкурсов,

в том числе им. Пятницкого, на лучший гимн Воронежу, на лучшее музыкальное сочинение по произведениям Платонова, Пушкина, Кольцова, ряд конкурсов и олимпиад учащихся начальных и средних учебных заведений по классу композиции, а также по музыковедению. Состоялись творческие вечера и встречи с такими именитыми российскими и зарубежными музыкантами и учеными как: М. Ростропович, Э. Денисов, Т. Хренников, Б. Тищенко, В. Казенин, А. Флярковский, Ю. Кореv, Е. Дога, А. Вустин, В. Воронов, В. Екимовский, О. Галахов, Т. Цареградская, С. Савенко, А. Цукер, И. Соколов, В. Тарнопольский, Ю. Воронцов, В. Рябов, Т. Сергеева, Я. Судзиловский, Д. Капырин, певцы хора Епархии Сремской и его руководитель Г. Максимович (Югославия), О. Кайзерер, У. Хекери и Ю. Беме (Германия), О. Страсной и А. Симонов (Франция), А. Ровнер (США; Москва), Перту Хаапанен (Финляндия), Мишель Моран (Голландия).

По специфике своей образности, чаще неконкретной, музыка в отношении иных сфер творчества способна выполнять некую обобществляющую функцию. Учитывая это, Союз реализует многие свои акции при деятельном участии живописцев, поэтов, писателей, актеров, ученых и студентов разного профиля. В Доме композиторов проводились пушкинские, кольцовско-никитинские, бунинские, мандельштамовские, ахматовские и цветаевские вечера, собрания Толстовского и Бунинского обществ, музыкально-театрализованное представление на музыку Е. Ткачевой и стихи И. Бродского («Люблю»), на музыку М. Щурика по мотивам М. Шагала («Скрипач на крыше»). Здесь же устраивались экспозиции живописных работ, например, заслуженных художников России А. Смирнова, В. Шпаковского, В. Знаткова, их учеников и студентов, а также Л. Петровой, Л. Резниковой и А. Проскуриной (каждый раз звучала музыка, навеянная живописными полотнами).

Дом композиторов стал местом презентации искусствоведческих и литературных произведений, скажем, двухтомного творческого наследия рода Русановых, труда тамбовских журналистов о Рахманинове «В Ивановку я всегда стремился», книги «Они жили просто и возвышенно», изданной в Санкт-Петербурге и посвященной памяти Александра Розанова и Веры Милютиной, исследований музыковедов Воронежа Ю. Воронцова, В. Девуцкого, Е. Трёмбевельского, М. Сарасовой. Выступлениям именитого орнитолога Л. Семага сопутствовало исполнение «музыки птиц» (от Жанекена до Мессиаана и Денисова, включая опусы воронежцев). Актеры различных театров читали ли-

тературные произведения и подготавливали музыкальные инсценировки, навеянные сочинениями наших композиторов (к Святкам, Радунице, другим праздникам и датам). Исполнение академических произведений часто перемежалось выступлениями фольклорных коллективов (сельских, клубных и, в первую очередь, ансамбля ВГАИ «Воля», возглавляемого членом организации Г. Сысоевой), а также джазовых музыкантов (прежде всего, И. Файнбойма), исполнителей романсов и представителей авторской песни (В. Шамаева и В. Дурденко). Единой в нескольких лицах – как композитор, поэтесса, фольклорист, исполнительница народных песен, концертмейстер и создательница своих концертных костюмов – предстала уроженка Воронежа (ныне москвичка) В. Беляева. В качестве пианиста, автора живописных и графических работ, оформителя книжных изданий, собирателя реликвий, владеющего к тому же разными ремеслами, выступил О. Мильман. Уникальное мастерство «импровизации в стилях» демонстрировал елецкий композитор, член нашей организации И. Надеждин. Все концерты или творческие встречи обязательно включают композиторские и исполнительские премьеры, атмосфера которых всегда привлекает и интригует слушателей.

Действующие клубы также являются исключительно важными составляющими культурно-просветительской работы. Их руководители – члены и сотрудники организации. Каждый клуб осуществляет свою деятельность в соответствии с концепцией, отраженной в названии. «Молодежный клуб» Нателлы Казарян помогает студентам и учащимся музыкальных колледжей, школ и вузов выйти за рамки учебных программ и в ходе подготовки и проведения тематических вечеров полнее обнаружить свои творческие ресурсы. Клуб «Композитор и исполнитель», возглавляемый пианисткой и музыкальным психологом Ларисой Вахтель, объединяет широкий круг тех, кто желает в контексте театрального, живописного и иных искусств осмыслить особые свойства музыкального произведения, после своего создания обретающего жизнь в различных интерпретациях. Еще один клуб «Вариации с фортепиано», созданный Л. Вахтель при Доме актера более 15 лет тому назад, собирает грамотную и хорошо подготовленную аудиторию слушателей, спектр интересов которых охватывает практически все жанры сольной (инструментальной и вокальной) и камерно-ансамблевой музыки от Скарлатти и Баха до современных произведений, в том числе недавно созданных воронежскими композиторами. Первые же занятия музыкально-поэтического клуба

«Как слово наше отзовется», недавно открытого в Доме композиторов литературоведом и музыкальным публицистом Риммой Лютой, собрали большую аудиторию тех, кому интересны вопросы взаимодействия звуковой и вербальной сторон музыкальных произведений, связанных со словесными текстами.

С клубными формами работы согласуются и организуемые Валентиной Головиной при филармонии абонементные тематические встречи с детьми, а также действующий при Доме актера цикл Татьяны Шипулиной «Призма», где нередко выступают поэты, стихи которых служат основой премьерных показов новых музыкальных опусов, нередко рождающихся чуть ли не на глазах публики. С 2009 года Т. Шипулиной проводятся в зале Музыкально-театральной библиотеки воскресные встречи под рубрикой «Портреты воронежских композиторов». Упомянем также и снискавший за 20 лет существования немалую популярность клуб «При свечах», когда-то рожденный в Доме композиторов усилиями пианистки Веры Теплитской, музыковеда и члена Союза композиторов Марины Сараевой и певицы Елены Петриченко, а затем переместившийся в более просторные апартаменты Дома актера. М. Сараева руководила, кроме того, Клубом школьников, основной идеей которого было концертное представление для учащихся (в основном, общеобразовательных школ) тех музыкальных произведений, что создавались воспитанниками Музыкального колледжа на Никитинской (в то время Средней специальной школы-одинадцатилетки при ВГАИ) и других музыкальных учебных заведений. После переезда М. Сараевой в Германию клуб перестал существовать, но его традиции сохранились.

Работа клубов поддерживает очаговую роль сообщества композиторов в музыкальной культуре региона. От этого эпицентра исходят лучи воздействия практически на все сферы музыкального (и не только музыкального) творчества, и, с другой стороны, для самих этих сфер он является неким магнитом, к которому они притягиваются. Именно Союз побуждает к постоянной презентации современных произведений, нередко взятых буквально из-под пера. Помимо наиболее очевидных контактов с Филармонией, Театром оперы и балета, Академией искусств, общественными и другими учебными заведениями, выделим, быть может, не столь заметные, но не менее важные, связи с Центром духовного возрождения «Черноземье» и с Музыкальным колледжем на Никитинской. Эти организации активно способствуют Союзу в стимуляции композиторских наклонностей детей и юношей.

Союз, как музыкальный эпицентр, и Центр духовного возрождения каждый по-своему двигались навстречу друг другу. Для Союза композиторов музыка – это источник ширящейся реки творчества, вовлекающей в свое русло смежные художественные направления. Не зря испокон веков на базе музыки возникали всякого рода действия – ритуальные, обрядовые, театральные, предполагающие симбиоз искусств (такой симбиоз сказывается и в чисто, казалось бы, музыкальных жанрах, а не только в тех, где есть зрительный или вербальный ряд). А ответственная миссия Центра духовного возрождения, сформулированная в его названии, изначально осуществляется через стремление к панорамному охвату этих искусств, как и любых иных сфер духовной жизни. И здесь оправдан путь к музыке как вершине духовных проявлений: «Одной любви музыка уступает, но и любовь–мелодия». Образуется замкнутый круг – от музыки и к музыке. Столь глубинные предпосылки и позволяют говорить о неизбежности встречи двух центров, точнее, магистралей их творческих устремлений. Встреча оказалась плодоносной.

О результатах совместной деятельности можно судить, в частности, по конкурсу-фестивалю детской песни «Разноцветный мир», проведенному на сцене оперного театра, где были представлены сочинения профессиональных и самодеятельных композиторов. Позднее они были изданы в виде довольно-таки внушительного нотного сборника. Совместной акцией стал и другой Всероссийский конкурс юных композиторов – «Постигая искусство классиков», а также обобщивший его результаты фестиваль «На рубеже веков и смены поколений», куда съехались со всей страны около ста талантливых ребят в возрасте от 8 до 25 лет. Все конкурсанты получили в подарок выпущенную Центром духовного возрождения обширную серию книг «Библиотека школьника».

Заострим теперь внимание на отношениях Союза композиторов с Музыкальным колледжем на Никитинской. Это пока единственное в Воронеже учебное заведение, в котором уже несколько десятилетий существует класс композиции. Ведут его члены Союза – Л. Чернышов и А. Украинский (до переезда в Москву этим же занимался В. Беляев). Некоторые их воспитанники стали победителями престижных конкурсов, проводившихся в Москве, Санкт-Петербурге и Воронеже. Особо одаренные ребята поднимаются на «Джомолунгму творчества», подобно бывшему балалаечнику Антону Прокопенко, успешно окончившему Санкт-Петербургскую консерва-

торию по классу композиции С. Слонимского. Но основная масса учеников удовлетворяется самим актом сочинительского творчества и демонстрацией опусов на классных концертах своих преподавателей, нередко проходящих в зале Союза. То есть они остаются исполнителями на различных инструментах и не стремятся стать профессиональными авторами. Это не снижает важность их увлечения композицией. Еще Чайковский ратовал за то, чтобы вкус к сочинению прививался всем музыкантам, причем без особых претензий большинства из них на статус профессионала в этой области. Ведь в занятиях композицией может наиболее полно выявиться художнический потенциал и активный (а не просто отличный) творчески преобразующий слух. Да и таинства технологии и содержательности произведений лучше и полнее раскрываются для тех интерпретаторов и исследователей, кто хотя бы в годы учебы сочинял сам.

Другая форма контактов Союза и колледжа (спецшколы) определяется включением в концертные программы учеников и преподавателей сочинений воронежских композиторов. Сами же композиторы (в их числе Цайгер, Горянин, Чернышов, Беляев, Мозалевский, Украинский и другие), имея «под руками» исполнителей-энтузиастов среди и воспитателей, и воспитанников, стали писать музыку специально для них. Это, как оказалось в дальнейшем, способствовало существенному расширению географии распространения этой музыки. Сочиненная В. Горяниным для Ю. Лыткиной фортепианная соната была представлена в Москве на «Юношеской ассамблее искусств», а его Второй фортепианный концерт в исполнении восьмиклассницы О. Котляровой прозвучал с Государственным симфоническим оркестром кинематографии на VII съезде композиторов в Концертном зале им. П. И. Чайковского. С полновесной программой, наполовину состоящей из произведений воронежцев, школьный ансамбль балалаечников И. Иншакова завоевал звание лауреата Всероссийского конкурса и в череде своих гастролей выступил в Великобритании в присутствии королевы Елизаветы II, где следом была выпущена и фонографическая запись этой программы.

Оставляя пока «за кадром» упомянутые выше контакты Союза с другими учебными заведениями, прежде всего ВГАИ и Колледжем им. Ростроповичей, а также со смежными творческими Союдами, Музыкальным обществом и концертными организациями, констатируем их многообразие, постоянство и творческую плодотворность.

Теперь еще раз подчеркнем факт интенсивного нарастания из десятилетия в десятилетие ритма просветительской деятельности Союза и его членов. Для иллюстрации обратим внимание хотя бы на некоторые наиболее значимые творческие акции, осуществленные с 2005 по 2009 и отчасти 2010 год.

Как и прежде, масштабная художественно-просветительская работа Воронежского Союза сочеталась с созданием новых сочинений и публичной демонстрацией творчества композиторов и музыковедов, с укреплением контактов с российскими и зарубежными музыкантами. Сочинения членов организации звучали на концертах лучших местных исполнительских коллективов – симфонических оркестров Воронежской филармонии (дирижеры Ю. Андросов, В. Вербицкий, И. Вербицкий), Академии искусств (дирижер А. Гура) и Музыкального колледжа им. Ростроповичей (дирижер М. Фрадин), Камерного оркестра Музыкального колледжа на Никитинской (дирижер Е. Мингалев), ансамбля И. Иншакова «Юные воронежские балалаечники» того же колледжа, Ансамбля скрипачей ДШИ № 11 (руководитель Н. Трембавельская) и Музыкального колледжа на Никитинской (руководитель И. Бортникова), хора «Академия» ВГАИ (дирижер О. Николаенко), оркестров русских народных инструментов ВГАИ (дирижеры Ю. Филатов и Е. Ширяева) и Музыкального колледжа им. Ростроповичей (дирижер М. Ефименко), ансамбля «Воронежские девочки» (художественный руководитель Ю. Романов) и Русского народного хора им. К.И. Массалитинова (художественный руководитель В. Помельников), ставших своеобразной музыкальной эмблемой региона. Постоянным участником всех крупных мероприятий Союза был ансамбль «Воля» (художественный руководитель Г. Сысоева), приобретший славу одного из лучших фольклорных коллективов страны и мира. Из детских коллективов, помимо уже названных, свою лепту в популяризацию музыки воронежских композиторов внесли вокальный ансамбль Дворца творчества детей и молодежи «Матрешка» (руководители О. Голованова, Е. Рожновская) и детские хоры Музыкального колледжа на Никитинской и Детской школы искусств № 11 (руководитель Л. Калинина).

Произведения членов организации многократно исполнялись в обеих столицах и периферийных регионах России, а также за рубежом, в том числе в Вологде, Саранске, Липецке, Курске, Смоленске, Ельце, Тамбове, Белгороде, Оренбурге, Новосибирске, в городах Германии, Франции, Сербии, Венгрии и Италии. Отдельного упоминания

заслуживают приезжавшие в Воронеж Липецкий симфонический оркестр (дирижер Г. Оганезов) и московские коллективы – «Романтик-квартет», ансамбль «Студия новой музыки» Московской консерватории (художественный руководитель В. Тарнопольский, дирижер И. Дронов) и Московский Ансамбль Современной Музыки (художественный руководитель И. Каспаров) – которые, помимо «своих» программ, состоявших, в основном, из шедевров русского и зарубежного авангарда, специально, в качестве дара нашей организации, готовили и играли отдельные концерты из произведений ее членов.

Нет никакой возможности поименно назвать всех тех воронежских солистов и ансамблистов – артистов филармонии, Театра оперы и балета, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений, актеров различных театров, которые сотрудничают с композиторской организацией (практически безвозмездно). Поэтому назовем с благодарностью хотя бы некоторых, способствовавших деятельности Союза в последние годы, самых верных и постоянных из этого славного корпуса энтузиастов новой музыки. В их числе пианисты – Лариса Вахтель, Вера Теплитская, Екатерина Задонская, Игорь Пожидаев, Евгения Уварова, Инна Хапсас, Светлана Гельфанд, Наталья Котлярова, Юлия Лыткина, Татьяна Николаева, Светлана Андреева, Олег Завьялов, Игорь Файнбойм (джаз); скрипачи – Яна Мирошникова, Светлана Иванова, Екатерина Платонова, Анна Пожарская, Ирина Бортникова, Анастасия Василенко; альты – Сергей Левченко, Евгений Фадеев; виолончелисты – Ирина Калугина, Ольга Курьянова, Анна Щеголева; певцы – Елена Петриченко, Алексей Ткачев, Александр Назаров, Екатерина Молодцова, Ольга Чиркова, Михаил Лобас, Иван Чернышев, Надежда Тютюнцева, Елена Князева, Алексей Иванов, Надежда Стадная, Надежда Кривуша, Алексей Тюхин, Александр Аникин, Наталья Пастухова, Игорь Горностаев, Дмитрий Башкиров; «духовики» – Владимир Ловчиков, Александр Лысенко, Вячеслав Москаленко, Александра Тимофеева, Дмитрий Харьковский, Родион Трушин, Галина Журавлева, Петр Русяев, Денис Сапельников, Николай Бабушкин, Иван Данковцев; «ударники» – Владимир Шабашов, Дмитрий Хананав, Виктор Миташоп, Валентин Коробков; баянисты – Андрей Карпов, Дмитрий Марфин, Лев Лавров, Алексей Попов; гитаристы – Сергей Урюпин, Александр Назаренко; актеры – Николай Мирошников и Евгений Малишевский.

На фоне всей этой армии оркестров, хоров, солистов, ансамблей и детских коллективов, призванных композиторами к исполнению

их музыки, число самих членов сообщества может показаться скромным. И это при том, что Воронежская композиторская организация среди других 48 периферийных организаций страны (за вычетом московской и Санкт-Петербургской) – одна из самых крупных. Сегодня в нее входит 30 профессиональных композиторов и музыковедов. Из них 22 человека проживают в Воронеже, 3 – в Ельце, 2 – в Липецке, 1 в Курске и 2 – за рубежом (в Германии и США). Среди воронежских членов Союза 15 композиторов, 5 – музыковедов, 1 – музыкальный этнограф-фольклорист и 1 – музыкальный психолог и пианист. К ним примыкает ответственный секретарь Воронежского союза – Римма Лютая – литературовед и музыкальный писатель.

В условиях новой России жизнь организации сопряжена с немалыми трудностями, имеющими, в основном, финансовый характер. Новые музыкальные произведения приобретаются нерегулярно, гонорары композиторов крайне скудны, у музыковедов они вообще отсутствуют, большая часть мероприятий осуществляется фактически на безвозмездной основе благодаря энтузиазму устроителей и исполнителей.

Тем не менее труд композиторов, как и прежде, считается почетным, об этом свидетельствуют разного рода награды. Только в описываемый пятилетний период практически все члены организации были так или иначе отмечены на государственном или ведомственном уровне: А. Мозалевский и Р. Лютая – благодарностью Министерства культуры Воронежской области, В. Девуцкий – почетным званием «Заслуженный работник высшей школы РФ», В. Головина – почетным званием «Заслуженный работник культуры РФ», А. Украинский и А. Вершинин стали лауреатами Всероссийского конкурса им. К. И. Массалитинова, А. Украинский, кроме того, избран почетным деятелем Союза композиторов России, Г. Сысоева вместе с ансамблем «Воля» завоевала звание лауреата трех международных фольклорно-этнографических конкурсов («Талица», «Покровские колокола» и «Голос золотой степи»), П. Рукавицын удостоен звания лауреата Международного конкурса им. А. П. Петрова, Е. Трёмбовельский – лауреата премии им. Д. Д. Шостаковича. Ряд членов организации получили знаки отличия, почетные грамоты, специальные дипломы и премии Правительства Воронежской области, Управления культуры и иных административных структур региона. На доме, где проживал Г. Ставоинин, установлена мемориальная доска. Кроме того, начиная с 2005 года, 10 человек получали именную правительственную сти-

пендию, а 6 неработающих пенсионеров – материальную помощь от Министерства культуры РФ.

Главным же свидетельством признания воронежских композиторов является внимание к их сочинениям со стороны музыкальной общественности, исполнителей, журналистов и слушателей, весьма плотно заполняющих концертные залы и с особым интересом ожидающих премьерных показов новых опусов (к слову, премьерными бывают едва ли не все творческие акции Союза).

Соответственно давним традициям важнейшей составляющей работы Союза остаются музыкальные фестивали. Они являются некими вехами его жизни, а ритм их чередования и содержательная плотность позволяют в какой-то мере судить о степени творческой напряженности и насыщенности этой жизни. Более или менее подробные сведения о некоторых из фестивалей будут даны в очерке «Открывая Воронеж России». Здесь же ограничимся простым указанием на то, что прошли сравнительно недавно.

В 2005 году состоялся Международный форум «Композитор и фольклор», где были подведены итоги заблаговременно проведенного Всероссийского конкурса им. К.И. Массалитинова (к его 100-летию юбилею) на лучшее произведение с использованием воронежского фольклора. Согласно концепции форума, он объединил цикл концертов и Всероссийскую научную конференцию «Взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования». Один из концертов был отдан Московскому ансамблю современной музыки, представившему воронежской публике остросовременную музыку композиторов Австрии, Франции, США, Украины, Москвы и Санкт-Петербурга. Музыка воронежских композиторов имела, таким образом, очень широкий контекст.

2006 год ознаменован Международным фестивалем «На Воронежских просторах», в рамках которого состоялись три концерта ансамбля «Студия новой музыки» Московской консерватории, на одном из которых звучали сочинения воронежцев, а на двух других – авангардные опусы начала и конца XX столетия; научная конференция «К 100-летию Д. Д. Шостаковича»; выезд воронежских композиторов с группой исполнителей в Белгород с концертной презентацией новых произведений; концерт и мастер-класс голландского кларнетиста Мишеля Моргана. Немалый резонанс имели юбилейные концерты В. Наумова, Е. Ткачевой, В. Горянина и творческие встречи с московскими музыкантами – композитором В. Тарнопольским, кларнетистом

стом О. Танцовым и пианисткой М. Хаба. Часть программы фестиваля захватила и начало 2007 года. Тогда прошли концерт хора «Православная Русь», исполнившего сочинения практически всех членов организации, и Большой концерт симфонических премьер, включавший произведения не только воронежцев С. Волкова, Б. Выросткова, А. Мозалевского и Л. Чернышева, но и курянина – М. Артемова.

Во второй половине 2007 года проведен фестиваль «Созвучие: молодые музыканты исполняют произведения воронежских композиторов». Выпускники Академии искусств по очереди дирижировали на концерте хоровой музыки; выступление Молодежного оркестра Колледжа на Никитинской (дирижер Е. Мингалев) соседствовало с концертами двух оркестров Колледжа им. Ростроповичей – струнного (под управлением М. Фрадина) и народного (под управлением М. Ефименко). В рамках фестиваля прошли, кроме того, концерт из произведений юных композиторов Воронежа, авторский вечер А. Украинского и цикл камерных вечеров, устроенных воспитанниками разных кафедр Академии искусств. К фестивалю были приурочены еще два цикла концертов: «Из истории организации» (в программе опусы ушедших авторов – Титебеля, Каминского, Цабеля, Богачева, Массалитинова, Воронцова, Носырева, Ставонина, Тимошенко) и «Из новых работ современных композиторов» («Играет Камерный ансамбль Т. Шипулиной»).

В 2008 году к 70-летию юбилею Воронежской организации были приурочены: две серии концертов Выездного секретариата СК РФ и два фестиваля. Серия «Музыкально-исторические вехи» включала: из цикла «Для всей семьи» симфонический концерт «Музыкальный XX век: классики и воронежские композиторы»; камерный концерт из произведений для скрипки, гитары и фортепиано ушедших и действующих членов организации; выступление Л. Вахтель и А. Пожарской с сочинениями воронежцев (М. Носырева, С. Волкова, А. Украинского) на 1 фестивале «Классика в Санкт-Петербурге». Другую серию – «Музыка поколений» – открыл липецко-тамбовский музыкальный десант: в Доме композиторов состоялся камерный концерт из произведений А. Вершинина и его студентов; последующий филармонический концерт «Навстречу юбилею Воронежского Союза композиторов» охватил опусы Е. Ткачевой, Л. Чернышева, П. Рукавицына, С. Волкова, А. Мозалевского, А. Украинского, Г. Ставонина и М. Носырева; в Доме актера были исполнены вокальные сочинения П. Рукавицына, а в Музыкальном колледже на Никитинской прошел концерт класса компо-

зиции Л. Чернышова и А. Украинского. Фестиваль первой половины 2008 года назывался «Музыкальные встречи. Россия – Финляндия. Воронеж – Белгород – Москва – Хельсинки». В его рамках состоялся ответный концерт композиторов Белгорода, три камерных концерта «Московского ансамбля современной музыки», где сочинения финских авторов чередовались с опусами воронежцев. Состоялись творческие встречи с композиторами Д. Капыриным, В. Екимовским, Петру Хаапаненом (мастер-класс последнего позволил уточнить стилевые приоритеты финской школы). Вторая половина 2008 года увенчалась фестивалем «Панорама музыки России: звуковые пути – воронежская тематика в контексте музыки России». В его программу вошли: симфонический утренник «Подарок всей семье», камерный мемориальный концерт памяти М. Щурика, филармонический концерт-встреча В. Горянина со школьниками, двухдневный дубль-концерт «Песни сердца и отчего края», посвященный юбилею ответственного секретаря организации Р. Лютой (большая часть включенных в него романсов и песен написана на ее стихи). На заключительном этапе фестиваль принимал председателя СК РФ В. Казенина, секретаря СК РФ, композитора, пианистку и органистку Т. Сергееву, композитора и виолончелиста Я. Судзиловского, дирижера Р. Бельшева. С их участием, помимо творческих встреч, прошла серия оркестровых, хоровых и камерных концертов, программы которых объединили творчество столичных и воронежских музыкантов.

В 2009 году состоялся Региональный композиторский конкурс на создание новых музыкальных сочинений на тексты А. Кольцова и подытожившие его итоги фестивали: «Музыкальные встречи – 2009: Алексею Кольцову посвящается» и «Кольцовская муза». Протяженные акции объединили: «Концерт Концертов для солирующих инструментов с симфоническим оркестром, концерты оркестра народных инструментов, хоров на стихи Кольцова, камерных произведений («Русские классики – Алексею Кольцову», «Воронежские композитору – великому земляку», вечер романса «Приношение Кольцову»). На концертах вручались призы победителям композиторского конкурса и Областного конкурса школьных сочинений, учрежденного журналом «Подъем».

Фестиваль-2010 – девятнадцатый, если вести счет от рождения новой России. Его название («XIX фестиваль современной музыки в Воронеже – «Созвучие»), участие в нем не только воронежских оркестров, хоров, ансамблей и солистов, а также ансамбля Московской консерва-

тории «Студия новой музыки» – теперь уже давнего друга и союзника нашего Союза – говорят о том, что концепционные основы и традиции воронежских фестивалей живы. И они из года в год развиваются. В постепенно расширяющееся русло вливаются принятые в Союз композиторы и новые поколения исполнителей, подхватывающие эстафету творчества. Не в этом ли залог перспективности теперь уже окрепшей традиции (буквальный перевод с латинского слова *traditio* – передавать), об этом особенно уместно говорить в преддверии юбилейного, XX фестиваля-2011, который позволит подвести общие итоги.

При всей важности фестивалей они в описываемый пятилетний период, как и прежде, лишь наиболее видимый показатель деятельности сообщества. В Союзе регулярно, иногда по два-три раза в месяц, проводятся внефестивальные акции, часть которых инициируют сами композиторы и музыковеды. Нет никакой возможности хотя бы даже перечислить те, что осуществлены в истекшее пятилетие. Поэтому вспомним только некоторые из них, распределив их по тематическим группам.

На разных площадках города проведены авторские концерты, творческие встречи и юбилейные вечера Б. Выросткова, Н. Горобец («Звуки и образы» – презентация молодого композитора), В. Горянина, Р. Лютой, А. Мозалевского, В. Наумова, П. Рукавицына, Е. Ткачевой, Е. Трёмбовельского, В. Девуцкого, А. Украинского, Д. Ушакова, Т. Шипулиной. Фортепианное творчество Б. Выросткова, Г. Ставолина, А. Украинского и М. Зайчикова было представлено в двух концертах пианиста О. Завьялова – в Доме композиторов и Детской школе искусств № 7.

Проведены мемориальные акции – концерты памяти А. Тимошенко (к 10-летию со дня кончины), Г. Ставолина (к 75-летию со дня рождения) и М. Носырева (в ознаменование 85-летия; помимо произведений юбиляра здесь прозвучало посвященное ему «Лирическое песнопение» А. Украинского).

Определенные усилия были направлены на то, чтобы сохранить традицию популяризации творчества воронежских композиторов в регионах России. В истекшее пятилетие оно экспонировалось в Липецке, Саранске, Оренбурге, Санкт-Петербурге и Москве (в том числе на Московской осени и на концертах IX и X съездов). В плане укрепления межрегиональных контактов в воронежском Союзе прошли творческие встречи с композиторами и исполнителями из других городов России и ближнего зарубежья: певицей И. Стародубцевой (Курск), композиторами В. Екимовским, Д. Капыриным,

А. Ровнером, В. Пьянковым, Т. Сергеевой, А. Стрельниковой, Я. Судзиловским, В. Тарнопольским, А. Ячменевым (Москва), В. Рябовым (Москва; Хельсинки), с редактором «Музыкального обозрения» П. Меркурьевым, с членами СК Украины И. Альбовой, А. Гутелем и И. Гайдено, а также с молодыми харьковскими композиторами Б. Севастьяновым и Е. Андреевым, с группой выпускников и студентов Российской академии музыки им. Гнесиных, в том числе с А. Вершининым и П. Климовым.

Как и прежде, большое внимание уделялось работе с молодыми авторами и юными исполнителями, с детской и молодежной аудиторией. Помимо регулярных консультаций А. Украинского с самостоятельными композиторами и упомянутых выше творческих отчетов класса композиции Музыкального колледжа на Никитинской, нельзя не назвать концерт выпускницы этого колледжа И. Разинковой, концерт из произведений студентов Академии искусств, занятия Молодежного клуба Н. Казарян и проведение в его рамках Регионального конкурса «Юный музыковед». В том же ряду – «Симфонические утренники для всей семьи» В. Головиной, где постоянно звучат сочинения воронежцев.

В последнее время был внедрен ряд новых инициатив и форм просветительской работы. В их числе – проведение выездных благотворительных концертов для людей с ограниченными возможностями, предпринятых по ходатайству Совета ветеранов и служб социальной поддержки населения. Из тех, что оказались особо удачными, выделяются вечер русского романса и концерт «Памяти великой войны» с включением произведений В. Наумова, Л. Чернышова, В. Горянина, С. Волкова, Л. Юсупова, Е. Ткачевой и А. Мозалевского. Выступлением классов профессоров Академии искусств В. Теплитской и С. Ивановой открыт еще один новый цикл, призванный мобилизовать преподавателей всех специальностей к включению в учебные программы студентов произведений, созданных членами нашего Союза. Другой цикл объединяет сольные и ансамблевые полнометражные концерты дипломированных артистов и маститых музыкантов, приверженцев творчества воронежских композиторов. Среди уже состоявшихся – выступления пианистов Л. Вахтель, О. Завьялова и Е. Уваровой, певцов Е. Петриченко и А. Ткачева, дуэтов скрипачки Я. Мирошниковой и пианистки Е. Задонской и, соответственно, А. Пожарской и Л. Вахтель. Оба новых цикла, как показали первые опыты, заинтересовали и артистов, и композиторов, и их поклонников. Этот успех было легко спрогнозировать, поскольку сходные формы просветительства ис-

ключительно удачно внедряла в течение двух десятилетий безвремен-но ушедшая из жизни пианистка Л. Федорук.

В данном очерке не остается места для характеристики публицистической и научной деятельности членов организации, о которой свидетельствуют изданные монографии и сборники различных материалов, многочисленные статьи в местных и центральных журналах и газетах, выступления с докладами на конференциях и чтениях по проблемам современного творчества, всегда обстоятельные вступительные слова и комментарии к концертам. Всем этим занимаются, в основном, музыковеды, но не только они. Ответственный секретарь Воронежского Союза, по основной специальности литературовед, является, в сущности, и пресс-секретарем, регулярно отражающим жизнь организации в различных печатных изданиях. Хорошо зарекомендовал себя на поприще музыкального писателя композитор П. Рукавицын. Репутацию исключительно профессионального ведущего концертов снискала лектор-музыковед В. Головина. Широкую известность обрели устроители и ведущие различных тематических вечеров – пианистка и ученый Л. Вахтель (недавно она защитила докторскую диссертацию), а также композитор и дирижер Т. Шипулина.

Итак, Воронежский Союз уже почти 80 лет является возбудителем интереса к композиторскому творчеству, постоянно организуя общественные просмотры новых сочинений, устраивая конкурсы, проводя фестивали, авторские и тематические концерты, занятия музыкальных клубов и давая консультации самодеятельным авторам, приезжающим из всех районов области. До XX века в Воронеже не было крупных композиторов, чьи сочинения дошли бы до наших дней. Поэтому можно сказать, что именно XX век, ознаменованный созданием Воронежского Союза композиторов, открыл качественно новую страницу в региональной музыкальной культуре, а XXI век впишет в нее еще неизвестные имена.

ИМЕНА. СОБЫТИЯ. ФАКТЫ.

«У художника всегда есть свои "правила чуда"»

Поль Элюар

Vita brevis, ars longa

Жизнь коротка, искусство вечно

Глава 2. Портреты композиторов

«Искусство ревниво, – утверждает Микеланджело, – оно требует, чтобы человек отдавался ему целиком, без остатка». Эта строка вспоминается, когда приходишь на творческие вечера в Дом композиторов и невольно задумываешься о судьбах сегодняшних художников. Как могут они воздать должное ревнивому искусству в весьма непростом контексте сегодняшней жизни? Не утратить своего лица, сохранить моральные силы для того, чтобы творить? Не упустить в круговерти повседневности нить своей истории, культурной традиции? Между тем, отдельные островки духовной цивилизации продолжают каким-то чудом сохранять свои берега в океане коммерческих бурь – ведь прослойка интеллигенции создавалась десятилетиями и усилиями многих людей, в том числе группой воронежских композиторов и музыковедов, объединившихся в творческую организацию и уже более семидесяти лет удерживающих эту стойкую позицию.

Первое имя в списке. *Константин Массалитинов*

Его называли «певцом родного края». Известный знаток и собиратель народных песен Центрального Черноземья, ставший



когда-то «отцом» сразу для многих только нарождавшихся организаций – Воронежского Союза композиторов, Воронежского народного хора, ансамбля «Воронежские девочки», Клуба любителей народной песни – Константин Ираклиевич Массалитинов (1905–1979) обозначил некоторые существенные ориентиры, по которым начала развиваться музыкальная культура Воронежского края. В 2005 году широко празд-

новался его 100-летний юбилей, и в те дни особенно тепло вспоминали этого яркого, масштабного человека, видного музыкального и общественного деятеля, открывшего в истории своего города новые страницы, на которых запечатлелись незабываемые события и люди.

Изучение и пропаганда русского фольклора были главным делом всей жизни К. Массалитинова, немало произведений для русского народного хора было создано и им самим. Многие из них существовали как народные: они вошли в быт, их можно было услышать и на улице, и по радио, лучшие песни звучали в России и за рубежом, исполнялись ведущими коллективами. За свои творческие и общественно-просветительские достижения К. Массалитинов был удостоен Государственной премии им. А. В. Александрова, ордена Трудового Красного Знамени, почетного звания «народный артист СССР». За концертно-исполнительскую деятельность ему была присуждена Государственная премия СССР.

На концертных афишах часто появлялось поэтичное название «Черемуха душистая»: этот хоровой цикл на слова Сергея Есенина К. Массалитинов написал в 1963 году для Воронежского русского народного хора, и вскоре произведение прочно вошло в репертуар Государственной академической хоровой капеллы РСФСР им. А. Юрлова. Наряду с кантатой «Русь» на стихи И. С. Никитина, театрализованной хоровой сюитой «Край родной», решенной в духе музыкального спектакля о прошлом и настоящем Воронежского края, хоровой цикл «Черемуха душистая» явился попыткой создания нового жанра. Еще в середине 1940-х годов, когда К. Массалитинов начинал активно работать с Воронежским русским народным хором в качестве руководителя, он поставил перед собой задачу написать произведение крупной формы для этого коллектива, солистов и оркестра. Так, развивая традиции русской классической хоровой культуры, композитор пришел в своих хоровых сочинениях к собственной, индивидуальной трактовке формы и жанра. Одним из итогов этих поисков стало еще одно его хоровое сочинение – «Земля поет». Об этой музыке, представляющей собой череду песен, в те годы говорили и писали много. Хотя суждения критиков и не были едиными, опера-песня, как определяли тогда музыковеды жанр этого сочинения, принесла своему автору широкую известность. После премьеры в Воронежском музыкальном театре оно многократно исполнялось, в том числе и на сцене Кремлевского Дворца съездов в Москве, где выдержало

шесть аншлаговых представлений в дни партийного съезда. В журнале «Театральная жизнь» за 1962 год (№ 1) можно было прочитать: «Трудно передать на бумаге все очарование песен, щедро рассыпанных в опере. Здесь и бодрая, стремительная «Вышли в поле мануковцы – наши маяки», и широкая, светлая «Земля поет», давшая название всему спектаклю, и яркие, праздничные «Величальная» и «Лети, наша песня, от края до края», и темпераментные солдатские «Песня бывлых походов» и «Идут солдаты бравые», и полные тонкой задушевной лирики «Если сердце вдруг обманется», «Милые встречаются», «Сыплет черемуха», и многие другие».

Активность К. Массалитинова в делах по организации воронежской музыкальной культуры уже в 1920-е годы носила инициативный и продуктивный характер. Молодого музыканта горожане знали как пианиста только что открывшейся оперной студии. В том же качестве он появляется и в «живой газете» – в представлениях легендарной «Синей блузы». К. Массалитинов участвует чуть ли не во всех начинаниях музыкально-культурной жизни тех лет соответствующего его интересам профиля: отвечает за музыкальное оформление спектаклей в Воронежском театре рабочей молодежи, выступает организатором и участником первых городских музыкальных радиопередач, постоянно работает в сельских коллективах художественной самодеятельности. В эти он делает и первые пробы пера, начинает писать песни «на злобу дня»: о тружениках-энтузиастах по случаю Первомая – «Дашь пятилетку за четыре года» и, вслед за тем, военные. Их было написано К. Массалитиновым более двух десятков, а одну жюри оценило как лучшую в конкурсе военной песни, который проводился в Воронеже Союзом фронтовых композиторов, работавшим при штабе Юго-Западного фронта. Плодами творчества этого Союза – а зимой 1941–1942 годов в Воронеже работали многие известные композиторы (Д. Покрасс, М. Фрадкин, И. Виленский, Е. Овчинников) – стали многочисленные песни, вошедшие в изданный вскоре сборник.

Об одном эпизоде из жизни К. Массалитинова рассказывали: «В годы Отечественной войны старшему лейтенанту Массалитинову довелось быть свидетелем героического подвига неизвестного пулеметчика, до последних мгновений жизни сражавшегося с врагом. Константин Ираклиевич сложил, как он любит говорить, музыку песни о герое, слов же не было. И он обратился к А. Т. Твардовскому, служившему тогда в Воронеже. «Не умею я песни писать», – ответил

Твардовский. Но, прослушав музыку, сказал: «Будет песня, музыка задушевная, постараюсь и я».

К тому времени К. Массалитинов имел уже немалый опыт организаторской и творческой работы. С 1930 года он был членом оргбюро «Ассоциации композиторов Центрального Черноземья», а в 1933 году, когда было учреждено Центрально-Черноземное отделение ССК СССР, занял пост ответственного секретаря (председателем этого отделения был избран Г. Сметанин). С момента образования своего Союза в Воронеже (1938) К. Массалитинов был его бессменным председателем.

«В нашей композиторской семье, – вспоминал Ю. Воронцов, – он всегда пользовался огромным авторитетом, будучи одновременно чутким товарищем, добрым советчиком, принципиальным, строгим и доброжелательным критиком, другом и наставником молодежи. И можно назвать целый ряд симфонических и камерных произведений, созданных композиторами по его совету на материале воронежских народно-песенных интонаций».

Для самого К. Массалитинова источник национального русского фольклора был открыт всегда: всю жизнь он посвятил постижению песенно-хоровых традиций Воронежской земли. Во многом направленность художественной деятельности музыканта определили такие знатоки русского искусства, как А. Колобаева, А. Лебедева, Е. Королева. Немалую роль в формировании личности композитора сыграл и один из руководителей Хора им. Пятницкого П. Казьмин, приехавший в 1927 году в Воронежский край записывать народные песни. Интерес К. Массалитинова к народному искусству складывался и возник не на каком-то, пусть и раннем, но все же этапе творчества – благодатная атмосфера родной культуры окружала композитора с самого раннего детства, а народные песни принесли с собой и первые яркие впечатления. Потому столь органично и естественно влилась деятельность К. Массалитинова в избранное им направление культуры тех лет.

В начале 1930-х годов молодой музыкант, только что вступивший в Союз композиторов, приходит на работу в Дом самодеятельного искусства и начинает активно заниматься изучением и пропагандой русских народных песен. К 1939 году, когда накопилось немало интересного материала, К. Массалитинов в содружестве с С. Поповым и А. Рудневой издает в Москве сборник воронежских народных песен.

Это человек, одаренный особым талантом «быть народным», – скажет потом о К. Массалитинове А. Руднева. А «родиться народным, – по выражению Белинского, – все равно, что родиться поэтом».

Самодеятельное искусство, бурно развивавшееся в то время, породило большое число разнообразных творческих ансамблей. На Воронежской земле, где с гордостью произносят имя М.Е. Пятницкого и развивают традиции его искусства, тоже создавались народные хоры, из которых во время войны и родился русский народный хор. Его первого руководителя уже хорошо знали в нашей стране, многие песни К. Массалитинова к тому времени приобрели широкую известность – «Песня о богучарских партизанах», «Песня о Дундиче», «Песня радости». В суровые дни начинал свою деятельность новый хор: зимой 1942 года Воронеж переживал самые тяжелые бои. Артисты ездили с концертными бригадами, чтобы выступить перед бойцами и жителями окрестных деревень. Музыкантов ждали, им приходили письма со словами благодарности. И вскоре хор давал концерт уже на площади только что освобожденного от фашистов Воронежа...

В конце 1960-х годов К. Массалитинов, увлеченный идеями народного искусства и искусства для народа, вносит в культурную жизнь города еще одну новацию – он создает Клуб любителей народной песни. Вот как об этом рассказывал сам композитор:

«Живут в Воронеже страстные любители русской народной песни. В больших придонских селах и затерявшихся в степи хуторах они прослушали и записали сотни песен. А в конце 1967 года решили открыть свою музыкальную шкатулку для широкой аудитории. В зале Областной библиотеки им. И.С. Никитина провели творческую встречу с читателями. На этой встрече больше говорили... магнитофоны. В притихшем зале, как бы вобрав в себя все звуки и запахи родной земли, все радости и печали народа, полилась раздольная, широкая, хватающая за душу русская песня. Кончился вечер, а народ не расходился. – «Давайте создадим в Воронеже Клуб любителей народной песни», – раздался чей-то голос из зала. Предложение всем понравилось». Идея была поддержана Воронежской организацией Союза композиторов РСФСР и музыкально-нотным отделом библиотеки имени Никитина, представители которых присутствовали на вечере.

На заседания клуба приезжали гости из деревень, народные певцы, приходила городская молодежь. Концерты его стали столь популярными, что через три года после создания Клуба Воронежский комитет по телевидению и радиовещанию организовал часовую передачу о клубе по Центральному телевидению, а вскоре был снят и цветной художественный музыкальный кинофильм «Совет да любовь», в съемке которого участвовали хор, певцы, драматические самодеятельные

актеры, ансамбли «Весенние зори» и «Лада» – всего до четырехсот человек. Фильм был снят объединением «Экран» в 1970 году и поставлен режиссером И. Шароевым – его творческое содружество с К. Массалитиновым началось давно. Еще в 1958 году, во время Воронежской декады в Москве, столичный режиссер театрализовал сюиту композитора «Край родной», которая исполнялась потом в его постановке Воронежским народным хором не меньше 200 раз.

Много раз столица предоставляла Воронежскому русскому народному хору свои сцены, а К. Массалитинов всегда был желанным гостем Москвы. Авторский вечер, посвященный его 70-летию, тоже имел столичный размах и большой резонанс: он проходил в Концертном зале «Россия» при участии Академического хора русской песни Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Н. Кутузова. Тогда звучали такие известные песни К. Массалитинова, как: «Песня дорогу найдет» на слова А. Досталы, «Русская песнь, мчись по раздолью» на слова Г. Воловика, «Пой, пой, а мы подпоем» на слова А. Сальникова; номера из оперы-песни «Земля поет» и из сюиты «Край родной», обработки народных песен, хоры a cappella на слова С. Есенина.

А не так давно, в 2005 году, в ознаменование 100-летнего юбилея композитора, в Воронеже прошел большой международный форум, включающий международную конференцию и фестиваль, обобщивший результаты Всероссийского конкурса композиторов на лучшее произведение по претворению южнорусского фольклора.

И вновь богатство мелоса, искренность интонации народной песни, сделавшие музыку К. Массалитинова истинно «народной», захватывали слушателя, подчиняли современные вкусы аудитории вечным, непреходящим ценностям искусств.

Эффект присутствия. Геннадий Ставоини

Где и в какой быобстановке не появлялся этот взрывной, энергетически емкий, без малейшего намека на желание «не выделяться» человек, он всегда как будто заполнял собой все окружающее пространство. Весь его «набор» внешних проявлений – широкие жесты, уверенная интонация в голосе, за которой не пряталось то, о чем думалось, открытый, заразительный смех – был абсолютным проявлением того здорового духа, какого-то особенного, активного жизненного нерва, который пронзал и его музыку. Таким его и сфотографировала память,



зафиксировав «момент» истории – личность композитора.

Для воронежского музыкального мира Геннадий Трофимович Ставонин (1935–1995) стал фигурой едва ли не культовой. С 1961 года, когда он приехал в Воронеж после Ленинградской консерватории, где учился в классе композиции профессора В. Волошинова, и до конца жизни, неожиданно оборвавшейся в 1995 году, он, постоянно окрыляемый новыми идеями, концертами, делами Союза, своих коллег-музыкантов, переживал непрерывный процесс взлета, который открывал все новые

и новые перспективы. Звание лауреата Государственной премии России им. К.С. Станиславского в 1974 году, потом еще звание заслуженного деятеля искусств России в 1982 – эти оценки страной творческих заслуг Геннадия Ставонина придавали официальный вес и блеск тому искреннему и истинному признанию, которое он действительно снискал у публики и музыкантов.

Когда Ставонин появился на первых репетициях, – вспоминают артисты Воронежского оперного театра, участвовавшие в постановке первой оперы композитора, – мы увидели юного музыканта (он работал тогда концертмейстером в театре). Худощавый, рыжеватый – на первых порах мы его воспринимали как еще одного представителя молодых талантов, с которым наверняка придется «повозиться». До тех пор, пока «повозиться» пришлось, но только уже с нами, самому Ставонину – досконально, терпеливо работать на репетициях, уроках, спектаклях; и еще, пока не открылся занавес на премьере. Тогда все увидели яркий, динамичный спектакль, добротную постановку первой ставонинской оперы с сюжетом, взятым из истории Воронежа, с декорациями, прямо отправлявшими зрителя на Большую Дворянскую, теперь – центральный городской проспект Революции, и ресторан «Бристоль», где главный герой, легендарный Олеко Дундич, наделав много шума с переодеваниями, одерживал свои революционные победы.

Спектакль, посвященный событиям Гражданской войны, происходившим на Воронежской земле, оказался аншлаговым: он вызвал огромный интерес у публики и имел широкий резонанс в стране, узнавшей о новой опере воронежского композитора из статей и са-

мых положительных рецензий в центральных журналах и газетах: в «Советской музыке», «Музыкальной жизни», в «Советской культуре» и «Известиях». Специально на премьеру приезжал тогда Т. Хренников, который потом, давая интервью ведущей воронежской газете «Коммуна», сказал: «Геннадий Ставонин – композитор, обладающий настоящим оперным дарованием. Опера написана с высоким композиторским мастерством, автор обладает настоящим чувством театра... Опера – зрелое произведение большого мастера».

«Олеко Дундич» оказался к тому же и долгожителем на сцене. В воронежском театре опера с успехом шла несколько лет, резко подчеркивая устойчивое мнение местных театральных администраторов о недостаточной востребованности у публики современных образцов советского искусства. Была сломана и традиция в лучшем случае: терпеть недавно рожденные композиторами оперы, а то и не ставить их вовсе или побыстрее снимать с репертуара.

К этому времени – свою первую оперу «Олеко Дундич» Ставонин пишет в 1971 году, а через год осуществляется ее постановка – 36-летний композитор уже точно определил для себя, какие художественные ориентиры будут двигать и направлять его перо. В масштабном, полнокровном оперном полотне «Дундича», появившегося на свет после трех первых симфоний, написанных в 60-е годы, уже в полной мере обозначилась главная особенность творчества Г. Ставонина – это крупность стиля, языка, мысли. Композитор мыслит драматургически-емкими категориями: в оперном жанре – развернутыми сценами, в симфоническом – устоявшимися классическими формами, позволяющими сочетать масштабность замыслов и их осуществления.

Жанры оперы и симфонии, безусловно, центральные в творчестве композитора, отчетливо выделяют имя Г. Ставонина из контекста творческих достижений воронежских композиторов как мастера крупной, концептуально-весомой композиции, традиционно столь ценимой в отечественной музыке. Естественным образом вписываясь в линию большой исторической традиции русской композиторской школы, творчество его в то же время не лишено отблесков советского истеблишмента. Художник, не обделенный вниманием властей и имевший счастливую судьбу композитора, исполнявшегося «в полном объеме» творчества (на сцене Воронежского оперного театра ставились обе его оперы, а также оперетты и балет-симфония, в Воронежском ТЮЗе, драматическом и кукольном театрах шли десят-

ки спектаклей с музыкой Ставолина, вся симфоническая и камерная музыка звучала, не только в Воронеже, но и, в Москве и Ленинграде (теперь Санкт-Петербурге), Ставолин был принят своим временем без оговорок и противоречий.

Так и могло казаться, но, вероятно, первые впечатления оставляют что-то важное не увиденным, не охваченным, то, что художник в процессе творчества все равно дает понять о себе – и своими суждениями, и в первую очередь музыкой.

Вспомним, что 60-е годы – время, когда Ставолин только начинал нащупывать пути в искусстве и делал свой выбор тем, жанров и музыкального языка, о чем и как говорить в музыке, – были и периодом активных поисков для всех советских композиторов, которые после долгих запретов начинали попадать в зону доступных и разрешенных технологических экспериментов. В этой медленной революции музыкального сознания участвовали без исключения все композиторы – и вырывающиеся вперед на баррикады авангарда, и устойчиво занимающие позиции традиционалистов. В отношении же Ставолина к процессам модернизации музыкального творчества тоже был своего рода революционный протест. Молодой композитор не желал участвовать в экспериментах, но... и не желал быть понятым как исключительно «традиционалист», что, как известно, могло читаться по-разному – не только как «поддерживающий славные традиции», но и как «конформист», учитывая, что в ту пору нет-нет, да и имели место спекулятивные псевдохудожественные акции, направленные в угоду официальной линии музыкальной политики, а оттого и дискредитировавшие истинность самих идей русского искусства.

– Однако любите Вы, музыковеды, во всем искать традицию, – как-то сказал Геннадий Трофимович в одном из своих интервью. – Я – своя ветвь! Мусоргский – своя, а я – своя!

И это после долгого и тщательного анализа на страницах «Музыкальной академии» в пользу прямых параллелей между его собственной оперой «Виват, Россия!» и «Борисом Годуновым». Предпринимались сравнения и аналогии «исторических сцен» (как определил жанр оперы сам Ставолин), повествующих о строительстве российского флота в Воронеже Петром I, с бессмертным творением Мусоргского! Парадокс – абсолютно точно попадающий в круг «стилистики» личности композитора, для которого традиция, даже в условиях обостренного понимания композитором его собственной независимости, существовала как имманентное состояние души, как раз и породившее

искреннее желание поведать о славном историческом прошлом родной страны, глубокий интерес к судьбе своего народа. Так, ведомый этим неизбывным желанием прожить, прочувствовать историю, отделенную от сегодняшнего дня уже веками, но приближенную к нему пронзительным чувством общности россиян и их государственных свершений, Ставонин постепенно погружался в творческий процесс преднаписания своей второй оперы «Виват, Россия!», много размышляя об ее сюжете, героях, складывая свои собственные отдельные впечатления в единую картину будущего исторического образа.

«Юношеская память о прокаленных жарким солнцем бакинских улицах, спускающихся к южному морю, о мерном шуме прибоя и соленых от ветра губах..., – вспоминал уже как-то потом Геннадий Ставонин (о чем писала на страницах Коммуны» Р. Лютая)». Потом – как-то вдруг – на несколько лет оказался у моря Балтийского – холодного, северного, с низким небом, криками чаек в непогоду, томительно-бесконечными и в то же время короткими и прекрасными белыми ночами, графической четкостью архитектуры города Петра... Следом ждал Воронеж – город, который по воле совсем еще молодого амбициозного владыки стал колыбелью русского флота, связал моря северные и южные – и какая прозорливость и политическая верность интересам государства была в этом решении!

Не погрешить против истины – это и было сверхзадачей творчества Ставонина. Найти предельно емкую, точную форму – для этого Ставонин и в первой, и во второй своих операх избирательно подходит к историческому времени, словно бы выхватывает лишь отдельные его периоды, довольно короткие отрезки времени, в которые и помещает сложные перипетии взаимоотношений своих многочисленных, но всякий раз предельно точно выписанных героев.

Фрагменты истории, показанные в «Олеко Дундиче», – это события 1917-го и, затем, 1919-го годов, в «Виват, России!» – короткий период 1695–1996 годов. События концентрируются в фокусе времени, будто бы уплотняются, создавая обостренное, усиленное ощущение происходящего «в данный момент». Широту же, панорамность событиям придают переплетения, параллельные взаимодействия, контрасты драматургических линий. То же стремление к исторической конкретике привело композитора и к использованию ряда аллюзий, выступающих знаками реального времени. В первой опере – это, в прологе, темы песен «Вихри враждебные веют над нами», «Смело, товарищи, в ногу», и в финале оперы – «Мы – красные кавалеристы»;

«Цыганочка» и «Соловей, соловей, пташечка» должны, согласно замыслу, вызывать ассоциации с разгулом белогвардейцев. В опере, посвященной Петру I, – тема «Камарицкой» («Камаринской») и воронежской протяжной «Жавороночек». Но вся эта конкретика, представленная на каком-то пределе количественно возможного и допустимого, собрана, тем не менее, в единое, динамичное действие, подчиненное направленной и целесообразной драматургии. И драматургически активным в опере становится жанр, который не только составляет основу тематизма, но несет в себе символический смысл происходящего действия. И тогда рождается целая «партитура жанровых обобщений». Вопросы драматургии оперы подробно рассматривала в журнале «Советская музыка» (1973, № 8) М. Нестьева, которой и принадлежит это образное выражение. Она писала: «В каждой сцене есть своя ведущая тема. “Остальные работают на нее”, они либо даются по контрасту, чтобы сгустить напряжение, или, наоборот, разрядить обстановку, либо разъясняют ситуацию, сообщают ей логическую направленность. Осуществить всю эту сложную «систему координат призвана в опере умело и тонко разработанная партитура жанровых обобщений».

Быть точным в понимании исторической правды, корректно позиционировать себя как художника-гражданина, не ошибиться в оценке при выборе героя – кто «гений», а кто «злодей» – всё это было для композитора настолько важно, что внешние события современной действительности, перемены в ней порой изменяли взгляды художника и на события прошлого. Такие «переключки» эпох не могли не возникнуть в сознании композитора, который, работая над оперой, много размышлял над образом Петра I. Ведь 1960-е годы несут с собой новую историческую правду разоблачений: Сталин – как образ кровавого правителя, еще одного царя-ирода из длинной цепочки российских самодержцев, и не из этой ли цепочки и царь Петр? Ставонин начинал работу над своей второй оперой еще в 1960-х годах, но, написав первую картину, приостанавливает работу, отложив ее почти на полтора десятка лет, до того момента, пока он не нашел в своих оценках не то что оправданий – полного понимания и принятия того созидательного прогресса, который принесла с собой России деятельность Петра Великого. В таком вот прерванном ритме и рождалась опера «Виват, Россия!», ставшая музыкальным полотном, растянувшимся в процессе его создания на десятилетия и обозначившим вторую крупную веху в музыкально-театральном творчестве Ген-

надия Ставонина. Третьей стал «Сказ земли русской», произведение, жанр которого композитор определил как «балет-симфония».

«Ничего замысловатого здесь нет, – пояснял композитор в интервью свой жанровый выбор и его определение. – Оно подчеркивает особенности музыкальных характеристик основных образов балета. Своих героев я стараюсь показать не в застывших портретах, а как живых людей, которые идут к какой-то цели, непрерывно обогащаясь новым опытом, а потому меняясь духовно. Это побудило меня отказаться от номерного принципа, присущего классическому балету, и прибегнуть к сюжетному построению, наподобие того, что мы встречаем в литературных произведениях повествовательного жанра. Мне хотелось создать балет-эпос, балет-роман, балет-повесть. Главный герой – народ в лице его лучших представителей, отстаивавших его независимое существование и больше всего ценивших на земле дружбу между людьми разных рас и стран. Такова главная идея балета».

Сюжет, к которому обращается Ставонин, тоже связан с историей, теперь уже Древней Руси VIII–IX веков, периода, когда, в смутных процессах объединения разрозненных славянских племен начинали выплывать новые характеры и герои – символы патриотической идеи.

Русская тема все время удерживала Ставонина в своих рамках эпического стиля, мысли размеренной и глубокой, разворачивающейся как череда картин. Одну из реальных картин-полотен, написанных в том же эпическом духе, взгляд композитора однажды выхватил из современной истории, она-то, как он рассказывал, и воодушевила его на создание новой музыки.

«Где-то в конце 1972 или начале 1973 года, – продолжает делиться воспоминаниями Г. Ставонин, – я на выставке познакомился с творчеством художника, нашего земляка Василия Криворучко, большого мастера исторической живописи. Одна из его картин – «Ветер времени» – особенно поразила меня глубиной и остротой мысли о Родине, о ее нелегкой и прекрасной судьбе. Находясь под впечатлением этой картины, я летом 1973 года написал свою Четвертую симфонию, назвав ее «Русь» и посвятив памяти И.С. Никитина. Так тема Родины стала одной из главных в моей композиторской работе. Конечно, она не могла быть исчерпанной даже в таком крупном по объему произведении, как симфония. Раздумывая о ней, я вновь вспомнил о балетной форме, позволяющей решать большие художественные задачи, поделился своими мыслями с балетмейстерами театра Н. Валитовой и Я. Лифшицем, и втроем мы пришли к выводу о возможности и не-

обходимости создать балет. Конечно, мне пришлось много поработать над историческими источниками для того, чтобы яснее и глубже представить себе процессы, которые привели к созданию русской нации и русской государственности».

И оперы Ставонина, и балет-симфония «Сказ земли русской», и симфонии, в том числе более поздние, они же и более известные – помимо Четвертой, также Пятая «Чернобыльская» и Шестая «Рюрик» (последняя Седьмая осталась незаконченной), – все эти главные, определяющие произведения композитора типологически очень напоминают чтение со сцены эпоса, или, если говорить точнее, русского сказа. Те же эпическая глубина, размеренность, русскость, но в то же время – и артистический, приподнятый тонус высказывания.

Эпос Ставонина звучит одухотворенно. Следуя такой своей избранной интерпретации-сопереживанию, композитор иногда отстраненно, чуть издалека, иногда уже словно бы *postfactum* будто наблюдает за ходом повествования, как, например, в финале своей Пятой симфонии, который воспринимается как осмысление уже произошедших «событий», той трагедии-катастрофы Чернобыля, о которой и повествует двухчастная симфония, имеющая эпиграф «Светлой памяти...». Авторское «я» ощутимо всегда – это тот его собственный эмоциональный мир, через который композитор пропускает нить эпического повествования. Но музыка Ставонина лишена субъективизма: в ней нет щемящей ноты, нет надрывной романтической тоски одинокого художника. И все же Ставонин бывает романтиком. Темперамент, энергия, эмоциональный порыв, открытость в передаче чувств, иногда, может быть, даже их гипертрофированность – все эти проявления воспринимаются как романтические знаки, каким-то особым образом к тому же смыкающиеся, соединяющиеся с ощущением реалистического вкуса эпохи, в которой он живет. Таким романтическим реалистом (или реалистическим романтиком) Геннадий Ставонин особенно отчетливо предстает в его романах и песнях, которые он писал на протяжении всего творчества.

В культурную ситуацию 1960–70-х годов вокальная миниатюра Ставонина вписалась, может быть, даже в большей степени, чем другие жанры. В этой музыке особенно отчетливо проявились «реалии» советского искусства – от тем, запечатленных в названиях («Баллада о ракете-планете» на слова С. Михалкова, «Баллада об истребительном батальоне» на слова П. Касаткина, вокальные циклы «Спасибо, родная земля» на слова А. Твардовского и «Счастливая страна»

на слова Г. Луткова) до «интонационного словаря» той эпохи, некоторые страницы которого отличаются особой яркостью и выразительностью звуковых образов (например, «Женщины России» на сл. М. Шишлянникова). В самом характере материала много того, что идет от массовой песни – и подчеркнуто эмоциональный тон высказывания, и поющая мелодика: авторский взгляд на предмет его разговора со слушателем – это взгляд «всерьез», в котором нет ничего стороннего, ничего иронического, нет фильтра, который бы отделял «личность» автора от его «темы». Композитор полностью солидаризируется с тем, о чем говорит своей музыкой, – и, бывает, эмоциональный ток безудержно уносит гражданскую лирику в сферы, уже близко смыкающиеся с жанрами совсем иными, больше напоминающими гимны или дифирамбы. Вокальная миниатюра Ставолина, в которой, кажется, порой и происходит некоторое размывание границ жанрового единства, предусматривающего детализированность письма, тонкость и глубину эмоций, тем не менее, выполняет главное свое жанровое предназначение – она очень точно выявляет индивидуальные черты стиля, духа, личности самого композитора. В этом «доверительном» жанре его слово, обращенное к слушателю, всегда экстравертно, открыто и недвусмысленно, и через него автор раскрывает такие свои личностные черты, как живое, отзывчивое мировосприятие, непосредственное отношение к жизни. Казалось, была в его творческой позиции даже какая-то декларативность: «я таков, каков я есть, и прошу меня не извинять».

Вся его музыка была переполнена азартным чувством жизни и своего времени. Это чувство настолько переполняло Геннадия Ставолина, что и теперь, приходя в Дом композиторов, многие будто ощущают присутствие этого мастера – на собраниях, обсуждениях новой музыки, и особенно на концертах, где его музыка продолжает звучать.

...

Вот как вспоминает Г. Ставолина его коллега, композитор В.Беляев в своих мемуарах:

«В жизни он был ох как не прост! Какое-то «единство несовместимостей» в его характере не давало покоя ни ему, ни окружающим. В нем постоянно «играли» гены неумных предков. В такие минуты он походил то на Ноздрева из «Мертвых душ», то на Чапаева, движущегося в атаку, а в последние годы жизни поразительно напоминал вождя мирового пролетариата. Было забавно представлять на его

месте Ильича, в пламенных спорах отстаивающего свою позицию, или ловить лукавый прищур глаз в дружественной беседе.

По природе своей он был воином, но не этическим добродушным русским богатырем, а, скорее, атаманом, дерзким, хитрым, увертливым, умеющим увлечь за собой своих товарищей. Он был переполнен адреналином, жаждал решительных действий и сражений, которых не было в мирной жизни, и потому «воевал» то с коллегами, то с обстоятельствами, которые сам себе и создавал. Мне казалось, что он сам проживал судьбы своих исторических персонажей и героев из опер и балетов и, наверное, из него получился бы великий сценический актер».

«Только творчество и спасало меня...»

Михаил Носырев



Было бы непосильным трудом пытаться описать все повороты судьбы художника, тем более судьбы столь изменчивой, какой она была у Михаила Иосифовича Носырева (1924–1981). Но еще труднее проследить за тем, как складывалась история его признания. А между тем в наши дни интерес к музыке этого талантливого композитора растет, парадоксальным образом расширяя пространство ее мира, распахнувшегося всем ветрам новой истории совсем еще недавно скованное надзирательскими досмотрами

ГУЛАГа, сегодня же, спустя двадцать лет после посмертной реабилитации художника – музыка Носырева зазвучала.

Не так давно, весной 2008 года, в Воронеже в Доме композиторов исполнялись его квартеты – это была премьера. А незадолго до этого, на конференции, проходившей в Воронежском государственном университете и посвященной 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева, вновь звучала музыка из балета «Песнь торжествующей любви». Среди участников были и гости из Германии. Ренате Эфферн, возглавляющая Тургеневское общество, основанное в Баден-Бадене в 1992 году, рассказывала, что она настолько полюбила творчество писателя, что специально выучила русский язык, чтобы читать книги великого классика литературы в подлиннике. Огромная притягательная

сила тургеневской прозы влекла к себе несколько десятилетий назад и М. Носырева, который мечтал побывать в Баден-Бадене и побродить по памятным тургеневским местам, где писатель вместе с П. Виардо вынашивал замысел этой повести. Тогда, в 1970-х годах, композитору из России не удалось съездить в Германию. Но сегодня почитатели таланта Тургенева, приехавшие из Баден-Бадена, смогли укрепить союз двух культур, украшением которого стала музыка М. Носырева.

«Музыка М. Носырева принята к исполнению», – так сказали директор Симфонического оркестра в немецком городе Майнце Катрин Рекве и главный дирижер Петер Кравиетц, – когда год назад прослушали Четвертую симфонию и Сюиту из балета «Песнь торжествующей любви». И можно считать, что эти слова вполне отражают судьбу музыки композитора, память о котором живет.

Из всего созданного композитором – М. Носырев фактически начал писать музыку в послелагерные годы, когда ему было за тридцать, – быть может, в большей мере, чем другие произведения, публике стали известны Третья и Четвертая симфонии. Третья была записана на пластинку Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия» в 1985 году, в том же году увидела свет в издательстве «Музыка» партитура Четвертой. Весной 1998 года музыка М. Носырева звучала в Санкт-Петербурге, в Доме радио. Ее исполняли Академический симфонический оркестра Санкт-Петербургской филармонии, бывший оркестр Ленинградского радиокomiteта, в котором 17-летний музыкант начинал выступать как скрипач, будучи еще студентом Ленинградской консерватории. Третья и Четвертая симфонии были записаны на мастер-кассету, которая вскоре была отправлена в Лондон в музыкальное издательство «Олимпия». Несколько позже в том же исполнении были записаны также Первая и Вторая симфонии композитора под управлением народного артиста России Владимира Вербицкого. Давно и безоговорочно признающий талант композитора, дирижер как-то сказал о Первой симфонии, что «в ней, как ни в одном другом сочинении, чувствуется дыхание времени». Для самого же М. Носырева это, конечно, и прежде всего дыхание театра, который стал потом его доминантой, и в силу специфики работы (музыкант более двадцати лет проработал дирижером в Воронежском театре оперы и балета), и в силу специфики самого его дарования, склада мышления.

...Сегодня осталось еще немало людей, которые помнят молодого Михаила Носырева. С пронзительным взглядом – иногда, казалось, суровым, а иногда – искрящимся добрым юмором, взглядом человека

мудрого, но не уставшего, полного какой-то скрытой энергии. Глаза неприкрыто выдавали «бурю и натиск», что кипели в душе художника, внешне всегда остававшегося ровным и будто спокойным. Сверстникам даже казалось, что он старше своих лет.

Все знали, что строгий и категоричный за дирижерским пультом, в репетиционном классе и за роялем, он при встрече легко мог «сменить волну» – остановиться, чтобы поболеть за чьи-то беды или рассмеяться чьей-то шутке, а то и припомнить, к слову, какую-то свою историю. И в строгости, и в веселье он был искренен, хотя душу не обнажал. И люди это чувствовали, как чувствуют сегодня те, кто слушает музыку М. Носырева.

Все выдавало в нем человека Свободного.

Несмотря на изломанную линию судьбы музыканта, мало кто из непосвященных мог догадаться, что довелось пережить этому полному земной энергии человеку. Донос, несправедливое обвинение, десять лет лагерей, трагедия разлученной семьи (отец так и умер в Вологодской тюрьме, не дождавшись окончания срока), прерванная на третьем курсе учеба в Ленинградской консерватории – все эти не стирающиеся из памяти мрачные страницы своей жизни музыкант словно бы сохранял в закрытой книге, которую открывал лишь тогда, когда сочинял музыку.

Был ли М. Носырев «начинающим» композитором, когда создавал свою Первую симфонию? Когда еще только впереди у него было рождение трех симфоний, триады концертов – для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, квартетов, трех балетов? История, кажется, приводит здесь тот редкий случай, когда композитор фактически начал свое творчество, будучи уже зрелым, – не только потому, что ему уже было что сказать, но и потому, что он уже понимал, как надо сказать.

Взросление происходило не постепенным вхождением в возраст через радость постижения, столь естественную для юности. Оно врзалось в его жизнь и сознание вместе с войной и предательством. Он обманулся не только в надеждах – этот слом пережили многие во время войны, – но и в людях, которым доверял. И не минул лагерей, страшного их рокового десятилетия.

Музыка Михаила Носырева несет в себе жизненную трагедию композитора. И во Второй, посвященной Шостаковичу, и в Четвертой симфониях, в Первом и Третьем квартетах – почти во всех крупных сочинениях раскрывается трагизм мироощущения, предстающий

во всем своем откровении, оставляя, тем не менее, за слушателями право находить все новые и новые его грани. Не случайно творчество композитора всегда вызывало много откликов. О Концерте для виолончели с оркестром, прозвучавшем на фестивале «Воронежская осень», Ю. Левашов писал в журнале «Музыкальная академия»: «Одним из ярких и волнующих впечатлений фестиваля стал Концерт для виолончели с оркестром Михаила Носырева (солист Александр Покровский), созданный в 1973 году (тогда же была премьера). Эта мудрая, глубоко человечная музыка раскрылась для нас теперь, после смерти автора, какими-то новыми, трагическими гранями. Возвышенно печальные монологи виолончели, ее драматические диалоги-поединки с оркестром первой части продолжает и завершает по-малеровски скорбное сосредоточенное шествие финала. Сугубо личную, интимную сферу образов, удивительно искренне раскрытую солистом, оттеняет большой вариационный цикл второй части, как бы вбирающий в себя все пестрое великолепие жизни – от «гайдновской» по простоте и ритмической четкости до смелых гротескных ее преломлений. Так выстраивается большая конфликтная драматургия цикла с противопоставлением вечных категорий – «я» и «мир»».

Не только слушателей – и исследователей, и ученых-музыковедов творчество композитора манило к себе с особой, необъяснимой силой. Об этой музыке говорили, что к ней хочется возвращаться, вдумываясь и вслушиваясь в ее глубины. И часто попытки осмысления случались сразу же по прослушивании новых сочинений. «Гражданский пафос творчества М. Носырева, в том числе, его 4-й симфонии, состоит в том, что композитор славит человеческое начало в жизни, – говорил сразу после премьеры в 1982 году тот же музыковед. Он высоко ценит личность с ее многообразными интересами, напоминает об ответственности каждого из нас за судьбы мира и всего, что происходит в нем».

Свою особую любовь и предпочтение М. Носырев отдавал балетам. Может быть, причиной этого пристрастия являлась чисто инструментальная природа балетной музыки, очень близкая ему. Доскональное знание инструментов оркестра всегда поражало его коллег. В любой момент Михаил Иосифович мог подсказать музыканту оркестра нужный штрих или нюанс, сам сделал оркестровые переложения известных партитур, внося в них дополнительные, необходимые на его взгляд исполнительские штрихи. И этим когда-то он так поразил Максима Шостаковича, что сразу же завоевал его расположение, переросшее

потом в глубокое творческое взаимопонимание, а также мог дирижировать наизусть, не имея перед глазами партитуры. Многими спектаклями, например «Фаустом», «Севильским цирюльником», он дирижировал в течение десятилетий, но балеты, почти все, в Воронежском театре шли под «единым руководством» его дирижерской палочки. Этот жанр стал одним из любимых и в творчестве композитора. Правда, написанные специально для Воронежского театра балеты Носырева имели полярные судьбы. Один – «Донская вольница» – так и не дождался своего премьерного часа, хотя еще в 1979 году в репертуарном плане театра значилось, что «балет находится в постановке». Другой – «Песнь торжествующей любви» – не сходил со сцены более двадцати лет, и сегодня внимание к этому сочинению огромно. Одноименная повесть И. Тургенева, по мотивам которой написан балет, – это единственное произведение писателя, рассказанное языком хореографии. Сразу после постановки балета на сцене театра в 1970 году Носырева пригласили в хореографическое училище, попросив встретиться с первыми выпускниками и рассказать о том, как рождался замысел этого произведения, как шла постановочная работа. Сегодня голос композитора, сохранившийся на пленке, доносит нам этот рассказ:

«Что больше всего поразило меня в рассказе Тургенева, то это язык, которым он написан. Вы все знаете знаменитое изречение Тургенева о русском языке, – слова, с которыми он обращается к студентам, звучат спокойно и неторопливо... – А если еще прочтете этот рассказ, то много раз будете восхищаться музыкальностью, гармонией тургеневского языка. Мысль о создании балета зародилась у меня значительно раньше. Но в какой-то период мне стало казаться, что это не балетное произведение и его нельзя рассказать языком хореографии. Я оставил мысль о написании балета. Прошло года два или три. Хорошо помню, как в один прекрасный вечер, роясь в шкафу, я наткнулся на крохотную книжонку с рассказом, и понял, что никуда от этого не уйду. Я еще раз перечитал ее. Тургенев настолько увлек, очаровал меня этим рассказом, что не думать о его героях, не жить их жизнью я уже не мог. Всей постановочной группой – а в нее входили автор либретто Семен Штейн, хореограф Дина Арипова и художник-постановщик – главный художник Кремлевских празднеств Борис Кноблок – пытались прийти к единому решению, преодолевая немало сложностей».

В балетном воплощении тургеневской повести тоже присутствует «носыревский» трагизм, но он имеет здесь сдержанное, «засурдиненное» звучание и завершается непременно выражением света, добра,

что дает ощущение пусть не всегда их торжества, но и не смирения, не бессилия. И выглядят скорее как взгляд мудрого художника на мир уже с высоты своего познания.

В жизни музыканта был резко очерчен рубеж, обозначивший бездну между тем, что было «до» и «после» ареста. Те черно-белые, почти мистические контрасты, из которых складывалось начало жизни композитора, словно запрограммировали ее и на будущее. Выстраивалась логическая – или алогическая? – цепь преодолений, которые повторялись уже с навязчивой периодичностью. В довоенные годы, в начале войны молодой и, как говорили, «подающий надежды» скрипач, жил в Ленинграде, успешно окончив школу-десятилетку при консерватории, был зачислен и в саму консерваторию; там начал сочинять, и мир творчества постепенно становился его собственным миром. В той же, первой жизни, хотя уже в блокадном Ленинграде, М. Носырев становится солистом-скрипачом в Ленинградском радиокомитете и дирижером в театре музыкальной комедии. Именно там, в театре им. Гоголя, 30 сентября 1943-го девятнадцатилетний музыкант стоял за пультом: шел премьерный спектакль «Свадьба в Малиновке»... Это был день его ареста. М. Носырев был приговорен к расстрелу: страшный вердикт, вынесенный властью, прозвучал как последнее слово, которое, как водится, «окончательно и обжалованию не подлежит», и оставляет после себя лишь прошлое, попирая будущее. Судьба, однако, распорядилась в пользу таланта, история которого всегда имеет свое продолжение. Через месяц – страшные дни провел молодой музыкант в камере смертников – высшую меру заменили десятью годами лишения свободы, которые М. Носырев полностью отбыл в Воркуте, работая концертмейстером в лагерном музыкально-драматическом театре. Там потянулись бесконечные дни бесконечного десятилетия в Воркутинском речлаге – унылая жизнь в бараках текла своим чередом, медленно отмеряя время.

Может быть, не столь уж и непохоже далекими были взлеты российской культуры, которые она демонстрировала на пленумах и съездах творческих работников и переживала в лагерных театрах – таким был и Воркутинский музыкальный театр, в том числе, где артисты работали, как рас-



сказывали, «половина из Большого театра, а половина – из Малого». И пропагандировали они, как положено, высшие образцы мировой классики и ставили вполне художественные спектакли, и даже сколачивали свои агитбригады, и вовсе не утрачивали свой профессионализм, а закаляли его. Среди них был Михаил Носырев, который не раз потом говорил: «Только творчество и спасало меня».

Сегодня особенно ясно понимаешь, что жизнь этого талантливоего композитора была настоящим творческим подвигом. Только самые страшные фантазии сейчас могут помочь нам представить мир окружавших его «реалий» в Воркутинском речлаге. И в это время, словно вырываясь из лагерного плена, композитор создает светлую лучезарную музыку «Прелестной сказки», романса, превращенного потом в симфоническую поэму. Это не было парадоксом, скорее – естественной реакцией отторжения, абсолютной невозможностью принять этот реальный мир. Только поэтому композитор и смог жить, сохраняя свою душу и веру.

Люди, оказавшиеся заключенными в ограниченное лагерное пространство, искали единомышленников, и, встречая, обретали друзей уже на всю жизнь. И через много лет эти духовные союзы могли неожиданно напомнить о годах, проведенных в Воркуте, и их сплоченность, как показывало время, оставалась и прочной, и надежной.

Когда Носырев приехал в Воронежский театр музыкальной комедии после пяти лет ссылки, проведенных в Сыктывкаре, он понимал, что этот светлый южный город – так же, как и Ленинград, и Москва, и многие другие города России, – из числа «запрещенных». Как напишет поэт Михаил Танич, которого судьба тоже провела через Воркутинские лагеря, «остался я навечно виноватый и тридцать девять для меня закрытых городов».

Но желание уехать из северной и такой «нестоличной» столицы Коми было столь огромным, что, узнав о вакансии дирижера в Воронежском театре музыкальной комедии, М. Носырев решил рискнуть. Из Сыктывкара отпустили без особых препятствий, хотя и с сожалением: всего год, как открылся в Коми драматический театр, в котором он стал первым дирижером и уже успел заявить о себе как серьезный профессионал. Быстрые сборы, самолет, и с чемоданами – прямо в театр, к директору, который и поддержал музыканта в тот момент.

Нередко можно было встретить автора «Песни торжествующей любви», уже поставленной и с успехом потом шедшей в течение двадцати с лишним лет на сцене Воронежского оперного театра, в холле,

рядом с дирижерской, где, заняв местечко поудобней, в кресле или троне из какого-то спектакля, Михаил Иосифович одерживал свои победы в шахматах. Хотя шахматные победы, как и поражения, занимали музыкантов, составлявших партию маэстро, гораздо меньше, чем разговоры, которые велись при этом – о делах театра, о том, конечно, как прошел спектакль, о музыке и, вот так, соединяя как будто невзначай миг и вечность, – о судьбах искусства. Молодые композиторы, в высшей степени дорожившие суждениями опытного музыканта, специально приходили к Носыреву, чтобы обсудить творческие проблемы, посоветоваться.

«Я считал себя хорошим оркестровщиком, пройдя школу таких выдающихся мастеров, как Н. Раков, Ю. Фортунатов и М. Чулаки, – рассказывал как-то композитор Владимир Беляев. – Но однажды Михаил Иосифович преподнес мне незабываемый урок, который стоил целого консерваторского курса. – В то время я оркестровал свой вокальный цикл «Девичьи страдания», и мне хотелось создать тонкую психологическую картину – драму осознания измены возлюбленного. Героиня цикла как бы во сне, в воображаемом саду слышит от перелетной птички об этой измене. Любой школьник знает, как изобразить с помощью оркестра птичку: для этого пригодны флейта, кларнет, гобой или свирель. Но такая птичка выглядела бы реальной, и нужное состояние ирреальности сразу же исчезло. Промучившись пару недель над этой неразрешимой задачей, я пришел к Михаилу Иосифовичу за советом. Глаза у Носырева загорелись, он задумался на минуту и выдал мне вариант, который я никак не мог отыскать, – роль птички должна была исполнить солирующая виолончель. Весь секрет заключался в приеме игры – глиссандо флажолетами. Этот редкий исполнительский прием встречался лишь в литературе для виолончели-соло, а в оркестровых сочинениях, пожалуй, ни разу. Парадоксальную красоту этого решения я оценил лишь во время репетиций – «птичка» получилась что надо!»

И в театре, где Михаил Иосифович более двадцати лет проработал дирижером, и в Союзе композиторов, в котором Носырев считался одним из старейшин, авторитет музыканта был огромным. Коллеги понимали: перед ними – истинный профессионал – и безошибочно, уже на интуитивном уровне угадывали в Носыреве подлинного художника. Примечательно было отношение к музыке М. Носырева Д. Шостаковича, который поддержал музыканта в тяжелое для него время.

В 1967 году Дмитрий Шостакович прослушал ряд произведений Михаила Носырева – Симфонию, Балладу о погибшем воине и симфоническое произведение «Этого забыть нельзя». Познакомился

также с заключением Оргтворческой комиссии Союза композиторов СССР, отказавшей Носыреву в приеме в члены Союза советских композиторов, – и выразил мнение, что М. Носырева следует принять в число членов ССК.

Этот отзыв великий композитор дал в ответ на просьбу Носырева познакомиться с его музыкой. Симфония, о которой шла речь, не называлась «Первой», но уже была таковой – после нее появились еще Вторая, Третья, Четвертая. Она была написана незадолго до того, как ее услышал Шостакович – в 1965 году. И с нее начался путь композитора-симфониста, что потом и стало понятно всем и окончательно определилось для самого Михаила Носыревам – путь музыканта, мыслящего крупными общечеловеческими категориями, вечными двуединствами жизни и смерти.

Отразилась ли жизненная трагедия композитора в его музыке? Несомненно. Трагизм мироощущения или присутствует явно, представляя во всем своем откровении, как, скажем, во Второй и Четвертой симфониях, в виолончельном концерте, или имеет сдержанное, «засурдиненное» звучание, как в музыкальном воплощении тургеневской повести в балете «Песнь торжествующей любви». Но даже самые большие жизненные катаклизмы, достигающие в музыке предельных высот, трагических кульминаций, непременно имеют своим завершением выражение света, добра, что дает ощущение пусть не всегда их торжества, но не смирения и не бессилия. И выглядят скорее как взгляд мудрого художника на мир уже с высоты своего познания.

Наверное, жить с чувством постоянного надрыва, боли невозможно, и сам композитор давно уже реабилитировал в своей душе и несправедливость, и жестокость – такие же вечные, как сам мир. Однако реабилитации для себя он так и не дождался. Внезапная смерть в 1981 году опередила ее ровно на семь лет последним необратимым контрастом.

Принадлежа к старейшинам

Общение с этими музыкантами создает эффект воздействия сразу нескольких художественных эпох. От довоенного подъема и времен сталинских «зажимов» – до советских песен про БАМ и сегодняшнего стилевого «многолетия». Судьба подарила всем этим «старейшинам» Воронежского Союза композиторов возможность пройти и пронести через себя историю своей страны в хронометраже целого столетия. Михаил Зайчиков, Лев Чернышов, Борис Выростков и Виктор

Горянин – все эти композиторы почти ровесники, «из 30-х годов», и их творчество – знак своего времени, сотканного из сложного переплетения судеб, событий, художественных поисков. Творчество каждого – это мощная созидательная инерция, порожденная общей российской культурой, но заданная для каждого из них своими прообразами.

Лев Чернышов

Точно таким же, каким он выглядит сегодня, – энергичным, бодрым, с живым взглядом, – представляешь его молодым. А кто давно знаком со Львом Даниловичем Чернышовым, тот легко узнает в его теперешнем образе «солидного композитора» черты своего когда-то соученика по консерватории – по его искреннему, такому же, как пятьдесят лет назад, увлеченному отношению к делу, которому он служит, да и вообще к любому делу, за которое берется.



«Он всегда умел «держаться» компанию, – рассказывали как-то однокурсники, которые учились с Чернышовым в одной консерватории в Алма-Ате, – просто, без особых уговоров, мог взять в руки скрипку и сыграть что-нибудь. Или спеть под гитару какой-нибудь романс – он всегда был не только композитором по профессии и по службе: с самого начала он ощущал и проявлял себя настоящим музыкантом, природный талант, художественный темперамент которого рвались наружу, требовали выхода.

А потому, когда несколько позже нам попались вот эти строчки в старой, пожелтевшей от времени алма-атинской газете «Инженер» за 1962 год, они уже не удивили, а лишь подтвердили первое впечатление от личностного стиля композитора, сложившегося, по-видимому, еще в далекие юношеские годы, но уже раз и навсегда: «О преподавателе сопротивления материалов Л.Д. Чернышове хочется рассказывать долго. Лев Данилович исполнил песню певца за сценой из оперы Аренского «Рафаэль» и романс Леонеля из оперы Флотова «Марта». Его голос, чистый и прозрачный, дает на высоких нотах такое серебряное звучание, что зал замирает и кроме этого волшебного голоса ничего не слышит. И высшая награда певцу – благодарные аплодисменты».

Была, видно, в этом молодом «преподавателе сопромата» (!) какая-то такая общая энергетика, радость жизни, которая подвигла его и на пение «волшебным голосом», и на творчество в самых серьезных, классических его проявлениях, высшей формой которых стало создание оперы, главного итога долгого и извилистого пути композитора.

Начало его теряется где-то в 1940-х годах. Только закончилась война, и осенью 1945-го мать повела будущего композитора в музыкальную школу. Впервые, хотя Чернышову тогда было уже пятнадцать, речь зашла об обучении сына музыке. В семье не было музыкантов, и его, «за отличный слух», сразу отдали на «элитную» скрипку. После военных лет и связанных с ними мытарств – переездов из Скопина, маленького подмосковного городка, где он родился в 1930 году, в Тулу, оттуда – в Каменку и в Липецк – отца демобилизовали в Воронеж. И тут жизнь начинающего музыканта потребовала ускорить ее темпы – в учебе, профессиональном становлении нужно было наверстывать упущенное за годы войны. Он учится в музыкальной школе, начав сразу со второго класса, и, заканчивая ее за четыре года, поступает в Воронежское музыкальное училище, где занимается по классу скрипки у ученика Д. Ойстраха В. Бронина, только что приехавшего работать в Воронеж из Москвы. Почти одновременно с училищем Л. Чернышов завершает свою учебу в строительном институте. Над вопросом, куда ехать по распределению, в Сибирь или Алма-Ату, раздумывать долго не пришлось, зато Казахстан удержал «молодого специалиста» надолго, на целых семнадцать лет.

«Сочинять музыку я начал понемногу еще в школе, – вспоминает Лев Данилович, – а тут – такая консерватория! Я – к Брусиловскому: «надо мне заниматься композицией?» И вскоре меня приняли, сразу на второй курс: в комиссию, помимо Е. Брусиловского, входили В. Дернова, В. Великанов (мой будущий наставник), И. Дубовский, А. Зацепин. Имена эти были у всех на слуху – они составляли славу отечественной школы музыковедения и композиции.

На выпускном экзамене Л. Чернышов представил первый акт оперы «Барабанщица» (сам же участвовал в исполнении – пел теноровую партию). Выбор такого жанра – ведь для выпускника-композитора открывалась возможность показать произведение любой другой крупной формы, например симфоническую поэму или концерт, – был сделан не случайно. Сказалась тяга к ярко выраженному мелодическому началу, непреодолимое стремление сделать музыку запоминающейся, наполненной интонациями, легко ложащимися на голос.

– Помните, как говорил Сергей Васильевич Рахманинов? – любит повторять Чернышов. – Если композитор не обладает мелодическим даром, он композитором быть не может!

Для творчества Л. Чернышова существует некая запрограммированность на мелодичность, которая мыслится им как своего рода художественный эквивалент вокального начала, связанного с особой природой человеческого голоса. Обладатель мягкого тенора, сам он всегда очень точно понимал, что возможность голоса достигать истинного мелодизма звучания возникает только при условии предельной органичности интонации, ее доступности. И здесь очень важен «союз» мелодии и исполнителя, а потому абстрагироваться от исполнителя нельзя никак. Не бывает одинаковых певцов, как и неповторимы вокальные тембры: в этой индивидуальности кроются огромные возможности моделировать, строить мелодическую интонацию с прицелом сразу на множество человеческих эмоций. И где, как ни в «высшем» вокальном жанре, опере, можно искать богатство этих возможностей? Потому сам тот факт, что Л. Чернышов приходит к созданию произведения в данном жанре, настолько же закономерен, насколько закономерно было желание «поющего» композитора сочинять вокальную музыку.

Свою вторую, символично экспонирующую все творчество, оперу «Иван Никитин» Л. Чернышов заканчивает в 1989 году. Но еще примерно десятью годами раньше (1976), из-под его пера выходит оратория с таким же названием, написанная на стихи И. Никитина. Тогда-то композитор и подпадает под очарование поэтического мира воронежского поэта. Знаменитые его строки «Звезды меркнут и гаснут. // В огне облака. Белый пар по лугам расстилается. // По зеркальной воде, по кудрям лозняка // От зари алый свет разливается!» Чернышов в своей опере потом подарит главной героине Наташе Матвеевой, тем самым возвысив лирическую тему любви над всеми драматургическими линиями главного конфликта: между самобытным миром поэта и извечной «злободневностью» провинциального мещанства.

«За такую большую работу, как опера, жанр, более чем какой-либо иной требующий пронизывающего стержня, единства и динамики в развитии, можно браться только тогда, когда в сюжете, в либретто есть рельефно прочерченная лирическая линия. Только там, где есть сильные человеческие чувства, а не просто отвлеченные, закаменелые идеи, есть и яркие характеры, а значит, слушатель обязательно начинает переживать, «проживать» жизнь героев, которые в таком случае действительно становятся «своими», – рассказывал Л. Чернышов.

– И я убедился, что такая линия, настоящая лирическая драма, есть в судьбе воронежского поэта».

Вот одна из запомнившихся ситуаций. Ранняя осень. Л. Чернышов, заядлый грибник, отправляется в лес на грибную охоту вместе со своим молодым коллегой С. Волковым. Вдоволь находившись и надышавшись терпким от сухой листвы воздухом, они возвращаются домой, переполняемые разговорами, мыслями, планами. Как будто желая продлить состояние благостного отчуждения от суеты и с обновленными чувствами приобщиться к вечным ценностям искусства, Сергей – почти в традициях домашнего музицирования XIX века – садится за рояль, а Лев Данилович начинает петь. Ни к чему не обязывающая беседа заканчивается неожиданно: «Да ведь у тебя оратория есть на тему Никитина! Может, ты напишешь оперу?» – предлагает С. Волков.

– Так что побудительные мотивы для создания оперы «Иван Никитин» оказались одновременно и внутренними, и внешними. А потом меня еще очень поразили письма Никитина, – рассказывает Л. Чернышов. – Помню, их читали в одном радиоспектакле, который назывался «Роман в четырнадцати письмах». Некоторые звучали в сопровождении музыки Рахманинова, Чайковского. И тогда я понял, насколько действительно музыкален поэтический мир поэта.

Стараясь глубже в него проникнуть, Л. Чернышов сам участвовал – вместе с поэтом А. Голубевым в создании либретто. Оперу «Иван Никитин», свое главное детище, композитор создавал пять лет. Потом было много клавирных и оркестровых версий, концертных исполнений отдельных, наиболее ярких фрагментов оперы. Чаще других, пожалуй, звучал Дуэт двух Натали «О, пой еще!», удачно решенный на эффекте «узнавания» известного бытового жанра, выдержанного в традициях русского классического романса-песни (плавная, льющаяся мелодия широкого дыхания сразу же заставляет вспомнить дуэты Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы?» из оперы Чайковского «Евгений Онегин» или выполненный в том же ключе дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы»); также оба ариозо Наташи Матвеевой и центральная ария Никитина, представляющая, одновременно, и развернутый музыкальный автопортрет, и сжатый «конспект» всей жизни поэта. Но на сцене Воронежского оперного театра премьера спектакля так и не состоялась...

А между тем опера «Иван Никитин» уже обрела свое место, находящееся далеко не на обочине русской музыкальной культуры: она продолжает сразу несколько традиций, представляющих линии лирико-драматического и лирико-психологического музыкального

спектакля. Кроме того, в обобщенном образе задавленного социальным гнетом народа, в решении массовых хоровых сцен угадываются и черты народной драмы М. Мусоргского.

Вообще в трехактной опере, состоящей из семи картин, прочитывается немало знакомых приемов музыкальной драматургии, в истории оперного жанра уже бытовавших. Симфонический вальс, например, в сцене бала в усадьбе помещика Плотникова, куда приглашен главный герой (вторая картина). Как и звучащая в этой сцене кадрили, также куплеты Матильды Жюно, сразу же ассоциирующиеся с куплетами Трике из «Евгения Онегина», эта жанровая примета XIX века «работает» и на узнавание эпохи, атмосферы салонного бомонда, и на воссоздание соответствующей театральной традиции. Есть и «знаки» XX века, проступающие в приемах игрового «театра представления», – это когда возникает «сцена на сцене» в сатирическом эпизоде с семинаристами (первая картина), которые изображают, «представляют» реальный анекдот из жизни некоего преподобного отца Федора. Традиционные формы и галантно-изящная мелодика в сопровождении гомофонного аккомпанемента отчетливо видны и в небольшом ариозо Никитина (вторая картина), где поэт записывает небольшое «посвящение» в альбом кокетливой Матильды по ее просьбе. Этот номер тоже выдержан в духе любовной лирики XVIII-XIX веков. Из жанровых примет стиля прошлой эпохи особым изяществом опосредования, «обобщения через жанр» отличается баркарола, которая звучит в лирическом дуэте Никитина и Натали в шестой картине.

Так, композиционно выстраивая оперу от сцены к сцене, от арии – к ариозо – и к массовым хоровым номерам, автор достигает полного, исчерпывающего описания образа поэта – и в контексте его отношений с окружающим миром, и в раскрытии его внутреннего психологического состояния. Сказанное позволяет наделить жанр данного сочинения особым определением – «опера-портрет». В нем, к слову сказать, видится нечто приближающее композитора к реалистическому типу мышления, нечто создающее оттенок максимальной конкретности, направляющей восприятие слушателей в заранее намеченное русло образного содержания.

Подобное желание приблизить слушательскую трактовку к заданной композиторской «программе» ощущается едва ли не во всех произведениях Чернышова. Уже в том, что композитор дает яркие, точно «обозначающие» музыкальный замысел, названия своим сочинениям, явно проявляется принцип открытой программности: здесь мож-

но вспомнить и симфонические поэмы «Раб и девушка» (1968), «Эхо весны» (1983), «Новогодний карнавал» (1970), и сюиты Чернышова «В Медео» (1969), «На Усманке» (1973), и целый ряд вокальных сочинений – помимо большого числа романсов, вокально-хоровой концерт «Песни Кольцова» для хора *a capella* и тенора (1986), вокальный цикл «Поют герои сказок» для колоратурного сопрано и детского смешанного хора. Но есть программность и более завуалированная, где принцип уточнения, расшифровки смысла осуществляет не слово, а музыкальный прием, такой, как, например, двенадцать ударов барабана (бой часов) в «Новогоднем карнавале» или удары литавр (может быть, символизирующие время, отмеряемое судьбой) в Первой симфонии. Во всяком случае, сам композитор предельно точно (а для самого себя и в комментариях к своим сочинениям – всегда на вербальном уровне) определяет «смысл происходящего» в его музыке.

«Эта молодая жизнь была прервана внезапно и несправедливо. И в музыке символом трагедии становятся inferнальные звучания *pizzicato* у виолончелей, – говорил он во время концерта о своей Поэме-эпитафии для виолончели и фортепиано (это произведение композитор написал, потрясенный трагической гибелью своего племянника). – Воображение рисует тяжелую сцену похорон: вот вбит последний гвоздь – последний страшный звук, окончательно отделивающий смерть от жизни».

Композитор, по его признанию, мыслит тембрами, сразу выстраивает всю тембровую драматургию, в которой есть и свои «персоналии», – инструменты, и свое развитие, итогом которого становится полная партитура. Этот акцентный интерес к тембрам удерживает Л. Чернышова в состоянии постоянной гравитации, притяжения к оркестру – именно там, в работе над оркестровкой, композитор часто находит новые задачи, возможности «доведения» сочинения до более высокого, желаемого уровня. Многие произведения – среди них, в частности, «Раб и девушка», Первая симфония, Поэма для скрипки и фортепиано – имели по две редакции, вторая из которых была связана с частичной переработкой тембровой драматургии. И, как это и бывает в любом творчестве, находящемся в точке пересечения всех возможных «множеств» – тем, жанров, форм, в творчестве Л. Чернышова тоже ярко обозначилась точка, в которой слились его тембровые устремления к обновлению и любовь к вокальному началу. Тот постоянный двигатель его композиторской мысли, которым является «реалистическая вокальная интонация» (Б. Асафьев), привел в дей-

ствие и сложную систему взаимодействий и игры тембров. В музыку невокальную Л. Чернышов вводит голос – в Первую (одночастную) симфонию включает мелодию, словно бы примеряя на инструментальные тембры вокальное интонирование.

«Скрипка, хоть я сам изначально и скрипач и какое-то время учил игре на ней – это все же не мой любимый инструмент. Я больше люблю виолончель: ее диапазон охватывает все человеческие голоса, от баса до сопрано. А скрипка в этом смысле более ограничена в своих выразительных возможностях. У меня для нее написано пока всего одно сочинение – Поэма для скрипки и фортепиано, а для виолончели – три: Поэма-эпитафия и Элегия для виолончели и фортепиано и Интермеццо для виолончели с оркестром».

Предпринятые композитором «арифметические» соотношения в пользу вокальной природы виолончели говорят о многом, поскольку любые звучности он постоянно ассоциировал с возможностями человеческого голоса. Не потому ли его интонация – живая, доходчивая, позволяющая «говорить» со своим слушателем «не мудрствуя лукаво», и достигает глубокого, ясного понимания.

Биография Л. Чернышова развивалась словно бы по закону спирали. Вначале Воронеж, где он впервые прикоснулся к музыкантской профессии, потом – Алма-Ата, – эта Мекка Востока, восхитительно вознесенная в облака, утопающая в зелени и соседствующая со снежными вершинами Заилийского Алатау. И вновь Воронеж, город, встретивший в 1971 году теперь уже зрелого мастера. Такие географические перемещения отнюдь не сводились к перемене места жительства: это была перемена огромного, необозримого мира образов и впечатлений, связанных с русской землей и ее культурой – и с безгранично щедрым на краски Востоком. Из этих двух образных миров Чернышов и черпал все свои музыкальные идеи, и так из его жизненных перипетий родились две определяющие, главные темы творчества – «русская» и «восточная». И традиция подобной «бинарности» в русской музыкальной культуре тоже насчитывает уже по меньшей мере три столетия.

Вслушиваясь в партитуры Л. Чернышова, замечаешь, как тонко композитор смешивает краски этих двух разных «национальных» палитр и, если нужно, меняет их цвет. Здесь слышен то диатонический, распевный мелос – в опере «Иван Никитин», в Первой и Второй симфониях, то орнаментированные мелодические изыски – в симфонической поэме «Раб и девушка», в сюите «В Медео», то неспешно льющийся музыкальный поток и острая восточная ритмика. Если

«русские» сочинения рождались «изнутри», из глубин сознания и генной памяти композитора, то «восток» давал всегда ощущение картинности, внешнего впечатления от колоритного зрелища.

«Конечно, когда видишь этот огромный стадион на тридцать тысяч мест, что разместился прямо под открытым небом, где-то высоко в горах, на высоте почти 2000 метров, испытываешь едва ли не потрясение, – рассказывал композитор о живописных прообразах своей сюиты «В Медео». – Возникает почти осязаемое ощущение праздника, который, как у Хемингуэя, «всегда с тобой», далекий от обыденности и прозы будней. Потому в своей музыке я стремился передать эти праздничные ноты, добиться таких звучностей, которые бы несли в себе эффекты яркого, шумного зрелища, сливающегося в своем буйстве красок со сказочными картинами восточной природы».

А если в наших размышлениях о творчестве Льва Чернышова сделать еще один виток спирали, следуя схеме его собственной биографии, то он вновь приведет к творчеству исторического «соавтора» композитора по его опере – Ивану Никитину, в чьих строчках слышится биение мыслей и творческих импульсов обоих художников: «Когда, мой друг, в часы одушевления/Далеких лет прекрасное значенье/Предзнает восторженный твой ум, – Как я люблю свободу этих дум!»

Борис Выростков



Период 1960–70-х. Время, известное солидарностью публично высказываемых мыслей и суждений. Оно порождало не только собственные оценки и критерии. В те десятилетия неизбежно появлялись художники, которые органично вливались в общую струю советского искусства, привнося в него, конечно, и свое авторское слово, но особенно при этом не противореча «общим текстам». Эти «тексты» – исследовательского и художественного, исследовательского и критического свойства – тоже были полны помет своего времени, и по ним сегодня легко угадывается эпоха их создания – так же, как по музыкальному языку, определяется то время, которому принадлежит композитор.

Вполне естественно было в 1978 году прочитать на страницах какого-нибудь журнала: «Писать музыку, способную находить понимание и искренний отклик в сердцах слушателей – заветная мечта каждого советского композитора. Среди многообразных путей ее осуществления едва ли не самый плодотворный, как показывает практика и российских композиторов, лежит через глубокое постижение своего народа. Без этого ни один композитор не сможет ощутить и передать прелесть первозданной интонации и дыхание живой речи народа-творца, приблизиться к высокой гуманности его дум и чаяний, соприкоснуться с вечно стимулирующим ум и сердце человека родником жизни. ... В русле этой тенденции советской музыки совершал свои первые шаги воронежский композитор Борис Выростков».

Сегодня, когда творческая судьба Бориса Дмитриевича Выросткова выдержала испытание временем и его путь в профессии, начавшийся с поступления в Московскую консерваторию в 1957 году, насчитывает уже пять десятилетий, такая преамбула к творческому портрету композитора, кажется, ничуть не устарела, несмотря на то, что и не пишут теперь о «заветной мечте каждого советского композитора». Всё его творчество – это поиск собственной эстетической позиции, длительный процесс обретения стиля. Это утверждение может служить аксиомой для любого творческого пути, но в творчестве Б. Выросткова она получает убедительное доказательство.

Осознание важности традиций русского народного творчества к Выросткову пришло рано: еще в годы учебы в консерватории он создает Шесть прелюдий для струнного квартета, где использует народные песни из сборников А. Лядова и Н. Римского-Корсакова.

«Я всегда стремился по-народному показать красоту материала, раскрыть в нем живое и сделать надолго жизнеспособным, – говорил композитор».

И в Шести прелюдиях, и позже, в произведении, получившем необычное в плане жанровой определенности название, – «Сюитавариации для оркестра народных инструментов», в симфонической фантазии «Сказка», Второй сюите для оркестра народных инструментов, в цикле оркестровых миниатюр «Три пьесы для симфонического оркестра» Б. Выростков, обращаясь к фольклору, не стремится одерживать победы экспериментатора: его отношение к народному материалу носит бережный, даже уважительный характер. В этих и многих других сочинениях композитора не фольклорный тематизм «адаптируется» к современному языку, а, напротив, сама ав-

торская интонация словно бы вторит народной музыкальной мысли и сливается с ней. А в результате рождается такой органический сплав «своего-чужого», который воспринимается как «свое-родное». Композитор, внедряя народную мелодию, а чаще даже попевку в свое сочинение, создает для нее нужный контекст фактуры, оркестровки, применяя и звукоизобразительные эффекты, и такие приемы развития, которые свойственны народной музыке. И вместе с тем он каждый раз по-новому постигает фольклорную интонацию, давая ей всякий раз еще одну жизнь.

Столь немалое внимание к фольклору объяснимо: с одной стороны, композитор, вовлеченный своим временем в передовые, «модные» тенденции 1960–70-х годов, оказывается подхваченным очередной фольклорной волной, с другой – сказываются и сильные традиции воронежской культуры, славящейся своей прочной приверженностью народному искусству. Мощный пласт южнорусского фольклора многие десятилетия стимулировал творческую фантазию музыкантов, становился объектом внимания многих советских композиторов; тем более, не мог он не оказать своего влияния на композитора, живущего на Воронежской земле. Многие песни, сохранившиеся благодаря записям М. Е. Пятницкого и А. В. Рудневой, были использованы и Б. Выростковым. Легко узнаются слушателями взятые почти в полном и интонационно-точном виде «День хожу я» и «Сад», также «Ой со вечера, со полуночи» – на них строится музыкальный материал «Трех пьес для симфонического оркестра», где композитор добивается не только полного слияния с поющей фактурой и фольклорной мелодикой. Активно им используется и прием «расщепленного унисона» (термин В. Протопопова) – в первой части, например, возникает ассоциация с одноголосным зачином, который потом подхватывается «хором»-оркестром. Здесь же явно проступает и еще одна русско-классическая традиция – вариационный метод развития темы, во второй части находят место приемы подголосочной полифонии, а в финале – претворение танцевального жанра.

Можно заметить, что яркие образы этого сочинения вполне наглядно отражают эстетическую платформу молодого композитора, раскрывают его художественные пристрастия, которым он остается верен и в следующем своем крупном сочинении – Второй симфонии. Создававшаяся в духе времени, в дни подготовки к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, эта симфония была в целом ориентирована на концепцию жизнеутверждающую и оптимистическую, с харак-

терными для нее возносящимися к свету экспрессивными кульминациями и венчающим весь цикл традиционно-праздничным финалом. Поэтический замысел симфонии действительно был созвучен, а лучше сказать, не противоречил атмосфере подъема и предвкушения праздника, хотя это сочинение не имеет прямой и конкретной программы. Тем не менее оценка этого сочинения была не лишена политического оттенка и, как писали тогда: « композитор... нашел свое, внешне не броское, но интересное идейно-художественное решение темы. Определяющей весь замысел симфонии эмоциональной пружиной стала постоянно живущая в сердцах советских людей светлая, высокочтимая и не меркнущая с годами Память о великом человеке и вожде».

Во Второй симфонии Б. Выростков уже изменяет свое отношение к фольклору: он не прибегает к цитированию, но так проникается русской народной интонацией, что его собственное авторское слово полностью сливается с нею. Вполне в традиции русских классиков звучит начало симфонии – богатырское и эпическое, таков же и главный музыкальный образ сочинения, – материал главной партии звучит сдержанно и мужественно.

Во Второй, а потом и в Третьей симфонии, также в Третьем квартете слушатели и критики уже тогда отмечали и еще одно сильное влияние, которого, впрочем, не избежал, едва ли ни каждый второй художник тех лет. Это симфонизм Шостаковича с его безошибочно угадываемыми яркоиндивидуальными ладогармоническими, фактурными и тембровыми приемами. Привнесение их в контекст сочинений других композиторов не вызывало сомнений по поводу «первоавторства» – Шостакович почти столетия «прорывался» сквозь многочисленные партитуры и стили, в которых словно бы оставил свое факсимиле. Не раз критики отмечали стилевые пересечения и в музыке Б. Выросткова. «Конечно, принципиально нельзя исключить возможности плодотворных стилевых или образно-тематических заимствований, – доводилось писать нам в «Советской музыке» за 1983 год. – Но прямое стилистическое сближение с известными образцами – попытка чрезвычайно рискованная; тут недолго оказаться в тени всеподчиняющего влияния, невольно подтолкнуть слушателя к сопоставлению разных художественных миров (увы, естественно, не в свою пользу!). Для того, чтобы этого не произошло, подобное сближение необходимо каждый раз обосновывать индивидуальной авторской концепцией».

И композитор действительно всякий раз пытается найти такое концептуальное решение в своих сочинениях, в частности во Второй

симфонии, которое бы вывело его на уровень подлинного творческого созидания, а где-то и открытия. Несмотря на ощутимые и неизбежные влияния (очень ярко обозначены они, например, в монологах валторны, а затем кларнета и фагота, хотя подобный прием имеет свою и еще более продолжительную линию традиции, восходящую не только к Шостаковичу, но и к Малеру), Выростков и в этой симфонии прочерчивает свою драматургическую линию, органично проводя ее через экспрессивную романтическую кульминацию второй части, решенную в традициях советских симфонических рекемигов, к праздничному финалу с опорой на танцевальный жанр. Скрепляет концепцию симфонии и проводящаяся во всех частях тема-эпиграф, которая в финале звучит уже как прославление жизни.

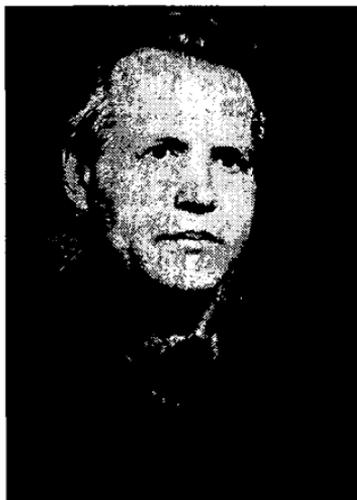
Вторая симфония Б. Выросткова неоднократно исполнялась: в свое время она была воспринята как полнокровное эмоционально-насыщенное сочинение, способное взволновать слушателей и пробудить в них чувства единства, солидарности, сопричастности к реалиям своего времени. Но если во Второй симфонии сила традиции и различных влияний, прежде всего влияний Шостаковича, велика, и это прослеживается очевидно, порой даже несколько прямолинейно, Второй квартет, законченный в 1973 году, оказывается сочинением, в котором композитор уже смело ведет поиски нового. Основой всей формы квартета становится некая монофраза, которая получает свое развитие прежде всего через арсенал полифонических приемов. В первой и третьей частях, где новаторские прорывы композитора оказались наиболее смелыми, такой монофразой становится терцовая интонация, причем этот мотивный минимум получает максимум фактурного и мелодического развития. В данном опусе композитор явно осваивает новый, более острый и интонационно свежий музыкальный язык, на котором, начиная со Второго квартета, он будет уже говорить и в последующих сочинениях.

Б. Выростков продолжает осваивать приемы монотематизма, наметившиеся в Первой симфонии и активно развитые во Втором квартете. Он стремится воплотить идею прорастания «всего» из малой интонационной ячейки – это его конструктивная сверхзадача. В Третьей симфонии заметно стремление композитора и к новым берегам современной музыки. Как и в последних квартетах – Третьем и Четвертом – Б. Выростков находит оптимальное художественное решение в соединении национально-почвенной интонации с уже обретенным опытом более или менее сложных технических экспе-

риментов и решений. В таком сочетании двух подходов он находит способ выражать свой художнический мир в наиболее объективном его преломлении.

Михаил Зайчиков

«На столе открытый лист бумаги, чистый, как нетронутая совесть. Что-то запишу я в памяти моей?.. Почему-то первыми на ум идут печали. Но проходят и уходят беды, а в конечном счете остается солнце, утверждающее жизнь». Эти строки Ксении Некрасовой использованы Михаилом Антоновичем Зайчиковым в качестве эпиграфа ко Второй фортепианной сонате. Они передают, конечно, в самых общих чертах и ту макроконцепцию, раскрытие которой так или иначе осуществляется в основных сочинениях композитора. Это не означает, впрочем,



однотипности творческих замыслов, поскольку присущие ему качества Человека и Художника побуждают к постоянной эволюции, к поиску нетрафаретных тем и решений, к острой, если не болезненной, реакции на трагические сломы в истории России и на меняющиеся обстоятельства жизни в условиях «нового времени». Где-то с середины 1990-х в его сочинения все глубже проникают, в частности, идеи, созвучные подбираемым им литературным текстам: «За жизнь мы платим смертью!» (Х. Хямяляйнен), «Потому выбираю смерть./Как летит под откос Россия,/Не могу, не хочу смотреть (Ю. Друнина). Это, впрочем, не уныние и не отчаяние. Глубоко философский подтекст первоисточников, как и опусов Зайчикова, в своей сути тоже направлены на осмысление и утверждение жизни (вспомним ахматовскую строку о Блоке: «Трагический тенор эпохи»).

Художественный мир Зайчикова зиждется на единой нравственно-этической платформе, на четко сформированном мировоззрении. В своих взглядах и в творчестве он является характерным выразителем мира идей и чувств своего поколения, родившегося во второй половине 1920-х годов и уже в подростковом и юношеском возрас-

те постигнутого напряжение трудовых свершений предгрозовых лет, а затем и сурово-трагическую атмосферу войны. В самостоятельную жизнь это поколение вступило в период исцеления ран фашистского нашествия, когда была «неизмеримой работой занята снова земля».

Еще в первые годы восстановительного периода, только вступая в зрелый возраст, он дал себе слово «прожить чисто», определяющее и по нынешний день его думы, дела и поступки. Направленность творчества композитора исходит из тех же предпосылок. Он привержен к нравственно-социальной проблематике, к теме долга перед Родиной – ее историей, народной традицией, природой, отечественной культурой. В раскрытии художественных концепций автор достигает подлинно гражданственного пафоса и большой экспрессии, склоняясь обычно к драматургически действенному развитию. Тема проходящей боли и обращения к «солнцу, утверждающему жизнь», – одна из вечных в искусстве. Нужно обладать остроиндивидуальным видением, чтобы сказать здесь свое слово, найти свою интонацию. Среди факторов, предугадавших направление пути художника, большое значение имели и сугубо личные обстоятельства, особенно те, которые сопутствовали детским и юношеским годам его жизни. Они, возможно, предопределили и характерный для музыки композитора сосредоточенно-напряженный тонус образности.

В искусство Зайчиков пришел во многом необычными дорогами. Испытав влечение к музыке едва ли не с первых дней сознательной жизни, он лишь в 18-летнем возрасте получил возможность учиться любимому с детства делу профессионально.

Родился Зайчиков в 1927 году в деревне Нефедьево Ивановской области. Родители его занимались в основном крестьянским трудом, но приобрели и рабочие профессии: слесаря железнодорожного депо, ткачихи. В семье много музицировали: отец неплохо играл на гармонии, мать (хотя и была безграмотна) слыла искусной исполнительницей народных песен. До сих пор композитор помнит, сколь яркими были его детские впечатления от бытовавших в родном селе песен и от игры на пастушьих рожках (не забудем, что в Ивановской области традиции русских рожечников сохранены до наших дней). Он долго «выплакивает», чтобы ему купили свой инструмент и, наконец, в пятилетнем возрасте – становится обладателем собственной гармошки. Очень рано выучившись играть на ней, юный музыкант постоянно приглашается на разного рода семейные торжества, участвует в проведении обрядов и праздников. Технические возможности

гармошки начинают вскоре стеснять его фантазию и, продав ружье, доставшееся ему после смерти отца, он приобретает баян.

Учебу в школе Зайчиков совмещал с работой в колхозе. А с первых же месяцев войны трудился наравне с взрослыми: пахал, косил, участвовал в лесозаготовках, строительстве дороги Иваново – Фурманов и аэродрома в г. Родники. В 1943 году в школе фабрично-заводского обучения Зайчиков получил специальность арматурщика-бетонщика.

Но этот же год стал и поворотным в судьбе будущего композитора – он приглашается на должность руководителя художественной самодеятельности в ремесленное училище Заволжска. А через два года, хорошо себя зарекомендовав, 18-летний юноша получает направление на учебу в Ивановское музыкальное училище. К тому времени в его баянном репертуаре был уже и ряд собственных сочинений – всякого рода пьес, маршей, вальсов, других танцев. Зайчикова приняли в класс контрабаса, что не соответствовало его желаниям, и уже через год он добивается перевода в класс виолончели. Училище он окончил с такими сложными произведениями виолончельного репертуара, как ля-минорный концерт Сен-Санса, соната Рахманинова и одна из сюит Баха.

В училищные годы зародился пытливый интерес Зайчикова к музыкальной теории, что, конечно, не случайно: молодому человеку, с детства сочинявшему стихийно, было особенно любопытно ознакомиться с принципами композиции. Каждое усвоенное правило он тут же закреплял в практическом сочинении, не зная, быть может, что следовал фактически традиционным для западной и русской музыкальной педагогики принципам. Об уровне занятий теорией учащегося-инструменталиста свидетельствует то, что, вновь сменив специальность, он поступил на историко-теоретический факультет Горьковской консерватории и окончил его с отличием в 1954 году. Почти все его консерваторские наставники по музыковедческим дисциплинам – И. Способин, О. Эйгес, В. Блинова, М. Пекелис, А. Нестеров, М. Симанский, А. Касьянов – были не только теоретиками, но и композиторами, всячески способствовавшими развитию сочинительских наклонностей воспитанников. Достаточно сказать, что одну из частей симфонии, написанной Зайчиковым на четвертом курсе, сыграл консерваторский оркестр, а его «Симфонический фрагмент» был включен в программу пленума Горьковской композиторской организации.

После окончания консерватории Зайчиков пять лет работал по распределению в Калининском музыкальном училище, где заведовал отделением теории музыки и вел все предметы музыкально-теоретического и исторического циклов. Не прерывал он и композиторскую работу, создав в эти годы фортепианные прелюдии, песни, Вариации для струнного квартета, две симфонические увертюры и Симфоническое скерцо памяти И. Способина, получившее письменное одобрение Д. Шостаковича.

С 1959 года Зайчиков живет и работает в Воронеже. Здесь он более десяти лет заведовал отделением теории музыки в училище, участвовал в организации и открытии в 1971 году Воронежского института искусств, до 1979 года возглавлял в нем кафедру истории и теории музыки, постоянно входил в состав правления Воронежской композиторской организации, а в 1979–1981 годах был ее председателем.

Четверть века работы в Воронеже – период интенсивной художественной эволюции, напряженных творческих поисков и становления стиля. Неустанное желание повысить уровень ремесла побудило 33-летнего и уже зрелого музыканта вторично поступить в Горьковскую консерваторию на композиторский факультет, в класс профессора А. Нестерова. К окончанию были представлены Кантата «Слава тебе, государство Советов», симфоническая поэма «Данко» (по М. Горькому) и Соната для фортепиано. Вторичное окончание Зайчиковым консерватории в 1964 году и, так сказать, официальное определение его статус-кво как композитора подытожило начальный – длительный и не простой – этап творческого пути. Вот его вехи: знакомство с фольклором в детстве – самодеятельное музицирование на гармонии и затем на баяне – руководство художественной самодеятельностью – профессиональное обучение игре на контрабасе и на виолончели – получение высшего образования по теории музыки, через десять лет – по композиции. В этой цепи социально симптоматичен переход от самодеятельного к профессиональному творчеству; логически закономерна и направленность от чисто слушательского знакомства с музыкой через исполнительское и музыковедчески-аналитическое ее постижение к созидательно-композиторской деятельности.

Завершение композиторского образования стало для Зайчикова лишь первой ступенью непрерывающегося процесса самообучения и самосовершенствования. Как раз в это время многие советские композиторы стремились понять и творчески освоить рационалистически-конструктивистские тенденции, которые рас-

пространились в Западной Европе еще в 1940–50-е годы. Зайчиков с пристальным вниманием отнесся к этой «новой волне конструктивизма», тем более что природа мышления всегда побуждала его к большой «досочинительской» подготовке, к испытанию заложенных в материале потенциалов для преобразований и развития. Основными «учебниками» служили партитуры. Зайчиков изучал сочинения величайших композиторов современности, музыку додекафонистов, мастеров сериальности, сонористики и других авангардных направлений. Немало почерпнув полезных технологических идей, он вскоре понял, что авангард далеко не всегда авангарден по существу и что это не близкий ему путь и не его ориентир. Во всяком случае, у Зайчикова нет ни одного сочинения, в котором бы идущие от ratio конструктивистские находки были бы самодовлеющими. Вместе с тем, возможно, что и не без влияния отмеченных тенденций, сказывается (и с годами все в большей мере) влечение композитора к «архитектурности». Им написаны почти графически вычерченные сочинения, по точности рисунка соперничающие с архитектурным проектом: их пропорции продуманы, лишнее отсечено, детали вымерены и подогнаны. Обращает на себя внимание обилие симметрично-концентрических структур, особенно широко представленных в современной музыке, – мотивов, аккордов, соотношений голосов, форм.

Но «архитектурность», и это принципиально важно, – только одна сторона медали. Определяющим у него всегда остается то, что соответствует понятиям «музыкальное содержание», «концепционность», «идея». В напряженном противостоянии этих двух сторон – качество творческого процесса. Каждое произведение для Зайчикова действительно является обдуманым в деталях архитектурным сооружением, но таким, в котором поселяется частица его сердца. Вспоминаются два тезиса одного поэта (О. Мандельштама), взаимоотрицающие, но и взаимопротягивающие друг друга: «В поэзии... все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее»; «форма выжимается из содержания-концепции». Видимо, эти мысли близки и Зайчикову, что особенно ярко подтверждают произведения, отличающиеся адекватностью звуковой структуры и образа.

Хорошим примером может служить хор «Тучи» на стихотворение Лермонтова, где единым принципом соизмеримости, подобной соизмеримости частиц кристалла, охвачены звуковые структуры как целого, так и каждого элемента, начиная от первотематизма. Долго выдерживаемые полотна фактуры, пластично изнутри изменяющиеся, друг

на друга наплывающие и как бы зависающие в пространстве симметрично (кристаллически) отграниченной звуковой атмосферы, это своего рода музыкальный эквивалент картине «тучек небесных». Само лермонтовское определение становится как бы наилучшим метаморфическим подобием музыкальному образу. «Выжимка» звуковых форм хора из содержания литературного первоисточника осуществляется не только в первой строфе. Безысходные вопросы текста второй строфы («Кто же вас гонит: судьбы ли решение? ...» «Или на вас тяготит преступление!/Или друзей клевета ядовитая?») взламывают и искажают симметричную конструкцию. На кульминации же, когда многократно скандируемое «нет» дает, наконец, ответы на поставленные вопросы, композитор привлекает один из видов современной гетерофонии («пропорциональный канон»): исходная тема хора звучит здесь одновременно в пяти вариантах – основном и увеличенном в полтора, три, шесть и двенадцать раз. Тем самым достигается эффект многомасштабного внедрения в сознание неотступного вывода: «Нет, вам наскучили нивы бесплодные.../Нет у вас родины, нет вам изгнания». Это едва ли не наилучший показатель того, как даже предельно формализованное техническое решение, если оно использовано к месту, оказывается решением содержательным, художественным. Взятое же само по себе, изолированное от идеи, оно может казаться абсурдным: Глинка возмущался по поводу похожего «головоломного упражнения», предложенного ему директором Миланской консерватории Ф. Базили: один голос должен был вести гамму целыми нотами, другой – полтактными, третий – четвертями, а четвертый – «осьмыми».

То, что технической стороне Зайчиков уделяет очень большое внимание, связано и с его второй (а по роду работы первой) профессией музыковеда-теоретика: она несомненно влияет на него как на творца. Поэтому и многочисленные доклады, прочитанные им в вузе, композиторской организации и училище, способны помочь в раскрытии его сочинительских устремлений. Перечислим некоторые из тем: «От приема к музыке: взаимопроникновение ладов в произведениях XVI–XX веков». «Система звукообразов Лютославского (Вторая симфония. «*Paoles tissees*», Концерт для виолончели с оркестром. Струнный квартет)», «Музыкальный язык поздних квартетов Шостаковича», «Мир образов в квартетах Бартока», «Соната для виолончели и фортепиано Шнитке (свойства звуковой организации)», «О колорите а музыке», «Принципы остинатности и вариационности в музыке», «Новая логика формы в 12-тоновой музыке», «Степени тонального контраста».

Еще раз, однако, оговоримся, что техника для Зайчикова не самодовлеющая, а архитектурность неотрывна от концепционности. Только в связи двух сторон можно получить представление о культуре его творчества. Впрочем, архитектурностью не исчерпывается и сама технология композитора. Когда это нужно, мысль его течет свободно и непредустановлено, рождая и соответствующие особенности музыкальной речи. Она не укладывается, к примеру, в «прокрустово ложе» строгих метрических единиц: прихотливое изменение объема музыкальных фраз побуждает нередко к бестактовой записи или к непрестанной переменяемости размера.

К настоящему времени Зайчиковым написаны, помимо названных выше сочинений, три симфонии, вокально-симфонический цикл «О, Родина!» на стихи А. Жигулина из сборника «Прозрачные дни», Поэма-реквием для смычковых, «Скорбная песнь памяти матери», вокализ для меццо-сопрано, струнных, флейты и фортепиано, «Симфонический мемориал памяти жертв фашизма», Монолог для тромбона и оркестра, Концерт для виолончели с оркестром «Вариации четырех тем», «Эпитафия памяти друга» (музыковед В. Моренова) для виолончелей, фортепиано, медных и ударных инструментов, «Элегия памяти М. Цветаевой», «Музыка для камерного хора, чтеца и солиста», романсы и хоры, Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой, фортепианные сочинения: семь сонат, сонатина, цикл «Контрасты», сонаты для альты, для виолончели, для скрипки, для виолончели и фортепиано, для смычковых, челесты, арфы и фортепиано (вариант виолончельной сонаты), Квintет для кларнета и четырех струнных инструментов, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Данный перечень внушительен, хотя и не слишком большой для протяженного творческого пути. Но это не от «малописания», а от взыскательности и строгости – от долгого и напряженного процесса формулирования идей и подбора материала, от оригинальных архитектурных намерений и тщательной проработки деталей. Композитор стремится быть немногословным, работает неторопливо, не гонясь за количеством страниц и опусов, тщательно обдумывая каждую интонацию. Он словно бы просеивает звуки, убирает лишние, наделяет весом используемые. В процессе развития содержательный потенциал каждого тематического звена, как правило, углубляется и укрупняется. Так в первой части вокально-симфонического цикла «О, Родина!» из мелодии солиста изымается «главная интонация» (это различные октавные модификации полутона), которая переводится в вертикальный аспект,

постепенно уплотняется и на кульминации обретает наибольший вес: здесь в остросинкопированном ритме скандируется двенадцатизвучие, складывающееся из шести малых нон.

Вообще, двенадцатизвучие – один из излюбленных «аккордов» Зайчикова (двенадцатитоновость – это и ладовая основа его сочинений). Как известно, именно он таит в себе максимум индивидуализированных по звучанию вариантов, отличающихся взаимным расположением тонов. Раскрыв для себя этот «секрет» (его «разгадку» могли подсказать Зайчикову сочинения любимого им Лютославского), композитор осваивает ту часть заложенных в двенадцатизвучии выразительных потенциалов, которая согласуется с ладоинтонационным содержанием его музыки. Поскольку же само это содержание в последние годы концентрируется вокруг некоторого круга «авторских», нередко кочующих из сочинения в сочинение мотивов, то и среди двенадцатизвучий выделяются наиболее типичные. Одно из них, состоящее из четырех однотипных, сцепленных друг с другом трехзвучных звеньев («малая секунда + кварта чистая» в объеме тритона), буквально на глазах, этаж за этажом выстраивается в начале Поэмы для смычковых.

Определены, а в чем-то и локальны жанровые (соответственно, и образно-содержательные) пристрастия автора. К примеру, распространенные в музыке XX века юмор, шутку и сатиру не отнесешь к его излюбленным сферам; не близка ему и чистая сонорика. Зато Зайчиков досконально разрабатывает близкую его натуре область. В самоограничении – ясность и четкость творческих позиций. И то, что само по себе, в отрыве от общих представлений о композиторе, могло бы быть понято как недостаток, осмысливается доразвитием достоинств. Избегая сатиры, отказываясь от внеинтонационных средств, композитор вновь и вновь и по-своему воспекает непреходящую ценность благородных человеческих чувств и деяний. В этом он, в известном смысле, традиционалист, чего не скажешь о его языковой ориентации.

Иногда, правда, композитор захватывает и менее свойственные ему области. Во второй части Первой симфонии, к примеру, есть гротескно-маршевый раздел, финал Второй симфонии имеет бравурно-буффонадное окончание. Эти «исключения» мотивируются спецификой конкретных концепций. Наиболее же близкими композитору являются такие сферы, как скорбно-лирическое высказывание (Скорбная песнь памяти матери), глубоко личное и негромкое выражение чувств к Отчизне (романс «Печаль березы» или картины истощенной войной деревни из цикла «О, Родина!»), как

по-русски широкий лирически взволнованный распев (первая и третья части Первой симфонии, побочная партия Сонаты для альтя). С этими сферами взаимодействуют волевой интонационный жест (императивные реплики во Второй симфонии), вихревой порыв (скерцо из Первой симфонии, вторая часть Второй фортепианной сонаты, развернутая Токката из виолончельного концерта «Вариации четырех тем»), драматически накаленное интонирование (Аллегро из Поэмы для струнных), солнечно-апофеозные провозглашения (кода Второй фортепианной сонаты, кульминация четвертой части цикла «О, Родина!»).

Своеобразной антологией образного мира композитора могут служить фортепианные «Контрасты» (симптоматично название!) – сборник, время от времени пополняемый новыми пьесами. Этот цикл – и лаборатория, и фонд, и хранилище. Как концертное произведение он многовариантен: между прелюдией и постлюдией (вторая является обращенным вариантом первой), будто между двумя поддерживающими строение контрфорсами, помещаются пьесы, порядок и число которых при исполнении может алеаторически меняться. Тем самым автором запрограммировано практически бесконечное число возможных сплетений и столкновений образов и техник.

Композитор, как видно из приведенного выше списка произведений, неоднократно обращался к жанру эпитафии, который, кстати сказать, под разными определениями – мемориал, посвящение, рекевием – все шире распространяется в отечественной музыке. В этом несомненно отражается мировоззрение народа, в памяти которого неизгладимы следы бедствий времени. Особенно органичен указанный жанр в творчестве тех, кому «первыми на ум идут печали», кто, отдавая дань памяти близким людям или жертвам войны, испытывает неослабевающую боль личной утраты, а не просто уходит в философски отстраненные размышления о смерти. Сказанное справедливо и в отношении самого крупного произведения указанного жанра – Поэмы для смычковых, хотя оно и задумано как рекевием без конкретного посвящения, но с эпиграфом (из С. Аксакова), воплощающим собирательный образ искалеченной березы: «Тридцать лет красой поляны на опушке я жила. Все прошло. Не гром небесный разразился надо мной, а топор в руке безвестной подрубил ствол белый мой».

Глубже понять композитора всегда можно через осмысление причин, побудивших его к избранию тех или иных литературных источ-

ников. В подавляющем большинстве случаев Зайчиков обращается к творчеству современных поэтов; его привлекают стихи внешне простые, доступные, обычные по выражению, не содержащие признаков оригинальничания, но и богатые свежими метафорами, создающими широкое поле неординарных обобществлений. Подобные качества – от ясности и точности поэтического взгляда, силы душевного опыта, от глубины и истинности мыслей и эмоций, а также от мастерства. И еще: по отобранным литературным произведениям можно видеть, что композитор осознанно стремится к слиянию сугубо, казалось бы, личных чувств, истекающих из «самой малости – звенящей капельки любви», с такими крупными гражданственными категориями, как Родина, долг, память (сказанное подтверждает и единственное обращение композитора к поэзии прошлого – стихотворению М. Лермонтова «Тучи»). В итоге вечные темы оказываются заново рожденными.

Подчеркивая важность литературного первоисточника (не будем забывать, что и к чисто инструментальным сочинениям композитор часто дает поэтические «пояснения»), необходимо все же сделать оговорку: образность сочинений Зайчикова¹ всегда определяется интонацией, то есть собственно музыкой. Показательными в этом плане представляются те разделы из цикла «О, Родина», в которых каждой интонационно существенной реплике певца предшествует тождественная, пусть и бессловесная, реплика оркестра. В связи с этим, становится очевидным приоритет интонации как таковой, хотя сама интонация на прекомпозиционном этапе и рождена словом. Особый интерес в очерченном аспекте имеет завершающий раздел последней (пятой) части Пятой фортепианной сонаты, где к фортепиано подключается голос певца, озвучивающий текст эпиграфа к сонате. Согласно наблюдениям Л. Крупиной, включение этого голоса позволяет, наконец, прояснить сам этот текст и, главное, окончательно разгадать семантику каждого существенного для сонаты оборота: «Я уйду по утренним полям» (диатоническая, кругообразно расширяющаяся фигура), «Дитя мое» (малосекундовый возглас), «Кричу» (диатонический кластер), «За жизнь мы платим смертью» (хроматическая лейт-интонация). Еще более впечатляющим приемом является невключение в ноты и непроизнесение словесного текста, который в процессе создания произведения подтекстовывался под музыкальные фразы, обретшие, тем самым, конкретную семантику. В речетации на одном звуке из Сонаты для виолончели и фортепиано сохранен, как указала Л. Крупина, лишь ритм стихотворения Ю. Друниной, уже послужив-

шего эпиграфом: «Покрывается сердце инеем – очень холодно в судный час...» (прием, в общем-то, известный со времен Бетховена, хотя композиторы чаще не оповещают о его использовании; ярче всего он, пожалуй, запечатлен В. Екимовским в «Камерных вариациях», где подтекстовкой в партиях чисто инструментального ансамбля служил рассказ Чехова «Спать хочется»: после сочинения партитуры словесный текст был «вынут» из нее).

Целостностью художественных концепций и, с другой стороны, их многосоставностью обусловлена особая трактовка одночастной и циклической композиций. Некоторые одночастные формы Зайчиков строит по типу циклических (яркие примеры – Поэма для струнных, четко рассеченная на два равных и контрастных по темпу раздела, и Шестая фортепианная соната, демонстрирующая «одночастную трехчастность» с отграниченным Presto в середине формы); и, наоборот, цикл трактует наподобие одночастного произведения с охватом всех его разделов единой линией динамического развертывания.

В отдельных случаях цикл у Зайчикова трудно отличим от одночастной формы, причина чего, кроме сказанного, заключена в сквозном развитии единого тематизма. Даже и сам композитор, сочинив Альговую сонату, размышлял: рассекать ли уже готовое произведение на части (и на сколько – на две или на три) либо представить его как одночастное? Другой пример: три части Второй фортепианной сонаты (Adagio – Presto – Moderato) звучат без перерыва и связаны единой сюжетной программой, сжато изложенной в приведенном в начале очерка эпиграфе. Они являются экспозицией, разработкой и репризой своеобразной макросонатной формы. Причем каждая часть и сама более или менее свободно отвечает сонатной же схеме.

Подобная концепция цикла побуждала к поиску оптимального соотношения его формы и формы его разделов. Желая преодолеть их замкнутость во имя их же более крепкой стянутости в цикле, композитор нередко «взламывает» структуры, делая их открытыми. Такого рода «операции» наиболее естественны в репризах частей, примыкающих к последующим разделам цикла. Речь не идет здесь о каком-либо прерванном кадансе в конце части: прерванной нередко оказывается сама форма. При этом изменения в одной части цикла связаны с изменениями в других. Сошлемся на репризу без побочной партии в исходной части Первой фортепианной сонаты – ее проведение «перенесено» в разработку финала. Можно указать также на замещающую репризу (термин В. Бобровского) первой части Второй

фортепианной сонаты: вместо первоначального тематизма здесь дан новый материал, предвосхищающий вторую часть. В самой же второй части реприза сильно сжата, но к ней добавлен эпизод, вводящий в финал. В репризах начальных двух частей Первой симфонии контрапунктически объединены темы экспозиции, а в третьей части дана замещающая реприза: вместо главной партии звучит начальная тема из первой части, близкая ей в эмоционально-образном отношении. В первой части Второй симфонии вообще отсутствует реприза главной партии – она полностью растворилась в побочной, которая, напротив, укрепила свои позиции. Одночастность многочастного сочинения проявляется и в симметрично-концентрических циклах, чаще (оправданно!) с нечетным количеством частей: тремя – во Второй фортепианной сонате и в «Вариациях четырех тем», пятью – в Пятой фортепианной сонате и семью в Сонате для виолончели и фортепиано. В них срединные этапы разработочного развертывания (соответственно: второй, второй-третий-четвертый и четвертый) обрамляются частями, выполняющими функции экспозиции и разработки.

Этих примеров, думается, достаточно, чтобы утвердить мысль о большом внимании композитора к проблеме «одночастности цикла». Оговоримся, однако, что речь идет не о нейтрализации многочастности одночастностью. Именно углубление качеств многочастности (соответствующих контрастов между частями) и обусловило внесение черт одночастности, служащих целостности и формы, и образно-содержательной концепции.

Одна из разрабатываемых Зайчиковым идей заключена в стремлении выявить, выделить и доказать непреходящую эстетическую ценность тематизма, связанного с народно-национальным материалом. И здесь встает более общий вопрос – об отношении Зайчикова к народной музыке. Известно, что композитор не собирает фольклор, не цитирует его (редким исключением являются юношеские Вариации для струнного квартета) и не включается в фольклорную волну современного творчества. Вместе с тем, уясняя стилевые истоки его музыки, скажем, от Шуберта до Лютославского, в первую очередь отмечаешь и русскую песню, которую композитор постиг еще в детстве. Ощущение «русскости» психологического настроения его музыки возникает как бы в противоречии с мыслью о ее нефольклорности. В чем основа этого ощущения – в этической ли строгости образов, в эмоциональной открытости, в сдержанности, в целесообразности ли всех элементов (ведь фольклор не знает приема как конечной

цели) или, напротив, в непредустановленности их возникновений? Скорее всего, в соединении всех этих и каких-то иных свойств, воссоздающих дух, а не букву народно-русской музыкальной речи.

Творчество Зайчикова не стало, к сожалению, достоянием широкого круга слушателей. Причина этого отчасти заключена в отношении самого композитора к вопросам пропаганды музыки. Он не представлял свои сочинения к изданию, никогда и ничего не предпринимал для их рекламы, справедливо, в общем-то, полагая, что реклама в творчестве приносит не только пользу. Редкая, даже в чем-то излишняя, щепетильность автора в этих вопросах – дополнительный штрих к его облику.

Выражая все же надежду на внимание музыкантов (в первую очередь, исполнителей) к сочинениям М. Зайчикова, замкнем очерк глубоким и оригинальным суждением Б. Тищенко, на которое Зайчиков, как нам думается, и отвечает своим творчеством: «Мера одаренности – это мера серьезности (не напускной, а жизненно необходимой) в отношении к своему музыкальному миру».

Виктор Горянин

Виктор Андреевич Горянин (1936) – прошел весьма длинный творческий путь уверенным шагом по намеченной еще в молодости магистральной. Он не сбивался на «узкие тропы» поиска радикальных приемов и неизменно тяготел к образам программным, конкретным, легкодоступным и чувственно осязаемым. Можно задаться вопросом о причинах однородности стиля композитора и его верности определенному кругу избранных средств. Говорит ли это о стабильности творческого сознания, обусловившей некое самоограничение, или о близости «художнического горизонта», не побуждающего к тому, что, говоря словами А. Шнитке, «толкает композитора на поиски новой техники», рождает его «попытки приблизиться к непосредственному выражению» брезжащего в подсознании замысла? (И все равно данный замысел остается нереализованным: «Мысль изреченная есть ложь»). В конце очерка мы придем к ответу на эти во-



просы. Пока же констатируем, что очерченная в приведенных цитатах дилемма для Горянина никогда не была столь уж острой и актуальной.

Его музыкальная биография началась в Оренбурге в пятилетнем возрасте, когда под руководством многосторонне одаренного отца – музыканта-самоучки, игравшего на кларнете, саксофоне и других инструментах, – он приступил к освоению фортепиано. К слову, его немалые пианистические задатки определили в будущем одну из существенных черт творческого облика. В годы учебы на фортепианном факультете Алма-Атинской консерватории он удивлял своих педагогов той легкостью, с какой ему давались любые технические «каверзы». И отчасти, быть может, поэтому за инструментом он не любил сидеть сколько-нибудь долго. Последнее, впрочем, объясняется не только его исключительным природным дарованием (весь в отца!), и тем, что большую часть времени он уже тогда стал тратить на сочинительство. Словно бы предошущая свой будущий путь, Виктор перешел на композиторский факультет и получил в 1968 году соответствующий диплом. Но и поныне он нередко выступает с исполнением своих произведений как пианист-солист или ансамблист. Кроме того, он обладает мягким теноровым тембром и на творческих вечерах (особенно с детьми), следуя давней отечественной традиции, часто поет под собственный аккомпанемент свои же песни и романсы.

Сочинением Виктор стал заниматься еще до начала обучения музыке. В возрасте же 10–15 лет он постоянно включал свои юношеские опусы и аранжировки в программы музыкальных вечеров, собраний и торжеств, на которых мог предстать в роли пианиста, аккордеониста, кларнетиста и певца. Так что его композиторский (и артистический) стаж исчисляется более чем шестью десятками лет (если же отсчитывать от получения статуса профессионального автора, то можно говорить о 45-летнем творческом рубеже).

В консерваторском классе композиции Горянин учился у замечательного музыканта, наследника петербургских традиций Василия Васильевича Великанова. И как знать, не от него ли им были восприняты эстетические приоритеты школы Н.А. Римского-Корсакова, передававшиеся от учителя к ученику и от поколения к поколению по линии: Н.А. Римский-Корсаков – М.О. Штейнберг – В. В. Щербачев – В.В. Великанов – В.А. Горянин (это же, к слову, можно сказать и о другом ученике В.В. Великанова – Л.Д. Чернышеве, о чем будет упомянуто в очерке о нем). Показательно, что сам Горянин в числе своих кумиров, помимо Мусоргского, называет Римского-Корсакова

и Стравинского. Тут же, правда, оговариваясь, что в пассивном следовании любым традициям есть опасность раствориться в них. Горянину, кажется, удалось уйти от эпигонства – он сохранил свое лицо, свои образно-жанровые и языковые предпочтения, о них конкретнее будет сказано позднее.

После консерватории, еще живя в Казахстане (до 1975 года), а позднее – в Липецке и Воронеже (с 1977 года) Горянин постоянно осуществляет авторские концерты в разных городах (эта деятельность была особенно активной в 1980–90 годы, когда он входил во Всероссийскую комиссию по музыкальному и эстетическому воспитанию подрастающего поколения при СК РФ), чередуя их с записями на радио, никогда не прерывавшейся композиторской работой, сотрудничеством с киностудиями и театрами.

Еще в молодости он написал музыку к фильмам «Когда я был йогом» (четыре песни из него исполняла Людмила Гурченко, сумевшая проникнуться их специфически индийским колоритом) и «Когда тебе двенадцать лет» (по Андрею Вознесенскому). В работе над вторым фильмом, создававшимся в кратчайшие сроки, Горянин обнаружил в себе способность к предельной творческой концентрации и мобильности – вся музыка к нему была написана за три дня. Это свойство, как и умение включиться в коллективный замысел, помогли Горянину в годы его сотрудничества с Липецким и Воронежским (Кольцовским) драматическими театрами (в последнем он несколько лет служил музыкальным руководителем) создать яркий, легко запоминающийся и отвечающий «заказу» режиссеров звуковой ряд к таким знаковым спектаклям как «Синие кони на красной траве», «Посеешь ветер», «Непостижимые», «Крест и топор». Многочисленные детские постановки с его музыкой в Кукольном театре («Большой Иван», «Часы с кукушкой», «Заячья школа», «Дорожное происшествие»), а также в Театре оперы и балета («Буратино») также имели немалый успех. Отдельные номера из них стали позднее репертуарными в детских садах и школах.

Вообще, Горянину доводилось стать автором подлинных шлягеров, подобно Соловьеву-Седому с его «Подмосковными вечерами», Газманову с песней «Господа офицеры» или Пахмутовой с «Нежностью» и длинным рядом иных шедевров. Горянин создал пусть и сравнительно локальные в плане географии, но на своей территории не менее значимые «Вечернюю Алма-Ату» и «Гимн Алма-Ате», звучащие в республике уже почти сорок лет, а в постказахстанский

период – популярный «Задонский лес», который, с легкой руки К.И. Массалитинова, нередко определяется эмблемой Черноземья. Удивительно, но шлягером стала и свободно-фантазийная, довольно-таки сложная по композиции музыкальная зарисовка-сцена «Муха» на доподлинный (слово в слово) текст К. Чуковского. Эта своеобразная бурлеска для баса с оркестром (или с фортепиано), всегда имеет шумный успех – с той самой премьеры, что состоялась в конце 1990-х на Псковщине, в Доме-музее Мусоргского – автора знаменитой «Блохи». Кто-то, однажды удачно пошутил: «Блоха» родила «Муху». И действительно, горянинский опус был приурочен к 150-летию классика отечественной музыки. Остается загадкой причина ошеломляющего успеха «Мухи». Не последнюю роль тут сыграли, конечно, ее лучшие исполнители – москвич Владимир Банковский и воронежцы Александр Назаров и Иван Чернышев. Но главное все же заключено в самом музыкальном тексте. Он являет целый сгусток национально-типических интонаций – какие-то черты «Камаринской», что-то от «Вдоль по Питерской», а где-то и воздействие великого предшественника. Но уверенно схватить автора за руку, упрекнув его в заимствованиях, не удастся – конкретным и единственным источником опуса является он сам, в своей фантазии, как говорится, рискующий идти по лезвию бритвы. А в итоге – и оригинальность, и вседоступность, и популярность.

Горянин давно уже устраивает свои юбилейные отчеты перед коллегами и слушателями, избрав для этого форму крупномасштабных авторских фестивалей, состоящих обычно из трех полнометражных концертов. Для композитора – это некие вехи, позволяющие оглянуться назад и наметить пути дальнейшего восхождения. Он словно бы следует старинной мудрости: «Прошлое – учитель будущего».

Готовит свои фестивали Горянин тщательно, неторопливо. Проведя один, тут же берет курс на последующий. Он придирчиво подбирает исполнителей – солистов, хоры, ансамбли, оркестры, сообразуясь с заранее разработанной концепцией целого. Главная дилемма – что из написанного включить в фестиваль? Ведь пространство художественных интересов композитора весьма обширно.

Выступая на многих концертных площадках России – в Воронеже и Москве, Костроме и Екатеринбурге, Липецке и Санкт-Петербурге, Алмате и Оренбурге, Нижнем Новгороде и Челябинске, Улан-Удэ и Казани, в ряде городов Закавказья, Средней Азии

и Сибири, – он снискал любовь слушателей как автор крупных симфонических поэм и картин («Родина», «Жизнь в степи», «Легенда», «Липские узоры», «Маугли»), оркестровой Фантазии на русские темы, симфонической сюиты «Десять песен погонщика верблюдов», двух концертов и Фантазии для фортепиано с оркестром, произведений для духового оркестра («Виват», «Праздничная увертюра к 300-летию российского флота, Марш донских казаков»), сонат и многочисленных пьес для фортепиано, баяна и других инструментов, нескольких десятков популярных песен и романсов, сочинений кантатно-ораториального жанра, хоров, хоровых циклов («Отдайте солнце людям», «Разноцветная планета», «Память», «Красногалстучный народ», «Спасибо, Россия, за сына»), наконец, произведений, прямо адресованных детям и юношеству, в том числе балетов «Царевна-лягушка» и «Красная шапочка».

Даже из такого далеко не полного перечня можно было бы составить более десяти полнометражных программ. И вот здесь неизбежно самоограничение, определяемое концепцией каждого фестиваля. Обозревая их, убеждаешься, что они словно бы взаимодействуют друг друга и складываются в некий рассредоточенный и незамкнутый макроцикл юбилейных форумов.

В одном из них каждый концерт являл собой новый жанровый пласт музыки – симфонической, хоровой при участии оркестра народных инструментов и той, что адресована юным инструменталистам и детской слушательской аудитории.

«Лица не общим выраженьем» будет отличаться и подготавливаемый сейчас (к 75-летию) очередной фестиваль. Его основой послужат произведения, ставшие для композитора неким резюме – в них сошлись некоторые ведущие линии его творчества, связанные с театром, расположением к конкретно-зримой образности и к музыке для самых маленьких. Речь идет об уже упомянутых балетах «Царевна-лягушка» и «Красная шапочка», написанных на либретто жены композитора Людмилы Кучеренко – в прошлом балетмейстера детских и юношеских танцевальных коллективов. Знание психологии детского восприятия, удачное сведение нескольких, изданных Дмитрием Лихачевым вариантов известных сказочных сюжетов о Елене Прекрасной, о Василисе Премудрой и других, а также включение ряда дополнительных персонажей (стрекозок, бабочек, собаки, кошки) позволило авторам создать спектакли сценически и музыкально-выпуклые, яркие и живые. К этому фестивалю Воро-

нежский театр оперы и балета осуществит постановку «Красной шапочки» при участии юных танцоров из Хореографического училища, а симфонический оркестр филармонии осуществит концертный показ музыки к «Царевне-лягушке», из которой автор составил две сюиты.

Остановимся подробнее на одном из недавних фестивалей, когда стремление избежать пестроты побудило автора включить в концерты только хоровые сочинения. В таком самоограничении неизбежны потери. Но очевидны и преимущества: перед слушателем предстал буквально парад хоров чуть ли не всех возможных составов – большого и камерного, академического и народного, а'капельного и с инструментальным сопровождением (фортепианным, ансамблевым, оркестровым), мужского, женского и детского. Удержавшись от соблазна «объять необъятное» и что-то вынужденно утратив, композитор получил и несомненный выигрыш. Он предстал только одной гранью, однако она засверкала разными красками. К тому же на этот раз была до конца обнаружена приверженность к самому демократическому жанру: «Хор – древний, но и вечно молодой вид музицирования, – поясняет автор, – эмонации массово-обобществляющие и индивидуально-сокровенные находятся здесь, как правило, в разумном равновесии; будучи связан со словом и пением, он предполагает конкретную образность».

Широту содержательного диапазона фестиваля (и художественного мира композитора) легче представить, сопоставив его крайние полюсы. Это, во-первых, два премьерных триптиха – «Древо жизни» и «Российские кружева». Первое сочинение воссоздает старорусский пласт причетов – заклинаний, языческий культ которых связан с архаическими истоками группового (хорового) пения. Здесь, как нельзя кстати, пришелся сдержанно-напряженный колорит мужского хора и оригинального ансамбля рояля, ударных, бас-кларнета, валторны, контрабаса и трех флейт. С другой стороны – цикл «Российские кружева», адресованный «Воронежским девочкам» и руководителю этого прославленного коллектива Юрию Романову (он, кстати, и автор стихов), где тонкая вязь женских голосов современно-фольклорного типа как нельзя лучше проявила «русскость» лирико-народной образности.

Другие звенья концертов тоже полны контрастов. Это, прежде всего, музыкальное действо «Балда» (по А. Пушкину), являющее собой, по сути, некую 15-минутную мини-оперу с динамичным и компактно

выстроенным действием, герои которого разыгрывают спектакль, а не просто поют. Произведение предназначено для однородного хора (женского или детского) и полного набора солирующих голосов: Попа – бас, Беса – баритон, Балды – тенор, Попадьи – меццо-сопрано, и Бесенка – сопрано. Хор при этом совмещает несколько функций – авторского комментария, непосредственного участника сценических перипетий и сопереживающего свидетеля нешуточных событий. Парадоксально уморительно выполнена, к примеру, кульминация («Вышибло ум у старика»), где хор шепотом живописует «гибель героя», после чего многозначительно замирает в молчании.

Совсем иной план образности представляют пьесы «Календаря» на стихи С. Маршака (другое название – «Акварели»), представляющие собой еще один опыт создания «Времен года». Эти пьесы запечатлевают двенадцать (соответственно числу месяцев) пейзажей либо картин русской жизни: «Ярмарка», «Метель», «Капель», «Звон», «Сирень», «Одуванчик», «Сенокос», «Урожай», «Школа», «Дождик», «Праздник» и «Ёлка». К ним примыкает не входящий в цикл «Эстамп» – звуковое воплощение традиционно-национальных образов русской зимы и тройки.

И вновь контрасты: пронизанные этически строгими чувствами печали, скорби и нежности хоры «Скажите, березы», «Солдат»,

«Это для вас расцветают соцветья» (на слова Алдана Саина) объединены в единый цикл «Отдайте солнце людям», название которого говорит само за себя. С этим сочинением идейно сопряжена созданная в 1977 году шестичастная кантата «Разноцветная планета» на слова детей мира в переводе Агнии Барто, интрига которой проста и традиционна: журавль (его тема «Жура, жура, журавель» дана в прологе) поднимается в небо и летит над Англией (баллада с мерным боем Виг-Бена), Африкой («Бьют тамтамы»), Вьетнамом и США (песня «Если рано встанешь» и американский блюз). В эпилоге (шестой части) звучит призыв «Берегите нашу землю». Замысел, как видно, позволил контрастно соотнести «стилевые цвета» разных национальных культур, что, впрочем, не было чисто музыкальной затеей и самоцелью. Написанная во время крайней обостренности холодной войны, кантата оригинально воплотила характерно российскую тему-призыв, которая в плакатном искусстве нередко символистски запечатлевалась картиной сплетенных в рукопожатии рук – белой, черной и желтой. Сегодня, в пору столь частых трагедий террора и едва ли не критической накаленности многих межнациональных

(в том числе восточных и западных) проблем, старая тема вновь звучала своевременно и актуально.

Горянину же она близка в силу, быть может, еще и того, что жизнь его связана и с азиатскими и с европейскими регионами. Родившись в Оренбурге, он, как уже говорилось, учился и долгое время жил в Алма-Ате, затем в Липецке, а последние 33 года – в Воронеже.

У знаменитого казахского (русскоязычного) поэта Олжаса Сулейменова есть строка, произнесенная им на одном из правительственных форумов, посвященных культуре: «Нет Востока и Запада нет – есть единое слово Земля». В ходе заключительного фуршета нам довелось спросить у Олжаса: «Не будет ли столь же верным обратное суждение: есть Восток и Запад есть – нет единого слова Земля?» Рассмеявшись, он, не раздумывая, принял (и даже, как показалось, с воодушевлением) данную смысловую инверсию (в Европе и в Азии в те годы идею несовместимости восточных и западных цивилизаций, культур и музык уже разрабатывали целые институты).

Прервем на время слово о Горянине беседой с ним, чтобы, в первую очередь, узнать и его мнение по поводу возникших вопросов.

– Мне все-таки больше импонирует первоначальный (сулейменовский) вариант. Справедливость заложенной в нем мысли о единой для всех народов культурной подоснове я давно прочувствовал кожей и сердцем – у меня ведь немало опусов на восточные темы, созданных еще тогда, когда я жил по ту сторону Урала и Каспийского моря. Есть, скажем, симфоническая поэма «Жизнь в степи», песня «Айша» (имя казахской девушки), где лирическая мелодия звучит под ритм скачущего коня – ведь и в среднеазиатском (казахском, киргизском, туркменском...) фольклоре нередок этот эффект «попутных песен»: фоном к ним служит тремоляция домбры или других «бряцающих» национальных инструментов. Есть и музыка к созданным на Казахфильме кинолентам с отдельными индийскими и казахскими «следами». Да и после переезда в европейскую часть России меня время от времени тянет на Восток. Тому свидетельство – «10 песен погонщика верблюдов» для симфонического оркестра, названия которых говорят сами за себя: «Зной», «Варан», «Смерч», «Мираж», «Караван», «Базар», «Мозар» («Могила»), «Танец», «Ночь в степи», «Скачка».

– А вообще-то Вы русский композитор?

– А Вы сомневались? – смеется Виктор. – Русский, конечно, как и русские классики, писавшие половецкие, адыгейские и персидские танцы, лезгинки, среднеазиатские картины, еврейские хоры,

испанские и цыганские каприччио. Они как раз и заложили основы и традиции национально-русского ориентализма, обнажив общность корней и единство Земли разных культур, а значит, и возможность их еще более интенсивной взаимной подпитки. Сам я убедился в этом, знакомясь с казахским, арабским, индийским фольклором, со сборником «50 песен сел Верхний Мамон и Россопь Воронежской губернии...». Почти никогда не цитируя народные источники, я проникся их духом и могу уверенно сказать, что на этом уровне у разных культур больше общих звеньев, чем обычно принято думать. Кстати, Евгений Борисович, а не в Ваших ли книгах о национальном симфонизме, посвященных Е. Г. Брусиловскому (изданных, что символично, и в Алмате, и в Москве), я читал об этих самых «общих звеньях».

– Но нет ли здесь опасности национальной нивелировки искусства, чему сегодня могут способствовать и небывалое разрастание системы коммуникаций, и стандартизация жизненного уклада, одежды, новых обычаев?

– Во-первых, я не вижу в этом большой беды. Национальное обезличивание, как мне кажется, – одна из черт, к примеру, так называемого «большого авангарда» второй половины XX века, а если заглянуть в его первую четверть, то и определенной части абстрактных художеств. Это может не нравиться или подниматься на щит, но было бы странным не видеть в данных явлениях проявлений творческого поиска. Да и рождение унифицированных цивилизаций было бы нелепо отрицать. Если же говорить конкретно о музыке, то еще в XVII–XVIII веках принципы тонально-гармонической функциональности, репризности и сонатности, а еще раньше – куплетности и рондальности приобрели интернациональное значение, не оспариваемое и в наше время. Да и сериальность, алеаторика или сонористика, не говоря уж об электронной музыке, стали всемирными: я, например, имею неплохие уши, но не могу на слух отличить австрийскую додекафонию от русской, американской или французской (исключения редки).

– И все же, Виктор Андреевич, и в XX веке, как и раньше национальная самобытность – едва ли не главная художественная составляющая. Даже простое упоминание имен француза Мессиана, американца Айвза, венгров Бартока и Лигети, эстонцев Пярта и Тормиса, дагестанца Чалаева, армянина Тертеряна, немца Орфа, русских Щедрина и Слонимского, грузин Канчели и Цинцадзе (перечень мог бы быть бесконечным!) побуждает к мысленному кругосветному путешествию по характернейшим национальным культурам и стилям. И так

было всегда в истинном творчестве – при всех возможных миграциях и взаимопроникновениях. Развивающийся с XV века стиль испанского фламенко остается испанским, хотя в своих началах он обязан иранской культуре, перенесенной на запад цыганами-кочевниками.

– Согласен с Вами. Не оттого ли я и не пользуюсь додекафонией? Мне почему-то нравится быть узнаваемо русским, даже в своей восточной музыке. Впрочем, 90 % моих опусов действительно являются и просто русскими, то есть без примесей. Но при этом я стараюсь делать так, чтобы их «русскость» не была, как говорится, в нос.

– Вопрос национального духа музыки (не колорита, не тематизма, а именно духа) неоднозначен и непросто, быть русскому русским (как и, к примеру, венгру – венгром, казаху – казахом) – это целая проблема. Здесь «генная инженерия» не срабатывает автоматически. Да и не ею в конечном счете определяется результат. Вспомним, как мучительно долго взращивали от корня свою исконно национальную природу Барток, Слонимский и Канчели. И учтем по аналогии, что тайны родного словесного языка (в нашем случае русского) на котором, казалось бы, мы свободно говорим с детства, постигаются все с большей глубиной только при изучении комплекса специальных дисциплин.

Поиски Горянина были направлены и к фольклору, но в первую очередь – к русской литературе и уже от нее к национально-характерной образности произведений. Он, в частности, долго подбирался к Пушкину. Написал, к примеру, балладу «У лукоморья дуб зеленый», но, не будучи ею удовлетворен, отказался от исполнения. И только в народной по духу сказке «О попе и его работнике Балде» им был, наконец осуществлен прорыв: почти мистически это совпало с 200-летием поэта. К слову, Горянин лишь изредка прибегает к открытому использованию фольклора, сознательно беря легко узнаваемые, хрестоматийные образцы типа «Калинки»: пласт образности (а не просто мелодию) этой великой песни он перенес в свой концерт для двух кларнетов с оркестром. Случаются, правда, и незапланированные параллели: так, в упомянутой выше песне «Задонский лес» слушатели вдруг распознали влияние страдальных, поданных в шутливо-игровом аспекте, а в «Ярмарке» для народного ансамбля из «Календаря» – перепевы «Валенок».

И все же, не осуждая тех, кто любит цитировать, сам Горянин, повторим это в третий раз, прибегает к данному приему лишь в случае крайней необходимости и словно бы в полемике с самим собой. Частые заимствования, полагает он, могут свидетельствовать о твор-

ческой немощи – неспособности создать индивидуальный образ и собственную яркую тему. Другой вопрос, если цитата впаяна в концепцию. Тогда уместно даже автоцитирование. Единичный случай такого рода есть в первой части Второго фортепианного концерта, где использован «Дождик» – пьеса из «Календаря» («Октябрь»). Ясно, что тут потребовалась конкретная, ранее удачно запечатленная музыкальная картинка. Но, кроме того, автор решил и некую сверхзадачу по смыканию «большого» и «малого» жанров.

В заключение подведем некоторые итоги и проясним те творческие и личностные черты композитора, на которые не было пока обращено достаточного внимания:

1. Основой его художественного кредо служит установка: не мудрствовать; выражаться просто, но и ново – здесь Виктор Андреевич выступает наследником позднего Прокофьева, говорившего о стремлении к «новой простоте».

2. Не знаю, слышал ли В. Горянин высказывание Шумана, что музыкой, в отличие от живописи, мы наслаждаемся в массе, что симфония в комнате с одним человеком мало бы ему понравилась, поскольку это уже не та симфония. Но сам Виктор Андреевич живет фактически с учетом этого тезиса; его музыка отличается своей общительностью, он творит для самой широкой аудитории и не отягощен комплексами элитного художника.

Оговоримся, впрочем, что это последнее качество само по себе не может быть признаком художественной ущербности. Скажем, один из лидеров современной композиторской культуры – Софья Губайдулина печатно декларировала свою принадлежность к сонму элитарных композиторов. Понятно, что у нее есть своя (исключительно образованная, требовательная – и немалая) аудитория. Но Горянин другой: для него более важен фактор широкой общительности музыки. И он как бы идет навстречу слушателю – уже в процессе сочинения, а не только в буквальном смысле.

Иногда, тем не менее, возникает желание посоветовать Горянину несколько подкорректировать свои эстетико-технологические установки. Ведь некоторые относительно новые приемы композиции (многие из которых значительно моложе композитора) могли бы расширить его палитру (благо, соответствующие образцы и пособия в наш компьютерный век стали доступными). Здесь мы возвращаемся к вопросам, поставленным, в связи с размышлениями А. Шнитке, в первом абзаце очерка. Подводя итоги, можно теперь констатировать:

крепость и надежность авторской позиции, не зависимой от моды и от других композиторов, лучше всяких слов подтверждена востребованностью его музыки. Ограничив свой «рацион» определенным и, к слову, не устаревшим и сегодня кругом средств, он доказал достигнутыми результатами свое право на выбор. Выбор того, что именно ему необходимо для творческой самореализации.

3. Любимая аудитория Горянина, как уже было замечено, дети и молодежь. Некоторые авторские концерты совсем не случайно проходили в интернате для детей-сирот. Да и едва ли не большая половина опусов В. Горянина адресована юным. Помимо уже упомянутых «Календаря», «Мухи», «Разноцветной планеты», здесь можно выделить 28 песенок о буквах «Азбука» и 7 песен «Зоопарк» на стихи С. Маршака, 15 песен «Мои игрушки» на стихи А. Барто, В. Щербакова и Л. Кучеренко, кантату «Красногалстучный народ» на текст М. Купреева, симфоническую картину «Маугли» (по Р. Кипплингу), музыку к упомянутым выше детским спектаклям и фильмам. Установка на юное поколение вполне осознана: «Если с детства ребенок не приучен слушать качественную музыку, – поясняет Виктор, – став взрослым, он останется эмоционально глухим; он, скажем, сможет стать предпринимателем, но никогда не будет меценатом для культуры. Плохой музыкой можно отравиться так же, как недоброкачественной пищей и наркотой. Не случайно после выступления иных групп (как и после некоторых футбольных баталий) «болельщики» нередко в неистовстве творили бесчинства, крушили мебель, магазины и все, что попадалось под руку». Стала расхожей фраза, что для детей следует писать так, как и для взрослых, только еще лучше. Отсюда вывод: выбрав столь ответственное направление творческих поисков, композитор-просто «обязан» пытаться писать еще и еще лучше».

4. Музыка В. Горянина не лишена драматизма, но в основе ее – всегда светлое, оптимистическое мировосприятие. Композитору, должно быть, близок «живописец счастья» – Ренуар, который и сам говорил: «печали достаточно в жизни, так не будем тащить ее в искусство».

Осталось сказать, что Виктор Андреевич – общественно-активный человек. Отсюда и направленность его деятельности на слушателя, и злободневные темы многих опусов, и регулярно устраиваемые авторские фестивали, и участие во всероссийских форумах детской музыки. Он постоянно находится во власти тех или иных идей как творческого, так и любого иного порядка – самостоятельно построить крейсер для последующих водных путешествий, испытать себя в биз-

несе, заразить коллег мыслью о строительстве композиторских обществ у водохранилища, образовать секцию композиторов внутри (!) композиторской организации, включиться в предвыборную гонку на пост депутата Государственной Думы, создать при Областном комитете радио и телевидения Большой академический детский хор. Эти проекты по разным причинам не были реализованы и не все они жизненны. Но в них отразился неумный и не успокаивающийся характер их автора. Хотелось бы пожелать ему новых замыслов, творческих взлетов и того, чтобы, например, продуктивная идея о создании детского хора была бы доведена до воплощения. Главное – сердцем не стареть и найти понимание властей. Горянин – человек моторного характера и в этом своем качестве обойдет, пожалуй, многих молодых. Правда, Майя Плисецкая как-то сказала: «С годами приходит опыт – уходит прыжок». Но композиторы и художники – не балерины. У них с опытом, напротив, увеличивается способность к прыжкам в неизведанные еще дали творческих миров.

Вот на этой мажорной (в духе искусства Виктора Андреевича Горянина) ноте мы и замкнем общение с его музыкой и с ним.

Внеклассные диалоги

Иногда, задумываясь о путях развития композиторского дарования, приходишь к выводам насколько неожиданным, настолько и закономерным. Как выясняется, резкие, разводящие художников в разных направлениях повороты судеб, имеющих, казалось бы, похожие трамплины и точки пересечения в начале пути, – это феномен сплошь и рядом повторяющийся, превращается в закономерность, как, впрочем, и феномен прямо противоположный. Когда судьбы с разными «задатками» – неодинаковыми детскими прогнозами, школами, дающими опять же разные путевки в жизнь и профессию, – оборачиваются в конечном счете сближением творческих *credo*. Такими вот, в постоянных поисках нового, но выведенными творческой интуицией к некоему единому творческому постулату, предстают два композитора – Сергей Волков и Александр Украинский. Для каждого из них истинной становится то, что заставляет, услышав их музыку, сразу сказать: «Да! Это – русские композиторы».

Условно отделенные друг от друга принадлежностью к разным, плавно и незаметно сменяющим друг друга поколениям, они сочиняют музыку, пробуя несхожие манеры высказывания, но всег-

да на одном «интонационном языке». Может быть, как раз это позволило им лучше понимать друг друга и даже сблизило по жизни. Не ограничиваясь официальными прослушиваниями сочинений на собраниях Союза композиторов, они «держат свою компанию», чтобы поговорить об удачах и неудачах, обсудить, что написано, где исполнялось, как прозвучало... Может быть, в этом сказывается и то, что у них было сходное начало пути, невидимые нити одной школы – Ленинградской консерватории, одного педагога – Владимира Ивановича Цытовича, которые потом становились все более ощутимыми и даже, наверно, более важными и существенными для самих композиторов.

Сергей Волков



Как-то Сергей Николаевич, отзываясь на вопрос, чем для него стал Ленинград, оживленно рассказывал:

«Мои отношения с Ленинградом начали складываться сразу как-то удачно. Они завязались еще до поступления в консерваторию, где я потом учился в классе композиции профессора Владимира Ивановича Цытовича. Что это было: случайность или все-таки провидение? Наверное, и то, и другое. Поворотным событием в моей жизни стала встреча с Александром Семеновичем Розановым, высокообразованным человеком, талантливым музыковедом, которого хорошо знают в нашей стране по книгам «Глинка», «Полина Виардо Гарсиа», «Северная звезда», щедрым на душевную доброту и искреннее внимание к своим ученикам, ставшим для меня наставником, как показало время, уже на всю жизнь. Когда я уехал из Ленинграда, мы еще долго переписывались, да и после его ухода из жизни я по сей день живу, словно бы с благодарной оглядкой на его мысли, суждения, которыми очень дорожу. Тогда, в 1964 году, мы действительно совершенно случайно встретились, причем на спортивных соревнованиях. Я тогда только что окончил Грозненское музыкальное училище по классу фортепиано и аккомпанировал гимнастам. Хороший,

кстати, тренаж для начинающего музыканта, ведь приходилось играть много классики, а на разминке – импровизировать по часу в день, не меньше. И тут – поездка. Александр Семенович – «дядя Саша», как я его всегда потом звал, – работал в институте Лесгафта, тоже концертмейстером: на первых порах он мне давал советы, касающиеся фортепианной игры, а потом начал потихоньку приобщать меня к сочинению музыки, знакомить со своими опусами. Постепенно я созрел в своем решении стать композитором и начал готовиться к поступлению в консерваторию. Так что Ленинград для меня ассоциируется со многими впечатлениями, но главные из них связаны с «дядей Сашей», личностью поистине исторической.

Он был внуком Александры Александровны Розановой, у которой в свое время учился Д. Шостакович. Вел большую переписку, в том числе с Дмитрием Дмитриевичем. В его доме бывали Ю. Кремлев, В. Богданов-Березовский, О. Левашова, и все эти встречи с их атмосферой общения, остались со мной уже навсегда. Ленинград для меня – это еще квартира дяди Саши, где я жил в годы учебы, на улице Пестеля, недалеко от Летнего сада. Помните? Эти петербургские дворы-колодцы с их такими мрачными, глядящими в упор друг на друга окнами... Все пропитано историей. Мое окно было прямо напротив квартиры, которую снимал Пушкин. А письменный стол в розановской квартире – это был стол, за которым работал Ю. Шапорин».

Как видно, тяжело было С. Волкову уезжать из Ленинграда. Этот удивительный сюрреалистический город вызывает какую-то особую привязанность к себе, и для многих расставание с ним становится едва ли не трагедией. «Переключиться» на Воронеж наверняка было непросто, к тому же новый город был тогда для молодого композитора настоящей тайной за девятью печатями.

Уезжать из Питера, как вспоминал С. Волков, действительно было грустно, тем более что возможность остаться в общем не исключалась. Но в тот момент вновь в ход жизненных событий вмешался случай. В Воронеже в 1970 году проходил Пленум СК СССР, и в одном из концертов исполнялась музыка его педагога В. Цытовича. «Поехали со мной в Воронеж!», – вдруг предложил он, и эта незапланированная поездка принесла с собой взрыв новых сильных впечатлений и надежд.

«Помню, в тот раз исполнялся «Бравый солдат Швейк» Цытовича и Третья симфония Выросткова, за пультом стоял блистательный «дирижер-авангардист» Юрий Николаевский, и оркестр звучал настолько ярко и полнокрвно, что буквально ошеломил меня, и я заго-

релся уже только одной мыслью: как бы попасть в Воронеж! Еще в консерватории мне довелось познакомиться с Владимиром Гурковым, который тогда уже был ответственным секретарем в Воронежском Союзе композиторов: он-то и поддержал мои намерения.

– А сам Воронеж? Каковы были Ваши впечатления от города?

– Как раз был конец августа, и Воронеж, отдохавший от летней жиры, казался спокойным, ясным, просторным. Я ехал на троллейбусе от центра до старого аэропорта и любовался южнорусскими городскими пейзажами. А потом мы с Владимиром Ивановичем еще сидели в аэропортовском ресторанчике и говорили, говорили... О новых друзьях, о людях, которые меня очаровали сразу. Дина Александровна Дружинина, личность колоритнейшая, проводник всего нового, музыкант самых передовых взглядов – с ней познакомил меня Гурков, потом все вместе мы поехали к Зайчикову, куда-то, как казалось, ужасно далеко, – а была-то это всего-навсего Березовая роща. И еще в то время я познакомился с Борисом Дмитриевичем Выростковым, позже – и со Ставоным, Носыревым – и все это были великолепные, передовые композиторы, и музыка их была никак не хуже того, что я слышал в Ленинграде. И хотя у Союза в то время не было своего достойного помещения, и композиторы ютились где-то в неприветливом здании бывшего Совнархоза, что напротив кинотеатра «Спартак», а в филармонии шел ремонт и потому исполнение сочинений было технически осложнено – Союз композиторов был уже крепким и сплоченным, со своими сильными личностями-столпами. И я, чувствуя всю полноту ответственности, влился, как говорится, в ее ряды: это было в 1971 году.

– И вот Вы – 27-летний композитор, – продолжалась наша беседа. – Член Союза композиторов, уже с определенным, хотя, наверное, пока небольшим профессиональным багажом жизненных и художественных впечатлений, сочинений. Но ведь известно, что композиторы по-разному относятся к своим ранним опусам. Для одних ценна каждая нота из написанного в начале пути, другие хотят перечеркнуть всё, относя свои опыты к «ошибкам юности». А каково сегодня Ваше отношение к ранним работам, скажем, к Симфонiette для Большого симфонического оркестра, или, например, к написанной в те же 1970-е Балладе для двух фортепиано?

– Стараюсь не впадать в крайности и не быть тенденциозным, также и по отношению к своему собственному творчеству, – говорил Волков. – Что касается моих ранних сочинений, то скорее есть желание как-то продлить их жизнь, продолжить работу над ними и до-

вести до нового, более высокого, уже в сегодняшнем моем видении (или слышании), качества. Ко многим своим сочинениям я возвращаюсь для того, чтобы оркестровать их, или «передать в руки» другим исполнительским составам. Ту же Балладу для двух фортепиано, которую вы только что упомянули, я, например, существенно переработал, пересмотрел форму, и родилась «Юмореска» для фортепиано, а другую свою Балладу, написанную тоже для двух фортепиано, я «превратил» в Концертино: для этого усилил первую партию, а второй придал характер оркестрового звучания».

К методу цитирования С. Волков прибегал не слишком часто, хотя к темам из более ранних сочинений он все же обращался. Возможно, в силу особой степени семантики, предельной образной ясности, точного попадания в цель замысла сочинения. Такой была, например, тема знаменного распева из третьей части Первой симфонии, которую композитор потом использовал в поэме «Благовест» для двух фортепиано, а через восемь лет, в 2000 году, он это произведение оркестровал для полного симфонического состава. И во Второй симфонии – она носит название «Русская» и решена как своеобразное воплощение старой идеи времен года – привлечен материал из кантаты «Народные сцены» на тексты Афанасьева, которые переработал для либретто А. Розанов. Также и в лирико-драматической двухчастной симфониетте, с которой Волков заканчивал консерваторию, он брал цитаты из Трех хоров на духовные тексты, написанных несколькими годами раньше. Но все эти автоцитаты воспринимаются как то новое, которое является хорошо забытым старым. А вот были ли исключения, когда композитор все-таки не избежал искушения обратиться к «чужому слову»? О своих единичных опытах С. Волков рассказывал:

«Скорее всего, я не испытывал необходимости во «внешнем» материале, может быть, даже ощущал некоторую обособленность огромного мира музыки от своей собственной. Взять, к примеру, недавно исполнявшуюся в Воронеже увертюру «Радость для мира». Там действительно звучит тема, пришедшая «извне», – это рождественская песня «Слава Господу нашему», которую дал мне тайваньский дирижер Мак Ка Локк, работающий время от времени с академическим симфоническим оркестром Воронежской филармонии. Он просил оркестровать эту барочную тему, но я, помимо оркестровки, сделал свою композицию, в которой тема имеет развитие, в праздничных тонах. Автор этой темы мне не известен, имя его растворилось в дымке истории, а потому – она для меня нейтральна, вне принадлежности к какому-либо компо-

зигуру. Исключительно только – к стилю барокко. И это важно – вот такая свобода от конкретных ассоциаций.

Вот музыка Розанова – другое дело. Она, пожалуй, и была для меня тем единственным исключением. Еще в годы учебы он показывал мне многие свои сочинения, и потом спустя много лет некоторые из них я включил в свою Сюиту для струнного оркестра. Думаю, что скоро буду готовить новую редакцию этого сочинения под названием «Посвящение».

Сегодня, по прошествии более сорока своих лет жизни в профессии, С. Волков, отвечая на вопрос о том, сложился ли у него свой стиль, подход к музыке и излюбленный набор средств, ответил:

«Конечно, какие-то принципы выработаны, но в целом такого ощущения нет. Постоянно нахожусь в поиске и не думаю о стабильном стиле.

– В поиске чего? – каких-то «субстанций» нового?

– Не всегда совсем нового, может быть, просто чего-то иного, чего не было еще в моем творчестве. Сегодня, например, меня волнует вопрос тембра, выразительности голоса, инструментов. И я стремлюсь осваивать новые тембровые присмы, необычные сочетания звуковых красок. Здесь, кстати, немаловажным оказывается компьютер с его практически неограниченными возможностями для «испытания» любых композиторских фантазий. Программу «Сибелиус-4» мы осваивали вместе с Валерией, моей супругой: она очень помогает мне в моей работе. После той неудачной операции, когда я потерял зрение, она и есть мои глаза...».

И хотя композитор жалеет о том, что его работа сейчас идет менее интенсивно, чем раньше, и «тогда, – говорит он, – я словно спешил, старался написать как можно больше, а теперь хочется тщательности», все же Волков сохраняет рабочий ритм... И в этом творческом движении, конечно, и были, и есть свои этапы, обозначенные какими-то особыми пометами, в частности, интересом к тем или иным жанрам. Такими этапными сочинениями сам композитор считает Первую (1990) и Вторую (1994) симфонии, два квартета, инструментальный квинтет «Пустобрешки», концерты для кларнета и для тромбона с оркестром, из недавних сочинений – Сюита для струнного оркестра памяти А. Розанова, Поэма памяти погибших во Второй мировой войне. Сейчас готовится к изданию цикл фортепианных прелюдий. Вообще, камерная музыка – и вокальная, и инструментальная – на всех этапах творчества влекла Сергея Волкова. Одно из сочинений этого жанра, по его призна-

нию, ему особенно дорого – это пять пьес для двух кларнетов: они посвящены памяти его отца, который тоже был музыкантом.

«Он был кларнетистом, – вспоминает С. Волков. – С этих впечатлений всё, как говорится, и «закрутилось». Детство мое прошло в Грозном – туда семья приехала с Сахалина, где отец служил в сорок четвертом, охраняя границу от японцев, и где я, в маленьком городке Охе, успел родиться за два месяца до отъезда. А в Грозном отец работал в детском доме и руководил небольшим духовым оркестром. Я, как водится, всегда стремился попасть в самую гущу событий, иной раз брал потихоньку отцовский кларнет – и тогда раздавалось грозно: «Ты что! Положи сейчас же – трость сломаешь!». Когда стал постарше, отец уже, конечно, не только давал свой кларнет, но учил играть на нем, он же первым привил мне навыки оркестровки. А потом я и сам, когда уже был студентом музыкального училища, организовал свой Диксиленд. Писал танцевальную и джазовую музыку для него, и где мы только с ребятами не выступали – играли и в клубе, и на танцах. А ведь запрещалась тогда эта «буржуазная культура», и мне не раз «ставили на вид», если, мол, я не прекращу, то... Но когда надо было играть на вечерах в своем училище, наш главный теоретик, преподававший нам гармонию и теорию, Михаил Моисеевич Бронштейн тихонько говорил: «Ничего, ничего... Мы не заметим». Потом мы с ним долго дружили».

– Но давайте вернемся к проблемам Вашего творчества: имея в багаже столь пестрые, музыкально-калейдоскопические впечатления, среди которых наверняка большое место занимают и современные техники, знакомые Вам с консерваторских лет, какие из этих впечатлений сильнее сказались на Вашем творчестве? Что Вы смогли спроецировать на свою музыку, а что, может быть, еще хотели бы взять на вооружение?

«Что касается технических новаций, то Ленинград, разумеется, давал массу возможностей слышать, узнавать современный музыкальный модерн, но особой эйфории по поводу экспериментов я не испытывал никогда, хотя во Второй симфонии, кстати сказать, я использую алеаторику. Но все-таки главным источником всех своих музыкальных идей считал и считаю музыку русских композиторов. Тут и Мясковский, и Прокофьев, и Шедрин – весь этот огромный пласт музыкальной культуры я считаю абсолютно приоритетным. А что касается отдельных воздействий, то и опыт джазовой юности не прошел даром».

Немало было потом написано С. Волковым того, что относят обычно к «массовой культуре». Прежде всего это песни, самые разные

– и для детей, и, как полагалось, патриотические, посвященные ветеранам войны или героям-строителям социализма (там мелькали такие названия: «Сургут-Уренгой», «Идут в наступление стройки». «Шахтеры»). Они тогда исполнялись очень активно – агитбригадами, разъезжавшими с концертами по Воронежской области, вокально-инструментальными ансамблями (ВИА, как их называли). Особой популярностью в Воронеже пользовались ансамбли «Весна» и «Вольный ветер» (последний много гастролировал по стране, а в начале 1980-х совершил и большое концертное турне по городам Польши, Чехословакии и ГДР).

«Эта их поездка превратилась для меня в событие уже моей собственной биографии, потому что она дала выход на концертные сцены «заграницы» той моей песни, за которую я получил вторую премию в конкурсе на лучшую песню о Воронеже. Жанр действительно был востребован, причем в любых аудиториях. Все рестораны играли наши песни, их даже утверждали какие-то худсоветы, и музыканты потом отчитывались рапортчиками о своей работе по пропаганде музыки воронежских композиторов, а мы, молодые композиторы, получали, между прочим, свои законные авторские. Интерес к джазу я сохранил надолго: во многих театрах нашего города шли спектакли с моей музыкой для джазового ансамбля. Но есть такой пласт музыкальной культуры, который мною достаточно еще не разрабатывался, – это фольклор. И в каком преломлении его преподнести, пока не знаю: может быть, в соединении опять же с джазом – сейчас идея не обрела пока конкретных очертаний.

– Означает ли это, что свое вдохновение Вы черпаете в основном в мире музыки, ну, еще литературы в программных сочинениях. А окружающая Вас жизнь – события, люди и, что называется, внешние впечатления, – насколько они важны для Вас, побуждают ли творческую фантазию? Как соединяются Ваши внутренние и внешние миры?

– Вот сегодня-то, наверное, эти вторжения и оказались для меня самыми яркими, стимулирующими. Так бывает, когда о чем-то слышал, кажется, знал, но потом соприкоснулся сам – и эта впервые увиденная реальность потрясает своей новой правдой. И тогда – внешние впечатления буквально взрывают тебя изнутри. Так случилось и со мной после поездки в Америку прошлым летом. Теперь увиденное хочется воплотить в звуках. Почти уже завершена Фантазия для фортепиано в форме сюиты, которой я хочу дать название – «Фантазии Филадельфии»...».

Александр Украинский

Концерт композитора Александра Викторовича Украинского в зале Воронежской филармонии стал еще одним доказательством большого интереса воронежской публики к современной музыке вообще и к творчеству своего земляка в частности. Прозвучали сюита «Образы моей Родины», Каприччио для фортепиано, струнных и ударных, Кодыбельная музыка для оркестра, сюита «Из времен года»... Композитору тогда исполнилось пятьдесят. С этой юбилейной даты начался наш разговор с Александром Викторовичем:



«Время от времени пытаюсь осознать свою жизнь частью общих, глобальных процессов. Для чего мы живем? Какие цели преследуем? Но пытаться найти гармонию в жизни и с жизнью, думаю, только и можно, что в работе – повседневной, будничной, конечно, любимой», – размышлял он, в общем подкрепляя и то внешнее впечатление, которое возникало всегда при встрече с ним, впечатление, рождающее образ человека несуетного, далекого от каких-либо видов борьбы, для которого созерцание, внутренняя работа мысли при внешней неторопливости действий – и есть органичная форма существования.

И тем не менее в этом неспешном ритме жизни рождались свои немаловажные вехи. Тогда прошел юбилей. Отметили его широко и сердечно: и авторским концертом, и приветствиями от коллег – москвичей и воронежских композиторов, и поздравлениями учеников, и рядом телепередач. Чувствовалось, что от этого встречного потока, вызванного музыкой хорошо знакомого слушателям автора, веяло незамутненной искренностью. Но было еще и вот что. Многих удивлял юбилей «молодого композитора» – так привычно и довольно долго называли Александра Викторовича Украинского в Воронеже. Ощущался ли этот переход самим композитором?

Ведь в Воронеже он работает давно, здесь его истоки. Будущий композитор родился в Воронеже в 1952 году, в семье служащих, учился, как все, в общеобразовательной школе и одновременно

в центральной музыкальной, которую окончил успешно по классу фортепиано.

«Наверно все, что есть во мне хорошего, я получил от своих близких и друзей, с кем был связан в юности. Это мой родной город, сюда я не случайно вернулся сразу же после окончания консерватории, и сейчас все больше убеждаюсь, что то самоощущение, то самознание, которое мною переживается как истинное и которое только и возможно в творчестве, я нахожу здесь, на своей земле».

Тогда, в начале 1980-х, А. Украинский подключился к уже сложившейся плеяде воронежских композиторов. Г. Ставонин, М. Зайчиков, В. Беляев, Ю. Воронцов – этих музыкантов уже хорошо знали в городе, они пользовались немалым авторитетом, а их музыка звучала не только в Воронеже, но и в Москве, Ленинграде. В их ряду композитор действительно был начинающим, молодым. И после Ленинграда, где имел возможность учиться и набираться опыта у Б. Тищенко, С. Слонимского, В. Цытовича, практическая школа творческих контактов с коллегами в Воронеже дала ему, безусловно, многое. Где-то важен был совет, а где-то – и отстаивание своих творческих позиций.

– Эти позиции как-то меняются вместе с тем, что происходит вокруг нас? Ведь сегодня мы ведем разговор в другой эпохе, в другой стране, нежели 10–15 лет назад. Переход, перелом или срыв – можно по-разному назвать. Как Вы ощущаете все это на своем творчестве?

«Моя реакция на «переломы» – все-таки по возможности избегать их, – вновь соответствовал своему образу А. Украинский. – Это не означает изоляцию от перемен – приходится находить свое место в этих самых социальных процессах: ходить на работу, выполнять какие-то обязанности – как у всех. Но что касается творчества, а точнее, отношения к творчеству, то здесь я – убежденный консерватор. И те позиции, которых придерживался в начале, стараюсь, как могу, удерживать, утверждать их в новых формах. В подобном, думаю, и может выражаться творческая динамика, предпочтительно все-таки плавная и естественная.

– Означает ли это, что риск стоит в стороне от Вашего жизненного опыта?

– В какой-то степени. Ведь рисковать без надежды на успех – глупо. Это трата сил и времени. А искать новейшее из нового, двигаясь по пути одного только усложнения – я говорю о технике сочинения музыки, – сегодня уже не риск: на мой взгляд, это похоже на игру вслепую, когда не видишь, куда, а главное, зачем идешь. Язык, музы-

кальные приемы должны подчиняться тому, о чем хочет говорить художник. Прошли времена, когда каждый считал своим долгом окунуться в кипящий котел бесспорно считавшейся тогда современной композиторской техники.

Для композитора, по его признанию, существует свой критерий содержания и содержательности в творчестве и добавил, что он «пишет о России и для России». И для создания этого образа – сотен образов всегда в первую очередь ищет интонацию: она в музыке играет решающую роль – живая, понятная, «общительная», как ее метко в свое время окрестил Борис Асафьев. Ею композитор мыслит, и из нее потом вырастает вся форма музыкального произведения. А Украинский много работает с национальным материалом. И как музыкант он абсолютно убежден: в голóсе художника должен быть отголосок твоего народа – без этого его искусство мертво.

В основном композитор пишет камерную музыку. И на вопрос, почему и нет ли в этом заведомого самоограничения собственных же творческих возможностей, он ответил:

«По-моему, художник вправе быть избирательным в своем творчестве, в конце концов, он обязательно понимает – что оказывается ему ближе. Что же касается камерной музыки, то мне она кажется более гибкой и податливой. Здесь-то и можно рискнуть – поискать новую форму, может быть фантазийную, свободную – русскую миниатюру. Такая монументальная форма, как, скажем, симфонический цикл, по сути, является привнесенной в русскую культуру с Запада. Потому Рахманинов, Лядов, Глазунов, отчасти Римский-Корсаков мне ближе, чем, например, Чайковский. Глинка-то ведь не случайно так и отказался от мысли создать русскую симфонию. Малая форма позволяет к тому же поэкспериментировать в области инструментальных составов. Здесь – огромный запас нетронутой свежести и новизны. Особые тембровые решения привлекают к себе внимание и музыкантов-исполнителей. Они, как мне кажется, охотно идут на новые опыты, и аудитория их не отвергает».

У композитора удачно прошли апробации подобных сочинений в Москве. На фестивале «Московская осень» звучали Соната для скрипки, фортепиано и ударных и «Простая печальная музыка» для бас-кларнета и арфы. Его музыка довольно часто исполняется, хотя, думается, любой композитор хочет, чтобы его музыка звучала чаще, тем более сегодня, когда возникают, мы знаем, новые сложности. Но тот путь, который обязательно должно пройти произведение от создания к ис-

полнению – и только тогда к собственной жизни, уже услышанным публикой, – этот путь прошли многие его сочинения. Есть музыканты, с которыми Украинский работает постоянно – Ю. Андросов, В. Теплитская, Е. Петриченко, А. Ткачев, О. Завьялов, Л. Вахтель. За эти годы сложились прочные контакты с симфоническим оркестром Воронежской филармонии. Все эти замечательные музыканты не только поддерживают композитора многие годы, иногда и просто подталкивают к творчеству, когда, например, предлагают написать что-нибудь для них.

– А как Вы относитесь к такой проблеме, как «заказы»? Ведь для русских композиторов, которые начинали работать и творить, будучи еще советскими, этот вопрос весьма болезненный. Как вы относитесь к сочинению музыки такого рода?

«Когда речь идет о творческих контактах с исполнителями, то это вряд ли можно назвать «заказом». Так называемый заказ может быть социальным или же обусловленным требованием времени. Одно поветрие сменяет другое: то взрываются языковые нормы, то начинается освоение церковной культуры – на смену увлечениям пионерскими песнями. Все закономерно, но опять же, может, и повторюсь: должны быть в творчестве своя непредвзятость, даже своя независимость, хотя художник, безусловно, не может быть свободен от своего времени».

– Сегодня, оглядываясь на все свои сочинения, как Вы их воспринимаете? – и в ответ на этот вопрос можно было бы, наверное, услышать нотки ностальгии. Но ответ Александра Викторовича неожиданным образом приоткрыл совсем «несозерцательные» стороны личности композитора.

«Иногда бывает такое чувство, что все это написал кто-то другой. Проходит время, и появляется некое отчуждение, хотя, понятно, это касается не всех сочинений. Впрочем, сейчас хотелось бы чаще обращаться к перспективам будущего, а не к прошлому. Но, может быть, лучше поменьше размышлять об этих самых планах на будущее, а делать сегодня для русской культуры хоть немного, но каждый день.

Полюсы притяжения. Владимир Беляев

Когда-то в 1972 году, одному из выпускников Московской консерватории на государственном экзамене были адресованы такие слова: «... Чувствуется, что написан «Триптих» (для оркестра и органа) рукой музыканта, принципы художественного творчества которого уже сложи-

лись: рукой композитора, свободно, даже мастерски, владеющего оркестровой техникой».

Речь тогда шла о Владимире Беляеве, заслуженном деятеле искусств России, лауреате премии Союза композиторов России им. Д.Д.Шостаковича, авторе многих сочинений, известных и исполняемых в нашей стране и за рубежом.



Сейчас композитор живет и работает в Москве, он – профессор Российской академии музыки им. Гнесиных и Московского государственного института музыки им. Шнитке, но четверть века из его творческой жизни было отдано Воронежу. Как всякий современный художник свое творчество он мыслит пространством многомерным: на разных этапах оно обнаруживало и разные полюсы притяжения – композитора влекла то духовная музыка, то канты, то частушка или лирическая протяжная песня. Но если все же попытаться расставить в нем какие-то условные «смысловые акценты», некую вершину-источник, из которой лавиной низвергается стихия авторских фантазий и находок, то обнаружилась бы, видимо, такая зависимость. Первым звеном в цепи рассуждений оказалась бы проблема «фольклор-композитор», которую сам В. Беляев видит ключевой в своем творчестве и через разрешение которой – всякий раз поднимаясь на иной уровень ее понимания – он выходил и на новые технологии, языковые находки, и на то, что, пожалуй, в большей мере интересовало его всегда: оркестр с его безграничными тембральными и драматургическими возможностями. Уже только вслед за этим найденные оркестровые приемы композитор переносил и в хоровую, и в вокальную музыку.

Начало творчества композитора совпадает с началом 1970-х, когда в российской музыкальной культуре, причем не только в композиторской элите, но и в самых широких кругах исполнителей, слушателей наблюдалась большая тяга к фольклору. «Фольклорная волна» захватила и вовлекла в водоворот творчества и В. Беляева. Молодой композитор отлично понимал, насколько важно ему на практике ознакомиться с особенностями этого огромного, непочатого пласта исконно народного творчества, постичь законы, тонкости и тайны

русской интонации. Разносторонне образованный, он стремится углублять и расширять свои познания. И уже тогда проявляется одна из доминирующих черт его характера: необыкновенная целеустремленность, непреодолимое стремление, уточняя и классифицируя, приходиться к определенным выводам и обобщениям. Он отправляется в фольклорную экспедицию по Брянской области, и в результате рождаются «Девичьи страдания», вокальный цикл, который принес композитору его первую известность. Наряду с «Российской тетрадь» Валерия Гаврилина, это сочинение тогда было отмечено в Большой музыкальной энциклопедии как образец претворения жанра народных страданий в творчестве современных композиторов.

Беляев ищет себя в самых разных жанрах – вокальной и инструментальной, светской и духовной, академической и народной музыки. Творческие поиски по своей смелости и оригинальности подчас соперничают с настоящими экспериментами. При этом чувство меры, позволяющее оставаться в рамках художественности, никогда не изменяет композитору. Главная точка опоры для всего творчества найдена В. Беляевым безошибочно – композитор стремится ухватить, поймать то неуловимое, то искрящееся мягким светом, что излучается всегда музыкой русской. Как-то, размышляя о возможностях русского оркестра исполнять ту или иную музыку, композитор сказал: «Здесь нужна какая-то система координат для измерения отличия «вкусовщины» от художественно оправданных опытов. Мне кажется, что такой отправной точкой все же должна служить ориентация на истоки народной музыки, ее эмоциональную природу, которая замыкается в круге точно такой же и ее адресной направленности, связанной с особым – не хочу пользоваться емким, но чуждым разговором словом «менталитет» – национальным складом русского характера, души, если хотите, открытой, теплой, как звучание самого народного оркестра. Именно в эту «экологически чистую среду» и нужно помещать всплески творческой фантазии современным композиторам, причем осмысленно, досконально зная все тонкости ее структуры и внутренней жизни».

И когда музыка В. Беляева стала исполняться в оркестре народных инструментов у Н. Н. Некрасова – вот тогда-то весь потенциал и накопившаяся энергия нашли свой выход и выплеснулись на народный оркестр. Композитор мыслил симфоническими категориями, и поэтому его оркестр народных инструментов не был похож на себя – это отмечали, как потом рассказывал сам композитор, на всех худсоветах.

Н. Некрасову нравилось его нетрафаретное мышление, и дирижер записал в фонд многие сочинения В. Беляева: вокальный цикл «По заречной стороне», кантату «Воронежские песни», сюиту из балета «Песни Кольцова» и Концертино для баяна с оркестром народных инструментов «Русская рапсодия», три вальса-фантазии «Темные аллеи».

«Из этого на редкость плодотворного общения, – рассказывал композитор, – с замечательным, исключительно понимающим композиторские нужды музыкантом вывод напрашивается сам собой. Какое огромное значение имеет для композитора сотрудничество с заинтересованным и хорошим исполнителем! В таких вот живых союзах и рождается взлелеянное в замыслах автора идеальное звучание его музыки – то, в чем, как в воздухе, нуждаются все композиторы».

И таких «живых союзов» – не только с исполнителями, но с крупными музыкантами, композиторами, педагогами, которые воспламеняли творческую фантазию, активировали все возможные творческие импульсы, – судьба подарила Владимиру Беляеву немало. Первая встреча – с человеком определившим для композитора выбор пути: напутствие в профессию Беляев получил еще в юные годы от Д. Кабалевского.



В.Беляев и Д. Кабалевский

Потом – студии в Московской консерватории, куда он поступил в 1968 году в класс композиции профессора М. И. Чулаки, славившегося своим тонким знанием оркестра и занимавшего в то время пост директора Большого театра. Возможности столица открывала огромные: можно было вдоволь насытиться ее атмосферой, наблюдать за культурными событиями крупнейшего в стране театра, общаться с видными деятелями советской культуры, учиться одновременно и

ремеслу и творчеству у ведущих профессоров Московской консерватории, среди которых были такие имена, как Ю. Холопов, Н. Рукавишников, Н. Раков, Ю. Фортунатов. Как оказалось, немало в становлении личности композитора, все больше погружавшегося в профессию, которая постоянно требовала совершать выбор – приоритетов, пристрастий, акцентов, – значили и семинары в Доме творчества композиторов. Один из таких семинаров, что проходил в Иваново, открыл для В. Беляева духовную музыку. Богатейший, но закрытый в те годы пласт российской культуры, который стал одним из определяющих в авторской концепции творчества композитора. Потом будет написан целый ряд сочинений, замыслы которых рождались под воздействием культуры русской православной церкви. Это «Покаянная молитва», для смешанного хора «*a cappella*», кантаты «Гимны Деве Марии» для сопрано, смешанного хора и камерного оркестра и «Матушка Мария» для низкого народного голоса, детского хора и трио женских народных голосов в сопровождении народного оркестра. Центральным сочинением из этого ряда стал концерт «Андрей Рублев», который был написан для Владимирского камерного хора и в его исполнении обошел многие сцены мира. Это сочинение звучало и имело успех в Германии, Франции, Италии, даже в Америке – это произведение было удостоено чести представлять Россию и ее культуру на открытии Игр доброй воли в Сиэтле.

Еще одна показательная линия творчества В. Беляева, напоминающая скорее пунктир, пробивающийся сквозь самые разные сочинения, то в выборе жанра, то в трактовке текстов, то в обработке оригинального материала, – это линия, в которой обозначился интерес композитора к жанру скороговорки. Тексты русских скороговорок использовались в хоровой музыке, например, в концерте для смешанного хора «Ярмарка», в сочинении под названием «Кларнет и кораллы», написанном также для смешанного хора, хотя уже в необычном сочетании с кларнетом. Но настоящую известность композитору принесли его «Скороговорки», которые прозвучали на всю страну в популярной новогодней передаче «Песня-84» в исполнении ансамбля «Русская песня» Н. Бабкиной. Через два года за эту хоровую сюиту и еще Симфониетту для оркестра, в которой, кстати, тоже обыгрывались скороговорки, а также кантату «Российские канты» В. Беляев получает премию им. Д. Шостаковича. Последнее из названных сочинений продолжает традицию претворения оригинальных жанров русской музыки – правда, в несколько ином измерении, связан-

ном уже с жанром канта, – и ее подхватывает потом еще одна кантата – «Русский флот», написанная Беляевым по случаю празднования 300-летия российского флота в Воронеже.

Такой постоянный и пристальный взгляд, обращенный в прошлое истории и музыкальной культуры своей страны, – это тоже авторская позиция, личное убеждение композитора, которого Беляев придерживался в своем творчестве всегда, к какой бы тематике или образной сфере он ни обращался. То особое ощущение «полной сопричастности нашего времени и себя самого как его малой частицы этому непрерывающемуся состоянию постоянно живущих высших этических ценностей, “максим”», которое композитор, по его словам, переживал, работая над «Андреем Рублевым», во многом характеризует внутреннюю природу его творчества, а может быть, и объясняет причину художественных открытий. В музыке В. Беляева всегда присутствует эффект слияния двух эпох – истории и современного ощущения мира, так обостренно нуждающегося, по его мнению, в подобном «союзе». «По-моему, – как-то в беседе сказал он, – и сегодня индивидуальные, личностные авторские концепции находятся в меньшем «духовном спросе», чем вечные ценности, теперь уже реставрированные, – по возможности, конечно, умело реставрированные». И на вопрос, в чем все-таки причина такого стремления к «реставрации», к постоянному и вечному в нашем изменчивом современном мире, композитор ответил, словно давая доступ в понимание сути его творчества. «Именно в его изменчивости, нестабильности, – сказал он. – Наш мир – это “алеа” информации, он требует устойчивой формы, чего-то конструктивного, но не схематичного: и все это есть в нашей музыкальной истории. Просто сейчас настала ее новая фаза, которую каждый «проживает» в своем творчестве по-своему».

В. Беляев проживает свое творчество, сохраняя преданность раз избранной художественной позиции – пиетета перед дорогим, бесценным материалом, которым для него всегда была русская песня, народное искусство. Где возможно, композитор оставляет оригинальный образец фольклора в неприкосновенности, работая лишь с сопровождением, фактурой – в «Калядках», например, или в «Воронежских песнях», где он испробовал метод подачи народной песни в чистом виде, с последующим бережным ее переосмыслением, по законам драматургии кантаты. Тогда получается естественное сквозное развитие, где процесс изменения народных тем не самоцель, а необходимость драматургии целого, продиктованная, как правило, текстом.

«Подобно тому, как в каждой глыбе мрамора потенциально заключена великая скульптура, – говорит композитор, – так и народная песня, старинный напев не есть зафиксированная в нотах догма, а скорее руководство к действию, к работе души, фантазии художника или исполнителя. Поэтому каждое поколение будет исполнять песни по-своему, внося каждый раз частицу современности. Этот принцип показался близким и мне».

«Видимо, и большой интерес композитора к народным инструментам, богатству их тембров, порой еще не апробированных их возможностей, тоже свидетельствует о его стремлении ощутить связь времен, по-новому взглянуть с позиции современного художника на народное искусство и традиционные опыты народного инструментария».

«Где, как не там, – убежден композитор, – искать тембральную семантику русского образа? Народный оркестр – организм еще молодой, как бы лучше сказать, еще незрелый. За скромные по историческим меркам сто лет его существования в нашем слуховом сознании сложились, конечно, уже какие-то стереотипы в восприятии звучания инструментов, их привязанности к конкретным образам. Пусть балалайка «закрепилась» за подгулявшим мужичком, а гусли воскрешают в нашей памяти «преданья старины глубокой». Но ведь ими не исчерпывается весь клад народных инструментов – и здесь имеется резерв безграничный, который только начинают использовать».

Произведения для народных инструментов, их самых разных составов – это самостоятельная, яркая и содержательная страница творчества В. Беляева. Крупные произведения и миниатюры, сольные, ансамблевые и концертные жанры составили большую территорию народной колористики, где художник ведет свой вечный поиск светотени и пытается поймать в игре со звуками желанную гармонию...

Сегодня Владимир Беляев успешно преодолевает еще один рубеж – рубеж своего 60-летия. Творчеству композитора посвящен новый сборник, издание которого приурочено к юбилейному году. Отобранные здесь произведения не только дают представление об авторе как о мастере и знатоке народных инструментов – многообразие их форм и жанров позволяют еще раз увидеть в нем художника, который ставит перед собой самые разные технические и художественные задачи и решает их с такой легкостью, естественностью и органичностью, что музыка его звучит и слушается на одном дыхании. Технологические трудности остаются словно бы «за кадром» восприятия, не противоречат они и требованиям исполнителей, которые

с готовностью и радостью поддерживают творческий союз с В. Беляевым, длящийся уже многие годы. «Сегодня невозможно представить русское народно-инструментальное искусство без музыки Владимира Беляева. В его сочинениях нашли яркое современное отражение такие пласты русской музыкальной культуры, как духовная музыка, канты, которые прежде в произведениях для народных инструментов композиторами почти не использовались. И сделано это с таким безупречным художественным вкусом, артистическим темпераментом и профессиональным композиторским мастерством, что не может не вызывать искреннее заинтересованное внимание исполнителей и живой эмоциональный отклик в сердцах слушателей». Такими словами предварил готовящийся к изданию новый сборник из произведений Владимира Беляева известный музыкант, баянист, заслуженный артист России, профессор Валерий Петров.

Исполнение музыки этого снискавшего признание у слушателей и доверие у исполнителей композитора в концертах, записи пластинок и дисков, выступления и записи на радио – все это делает творчество Беляева достоянием широкой аудитории.

Диалектика судьбы. Александр Мозалевский

От ветхих страниц старого издания – на титульном листе старославянскими буквами выведено «Синодальная типография – 1915» – сразу повеяло и духом нетленной истории, и величием момента соприкосновения с этой самой историей. Тут в нашем разговоре с Александром Васильевичем Мозалевским произошел какой-то сбой... Это была обычная «беседа с современным композитором», хотя современным не просто в смысле его совместной с нами принадлежности к двадцать первому столетию – скорее в смысле его современного отношения к сегодняшней жизни, такого мобильного, динамичного, и, как говорится, ничему человеческому не чуждого, что, в общем, и явилось поводом долго называть этого композитора «молодым», – и эта наша беседа сразу развернулась в иную плоскость, потихоньку отходя от насущности



настоящего момента и занимательных историй из жизни музыканта и все больше ставя перед ним вопросы «почему» и «зачем». Стало ясно, что за всей внешней открытостью, за всей этой «одежкой», по которой встречают, существует и живет своей жизнью совсем иной мир, мир творчества и размышлений, где большое место отдано повседневной композиторской работе с ее размеренным, требовательным ритмом.

По какой-то причине именно Всенощная стала центральным, может быть, наиболее крупным произведением А. Мозалевского.

– Когда начинал работать над этим сочинением, очень много занимался тем, что изучал репертуар православной церкви, обращался и к этой Божественной литургии, что вы сейчас держите в руках, – говорит композитор, – потом брал оттуда знаменные, киевские, греческие распевы – на старинный манер, «роspěвы» – и вводил в музыкальную ткань Всенощной, стараясь как можно корректней обходиться с подлинным материалом и в то же время вносить и долю художественности, пластичности. Ведь песнопения, подобные, скажем, этой Божественной литургии, создавались специально для церковного обихода, для исполнения во время службы, и церковь совсем не приветствовала «вольности», которые бы противоречили должной строгости и аскетизму, мешали бы молитве. Не случайно и великие творения Рахманинова и Чайковского, написанные в этом жанре, в общем-то, редко звучали в храмах. Уже начиная с Бортнянского, отношения композиторов с духовной музыкой, которая мыслилась ими несоизмеримо шире, чем дань церкви, складывались далеко не просто, неоднозначно.

Насколько неожиданным был этот поворот для Мозалевского? Или же композитор осуществил давно выношенные замыслы, что наконец-то стало возможным в условиях свободы творчества?

Здесь кстати вспомнить детство и ту обстановку, те условия жизни, которые и оказались решающими для формирования композитора, которые побудили его сделать именно этот, а не какой-то иной выбор.

Сам родом из Белгородской области, будущий музыкант не имел перед собой заведомо проторенных семейной традицией дорожек. Мать умерла рано, отец работал тогда и учителем, и директором в местной школе, поднимал троих детей. Младшего – восьмилетнего Александра, пришлось отдать в интернат. В Воронеже в это время как раз открывалось такое специальное музыкальное заведение, и по всей области отбирали детей со способностями. С этого момента и начался путь вхождения в профессию музыканта. Интер-

нат, потом музыкально-педагогическое училище, что на Газовой, Свердловская консерватория, несколько лет работы на кафедре хорового дирижирования в Воронежском институте искусств – и снова учеба, в ассистентуре-стажировке в Москве по хоровой специальности, в институте им. Гнесиных, после чего – еще один период студенчества, теперь уже связанный с обретением композиторской профессии. Так вот и мелькали одна за другой вехи биографии, которые, наверно, и должны были бы ответить на вопрос, как композитор стал композитором. Но есть у этой биографии и свой подтекст. В нем говорится о музыканте, которому редко доводилось плыть по течению – все больше против, преодолевая то плохо прикрытую нищету, то раннюю самостоятельность, то переезды из города в город, поиски заработка. Чтобы действительно стать композитором, требовался особый сплав характера, композиторского дарования и сформировавшихся в юные годы вкусов. И первые музыкальные впечатления – из детства. Дома пели и мама, и бабушка. Примета времени для многих семей в 1950-годы – смешение убеждений новых атеистов, к которым, конечно, относился отец и никуда не ушедшей ни из сердца, ни из обычае, православной веры, традиции которой поддерживала в семье бабушка.

На самом деле, поворот к духовной музыке был не столь уж и неожиданным.

В 1990-е годы жизнь и творчество А. Мозалевского были связаны с Москвой. Находясь в столице, композитор не просто знает о происходящих переменах в музыкальной культуре России – он оказывается внутри этих стремительных и глобальных перемен. С конца 80-х годов XX века свой второй взлет после долгого забвения переживает духовная музыка, расцвет которой предсказывал Чайковский. Открываются новые возможности для творчества, и А. Мозалевский, понимая, что нельзя войти в духовную музыку откуда-то «со стороны», стремится проникнуть в таинства этого искусства, обретая в нем свою духовную опору. Для композитора начинается процесс постижения православия: он изучает богословие, труды российских ученых прошлого столетия, исследовавших древнерусское певческое искусство, знакомится с традициями духовной музыки Кастаньского, Гречанинова, Чеснокова. Иногда А. Мозалевский и поет в церковном хоре, проводит службы регентом в Храме Покрова на Нерли.

– Тогда я был буквально захвачен идеями возрождения православной церкви, – рассказывает композитор. – Вместе с товарищами мы

создали православное братство «Иоанн Домаскин» и организовали ансамбли духовной музыки с символичными названиями – «Новый ковчег» и «Покров». Где мы только не пели! И в московских церквях, и когда сплавливались на байдарках по рекам Подмосковья – это был своего рода акт паломничества – пели тогда в разрушенных храмах. Туристы, случайные прохожие, истинно верующие – нас слушали самые разные люди, и вот здесь мы особенно остро ощутили, что наше искусство действительно нужно и желанно.

Перед тем, как приступить к работе над Всенощной, А. Мозалевский, как и положено по церковным канонам, брал благословение на сей труд. Не раз потом возвращался к работе над этой музыкой, позже композитор сделал вторую редакцию, но уже в первой своей версии Всенощная была издана в Москве – это издание и разошлось по российским приходам через Свято-Данилов монастырь.

Как сегодня сложилась судьба этой музыки – сказать трудно. Звучит ли она в благословенных стенах православных храмов – или же только ждет своего часа, во всяком случае, с композитором, создавшим это сочинение, знакомство такой аудитории, как российские приходы – и те, что расположились недалеко от златоглавой Москвы, и те, что едва охватываются взором в необозримом российском пространстве, – это знакомство уже состоялось. Есть у композитора еще и другие сочинения на богослужебные тексты. Известно, что они звучат в Задонском монастыре, во многих храмах Липецкой епархии. Удивительным свойством обладает такого рода музыка: как будто она жила до того, как ее написал композитор и будет жить потом, отзвуком своим она разносится по миру, преодолевая границы разных языков и традиций. Когда несколько лет назад в Воронеже выступал Сербский хор, его музыканты включили в свою программу и одно из произведений А. Мозалевского – песнопение «Богородица дева, радуйся». И вот, уже Санкт-Петербург, Москва, потом Сербия, Греция – по самым разным городам и странам разнеслась эта музыка.

А. Мозалевский, в общем, не так давно прошедший профессиональное становление, вхождение в композиторскую профессию, сегодня переживает еще одно вхождение – в круг исполняемых и издаваемых композиторов. Совсем недавно он вернулся из Москвы с фестиваля «Московская осень», на котором уже несколько десятилетий подряд лучшие музыканты страны заявляют о себе. В этот раз в одном из концертов фестиваля исполнялись вокальные произведения Мозалевского на стихи Бунина, Платонова, Мандельштама. Сто-

лица приняла их. Москва при всей своей избалованности впечатлениями, при всей строгости суждений все же всегда дает музыканту свой столичный карт-бланш. Это и возможность получить широкую известность, это и всероссийская, а то и международная ранжированность, и, что, может быть, особенно ценно для композитора, возможность услышать свою музыку в очень хорошем исполнении. Романсы Мозалевского на этом фестивале пел известный пропагандист современной музыки, член правления Московского союза композиторов, народный артист России С. Яковенко. Певец вдохнул в эту музыку не только свое понимание, свою особую, услышанную им интонацию, – свое мастерство, что, конечно, было ценно: представление музыки воронежского композитора московской аудитории заиграло в самом выигрышном свете.

Впрочем, имя Александра Мозалевского уже было известно этой обновляемой, но часто переходящей из одного фестиваля в другой публике. Для композитора это была уже вторая «Московская осень». А до этого было еще и участие в концерте широкого всероссийского фестиваля «Панорама музыки России», в музыкальном вечере в славящейся своими изысканными программами Гостиной Юргенсона. Звучала музыка Мозалевского и на концертах зарубежья: его сочинения исполнялись сначала в Венгрии, а спустя год в Италии. С большим успехом прошло исполнение хора «Зашумели над затоном тростники» на большом международном фестивале, посвященном памяти Белы Бартока – в свою программу это произведение включил ставший тогда лауреатом того конкурса хор ВГАИ под управлением заслуженного деятеля искусств России, профессора О. Николаенко. И всякий раз, с расчетом на российские и на европейские вкусы, а главное, в естественном желании утвердить собственные вкусы и пристрастия, композитор выносил на суд слушателей музыку вокальную. Только в Москве в разное время прозвучали три вокальных сочинения для мужского голоса на стихи М. Цветаевой, «Мужик» на стихи А. Платонова, «Мир опустел, земля остыла» на стихи И. Бунина, две хоровые миниатюры «Фиолетовый гобелен» на стихи О. Мандельштама и «Хабанера» на стихи И. Северянина – это произведение вместе с рядом других исполнялось и в Санкт-Петербургской консерватории. Фактически композитор заявляет о себе и представляет свое творчество через избранный им жанр, остановившись именно на вокальной музыке.

– Для композитора важно понять, чего он хочет, – говорит А. Мозалевский. – Я, например, стремлюсь к тому, чтобы вокальная

и хоровая музыка была написана и исполнена, а значит, и звучала по-человечески. Ведь голос – это удивительный инструмент. Хотя использовать его как обычный инструмент нельзя, это неправильно. В вокальном голосе есть своя особенная жизнь, здесь все решает интонация, а уж чем ее наполнить – это определяет слово. Вокальная музыка тем и ценна для меня, что в ней присутствует примат поэтического начала. Уже сказано: «Вначале было слово» – так и в вокальной музыке.

И снова возникает вопрос из разряда «судьбоносных»: почему приверженность композитора к жанру вокальной музыки оказалась столь постоянной? И ответ на него, казалось бы, звучит просто: так сложилась судьба музыканта, которому довелось быть певцом, хормейстером и дирижером. Но есть и еще одно объяснение такой творческой привязанности к жанру: желание постичь его как можно глубже, погрузиться в самую природу вокального искусства, что было естественным порывом для «поющего» композитора, как та «человеческая интонация», которую он постоянно ищет в своей музыке. Есть в этом постоянстве какая-то органичность творческого мира художника, для которого важнее найти через творчество естественное движение композиторской мысли, ведомой сокровенным смыслом поэтического слова, но не вести целенаправленные поиски «новаторства» в собственном музыкальном мышлении, не пытаться взорвать слушательскую аудиторию вновь изобретаемыми, но, как правило, уже изобретенными «измами», ставя технический прием впереди художественного замысла. Назвав в одном ряду наиболее близких себе художников – Рахманинова, Свиридова, из современных композиторов Губайдуллину – Мозалевский тем самым раскрыл и свой творческий код, обозначил тот курс, который был взят им с самого начала.

– Чем меньше лукавости – тем лучше, – считает композитор. – Настоящее искусство всегда искренно. Важно, как воздействует твоя музыка на публику. Только по реакции, по тому, как слушатели ее воспринимают, можно понять, правильно ли развивается творчество.

В музыке А. Мозалевского нередко пробивают токи экспрессионизма, как, например, в вокальных сочинениях на стихи С. Есенина «Я покинул родимый дом» или «Колыбельная смерти». Есть и светлые, пастельные тона в его палитре красок – в романсах «Шепот, робкое дыхание», «Это все – весна» на стихи А. Фета. Среди произведений композитора немало зарисовок, сравнимых с пейзажными – «Лесная говорушка» на стихи А. Платонова, живых, почти реалистических картин – «Мужик» тоже на стихи А. Платонова, на стихи И. Никитина

«Песня бобыля». Будь то настроение, образ или зарисовка, в основном композитора влекут впечатления момента, которые, как лучом, пронзают сознание; для слушателей – это тоже своего рода «мигомолетности».

Некоторые свои ощущения вокальной миниатюры композитор переносит и в крупные сочинения – делает их музыкальные образы такими же выпуклыми, такими же яркими, только шире мазок, смелей разброс энергий. Но и в крупных формах А. Мозалевский отдает предпочтение музыке, в которой звучит голос, где есть вокальная строка. Произведение «Скрипка и немножко нервно» написано для чтеца, соло скрипки и симфонического оркестра, «Пришествие» (Страсти по Есенину) – для солистов, хора и оркестра. Исполнительский состав «Музыки скорби», посвященной жертвам террористических актов, тоже предполагает сочетание симфонического оркестра и смешанного хора, который поет вокализ. Это самое развернутое 25-минутное произведение, состоящее, как симфония, из трех частей (они идут без перерыва), в этой медленно длящейся во времени музыке проживается непрерывная цепь метаморфоз образов, динамических взлетов и мерцающих бликов покоя.

Порой в работе одновременно оказывались произведения настолько полярные, разные по сложности, по тону и языку, что композитору приходилось сразу решать много художественных и технических задач, уводящих поиски иногда в противоположные направления, в стили, не имеющие между собой ничего общего. Когда А. Мозалевский заканчивал свою композиторскую учебу в Москве, нужно было, как всегда и бывает «под занавес» консерваторских занятий, вынести на суд государственной экзаменационной комиссии дипломное сочинение. Им стала первая часть «Реквиема» на стихи



Е. Трёмбовельский, В. Казенин, А. Эштай, А. Мозалевский на концерте во время Выездного Секретариата СК России

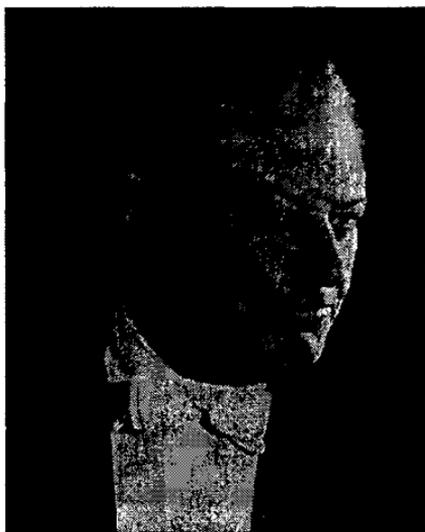
Анны Ахматовой. Здесь, конечно, предполагалось и освоение образных глубин, и понимание, острое чувство трагичности человеческих судеб. Для начинающего композитора обращение к столь высокой поэзии стало весьма серьезным испытанием, тем более что в то время – шел 1989 год – это произведения Ахматовой было «закрытым» для широкого читателя. А. Мозалевский берет мощный исполнительский состав, пишет «Реквием» для смешанного хора, симфонического оркестра и меццо-сопрано – это партия должна нести в себе слово поэта. Самому пришлось немало побегать тогда по Москве, искать исполнителей, потом много и усиленно репетировать с ними. Эта ускоренная и насыщенная каждодневными музыкантскими делами подготовка к первому серьезному творческому отчету перед известными, авторитетными музыкантами – комиссию возглавил Карен Хачатурян – шла, казалось на каком-то пределе сил и возможностей.

Но Москва не давала передышки, и почти в то же время, может быть, чуть раньше, но, точно, совсем не «в такт» с трагедийным замыслом «Реквиема», Мозалевский работает над детской сказкой «Пико – хрустальное зернышко». Н. Космин, автор пьесы про маленьких героев, которые попадают в необыкновенные истории, приглашает для постановки радиоспектакля целый сонм знаменитостей: в программке почти около каждого исполнителя стоит титул «народный артист России» – Г. Вицын, М. Ладынина, О. Табаков, Н. Белохвостикова, Г. Вестник. Песни к спектаклю было предложено написать А. Мозалевскому. Их и пели потом герои – и титулованные, и совсем юные, к которым время от времени присоединялся еще и детский хор. Работа была настолько необычная и увлекательная, а заказ настолько неотложным, что молодой композитор отставлял на время главное – свою дипломную работу, которая требовала и погружения в иной мир, и сосредоточенности мысли. И все-таки, опыт сочинения музыки для театра оказался очень полезным. Позже, когда А. Мозалевский много пел с ансамблями духовной музыки, их записывали для разных театральных постановок, во МХАТе, например, с их фонограммой шел спектакль «Дни Турбинных». Да и, занимаясь вокальным творчеством с его обязательной программой, с конкретным содержанием второго (или, может, первого) ряда – поэтического текста, с разной яркостью, зрительными ассоциациями, композитор тоже может с пользой вспоминать свои театральные пробы. Кстати, в планах А. Мозалевского – еще раз обратиться к театральной музыке. Один из проектов, хотя пока и не афишируемый, – это опера (уже есть и на-

звание). Может быть, это будет камерная опера, а может быть, музыкальный спектакль – выбор жанра еще не сделан, а вот либретто уже есть, как есть и часть написанного музыкального материала. Почти все произведения А. Мозалевского исполнялись, в Воронеже они звучали в разных залах города. И кто-то, может быть, скажет: «Да этому композитору просто везет!» К тому же издано уже и немало сборников – детской фортепианной и хоровой музыки, хоры на стихи русских поэтов. Хотя на самом деле, просто такова диалектика его судьбы, в которой все кажется закономерным.

«Скрипач на крыше». *Михаил Щурик*

Под этим названием в издательстве «Композитор» недавно вышел сборник сольно-скрипичных произведений Михаила Александровича Щурика (1919–2007), которым можно смело предвещать долгую жизнь. Своим творчеством композитор продлевает традицию, которую из столетие в столетие поддерживали известные композиторы-скрипачи. Среди них Корелли (XVII – начало XVIII веков), Вивальди (XVIII век), Паганини (XIX век), Сарасате (XIX–XX веков) и многие другие, чьи сочинения вошли в золотой фонд скрипичной литературы. Вхождение в музыкальный обиход пьес М. Щурика (их у него более шестидесяти) пока только начинается, хотя они уже и исполнялись, к примеру, лауреатами различных конкурсов: Э. Вольфсоном, И. Шамиром, У. Любичкой, И. Штейном, Л. Дмитерко в городах Германии и Австрии, а также в Париже, Стокгольме, Москве, Витебске... и, конечно, в Воронеже. Едва ли не все концертирующие скрипачи, в том числе Я. Мирошникова, Е. Платонова, С. Тёплова, Я. Австрецкая, А. Пашкевич постоянно играют их на авторских вечерах композитора и на других концертах. А преподаватели музыкальных учебных заведений: И. Бортникова, профессора С. Иванова и М. Фрадин своим личным исполнительским примером побуждают



и учеников к освоению опусов М. Щурика. К слову, именно интерес к ним юных музыкантов – залог их жизненности на долгие годы.

Сочинения композитора высоко оцениваются и выдающимися скрипачами масштаба Народного артиста СССР, профессора Э. Грача. Председательствуя на одном из международных конкурсов, он заинтересовался ими, и, ознакомившись с нотами, выразил свое отношение в следующем отклике: «Музыка Михаила Щурика – особенный яркий музыкальный мир. Его произведения современные и романтичны, полны экспрессии и подлинного живого чувства. Они позволяют богато и по-новому использовать выразительные возможности инструмента, достойны самых громких эпитетов и могут быть украшением любой концертной программы». А многократно выступавшая в роли их блистательного интерпретатора (иногда и редактора), заслуженная артистка РФ, солистка Москонцерта Л. Дмитерко высказалась в восторженно-праздничных тонах: «Счастлива, что неожиданно открыла для себя глубокий, утонченный, возвышенный музыкальный мир редкостного композитора и скрипача – Михаила Щурика. Его произведения для скрипки соло насыщены яркими страстями, подлинным трагизмом, мощью преодолений. ... Отныне сочинения М. Щурика будут постоянно украшать мой репертуар. Желаю, чтобы как можно больше скрипачей одаривали все новых и новых слушателей пронзительным, захватывающим творчеством самобытного, уникального Мастера – Михаила Александровича Щурика!»

Название одного из циклов скрипичных пьес композитора послужило и заглавием упомянутого сборника «Скрипач на крыше». Путь к этому судьбоносному для композитора определению был словно бы предначертан еще в юношеские годы.

Игре на скрипке М. Щурик обучался с 10 лет – вначале в родном Гродно у клезмера (так именуются еврейские народные музыканты-инструменталисты), а затем в Варшавской и Минской консерваториях. Его мечте продолжить образование в Московской консерватории у профессора Д. Ойстраха не суждено было сбыться из-за начавшейся войны.

Сочинять юный музыкант начал в 16 лет, пробуя себя в разных сферах музыки. Его ранние сочинения адресовались не только скрипачам, а и пианистам, кларнетистам, гобоистам. Но со временем (в основном, в последние два-три десятилетия своей жизни) он сосредоточился на «своем» инструменте, технические ресурсы которого постиг до мельчайших нюансов, будучи профессиональным исполнителем.

Возможно поэтому в его пьесах нет «неудобных» и неоправданно трудных приемов и звукосочетаний, хотя многие из пьес исключительно сложны. С другой же стороны, для воплощения их весьма богатой интонационной палитры композитором привлечен чуть ли не весь существенно расширившийся арсенал скрипичных штрихов, требующий от исполнителя высшего мастерства.

Вместе с тем, композитор сознательно не прибегал к тем ультра-новым, но, по его небезосновательному мнению, сомнительным способам игры на скрипке, которые предполагают ее использование в роли инструмента ударного, «свистящего» или «шипящего». Считая их принципиально нескрипичными, он своим творчеством – и композиторским, и исполнительским – утверждал примерно следующую мысль: «Всему свое на свете место: чарующий скрипичный тон, на достижение которого музыканты тратят годы и десятилетия, негоже разбавлять эффектами, чуждыми его природе» (подобные суждения не раз высказывал, хотя и менее категорично, сам М. Шурик).

В годы учебы в Варшаве юному музыканту довелось слышать скрипачей мирового уровня – Б. Губермана, Ж. Тибо, З. Франческатти и, в их числе, Ф. Крейсlera, о котором педагог Миши – профессор В. Коханьский (продолжатель школы своего Санкт-Петербургского учителя Л. Ауэра) сказал: «Человек не может так совершенно играть». Столь пронзительная характеристика обрела какое-то новое, почти космическое измерение после признания самого маэстро (из опубликованного интервью): «Вся моя жизнь – публичное одиночество. Я – скрипач на крыше».

Известно, что «Скрипач на крыше» – это потрясающей силы метафора М. Шагала, при упоминании которой в памяти сразу вспыхивает целая россыпь картин, созданных в 1914–1921 годах и являющихся, в сущности, вариантами одна другой. На них зеленолицый (!?) музыкант с напряжением и болью погруженный в звуки, помещен на крыше, а в его сознании проносятся образы родного Витебского края – заснеженное поле, деревня, дымки над избами и накренившиеся церкви. М. Шагал всю жизнь рисовал по-своему увиденных витеблян, которые почему-то либо летают, либо тащат на головах дома, целую улицу и даже город с его храмами. Это, так сказать, мой дом и мой собор. Перевернутый мир, увиденный словно бы глазами младенца, сочетание земных реалий жизни и ирреальных, вселенских начал. Концепция неповторимая и, в то же время естественно отвечающая на тенденции века, который Н. Бердяев назвал «космоцентрической эпохой».

Когда М. Шагал впервые попал в Париж (куда позднее эмигрировал), он высказал парадоксальное суждение: «Париж, ты мой второй (!) Витебск». Видимо, примерно так воспринимал столицу мира и соплеменник М. Шагала М. Щурик (оба – выходцы из Белоруссии), когда в первой половине 1990-х годов тоже несколько лет жил в Париже. И именно в Париже был окончательно затянут узел преемственности с художником-гением. После показа в Доме-музее М. Шагала фильма о нем с яркими, но произвольно подобранными музыкальными иллюстрациями (звучали, к примеру, сочинения Э. Блоха в исполнении И. Стерна), в ходе обмена мнениями было высказано недоумение: «Почему же по мотивам «Скрипача на крыше» нет специально сочиненной музыки, хотя соответствующие спектакли идут в театрах всего мира, в том числе во Франции и России». И вот тут семя, зароненное в сознании М. Щурика еще в юности, проросло: кому как не ему, профессиональному скрипачу, артисту Воронежского симфонического оркестра с 40-летней практикой (1945–1985), автору нескольких десятков композиторских работ, может быть даровано почетное право первым создать такую музыку. Ею и стал цикл из 13 пьес «Скрипач на крыше». (Теперь, к слову, данная тематика воплощена и другими композиторами, в частности, москвичом А. Блоком, написавшим музыку к спектаклю Г. Горина «Скрипач на крыше».)

Художнический мир М. Щурика многогранен и богат. В нем, очевидно, отразились его личностные качества, которые снискали ему в среде коллег репутацию человека неординарного. Общение с ним всегда давало ощущение столь дефицитной ныне высокой культуры. Он был исключительно глубок, серьезен, интеллигентен, образован, мудр и, при этом, оптимистичен и весел. На окружающих всегда оказывали мгновенное и адекватное воздействие мастерски переданные им страницы истории, фрагменты прочитанных книг, меткие наблюдения, анекдоты из жизни, афоризмы, шутки, сам дух его иронии (в том числе самоиронии), его яркие оценки произведений искусства, отнюдь не только музыкального. Отличала его и исключительная скромность, сказавшаяся, в частности, в сомнениях относительно результатов своей сочинительской деятельности. Видимо, по этой причине, находясь с послевоенных лет и до конца жизни в активе композиторского Союза, он так и не решился стать его членом, что, впрочем, не мешало ему поддерживать с ним постоянный и прочный контакт.

Перелистывая сборник, включивший примерно треть его наследия – сонату и 27 пьес, часть которых извлечена из циклов «Скрипач

на крыше», «Поклонение И. С. Баху», «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову), «Живопись», вновь и вновь убеждаешься в исключительно богатой интонационной палитре музыки М. Щурика. Не стремясь к нарочитому новаторству, он, безусловно, современен – даже в своей склонности к откровенно романтической образности, ставшей чуть ли не новомодной в поставангардную пору, когда экспансия небывалых средств была оттеснена тенденцией к естественности музыкального языка, к прояснению национальных корней и снятию технологического крена. М. Щурик мог бы, вслед за С. Рахманиновым (первым среди романтиков XX столетия), сказать, что для музыкального искусства органична романтическая природа эмоций, что романтизм в музыке не умирает даже тогда, когда он искусственно оттесняется какими-либо умозрительными эстетическими построениями, что «гораздо труднее быть простым, чем сложным».

Глубинность и выверенность позиции художника обычно предопределяется во многом почвенностью его искусства, прямыми или опосредованными генными нитями творчества. В искусстве М. Щурика сильны, в частности, связи со строем еврейской музыки, которые чаще всего проявляются подспудно, не вылезая на поверхность и не создавая эффекты внешнего этнографизма, но обуславливая многие внутренние свойства интонационности. Это и некие характерные попевки, и гемиольные (с увеличенной секундой) лады, и следы фактурных приемов клезмеров, главное же, монодийный тип музыкального мышления.

Композитор не сторонится и классицистских языковых формул, но не они являются определяющими. Это видно из того, насколько часты в его пьесах страницы тональной размытости, двойственности и переменности. Не менее нормативны метроритмические «перебивы»: размером нередко фиксируется только канва прихотливой мелодической вышивки, такты же, подчас, «просвечивают» – они и графически изображаются в этих случаях не сплошной, а пунктирной линией. И это не от неуверенной походки пожилого человека, а от раскованности легко и свободно двигающегося «персонажа», который органически не способен идти строевым шагом.

Быть может, во всех этих чертах тоже по-своему сказалась сродственность с шагаловскими принципами размытых, нередко, форм, их неопределенной проработкой и тонкой колористикой. Не забудем, что художник, будучи учеником Бакста и Добужинского – представителей объединения «Мир искусства», владел авангардными техниками

кубизма и фовизма. Стать в музыке адекватным М. Шагалу – задача исключительно ответственная. И у М. Щурика ее решение оказалось естественным – не только, разумеется, в «шагаловском» цикле и не только в сочинениях, навеянных живописцами и рисовальщиками – Ватто (в «Галантной сцене»), Врубеля (в пьесе «Одиночество»), а также Левитана, Моне, Пикассо, Модильяни, Рериха... Композитора вдохновляли образы «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, мотивы поэзии И. Бродского (в пьесе «Ниоткуда с любовью»), сюжеты средневековых легенд (в «Балладе»), сказки Андерсена и страницы сочинений Пастернака... Отдельного упоминания заслуживает цикл «Поклонение И.С. Баху» («Анданте», «Токката», «Пассакалия», «Чакона»), которого он выделял среди всех творцов, определивших его мировидение и эстетические предпочтения.

Не так давно в каминном зале Воронежского Дома композиторов в память о М. Щурике было показано музыкально-поэтическое театрализованное действо, где музыка композитора перемежалась с экспонированием близких ему литературных, живописных и музыкальных произведений. Сцена Дома композиторов стала в тот вечер как бы некой взлетной полосой, с которой его устроители и исполнители – актер А. Мирошников, его супруга, скрипачка Я. Мирошникова и пианистка В. Теплитская – отправятся в будущем в Витебск для участия с той же программой в очередном международном фестивале «Шагаловские чтения».

Как-то М. Шагал по-своему объяснил, почему он поместил скрипача на крышу: там он «расположен ближе к звездам». А позднее, вспоминая родные места, говорил: «Это мои звезды. Я оставил Вас на такой головокружительной высоте. Извините меня». Зароненные в тех же местах творческие импульсы музыканта М. Щурика дали богатые плоды, достойные внимания потомков.

*Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.*

А.Ахматова

Глава 3. По страницам концертов

Подобно тому, как по отдельным фразам или интонациям иногда удается безошибочно определить автора, порой и по отдельным концертным преподнесением можно составить представление о композиторе во всей полноте его творческого облика. Сам момент контакта с публикой, ее непосредственная реакция на только что прозвучавшую музыку оживляют воображение, которое дорисовывает то, что находится «за занавесом».

Не избранным, а многим. *Елизавета Ткачева*

Назвав так программу своего юбилейного концерта, Елизавета Петровна Ткачева еще больше приблизилась к слушателям, приглашая к диалогу с ее музыкой самую широкую аудиторию. Хотя вряд ли это так уж прямолинейно говорит о том, что свое искусство она противопоставляет категории элитарности. Марка Московской консерватории, которая и стала ее главными «университетами», всегда придавала композитору высокий профессиональный статус, но вместе с тем и обязывала ему соответствовать.

Адресуя свое творчество «многим», она не стремится говорить на упрощенном языке, однако и такой посыл, заявленный самим композитором как своего рода творческое *credo*, слышен в ее произведениях явно: кажется, в музыке все, что ею задумано, обычно выражено предельно насыщенными красками, ее образы ярки и конкретны. Легко воспринимаемые по форме, четко концептуально выстроенные и поданные в режиме «досказанности», произведения Е. Ткачевой – причем, произведения любого жанра, не важно, романс это или крупное симфоническое полотно – обнаруживают «повторяемость» одного общего качества, позволяющего говорить о нем как о некоей черте



композиторского стиля. Речь идет о театральности. Ее сочинения воспринимаются так, словно бы они «произносятся» со сцены.

Музыка Е. Ткачевой наделена особым «экстравертным» свойством, что является, по всей видимости, результатом отражения действительной, в высшей степени артистической природы самого автора. Во всех ее сочинениях «за кадром» находится не только композитор, предлагающий свою мысль-идею и ее техническое воплощение, там всегда виден артист: эмоциональный, порой даже страстный, словно бы примеряющий на себя разные образы-маски, контрастные состояния и их скорее даже не градации, а метаморфозы, происходящие на глазах преобразования, переходы и превращения из одного состояния в другое, из первоначальной формы в ее новое качество. Автор даже назвала так одно из своих сочинений. Его полное название «Метаморфозы центра Галактики из цикла «Мироздание-2», необычно пространное для камерной музыки («Метаморфозы...» написаны для кларнета и фортепиано), в котором есть что-то и от астрономии, и от физики, и даже от метафизики, звучит таинственно и интригующе. Очевидно, что композитору важно, с чего начнется его музыкальный «театр», и название как раз и становится таким зачином к дальнейшему интонационному, тембровому, фактурному «действию», в котором предстает непознанный и бесконечный космос, существующий вечно в смешении хаоса и покоя. Это сочинение не раз исполнялось в Воронеже (на фестивале «Музыка друзей» его услышали также и многие участники и гости, приехавшие из разных городов), звучало оно и на том юбилейном концерте в Доме актера, собравшем немало почитателей творчества композитора.

Концерт был полностью отдан камерной музыке. Слушатели, однако, вновь убедились в том, что с традиционно строгим и академически нормативным жанром композитор обращается отнюдь не традиционно и не нормативно, пытается придать камерной музыке новые краски, что и удается сделать благодаря необычным тембровым сочетаниям и находкам. В Сюите «*Archaika*», например, к дуэту гобоя и гитары добавляется партия чтеца. Помимо романсов, предполагающих присутствие равноценной с голосом партии фортепиано, есть немало таких, которые исполняются под гитару, что само по себе, может быть, и не вызывает удивления, однако звучат они настолько доверительно, и поистине камерно, что вызывают в памяти бардовские песни.

Конечно, сегодня любые поиски в композиторском творчестве – не новость. Однако определить, что именно побуждает композитора

к выбору того или иного направления, даже просто приема, бывает не всегда просто. Что движет интуицией автора? И тот ответ, что лежит, казалось бы, «на поверхности» биографии Елизаветы Ткачевой, может быть правомерным лишь отчасти.

Существенную и «фасадную» часть этой биографии составляет тот факт, что больше двадцати лет творчество Е. Ткачевой связано с Воронежским академическим театром драмы им. А. В. Кольцова, где она работает заведующей музыкальной частью. Актеры не без гордости говорят: «не всякий театр может похвастать собственным композитором и далеко не в каждом театре зав. музыкальной частью предлагает свою музыку к спектаклям». Для самой Е. Ткачевой опыт театральной работы оказался не менее значительным и полезным.

Ей довелось работать со многими замечательными режиссерами – с А. Ивановым, В. Золотухиным, Е. Малишевским, Ю. Котовым, Г. Балабаевым, А. Зыковым, осваивать особенности их видения театрального дела. Так, в тесном союзе с постановщиками, режиссерами, художниками и сценографами, объединенными общим стремлением создать живые и интересные спектакли, рождались и музыкальные воплощения таких постановок, как «Доходное место», «Игра любви и случая», «Сладкоголосая птица юности», «Любовь моя, Мелек», «Романтики» и многие другие. Особое место среди них занимают спектакли для детей – «Волшебная лампа Аладдина», «Конек-горбунок», «Золушка». За музыку к спектаклям «Холод, жар, или Страсти по...» и «Марья-голубка» Елизавета Ткачева дважды становилась лауреатом Регионального театрального конкурса «Событие сезона». Творческие поиски – и не то же ли самое стремление к метаморфозам – привели ее к опыту озвучивания сразу нескольких ролей в одном из спектаклей: небезызвестная сказка «Кот в сапогах» предоставила композитору возможность испытать себя сразу в нескольких ипостасях.

Кажется правомерным предположить, что работа в театре и для театра не только сориентировала, придала определенную векторную направленность творчеству Е. Ткачевой: она, вероятно, даже закрепились в самом сознании композитора как ведущая. Услышав как-то, что музыка для театра – это основная сфера ее творчества, Е. Ткачева возразила: «Эта работа действительно важна для меня и любима, но я стараюсь искать собственные решения в разных жанрах, ведь каждый открывает свои неповторимые, всякий раз новые возможности трактовки».

И в самом деле, даже если бросить беглый взгляд на список сочинений Е. Ткачевой, то станет понятно, что диапазон ее творческих

интересов и жанровых ориентиров огромен. Помимо музыки для театра, это и симфоническая, и камерная, и вокальная музыка. Но если познакомиться с ее музыкой поближе, погрузиться в образный мир и вслушаться в звучащую материю, то станет очевидно, что свои главные новаторские решения автор находит в области тембров. В этом отношении внутренние ресурсы симфонической музыки представляются наиболее богатыми. Именно в данном жанре находят свое место не только поиски, но уже и смелые эксперименты.

– Музыка отражает время, в которое она создается, – считает Елизавета Ткачева, подтверждая словами свое стремление экспериментировать в области оркестровых звучностей, где свое место находят и электронные инструменты, и фонографические записи, как, например, в трехчастной Симфонии для симфонического оркестра и магнитофонной пленки, хранящей живые голоса крестьян, мужа и жены, которые между делом говорят обо всем и ни о чем. Суть текста не всегда бывает ясна, да это и не требуется – беседа идет на старом диалекте. Важен ее тон, тембры участвующих в ней голосов, что и создает колорит «необработанной», неотшлифованной старины и приближает трактовку сочинения к аутентичной традиции.

Художественное открытие, как видно, может рождаться на стыке старого и нового, древнего фольклорного пласта и современного звучания симфонического оркестра.

Е. Ткачева обращается к фольклору и в других своих сочинениях, где снова в союз вступают ее собственный композиторский голос и народные мотивы, как, скажем, и происходит в вокальном цикле на новозеландские фольклорные тексты для сопрано, баритона и камерного ансамбля с ударными.

Композитор ищет источники вдохновения не только в фольклоре, а и в литературе, живописи. Стихи М. Лермонтова, М. Цветаевой открывают новые, поэтические стороны дарования композитора, создающего свои романсы. Недавно, к слову, Е. Ткачева стала лауреатом конкурса на лучшее произведение, созданное по текстам А. Кольцова, где она завоевала первое место.

– По моему убеждению, – как-то призналась Е. Ткачева, – композитор не может обойтись без создания вокальной музыки. Только вокальная, песенная стихия способна передавать богатства человеческой речи, интонации, непосредственно выражать эмоции в музыке.

Традиционно русский жанр всегда волновал композитора: с него она начинала свой творческий путь, к нему продолжает обращаться

и сейчас. В поле внимания Е. Ткачевой находится творчество земляков, воронежских поэтов (Землянского, Демченко, Жиронкиной) и художников. Одно из ее сочинений так и называется «Ответ на подарок художника Нины Резниковой», а каждая его часть получает название, словно сошедшее с картин художницы: первая часть, созерцательная «Букет в сиреневых тонах», вторая, взволнованная «Букет в багровых тонах» и третья, самая динамичная «Букет в желто-зеленых тонах».

Тут возникает желание вернуться к вопросу, с которого начался разговор о композиторе. И все-таки, не стал ли именно театр главной определяющей координатой творчества Елизаветы Ткачевой? Конечно, невозможно умалить его значение, коль скоро столь очевидно влияние гласных и негласных театральных законов на сознание музыканта, отдающего свои предпочтения эффектности, яркости, репрезентативности мысли и языка. Но можно задаться и другим вопросом, уже от обратного. А что подтолкнуло Елизавету Ткачеву пойти работать в драматический театр и отдать ему столько любви и творческих сил? Не сама ли природа ее таланта, который нашел свой путь во врата искусства через театр? Так рождается круг вечно сменяющих друг друга причин и следствий, который замыкается на самом художнике.

Пою тебя, мой край родной. Владимир Наумов

Так совпало, что авторский вечер композитора, заслуженного деятеля искусств РФ Владимира Николаевича Наумова проходил в те дни, когда в Воронеже о российском искусстве говорили особенно громко. Только что завершился народный кинофестиваль «Воронеж-2000», и в те же дни в нашем городе готовились услышать песни и частушки Марии Мордасовой на фестивале, носившем ее имя.

Такое простое совпадение во времени, однако, оказалось символичным. Сочинения воронежского композитора, представленные на концерте, прозвучали как продолжение народной темы. Она и заявила о себе в афише кон-



церта – «Пою тебя, мой край родной». Обозначенная этими словами, концертная программа в полной мере отразила и тему всего творчества В. Наумова, не просто и не только главную, но, пожалуй, избранную им как единственную. Многожанровость же композиторского творчества – В. Наумов сочинил немало песен, романсов, оперетт, инструментальных пьес, произведений для симфонического и народного оркестров – лишь служила подтверждением приверженности музыканта своему творческому приоритету. «Мы твоё продолжение, Россия», «Поля России», «Вечерний Воронеж» – песни, дуэты, баллады, написанные на стихи Е. Новичихина, Б. Дубровина, Ю. Худякова, расшифровывали своими названиями содержание не только песен, но и других сочинений, не программных, но продолжавших развивать одну идею, подобно ряду вариаций на одну тему – тему Родины. Щедрый мелодический дар, свойственный композитору-песеннику, раскрылся и в инструментальных сочинениях В. Наумова.

– Каждый должен ощущать свою стихию, и у Владимира Наумова она есть, – заметил как-то друг и коллега композитора Г. Оганезов.

Композитор же пояснил, что нашел ее сразу – он мыслит свою музыку в традициях русской культуры.

– Все идет от души, настроения, – продолжал размышлять композитор. – Фантазия сразу рождает и смысл, и сюжет. Зарубежная поэзия трогает меня меньше, больше волнуют русские темы, стихи русских поэтов.

Наумов написал ряд циклов романсов на стихи Пушкина, Лермонтова, Бальмонта, Кольцова. Сотрудничает он и современными поэтами Е. Новичихиным, П. Ганжой, Н. Белянским. «Пишу о том, что меня трогает, волнует», – говорит композитор.

Авторский вечер композитора превратился в развернутое концертное полотно, красочное и масштабное. В его создании принимали участие музыканты-исполнители, многие из которых уже более десяти лет поддерживают сценическую жизнь сочинений В. Наумова: народная артистка РФ Е. Молодцова, солисты Воронежского театра оперы и балета Е. Петриченко и народный артист РФ С. Каданцев, солист ансамбля западных пограничных войск А. Ткачев и заслуженный артист Украины В. Ломакин, известные коллективы Воронежа – ансамбли «Воронежские девчата», «Лейся, песня», «Матрешки», инструментальный ансамбль «Русская гармонь». «Владимир Наумов расширяет границы нашего города», – сказала о нем ведущая концерта Валентина Головина. И с этим нельзя не согласиться, поскольку сочинения композитора звучат и находят свою публику.

А ровно через десять лет в зале Областной филармонии состоялась еще один его юбилейный концерт «Музыка льется, и песни звучат»: накануне с успехом он прошел в Липецке. Эти концерты композитор посвятил своей недавно ушедшей из жизни жене, духовному соавтору всех его творческих работ. Открыла концерт симфоническая поэма «Воронежские просторы» в исполнении Липецкого муниципального симфонического оркестра под управлением заслуженного артиста России, профессора Г. Оганезова. В этот день за пультом стоял еще один маэстро – заслуженный артист России Ю. Филатов, дирижировавший оркестром народных инструментов. Воронеж и Великая Отечественная война стали ведущими темами, определившими ход концерта. Кроме поэмы в честь любимого города был исполнен вокальный дуэт «Вечерний Воронеж» (солисты Е. Петриченко и А. Ткачев), а венчал программу гимн Воронежу в исполнении всех участников концерта. Звучала еще одна «постоянная мелодия» – это мелодия русской песни. Она, кажется, сроднилась с молодым и звонким голосом лауреата всероссийских конкурсов О. Чирковой, исполнившей песни «Гуси-лебеди» и «Ты метелица, мети».

Творческий путь Владимира Наумова насчитывает уже больше полвека – немалый отрезок времени, вписавшийся в историю искусства России.

Талант не только сочинять. *Михаил Цайгер*

Творчество Михаила Исааковича Цайгера заставляет еще раз задуматься о смысле самого слова «творчество». Для композитора оно не ограничивается лишь сочинением музыки. Творчество для М. Цайгера всегда было неким длящимся состоянием, в котором он пребывал постоянно, облекая его все время в разные формы. Во время выступлений в качестве концертирующего пианиста (М. Цайгер много лет работал солистом и концертмейстером Воронежской филармонии) творчеством становились его глубоко продуманные, отличающиеся тонким ощущением стилистики интерпретации:



настоящим событием в Воронеже в 1980-е годы стали проводившиеся им циклы концертов: «Шедевры фортепианной классики», «Русская музыка XIX века», «Фортепианная миниатюра» и другие, блестящие и проникновенные исполнения циклов миниатюр Чайковского, Мусоргского, Шумана, Дебюсси и, что не могло не поразить тогда многих, всех скерцо и баллад Шопена. Этот свой творческий подвиг ему довелось повторить на многих концертных площадках, в том числе в престижнейшем Рахманиновском зале Московской консерватории.

Смелые шаги в составлении концертных программ, широкий репертуар – все это позволяло Цайгеру-композитору обращаться к публике неизмеримо чаще и предлагать ей собственный художественный мир, раскрытый также и через музыку других композиторов. И как стало ясно, это – тоже возможный вариант диалога со слушателями, не менее действенный и продуктивный, чем привычное общение со слушателями через посредника-исполнителя.

В желании донести до аудитории свое музыкант достигал подлинного единства творческих возможностей, и они казались тем более неограниченными, чем в более крепком сплаве являлись разные ипостаси деятельности художника. Когда М. Цайгер выступал в роли пианиста, каждый мотив в его исполнении становился индивидуальной интонацией, а ювелирно отделанные детали превращали фактуру в полнокровную поющую ткань, которая звучала чуть ли не как целый оркестр. В то же время чувствовались в его игре и мощь, и свобода, и некое знание всех технологических тайн музыки, что давало понять: играет композитор. Его способность оценить, что хотел сказать другой художник – пусть и представитель далекой эпохи, свободная ориентация в чужих стилях раскрепощали его игру и поднимали на уровень творческого «соавторства». Потому, наверное, концертные выступления М. Цайгера имели успех не только в Воронеже, но и в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Киеве, Донецке, а с некоторых пор и во многих странах Европы.

Так же и Цайгер-композитор ощущал на себе позитивное воздействие со стороны Цайгера-исполнителя. Здесь важным оказывалось конкретное понимание им того, чего могут ждать от него музыканты, и это помогало ему писать музыку и яркую, и серьезную, и, в то же время, востребованную. Сюиту М. Цайгера из года в год играют едва ли не все студенты-баянисты Воронежской академии искусств, и многим из них она принесла победы на всероссийских и международных кон-

курсах. Еще одно из многих попаданий – пьеса «Визит к королеве», написанная «на случай» и исполненная с успехом «Воронежскими балалаечниками», руководимыми профессором И. Иншаковым, во время их гастрольной поездки в Англию. М. Цайгеру всегда были понятны особенности детского восприятия, чем объясняется еще один успех: его детская опера «Колобок» собирала хорошие аудитории, когда шла на сцене Воронежского театра оперы и балета.

Вообще у композитора были самые разные жанровые пристрастия. В его творческом портфеле – симфоническая, оперная, хоровая и камерная музыка, произведения для народных оркестров, ансамблей и отдельных инструментов. Немало создано произведений крупной формы – две симфонии, два концерта для симфонического оркестра, симфоническая поэма «Фрески», кантаты «Песни о Стеньке Разине», «Ода к Родине», концерты для фортепиано с оркестром. В последние годы заметно возрос интерес композитора к духовной музыке: в 90-е годы появляются такие сочинения, как «Песнопения Службы святителю Митрофану Воронежскому», «Песнопения Службы святителю Тихону Задонскому», кантата «Бог есть любовь», Псалом-концерт для гитары и оркестра, ряд других.

Богатыми событиями был насыщен тот период жизни, который был связан с Воронежем, куда он приехал в 1973 году после окончания Горьковской консерватории по классу композиции у профессора А. Нестерова и фортепиано у профессора И. Каца. Как композитор М. Цайгер обучался и проходил ассистентуру-стажировку в Московской консерватории у профессора А. Лемана, был особенно насыщен событиями. Помимо сочинения музыки и концертных выступлений в качестве пианиста М. Цайгер много сил отдавал общественной деятельности, с 1989 по 1993 год был председателем Воронежской организации Союза композиторов. Он нередко также участвовал в работе всероссийских и международных конкурсов, публиковался в периодической печати. За свою многостороннюю деятельность М. Цайгер был удостоен премии Союза композиторов России им. Я. Френкеля, а также отмечен Кембриджским биографическим центром как «Человек года 1992–1993» («Награда XX века для достойных»).

С 1996 года композитор работает в Нью-Йорке, оставаясь при этом членом Воронежской композиторской организации, где его музыка звучит постоянно.

Духовных песнопений череда. *Дмитрий Ушаков*



На первый взгляд все казалось обычным. Слушатели уже успели привыкнуть к такому явлению, как духовная музыка на светских концертах. Однако у Дмитрия Львовича Ушакова – его концерт прошел недавно в Доме композиторов – звучала не просто «духовная музыка» и это был не просто «светский концерт». В относительно новом для российской культуры жанре, с которым нас знакомил композитор, слились и сплелись воедино оба начала – и духовное, и светское. Так родилась песня с мелодией земной и вольной – и с поэзией божественной.

На самом же деле эта традиция идет еще от баховских кантат. Композиторы, следуя ей, весьма свободно обходятся с музыкальным материалом, который может иметь прицел на все что угодно (или почти на все) – от массовой или авторской песни до канта и русского романса. Так же отбирают и поэзию – светские тексты на религиозную тематику – на концерте прозвучало немало произведений на стихи Юлии Шевченко и Ирины Глушковой, хотя и в выборе тематики ощущается большая свобода.

Но так ли это? Дмитрий Ушаков, он же отец Дмитрий, отвечает: «В моих духовных песнях много любви – к Богу, к Родине, природе. Создать космос православного человека – вот чего мне хотелось бы больше всего».

Может показаться удивительным, что композитор, взявшийся за сочинение столь «чистого» жанра и поставивший перед собой такую воистину высокую цель, не испытывал потребности в какой-либо особой технологической системе. Чтобы быть убедительным, он пожелал быть прежде всего простым и доступным, для чего, в частности, привлек жанровые признаки авторской песни, звучащей под гитару (исполнитель В. Гунькин). Тем самым духовное пение соприкоснулось с чем-то для него новым, сродни эксперименту со звуком или необычным исполнительским составом. В основном, на концерте оказались как раз «обычные» составы – дуэты, трио (О. Бадерников, О. Булкина,

Т. Филаретова), женский хор (руководитель Е. Чертова), в чем проявилась известная традиционность, как своего рода «осознанная необходимость». Но при этом в музыке не было ни серости, ни рутинности.

Будучи композитором, получившим фундаментальное академическое образование, Д. Ушаков может всерьез и просто доносить свои мысли и чувства – глубокие и тонкие. А это как раз и совпадает с тем, что требуется от сочинителя такого рода музыка. Отсюда же – и свежее дыхание, принесенное из тех времен, когда любители помузыцировать собирались вместе дома и пели в собственное удовольствие, причем не только песни и романсы, а и колядки на Рождество или какие-нибудь духовные псалмы и песни, скажем, на Пасху. Как результат – и примирение земного с небесным. Это то ощущение, которое, видимо, и хотел внушить слушателям сам композитор, пригласив их, к слову, не на «концерт», а на «собрание».

И его заявка оправдалась вполне – «собрание» состоялось, желающих провести вместе этот вечер и послушать духовную музыку оказалось много. О публике – разговор особый. К скромным событиям концертной монопрограммы – а духовная музыка и не может пестрить разнообразием – слушатели добавили свой штрих. При полном зале на концерте почти не было профессионалов или даже постоянных завсегдатаев Дома композиторов. Все это говорило о том, что хотя интерес к духовному пению сохраняется, само оно столь же уважаемо в избранной среде, сколь мало популярно в кругу «академистов». Жанр остался в «родовой» рамке – и в его восприятии, и в исполнении, которое, говоря словами Даля, обращенным к любителям, было осуществлено «не по промыслу, а по склонности». Как впрочем, и сама музыка. И сколь бы ни были важны вопросы стиля, вкуса, языка, эрудиции – они отходят на второй план. Эти сочинения принимаются безоговорочно, поскольку в них есть осознанная простота жанра и, что еще важнее, нет спекуляции на теме.

Поджидало и еще одно открытие. Автор словно бы очертил свою сферу эмоций, чувств, ограничив ее какой-то неуловимой мерой «чуть-чуть», как бы вполголоса, не повышая тона. И получился концерт, коему название – сама умиротворенность.

Для воронежцев это была уже очередная встреча с ярким и еще молодым композитором (на следующий год он отметит свой первый, сорокалетний юбилей), который, окончив Московскую консерваторию по трем специальностям – композиции, фортепиано и органа, а в дальнейшем Воронежскую духовную семинарию, сохраняет и поныне

свою многосторонность. Воронежцы уже знакомы с его романсами на стихи Р. Горевица, выполненные в современной технике, с остро авангардным фортепианным концертом, прозвучавшим с симфоническим оркестром Воронежской филармонии в исполнении самого автора, а затем – заслуженной артистки России Е. Задонской. «Мне бы хотелось поработать в разных жанрах, может быть, в жанре квартета или романса. Главное, чтобы музыка была проникнута по своей сути православной духовностью», – поделился своими планами композитор. И вот очередные грани таланта. К прошедшему в 2010 году XIX Всероссийскому фестивалю современной музыки в Воронеже он подготовил новые редакции двух весьма экстравагантных и сложных по языку сочинений, содержательная емкость которых не уступает духовным песням. Это «Три латинских стихотворения» для сопрано, флейты, арфы и контрабаса и «По прочтении Шакунталы» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (последнее сочинение ранее было написано для органа), которые исполнил ансамбль Московской консерватории «Студия новой музыки».

Многомерность предназначений. Павел Руквицын



Камерные сочинения, которые звучали на авторском концерте Павла Олеговича Руквицына, впервые столь подробно представляли его воронежской публике. Но внимание и интерес, вызванные ими, объяснялись не только этим: вокальная музыка исполнялась на разных языках – помимо русского еще и на английском, португальском – и публика сразу начала воспринимать П. Руквицына «комплексно», не только как нового для себя композитора, но, согласно его презентации, как лингвиста и переводчика.

Выяснялось, что та, другая сторона его профессиональной жизни, определяемая восьмилетней педагогической работой в Воронежском государственном университете на факультете иностранных языков, собственными переводами иностранных текстов, а также студенческими театральными постановками, никак не противоречила, а напротив, стимулировала композиторские поиски. Эти «немузыкальные» опыты как раз и открывали возможности для нового твор-

ческого амплуа – сочинения музыки, что позволяло автору на том концерте с такой легкостью переходить от одной собственной роли к другой, знакомя публику с разными сторонами своей работы и личности, которая не вмещается в однажды заданный формат, а ищет выхода для постоянно обновляющихся идей.

Биографическая справка музыканта выглядит нестандартно. Окончив музыкальную школу по классу фортепиано и школу с углубленным изучением английского языка, П. Рукавицын вначале взял курс на профессию, не связанную с музыкой, поступив на факультет романо-германской филологии Воронежского государственного университета, который и окончил с отличием. Совершенствованию этой сферы способствовала стажировка в Великобритании, где Рукавицын успешно сдал экзамены на получение Кембриджского сертификата продвинутого уровня по английскому языку. После окончания вуза ему предложили остаться работать на кафедре, и он начал преподавать.

В то время как-то сразу обозначился и еще один большой интерес, подчиняясь которому будущий композитор, возможно, и осознал творчество как «единое и неделимое», не дробящееся на отдельные и обособленные области и специализации. Тогда вместе с друзьями-единомышленниками П. Рукавицын основывает молодежный театр Воронежского университета «Заповедник гоблинов», продлевающий традиции театра Л. Кройчика «Парадокс», а с 1998 года становится его руководителем. Он осуществляет постановки спектаклей и пишет к ним музыку. Театральная история в биографии П. Рукавицына имела продолжение – много спектаклей было поставлено с его музыкой и на других театральных площадках. Для каких-то постановок, как например, для спектакля «Наследство», который был показан театром «Василек-шоу», Рукавицын делал обработки музыки других композиторов, для каких-то сочинялась полностью новая музыка. Наиболее яркие работы – музыка к спектаклям «Мандрагора» по пьесе Н. Макиавелли и «Как господин Макинпottт избавился от своих злосчастий» по пьесе П. Вайса. Последний спектакль весной 1999 года участвовал в фестивале студенческих театров в Братиславе.

Немало интересных историй мог бы рассказать Павел Рукавицын о том, «как он стал композитором», тем более что «де факто» он им стал раньше, чем «де юро», что произошло уже только в 2005 году, когда он окончил композиторский факультет Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского по классу профессора И. Гайдено. Но Рукавицын продолжает прочерчивать свои параллели

творческих профессий, которые опять в какой-то момент пересекаются. За год до окончания композиторского отделения он поступает на театральный факультет того же университета для укоренения еще одной специальности – режиссера драматических спектаклей: так из его отдельных успехов на разных поприщах рождается некий творческий универсум, соединяющий в себе опыт сразу нескольких знаний – музыкальной композиции, режиссуры, филологии и иностранных языков.

Сливаясь в единое постижение творчества, эти знания неизменно дают о себе знать – в изысканных текстах, избираемых автором для своих вокальных сочинений (У. Шекспира, Дж. Г. Байрона, Э. По, П. Верлена, Р. Киплинга, Дж. Чосера, Л. де Камоиньша, М. Бокаже), в той широте, неограниченной свободе, которые сказываются в литературных пристрастиях, проявляющихся также и в музыкальном театре, и в музыке для драматических спектаклей – от «Огненного ангела» Валерия Брюсова до «Крошки Цахес» Э. Т. А. Гофмана и от сказки «Момо» М. Энде до современных авторов, которыми иногда становятся соавторы-коллеги композитора (сам П. Рукавицын тоже нередко выступает в роли либреттиста). Но и в музыке, где программность носит более обобщенный характер и конкретный замысел обозначен лишь в названиях сочинений, – в таких, скажем, симфонических произведениях, как, например, «*Symphonia sine herois*», «*Mockinpott-suite*», «Одесская рапсодия» или в концерте для фагота и большого симфонического оркестра «*Hear Me Say...*» – отсутствие текстов не снижает уровня образной яркости, эффектной, почти зрительно воспринимаемой театральности, что несет с собой в сферу музыкального творчества композитора его режиссерская интуиция, чувство сцены и понимание законов драматургии. Так или иначе, все произведения Рукавицына, с большей или меньшей степенью конкретизации или обобщенности – это музыка программная. Но в любом проявлении вербального начала композитор ищет не просто дополнительные, вспомогательные смысловые, образные точки опоры, слово для него – это необходимая и всегда равная с музыкой величина.

Можно задаться вопросом о причинах, побуждающих композитора давать своим произведениям названия на иностранных языках. Исходит ли автор из желания продемонстрировать их знание или на то есть более веские предпосылки? Данный факт объясняется, видимо, нежеланием давать жестко однозначные заглавия. Ведь перевод везде многовариантен и потому допускает целое поле смыслов.

Подобное слияние музыки и поэзии, музыки и театра, синтез, который сохранял за публикой право выбора приоритетов и заставлял балансировать сознание на зыбких гранях впечатлений, приходящих из разных искусств, – все это в каждом исполнявшемся на том вечере сочинении П. Рукавицына в циклах и романсах на стихи Уильяма Шекспира, Уильяма Блэйка, Редьярда Киплинга – на английском языке, Мануэля Бокаже, Луиса Камоиньша – на португальском – и было их очередным сюжетом. Казалось, всякий раз, когда автор пробирался сквозь музыкальную форму, нащупывая ее скрытые возможности, он проживал этот сюжет заново.

В призме таланта. Татьяна Шипулина

Как-то на вопрос одного журналиста воронежской газеты, почему она выбрала дирижерскую профессию, Татьяна Александровна Шипулина ответила:

– Давняя история. Один раз увидела дирижера за пультом и поняла, что я тоже должна им стать. Если говорить об образовании, то у меня их три – теоретик, дирижер и композитор.



За плечами три консерватории – Киевская, Львовская и Ленинградская.

Скупыми словами короткой беседы перечислены немногие факты биографии, которые говорят, однако, о многом – процессе самосовершенствования и непрерывного погружения в профессию музыканта сразу в нескольких ее измерениях. После окончания в 1970 году Воронежского музыкального училища Т. Шипулина поступила в Киевскую консерваторию в класс композиции профессора А. Штогаренко, во Львовской консерватории училась на отделении оперного и симфонического дирижирования в классе профессора Н. Колессы и потом еще два года проходила ассистентуру-стажировку в Ленинградской государственной консерватории по классу оперно-симфонического дирижирования у профессора И. Мусина. Рождался, фактически, новый тип будущего музыканта. Сочинение музыки, которое давно стало потребностью, заполняло художнический мир изнутри. Дирижирование стало «работой», службой Т. Шипулиной: с 1985 года она – ди-

рижер Воронежского театра оперы и балета, где ведет многие балеты, детские спектакли и оперетты. О театральном опыте напоминает и неизбывная потребность в концертной деятельности, общении с публикой «в анфас», что проявляется в постоянных публичных выступлениях, творческих встречах. Каждое из проявлений личности музыканта говорит об ее парадоксальности.

Не много встречается женщин-композиторов, еще меньше женщин-дирижеров (после феномена Вероники Дударовой Татьяна Шипулина – единственная в России представительница этой профессии). При повседневной внешней «интравертности», строгости и даже скупости в проявлении эмоций, творческий дух ее рвется наружу, напоминая лавину. И тогда потребность донести свою музыку до слушателя обретает артистические формы, отлитые в многочисленные концерты и творческие встречи. По интенсивности этих контактов с публикой, по числу «своей» публики, которая не только знакома с творчеством композитора, но и постоянно стремится услышать ее новые сочинения, Татьяна Шипулина находится, пожалуй, в особом положении лидера среди своих коллег. Ее концерты, творческие встречи, постоянно собирающие залы в филармонии, оперном театре и Доме актера, притягивают слушателей, которые приходят, чтобы искренне поклониться таланту композитора, имеющего, безусловно, и официальное признание, и регалии: Татьяна Шипулина – дипломант Всероссийского конкурса дирижеров, музыкант, вошедший в «Золотой фонд Воронежской области», лауреат премии в номинации «Культура», учрежденной Ассоциацией воронежских общественных организаций, обладатель медали «Во имя Святых Кирилла и Мефодия». Однако достижения ее в большей мере оцениваются теми, кто спешил на концерты созданного ею «Классик-оркестра», на благотворительные вечера, проходившие в течение нескольких лет, на концерты и творческие вечера в рамках хорошо известной в Воронеже музыкальной гостиной под романтическим названием «Призма».

– Я вижу в зале людей, – как-то сказала Татьяна Александровна, обращаясь к своим слушателям. – Они пришли сегодня не к званию, а к человеку. Да, я человек искусства, артист, и счастлива слышать ваши сердца. Поверьте, что каждое ваше сердце отзывается в моем своем оборотном.

Тогда, зимой 2000 года, это был юбилейный вечер Татьяны Шипулиной в Воронежской филармонии, который композитор назвала «Молось за тебя сердцем». В концерте исполнялась духовная музыка,

звучавшая в исполнении хоров музыкально-педагогического колледжа, детского хора Воронежского театра оперы и балета и камерного «Благовест». Музыка «Божественной литургии», фрагменты из которой тоже прозвучали на том концерте, хорошо известна и за рубежом, не раз она звучала в исполнении Воронежского камерного мужского хора «Православная Русь» в концертных залах Германии, Испании и Франции. Через десять лет, то есть в 2010 году очередной юбилей был ознаменован пятью авторскими вечерами, не оставшимися без внимания как широкой публики, так и артистов-участников этих вечеров.

Каждый концерт Т. Шипулиной обещает публике что-то новое, потому, видимо, едва ли не каждый становится и поводом для журналистов еще раз встретиться с композитором. На вопрос о благотворительности Т. Шипулина отозвалась, как-то сразу оживившись и воспрянув.

– Уже второй год мы отдаем деньги от авторских концертов нашим театральным людям, которые очень нуждаются, – рассказывала она. – А у нас таких, к сожалению, очень много. Бывает, что человек уходит из театра на пенсию, умирает, а его даже не на что похоронить. Поэтому мы проводим такие концерты, создавая свой собственный фонд помощи, для того, чтобы помочь друг другу. Концерты эти благотворительные люди собираются, отдают свое время, репетируют – ради того, чтобы помочь другим. И это несмотря на то, что все мы находимся практически за чертой бедности. Говорить об этом страшно...

Идея проведения благотворительных концертов увлекла многих воронежских музыкантов, к Татьяне Шипулиной тогда присоединились, в основном, певцы оперного театра: З. Митрофанова, Г. Кунаковская, И. Худяков, Н. Тютюнцева, И. Чернышов, кроме того, хор «Благовест», руководимый И. Василенко. Нередко участниками концертов становились и музыканты-инструменталисты – известная арфистка, опытный музыкант И. Кастринская и лауреат международных конкурсов гитарист С. Урюпин.

Жанровое многообразие творчества Т. Шипулиной позволяет судить о такой же широте возможностей музыканта, какой отличается и вся ее деятельность. В ряду ее сочинений находится хоровая музыка, есть и музыкально-театральные, камерные сочинения, также произведения, написанные специально для детей. Но автор обращался и к крупным жанрам: в творческом портфеле Т. Шипулиной – балет «Жизнь розы», четыре струнных квартета, произведения для камерного оркестра. К предпочтениям композитора следует отнести музыку философских обобщений, связанную с психологически достовер-

ным воплощением избираемых тем. Нередко потому автор обращается к православным мотивам, что особенно ярко проявилось в поздних произведениях Т. Шигулиной, таких как Пасхальная мистерия «Сын человеческий», Элегия для гобоя и струнного квартета, Рождественский хор, «Богородичный цикл». И везде автор остается верен себе, своей художественной позиции: его музыка открыта для понимания слушателя. Ее образная глубина таит в себе искренность композиторского высказывания, всегда ясного и несущего гармонию с миром.

В поисках своей грани. *Наталья Горобец*



Еще совсем недавно воронежские педагоги и однокурсники Натальи Александровны Горобец с волнением следили за результатами ее вступительных экзаменов в Российскую Академию музыки им. Гнесиных. Тогда, в 1998 году, успешно преодолев сложное испытание, начинающий композитор перешагнул во взрослую жизнь, что, впрочем, не означало отмену волнений, скорее, наоборот, усилило их. И когда на фестивальном концерте в Воронежской филармонии звучало одно из сочинений Н. Горобец в исполнении ансамбля Московской консерватории «Студия новой музыки», внимание к ее творчеству было, кажется, особенно пристальным. Молодого автора впервые представляли на суд столь широкой и неоднородной аудитории: всеядной публики и взыскательных коллег, сидящих в зале, исполнителей высочайшего класса, также пристально слушающих и оценивающих, но уже «вблизи», на сцене и со сцены.

На фестивале современной музыки «Созвучие», посвященном 50-летию Союза композиторов России, Н. Горобец представила яркое сочинение, замысел которого сводился к некоему нарушению привычных стереотипов образов и форм. Ее композиция для камерного ансамбля вполне концепционно раскрыла данное ей автором необычное и интригующее название – «Пятая грань квадрата». Музыка явно не могла вместиться в звуковое пространство, обозначенное узнаваемыми символами – народными интонациями. Словно наощупь, она двигалась по опорным точкам, от одного мелодиче-

На фестивале современной музыки «Созвучие», посвященном 50-летию Союза композиторов России, Н. Горобец представила яркое сочинение, замысел которого сводился к некоему нарушению привычных стереотипов образов и форм. Ее композиция для камерного ансамбля вполне концепционно раскрыла данное ей автором необычное и интригующее название – «Пятая грань квадрата». Музыка явно не могла вместиться в звуковое пространство, обозначенное узнаваемыми символами – народными интонациями. Словно наощупь, она двигалась по опорным точкам, от одного мелодиче-

ского проблеска к другому – постоянно при этом вырываясь наружу, за пределы условного «квадрата», в поисках несуществующей пятой грани. За это сочинение Н. Горобец в 2006 году получила Почетную премию во Всероссийском конкурсе им. Скрябина.

Уже сейчас понятно, что молодой композитор работает устремленно и целенаправленно, ставит перед собой конкретные задачи – и реализует их. Свою «Пятую грань квадрата» Н. Горобец мыслила как продолжение образной и интонационной линии, заданной в Пьесе для Большого симфонического оркестра «Три грани квадрата». Эта пьеса была дипломной работой, которую Н. Горобец представила при окончании Российской Академии Музыки им. Гнесиных, где она училась в классе профессора А.Л. Ларина.

В своих творческих поисках Н. Горобец устремляется к новым техникам, старается найти еще нераскрытые образно-содержательные сферы музыки. И, может быть, в силу множественности искомых смыслов автор и прибегает к таким названиям, которые содержат в себе элемент тайны, недосказанности. «Танец птиц и розовых слонов» (пьеса для скрипки соло), «Тёмные шаги», «Мертвые шаги», «Украденная морем» (фортепианные пьесы), «Фобии» (цикл пьес для двух скрипок, альта и виолончели) – все эти и многие другие сочинения несут в себе те типы программности, что направляют фантазию слушателей в русло поэтического символизма или же романтизма. В таком же духе, уже даже приправленном атрибутикой декаданса – бокал вина на рояле и подчеркнуто откровенное синее платье певицы – выдержаны и Четыре романса на стихи З. Гиппиус, звучавшие в камерном концерте того же фестиваля.

Композитор заявляет о себе ярко и смело. Участие во всевозможных конкурсах и концертах рождает неотъемлемое качество артиста – устойчивость и стабильность. Н. Горобец с юности стремилась быть в гуще этих событий. Уже в 1998 году она становится лауреатом проводившегося в Воронеже Всероссийского юношеского конкурса по композиции за пьесу «Тёмные шаги» для фортепиано». Будучи студенткой музыкального колледжа, участвует в концертах и многократно выступает со своими сочинениями в Каминном зале Союза композиторов. Через пару лет после окончания вуза ее деятельность еще больше оживляется. В 2007 году Н. Горобец принимает участие в концертах Клуба молодых композиторов, где исполняются ее Второй квартет, сочинение для кларнета «Долгое ночное плавание». В том же году она участвует в Московской осени с Пьесой для орке-

стра народных инструментов. В настоящее время Н. Горобец, по ее признанию, работает над Концертом для виброфона с оркестром.

Первые пробы пера остались, казалось бы, далеко позади. Еще в годы учебы на теоретическом отделении Воронежского музыкального училища она, желая, по ее словам, отдать дань Мендельсону, написала одно из своих первых сочинений «Песни без слов». Но очень скоро на смену «подражаниям в духе» пришли поиски своего слова в музыке, собственных интонаций.

– Свои основные базовые знания я получила от Александра Викторовича Украинского, – рассказывала Наталья. – Он познакомил меня с современной музыкой, и, в свое время, очень повлиял на формирование меня как музыканта. И в момент поступления в московский вуз, и позже всегда поддерживал мои стремления.

Уже в годы учебы в училище появляются такие сочинения, как «Пасторальные вариации для флейты и фортепиано», сочинения для голоса и фортепиано на стихи Пушкина и Лермонтова, фортепианные пьесы. Следующая «пяtilетка» биографии композитора, связанная с учебой в Академии им. Гнесиных, принесла новые жанры: первое сочинение для квартета «Фобии», а также романсы для голоса и фортепиано, вариации для фортепиано, сочинения для солирующих инструментов. А теперь прошло еще пять лет после окончания учебы, и такая триада пятилетних этапов по-своему символична. Наталья Горобец профессионально взрослеет, уже есть на что оглянуться, но, с другой стороны, она еще очень молода, и потому сочинения ее интересны вдвойне, поскольку все они могут быть названы ранними, но не все являются таковыми по сути.

Педагог и его ученики. *Алексей Вершинин*



Отдельный ракурс, в котором однажды предстает художник, иной раз позволяет узнать о нем даже больше, чем долгое вчитывание в его судьбу, его музыку. Какой-то поворот событий или просто факт биографии, обычный рабочий момент могут послужить ключом, что откроет для вас артиста. Примерно такое – короткое, но и исчерпывающе яркое – знакомство, которое превратилось в презентацию творчества, произошло на одном из концертов в Доме композиторов.

Когда композитор из Липецка Алексей Витальевич Вершинин предстал перед воронежскими слушателями в таком вот своем, особенном событийном контексте – в окружении учеников, предлагавших на суд публики пока только первые пробы пера, – он сразу же оказался в роли мэтра, за которым уже стоит своя школа с ее традициями и последователями. Отчего возникло такое впечатление? Оттого, вероятно, что в своем городе он – единственный композитор-профессионал, который подобно магниту притягивает в поле своего влияния молодые таланты. Для них А. Вершинин становится главным проводником творческих традиций, а непосредственно «в данное время и данном месте», – имея в виду сегодняшний Липецк – и олицетворением профессиональных высот, определенного квалификационного класса.

В цепочке событий его композиторского пути – Гнесинский институт, Воронежская организация Союза композиторов, куда он вступил в 1996 году, Петровская академия науки и искусства в Санкт-Петербурге, членом которой он становится тогда же, победы на престижных конкурсах, звание лауреата на Первом международном конкурсе композиторов им. С. Прокофьева в 1991 году, на всероссийских конкурсах «Молодые композиторы России» в 1993 году и на конкурсе им. К. Массалитинова в 2005 году. Главное содержание всей жизни, которое, естественно, составляет творчество, уже больше десяти лет органично дополняется интенсивной работой педагога: с 1994 года он преподает в Липецком колледже искусств им. К. Н. Игумнова и Тамбовском музыкально-педагогическом институте им. С. В. Рахманинова.

И все-таки... почему на том концерте возникло такое ощущение: педагог и его – даже не ученики, школа! Может быть, это следствие перенесения в зал Дома композиторов той атмосферы серьезного духовного общения с учителями, которую и сам А. Вершинин когда-то обретал как свой собственный опыт со своими учителями, среди которых были громкие имена: А. Хачатурян, К. Волков, Н. Пейко, Б. Чайковский. Именно привязанность к традиции, уходящей корнями к классикам русской музыкальной культуры, была столь ощутима на концерте и задавала тон всему происходящему, по-академически строгий и в то же время доверительный.

Ученики показывали свои первые пьесы и прелюдии, а вслед за тем исполнялись произведения А. Вершинина. Звучала, казалось бы, самая «абстрактно-независимая» – камерная музыка: композитор представил Две пьесы для скрипки и фортепиано, Два романса для скрипки, кларнета и фортепиано, Элегию для скрипки, кларне-

та и фортепиано, – но и в этих «чистых», свободных от какой-либо программной заданности сочинениях, явно прочитывалось: главное для автора – мелодическая, поющая интонация. Именно мелодика, порожденная народным мелосом, и есть тот *initium* музыкального мышления композитора, с которого начинается процесс сочинения и которым потом определяется интонационная и фактурная ткань всей композиции.

Воронежская публика, и раньше не раз знакомившаяся с новыми сочинениями А. Вершинина, имела уже возможность составить для себя портрет музыканта, и в этом новом «прочтении» липецкий композитор предстает, прежде всего, как мастер, обладающий тонким мелодическим чутьем. Этот особый дар владения живой интонацией проявился у А. Вершинина довольно рано, еще в студенческие годы, когда молодым музыкантом в ходе фольклорных экспедиций только начинал овладевать огромный интерес к народному творчеству.

– Мне особенно важно, особенно дорого в Алексее то, что он относится очень чисто к народным истокам, к народному искусству, – как-то сказал о своем ученике Кирилл Евгеньевич Волков – и у него есть свежий подход – это очень трудно: чтобы бережно и в то же время свежо выразить народную мелодию в своем творчестве.

Когда несколько лет назад в одном из концертов композиторов Воронежской организации Союза композиторов прозвучала Симфония А. Вершинина, стало ясно и то, что композитор не ставит для себя каких-либо ограничений в масштабах и формах создаваемой им музыки и для его творчества характерны произведения самых разных жанров – от небольших камерных пьес до крупных полотен, в которых яркая образность сочетается уже с подлинной концептуальностью мышления. Основу таких развернутых, масштабных композиций нередко составляет тот или иной программный замысел, который, опять же, как и сама музыкальная мысль-интонация, бывает порожден народными истоками. И фольклорные ли это истоки, как, например, в четырехчастной «Сюите на темы удмуртских песен для фортепиано» или в «Диптихе» для струнного оркестра, где автор тоже использует подлинные народные, но уже русские песни «Благослови меня, мати, новую песню пети» и хороводную «Из-под белые березы», традиции ли древнерусского церковного пения, как в «Симфонии духовных стихов» – везде композитор проявляет особую тонкость в способности соединять традицию с новыми приемами, направленными на ее переосмысление и художественное воплощение.

Творчество А. Вершинина немало знакомо слушателям многих городов России, его музыка исполнялась в Москве, Петербурге, Перми, звучала в Нижнем Новгороде, Екатеринбурге и Воронеже. Для Липецка же, города, где лишь недавно появился свой муниципальный симфонический оркестр (им бессменно более десяти лет руководил Гаррий Оганезов вплоть до своей кончины,), исполнение современной музыки стало новой страницей музыкальной культуры, открывшей большие перспективы для композиторов. Последнее десятилетие стало и новым этапом в творческой жизни Алексея Вершинина – многие его сочинения, до того не исполнявшиеся, теперь дождались своего часа и выхода на концертную сцену и самого Липецка.

На музыкальной орбите Воронежа.

*Игорь Надеждин, Леонид Юсупов,
Александр Бурцев, Михаил Артемов*

Тема этого очерка уже, в сущности, начата в предыдущем разделе о Вершинине и его воспитанниках. Ведь он живет не в Воронеже, а в Липецке, то есть на одной из орбит, окружающих столицу Черноземья. Среди других планет выделяются Елец и Курск. Там тоже живут и работают члены воронежского композиторского сообщества.

...Мерцала разноцветными огнями маленькая елка, уютно расположившись на крышке рояля. Только что приятно наполненный зал Союза композиторов наполовину опустел, и разговоры уже как-то начали смолкать, будто и в самом деле закончились у собеседников главные темы. И тут один из гостей подошел к клавиатуре, осторожно «примерился» к звуку – и предпраздничный новогодний вечер, подходивший к концу, неожиданно получил концертное продолжение. Вновь полились звуки рояля, но теперь уже вне всякого регламента: за пределами концертной программы, строгих музыкальных форм и «норм голосоведения». Звучала импровизация.

Мастер извлекать из известных клише свежие краски, необычные гармонические обороты и, кажется, бесконечные варианты фактуры, **Игорь Надеждин** вновь напомнил своим коллегам, сколь ценен может быть смысл этого «сладкого слова – свобо-



да» в музыкальном творчестве, этот его привкус независимости и полета.

В Воронеж Игорь Борисович приехал на очередное собрание Воронежской организации Союза композиторов, где, как всегда, звучали новые сочинения, потом композиторы обсуждали работы, представленные их коллегами. Так же, как А. Вершинин, М. Артемов, А. Бурцев и Л. Юсупов? И. Надеждин, являясь членом Воронежской композиторской организации, живет и работает не в Воронеже. Он, Леонид Юсупов и А. Бурцев – в Ельце, Алексей Вершинин – в Липецке и Михаил Артемов – в Курске. Однако для всех этих музыкантов Воронеж является неким центром притяжения: сюда устремляются их профессиональные интересы, здесь проходят концерты, где часто исполняется музыка названных авторов, каждый из которых раскрывает новые грани композиторского творчества.

Имя Надеждина ассоциируется прежде всего с его талантом импровизатора. В таком своем не вполне обычном амплу музыкант выступал во многих залах Воронежа, Липецка и Ельца. Один из таких концертов, проходивший в Воронежском музыкальном училище, превратился в настоящее театральное зрелище в двух отделениях, где звучали импровизации на темы Шумана, Пярта, Прокофьева, Мусоргского, Дебюсси, Кейджа, сопровождавшиеся пояснениями героя вечера. Собственно, новое качество импровизирующего музыканта, с которым знакомилась широкая публика в течение примерно последнего десятилетия – это фактически проявление долго копившихся впечатлений и фантазии.

Еще в детстве будущий музыкант начал сочинять. С ранних лет его окружал мир музыки – отец музыканта Борис Борисович Надеждин, композитор, был профессором Ташкентской консерватории, которую позже и оканчивал Игорь Надеждин по классу композиции.

Сначала он занимался под руководством отца, который, будучи автором нескольких симфоний, многих камерных произведений и музыки к спектаклям, был первым в Узбекистане, кто начал сочинять музыку для детей. (Сегодня одна из музыкальных школ Ташкента носит имя Б. Б. Надеждина). В те годы Надеждин-отец вел класс композиции в спецшколе при консерватории, где и занимался Игорь Надеждин. Первым крупным событием в его композиторской жизни стал одночастный концерт для фортепиано с оркестром, который композитор, тогда еще ученик одиннадцатого класса, сам исполнил на IV съезде композиторов Узбекистана. На концерте тогда побывал Д. Кабалев-

ский, который положительно оценил это сочинение. На выпускном экзамене в консерватории И. Надеждин представлял уже свой Второй фортепианный концерт, сочинение, весьма сложное по языку и в чем-то обгоняющее общепринятые тогда в стране композиционные нормы.

– Я старался избегать любых запретов, – говорил как-то Игорь Борисович. – Всегда меня волновал вопрос: почему в искусстве чего-то нельзя? И старался не отворачиваться ни от простого, ни от сложного.

Сразу после окончания консерватории, в 1970 году, И. Надеждин переезжает с семьей в Елец, где ведет педагогическую деятельность, выступает с концертами. Среди его сочинений преобладает камерная музыка – много инструментальных пьес, этюдов, песни, но есть и крупные формы: симфония в четырех частях, дуэт для кларнета и гобоя, струнный квартет, оратория «Эрнст Неизвестный» на слова А. Вознесенского – это сочинение было написано еще в Ташкенте, в 1969 году.

Сегодня Надеждин продолжает осуществлять свои новаторские поиски, особенно они заметны в фортепианных произведениях «Звуковое пространство» (2000) и триптихе «Три символа» (1999), но, по признанию самого композитора, ему хотелось бы глубже постичь еще и хоровую музыку.

Леонид Юсупов – также выпускник Ташкентской консерватории, которую он окончил в 1973 году, а вслед за тем и аспирантуру, по классу истории и теории музыки. Крут его профессиональных интересов как музыковеда определяется, прежде всего, темой эстрадной музыки и джаза, которой посвящена и его кандидатская диссертация «Становление и развитие узбекской музыкальной эстрады. Фольклор в эстрадной музыке». Почти двадцать лет Л. Юсупов преподавал в Ташкентском институте культуры, но параллельно с педагогической работой занимался композицией у народного артиста Узбекистана, профессора Б.И. Зейдмана.



С 1994 года музыкант живет в Ельце, где работает на кафедре музыки в Елецком государственном пединституте. Поле его деятельности обширно: он принимает участие в работе всевозможных музыкальных конкурсов, смотрах самодеятельных и профессиональных

коллективов. Много лет участвует в программах филармонического абонемента, выступая как лектор-музыковед. Л. Юсулова знают как автора многочисленных исследований, методических пособий, газетных публикаций. Любовь к эстраде определила и выбор главного жанра в творчестве: композитор охотно пишет инструментальные пьесы для эстрадного оркестра, джазовые композиции и песни, которые нередко с успехом исполняет и сам на своих авторских концертах.



В музыкальной культуре Ельца есть еще одно приметное имя – **Александр Бурцев**. И хотя в Союз композиторов он вступил совсем недавно, фактически музыкант много лет живет в интенсивном ритме композиторской профессии.

Когда в Елецком городском саду звучала музыка, жители города точно знали: играют Бурцева. Музыканту было всего шестнадцать лет, а известен он был тогда в Ельце уже очень хорошо. Не случайно в недавно вышедшей книжке «Деятели музыкальной культуры города Ельца и его округа второй половины XIX–XX веков» его называют «самым елецким композитором». По его корням, жизни, в творческой части которой, кажется, есть все – от выступлений в оркестре на танцплощадках до участия в джазовом ансамбле, от сотрудничества с драматическим театром «Бенефис» до работы с хорами, А. Бурцев является истинным представителем своего города.

Музыкант не просто «органично вписывается» в его культуру – он активнейшим образом включается в работу многих коллективов и как исполнитель (а Бурцев играет едва ли не на всех инструментах), и как композитор, которому почти всегда доводилось, сочинив новый опус, тут же и услышать его. В творческом портфеле А. Бурцева сегодня порядка ста произведений, и их жанровая палитра настолько же полна и насыщена, как сама деятельность композитора. Здесь и произведения для джазового, народного и симфонического оркестров, и хоровые сочинения, и песни. Особенно охотно композитор обращается к жанру аранжировки: сказывается опыт практики, хорошее знание оркестра и тонкое понимание природы тембров. И в этом жанре А. Бурцев достигает определенных высот. Обретал же он свое мастерство в процессе всей жизни, «прорастая» из талантливого лю-

бителя в профессионального музыканта. Учился А. Бурцев в Елецком музыкальном училище и затем в Тамбовском филиале Московского института культуры как хоровик. Но склонность к сочинительству давно взяла верх над другими проявлениями творческой личности.

И когда на последнем, XIX фестивале современной музыки в Воронеже зазвучала его симфоническая пьеса «Зимняя сказочка» с ее ясным и чистым миром музыки, естественно-изысканной и непретенциозной, всем стало ясно, что А. Бурцев – композитор, у которого есть и вкус, и чувство меры, и свой творческий почерк.

Пути, которыми пришел в искусство **Михаил Артемов**, – это не только этапы профессионального становления композитора как человека, наделенного способностью писать музыку и наученного этому. В том законченном образе композитора-профессионала, в котором М. Артемов предстает сегодня, следует искать более сложные подводящие слагаемые: формирование мышления, накопление жизненного опыта, а, главное, процесс непрерывного духовного роста и, как следствие, погружение в гармоничное состояние несуетного, но действенного созидания.



Его путь в музыку не был простым и удобным: скорее, наоборот, он складывался из цепи преодолений жизненных трудностей. Так выковывалась личность композитора, для которого серьезное отношение к миру и своей профессии составили в итоге главную суть его характера и жизненной позиции.

Михаил Юрьевич Артемов родился в 1959 году в семье служащих в небольшом рабочем поселке Малиновое Озеро на Алтае. Музыкальное училище – теоретическое отделение – оканчивал уже в Новомосковске, а в 1984 году была завершена учеба в Саратовской консерватории по классу композиции профессора А. А. Бренинга. Отслужив в армии, музыкант начал работать на теоретическом отделении в Курском музыкальном училище имени Г. В. Свиридова, на год уезжал в Саратов работать в консерватории, но потом возвратился в Курск, где в общей сложности трудится уже более двадцати лет.

Сегодня его деятельность весьма многогранна. Подобно прочному сплаву, она органично соединяет в себе и педагогику, и сочинение музыки, и большую музыкально-просветительскую работу. М. Артемов

постоянно участвует в проведении камерных и хоровых концертов, часто выступает с лекциями. Свое немалое и достойное место в его деятельности находит и работа регента хора Знаменского кафедрального собора в Курске.

Авторитет Артемова-педагога огромен. Его ученики получают заряд знаний от своего учителя сразу по многим дисциплинам: помимо практически всех привычных теоретических предметов он преподает основы композиции и современную гармонию, занимается расшифровкой народных песен и даже знакомит студентов с историей и теорией церковного пения. По многим предметам М. Артемов разработал собственные программы и стал одним из победителей Пятого Всероссийского конкурса-смотрa методических работ.

Поражает насыщенность его жизненной программы, в которой центральное место отведено творчеству. За годы учебы в Саратове и в течение большого периода жизни в Курске М. Артемовым написано более ста произведений для хора, немало симфонических, камерно-вокальных и инструментальных опусов, музыка к драматическим спектаклям, постановки которых осуществляет Курский театр юного зрителя. Из крупных сочинений выделяются симфония и оркестровая увертюра, концерты для скрипки и фортепиано с оркестром, струнный квартет, квинтет для медных духовых инструментов. Много раз произведения композитора исполнялись в Воронеже, Курске, Саратове, а музыка к спектаклю «Ледяное сердце» звучала в Германии.

Невольно возникает вопрос, в чем же заключается притягательная сила композиторского сообщества, удерживающая в зоне своего влияния столь разных музыкантов? Ответ, наверное, нужно искать в устойчивости традиции – поддерживать начинания современных композиторов, их стремление к консолидации, вытекающее из потребности быть услышанными.

**На концертах Воронежской композиторской
организации выступают оркестры, хоры,
ансамбли и солисты**



*Симфонический оркестр Воронежской филармонии.
Художественный руководитель и главный дирижер,
народный артист России Владимир Вербицкий*



*Симфонический оркестр Воронежской филармонии.
Дирижер – заслуженный артист России Юрий Андросов*



Ансамбль «Студия новой музыки» Московской консерватории. Главный дирижер – заслуженный артист РФ, профессор Игорь Дрозов



Светлана Савенко, сопрано, музыковед, проф. Московской консерватории, доктор искусств., с ансамблем «Студия новой музыки» и худ. рук. ансамбля, лауреат премии СК РФ им. Д.Д. Шостаковича, проф. Влад. Тарнопольский



Московский Ансамбль Современной Музыки. Художественный руководитель, лауреат международного конкурса по композиции им. С.С. Прокофьева Юрий Каспаров (в центре верхнего ряда)



Хор Воронежской академии искусств "Академия". Худ. рук. и главный дирижер, заслуженная артистка РФ, профессор Ольга Николаенко



Ансамбль «Воронежские девчата». Художественный руководитель, народный артист России, профессор Юрий Романов. Слева - главный дирижер Оркестра народных инструментов Воронежской академии искусств, заслуженный артист РФ, профессор Юрий Филатов



Оркестр народных инструментов ВГАИ. Художественный руководитель и главный дирижер, профессор Елена Ширяева. Солоист Алексей Акимов



Фольклорно-этнографический ансамбль «Воля». Художественный руководитель – лауреат международных и всероссийских конкурсов, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Галина Сысоева



Ансамбль «Юные Воронежские балалаечники» Музыкального колледжа на Никитинской. Художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ, профессор Иван Иншаков (третий слева). После исполнения пьесы «Уединенное» Александра Украинского (в центре)



Мужской хор «Православная Русь». Художественный руководитель – лауреат международных конкурсов, заслуженный деятель искусств Воронежской области Татьяна Ижогина



Ансамбль юных скрипачей ДШИ №11. Художественный руководитель – заслуженный работник культуры РФ Надежда Трёмбовельская



Военный оркестр Западной группы пограничных войск России. Дирижеры – заслуженные артисты РФ Александр Морозов и Виктор Шорин (в центре). Справа – Секретарь СК РФ, нар. артист РФ, проф. Вячеслав Агафонников, слева – председатель СК России, народный артист РФ Владислав Казенин



Авторский вечер композитора Александра Тимошенко. Оркестр русских народных инструментов Воронежского колледжа искусств им. Ростроповичей. Худ. рук. и главный дирижер – заслуженный деятель искусств Михаил Ефименко



Яна Мирошникова играет Скрипичный концерт Михаила Носырева с симфоническим оркестром Воронежской филармонии



Струнный квартет Воронежской академии искусств. Худ. рук. и исполнитель партии первой скрипки Анастасия Василенко (слева)



*Народная артистка РФ
Екатерина Молодцова*



*Лариса Вахтель – лауреат Международного
и Всероссийских конкурсов*



*Сергей Урютин - лауреат международных и
всероссийских конкурсов*



*Олег Завьялов – солист
филармонии*



Композиторы Лев Чернышов (слева) и Александр Украинский исполняют песнопение «Памяти друга» Геннадия Ставолина



Заслуженный артист РФ Александр Назаров (справа) исполняет композицию «Муха» Виктора Горянина на текст Корнея Чуковского. Ударяя автор



Михаил Лобас исполняет вокальные циклы Елизаветы Ткачевой (у рояля)

*Елена Петриченко
(сопрано),
Алексей Ткачев
(баритон) и
Галина Землянская
(фортепьяно)
после концерта
из произведений
воронежских
композиторов*



*В центре – на-
родный артист
РФ Александр
Склярв
и композитор
Александр Тимо-
шенко.
По краям Зоран
Вуйович и Обрад
Койтович (Югос-
лавия)*



*Александр Лысенко
(кларнет), Сергей
Картов (баян).
В центре – Евгения
Уварова (рояль, син-
тезатор)*





Валентина Головина – член СК РФ, заслуженный работник культуры РФ, лектор филармонии



Рымма Лютая – ответственный секретарь Воронежской композиторской организации, член союза журналистов РФ



Организаторы и первые участники «Клуба при свечах». Слева направо: Елена Петриченко - солистка оперного театра, Вера Теплитская - пианистка, заслуженная артистка РФ, профессор, Марина Сараева - музыковед, член СК РФ



На концерте в Доме композиторов – Геннадий Ставогин (слева) и Лев Чернышов



*В селе Ивановка Тамбовской области у Дома-музея С.В. Рахманинова.
Справа налево: Е. Поймапов, Г. Лапчинский, Ю. Воронцов, Н. Емельянова.
Слева направо: Е. Трёмбовельский, М. Цайгер, Б. Выростков*



*После авторского вечера Геннадия Ставоина (в центре) – семья, члены
Союза композиторов, гости*

Гости Союза композиторов Воронежа



*Мстислав Ростропович
(слева)*



Евгений Светланов - дирижер, народный артист СССР, Юрий Воронцов - музыковед, композитор, гитарист



Справа налево: Борис Юргенсон – ответственный секретарь СК РФ, профессор; Григорий Воронов – главный редактор издательства «Композитор»; Алексей Ларин – профессор Российской академии музыки им. Гнесиных; Людмила Федорова – директор Центра духовного возрождения «Черноземье»; Владислав Казенин – председатель СК РФ, народный артист РФ; Владимир Наумов – воронежский композитор, заслуженный деятель искусств РФ; Кирилл Уманский – почетный член Союза композиторов РФ.



Второй слева И.Д. Образцов – руководитель Управления культуры Воронежской области; затем В.И. Казенин – председатель Союза композиторов России; А.Н. Латушко – председатель Комитета по культуре и историческому наследию Воронежской областной думы, главный режиссер ТЮЗа; И.П. Чухлов – руководитель Управления культуры администрации г. Воронеж; В.И. Сафонов – заместитель руководителя Управления культуры Воронежской области



Александр Флярковский (в центре) – композитор, народный артист России



Аркадий Нестеров – председатель Воронежской композиторской организации, народный артист РФ, профессор



Олег Галахов – председатель Союза композиторов Москвы, засл. деятель искусств РФ, лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича



Слева направо: Константин Массалитинов - основатель Воронежской композиторской организации, народный артист СССР, Тихон Хрепников - председатель СК СССР, народный артист СССР, композиторы - Михаил Зайчиков, Борис Выростков

Вячеслав Агафони-
ков (слева) – на-
родный артист РФ,
секретарь Союза
композиторов РФ,
Георгий Харчев
(справа) – директор
Воронежской фи-
лармонии, режис-
сер, заслуженный
деятель искусств
РФ



Петр Меркурьев
– заслуженный
деятель искусств
РФ, музыковед, ак-
тер, заместитель
главного редактора
газеты «Музыкаль-
ное обозрение» -
в доме композито-
ров в кругу студен-
тов Воронежской
академии искусств



Татьяна Сергеева
– композитор, пи-
анистка, органист-
ка, засл. деятель ис-
кусств РФ, лауреат
премии СК РФ им.
Д.Д. Шостакови-
ча; Леонид Юсупов
– проф. Елецкого
университета, ком-
позитор, музыковед;
Владимир Наумов –
воронежский компо-
зитор, засл. деятель
искусств РФ





Виктор Екимовский (справа) – руководитель Ассоциации современной музыки-2, лауреат Международного конкурса композиции им. С.С. Прокофьева, заслуженный деятель искусств РФ



Вера Беляева (лауреат премии им. М. Мордасовой) поет песни Владимира Руденко под аккомпанемент автора

Глава 4. Вблизи истоков

Интерес профессиональных музыкантов к народному искусству связан с песенными традициями края. Вся история музыкальной культуры Воронежа проходила под знаком народных традиций, которые поддерживали многие композиторы. Здесь начиналась профессиональная композиторская деятельность под руководством наиболее последовательного и убежденного, если не сказать, даже ортодоксального приверженца народной идеи в искусстве – К. Массалитинова. Потом эту идею поддержали В. Руденко, А. Тимошенко, Ю. Романов, Ю. Воронцов и ряд других авторов.

Работавшие в разных жанрах, композиторы по-своему понимали и трактовали традицию. Для Ю. Воронцова она заключалась, прежде всего, в непосредственном преломлении интонаций русской песни, а также в выборе соответствующего инструментария – композитор много писал для гитары и балалайки. А. Тимошенко претворял народную традицию в первую очередь через создание большого репертуара для баяна: сам первоклассный баянист, он, к тому же, воспитал целую плеяду молодых исполнителей. Творчество В. Руденко было во многом ориентировано на исполнительскую деятельность и артистический талант М. Мордасовой. В течение многих лет он и его брат писали песни и обработки специально для этой легендарной певицы, а также для Воронежского русского народного хора. Сегодня же любители искусства, живущие в разных странах мира, нередко узнают о существовании Воронежа благодаря ярким выступлениям ансамбля «Воронежские девчата», которым вслед за К. Массалитиновым уже больше тридцати лет руководит Ю. Романов.

Юрий Романов

Признание и всемирная известность сделали имя этого талантливого музыканта символичным для искусства России и знаковым для музыкальной культуры Воронежа. Народный артист РФ, профессор, член Союза композиторов России Юрий Борисович Романов



Юрий Романов

давно и по праву занимает достойное место в мире русской музыки, развивая близкие его натуре традиции ее творческого претворения.

Стоит лишь на миг оглянуться на жизненный путь Ю. Романова, как тут же начинаешь задумываться о необычной судьбе музыканта, оказавшейся и щедрой, и благосклонной. Об исполняемости его произведений нельзя не говорить как о явлении исключительном. Далеко не каждый из его современников может представить столь обширную географию стран и городов, где звучала его музыка. Маршруты гастролей музыканта простираются от востока на запад

и с севера на юг, проходят через страны Европы и Америки, Азии и Африки. Их порядка сорока. Самыми яркими огнями софитов и бурными овациями артистов встречали концертные залы Москвы, Парижа, Лондона, Токио, Пекина. Вспоминаются, правда, и обстрелы в Афганистане во время вертолетных перелетов с одной сценической площадки на другую, и целый месяц выступлений в Чернобыле, и концерты в Африке, где солдатам приходилось усмирять местных жителей, когда те, следуя «в своем монастыре» своим же собственным законам аборигенов, уж как-то совсем необычно выражали восторг. Публика, каждый раз новая, представляла разные культуры и даже цивилизации, но при этом демонстрировала и поразительное единство – оно заключалось в безоговорочном принятии русского искусства.

В чем же секрет такого успеха для композитора? Может быть, в той особой нише, которую он занимает среди своих коллег-композиторов? Ведь избранная им сфера деятельности уже изначально предполагает широкую аудиторию и ее интерес к неустаревающим ценностям народного искусства. Однако тот яркий прорыв на мировую арену, который мог бы быть совершен Ю. Романовым однажды, как кульминация собственной артистической судьбы, оказался на самом деле дрящимся состоянием всей творческой жизни – состоянием постоянной востребованности и признания. Такого «попадания» в требования времени, начиная с семидесятых годов, и места, где ак-

тивно культивировалось, поддерживалось направление «музыкального народничества» – а это была доперестроечная Россия – могло бы и не быть, если бы талантливая личность музыканта не заявила о себе сразу в нескольких ипостасях: композитора, исполнителя, руководителя прославленного коллектива и педагога.

Большая удача для композитора, когда, сочиняя музыку, ее можно тут же «испытывать»: на логичность, продуманность каждой детали в контексте целого, на удобство и приемлемость для исполнителя. Ю. Романов с самого начала имел такую возможность, когда соединял в себе мастерство баяниста и опыты композитора. В 1977 году он стал художественным руководителем прославленного ансамбля русской песни «Воронежские девчата» – тогда это открыло перед ним как перед композитором необозримые перспективы.

С этого момента творческие устремления Ю. Романова, связанные с освоением самых разных сфер народного творчества, обретают еще одно русло – композитор начинает целенаправленно писать музыку для своего ансамбля. Богатая жанровая палитра – это сочинения для оркестра народных инструментов, камерные ансамбли, пьесы для баяна, домры, балалайки – заметно обновляется вокальными произведениями для хора, солистов и обработками русских народных песен. Выступления ансамбля «Воронежские девчата», созданного в 1966 году по инициативе директора филармонии М. Галынкера и его первого художественного руководителя К. Массалитинова, всегда отличались особым мастерством: они воспринимались словно бы отголосок самой природы, подарившей «девчатам» чистые и звонкие тембры. И здесь, в полном слиянии исполнительской манеры коллектива и оригинального авторского мышления руководителя снова возникает то необходимое для успеха «попадание», которое рождает органическую связь художника, его сочинений и их жизни на сцене. В аранжировках, как и в других сочинениях, Ю. Романов в полной мере раскрывает свой композиторский мир, который зиждется на крепких основах народного искусства. Его музыка привлекает своей эмоциональной насыщенностью, мелодической щедростью, гармонической и тембровой выразительностью, композиционной свободой и гибкостью. Но главное ее бесспорное достоинство, отличающее дарование композитора, – это национально-русский строй музыкальной речи. Композитор говорит со своими слушателями на русском языке музыки, и потому оказывается понятным в своей стране и интересным в других странах.

Около трехсот обработок русских народных песен создано Ю. Романовым, и оригинальность многих – это результат мастерского владения оркестром. Новую жизнь известным мелодиям нередко дают именно яркие, необычные переливы оркестровых красок. И потому вполне закономерно, что в инструментальных сочинениях, где композитор пользуется всегда продуманными приемами тембровой драматургии, он достигает особой связанности тематического материала и цельности формы. Среди произведений крупной формы – музыка к балету по мотивам русских сказок «В некотором царстве», концертная сюита для хора с оркестром «Русские танцы», сюита «Ехал на ярмарку» для баяна и балалайки, музыка к кинофильмам «Ночь на кордоне», «На реке Девице».

Эти и другие произведения Ю. Романова неоднократно исполнялись Национальным академическим оркестром России им. Н. Осипова, оркестром народных инструментов им. В. Андреева, оркестром Воронежской академии искусств, Липецким и Уральским трио баянистов, оркестрами и ансамблями многих других городов. Она продолжает звучать в кино, телевизионных фильмах, записана на пластинках и компакт-дисках. Долгие годы дружбы связывали композитора с художественным руководителем оркестра им. Осипова Н. Калининым. Концерты этого прославленного оркестра, в которых исполнялись многие произведения Ю. Романова, проходили в лучших залах страны. На юбилейном вечере, посвященном тридцатилетию «Воронежских девчат», состоявшемся в Концертном зале им. Чайковского в Москве, тандем двух крупных музыкантов вновь поражал слушателей своей слаженностью и органическим единством художественских позиций.

Многие произведения получили свою жизнь на сцене благодаря замечательным исполнителям-солистам: имена А. Склярова, В. Семёнова, А. Цыганкова, С. Лукина не раз украшали премьерные афиши концертов Ю. Романова. Камерная музыка, произведения для различных народных инструментов и ансамблей занимают особое место в творчестве композитора и во многом определяют своеобразие его стиля. В 2004 году были изданы два сборника произведений Ю. Романова – «Тонкая рябина», куда вошли песни из репертуара «Воронежских девчат», и «Воронежские наигрыши», произведения для дуэта балалайки и баяна. Доскональное знание баянного искусства пришло к композитору из его собственного опыта исполнителя-баяниста, а идея обратиться к такому составу инструментов родилась вновь как результат работы с коллективом «Воронежских девчат» и его со-

листами – замечательными музыкантами, заслуженными артистами РФ, лауреатами международных конкурсов, балалаечником А. Со рокиным и баянистом Ю. Чирковым. Дуэт балалайки и баяна увлек композитора не в первый раз: для такого состава была уже написана сюита «Три русских городских песни». В 1986 году она была впервые исполнена на Всероссийском конкурсе в Туле, где музыканты получили звание лауреатов.

Однако у мелодий, которые легли в основу сюиты, была другая история, и ее сегодня вспоминают как пример парадоксов из недавних времен. Один из участников жюри на том конкурсе не поддержал воронежских музыкантов, обвинив композитора в обращении к «запретным» в те годы «низким» песням – «Ухарь-купец», «Златые горы» и «Девочка Надя». Смелый шаг Юрия Романова, проявившего должный вкус при разработке этих тем, был, однако, положительно оценен другими членами жюри. Так, благодаря воронежскому композитору на концертной эстраде появились закрытые для слушателя мелодии и новые тембровые звучания необычного дуэта, о котором В. Болдырев потом скажет: «Прекрасное знание технических возможностей каждого отдельно взятого инструмента позволило композитору создать произведения виртуозные, колористически обогащенные, где оба инструмента являются равноправными составляющими единого ансамбля – дуэта. Фактурное изложение создает условие также для звукового равноправия, когда каждый инструмент звучит полнозвучно, не в ущерб другому».

Перелистывая страницы творчества Ю. Романова, хочется задержаться еще на одной. Она повествует о музыке для детей. И в этой специфической области творчества композитор и его музыка находятся в тесном союзе с исполнителями – на этот раз, с детским ансамблем «Матрешки». Этот ансамбль, который Юрий Борисович курирует как консультант, с готовностью и радостью исполняет его песни. Веселые и грустные, задорные и лирические – их для юных артистов композитор написал уже десятки, иногда выступая и в роли поэта, автора стихов. Недавно песни для детского хора в сопровождении баяна были изданы в сборнике «Детский терем».

Многосторонняя деятельность Ю. Романова складывается как цепь реализованных возможностей творчески одаренной личности. Лишь промежуточные звенья в этой цепи – его высокие звания и титулы: Ю. Романов многократно становился лауреатом Всемирных фестивалей молодежи и студентов – в Хельсинки (1962),

Софии (1968), Гаване (1978), Москве (1985). Основным же скрепляющим стержнем является творчество, которое присутствует как неизменное качество его деятельности: в сочинении музыки, в управлении таким сложным организмом, каким является коллектив «Воронежские девчата» и в обозначении главного фарватера в профессии для своих учеников: Ю. Романов – профессор кафедры народных инструментов Воронежской академии искусств и Белгородского государственного института культуры. А это говорит не только о таланте мастера-руководителя, композитора, но и о его связи со временем, переживаемом страной. Особенно остро это чувствуется сегодня: в наши дни, когда мы наблюдаем за крушением многих мифов истории, верность традициям и духу российской культуры обретает еще большую ценность и глубокий смысл.

Александр Тимошенко



«Воронежская баянная школа». Говорить о собственной школе применительно к нестоличному городу – как говорят о московской или ленинградской школах фортепианной игры или, скажем, теории музыки, разводя по разные стороны традиции две столицы, – в Воронеже стало возможным в связи с достижениями в баянном искусстве и благодаря тем людям, которые продлевали эту традицию, в первую очередь, – именно благодаря замечательному баянисту, известному педагогу и композитору, заслуженному деятелю искусств РФ Александру

Афанасьевичу Тимошенко (1942–1999). В Воронежской государственной академии искусств особенно часто вспоминают добрым словом музыканта. Щедрый на душевное тепло, равнодушный, радующий за своих учеников, всегда настроенный на активное участие в их судьбе – таким был А. Тимошенко, еще, кажется, совсем недавно собиравший вокруг себя студентов. Тогда его воспитанники спешили к нему на занятия так же, как сегодня, спустя почти десять лет, как ушел из жизни их любимый педагог. теперь они уже самостоя-

тельные, а многие и известные не упускают возможности отдать ему дань своей памяти и благодарности. Учеников притягивал яркий, магнетический талант А. Тимошенко, а проявился он сразу – во взрывном артистизме натуры, в искреннем, пронзительном проживании им музыки, которую он играл на баяне, в огромной силе притяжения его личности. Потому-то, когда Тимошенко приехал в 1973 году в Воронеж, чтобы начать формировать кафедру народных инструментов в институте искусств, его ученики устремились вслед и потом постигали у него свою будущую профессию, стремясь достичь тех же высот, что их мастер, и достигая их: В. Мельник, В. Карпий, А. Науменко и многие другие выпускники А. Тимошенко стали впоследствии лауреатами международных конкурсов.

Люди, с которыми А. Тимошенко сталкивала судьба, отмечали его обаяние, сердечность, приветливость. Характер у него был открытый, но при этом совсем не «показной», – композитор в творчестве был чужд стремлениям к внешним эффектам и тем экспериментам, которые были бы заведомо обречены остаться лишь техническим достижением.

Опусы его вполне традиционны. Выразительная мелодика, ясная ладо-гармоническая основа, свободно трактованные классические формы – вот основные средства, которыми пользуется композитор. Уже в ранних сочинениях проявляются такие черты личности автора, как живое мировосприятие, непосредственное отношение к жизни. Некоторые его сочинения, как, например, ранняя сюита для баяна «Русские картинки» (1963) или «Пастораль для русского народного оркестра» (1993), – впечатляют лирикой. Естественно, что большинство сочинений согласуется с общей русской песенной и танцевальной традицией. И все же, композитору удается подобрать для каждого опуса свой ключ, по-новому обыграть, выразить знакомый жанр. В ярких своими контрастами произведениях – «Русской сюите» для баяна, в разудалой «Русской забубенной» для баяна и оркестра русских народных инструментов с ее переливами поющей гармонии, в печально-светлой оркестровой «Поэме памяти Л. Руслановой» – в этих и во многих других сочинениях композитор находит приемы для воплощения не просто «незамысловатых» народно-жанровых сюжетов. Тембрами народных инструментов он говорит в своей музыке о многом: о сложном человеческом мире, в котором есть место и непосредственной радости, и глубокой печали, о потрясениях века и о мудрости человеческого бытия. В его музыке, как в зеркале, отражается опыт духов-

ной жизни композитора, с годами становившийся все более глубоким и серьезным. В вокальном цикле «Земле – земное» на стихи А. Тарковского, в триптихе «Мать и дитя» на стихи М. Цветаевой, и, особенно, в «Сербской тетради» композитор словно бы отрешается от музыкальной обыденности – уводит слушателя в иное пространство, где действуют уже не материальные, а духовные категории.

Творческий путь А. Тимошенко охватывает около трех десятилетий. Эти годы были наполнены композиторскими исканиями, интенсивной работой, совершенствованием стиля. Музыкант, переигравший немало баянных произведений как концертирующий исполнитель, обретший свое мастерство в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, куда он приехал учиться после окончания Хабаровского музыкального училища, и получивший к тому же композиторское образование в классе профессора Ю. Шишакова, А. Тимошенко оставался верен своей «теме» – народной музыке. Как показало время, это и было главным залогом в становлении его самобытной художественной личности. Об этом говорит и эволюция композитора: погружение образного мира его музыки во все более глубокие, философские сферы. Менялся ли при этом его язык и композиционные приемы? Скорее они обогащались, пополнялись новыми, связанными с освоением необычных тембровых красок, поисками таких ансамблевых «контекстов», в которых каждый инструмент обретает особые качества, как, например, это и происходит в Итальянской сюите для балалайки и фортепиано или в Двенадцати прелюдиях для домры и фортепиано.

Последние годы творчества были отмечены и еще одной переменной: творческие устремления композитора оказались направленными к вокальной музыке. В 1990-х годах появляются Три хора на стихи М. Цветаевой, Лирический триптих на стихи В. Федорова для баритона и фортепиано, вокальный цикл на стихи русских поэтов для тенора и фортепиано, наконец, главное итоговое его произведение – цикл «Сербская тетрадь» на стихи С. Раичковича.

Эта развернутая восьмичастная композиция написана для хора, солистов и ансамбля инструментов, в котором лишь тембр гитары может быть отнесен к народным. Она выступает в ансамбле с флейтой, колокольчиком, колоколом, фортепиано, синтезатором, большим и малым барабаном – так возникает эффект непривычных тембровых сочетаний, усиленный к тому же последовательным драматургическим решением, которое заключается в выделении в каждой новой

части цикла на роль ведущего то одного инструмента, то другого в точном следовании за содержанием текста.

Рождавшаяся в конце девяностых годов, когда всем столь памятна была трагедия в Югославии, «Сербская тетрадь» несет в себе новые смыслы и знаки. Здесь впервые так обнаженно предстает тема смерти: речь идет о смысле человеческого бытия, которое, несмотря на зло и насилие, не имеет заключительной точки – но перед ним открывается непознанная вечность. Появление произведения с такими подтекстами сегодня воспринимается тоже как некий знак: композитор коснулся «вечной темы», которая для многих художников таит в себе непреодолимое, категорическое, инфернальное *tabu*... И, кто знает, какие еще неосвоенные возможности народной музыки могли бы быть раскрыты А. Тимошенко, если бы его собственная преждевременная смерть не прервала творческие поиски.

Владимир Руденко

Когда на сцену выходили трое молодых музыкантов, в нарядных белых кофортах и с баянами «наперевес», все сразу понимали: сегодня братья Иван и Владимир Руденко с Василием Беляевым снова выдадут «на гора» новые песни и обработки. Известное трио баянистов, созданное при Воронежском русском народном хоре, пользовалось у слушателей огромной популярностью, и Владимир Михайлович Руденко, который пришел в хор еще в 1948 году – там он сначала играл в оркестре, позже был его солистом и концертмейстером хора – заявил о себе сразу как яркий и темпераментный музыкант.



Страстное желание самому сочинять песни родилось рано, еще в годы учебы, и не случайно возникло в душе музыканта. Кумиром многих любителей народного искусства была в те годы Мария Мордасова, имя которой гремело тогда на всю страну, а для Владимира Руденко было по-домашнему близким – старший брат Иван был женат на Марии Николаевне. Для нее-то будущий композитор и начинал писать свои песни. Первую «Вот такая модница» он создал в том же

году, когда пришел в хор. Потом – еще и еще, одна за другой появлялись новые песни, которых за полвека композитор создал более двухсот. Но именно те песни, которые Руденко сочинил в сотрудничестве с Мордасовой, до сих пор остаются едва ли не наиболее яркими: «Всю неделю с милым врозь», «До свидания, Ванечка», «Мы в Воронеже поем, на Урале слышно», «Моршанские страдания» вошли в золотой фонд Воронежского хора.

– Я тогда учился в музыкальном училище по классу баяна и жил у брата, – рассказывал В. Руденко о своем первом композиторском опыте. – Атмосфера в доме была творческая, увлекательная. Песня, как говорят, «пошла». Я попробовал написать еще одну – для хора – «Заживем мы веселей» на слова Н. Чуева – задорную, частушечного плана. Она вошла в новую программу и прозвучала в Москве в Концертном зале им. П. И. Чайковского. А я как раз поступал в хор, и это были мои первые гастролы. Песня понравилась и тут же была опубликована. Где-то в Поволжье, помню, принесли мне товарищи по оркестру эту первую мою публикацию, которую купили в магазине. Я ахнул... Это так меня окрылило!

Позднее песни В. Руденко прочно вошли в репертуар Воронежского народного хора, став неотъемлемой частью его концертных программ. Песни «Тебе пою, Воронежский край», «Солдатская вдова», «Перезрела рябина», «Дорогой мой, дорогой», «Девичий перепляс» – и эти, и десятки других на разных площадках и в разные годы пели и новички, и признанные исполнители – народные артисты РФ М. Мордасова, Ю. Золотарева, Л. Зыкина, Е. Молодцова, С. Каданцев. На поиск своей темы в искусстве, своего авторского слова В. Руденко вдохновляли народные жанры и массовая песня. Эта музыка находилась «на волне» своего времени, а дарование самого композитора совпадало с требованиями и музыкальными вкусами миллионной аудитории. Потому композитор-песенник удерживал позиции востребованности на протяжении почти пятидесяти лет.

Песни В. Руденко – искренние и задушевные, в которых всегда была слышна свежая лирическая интонация, полюбились слушателям. «Живу тобой, моя Россия», «Родной Воронеж», посвященные своему краю, звучали особенно часто, а песня «Край наш Воронежский» почти десять лет служила позывными на радио.

Сочинения В. Руденко были нередко остро востребованы. Их ждали. Так родились песни «Воронеж–Брно – города-побратимы» – хор тут же и исполнил ее на гастролях в Чехословакии, «Огонь Олим-

пийский, гори над Москвою» была написана к открытию Олимпиады в Москве, «Ты с нами, Куба» звучала на концерте во время гастролей на Кубе. Начало 1960-х годов принесло с собой еще одну новую, неизведанную тему. Писать об освоении космических пространств активно начали и поэты, и писатели, и композиторы. В. Руденко, который одним из первых включился в общий поток претворения актуальной тематики, в 1961 году создает песню «Наш советский человек», посвященную Юрию Гагарину. Ее записали на грампластинку, а через три года композитор сам подарил эту пластинку звездному космонавту. Патриотические, шуточные, военные – о каждой песне автору есть что вспомнить и рассказать, у каждой – своя история. За них автор не раз получал заслуженные награды. Так, в напряженном марафоне композиторов-песенников на престижном VI Международном фестивале «Красная гвоздика» в Сочи (1979) он был удостоен звания лауреата за песни, написанные на стихи Льва Ошанина, «Это наша мечта» и «Даешь Амур, даешь Байкал».

«Публика аплодировала, стоя», «долго не смолкали овации» – за этими повторяющимися, переходящими из одной статьи о В. Руденко в другую строками стоят привычные для тех лет события сценической жизни народно-массовой песни. Для композитора-песенника жанр демонстрирующий феномен «встающих залов», обладал особой притягательной силой и в то же время создавал вокруг себя атмосферу понимания и готовности слушателей в любой момент откликнуться на новые композиторские опыты. В этой творческой атмосфере В. Руденко продолжает работать и сегодня. В 2006 году на праздновании его восьмидесятилетия, музыкант вновь говорил о «планах на будущее».

*Музыка овладевает нашими чувствами прежде,
чем ее постигает разум.*

Р. Роллан

Глава 5. Об искусствоведах

В названии «Союз композиторов» отсутствуют указания на музыковедов и исполнителей, играющих большую роль в его жизни. И, быть может, для более полного и адекватного отражения деятельности организации могло бы подойти определение «Союз композиторов и пропагандистов».

Каждая творческая «акция» музыковедческой работы – будь то исследование, развернутый обзор фестивальных концертов, вступительное слово или короткая рецензия – это всякий раз представление творчества композитора. Но в этих «представлениях» музыковеды предстают и сами, во всем комплексе уже своих профессиональных характеристик. Традиция осмысления, донесения до слушателей содержательной сути новых сочинений музыковеды Воронежской организации Союза композиторов следуют уже много десятков лет. Сегодняшние музыковеды столь же открыты для постижения современного творчества. О некоторых фактах истории, об уже ушедших, замечательных просветителях, о тех, чья деятельность была сосредоточена на проблемах региональной культуры, составлявших главный пафос их жизни и профессии хотелось бы рассказать особо и чуть больше.



Юрий Воронцов (1914–2002).
Со времени той нашей с ним встречи
сегодня прошло уже пятнадцать лет.

– К дворянским истокам я хоть
и имею отношение, но к графу Во-
ронцову – никакого, – начал тогда
свой рассказ о себе Юрий Василье-
вич Воронцов. – Я могу назвать себя
дворянином, но лишь наполовину.
Мой отец – известный медик, уче-
ный, был сыном сельского священ-
ника. Дворянство получил после

окончания Тартуского университета и защиты докторской диссертации. Причем дворянство личное: на потомков оно не распространилось. Перед революцией он был уже приват-доцентом, заведующим кафедрой и вполне мог получить потомственное дворянство, но получил ли – этого я не знаю. Мать же – из потомственного дворянского рода, ее бабушка по отцовской линии, урожденная Новикова, являлась правнучкой известного русского писателя, публициста и издателя Николая Новикова.

Надо сказать, что имя музыковеда, композитора и известного краеведа настолько влилось в музыкально-культурную жизнь Воронежа, что уже обросло легендами.

За тот период, что Ю. Воронцов прожил в Воронеже – с 1924 года – его узнали, наверное, все горожане. Кто по концертам, в которых он нередко участвовал как гитарист, кто по музыковедческим рассказам, предвосхищающим выступления симфонического оркестра. Хорошо знали его в селах области, куда он часто приезжал с концертными бригадами. Кстати, музыкальные позывные воронежского радио – это песня Воронцова «На воронежских просторах».

Среди музыкантов и вовсе нет такого, который бы не ведал, кто такой Юр. Вас. – так по-дружески, доверительно и всегда уважительно называли его между собой коллеги. Никто не удивляется тому, что человек, который родился в начале XX века, постоянно бывал на всех интересных концертах, лекциях, встречах. Так что «явление Воронцова» вполне можно считать составной частью наших дней.

Ю. Воронцов долго был един во многих лицах: гитарист, композитор, музыковед, педагог. Но затем свои основным занятием сделал исследования, архивные изыскания. В Воронеже были изданы его книги «Музыкальная жизнь дореволюционного Воронежа» и «Этюды о музыкантах-воронежцах». О Е. Болховитинове как музыкальном деятеле, А. Серебрянском, друге Кольцова, о воронежском пианисте Г. Романовском, знаменитой певице тех лет М. Марра-Непомнящей, бывшей солисткой Лондонской Королевской оперы, о творчестве Рахманинова на воронежской земле – обо всем этом поведал нам Воронцов. Досконально изучил он и историю Воронежского симфонического оркестра, подробнейшим образом воссоздав жизнь филармонии в книге «Симфонический оркестр, год за годом».

– Музыкой я стал заниматься с раннего детства, причем самостоятельно, – вспоминает Юрий Васильевич. – К девяти годам хорошо играл по слуху на гармошке, пел в деревенском церковном хоре, где

и узнал ноты. А в двенадцать самоучкой начал играть на гитаре, сначала по слуху, а потом и по нотам. Без чьей-либо помощи освоил музыкальную грамоту и элементарную теорию музыки.

В 1934 году, когда Ю. Воронцову было двадцать лет, он, не имея профессиональной подготовки, начал выступать в филармонических концертах в качестве гитариста (солиста и аккомпаниатора), участвовать в передачах воронежского радио, в музыкальном оформлении спектаклей, поставленных в драматическом театре им. А. Кольцова.

Тем временем в 1936 году Воронцов окончил физико-математический факультет воронежского университета и был оставлен на кафедре электромагнитных колебаний профессора М. Левицкой. Был в его биографии и такой любопытный факт: в том же 1936 году он собрал один из первых телевизоров в Воронеже, который принимал передачи из Москвы и даже из Берлина.

Ю. Воронцов начал преподавать физику в университете и параллельно в музыкальном училище вел класс гитары. И только уже перед самой войной он, наконец, и сам экстерном окончил музыкальное училище по классу гитары, а после войны – и музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, уже как музыковед.

– К строевой службе был негоден, – продолжает он свой рассказ, – еще в детстве получил серьезную травму глаза. Но записался добровольцем в комсомольский истребительный батальон, получил подсумок с патронами, винтовку со штыком. Приходилось охранять и военные, и промышленные объекты, патрулировать улицы... В конце войны переехал в Ульяновск к родителям и оттуда вместе с филармонией меня командировали на Первый Прибалтийский фронт, в зону боевых действий. А в 1942–1943 годах служил в Куйбышеве как артист гарнизонного Дома офицеров. Там и начал сочинять музыку...

Его раннее сочинение – вариации на тему русской народной песни «Тройка» – надолго вошло в репертуар гитаристов. И сейчас его продолжают часто исполнять на международных и всероссийских конкурсах. Позже Воронцов показывал свои лирические вальсы И. Дунаевскому, и тот поддерживал его: «Ваши параллельные квинты не правильны, – сказал он, – но звучат красиво!» Вспоминалось Ю. Воронцову и напутствие профессора М. Гнесина, ученика Римского-Корсакова: «Сочиняйте как можно больше, а показывайте как можно меньше».

С чего началась его краеведческая деятельность? Интерес к этой работе пробудил у него доцент Е. Шуляковский, работавший на кафедре истории Воронежского университета. Под его руководством

вышли два тома «Очерков истории Воронежского края». Тогда то он и предложил Воронцову написать «Историю музыкальной жизни Воронежа».

– И я застрял в архиве на всю жизнь. Написал очерк о Митрофане Пятницком и понял, что нужна настоящая систематическая исследовательская работа. После войны дореволюционный архив был уничтожен почти полностью, и начались поиски материалов в Москве, Ленинграде.

А на вопрос, кем же он себя больше ощущал – исполнителем, композитором или музыковедом, Ю. Воронцов ответил:

– Недавно вот вышли мои статьи о Болховитинове и Вишневецком в «Подъеме». «Архивариус» готовит издание моих пьес для гитары. Иногда выступаю и продолжаю сочинять. Недавно новую песню «Русская гармонь» разучила народная артистка России Екатерина Молодцова. Хочу сделать обработку стариной протяжной песни, дошедшей до нас от Евдокии Осиповой. А в общем-то всегда ощущал себя тем профессионалом, который был и остается большим любителем музыки.

Нина Емельянова (1912–1990). Более полувека с этим именем была связана музыкальная культура Тамбова. Главная, пожалуй, особенность музыковедческой деятельности Нины Николаевны Емельяновой заключалась в том, что и организаторская, и педагогическая, и просветительская ее работа оказалась чрезвычайно созвучной своему времени и месту, она была настолько же своевременной, насколько и современной. Наряду с Воронежем Тамбову – древнему русскому городу с богатыми культурно-историческими традициями, суждено было подготовить почву для вызревания новых творческих сил, для выдвижения на первый план истории тех композиторов и теоретиков, которые непосредственно участвовали в формировании композиторской организации Центрально-Черноземной области.

И деятельность Н. Емельяновой проходила тоже во многом под знаком Союза композиторов. Ее инициативе принадлежали многие творческие идеи, непосредственно связанные с общим



курсом композиторской организации. Так, молодой музыковед основывает творческое объединение самодеятельных композиторов Тамбовской области – потом сама руководит им. Она много ездит по районам и селам тамбовщины, выступает в концертах как лектор, много печатается: ее газетные и журнальные статьи в основном о музыкальной культуре своего края. Во многом Н. Емельянова способствовала открытию в Ивановке в 1981 году мемориального Дома-музея им. С. В. Рахманинова.

Яркой страницей в историю музыкальной культуры России вписалось это событие, оно же – и интереснейший факт биографии тамбовского музыковеда. Н. Емельянова избрала для себя ту область музыкознания, к которой ее коллеги обращаются, может быть, не столь уж и часто. Это область музыкального краеведения. Между тем исследования автора, пишущего о музыкальной культуре своей малой родины, имеют, безусловно, широкое историко-культурологическое значение. Парадокс ли это или закономерность, но ее наблюдения кажутся тем более ценными, чем больше они отдаляются во времени, а факты, когда-то воспринимавшиеся как нечто очевидное и обыденное, сегодня оказываются порой просто бесценными. Живая история музыкальной культуры довоенного и послевоенного Черноземья читается в наши дни как история, уже вписанная в память многих поколений, как запечатленная и состоявшаяся данность.

Свою немалую ценность имели ее книги, опубликованные в центральных и региональных издательствах: «Рахманинов в Ивановке», «Композитор Г. А. Сметанин», «П. И. Чайковский в Усове», «Музыкальные вечера – хроника музыкальной жизни Тамбова за сто лет», «В Ивановку я всегда стремился». Отдельного внимания заслуживает очерк, посвященный жизни и творчеству К. Массалитинова, который Н. Емельянова пишет к его семидесятилетию. Этот очерк и сегодня воспринимается не просто как краткий обзор событий и имен, с которыми была связана деятельность К. Массалитинова, но как воссоздание целого, многомерного пространства культуры Черноземного края.

...

Охарактеризованные выше музыковеды представляют московскую школу – свои университеты они проходили в столичном вузе. Влияние еще одной – ленинградской – традиции стало заметно ощутимо с середины 50-х годов XX века.

В 1957 году в Воронеж из Таллина приезжает музыковед и композитор **Серафим Миловский** (1905–1982). До этого, после окончания в 1936 году дирижерско-хорового и историко-теоретического отделений Ленинградской консерватории, он какое-то время работал хормейстером Украинской капеллы «Думка» и преподавал в Таллинской консерватории. В Воронеже он работал в Воронежском государственном педагогическом институте и музыкально-педагогическом училище, а с 1961 года был председателем Воронежской организации Хорового общества. Он, к слову, и сам писал хоровую музыку – кантаты («У памятника Ленину», «Кантата памяти Кольцова»), песни и хоры; свою одноактную оперу «Иван Никитин» закончить не успел. Но главная линия его деятельности – музыковедческая. Помимо статей о хоровом искусстве он создал развернутые музыковедческие труды по истории эстонской музыки, изданные в Таллине, в частности, «Хейно Эллер. Очерк жизни и творчества», «История эстонского музыкального театра», «Эстонское оперное и балетное творчество».

«Северные» мотивы звучат и во многих музыковедческих трудах **Георгия Лапчинского** (1920–1999), начинавшего свой путь в Ленинграде, где он окончил в 1952 году консерваторию по классу профессора М. Друскина и аспирантуру под руководством Ю. Келдыша. Плодотворная работа в Петрозаводске ознаменована открытием в этом городе при его непосредственном участии филиала Ленинградской консерватории, в котором он долгое время был ректором. Его работы, написанные и изданные в Петрозаводске в 1960-х годах, посвящены музыкальной культуре Карелии – диссертация «Музыка Советской Карелии», «Путь композитора» (о творчестве Г. Синесало), «Жизнеутверждающее творчество» (о творчестве Р. Пергамента), «Песенное творчество А. Голланда», целая серия статей в «Музыкальной энциклопедии», «Музыкальная культура Карелии».

Но большая часть жизни Г. Лапчинского была связана с Воронежем. Сюда музыкант приезжает, уже миновав несколько этапов интенсивной работы и профессионального становления. Как раз в это время (в 1971 году) в Воронеже открывается институт искусств, и сюда устремляются



многие перспективные специалисты. Г. Лапчинский приглашается на должность ректора, хотя позднее ему предоставили только пост проректора, а затем заведующего кафедрой истории и теории музыки.

Центром профессиональных интересов музыковеда становится творчество воронежских композиторов – оно освещается в ряде статей: «Приветливость таланта» – о творчестве Б. Выросткова, «Современность в творчестве воронежских композиторов», «Своеобразный талант» – о творчестве М. Носырева. Кроме того, музыковеда интересуют и общие вопросы музыкальной культуры Воронежа – интересный ракурс этой темы избирается автором в «Трех музыкальных эскизах»: «Шаляпин в гостях у Буденного», «С. С. Прокофьев в Воронеже», «"Катерина Измайлова" на воронежской сцене». Однако наибольшую ценность по охвату документалистики и фактологии представляет книга Г. Лапчинского «Государственное музыкальное строительство в СССР: 20–30-е годы» (на материале областей Центрального Черноземья).

Г. Лапчинский пользовался среди коллег нескончаемым авторитетом и славой крупного профессионала, человека огромного масштаба, всепокрушающей силы и глубокой порядочности. Эти качества характера он в свое время обнаружил на ответственных постах ректора, проректора, заведующего кафедрой, а также Председателя Воронежской композиторской организации и члена правления Союза композиторов СССР и Союза композиторов РФ. Уважения к нему не терял никто и никогда, даже те, по отношению к кому Г. Лапчинский вынужден был в силу определенных обстоятельств занять непримиримую позицию. В качестве примера сошлемся на В. Беляева, проштрафившегося своим письмом в обком КПСС с рядом «рацпредложений». Впрочем, дадим слово самому Беляеву: «Председателем союза тогда был профессор, блестящий музыковед Георгий Ильич Лапчинский. Это был человек-гора, крупный характер, бывший танкист, потерявший на войне ногу, мысливший по-военному четко и понимая лишь прямой мужской разговор. Вполне понятно, что мое письмо он воспринял не иначе, как попытку обхода «с тыла» и стал готовить «танковую атаку», используя главный козырь военной стратегии – элемент неожиданности. И вскоре, после очередного общего собрания, не предвещавшего никаких осложнений, меня попросили задержаться и..., «взяв в окружение», стали «долбить» по мне из всех калибров... Я стойко защищался, а Лапчинский молча наблюдал за ходом сражения... Таким образом, Лапчинский на практике дал мне понять, чем надо заниматься в жизни, и с тех пор вместо «писем» я пишу исключительно ноты...»

К ленинградской ветви культуры в Воронеже принадлежал и **Юрий Левашов** (1923–1993).

Много лет, приходя на спектакли оперного театра и концерты филармонии, воронежцы видели, как выходил на сцену человек, доносивший до публики слово о музыке, всегда доходчивое, ясное, но и всегда профессионально осмысленное, глубокое и точное. Слушали не формальный комментарий, не бравурную речь, а именно «слово», негромкое, почти магическое по своему действию и вместе с тем простое при полной тишине в зале.



На концерте, посвященном памяти Юрия Александровича Левашова, образованнейшего музыковеда, педагога и лектора, его вспоминали друзья, родные, коллеги, слушатели, и в согласии с верой в высшую духовность сам он незримо присутствовал среди тех, кто был в зале. Об ушедших всегда говорят хорошие слова – много их было сказано и о Юрии Александровиче. Но для всех была очевидна одна истина: все эти слова можно было бы сказать и при его жизни. Те, кто знали его – а это был едва ли не весь Воронеж и весь музыкальный Ленинград – помнят человека, который создал свой мир любви к прекрасному искусству и всю жизнь был предан этой любви.

Но мир этот, хрупкий и неприкосновенный, не был замкнутым пространством. Музыкант всегда легко впускал в него коллег и учеников, делился своими знаниями вдохновенно и щедро. И сам не замыкался в сфере лишь профессиональных интересов – был человеком широко эрудированным в изобразительном искусстве, в области философии, эстетики, театра, авангардного искусства. Он легко оперировал фактами смежных искусств, находя убедительные сопоставления закономерностей музыки с произведениями литературы, живописи.

Музыкант переехал в Воронеж в 1972 году. Эпоха Ленинграда для него закончилась после развода с первой женой. Разыгрался привычный сценарий из застойных времен: положен на стол партбилет, закрылись двери консерватории, как и путь к защите уже написанной диссертации.

Левашов получил прекрасное академическое образование. Окончил в Ленинграде музыкальное училище, за два года (экстерном) консерваторию как музыковед и пианист, затем – аспирантуру по классу профессора М. Друскина. В самом начале учебы оказался застигнутым войной: это случилось в Краснодаре, где он проводил каникулы. Совсем еще юным его призвали в армию и в годы войны он служил в воздушно-десантных войсках. Говорят, судьба хранит своих избранных. Погиб весь батальон Ю. Левашова, а он остался жив.

После войны началось восхождение к вершинам профессионального мастерства, которое завершилось созданием большого труда – монографии, посвященной балетам Сергея Прокофьева. В свет вышло много статей, но защита диссертации так и не состоялась. А потом как по книге судеб: «Каждый делал то, что казалось ему справедливым...» Выбор был сделан – и Левашов простился с Ленинградом.

Он любил напоминать студентам истину о том, что можно казаться умным, великим, могущественным, властным – но нельзя казаться интеллигентным. И вся жизнь его была воплощением этой аксиомы. Студенты всегда готовились к лекциям Ю. Левашова с особой тщательностью, не потому, что он был особенно строг, а наоборот его снисходительность порождала чувство стыда за недостаток знаний. Но требовательным был – в первую очередь к себе, даже имея за плечами долгие годы интенсивной работы на кафедре истории музыки в Ленинградской консерватории.

Однажды, зайдя к нему домой в начале отпуска, мы обнаружили, что он сидит за письменным столом, заваленным бумагами, книгами. «Юрий Александрович! Не пора ли и отдохнуть?» «Да нет, – отвечает, – не могу пока. Готовлюсь к осенним лекциям. Со следующего года начинается спецкурс у теоретиков, а это же так ответственно!»

Друзья вспоминают исключительную его пунктуальность: он никогда и никуда не опаздывал, и доброжелательность: любил посмеяться, но не впадал в сарказм. Отнюдь не будучи аскетом, никогда не был в числе поклонников «золотого тельца». А сколько лекций по современной музыке, которая в 1970-е годы не очень-то афишировалась в учебных программах, он прочитал в зале фонотеки!

Потихоньку, в перерывах между четырьмя инфарктами, совершал он свои ежедневные прогулки по любимому маршруту от Березовой рощи до института искусств. Болезнь не нарушила его образа жизни, не умерила ее интенсивности – просто отняла у него эту жизнь. Как будто и не спешил он никуда, а успел много...

Профессиональные интересы Ю. Левашова в основном были направлены на проблемы современного искусства: творчество Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Мартину, Щедрина. Имя Левашова было хорошо известно в мире российской музыкальной науки, об этом свидетельствуют многочисленные статьи в престижных научных сборниках «Очерки по теоретическому музыкознанию», «Вопросы современной музыки», «Из истории музыки XX века» и журналах «Советская музыка» и «Музыкальная академия». Конечно, абсолютно органично в тему музыкальной современности вписывались и проблемы Союза, творчество воронежских композиторов, всякий раз становившееся для Ю. Левашова импульсом к активным аналитическим размышлениям и поводом еще раз представить своих коллег по Союзу композиторов широкой слушающей и читающей публике.

Он писал о премьерах музыкальных сочинений, об авторских вечерах и концертах, о фестивалях: живописуя события, делал в ходе повествования актуальные моменты комментарии и короткие, но емкие, «на злобу дня», отступления.

Свою последнюю статью Ю. Левашов, которую он, направил в редакцию, так и не успел увидеть на страницах журнала. В феврале 1993, почти сразу после того, как статью приняли к публикации в журнале «Музыкальная академия», Юрия Александровича не стало.

...

Сегодня среди музыковедов Союза помимо авторов этой книги работают такие видные ученые России, как доктор искусствоведения, профессор Владислав Девуцкий, специалист в области музыкальной психологии и пианистка, лауреат Международного и Всероссийских конкурсов Лариса Вахтель (недавно она защитила докторскую диссертацию), кандидаты искусствоведения Натэлла Казарян, Марина Сараева, Елена Бойкова и Галина Сысоева (ведущий музыкальный этнограф региона), а также лектор филармонии Валентина Коловина. Каждый из представителей всей этой когорты активных пропагандистов творчества воронежских композиторов имеет свой круг профессиональных интересов, который, впрочем, тоже весьма широк и не ограничен лишь наукой, педагогикой или публицистикой.

Деятельность В. Девуцкого включает несколько направлений. Основные из них зафиксированы в книгах об особенностях музыкальной фразировки и законах музыкальной драматургии. В. Девуцкий написал «Стилистический курс гармонии» и ввел его в учебную практику, разработал ряд научных и научно-методических аспек-

тов музыкального анализа, сольфеджио, гармонии, музыкальной семиотики и музыкальной акустики. Но интересы его простираются и за пределы музыковедческой науки.

Выпускник Музыкально-педагогического института им. Гнесиных по классу Р.Н. Берберова, а сегодня признанный ученый, он давно уже в буквальном смысле преодолел условную черту между «физиками и лириками»: много лет, увлекаясь проблемами технических наук, В. Девуцкий успешно раскрывает свой потенциал одновременно в нескольких ипостасях, с его исследовательской работой музыковедов естественно соседствуют серьезные увлечения физикой, проблемам которой посвящены специальные труды: «К тайнам движения» и «О радиальных движениях электронно-протонных ансамблей», обсуждавшиеся на соответствующих кафедрах Воронежского университета. Известен Девуцкий своими композиторскими опытами (в институте он учился у А. Хачатуряна), преимущественно хоровыми сочинениями.

Когда в 1977 году Владислав Девуцкий и Натэлла Казарян приехали работать в Воронеж, в музыкальном мире города обозначились еще две яркие фигуры. Н. Казарян, его жена и единомышленник, с которой они вместе учились в Москве, начала преподавать в Воронежском музыкальном училище (ныне – колледже Ростроповичей), сосредоточив свои силы в основном на педагогике и воспитании эстетического вкуса у тех,



*Натэлла Казарян
и Мстислав Ростропович.
Вечер Молодежного клуба*

для кого профессиональное формирование и становление только начиналось. Многие выпускники Н. Казарян, успешно реализующие себя в музыковедческой профессии в разных городах России, с благодарностью вспоминают ее Молодежные клубы, которые она регулярно проводила в Доме композиторов. Встречи с известными композиторами – Б. Тищенко, В. Екимовским, О. Галаховым, со многими музыковедами и исполнителями всегда бывали заманчивы для публики. Немало

внимания уделялось и творчеству воронежских авторов – Б. Выросткову, А. Украинску, С. Волкову, Б. Надеждину.

Ряд вечеров был посвящен памяти М. Носырева. Для самого музыковеда творчество М. Носырева стало одной из тем ее исследовательской работы: о его жизни и его музыке она писала в статьях «Памяти композитора. Эссе о М. И. Носыреве», «Судьба поколения в симфониях М. И. Носырева», «К 80-летию со дня рождения М. И. Носырева».

Но центром научных интересов для Н. Казарян являются проблемы музыки барокко, прежде всего творчества Джезуальдо, послужившего темой диссертации. И сегодня основные направления деятельности музыковеда – это научно-методическая, публицистическая и организационная работа.

Немало интересных наблюдений о творчестве воронежских композиторов было сделано и Мариной Сараевой в ее диссертации «Проявление бинарности в музыкальном языке современных воронежских композиторов», в газетных и журнальных статьях, посвященных творчеству В. Беляева, М. Цайгера и Г. Ставолина. Известны и труды исследователя о Б. Бартоке, а также те, что посвящены проблемам музыкального хронотопа.

Однако деятельность композиторской организации не могла бы быть успешной, если бы не стремление и готовность отдельных музыкантов постоянно участвовать в концертах, исполнять новые сочинения и поддерживать творческий тонус воронежских авторов. Сотни концертов в лучших залах Воронежа, других городах и на сельских сценах, для разной – взрослой и детской – аудитории начинались со вступительного слова, – всегда емкого, образного и яркого В. Головиной. А многие премьеры камерной музыки произведений А. Украинского, Л. Чернышова, В. Беляева, С. Волкова, В. Наумова, Е. Ткачевой, Г. Ставолина, М. Носырева, А. Мозалевского и Б. Выросткова – состоялись благодаря мобильности Л. Вахтель, ее способности прочтения сложных текстов современной музыки, которую она исполняет не только в зале Союза композиторов и в Доме актера, а также в Санкт-Петербурге, Вологде, Москве, городах Германии и Польши.

Л. Вахтель успешно реализует себя в музыковедческой деятельности. Значительна ее научная работа, в том числе докторская диссертация «Психологическая концепция формирования этнокультурного стиля музыкально-исполнительской деятельности студентов». Она – автор ряда монографий, многочисленных научных статей и



Лариса Вахтель

газетных публикаций, является истинным проводником современных идей.

Состоявшийся лет пятнадцать назад в Доме актера сольный концерт Л. Вахтель, сопровождаемый глубокими комментариями, открыл новую страницу в музыкальной жизни Воронежа, а сама пианистка стала для воронежской публики воплощением необычного сочетания хрупкости, артистизма и духовной силы. Тогда она, недавняя выпускница Российской академии музыки имени Гнесиных (класс профессора Г. Гордона), положила начало музыкально-просветительскому проекту «Вариации с фортепиано». Как и цикл «Композитор и исполнитель», осуществляемый в Союзе композиторов, он был призван знакомить широкую аудиторию с сочинениями классиков и воронежских композиторов. Самой же Л. Вахтель подобные проекты дали прекрасную возможность достичь высот в искусстве интерпретации – как музыканту-исполнителю и как ведущему. Радует ее творческая активность. Она – постоянная участница выездных секретариатов Союза композиторов России, фестивалей и концертов, много и успешно выступает в качестве сольной и ансамблевой пианистки. Ее знают во многих лицах. Но всегда в центре ее внимания – фортепианная музыка: «великолепный и неподражаемый рояль, – как говорила Лариса на одном из музыкальных вечеров, – летящий сквозь века, пронзающий крылом застывшую полифонию эпох, в которой можно услышать и самого себя».



*Фольклорист
Петр Макиенко*

Свою особую линию развития музыкальных традиций в Воронеже прочерчивают и фольклористы – в Воронеже Г. Сысоева, в Липецке Е. Бойкова. Занимаясь собиранием и изучением народных песен и создавая фундаментальные исследования, они как бы подводят «материальную базу» для профессиональных композиторов. Начало этой линии ярко обозначили К. Массалитинов, П. Макиенко, и сегодня ее с особым успехом развивает заслуженный деятель искусств РФ, профессор, лауреат ряда международных и всероссийских конкурсов Г. Сысоева. Созданный ею ансамбль «Воля» приобрел славу в России и за рубежом как один из самых ярких фольклорных коллективов. С уверенностью можно сказать, что благодаря инициативам Г. Сысоевой заметно изменилась картина культурной жизни в нашем регионе. Сегодня ее пополняют и украшают ежегодные праздники «На Казанскую» в зале филармонии, знаменитые фольклорные фестивали в селе Воробьевка, экспедиции по сбору этнографического материала, активная научная работа на кафедре этномузыкологии в Воронежской академии искусств – и ни одно из «деяний» не обходится без личного участия самой Г. Сысоевой, которую можно увидеть то на сцене, поющей песни вместе со своим ансамблем, то в жюри какого-нибудь конкурса, то выступающей с докладом на научной конференции. А тем для дебатов у современных этнографов, как известно, хватает. Чего стоит хотя бы проблема истинного фольклора и его различных псевдонародных проявлений, в связи с которой споры велись так долго, что, кажется, себя уже исчерпали.

– Дебаты прекратились потому, что мнения устоялись, – говорит Галина Яковлевна. – Фольклор занял свое прочное место среди культурологических понятий. Когда-то мутация фольклора породила псевдонародную песню, которая распространилась в разных ансамблях и хорах, работающих «под народ». И эта песня стала отрицательно влиять



*Заслуженный деятель
искусств России,
профессор
Галина Сысоева*

на исконный фольклор. Сейчас же идет очень своеобразный и интересный процесс обратного влияния фольклора на псевдонародную песню. Благотворного влияния. Обновляющим я бы его не назвала. Скорее – животворящим.

Столь разные устремления музыковедов вполне созвучны стилизованным контрастам музыки, которую создают композиторы. И это объяснимо: все они объединены одной миссией – перед ними стоит задача создавать культурное пространство своего региона, изнутри расширяя его границы.

ГАРМОНИЯ ТВОРЧЕСТВА

*Миссия композитора мне кажется
подобной миссии проповедника:
она положительная и имеет целью
объединить людей путем искусства*
А. Черетин

Глава 6. Открывая Воронеж России

Историческое время СК исчисляется разными событиями – концертами, встречами, мастер-классами, конкурсами. Оно преобразует невидимые внутренние процессы творческой жизни композиторов – наших современников, придавая им вполне видимые очертания – в виде исполнения создаваемой музыки, ее слушания и обязательно присутствующих аплодисментов. И тогда та большая, уже самостоятельно существующая вторая, публичная и светская, жизнь новой музыки начинает охватывать пространства от камерного зала Дома композитора до огромных всероссийских аудиторий, что становится возможным в первую очередь благодаря фестивалям и таким сопряженным с ними музыкальным форумам как пленумы, конференции, «круглые столы». В основном подобные крупные акции бывают инициированы Воронежской организацией Союза композиторов, вовлекающей к участию в них чуть ли не весь корпус воронежских музыкантов. Приезжают в столицу Черноземья и гости – композиторы и исполнители из разных регионов России, и из других стран.

Каждый фестиваль собирал много иногородних музыкантов, каждый был отмечен своими премьерами, но, объединяясь в одну непрерывную и устойчивую традицию, каждый в то же время был по-своему оригинален, имел свою отличительную форму и соответствующее ей содержание. Так, за последние 15–17 лет в Воронеже проведено несколько выездных секретариатов Союза композиторов России, посвященных таким злободневным темам, как: «Традиции и творческий поиск. Взгляд на музыку в конце XX века», «Музыка друзей: композитор и время», «Звуковые пути: Воронежская тематика в контексте музыки России и мира», «Фольклор и композитор».



Андрей Эштай, Вячеслав Казенин, Евгений Трембовельский

Некоторые формулировки напоминают те, что использовались в прежние, советские времена, вплоть до полных совпадений. Например, определение «Композитор и время» служило составной частью не только фестиваля 2003 года, но и того, что проходил еще в 1980-е годы. Это, казалось бы, могло означать возвращение к старым концепциям. И если судить только по «вывеске», так оно и получается. Но, по сути, теперь это уже другая тема: ее содержание изменилось. В советские времена подобные темы вообще были модны. Они обслуживали тоталитарный режим, когда художник призван был содействовать официальной идеологии. Ныне под рубрикой «Музыка и время» таится целая партитура иных идей, нуждающихся в осмыслении. С одной стороны, эпоха, в которую живет композитор или музыковед, конечно же, влияет на его мирозерцание и в значительной мере определяет выбор сюжетов и художественных тем. Ну мог ли в пору Петра Ильича Чайковского родиться опус, подобный концерту для оркестра его сегодняшнего однофамильца, – «Хоккейный матч ЦСКА–Спартак в одном периоде и трех шайбах» или его же Вторая симфония «Водолей», навеянная размышлениями о новой астрологической эре. А не знаменем ли культуры начала XXI столетия стало появление на телеэкране А. Варгафтика, сделавшего из себя (изначально очень хорошего виолончелиста) шоумена: он в увлекательной форме рассказывает о многих таинствах работы музыкантов и как бы на гла-

зах публики образует новую историю музыки и переписывает старую. А сколько надо было пройти через тридцатые, сороковые и все последующие десятилетия вместе со своим поколением А. Эшпау, чтобы создать посвященный Д. Шостаковичу квартет «Concordia-Discordans» («Согласие несогласного»).

В названии «Музыка и время» прочитывается и другой смысл, определяемый разделительным союзом «и»: музыка независима от всего того, что образует напряженно пульсирующее время эпохи, например, от политических катаклизмов, технического прогресса и любых иных проявлений цивилизации. Она, можно сказать, имеет свое собственное, «внутреннее» время, не столь суетное и не так изменчивое. В нем отражаются, скорее, некие вечные законы мироздания, неподвластные ветрам истории.

Фестиваль 1997 года имел свою концепцию, в основе которой лежало стремление раскрыть через музыку и ее осмысление тему выездного секретариата: «Традиции и творческий поиск. Взгляд на музыку в конце XX века». Как всегда, фестиваль позволил продемонстрировать сочинения композиторов Воронежской организации и познакомил слушателей с сочинениями гостей, приехавших из других городов. Композиторы разных поколений представили работы как давних, так и последних лет. Было, в частности, и немало премьер: Е. Ткачевой (детские хоры «Снежный сон»), А. Украинского (два хора – «Свете тихий» и «Молитва о мире»), Г. Ставонина («Апокалипсис» № 2 – исполнялось посмертно), С. Волкова (Хор на стихи русских поэтов), А. Мозалевского (фрагменты «Всенощной», Трио для скрипки, виолончели и фортепиано), Д. Лабунского («Диалоги»). Все это дало возможность ретроспективного взгляда, который хотя и не мог быть всеохватным, внес эффект перспективы в восприятии современного творчества. На фестивале звучала музыка ушедших авторов М. Носырева и Г. Ставонина, с чьими именами прочно связаны прошлые десятилетия Воронежской композиторской организации – их произведения занимали устойчивое положение в репертуаре оперного театра и симфонического оркестра. Сочинениями этих авторов открылся и заключительный симфонический концерт, что изначально определило контекст его высокого эстетического качества и имело свой этический смысл.

Другой принцип, который был положен в основу фестиваля, – сочетание программ, рассчитанных на внимание широкой публики и интересующих в большей мере профессионалов. Такой сбалансиро-

рованный подход обусловил жанровую направленность концертов. В разных залах города звучала музыка для детей и юношества, симфоническая, камерная, хоровая, фольклорная, музыка для духового оркестра и оркестра народных инструментов. Все концерты в итоге нашли своего слушателя, а композиторы получили редкую для многих из них возможность оказаться в центре внимания и любителей, и коллег-музыкантов. К проведению фестиваля были привлечены лучшие исполнительские силы Воронежа. В их числе дирижеры и руководители коллективов В. Вербицкий, В. Кушников, М. Ефименко, В. Шорин, А. Морозов и Г. Сысоев. Исполнение отдельных произведений на фестивале вызвало наибольшее число положительных откликов со стороны публики и критики. Это и экспрессивно-драматическое переживание В. Вербицким скрипичного концерта М. Носырева, и эпически-сдержанная и мужественная дирижерская трактовка Шестой симфонии Г. Ставонина, яркая изобразительность в «Десяти песнях погонщика верблюдов» В. Горянина. Результатом давно утвердившегося тандема «композитор – исполнитель» стало волнующее исполнение музыкально-поэтической композиции по произведениям И. Бунина «Настанет день» А. Украинского (актер Е. Малишевский, певица Е. Петриченко и пианистка В. Теплитская). С искрометной виртуозностью были исполнены Пять пьес для двух кларнетов С. Волкова (Ю. Андросов и А. Лысенко).

Осмыслению и обсуждению концепции фестиваля посвящался «круглый стол» секретариата: в привычной форме свободных диалогов музыканты (большей частью музыковеды) обменивались соображениями о положении дел в современном искусстве и выражали свои взгляды на закономерности сегодняшнего этапа его развития в аспекте проблем постмодернизма. В полемически-заостренной форме шел разговор о прозвучавшей музыке. И отраднo было в одной из реплик мэтра композиции, нижегородского профессора, народного артиста России А. Нестерова услышать о той особой индивидуальности в музыке воронежцев, что составляет «свой голос этой композиторской организации» (напомним о прозвучавших на фестивале Симфонии № 2 С. Волкова, которой автор дал название «Русская», фрагментах из оперы Л. Чернышова «Иван Никитин», «Воронежских эскизах» В. Беляева, Четвертой и Пятой симфонических картинах Б. Выросткова).

Воссоздание многоплановой панорамы современного искусства стало основной целью и уже упомянутого фестиваля «Музыка друзей: композитор и время». И естественно, что эта панорама своей опреде-

ляющей стороной была вновь обращена прежде всего к воронежской музыкальной культуре. Не случайно концерт-открытие прозвучал как своего рода зачин ко всему следующему за ним музыкальному полотну. Именно с истоками, с самыми ранними ростками музыкального Воронежа ассоциировалось у слушателей выступление фольклорного ансамбля «Воля». В немалой степени такое устойчивое восприятие родилось благодаря твердой художественной позиции руководителя ансамбля, профессора ВГАИ Г. Сысоевой, которой, кстати, в те дни был вручен членский билет Союза композиторов России.

Каким предстало сегодняшнее непростое время в осмыслении авторов? По-разному его ощущал каждый из композиторов: кто – в традиции, кто – в музыкальном «народничестве», кого-то не покидало состояние неуспокоенности и постоянного поиска. Впрочем, «левые» и «правые», «авангардисты» и «традиционалисты», не впадали в ажиотаж творческого противоборства, а находили для своих сочинений взаимодополняющие позиции. И даже полюсы, обозначенные фольклором и творчеством «крайних левых», неожиданным образом смыкалась, создавая некий симбиоз эстетик и технологий, делая фольклор авангардным, а смелых новаторов обращая к его нетронутым глубинам.

Налицо была стилевая многомерность фестиваля, что само по себе вполне типично для музыкального марафона. Уже то, что за несколько дней в разных залах города прозвучало около ста сочинений, могло оказаться достаточным, чтобы залы были полны. А камерные концерты в Доме композиторов и Академии искусств, концерт «Романтик-квартета» в филармонии и хоровой концерт в Музыкальном колледже им. Ростроповичей стали аншлаговыми.

Но, как показалось, сегодняшний слушательский интерес был качественно иным. Теперь, когда говорить о запретах идей и технологий уже не актуально и не модно (все запреты сняты), слушателям представилась возможность оценивать произведения по их искренности и глубине, по мастерству, вложенному в создание опуса и в его исполнение. А значит, ожидая премьер, публика не взывала ни к эпатажу, ни к ошеломляющему взрыву. Скорее была готова принять плоды естественного и закономерного прорастания творческих идей. Одни премьеры и авторы оказались вполне узнаваемыми по знакомой уже воронежцам стилистике и манере композиторского письма (так воспринимались, например, «Метаморфозы центра Галактики» из цикла «Мироздание-2» для кларнета и фортепиано Е. Ткачевой;

«Из Воронежской тетради» для баса-баритона, 2-х сопрано и фортепиано на стихи О. Мандельштама А. Мозалевского; вокальный триптих А. Украинского «Прости...» на стихи Р. Лютой), другие несли с собой открытие новых имен и произведений. Например, впервые со своей музыкой знакомил воронежцев Дмитрий Ушаков, также принятый нынешним секретариатом в Союз композиторов РФ. Иные же из замыслов рождались задолго до теперешних событий, но свой путь к публике нашли только на этом фестивале. Такой премьерой, всплывшей из истории, стала сюита из балета М. Носырева «Донская вольница» (1976). Прозвучав сегодня, эта музыка начала новый отсчет своего времени, что, впрочем, можно сказать и о некоторых сочинениях уже исполнявшихся, но явно обретших новую жизнь в свежей исполнительской интерпретации.

Не будет преувеличением, что блистательное мастерство «Романтик - квартета» из Москвы позволило услышать в исполненной музыке такое многоцветье красок и оттенков, которое стало открытием не только для слушателей, но и для самих авторов (звучали квартеты С. Волкова и А. Украинского). Вообще выпала редкая удача – осуществить выход сочинений воронежских композиторов на российскую публику через столичные коллективы. Приглашенный на фестиваль Московский ансамбль современной музыки играл, например, сочинения М. Зайчикова и Г. Ставолина.

И здесь напомнила о себе старая проблема – проблема исполнения новой музыки. Известно, насколько вновь рожденное произведение уязвимо – подобно любому младенцу. От исполнителей зависит, сделают ли они произведение беззащитным перед критикой и публикой или возведут вокруг него крепость, оградив от многих нападков, вплоть до главной – претензий к «распавшейся» музыкальной форме? Не случайно же московские гости в ходе разговора за «круглым столом» истово желали воронежским композиторам находить адекватное их замыслам выражение – и нотное, и интерпретационное. Ведь многие возможности художественных решений находятся в руках исполнителей (для них это почти что право на соавторство): внутренняя динамика, достижение соразмерности частей и целого – это своего рода «вторая» архитектура музыки, которая в реальном звучании может стать по значению «первой».

Что же касается фольклорного ансамбля «Воля», задавшего тон фестивалю, то он естественным для народной музыки образом соединив в себе создателя и исполнителя, тем самым, возможно, и, предпринял

свою «судьбу» на фестивале – стал настоящим потрясением для публики. К ряду самых сильных впечатлений причислил выступление «Воли» председатель Союза композиторов России В. Казенин, который говорил об особом «богатстве ладов, чистоте исполнения и высоком мастерстве» коллектива, вспоминая по аналогии свои, не менее удивительные встречи с редчайшими, уникальными явлениями искусства – симпозиум по горловому пению в Туве, фестиваль ударных инструментов в Сеуле, где такой же чистоты и синхронности достигала тысячная толпа импровизирующих музыкантов.

Разговоры продолжились заботами земными, тоже, впрочем, о вечном. Речь шла о недавно прошедших (100-летие М. Блантера, А. Хачатуряна, 90-летие Т. Хренникова, Н. Богословского) и грядущих юбилеях. Тогда-то Союз композиторов РФ и поддержал инициативу воронежской организации отметить 100-летие К. Массалитинова на всероссийском уровне.

Очень плодотворным оказалось и начинание Воронежского Союза композиторов проводить фестивали современной музыки совместно с кафедрой этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств. Уже первый такой фестиваль, проходивший в 1998 году под названием «Фольклор. Композитор», стал важной ступенью в расширении сферы взаимных творческих контактов между двумя центрами музыкальной культуры Черноземья. Этот фестиваль был посвящен памяти тех, кто стоял у истоков фольклорной линии деятельности Союза композиторов – Константина Массалитинова и Петра Макиенко.

За пять дней концепция фестиваля обрела вполне конкретные очертания. В центре внимания оказались вопросы взаимодействия народного и профессионального, коллективного и индивидуального, традиционного и современного творчества, вокруг которых размышления и споры велись в XX веке непрерывно, так и не придя к окончательным постулатам и рекомендациям. Среди воронежских композиторов тоже обнаружилась известная полярность художественных позиций в отношении фольклора. Очевидным стало то, что композиторы, черпающие в нем свое вдохновение, легче достигали в своих сочинениях оптимального сочетания самобытной достоверности и авторского своеобразия, явно памятуя при этом о заветных словах Белы Бартока: «уходить корнями в прошлое – для художника не только право, это необходимость». В сочинениях, возникавших на «фольклорной волне», очевидным образом обнаружилась та гиб-

кость стилистики, в которой можно было увидеть и неисчерпаемость форм претворения фольклора, и многообразие самих национальных культур, послуживших «материалом-прообразом» для композиторов. В наибольшем приближении к фольклорному источнику оказались разного рода обработки и фантазии на темы народных песен: «Колыдки» В. Беляева, «Сибирская рапсодия» для баяна А. Тимошенко, свободная обработка русской песни «На горе, горе...» А. Мозалевского, «Соната-воспоминание» Ю. Воронцова.

Еще раз прозвучала и давно знакомая воронежской публике буффонада В. Горянина для баса-буффо и рояля «Муха», донесшая до слушателей отзвуки музыки Мусоргского и некоторых фольклорных источников. Сходное обращение к профессиональному автору, чья музыка сама могла послужить моделью для выражения национального языка – на сей раз американского джаза – проявилось и в «Фантазии на темы Джорджа Гершвина» для кларнета, скрипки, маримбы и контрабаса С. Волкова. Были на фестивале и те произведения, в которых, казалось, музыка слилась с самым дыханием народной песни. Такую полную совместимость характеров музыкальной образности, интонаций народного и авторского можно было услышать в «Шести прелюдиях» Б. Выросткова для струнного квартета, «Задумчивых песнях» для голоса с фортепиано А. Украинского, «Поэме-эпитафии» для виолончели и фортепиано Л. Чернышова, «Сюите на удмурдские темы» для фортепиано А. Вершинина, прозвучавшей в авторском исполнении.

Программу фестиваля продолжили концерты чисто фольклорных ансамблей Воронежа и области. И вот здесь фольклор предстал уже в своей первоизданной ипостаси, действительно создавая ощущение, что «земля поет». Песни, исполненные в подлинной манере со всеми тонкостями живого интонирования, разученные не по нотам, а с голоса, ломали каноны восприятия и приближали слушателей к самым истокам музыкальной цивилизации. Без наносных бытовизмов современных «интерпретаций», а со «старинным произношением» и дыханием, переданные «из уст в уста» и перенесенные на концертную эстраду, прозвучали рекрутские, величальные, свадебные, хоропроводные, плясовые и протяжные. Песня, казалось, ждала этих мгновений, когда ее поднимут из глубин истории.

– Если нет талантливых исполнителей, песня сворачивается до формулы, – сказала на одном из концертов Г. Сысоева. И в таком виде «ждет», пока не появится новое поколение достойных певцов,

которые оживят ее, раскрасив новыми красками и распевами. Фольклорные коллективы на фестивале как раз и выступили носителями этой исторической памяти. Детские ансамбли «Желанушка» и «Колечко», семейный – «Паветье», мужской – «Время», широко известная в России и за рубежом «Воля» и ставший уже реликтовым уникальным по своей истории и составу исполнителей бытовой ансамбль села Пчелиновки. Исполнители в нем немолодые – большинству уже за семьдесят, но и нынче, как и встарь, таит он в себе большие жизненные силы. Не случайно ни на миг не усомнились слушатели в правдивости рассказа запевалы и руководителя ансамбля Анны Алексеевны Булавкиной, которая вспомнила, как она «в молодости голосом крыши поднимала». И когда затянули они свою любимую «Пролетели все наши года» (так назывался и вышедший незадолго до фестиваля их компакт-диск), казалось, что года их все впереди – в жизни их песен, что исполнили на концерте вместе с ними и юные девочки из той же Пчелиновки.

Когда фестиваль вошел в третий виток своей спирали, на очередном концерте состоялась еще одна творческая встреча, которая символизировала единство слова, музыки и костюма в профессиональной и фольклорной линии творчества. Воронежская публика принимала свою землячку – ныне московского композитора и поэта В. Беляеву, которая сама читала свои стихи, сама исполняла народные песни и свои произведения под собственный аккомпанемент, сама даже вышивала узоры на своем наряде – и вся, говоря строкой из ее же стихотворения, излучала «сияние и покой». Параллельно с концертами в течение пяти дней велись научные чтения, в ходе которых с лекциями по проблемам фольклористики выступила профессор Российской академии музыки им. Гнесиных М. Енговатова.

Приобретенный на фестивале 1988 года опыт взаимного обмена идеями и суждениями композиторов, музыковедов и этномузыкологов, а также осмысление особенности и общности традиций народного и профессионального искусства оказался и полезным и перспективным. Спустя примерно десять лет Воронежская отделение Союза композиторов инициирует проведение подобной акции вновь, но теперь она приобретает уже более широкий размах, обогатившись некоторыми новыми гранями концепции.

«Композитор и фольклор» – в 2005 году под таким названием (в сравнении с названием «Фольклор и композитор» здесь, в результате перестановки слов, осуществлена смысловая инверсия) проходил

большой международный форум, объединивший фестиваль и конференцию и ставший значительным событием в рамках юбилейных торжеств в честь 100-летия Константина Массалитинова. В преддверии форума по инициативе Воронежской композиторской организации был проведен Всероссийский конкурс композиторов имени К. Массалитинова на лучшее произведение с использованием южно-русского фольклора. Образцы этого фольклора, отобранные Г. Сысоевой, были разосланы во все композиторские организации страны для возможного (но не обязательного) использования и претворения.

Конкурс проходил по трем номинациям: вокально-ансамблевой, хоровой и камерно-инструментальной. В каждой из них оказались произведения, отличающиеся оригинальностью замыслов и их воплощений. Всего было представлено более тридцати произведений композиторов Москвы, Воронежа, Санкт-Петербурга, Иркутска и Липецка.

Конкурсанты с полным основанием могли рассчитывать на компетентность жюри, в состав которого входили известные российские музыканты: секретари Союза композиторов России – народный артист РФ, профессор Московской консерватории В. Леденев (председатель), заслуженный деятель искусств РФ, главный редактор Издательского дома «Композитор» Г. Воронов и заслуженный деятель искусств РФ, профессор, председатель Нижегородской консерватории Б. Гецелев, а также воронежские профессора: народный артист РФ Ю. Романов и заслуженный деятель искусств РФ Г. Сысоева. По подведенным итогам было определено пять лауреатов (и столько же дипломантов), двое из которых представили Воронежскую композиторскую организацию: А. Украинский получил II премию за пьесу «Уединенное» для ансамбля балалаек и колокольчиков, А. Вершинин – III премию за «Коляду» для смешанного хора а'capella или ансамбля солистов. Конкурс продемонстрировал неиссякаемый во времени интерес к народным корням искусства музыкантов разных возрастов – от самых молодых до весьма почтенных. Например, еще раз о себе громко заявил известный композитор «советской эпохи» А. Холминов (Москва), удостоенный I премии за цикл из трех «Воронежских песен» для квинтета духовых. С ним разделил I премию иркутский композитор А. Тепляков за кантату для женского (детского) хора, габая и ударных «Пять русских песен». Вместе с А. Украинским II премию получила москвичка И. Астахова за сочинение «Духов день» для женского народного ансамбля.

Заключительный этап конкурса проходил в столице, а награждение победителей состоялось в Воронеже на открытии форума, объединившего, как уже сказано, фестиваль «Композитор и фольклор» (его концерты шли во всех лучших залах города) и тематически связанную с ним конференцию «О взаимодействии предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования» (она проходила в камерном зале Воронежской академии искусств). Тем самым было подчеркнуто особое значение региональных инициатив для всей российской культуры, о чем говорил в своем приветственном слове председатель Союза композиторов России Владислав Казенин. Не случайно форум проводился при поддержке не только Управления культуры и туризма Воронежской области, а и Министерства культуры РФ в рамках Федеральной целевой программы «Культура России».

Устроители форума осознавали всю сложность решения предстоящих задач, поскольку подобный проект не имел прецедентов ни по тематике, ни по своему размаху. Насколько оправдала себя идея направить форум по двум руслам и поразмыслить о роли импровизационного начала в музыке, а заодно и о сегодняшних подходах к проблеме взаимодействия композиторского творчества с фольклором? Представляется, что этим-то как раз и определяется актуальность и новизна проекта. Сами по себе темы стабильного и мобильного, композитора и фольклора, текста и его интерпретации обсуждались многократно. Но комплексное рассмотрение этих проблем на широком историческом, региональном, стилевом и национальном материале с привлечением столь «разных музык» пока не предпринималось. А именно это способно сегодня дать новые практические и научные результаты. Ведь, скажем, понятия «импровизационность» могут быть охвачены и собственно импровизации как древний и всегда существовавший (не только в фольклоре и устно-профессиональном искусстве) тип музицирования, и любые инициативы исполнителей, в том числе интерпретации нотных текстов. Импровизационность – постоянное и неотъемлемое свойство музыки, хотя и проявляющееся с разной силой. Да и тема взаимодействий композиторского творчества и фольклора – столь же вечная, сколь и новая. Казалось бы, и так ясно: фольклор издревле питает профессиональную музыку, являясь ее, как говорил С. Слонимский, живительным «витамином». Но снова и снова мы задаемся вопросом: а так ли уж важно придерживаться фольклорной тради-

ции в академическом искусстве и где предел допустимой свободы? Есть ли вообще этот предел и уместны ли здесь рецепты? Фольклористы масштаба, скажем, участника форума – профессора Московской консерватории В. Щурова, с рюкзаком обошедшего всю страну, сегодня размышляют о новых перспективах претворения русских ритмов и интонационных манер в композиторском творчестве. И уж совсем на других, как говорится, «полюсах проблемы» развивали свои идеи современнейший из современных В. Екимовский (он делился соображениями о фольклорном элементе в микро- и макроминимализме) и профессор Ростовской консерватории, знаток рока и современно-бытовой (а не только академической) культуры А. Цукер (его цель – уяснить место массовой музыки в пространстве между профессионализмом и фольклоризацией). И так далее, и тому подобное: «Не счесть алмазов...»!

Действительно, форум показал возможность по-новому решать одну из «вечных» тем музыкального творчества. По признанию участвовавших в нем гостей, уже в своем проекте он обещал стать неординарным событием, но стал акцией настолько мощной, что резонанс от него разнесся через участников и гостей по всей России. Ведь в Воронеж съехались специалисты из Москвы и Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону и Саратова, Астрахани и Белгорода, Курска и Тамбова, Липецка и Ельца, а также из Франции и Германии. Для участия в форуме прибыли порядка трех десятков ведущих российских профессоров, докторов и кандидатов искусствоведения (в их числе, помимо уже названных выше, В. Холопова, Л. Казанцева, Л. Скафтымова, Т. Масловская, Н. Огаркова), что было большой честью для воронежцев и, в то же время, признанием авторитета Воронежского Союза композиторов и Воронежской государственной академии искусств.

Обгоняя события, в Воронеж заблаговременно прибыли ноты алеторической «Композиции 7» для струнного квартета В. Екимовского, требующей от исполнителей особенно высокого уровня импровизаторских навыков. Сочинение для воронежских студентов оказалось не сразу доступным, но совместные с автором репетиции, передавшим юным музыкантам импульсы своей творческой фантазии, позволили осуществить прорыв в мир весьма сложной современной технологии. Встреча с такой музыкой для воронежцев – даже сегодня большая редкость. И интерес она вызвала огромный.

Впрочем, слушатели получили свой импульс модерна еще как бы из-за такта, в его первом же концерте, где в исполнении пригласи-

шенного на фестиваль Московского ансамбля современной музыки, возглавляемого композитором Юрием Каспаровым, прозвучали (в Воронеже впервые) сочинения Берга, Лацкано, Кейджа, Филановского, Страсного, Курляндского и Сильвестрова, где сочетание стабильного и мобильного склонялось нередко в сторону мобильного. Для данного ансамбля это привычный репертуар. А воронежских слушателей эпатировали встречающиеся в некоторых произведениях теперь уже «старые новые приемы», включающие, подчас, всякого рода шумы, скрежеты, постукивания и вздохи, которые музыканты умело эстетизировали. Хотя понятно, что не эпатаж (или не только он) принес москвичам мировую славу, которая уживается с их любовью к публике, в том числе и к воронежской, в чем признавались после концерта и они сами (не случайно ансамбль по приглашению Воронежского Союза композиторов приезжает в наш город многократно).

В цепочку композиторских экспериментов органично подключилось сочинение воронежского автора Е. Ткачевой, прозвучавшее в симфоническом концерте фестиваля (дирижер И. Вербицкий). Уже в самом его названии «Симфониетта для оркестра и магнитофонной ленты на темы народных песен воронежского края» заложено стремление композитора к новым и оригинальным звучаниям. Проблему новаций не раз затрагивали участники форума в ходе «расшифровки» прозвучавших сочинений М. Зайчикова, М. Носырева, А. Тимошенко, И. Надеждина, В. Горянина, С. Волкова, Г. Ставонина, Ю. Романова, В. Наумова, П. Рукавицына, Б. Выросткова, Д. Ушакова, а также премьерных показов тех опусов, авторы которых были победителями либо участниками конкурса имени К. Массалитинова. Это А. Тепляков, Л. Холминов, И. Астахова, А. Украинский, А. Вершинин, Л. Михайлова, О. Ростовская, Ю. Карусев и А. Мозалевский. Жапровый список фестиваля существенно пополнил и концерт «Черемуха душистая» с песенной музыкой Ю. Воронцова, Г. Ставонина, В. Руденко, В. Горянина, Т. Шипулиной, Л. Юсупова, М. Артемова, Б. Яркина и других композиторов Черноземья, внушительный ряд которых венчало имя К. Массалитинова.

Связывая одной генеральной идеей разные ипостаси академической и народной музыки, прошли, помимо уже названных, замечательные концерты смешанного хора ВГАИ «Академия» (дирижер – профессор О. Николаенко), фольклорного ансамбля «Воля» (художественный руководитель – профессор Г. Сысоева) и оркестра русских народных инструментов (дирижер – доцент Е. Ширяева).

Тема стабильного и изменяющегося, предустановленного и мобильного объединила усилия исполнителей и исследователей разных музых – средневековья, барокко, народной, классической и современной. Именно мысль об импровизационном компоненте должна была связать наши представления о музыкальных культурах разных народов и сфер, поскольку в этой проблеме переплелись чуть ли не все возможные формы, традиции и стили. «Вся история нотной культуры – это процесс затвердения композиторских намерений», – заметил композитор из Санкт-Петербурга Б. Филановский. И наверно, мы действительно имеем искаженное представление об истории искусства, которая видится нам как история воздвигнутых памятников и шедевров, хотя реальная жизнь намного богаче. Она ценна как раз своей импровизацией – в живом ли русском фольклоре, в музыке казахских кюев (на форуме была показана запись айтыса), в незатвердевших интерпретациях классических опусов, в озвученных на старинных инструментах трубных призывах петровских времен или в джазовой музыке последнего столетия. Анализом и показом этой последней, изначально импровизационной сферы творчества, блестяще выполненными лауреатом международных джазовых фестивалей, солистом Воронежской филармонии И. Файнбоймом, а также свободной беседой за «Круглым столом» в Каминном зале Дома композиторов завершился форум.

Почти целую неделю, каждый день и практически во всех залах города шли великолепные концерты с участием лучших исполнительских сил, а в Академии искусств слушались доклады по проблемам музыковедческой науки. В результате в Воронеже на время этого форума создалась особая концентрация культурной жизни с ее атмосферой праздника, аншлага, возбуждающего напряжения творческих сил, которую, как говорили москвичи и петербуржцы, они сегодня не всякий раз могут увидеть и у себя в столице.

Еще одна фестивальная линия связана с идеей вовлечения в мир современной музыки детей: они исполняют произведения членов Союза или выступают в роли авторов на концертах и конкурсах юных сочинителей в Доме композиторов и Специальной музыкальной школе-одинадцатилетке (колледже на Никитинской). Большой резонанс в стране имели, в частности, два крупных, посвященных 40-летию СК РФ события, осуществленные Воронежским союзом. Это Всероссийский конкурс юных композиторов «Постигая искусство классиков» и обобщивший его результаты трехдневный (можно сказать: трехчастный) фестиваль «На рубеже веков и смены поколе-

ний». В «экспозиции» и «репризе» фестиваля симфонический оркестр филармонии исполнял сочинения маститых авторов в качестве своеобразного музыкального приношения начинающим композиторам. Середина же этой «формы» была одновременно и лирической, и торжественной: вначале состоялся своеобразный четырехчасовой парад 25 лауреатов и номинантов конкурса (в возрасте от 8 до 25 лет), исполнивших свои опусы и получавших дипломы и подарки, а затем они вступили в непринужденный (не только чисто музыкальный) диалог со старшими коллегами, членами СК РФ из Волгограда, Воронежа, Ельца, Курска, Саратова и Липецка. В сущности это был Первый съезд юных композиторов: ведь вместе с педагогами и родителями в Воронеж съехалось тогда порядка 90–95 человек со всех концов страны – от Орла и Белгорода до Владикавказа, Новосибирска и Читы. Неизбежно восторженные отклики многочисленных участников сводились, в конечном счете, к утверждению – оригинально задуманные конкурс, фестиваль и съезд юных творцов должны стать началом новой художественной традиции российской культуры.

Акция иной направленности, побудившая воспитанников музыкальных учебных заведений Воронежа к изучению творчества местных авторов, осуществлена в 2007 году. Речь идет о фестивале «Созвучие: молодые музыканты исполняют музыку воронежских композиторов», впечатления от которого остаются свежими по сей день. Главными поставщиками юных интерпретаторов для этого фестиваля стали Детская школа искусств № 11, два музыкальных колледжа (ССМШ-одиннадцатилетка и имени Ростроповичей) и Воронежская академия искусств.

Название «Созвучие» вполне символично. Созвучие, или слияние, согласие в едином звучании разных поколений, имен, жанров, искусств, исполнительских составов – все это воспринималось как полная, насыщенная гармония, рожденная культурой города, в котором творчески активно живут как маститые, так и начинающие музыканты. И вновь было очевидно, что неслогические фестивали имеют, как ни странно, свои плюсы: количество включенных в них концертов реально обозримо и, что еще важнее, практически все имена местных авторов так или иначе включаются в программы (не секрет, что даже в «Московской осени» едва ли не большая часть московских композиторов неизбежно остается «за кадром»).

Фестиваль «Созвучие», как, впрочем, и большинство других фестивалей, был многоохватным. Он имел как историческую ретро-

спективу (через музыку Ю. Воронцова, Г. Ставолина, К. Массалитинова и А. Тимошенко), так и перспективу – наряду с давно известными композиторами – Б. Выростковым, Л. Чернышовым, В. Горяниным, В. Наумовым, С. Волковым, А. Украинским, М. Цайгером, Е. Ткачевой, Т. Шипулиной и А. Мозалевским прозвучали сочинения композиторов среднего поколения Д. Ушакова и П. Рукавицына, а также начинающих. Что же касается процента хорошей, очень хорошей и средней музыки, то на всех фестивалях – и столичных, и периферийных – он примерно одинаков, поскольку отражает живую картину реальных достижений. Данный фестиваль не стал исключением. И хотя было заметно, что шедевров рождается, может быть, и меньше, чем нешедевров, зато композиторская деятельность предстала на нем во всем своем многообразии и взаимосвязях.

Открытие фестиваля состоялось в ноябре. И потом он плавно, больше месяца, шествовал по концертным залам Воронежа, неизменно собирая большое число любителей музыки. Помимо трех стержневых концертов – хорового, оркестрового и камерного, в рамках фестиваля проведены и другие музыкальные вечера: это мемориальный концерт памяти недавно ушедшего из жизни скрипача и композитора Михаила Щурика, где молодые музыканты играли его скрипичные пьесы и сочинения других воронежских композиторов; это вечер старинной музыки в Молодежном клубе Натэллы Казарян; наконец, это концерт юных сочинителей, в основном бывших и нынешних воспитанников Л. Чернышова, А. Украинского и А. Вершинина.

Сразу же, с первого концерта, в котором выступал хор Воронежской академии искусств, была понятна, пожалуй, главная особенность этого фестиваля. За дирижерский пульт по очереди становились студенты, а в заключение – их педагог Ольга Николаенко. Нечто подобное было и на «Концерте оркестров» Музыкального колледжа имени Ростроповичей. Камерным оркестром дирижировал профессор М. Фрадин, а оркестром русских народных инструментов – заслуженный деятель искусств России М. Ефименко. Солистами же были студенты, недавние выпускники и известные музыканты. А народная артистка России Е. Молодцова выступила не только в роли певицы, но и руководителя молодежного вокального ансамбля «Родники России». И, наконец, камерный концерт носил совсем некамерный характер – опять же, по охвату жанров, форм и по представленности имен. Шедший непривычно долго – два с половиной часа – из-за динамики ярких перемен он воспринимался естественно-легко, на-

вежая мысль о быстротечности времени. Возможно это было связано и с интригующим обилием премьер – романсов А. Украинского («И нет тебя, как не было...»), Т. Шипулиной («Есть роза дивная»), двух пьес для скрипки и фортепиано Е. Ткачевой, пьесы «Заклинание огня» для кларнета и фортепиано А. Мозалевского, пьесы «Размышления» В. Наумова для домры и фортепиано.

Весь фестиваль, несмотря на его неторопливый ход и форму, чем-то напомнившую «рассредоточенные вариации», был весьма насыщен новыми, пусть и не всегда премьерными, событиями, прежде всего новыми интерпретациями молодых музыкантов. Он явно всколыхнул музыкальную жизнь в Воронеже и активизировал ее творческую энергию.

Весна 2008 года для музыкального Воронежа была наполнена особыми красками. С 3 по 28 апреля в городе проходил первый из фестивалей, торжественным поводом для проведения которых послужил 70-летний юбилей Воронежской композиторской организации. Его проект осуществлялся в рамках Всероссийского форума «Панорама музыки России» при участии приглашенного в Воронеж Московского Ансамбля Современной Музыки. Кроме того, в фестивальных концертах и творческих вечерах были представлены финские и белгородские композиторы. Так что весенние события в музыкальной жизни Воронежа стали результатом символического слияния многих культурных движений и смыслов.

Сегодня, когда поутихли разговоры о концертах, которые всем «так не хотелось бы пропустить», вполне можно сказать: первый юбилейный фестиваль оставил яркий шлейф впечатлений, открытий и незабываемых встреч. Он и в самом деле прошел с большим успехом, о чем многие говорили и писали еще тогда, забегая вперед, даже не дождавшись заключительных аккордов праздника. Отчего возникало такое нетерпение в оценках и восторгах? Оттого, наверно, что фестиваль в Воронеже был действительно похож на праздник – он полностью соответствовал значению самого слова «фестиваль» («праздничные встречи») и со всей непосредственностью являл собой бурлящую, осязаемую, материализованную жизнь духа. Проходил настоящий форум, а не «мероприятие», и он несколько не напоминал смотр или отчет по достижениям и новациям, хотя и того, и другого хватало с избытком.

А если попробовать ответить на вопрос, какова же была его «концепция», то задача эта не покажется сложной, поскольку лежащая в ее

основе идея легко просматривается. Это – создание как можно более полной картины современного музыкального искусства с учетом его расширяющегося географического контекста, включающего в себя культурное пространство от российской «нестолицы» до Москвы и далее – до европейских стиливых координат. Событие по своему значению вышло далеко за пределы Воронежа: первым авансом и одновременно свидетельством тому были афиши. Под общим «грифом» «Панорама музыки России» была «расшифровка» – «Музыкальные встречи: Россия – Финляндия, Воронеж – Белгород – Москва – Хельсинки». Публика была заинтригована и готова к неожиданностям. Потому вполне естественным воспринималось потом то, что в концертных программах произведения воронежских композиторов соседствовали с сочинениями доселе незнакомых авторов, расширяющих представления о современной музыкальной культуре.

Несмотря на долгий, почти месячный концертный марафон, фестиваль не распался на череду многочисленных и разрозненных впечатлений, а сложился в целостную форму – логически безупречную и учитывающую законы слушательского восприятия. В ней присутствовало и экспонирование нового, ранее неизвестного, и его взаимодействие в развитии с уже знакомым, и даже некое жанровое обрамление в виде авторских концертов двух воронежских композиторов – П. Рукавицына и А. Украинского.

С первым из них публика знакома меньше. Поэтому на нем лежала особая ответственность быть достойно и фактически впервые столь полно представленным собственными сочинениями. Недавно окончивший Харьковскую консерваторию как композитор и, чуть позднее, как режиссер (ранее он имел университетское филологическое образование) и всего пару лет назад получивший членский билет Союза композиторов, П. Рукавицын, тем не менее, уже имел немало сочинений разных жанров. Но до некоторых пор его больше знали как лингвиста, переводчика и руководителя студенческого театра ВГУ. В очерке о композиторе уже говорилось о его повышенном интересе к языку, звучанию фонем и смысловым нюансам перевода. Этим, пожалуй, определяется существенное направление его творческих поисков, сказавшееся, прежде всего, в вокальных произведениях на стихи англоязычных и португальских поэтов – Шекспира, Уильяма Блэйка, Редьярда Киплинга, Мануэля Бокажа, Луиса Камоиньша и других.

Многие из этих сочинений звучали в тот вечер, оставив в памяти эксперименты, родственные так называемому «третьему направле-

нию» с его мюзиклами и джазом и разного рода полистилистику с откровенными коллажами, коих у Рукавицына тоже немало (вспомним, попутно, исполнявшуюся Воронежским симфоническим оркестром незадолго до фестиваля «Одесскую рапсодию», где автор не избежал искушения и процитировал, кажется, все мелодии, причастные к жизни этой славящейся своим смешением культур «жемчужины у моря», – от гимнов Америки и Советского Союза до Бетховена и образцов украинской и еврейской музыки). В «Печальных песнях», например, где композитором был избран некий звуковой минимум, рождался свой строгий и сдержанный тон высказывания. И такое прочтение лирической поэзии Блэйка показалось тонким и проникновенным. Совсем в другом эмоциональном ключе – почти императивно, с накалом – прозвучал цикл «Развеянный по ветру» на стихи Бокажа, тоже решенный в продолжение больше романтических и отнюдь не авангардных традиций. Судя же по исполнявшимся в концерте песне на стихи Джеффри Чосера, циклу на стихи Жуашена Дюбилле, фортепианной сонате «Et tristesse» («Печаль») и пьесе «Octobre, 1918» творческие ориентиры Павла Рукавицына сходятся, скорее всего, где-то в точке пересечения утонченно романтической образности с более доступными для восприятия «облегченными жанрами», например мюзиклами. Видимо, композитор совсем не лукавил, когда говорил на этом вечере, не без оттенка самоиронии, что «начинал писать жутко авангардно, а теперь стремится отойти от сложностей и найти свой стиль в новой простоте». Во всяком случае, у многих от концерта осталось ощущение, что автор явно склонен к эксперименту и такому претворению своих неординарных концепций и технических приемов, которые бы не требовали от слушателя чрезмерно больших усилий к разгадке тайн (в нынешнем, 2010 году за свою Сонату для скрипки и симфонического оркестра П. Рукавицын был признан на международном уровне, став лауреатом престижного конкурса имени Андрея Петрова, Санкт-Петербург).

Удивительно, однако, насколько стремление к «простоте», под которой понимается отказ от искусственных и неоправданных сложностей, может привести к существенно отличающимся художественным воплощениям. И в этом можно было убедиться, побывав на втором авторском вечере, завершавшем фестиваль. О концерте А. Украинского вполне можно сказать, что это было воплощение концепции лиризма. Такой образный подтекст постоянно читался во всех его сочинениях. Не только в камерных откровениях типа ро-

манса «В грустной музыке сентября» на стихи А. Дементьева, постлюдии «Далекое» для флейты, альта и фортепиано или «Вечерней сюите» для балалайки и фортепиано, но и в музыке, полной драматической экспрессии. Ее просто плакатный пример – вокальный цикл «На разных полюсах земли» на стихи воронежской поэтессы Г. Умывакиной, в котором слышны те же лирические ноты, но на этот раз эмоции, навеянные, как всегда, размышлениями о сугубо личном, о любви, оказываются еще более сильными и яркими. Чувствовалось, что композитор идет по естественному для него пути, он органичен в своих лирических умонастроениях. И, видимо, в этом его творческая индивидуальность, о которой сегодня можно говорить как о факте свершившемся (А. Украинский принадлежит к поколению «под шестьдесят»). Если задаться вопросом, почвенник он или западник, ответ напрашивается сразу: почвенник. А вот определенно маркировать его «традиционалистом» или «новатором» будет труднее. Дело в том, что стихийные прорывы на территорию авангарда, которых у Украинского тоже немало (в исполнявшейся на фестивале фортепианной сонате «Ветры тревог» с ее конструкциями-небоскребами и сонорными эффектами они были особенно заметны), оказываются с лихвой компенсированными страницами, пронизанными мелодическим дыханием, сердечностью и естественным интонационным током рахманиновского типа (к слову, Рахманинов для Украинского – едва ли не главный стилиевой ориентир и его любимый композитор). Иными словами, приверженность к традициям русской музыки прослеживалась на концерте явно. Но это все равно не позволяло однозначно записать автора в «традиционалисты», тем более со знаком «минус», который обычно ставится как символ недостаточной творческой «прогрессивности» (категория, к слову, весьма спорная, если не сомнительная).

В течение почти целого месяца шли концерты, мастер-классы, творческие встречи, открытые дискуссии в залах Дома композиторов, Академии искусств, Музыкальных колледжей имени Ростроповичей и на Никитинской. Культурное пространство Воронежа все более наполнялось звучанием современной музыки, напоминая парад имен, стилей, городов. И в первых его шеренгах, вслед за авторским концертом П. Рукавицына, «шли» композиторы из Белгорода, давшие свой творческий ответ на аналогичное выступление воронежцев в их городе. Его культура в последнее десятилетие развивается очень интенсивно. Совсем еще недавно в Белгороде создан

симфонический оркестр, а сегодня он – один из лучших в стране. Композиторскому союзу ко времени фестиваля было всего восемь лет, а он уже провел серию своих Всероссийских форумов современной музыки. Этим в какой-то мере объясняется немалый интерес к гостям из смежного региона. И он полностью оправдался. Высокую композиторскую культуру, профессионализм, способность к нетрадиционным трактовкам жанров и форм продемонстрировали Ю. Мишин, Ю. Гусев, А. Бердышев, супруги Н. Бирюков и Е. Латыш-Бирюкова. Концерт показал и исполнительские возможности этой супружеской пары: Н. Бирюков – обладатель красивого тенора – спел свой вокальный цикл «Жизнь» на стихи И. Никитина, а Е. Латыш-Бирюкова, в дуэте с мужем сыграла партию фортепиано в сочиненной ею «Поэме о цыганской Сигирийе»,.

Все последующие концерты фестиваля шли с музыкой воронежских композиторов – их произведения либо полностью определяли программу, либо органично включались в единый ряд современной музыки, в чем была особая интрига. Результатом же стало новое и, надо сказать, высокое качество восприятия искусства воронежских авторов. Концерт в Доме композиторов дал возможность вспомнить уже ушедших творцов – М. Носырева, А. Тимошенко, М. Щурика, а также воссоздать в памяти музыку М. Зайчикова, ныне живущего в Подмосковье.

На концертах же Московского Ансамбля Современной Музыки сочинения воронежских композиторов «По прочтении "Шакунталы"» Д. Ушакова, «Метаморфозы центра Галактики» из цикла «Мироздание-2» Е. Ткачевой и «Пустобрёшки» С. Волкова обрели как бы новое качество благодаря высочайшему исполнительскому мастерству московских солистов. Что-то из прозвучавшего было уже знакомо: многие, наверное, вспомнили, какой успех имели «Метаморфозы» пять лет назад на не менее панорамном фестивале «Музыка друзей»: тогда авторов с воодушевлением приветствовали сидевшие в зале А. Эшпай и В. Казенин. И в этот раз в стилистике представленного сочинения было предельно выявлено то индивидуальное тембровое решение, что созвучно выпуклым образам театральной музыки, отвечающим профессиональным интересам композитора, работающего в театре.

А вот для Д. Ушакова и С. Волкова нынешний фестиваль стал событием двойным по значимости: в концертах прошло премьерное исполнение их сочинений, открывших неожиданные для публики

творческие грани создателей. Обычно сдержанный в части технических экспериментов С. Волков в своих «Пустобрешках» затеял изобретательную игру тембров флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано – и получилась искрящаяся и остроумная русская музыкальная шутка: аллюзии со Стравинским были тоже частью задуманной композитором инструментальной «скоморошины». А когда прозвучало сочинение Д. Ушакова, границы образного и звукового мира этого композитора расширились для тех, кто судил о его творчестве по жанру духовных песен, составлявших основу его авторских концертов. Эта область, будучи очень важной, оказалась все-таки лишь одной из частей намного более сложного конгломерата творческих идей и задач композитора. Главная среди них, о которой как-то сказал он сам, – создание космоса православного человека. Как оказалось, такой космос и в эстетическом, и в изощренно-техническом аспектах весьма широк – мы бы сказали: это не микро-, а макрокосмос.

Поскольку фестиваль в Воронеже был задуман как часть панорамы общеевропейской музыкальной культуры, на нем некоторое время было отдано не только белгородцам и москвичам, но и зарубежной музыке, в частности, гостю из Финляндии Пертту Хаапанену. Общая же картина представленной финской музыки была шире. На фестивале, кроме его опусов, звучали произведения Паси Лиитикайнена, Анти Аувинена и Рикка Талвитие, позволившие уяснить приоритеты национальной школы.

Для того, чтобы еще полнее представить себе контекст, в котором существовали в те дни воронежские композиторы, попытаемся наметить стилиевые контуры этой школы. Оказалось, что находясь в русле общемодернистских новаций, активно осваивавшихся с послевоенных лет, финская музыка, между тем, не потеряла свое «лицо». Но ее первая примета парадоксальным образом ломала представления об «индивидуальности» стиля, поскольку она и есть – синтез самых различных стилей. Многие композиторы Финляндии получали образование в странах Западной Европы – во Франции, Германии. И потому в финской музыке наблюдается так много влияний. «Я и сам, – сказал П. Хаапанен, – на своем мастер-классе пытаюсь объединять разные стили и музыкальные миры. Что это: постмодернизм или нет? Я не знаю. Но не хотелось бы быть эклектиком и сочинять музыку так, будто ты пришел в магазин – и берешь то, что уже есть. Эксперимент как раз и позволяет избегать всяких клише в творчестве, дает простор фантазии».

Выпускник академии музыки им. Сибелиуса, Хаапанен стажировался в Париже и Копенгагене, несколько лет возглавлял знаменитое общество «Откройте уши!», утверждавшего высокий художественный статус модернизма в Финляндии. За тридцать лет его деятельности (оно основано в 1977 году) финны окончательно завоевывают свое место в общем русле так называемого евростиля (тринадцать побед на конкурсах в Париже). А отсюда культ чистого интеллектуализма в творчестве, когда замысел чуть ли не идентифицируется с техническим приемом: порою кажется, что «как это сделано» становится не менее, а может быть, более важным, нежели «что воплощает эта музыка». Впрочем, многое здесь зависит от исполнителей.

Музыканты Московского Ансамбля Современной Музыки создавали оригинальную «сценическую драматургию», склоняясь к особому рода роскошествам театра камерной музыки. И потому, когда в «Элегии подражания» П. Хаапанена идея цирковых масок, о которой предупредил сам автор, начала воплощаться не только в звуковых, а и в зрительных образах, реализуясь буквально на глазах у публики, – мысль о возрастании роли исполнителя, когда он играет остро современную музыку, всплывала вновь и вновь. В данном сочинении миссия побыть в «театральной» роли затейливых масок, была возложена на флейту, скрипку и фортепиано – и абсолютно совершенно выполнена И. Лундиным, М. Болховитиным (в прошлом воронежцем) и М. Дубовым. В другом, не менее оригинальном произведении того же автора для виолончели-solo, где фонема названия «Kre'akh Пв» становится инвариантом всего происходящего в музыке, разнообразие событий достигалось во многом тоже благодаря блестящему, неистощимому напору исполнительского мастерства С. Асташонка.

Хотя, казалось бы, чем еще можно удивить воронежскую публику, пусть не столичную, но вполне искушенную, для которой встречи с современным искусством, благодаря инициативам Союза композиторов, давно вошли в «распорядок» городской музыкальной жизни? Ведь с блистательными солистами Московского Ансамбля Современной Музыки, как и с ансамблем «Студия новой музыки» Московской консерватории воронежцы встречаются не впервые. Прославленные музыканты, уже два десятка лет исполнившие свыше пятисот мировых и российских премьер, хорошо помнят, что какие-то из этих премьер проходили в Воронеже. И как говорили после концерта сами артисты, воронежская публика радовала их своим неподдельным вниманием.

Не первый раз встречали воронежцы москвича В. Екимовского, стоящего сегодня в одном из первых рядов российского авангарда (после смерти Э. Денисова он возглавил АСМ-2). Композитор постоянно аккумулирует новые концепции и решения, не повторяя идей, ранее уже воплощенных, – такова природа самобытного таланта. Каждое новое сочинение, по его же словам, должно быть экспериментом. И сегодня открытий «от Екимовского» было, конечно, как всегда, много. Его квартет (название не для суеверных – «Лебединая песня»), исполненный преподавателями и студентами Воронежской государственной академии искусств А. Василенко, Ю. Лазовской, С. Левченко и А. Щеголевой), поразил своим дополнительным сценографическим рядом, – летящими с пюпитров партитурными страницами, все более приобретающими форму лебединых крыльев. Другой опус – Триосоната, сыгранный московскими солистами, заинтриговал легко «читаемыми» в современном тексте стилями старинных танцев. Рассказывая о своих сочинениях на встрече со студентами, В. Екимовский представил слушателям и ряд опусов, открывших совсем иные композиторские миры. «Тризна по Финнегану», написанная по роману Дж. Джойса, и скрипичный концерт «Attalia princips» по рассказу В. Гаршина буквально взорвали атмосферу спокойных и бесстрастных авторских комментариев. Тем мощнее был эффект всеподавляющей звуковой экспрессии, переполнявшей зал и, казалось, требовавшей все большего и большего пространства.

Несмотря на то, что в концертах первого юбилейного фестиваля звучала камерная музыка, он в целом носил, как было видно, далеко «некамерный» характер благодаря участию московских, белгородских и финских музыкантов, но, прежде всего, ввиду подключения мощных исполнительских сил Воронежа: солистов и ансамблей филармонии и оперного театра, преподавателей, студентов и учеников академии искусств, музыкальных колледжей и школ.

На втором фестивале в ознаменование 70-летнего юбилея организации, проходивших в декабре, были иные программы и новые гости из Москвы – председатель СК России, народный артист РФ, лауреат Государственной премии РФ В. Казенин, блистательная пианистка, органистка и композитор, лауреат международных конкурсов, заслуженная артистка РФ Т. Сергеева, недавний выпускник Московской консерватории, лауреат международных конкурсов, совмещающий в себе дарования виолончелиста, композитора и общественного деятеля (он сейчас возглавляет МОЛОТ – Молодежное отделение Союза

композиторов России) Я. Судзиловский, а также талантливейший дирижер Р. Бельшев, снискавший репутацию знатока и пропагандиста современной симфонической музыки. На этом фестивале, кроме концертов и «круглого стола», были и торжественные акции – вручение Воронежскому союзу и каждому его сотруднику и члену почетных грамот и дипломов от Министерства культуры РФ, правительства Воронежской области, областного и городского комитетов по культуре, от смежных творческих объединений, от Думы и иных государственных и общественных структур, наконец, от концертных и образовательных учреждений, давние дружеские связи с которыми основываются на общности художественных интересов.

Исключительно содержательными и полезными (особенно для многочисленных студентов, стремившихся не пропустить ни одну из акций форума) стали творческие встречи с блистательными музыкантами – Т. Сергеевой и Я. Судзиловским. Поскольку они шли непосредственно друг за другом, было очевидно, сколь самобытны и непохожи их таланты.

Т. Сергеева буквально поразила аудиторию, исполнив свои и казенские опусы (а на одном из концертов еще и сочинения воронежцев Волкова и Ушакова) в невероятных темпах, с поразительными динамическими контрастами (наверное, от десяти *forte* и до семи *piano*) и тончайшей обработкой звуковой материи. Встреча со столь большим художником для композиторов была тоже важной, поскольку она давала повод для размышлений о творческих критериях и самооценках. К слову, на фестивале прозвучал и еще один опус Т. Сергеевой – Соната для саксофона и рояля, успеху которого способствовал совсем еще юный (он приехал из Москвы со своей мамой), но уже достигший высочайших исполнительских высот лауреат международных и всероссийских конкурсов Антон Скиба (в Париже в качестве награды ему вручен «Золотой саксофон»). Воронежцы с Т. Сергеевой уже были знакомы – им было памятно ее выступление вместе с высококлассным Череповецким оркестром народных инструментов в зале филармонии, когда слушатели по достоинству оценили глубину ее композиторских откровений и неистощимость темперамента, и безграничность исполнительских возможностей. Теперь на той же сцене она представила Фортепианный концерт В. Казенина, умело выявив заложенные в нем яркие образно-технологические находки.

Естественно, что в создании этой эффектной интерпретации велика роль Р. Бельшева, который оказался, ко всем его прочим достоинствам,

исключительно мобильным. Буквально за три репетиции он подготовил с оркестром сложнейшую программу, в которую, кроме концерта В. Казенина, входили Концерт для виолончели с оркестром «Вариации четырех тем» М. Зайчикова и Второй концерт для оркестра М. Цайгера (последнее сочинение перед самым концертом было снято по соображениям регламента, Камерная симфония для струнных Д. Ушакова, ряд пьес из цикла «Песни погонщика верблюдов» В. Горянина и Две липецкие песни (для симфонического оркестра) А. Вершинина. Надо сказать, что репетиции Р. Бельшева превратились в показательный мастер-класс не только для присутствующих композиторов, а и для преподавателей и студентов Академии искусств и самих артистов оркестра, которые после концерта образовали перед входом в дирижерскую комнату целую очередь, желая поблагодарить маэстро за его творчески содержательную и профессионально безупречную работу.

Оригинален на творческой встрече и в концертах был экстравагантный Я. Судзиловский, находящийся в поре яростных экспериментов с тембрами, музыкальными диалектами, фактурами и исполнительскими штрихами. Не случайно он привез две виолончели – традиционную, на которой играл с симфоническим оркестром «Вариации четырех тем» М. Зайчикова, и электрическую (с приспущенными струнами), под «аккомпанемент» которой на другом концерте сам спел (!) своего «Голого короля», используя им же сконструированные лексические и вокально-певческие приемы.

На творческих встречах их герои – Т. Сергеева, Я. Судзиловский и В. Казенин – рассказали некоторые принципы и тайны своей композиторской и исполнительской деятельности, которая у каждого, при всем различии, по-своему увлекательна и плодоносна.

Во время юбилейных чествований и в неофициальной обстановке московские музыканты постоянно подчеркивали большое уважение к Воронежскому союзу, которому в знак его «круглой даты», они и решили преподнести свое артистическое «и мастерство, и вдохновение». Пройдет совсем немного времени и на Секретариате СК России председателю Воронежской организации будет вручена медаль от Союза московских композиторов «За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки».

Оба юбилейных фестиваля вновь объединили музыкантов города, городов и даже стран. Они вовлекли слушателей в события современного музыкального творчества. И как точно сформулировал, в общем-то, известную истину еще один гость Воронежа, советник

по культуре посольства Финляндии в России Черстин Кронвалл – «Музыка – это всемирный язык, а значит, мы, представители разных культур, можем найти и узнать друг друга через музыку».

2009 год был объявлен в Воронеже как год Алексея Кольцова в ознаменование 200-летия великого земляка. И естественно, что практически вся деятельность Союза была подчинена юбилейным событиям, среди которых главными стали конкурс композиторов по произведениям А. Кольцова и фестиваль «Кольцовская муза». В следующей главе, наряду с информацией об этих акциях, вопросы претворения воронежскими композиторами стихов Кольцова будут освещены в контексте опыта всей русской, а отчасти и западной музыки.

Глава 7. «И слово, в музыку вернись».

Алексей Кольцов в музыке воронежских композиторов

Слушая музыку на стихи А. Кольцова, вновь и вновь приходишь к мысли об их неистощимости, о том, что и попростеству двух сотен лет со дня рождения поэта они продолжают оставаться для музыкантов живым источником вдохновения и основой новых звуковых воплощений.

Уже в пору создания и во все последующие времена вплоть до наших дней стихи А. Кольцова привлекали внимание своей напевностью. Они буквально просились на музыку, побуждая к их звуковому оформлению. Не случайно к ним обращались теперь уже порядка четырехсот профессиональных композиторов и просвещенных любителей музыки, создавших в общей сложности свыше тысячи произведений. Пожалуй, лишь А. Пушкин опережает в этом отношении воронежского поэта.

Процесс музыкального сотворчества с А. Кольцовым не просто продолжается, а и интенсифицируется, особенно с тех пор, как в него лет 50–60 тому назад включились земляки поэта – в основном члены композиторской организации. Общее число их сочинений стало увеличиваться из десятилетия в десятилетие и из года в год. И в пору уже задать вопрос: а не стало ли этих сочинений больше, чем самих стихов?

Ответ, скорее всего, будет положительным, что симптоматично. Ведь содержательная емкость кольцовских строк столь высока, они заключают в себе так много смыслов и возможностей индивидуальных прочтений, трактовок, интерпретаций и довоплощений, что композиторы нередко обращаются к одним и тем же текстам вновь и вновь. И их не смущает, когда данные тексты послужили уже основой музыкальных шедевров, стали репертуарными, а то и в полном смысле народными.

На стихотворение «Веселый час», к примеру, давно были написаны сочинения М. Бернарда, М. Мусоргского и С. Танеева. Невзирая на это воронежцы Л. Чернышов и А. Мозалевский предложили его новые музыкальные версии. «По-над Доном сад цветет» – теперь уже не только

известнейшая «акварель» М. Мусоргского, а и сочинения В. Наумова и Л. Чернышова. А «Пирушка», о которой тот же классик не без гордости писал – это «и по-русски, и, дерзко думать, – музыкально», не затмила созданные позднее хоры П. Чеснокова, М. Ипполитова-Иванова и уже в наше время А. Мозалевского. «Женитьба Павла» – сочинения с таким названием и с соответствующим текстом есть теперь и у Ю. Романова, и у Л. Чернышова, и у А. Мозалевского. А интонационно изысканный романс «Если встречу с тобой» написан Е.П. Ткачевой на текст, который когда-то положил в основу своего единственного «кольцовского» опуса великий М. Глинка, а затем и А. Даргомыжский. Вслед за С. Рахманиновым стихотворение «Кольцо» озвучили С. Миловский, М. Цайгер, Ю. Романов и Е. Ткачева. Последняя, кроме того, по-современному интерпретировала те строки А. Кольцова – «Не шуми ты, рожь, спелым колосом», что за предыдущие полторы сотни лет прочно вошли в музыкальный обиход в вариантах классиков романса А. Гурилева и А. Варламова. Даже мысленное произнесение начальных слов стихотворения «Обойми, поцелуй!» сразу же рождает в памяти популярнейшую мелодию М. Балакирева, выдержанную в традициях русско-цыганского романса. Надо проявить немалую волю, чтобы найти, как это сделал А. Мозалевский, свой собственный подход к заявленной поэтом теме.

Прервем на время перечень такого рода соотнесений ради следующего обобщения. Многие строки А. Кольцова рождает в памяти закрепившиеся за ними мотивы, ставшие как бы неотрывными от них, в чем, вероятно, сказывается изначально вокальная природа этих строк. Не зря, как свидетельствует В. Белинский, поэту казалось, что стихи вообще не читаются – «должно их петь» так же, как и крестьяне поют свои песни, интонационно расцвечивая свои же слова. Не случайно многие стихотворения названы им «песней» или «русской песней». Сочиняя, он порою действительно пел. В отрочестве же нередко пропевал и чужие стихи, особенно русского сентименталиста И. Дмитриева, как раз выдержанные в народном духе.

«Стань музыкою, слово» – в случае с кольцовскими стихами этот многоместимый призыв Н. Заболоцкого имеет прямое выражение. А если его адресатом вообразить композитора, то он, пожалуй, обретет и свой особый, мандельштамовский оттенок: «Останься пеной, Афродита, /И слово, в музыку, вернись». Сколь достойная для композитора задача – распознать изначальную музыку стиха и как бы усилить ее звучание, не заглушив первооснову художественного образа соб-

стгненными находками и открытиями. И это при том, что и находки, и открытия в композиторском опусе не могут не быть.

Задача, как видно, архисложная. На сегодняшних композиторов складывается высочайшая ответственность. С одной стороны, они не могут идти проторенными тропами, а с другой – едва ли должны проявлять чрезмерную инициативу, искажать изначальную чистоту, простодушие и естественность кольцовской речи, навязывая первоисточнику неприсущие ему черты, – скажем, чрезмерную экспрессию и экстравагантность, к чему может привести желание быть посовременнее и неоправданно широкое привлечение крайних технологических новаций XX – XXI веков (для этого могут быть избраны поэты других стилей). Как здесь найти золотую середину? Каждый, видимо, даст свой ответ на столь непростой в случае с А. Кольцовым, вопрос. Главное, чтобы этот вопрос стоял в принципе, и служил неким регулятором свежих идей и решений. Ведь для таких решений остается все-таки достаточно широкий диапазон, обеспечиваемый, как отмечено выше, образно-содержательной емкостью кольцовской музыки.

Взять хотя бы окрашенное яркой метафорой в восточном духе стихотворение «Пленившись розой, соловей» («Подражание Пушкину»). В творчестве русских композиторов оно имело несколько великолепных и непохожих музыкальных воплощений, среди которых – преисполненный томной неги пленительный романс (а также хор) Н. Римского-Корсакова, насыщенный терпкими фиоритурами романс А. Глазунова и ряд других. Это не помешало воронежскому композитору и дирижеру Т. Шипулиной создать на тот же текст удивительный по красоте хор, музыка которого, рождаясь из одного единственного тона, постепенно набирает все более роскошные краски, на глазах ширится, расцветает и в последний миг достигает нежно щемящей звучности девятиголосного (!) аккорда. Некоторые из этих красок взяты из палитры художников XXI века.

Конечную оценку композиторским поискам поставит, разумеется, время. Насколько, скажем, была оправдана художническая смелость С. Миловского, предложившего после великих А. Рубинштейна, М. Мусоргского и Р. Глиера свое прочтение стиха «Дуют ветры, ветры буйные»? Станет ли его вариант «Соловья залетного» столь же популярным, как и напев, созданный еще при жизни поэта неким В. Соколовым? Кто сегодня помнит этого сочинителя, как, к примеру, и автора «Хуторка» Е. Климовицкого? А между тем принадлежащие им старинные примеры русской распевности широко бытуют в народе наряду

с образцами чисто фольклорного происхождения. К слову, крестьяне нередко приспосабливают к текстам поэта и собственные мотивы – уже известные или заново созданные. Да и тексты эти они считают подчас своими. Данная традиция длится еще со времен А. Кольцова, нередко бывавшего в воронежских селах и, по свидетельству его современников, слышавшего народные песни на свои стихи (например, «Отчего, скажи, мой любимый серп»). Оправдалось пророчество В. Белинского: «Песни Кольцова пройдут в народ».

Панорама «кольцовской музыки» ширилась и географически, и жанрово. Еще в XIX веке ее образцы стали издаваться за рубежом на русском, немецком и французском языках. Поляк С. Монопоко и француз-женка П. Виардо написали на тексты Кольцова собственные романсы, а знаменитый скрипач Г. Венявский создал чисто инструментальное сочинение – Концертную фантазию для скрипки с оркестром «Воспоминание о Москве» – на материале песен Варламова «Красный сарафан» и «Оседлаю коня». П. Чайковский предпослал двум фортепианным пьесам из «Времен года» – «Июль» («Песня косаря») и «Август» («Жатва») – кольцовские строки в качестве эпиграфов.

Эта панорама еще более раздвинулась в XX столетии, особенно в его второй половине, когда, как уже отмечено, на родине поэта окрепла композиторская организация. Много, опять же, делалось и делается впервые. К. Массалитинов выступил родоначальником акапельных ансамблей (квнтетов и трио) в духе чисто фольклорных коллективов, а также сочинений для народного хора. С. Миловский первым написал многочастную «Кантату памяти А. Кольцова» для симфонического оркестра, хора и солистов, Ю. Воронцов – «Элегию памяти Кольцова», В. Беляев – балет «Алексей Кольцов», М. Цайгер – лирические распевы «Кольцо», Ю. Романов – а капелльный цикл с тем же названием, а В. Наумов – поэму для голоса и народного оркестра «Помнят хлебные нивы Кольцова». В русле кольцовских тем еще одну жанровую линию открыл Л. Чернышов своим вокально-хоровым концертом «Песни А. Кольцова».

Драматический театр, носящий имя поэта, приурочил к его 150-летию пьесу-песню «Жизнь Кольцова». Она была задумана ее автором В. Кораблиновым исключительно органично в том плане, что главным действующим лицом в ней стала музыка – не только сочинения классики, а и номера, специально созданные к данной постановке воронежцами В. Ижоговым и А. Пильщиквым. С этим спектаклем перекликается представленная на сцене того же театра 15 октября

2009 года – теперь уже, день в день, к 200-летию поэта – грандиозная фреска, объединившая театральные труппы, симфонические и хоровые коллективы, выступления певцов, инструменталистов, разного рода ансамблей, чтецов, а также деятелей культуры (местных и столичных), ее руководителей, актеров, исследователей. Общая композиция, обретшая черты торжественного и развернутого дифирамба, включала более тысячи «действующих лиц», главным из которых была, опять же, музыка, созданная членами местной композиторской организации Ю. Романовым (руководимые им «Воронежские девчата» впервые в истории ансамбля пели под симфонический оркестр) и А. Мозалевским, представившим часть «Перстенечек» из вокально-хорового концерта «Песни Кольцова».

И это лишь некоторые из относительно новых тематических и жанровых решений, рождение которых, к слову сказать, можно наблюдать и сегодня. Уже известны некоторые новые замыслы воронежских композиторов. П. Рукавицын, например, намеревается сочинить кантату «Провинциальная история» на тексты А. Кольцова, а А. Украинский – вокально-инструментальную композицию «Никогда не взойдет солнце с запада».

Объективности ради заметим, что кольцовское русло в творчестве воронежских композиторов при всей его широте и многовместимости все-таки не является ни единственным, ни магистральным. Пожалуй, лишь в 2009 году, когда отмечалось 200-летие поэта, оно, по понятным причинам, стало таковым (да и выделение именно кольцовской темы в данном очерке имеет ту же мотивировку – он писался в год юбилея). В целом же это русло органично вплетается в тот разветвленный и многоструйный поток творческих идей, что определяется претворением в музыке образов, навеянных литературой, в первую очередь, отечественной и, в частности, имеющей связи с культурой или историей Черноземья. Балеты М. Носырева «Донская вольница» и «Песнь торжествующей любви» на тургеневский сюжет, балет-симфония «Сказ земли русской» и опера «Виват, Россия!» Г. Ставонина о событиях эпохи Петра, опера и одноименная оратория Л. Чернышова «Иван Никитин», есенинский хоровой цикл «Черемуха душистая» и никитинская «Русь» К. Массалитинова, многочисленные вокальные и хоровые циклы Ю. Воронцова, В. Наумова, Л. Чернышова, В. Горянина, С. Волкова, Т. Шипулиной, А. Украинского, А. Мозалевского, В. Беляева, М. Артемова, А. Вершинина, Л. Юсупова, М. Зайчикова

и М. Цайгера на стихи чуть ли не всех русских поэтов – это лишь малая часть того, что сделано в указанной сфере творчества.

Воронежский Союз композиторов побуждает к сочинению музыки, связанной с литературными шедеврами земляков. Для этого он устраивает тематические концерты и конкурсы на лучшее произведение по текстам и сюжетам А. Платонова, О. Мандельштама, Д. Веневитинова, И. Никитина, И. Бунина и многих других, в том числе современных поэтов и писателей. Так, на одном из сравнительно недавних конкурсов в честь Платонова I премию получил А. Мозалевский.

В 2009 году, отмеченном юбилеем Кольцова, по инициативе Союза и под эгидой Воронежского областного управления культуры осуществлен уже упомянутый выше цикл мероприятий. В него вошли два фестиваля под общей рубрикой «Музыкальные встречи -2009» («Алексею Кольцову посвящается» и «Кольцовская муза») и «Конкурс на лучшее музыкальное произведение по мотивам поэта в песенно-романсовом и хоровом жанрах». Авторитетное жюри в лице народной артистки России, певицы З. Митрофановой, заслуженной артистки России, пианистки С. Гельфанд, заслуженного работника культуры, композитора А. Украинского, профессоров ВГАИ – заслуженной артистки РФ, дирижера О. Николаенко и заслуженного работника высшей школы, доктора искусствоведения В. Девуцкого подвело итоги конкурса и объявило имена лауреатов. Ими стали воронежцы Е. Ткачева (I премия за вокальный цикл «Песни любви»), Н. Массалитинова (I премия за песню-монодию «Не весна тогда...»), А. Мозалевский (I премия за хор «Крестьянская пирушка» и II премия за цикл романсов), Т. Шипулина (II премия за хор «Соловей»), В. Наумов (III премия за романсы «Голубые глаза» и «По-над Доном») и липчанин А. Вершинин (III премия за цикл «Три русские песни Алексея Кольцова»). Специальных призов от областного и городского управлений культуры удостоены, кроме того, два старейших члена Воронежской композиторской организации Л. Чернышов («За верность кольцовско-никитинской теме и создание масштабных музыкальных произведений – оперы «Иван Никитин» и одноименной оратории») и В. Наумов («За циклы песен и романсов о воронежском крае на тексты поэтов Черноземья»).

В протяженный ряд творческих событий, произошедших в рамках двух названных выше кольцовских фестивалей, были включены «Концерт концертов» для разных солирующих инструментов с симфоническим оркестром (зал филармонии), хоровой концерт из произведений воронежских композиторов на стихи Кольцова (зал Музы-

кального колледжа на Никитинской) и концерт оркестра народных инструментов (зал Музыкального колледжа им. Ростроповичей). Все остальные акции состоялись в Доме композиторов. Это: музыкальный вечер ютуба Ларисы Вахтель «Композитор и исполнитель» по теме «Отзвуки театра в скрипичной музыке», концерт-презентация сборника песен для детей и юношества «Утешение и наказ» Д. Ушакова, несколько камерных концертов под рубрикой «Русские композиторы – Алексею Кольцову» (один из них – полностью из произведений воронежцев), романсовый концерт в Доме милосердия для престарелых и инвалидов, «Приношение Кольцову: мастера искусств – победителям областного конкурса литературных сочинений, проведенного среди школьников редакцией журнала «Подъем». На фестивале состоялось и торжественное награждение победителей композиторского конкурса. Произведения всех призеров были исполнены в различных концертах наряду с музыкой русских классиков и многих современных композиторов, в первую очередь – членов Союза.

Фестивали, прошедшие в рамках «Музыкальных встреч – 2009» были, как видно, насыщены многими событиями. В памяти их участников – композиторов, тех, кто выступал на сценах, и, конечно, слушателей осталось чувство удивления и восхищения от соприкосновения с богатейшим слоем музыкальной культуры, залогом почвенности которого стало творчество великого воронежского поэта.

Не отсюда ли еще одно ощущение, именно на кольцовских фестивалях проявившееся с особенной остротой, – причастности воронежских композиторов к одной, пусть и неоднородной, культуре. И это при всех их отличиях друг от друга и склонности к индивидуализации творческих намерений. Частичную расшифровку данной идеи попытаемся осуществить в следующей главе.

*«Связь человека с местом его обитания –
загадочна, но очевидна.
Или так: несомненна, но таинственна.
Ведает ею известный древним genius loci,
гений места, связывающий интеллектуальные,
духовные, эмоциональные явления с их
материальной средой»*
Петр Вайль. Гений места.

Глава 8. Стилиевые ориентиры сообщества.

Баланс традиций и новшеств. О жанровых приоритетах

Но правомерно ли вообще ставить вопрос о некоем локальном, самостоятельном, индивидуальном качестве музыкального творчества применительно к целой композиторской организации? О таком комплексе свойств, который хотя бы условно мог бы быть сопоставим с единым стилистическим пространством образов, тем и ресурсов отдельного художника? Ведь понятия «организация», «союз», подразумевают, в первую очередь, некий структурный, формальный аспект. И функции, которые вменены в обязанность (предписаны уставом) подобной организации, носят «видимый», внешний характер. Они ориентированы, скажем, на осуществление координации ее связей с другими организациями (творческими и административными), связей композиторов с исполнителями и представителями их же профессионального цеха на фестивалях, концертах, собраниях, при обсуждении новых произведений и на мастер-классах. Понятно, что все это не обязывает композиторов проявлять единство художественных вкусов, тем более, стремиться к солидарности эстетических идеалов, равняясь на великие исторические опыты, скажем, флорентийской камераты, «Новой Веймарской школы», «Новой петербургской школы» («Могучей кучки»), французской «Le Groupe de six», АСМ и АСМ-2 и т.п.

Как видно, сама постановка сформулированного выше вопроса может показаться далеко не вполне корректной, поскольку в нем заложено смешение явлений, принадлежащих разным слоям музыкальной культуры – материальному и идеальному. К первому, как известно, относятся, в частности, все общественные институты, обслуживающие те или иные формы музыкальной деятельности – концертные

и творческие организации, концертные залы, издательства, используемые средства массовой коммуникации, школы, вузы и другие образовательные учреждения. А второй представляет собой духовное содержание культуры, которое, согласно концепции В. Меришевского, материализуется в таких объектах некоего семиотического слоя, как музыкальное произведение, музыкальный язык, стили и жанры.

Обращение к ситуации, в которой пересекаются слои музыкальной культуры со столь нерядоположными категориями, переносимыми из одного уровня в другой, неизбежно, казалось бы, приведет к смысловому сбою. Было бы рискованно, скажем, предположить, что существует какая-то своя специфика и типовые качества музыки, создающейся композиторами одного локального сообщества, объединенного, подобно географическим или градостроительным единицам, по территориальному признаку. Не случайно, воспринимая вполне привычными словосочетания «воронежские композиторы и их музыка», «нижегородские композиторы и их творчество», мы вряд ли согласимся с понятиями «воронежская музыка», «нижегородское творчество». Кстати, и понятие «воронежские композиторы» тоже весьма условно, поскольку почти все они воронежскими стали уже в зрелом возрасте. На основании же полученного ими образования и, соответственно, принадлежности к школе, можно было бы с наименьшим основанием отнести их к композиторам московским (Воронцова, Выросткова, Ткачеву, Вершинина, Ушакова, Мозалевского), ленинградским (Ставонина, Волкова, Украинского), алма-тинским (Чернышова, Горянина), новосибирским (Наумова). Заметим, что сами композиторы в плане региональной принадлежности идентифицируют себя неоднозначно: для одних ею определяются чуть ли не все реалии их творчества, другими же она воспринимается как данность, предложенная жизненными обстоятельствами (подчас случайными). Но при всем том практически все творцы в течение всего творческого пути так или иначе ассимилируются к культуре региона (как музыкальной, так и немusical), проникаются ее традициями, которые не могут не воздействовать в той или иной мере на их художественный мир. Вероятно, именно подобная ассимиляция и позволяет предположить, что феномен объединяющих свойств регионального творчества все-таки существует. Другой вопрос, какие оценки для данного явления оказались бы приемлемыми. И коль скоро любое искусство проявляет себя через определенную систему выразительных средств, жанров, стилевых признаков, то и применительно

к музыке, создающейся в воронежском регионе, можно, видимо, говорить о существовании своей системы, об особенностях ее функционирования и о процессах, предопределивших ее формирование.

Начнем с того, что исходной предпосылкой для наших размышлений и для рассмотрения обозначенных процессов как целостного явления сегодня может служить факт дистанцированности от того времени, когда эти процессы только зарождались. История профессионального композиторского творчества (даже если вести ее счет с момента утверждения официального статуса Воронежского союза, то есть с 1930-х годов, хотя начало ее восходит к веку XIX) охватывает уже сравнительно немалый отрезок времени – более семидесяти лет. За эти годы здесь сменилось, по меньшей мере, три поколения композиторов, что естественным образом сопряжено с расширением культурного поля и накоплением художественного опыта в претворении новых тем, жанров, форм и формообразующих принципов.

Сегодня этот процесс подошел к такой своей точке, которой обозначился момент этапный и итоговый, тем более, что с уходом XX века во всех сферах музыкальной практики и творчества, как и во всей российской культуре, остро переживалось воздействие мощного (только кажущегося сугубо календарным) хронологического рубежа.

Если взглянуть на перечень произведений, созданных в Воронеже за это время, а их порядка тысячи, то легко убедиться в том, насколько возросла емкость общих процессов композиторского творчества и в то же время усилилась индивидуализированность концептуальных и жанровых решений. Эти показатели развития регионального искусства отвечают, в целом, тенденциям современного искусства и даже совпадают с ними. И все же представляется допустимым говорить о стилевых чертах, особенностях и нюансах локальной композиторской традиции, что могло бы полнее репрезентовать творчество воронежских авторов.

Среди многих ракурсов рассмотрения картины регионального искусства особенно важными являются те, что связаны с жанровыми приоритетами и с балансом традиционных и новаторских черт.

Коснемся вначале второго ракурса. Известно, что соотношение старого и небывалого, традиций и новшеств, стилевых заимствований и изобретений бывает неодинаковым не только в те или иные исторические периоды и не только у различных художников. Отличаться в этом плане могут и творческие сообщества, особенно когда их члены живут и работают, что называется, бок о бок. Тогда и воз-

никают господствующие тенденции, исходящие из каких-либо предпосылок и обстоятельств, будь то уровень общей культуры региона, природа национальных подоснов, фольклорных и композиторских традиций, вкусы аудитории и характер общественного спроса, функционирование системы заказов на конкретные жанры и произведения, наличие исполнительских сил и их «продвинутость», какой-либо инспирирующий пример, скажем, творчество авторитетной личности и т.д., и т.п. Все это может подталкивать местных художников к тем или иным приоритетам.

Напомним еще раз о представленных на одном из фестивалей в Воронеже финских композиторах с объединяющим их стремлением к общемодернистским новациям при сохранении национальных корней, к освоению того, что определяется понятием «современный евростиль», отличающийся интеллектуализацией творческого процесса и выдвиганием на первый план технологических задач (по Л. Мазелю – замыслов второго рода), а также склонностью к эксперименту и объединению стилей, то есть к полистилистике.

Очевидно, что отечественные региональные школы (по крайней мере, некоторые из них) тоже имеют свое лицо. Так, у ростовских композиторов наблюдается сходная с финнами тенденция к более или менее смелым выходам к самым авангардным позициям мировой музыкальной культуры. И не случайно именно в Ростове-на-Дону уже много лет существует Ансамбль современной музыки «Каприччио», созданный по модели московских и многих западных коллективов. Он стремится играть любую новую музыку, а если старую, то все равно по-новому, активно при этом пропагандируя произведения местных авторов. Понятно, что тесное взаимодействие ансамбля «Каприччио» и Союза ростовских композиторов зиждется на встречах творческих интересах и потребностях. Они в буквальном смысле нужны друг другу. Кстати, на одном из воронежских фестивалей ансамбль «Каприччио» и композиторы Ростова-на-Дону были гостями и, выступая вслед за ансамблем Московской консерватории «Студия новой музыки», преподносили в весьма достойной интерпретации сочинения А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Гейсена, С. Слонимского, Э. Денисова, К. Уманского, А. Хевелева, Ю. Машина, М. Фуксмана и Г. Толстенко (последние четыре композитора – ростовчане).

Столь же показательным представляется образование по модели московской АСМ-2 аналогичной ассоциации в Петербурге и «Мастерской новой музыки» в Екатеринбурге.

Тенденции становления и развития Воронежской композиторской организации несколько иные. Ее стиливой рельеф, не будучи равнинным, может быть уподоблен холмистой местности, не отличающейся крутыми подъемами. Не так уж часто прибегают воронежские авторы к каким-либо острым и озадачивающим решениям и экспериментам, которые бы эпатировали и интриговали слушателей. Хорошо это или плохо? Является ли данный факт свидетельством некоей умеренности художественных задач, замыслов и темпераментов? Или же он отражает естественность, простоту, незамысловатость и органичность музыки? Ведь и в том, и в другом случае не требуется резких прорывов к небывалым приемам и средствам.

Представляется, что в тех или иных конкретных произведениях может сказаться и та, и другая предпосылка как совокупно, так и поотдельности. Но ни одна из них сама по себе не свидетельствует об узости профессиональных возможностей или о скромности концепционных и технологических решений. А несклонность к эпатажу и вообще говорит обычно не о недостатке, а скорее о глубине этических подоснов художника и зрелости (взрослости) его искусства. Не забудем, что многие композиторы (в том числе масштаба Прокофьева, Пендерецкого и Денисова), пребывавшие то или иное время в зоне авангарда, в конце концов нередко выходят из этой зоны, двигаясь по спиралеобразной орбите творчества дальше – либо вперед, либо словно бы отступая назад. В последнем случае (это, на наш взгляд, произошло в некоторых поставангардных произведениях Пендерецкого) они оказываются, скажем так, на занятых стульях теми, кто не был отягощен идеей воинствующего новаторства. Пожалуй, что многие периферийные авторы (не только они, разумеется), и воронежские в том числе, как раз из их числа. Они изначально, может быть со времени учебы, устойчиво занимают свои места. Учтем, однако, отдельные исключения: в творчестве Е. Ткачевой, А. Украинского, М. Цайгера, Л. Чернышова, П. Рукавицына, С. Волкова, Д. Ушакова, не говоря уже о М. Зайчикове, М. Носыреве и некоторых других композиторах, есть немало страниц музыки остро новаторской, неисполненной всякого рода изобретениями и открытиями.

И все же иной раз хочется пожелать, по крайней мере, некоторым из авторов, большей технологической смелости и дерзновенности, которая, конечно же, должна быть не самоцелью, а способом реализации адекватно новаторских художественных концепций. Ведь именно неординарная идея, тот едва брезжащий замысел нового (прин-

ципально нового!) произведения и подталкивает автора к поиску новых же композиционных ресурсов – техник, принципов, приемов – самостоятельно изобретенных или заимствованных из арсенала уже опробованных в мировой практике. Об этом писал А. Шнитке, считавший, правда, неосуществимой мечту художника адекватно отразить свой замысел и разделявший точку зрения Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь». И все же каждый большой композитор стремится, если удастся, ближе подойти к непосредственному выражению ощущаемой им предмузыки, которая в нем звучит и которая его толкает на поиски небывалых техник и приемов.

Переходя к вопросу о жанровых приоритетах, тоже служащих одной из существенных характеристик творчества региона, зададимся вначале отнюдь не новым вопросом о способности жанра не отвечать (или отвечать) времени? Такой вопрос всегда вставал как один из первых перед композиторами и не раз озвучивался музыковедами.

Выше отмечалось, что после нескольких лет официального отсутствия в Воронеже композиторской организации, она была восстановлена в 1962 году как отделение недавно созданного Союза композиторов России. Это стало возможным после приезда в город нескольких выпускников композиторских факультетов различных (в основном столичных) вузов. Именно в то время в советском музыкознании активно обсуждались перспективы развития оперы, симфонии и вокально-симфонического жанра, о чем можно судить по ситуации, возникшей вокруг «трилогии» статей на эту тему, опубликованных в «Советской музыке» в 1963 году (см. № № 1 – 3). Первая статья («Что волнует сегодня») принадлежала дебютировавшей на страницах журнала М. Элик, вторая («Решения мнимые и истинные») – оппонировавшему ей Д. Житомирскому и заключительная («Спор продолжается») – А. Сохору; последний поддержал тогда молодого музыковеда, на которого за призыв к поиску новых решений темы торжества «ярких положительных идеалов» и обрушилась жесткая критика с упреками в «казенном оптимизме».

Между тем настроения надежды и оптимизма, и не только «казенного», а и искреннего, действительно пронизывали атмосферу тех лет: они постоянно озвучивались в теле- и радиопередачах, газетах, в издававшихся книгах и исполнявшейся музыке. Это был плод относительной послекультуровой свободы. Стремление многих художников к монументальному воплощению гуманистических идей способствовало их ощущение (во многом, вероятно, обманчивое) смягчения

цензурных запретов (хрущевская оттепель). Может быть поэтому проблема развития крупных жанров была в то время одной из наиболее волнующих. И вопросы, всплывшие в упомянутой полемике, не случайно казались (и действительно были) столь острыми. Они, в частности, особенно ярко проявились в размышлениях о кризисе симфонизма, поскольку этот феномен представлялся уже до предела разработанным (подобно теории шахматных дебютов) в творчестве крупнейших композиторов. В атмосфере таких мнений и суждений, многие художники продолжали, тем не менее, искать свои собственные решения проблемы симфонизма, масштабных концепций и форм в условиях, как казалось, открывшихся «разрешенных возможностей».

Именно тогда стали появляться новые симфонии и иные произведения крупной формы воронежских композиторов, прозвучавшие не только в Воронеже, но и в Москве и других городах России. Это было связано с общим подъемом в истории музыкальной культуры Воронежа, в частности, с полным восстановлением композиторской организации и симфонического оркестра, с его участием в столичной декаде воронежского искусства и с многочисленными гастролями по всей стране. Расширяющийся путь на концертные сцены открывался благодаря репертуару, интенсивно обновляющемуся за счет современной музыки, в том числе созданной местными композиторами.

Очевидно, что это был период резкого изменения жанровой картины музыки региона. И чтобы точнее оценить перемены, соотнесем их с недавним прошлым музыкальной культуры Воронежа.

Еще с довоенных лет ее главным знаком была песня: тогда этот жанр был не просто массовым а, как говорили, всенародным. По своему значению он, пожалуй, даже вышел за рамки понятия «жанр», став некой доминантой всего регионального творчества. Многие опусы, создававшиеся в то время, как бы их не определяли сами композиторы, нередко являлись, фактически, той же песней, но как бы укрупненной и преображенной в кантату, сюиту, сценическое действие, а то и в оперу.

К этому последнему жанру было, как уже отмечалось, причислено произведение К. Массалитинова «Земля поет», созданное в 1961 году для народного хора и его солистов, шесть раз прозвучавшее в Кремлевском дворце съездов и затем парадным шествием прошедшее чуть ли не по всем ведущим сценам страны. Как и ранее написанная сюита «Край родной» и некоторые иные опусы, это сочинение было

фактически неким искусно выполненным сводом песенных образцов. Не случайно, наряду с дифирамбическими пророчествами этому, как казалось некоторым, «важному, по настоящему демократическому жанру», уже в то время высказывались сомнения в его перспективности. Между тем большой личный авторитет К. Массалитинова и преобладание в прессе хвалебных откликов, а также стойкие в Воронежском регионе песенно-хоровые основы искусства, по преимуществу народного, народно-профессионального и самодеятельного типа, побуждали многих авторов (В. Руденко, Ю. Воронцова, С. Миловского и других) к развитию, в первую очередь, песенного (в широком смысле) жанрового направления. (Оговоримся, что само по себе качество песенности, конечно же, не является недостатком. Это необходимо помнить, чтобы не повторять ошибки тех исследователей, которые, например, не сумели по достоинству оценить «сплошь песенную» «Хованщину».)

В тридцатые же годы в Воронеже принялись и другие ростки композиторского творчества – те предвестники будущих жанровых процессов, что в то время взращивались музыкантами с крепким профессиональным образованием, полученным в ведущих консерваториях (о некоторых из них с указанием громких имен их вузовских наставников было упомянуто в первой главе). Они осваивали разные, в том числе и крупные формы, в жанровом и тематическом отношении отвечавшие на «заказы» своего времени. О его отзвуках свидетельствуют красноречивые названия некоторых сочинений, созданных в течение двух лет после постановления ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» от 1932 года: симфония «Магнитострой», кантата «Ленин» и симфоническая поэма «История завода» Кадичева, опера «Гирей-хан» и кантата «СССР» Сметанина, Колхозная сюита Верещагина. Эти произведения образовали первые звенья той жанровой линии творчества, что найдет свое продолжение спустя 20 и более лет.

Большинство воронежских композиторов последней трети XX и начала XXI столетий работали в разных сферах, но все же имели и свои жанровые доминанты. Выделим некоторые из них, чтобы получить хотя бы приблизительную картину приоритетов регионального творчества этого периода, представленную симфониями (М. Носырева, Г. Ставолина, Б. Выросткова, М. Зайчикова, Л. Чернышова), операми (Г. Ставолина, Л. Чернышова), вокально-симфоническими и хоровыми произведениями (В. Горянина, В. Беляева, А. Мозалевско-

го), квартетами (Б. Выросткова, М. Носырева, С. Волкова), музыкой к спектаклям (В. Горянина, Е. Ткачевой, С. Волкова, П. Рукавицына). Тут любой из композиторов мог бы возразить, поскольку не только сочинения выделенных жанров находятся в их творческом портфеле. К примеру, камерно-инструментальную и вокальную музыку писали все, но для большинства композиторов не этот жанр стал индикатором их ведущих творческих устремлений.

Попытаемся теперь хотя бы в общих чертах уяснить внутреннюю трактовку некоторых жанров, претворяемых воронежскими авторами. У них, к примеру, на протяжении десятилетий установилось характерное для русской музыки соотношение двух основных сфер симфонизма – конфликтно-психологического и объективно-эпического. Прева-лированием первой из них характеризуются, в частности, симфонии М. Носырева, М. Зайчикова и Б. Выросткова, второй – Г. Ставонина.

В оперном жанре, представленном, правда, единичными приме-рами также прослеживаются классические традиции, но уже в более многозначном преломлении. Каждая из опер воронежских авторов примыкает к традиции жанра скорее на уровне «родов искусства»: здесь находят свое место и драма, и эпос, и лирика, однако жанро-вые границы оказываются как бы размытыми. Пожалуй, лишь опера Г. Ставонина «Виват, Россия!», решенная в традициях исторической оперы-драмы (она воссоздает эпоху Петра I), укладывается в рамки жанровой дефиниции: там есть и крупность стиля, и конфликтность драматургии, и глубинный пласт истории в сюжете, и ярко решен-ные народные сцены. Не случайны встречающиеся в литературе пря-мые параллели между оперой Г. Ставонина и «Борисом Годуновым». Что касается его же оперы «Олеко Дундич», написанной на десять лет раньше (1972), то свойственные ей картинность и крупные планы по-буждают говорить об эпосе, при том, что динамизм и действенность свидетельствуют, опять же, о связях с оперой-драмой. Сказанное по-будило авторов статей, посвященных Г. Ставонину (М. Нестьеву, М. Са-раеву), прибегать к сравнениям его стиля с традициями Глинки, Боро-дина, Мусоргского и Римского-Корсакова.

Еще заметней тенденция к синтезированию проступает в опере Льва Чернышова «Иван Никитин», в которой к определяющему ли-рическому типу музыкального повествования примешиваются черты психологической (история любви героев) и народной (массовые хо-ровые сцены) драмы. Кроме того, композитор достигает едва ли не ис-черпывающего описания образа поэта как в контексте его отношений

с окружающим миром, так и в раскрытии внутреннего душевного состояния героя, что позволяет избрать в качестве заглавного жанровое определение «опера-портрет».

Опера Чернышова, как видно, полностью сохраняет свой типологический статус. Не выходя за рамки сложившегося понимания оперного жанра, автор существенно обогащает его путем смешения многих внутрижанровых оперных традиций. И это – одно из проявлений эволюции музыкального сознания.

В то же время в творчестве воронежских композиторов есть немало примеров синтезирования действительно разных жанров. В них образуются характерно современные жанровые миксты, которые теперь уже воспринимаются не как новые сами по себе, а как явления, успешные превратиться в некую новую традицию, реализуемую путем перенесения из одной жанровой структуры в другую определенного типа материала и принципов работы с ним. Например, балетом-симфонией назвал Ставонин свой «Сказ земли русской» (для сравнения вспомним Четвертую симфонию А. Эшпая, в жанровом определении которой – симфония-балет – тот же микст «перевернут»), где он, отказываясь от номерного принципа, прибегает к свободно пластичному (а не ступенчатому) развертыванию сюжета. Слова (из интервью) самого композитора о том, что ему хотелось создать «балет-эпос», «балет-роман», «балет-повесть», говорят о том, что строгие рамки жанра воспринимаются им как некий «исторический релятив»¹.

Аналогичное наложение чисто музыкального и театрального планов встречается у В. Горянина в симфо-хореографической поэме «Хан и его сын», а также в хоровом действе (опять же симптоматичное определение самого автора) «Балда (по А. Пушкину)». Обе части этого последнего определения призваны подсказать необходимость сценического воплощения произведения: хор должен быть не статуарным и не целостным, а персонифицированным; вместе с солистами он призван разыграть перед слушателями-зрителями спектакль, своего рода мини-оперу.

При всем том и у В. Горянина, и у Г. Ставонина типологические границы жанра (балета, симфонической поэмы, хора) не нарушают-

¹ О сопоставлении морфологизированного (жанр как «эстетический абсолют») и феноменологизированного (жанр как «исторический релятив») подходов к решению проблемы развития музыкального жанра пишет (со ссылками на Г. Мерсмана) Г. Дауноравичене в статье «Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки» (в сборнике «Laudamus», М. | Композитор, 1992 – С.100).

ся. Они скорее расширяются, что в той или иной мере может происходить и при любых иных смещениях, скажем, чужеродных материалов или формообразующих принципов. В Симфонiette для оркестра и магнитофонной пленки Е. Ткачева вплетает в оркестровую ткань записанные в деревне голоса двух крестьян – мужчины и женщины, ведущих на своем диалекте непринужденный «разговор без правил». М. Носырев в свой хоровой Ноктюрн, написанный в 70-е годы, включил самые разные современные приемы, которыми тогда стремился овладеть, вплоть до сонористики, алеаторики и элементов серийности. Он сделал это не без оттенка самоиронии, добившись эффекта веселого китча (произведение было блестяще исполнено хором О. Шепеля, которому оно и посвящено: в кульминации исполнители скороговоркой прошептывают современно-гетерофонический канон «Шепель славный малый, Шепель славный малый»). Б. Выростков довольно часто объединяет уже в названии произведений две формы: Сюита-вариации (у него три таких опуса) или Рондо-сюита. Оригинален и М. Зайчиков, озаглавивший свой трехчастный виолончельный концерт указанием: «Вариации четырех тем» (невольнo всплывает в памяти Третий фортепианный концерт Щедрина «Вариации и тема»). Примеры подобных смещений в свете теории Г. Дауноравичена соответствуют характерной для современного искусства направленности от «старого моножанра» к «полижанру», «либрожанру» и «новому моножанру». С учетом степени экстраординарности решений названные опусы вряд ли могут претендовать на статус принципиального новаторства в развитии жанровой традиции. Тем не менее, они отражают общие тенденции трансформирования этой традиции, не говоря уже о наличии в них некоторых эксцентрически действенных и показательных ее проявлений.

Возможность (а, быть может, и невозможность) совмещения новых технологий с традиционными жанровыми канонами по-своему отразил П. Рукавицын в уже упоминавшейся ранее «Одесской рапсодии», насыщенной коллажами и стилевыми аллюзиями. Искомая свобода, вполне допускаемая обозначенным в названии жанром, проявляется здесь не только в «произвольном» нанизывании эпизодов музыкального повествования, но и в выборе самого аллюзийно-коллажного материала. Он весь строится на столкновении контрастных, а то и полярных в стилевом, национальном и историческом плане музыкальных вкраплений – гимнов Америки и России, еврейской и украинской песенок или знакомых бетховенских тем. В ре-

зультате остроумный рассказ-рапсодия об Одессе, словно бы находящейся на перекрестке многих культур мира, начинает балансировать на грани между символикой и натуралистской звукописью. Да и сама рапсодия как жанр, впитавший традиции Листа, в данном случае оказывается тоже своего рода аллюзией на романтизм, чему способствуют экспрессивность и открытость эмоций, воплощенных в музыке. Среди оригинальных концепций, отраженных уже в названии, назовем и «*Simphonia sine herois*» («Симфония без героя») того же автора, которое словно бы наводит на невольно возникающие аллюзивные контрастные отношения с произведениями, так или иначе воплощающими «жизнь героя».

Подводя итог сказанному выше, подчеркнем еще раз, что основной корпус произведений воронежских композиторов последних десятилетий принадлежит к известным жанрам старой традиции, хотя их внутреннее наполнение отличается нетривиальными и свежими содержательно-технологическими идеями. При сравнении же сегодняшней картины с жанровой ситуацией 60–70-х годов, становится очевидной вполне определенная тенденция постепенного отхода от крупных и масштабных замыслов. Так, Б. Выростковым последняя (Третья) симфония была написана в 1976 году, Л. Чернышовым (Вторая) – в 1980, М. Зайчиковым (Третья, «Мемориал») – в 1984 году. В самом конце жизни в 1980 году М. Носырев создает свою последнюю Четвертую симфонию, а Г. Ставоинин в начале 1990-х пишет Седьмую, но не успевает ее оркестровать. Большая часть полнометражных опер и балетов осталась в эпохе семидесятых (здесь мы не учитываем музыкальные спектакли ряда авторов, адресованные детям). Помимо тех, о которых шла речь выше, назовем три балета М. Носырева – «Песнь торжествующей любви» (1970), «Этого забыть нельзя» (1968) и «Донская вольница» (1976). В те же 1970–1980-е годы свой расцвет в творчестве воронежских композиторов переживает и концертный жанр, хотя отдельные его образцы создаются и позднее В. Горяниным, С. Волковым и Д. Ушаковым.

Но в целом композиторы стали чаще и охотнее обращаться к малым и средним формам, которые, правда, нередко группируются в сборники и циклы. Именно в этой жанровой сфере ведутся ныне наиболее интенсивные поиски и происходят локальные художественные открытия: у С. Волкова – в оригинальной идее-шутке «Пустобрешки» для инструментального квинтета, у А. Украинского – в новых и необычных сочетаниях тембров в целом ряде опусов, в частности,

в пьесе «Простая печальная музыка» для бас-кларнета и арфы, у Л. Чернышова – в свободно повествовательном развертывании трагического сюжета в Поэме-эпитафии для виолончели и фортепиано, а также в тонко нюансированной образности его романсов, у Е. Ткачевой – в «космичности» Метаморфоз центра Галактики из цикла «Мироздание-2» для кларнета и фортепиано и в нетрадиционном осмыслении стихов Кольцова в вокальном цикле «Песни любви», у Д. Ушакова – в обновлении жанра духовных песен в сборнике «Утешение и наказ», у А. Мозалевского – в глубоко самобытном осмыслении «Воронежских тетрадей» О. Манделштама для баса-баритона, двух сопрано и фортепиано. Список мог бы быть существенно увеличен (см. последующий раздел «Основные сочинения композиторов Воронежской организации СК России: 1950–2000 годы»). Видимо, нужно признать тот факт, что основной сферой интересов воронежских композиторов становятся, по преимуществу, камерно-вокальные и инструментальные жанры. Говорит ли это о торможении творческих процессов? Вряд ли. Скорее – о смене жанровых приоритетов, что еще раз заставляет задуматься о «неисповедимых путях» творческой мысли и перспективах ее развития. В общем потоке современной российской музыкальной культуры творчество воронежских композиторов переживает очередной этап обновления – оно устремляется к еще нераскрытым замыслам и воплощениям, к новым «правилам чуда», связь которых, как и всегда, настолько же сложна и причудлива, насколько и непредсказуема.

**Приложение. Основные сочинения воронежских
композиторов за 50-е - 2000-е годы**

Симфоническая музыка

1950-е годы	Зайчиков. «Праздничная увертюра» (1956), Скерцо для симфонического оркестра (1957)
1960-е годы	<p>Выростков. Поэма (1960), Симфония № 1 (1961), «Сказка» – фантазия для оркестра (1965), Сюита для малого симфонического оркестра (1966)</p> <p>Горлянин. Фантазия для фортепиано и симфонического оркестра (1968), Симфония (1969)</p> <p>Зайчиков. Симфония № 1 (1968), «Данкс» – симфоническая поэма по М. Горькому (1961)</p> <p>Надеждин. Симфония (1961), «Музыка для оркестра» (1968).</p> <p>Носырев. Симфония № 1 (1965)</p> <p>Ставонин. Симфонии № 1 (1960), № 2 (1967), № 3, «Ильич» (1969), Торжественная увертюра (1964)</p> <p>Цайгер. Симфония № 1 (1968)</p> <p>Чернышов. Симфония № 1 для струнных и литавр (1966), «Раб и девушка» – симфоническая поэма по казахской легенде (1968), «В Медсо» – сюита № 1 для камерного оркестра (1969).</p>
1970-е годы	<p>Беляев. Симфония с органом (1972)</p> <p>Волков. Симфониетта (1971), симфонический триптих «Сказки» (1973), «Из сказок Андерсена» – симфоническая сюита (1974), симфоническая поэма «Память» – (вторая редакция, 1975) симфоническая фантазия «Горская легенда» (1979)</p> <p>Выростков. Симфонии № 2 (1970), № 3 (1976), Эпическая поэма (1978), «Симфонические картины» – сюита для оркестра (1979)</p> <p>Горлянин. Симфо-хореографическая поэма «Хан и его сын» (1970), «Липские узоры» – симфоническая поэма (1977), «Фантазия на русские темы» (1971), «Легенда» – симфоническая поэма (1973), «Маугли» – симфоническая картинка по Р. Киплингу (1979).</p> <p>Зайчиков. Симфония № 2 (1972)</p> <p>Надеждин. 4 пьесы для большого струнного оркестра (1970).</p>

<p>1970-е годы</p>	<p>Носырев. Симфония № 2 памяти Д. Д. Шостаковича (1977) и № 3 (1979)</p> <p>Ставинин. Симфония № 4 (1973), Фантазия на тему песни Колмановского «Журавленюк» для фортепиано с оркестром (1976)</p> <p>Цайгер. Увертюра (1976).</p> <p>Чернышов. «На Усманке» – сюита № 2 для симфонического оркестра (1973)</p>
<p>1980-е годы</p>	<p>Артемов. Увертюра для симфонического оркестра (1980), Концертино для струнного оркестра (1982), Три юморески для струнного оркестра (1984), Симфония (1985), Марш для духового оркестра (1985)</p> <p>Беляев. «Героическая поэма» для оркестра – изд. М.: Советский композитор, 1983; Симфониетта «Воронежские эскизы» изд. М.: Советский композитор, 1986; Дивертисмент для струнных (1995), Триптих для оркестра (1989)</p> <p>Волков. Поэма для камерного оркестра и фортепиано (1983), Три балеты для струнного оркестра и ударных (1988), «Триптих» (1989)</p> <p>Выростков. Поэма «У вечного огня» (1984), Поэма о Воронеже (1985), Постлюдия (1985), Ноктюрн (1986)</p> <p>Горянин. «Родина» – симфоническая поэма (1981), Симфоническая сюита «Десять песен погонщиков верблиздов» (1988)</p> <p>Зайчиков. Симфония № 3 «Мемориал» (1984), Концертная увертюра для симфонического оркестра (1985), Мелоджная увертюра (1985), Поэма для смычковых (1981)</p> <p>Наумов. «Берег отчизны» – симфоническая поэма (1982), «Концертный вальс» и «Интермеццо» для оркестра (1985)</p> <p>Носырев. Симфония № 4 (1980) – изд. М.: Музыка, 1984</p>
	<p>Ставинин. Симфония № 5 (1986)</p> <p>Украинский. «Симфоническая песня» для большого оркестра (1981), «Образы моей Родины» – сюита для большого оркестра (1983), Восемь маленьких пьес для камерного оркестра (1988)</p> <p>Цайгер. Симфония № 2 (1980), «Фреска» (1981)</p> <p>Чернышов. Симфония № 2 (1980), «Эхо весны» – симфоническая поэма (1983), «Интермеццо» – для виолончели с оркестром (1981).</p>

<p>1990-е годы</p>	<p>Артемов. Прелюдия и фуга на тему ВАСН для фортепиано и струнного оркестра (1991)</p> <p>Вершинин. Симфония духовных стихов (1994–2000), «Элегия» для струнного оркестра (1996), «Ты гулянице мое...» для голоса и симфонического оркестра (1996)</p> <p>Волков. Симфония № 1 для большого симфонического оркестра (1990–1991), Симфония № 2 «Русская» (1994), «Ювенильное море» – увертюра для симфонического оркестра и смешанного хора, слова А. Платонова (1999).</p> <p>Горянин. Праздничная увертюра «К 300-летию Российского флота» для большого духового оркестра (1995), «Марш донских казаков» для большого духового оркестра (1999)</p> <p>Зайчиков. «День поминовения» – для оркестра (1991)</p> <p>Тячева. Симфонietta для симфонического оркестра и магнитофонной пленки (1991)</p> <p>Украинский. «На ночь глядя» – музыка для оркестра (1990), «Свете тихий» для арфы, струнного оркестра, колокольчиков и челесты (1991), «Из времен года» – сюита для струнного оркестра (1998)</p> <p>Ушаков. Камерная симфония для 16-ти струнных (1993)</p> <p>Цайгер. Два концерта для оркестра (1992, 1995)</p> <p>Шипулина. «Вальс» для струнного оркестра (1990), «Прощание с другом» для камерного оркестра и фортепиано (1990).</p>
<p>2000-е годы</p>	<p>Вершинин. «Весенние ожидания», пьеса из цикла «Встреча с ребенком», инструментовка для струнного оркестра (2000)</p> <p>Волков. «Благовест» – симфоническая поэма (2000), Сюита памяти А. Розанова для струнного оркестра (2000), «Воспоминания из детства» – симфоническая сюита (2000)</p> <p>С. Прокофьев–С. Волков «Сказки старой бабушки», инструментовка для симфонического оркестра (2000), «Радость для мира» – увертюра (2005), «Поэма памяти погибших во Второй мировой войне» (2010).</p> <p>Выростков. Поэма (2002)</p> <p>Мозалевский. «Скрипка и немножко нервно» на сл. В. Маяковского для чтеца и симфонического оркестра (2001)</p>

2000-е годы	Рукавицын. «Symphonia sine herois» для большого симфонического оркестра (2002), «Mockinprott-suite» – из музыки к спектаклю (2002), «Одесская рапсодия» (2005), «A Paulina» – соната для оркестра с солирующей скрипкой (2005), «Sincerely Yours» – для фортепиано, клавесина, струнного оркестра, колокольчиков и колоколов (2002), Увертюра к итальянской комедии (2005)
	Ткачева. «Вступление к тайне» – музыка для симфонического оркестра (2003), «Симфония–Метагалактика», «Te Deum» (2002)
	Чернышов. «Раб и девушка» – поэма для симфонического оркестра (2-я ред.) (2007), «Новогодний карнавал» (2-я ред.) (2010).

Произведения для инструментов с оркестром

1960-е годы	Надеждин. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1961)
	Носырев. Ноктюрн для флейты с оркестром (1960)
1970-е годы	Беляев. Концерт для фортепиано, струнных и ударных (1978)
	Волков. Концерт для кларнета с оркестром (1975)
	Надеждин. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1979)
	Носырев. Концерты для скрипки с оркестром (1972), для виолончели с оркестром (1973), для фортепиано с оркестром (1979)
	Цайгер. Концерт для фортепиано с оркестром (1973), Адажио и вариации для виолончели с оркестром (1977)
1980-е годы	Артемов. Концерт для скрипки с оркестром (1983)
	Беляев. «Пять песнопений» – концерт для баяна и струнных (1986)
	Волков. Концерт для тромбона с оркестром (1982)
	Горянин. Первый концерт для фортепиано с оркестром (1985)
	Зайчиков. «Диалоги» – концерт-поэма для баяна или фортепиано и струнного оркестра (1989)
	Носырев. Каприччио для скрипки с оркестром (1982)
	Ставонин. Концерт для голоса (меццо-сопрано) и симфонического оркестра (1984).

1980-е годы	Ткачева. Концерт для фортепиано с оркестром (1981)
	Украинский. Концерт для фагота, ударных и низких струнных (1985) Каприччио для фортепиано и камерного оркестра (1986)
1990-е годы	Артемов. Концерт для фортепиано с оркестром (1998)
	Горянин. Второй концерт для фортепиано с оркестром (1995)
	Зайчиков. «Монолог» для тромбона с оркестром (1991)
	Наумов. «Экспромт» для скрипки с оркестром (1995)
	Ставонин. Двойной концерт для флейты, валторны и симфонического оркестра (1990)
	Ушаков. Камерный концерт для фортепиано и десяти инструментов (1993), Концерт для фортепиано с оркестром (1995)
	Цайгер. Псалом-концерт для гитары с оркестром.
2000-е годы	Волков. Концерт для кларнета с оркестром (2008)
	Горянин. Концерт для двух кларнетов с оркестром (2003)
	Зайчиков. Концерт для виолончели с оркестром (вариации четырех тем) (2007)
	Рукавицын «Hear Me Say...» – концерт для фагота и большого симфонического оркестра (2001).

Камерная инструментальная музыка

1950-е годы	Выростков. Первый квартет (1959), «Пьеса» для кларнета и фортепиано (нач. 1950-х), Сонатина № 1 (1950) и № 2 (1956) для фортепиано, Три прелюдии для фортепиано (1950), Вариации для фортепиано (1951, 1954, 1955), Элегия и шутка для фортепиано (1955), «Крымские эскизы» – секстет для флейты, гобоя, кларнета, арфы, скрипки, виолончели (1956), Поэма для скрипки и фортепиано (сер. 1950-х), Соната № 2 для фортепиано (1957), Шесть прелюдий для струнного квартета на народные темы из сборников Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (1958) // М.: Советский композитор, 1963
	Надеждин. Пьесы для фортепиано, скрипки, виолончели (порядка 40 сочинений)

1960-е годы	Волков. Струнный квартет (1966), Квинтет (1967), «Картинки по сказкам Андерсена» – сюита для фортепиано (1968)
	Горянин. Вариации для фортепиано (1969), Токката (1968)
	Зайчиков. Соната № 1 для фортепиано (1962)
	Надеждин. Струнный квартет (1963), Баллада для кларнета и фортепиано (1963), Соната для скрипки и фортепиано (1963), Две пьесы для фортепиано «Хорал и речитатив» (1966), Дивертисмент в стиле Стравинского для двух фортепиано (1967), 9 фуг для фортепиано, пьесы для скрипки-сола, для флейты-сола (1963)
	Чернышов. Поэма для скрипки и фортепиано (1967), Ноктюрн для виолончели и фортепиано (1968), «Элегия» для виолончели и фортепиано (1969)
1970-е годы	Волков. «Звон» – поэма для фортепиано (1971), Соната для фортепиано (1971), «Юмореска» для фортепиано (1972) // Пьесы для фортепиано. – Вып. 16. – М.: Советский композитор, 1989. Пять прелюдий для фортепиано (1979–1985), Две прелюдии для трубы и фортепиано (1979)
	Выростков. Второй (1973) и Третий (1977) квартеты, Пять пьес для скрипки-сола (1976)
	Горянин. Соната № 1 для фортепиано (1970), Шесть детских пьес для фортепиано (1968–1973) // М.: Советский композитор, 1973.
	Зайчиков. «Контрасты» – цикл пьес для фортепиано (1979), Сонаты для альта-сола (1977), для виолончели (1982), для скрипки-сола (1991)
	Носырев. Квартеты № 1 и № 2 (1970, 1972)
	Ткачева. «Пять пьес» для скрипки и фортепиано (1976), «Три пьесы» для кларнета и фортепиано (1977), «Сюита» для гобоя и фортепиано (1978), Трио для скрипки, кларнета и фортепиано (1977), Струнный квартет (1979)
	Цайгер. Струнный квартет (1970)

1980-е годы	Артемов. Соната для фагота и фортепиано (1980), Струнный квартет (1982), Квинтет для медных духовых (1982), Соната для скрипки и фортепиано (1983), Скерцино для скрипки и фортепиано (1983), Соната для двух фортепиано (1986)
	Беляев. «Старинные танцы» – сюита для трубы, валторны и тромбона – М. : Советский композитор, 1982, Соната для кларнета и фагота – М. : Советский композитор, 1986, Вариации на тему Генделя для фортепиано – М. : Советский композитор, 1987, Соната для флейты и фортепиано (1976)
	Вершинин. Три пьесы для фортепиано (1987), Соната для фортепиано (1988)
	Волков. Три бурлеска для духового квинтета (2-я редакция, 1980), Триптих для духового квинтета (1983) / Триптих для флейты, гобоя, кларнета и фагота – М. : Композитор, 1999
	Выростков. «Осенняя новелла» – пьеса для фортепиано (1985), Баллада для фортепиано (1987)
	Горянин. Прелюдия для фортепиано (1984), Вторая соната для фортепиано (1986) // Сонатина (1 часть) – М. : Советский композитор, 1998
	Зайчиков. «Эпитафия» для виолончели, медных духовых, ударных и струнных инструментов (1984), Сонаты для фортепиано № 2 (1982) и № 3 (1986), Соната для смычковых, челести, арфы и фортепиано (1984), «Звуковые образы», ст. А. Лхматовой, для голоса, скрипки, альты, виолончели, фортепиано (1989), Элегия памяти М. Цветаевой для флейты, альты, арфы (1988)
	Надеждин. Адажио для виолончели и фортепиано (1982), Две пьесы для кларнета и фортепиано: «Размышление» и «Гротеск» (1983).
	Насырев. Квартет № 3 (1981)
	Ткачева. Струнный квартет (1982), «Post Factum» для контрабаса и фортепиано (1982), «Целый день» – фортепианный цикл (1984), Соната для гобоя и фортепиано (1987), Сюита для гобоя, гитары и чтеца (1988)
	Украинский. «Диалоги» для фагота и малого барабана (1984), Соната для скрипки-соло (1987), «Песнь привольная» и «Перезвонь» – две концертные пьесы для фортепиано (1987)
	Ушаков. Дуэт для кларнета и фагота, Трио для флейты, валторны и фагота (1989), Марш для тарелок и фортепиано (1989), «Моссовет – в Москве хозяин» – шуточная интермедия для трех сопрано, ударных, трех скрипок, виолончели и двух фортепиано, на ст. А. Барто, Семь песен для фортепиано (1989)
	Цайгер. Дво-соната для скрипки и альты (1983), «Вечер на хуторе» для контрабаса и фортепиано (1984)

<p>1990—е годы</p>	<p>Вершинин. «Сюита на темы удмуртских народных песен» для фортепиано (1990), «Встреча с ребенком», цикл пьес для фортепиано (1996), Соната для альта и фортепиано (1991), Струнный квартет (1992), Концертная пьеса для альта и фортепиано (1993), Два романса для скрипки и фортепиано (1997), Капричио для фагота и фортепиано (1998), Две пьесы для трио деревянных духовых инструментов (1996), Концертная пьеса для ансамбля ударных инструментов (1999).</p>
	<p>Волков. Пять пьес для двух кларнетов соло (1990) / Пять пьес для двух кларнетов – М. : Композитор, 1997, «Благовест» – поэма для двух фортепиано (1992), Струнный квартет № 1 памяти А. Розанова (1994), «Картинки по сказкам Андерсена» – сюита для фортепиано (вторая редакция, 1994) / Картинки по сказкам Г. Х. Андерсена. Сюита для фортепиано – М. : Композитор, 2005, Фантазии на темы Дж. Гершвина для инструментального квартета (1999)</p>
	<p>Выростков. Новелла для фортепиано (1997), Квартет № 4 памяти Д. Шостаковича (1998), Колыбельная – пьеса для фортепиано (1999).</p>
	<p>Горянин. Две прелюдии для фортепиано (1997)</p>
	<p>Зайчиков. Соната для фортепиано № 4 (1990), Соната для скрипки–соло (1991), Музыка для смычкового квинтета и кларнета (1990)</p>
	<p>Мозалевский. Фортепианное трио (1997)</p>
	<p>Надежин. Три пьесы для фортепиано (1994), пьесы для гобоя–соло(1995), для кларнета–соло (1997), «Лабиринт» для ансамбля из восьми инструментов» (1998), Триптих для фортепиано «Три символя»(1999)</p>
	<p>Ткачева. «Джордано Бруно» – соната–фантазия (1996)</p>
	<p>Украинский. Фантазия для двух фортепиано «О России с любовью и болью» (1990), «Простая печальная музыка» для бас–кларнета и арфы (1990), Соната для фортепиано «Ветры тревог» (1991)</p>

1990-е годы	Ушаков. Семь пьес для струнного трио (1990), Вариации для фортепиано (1990), партита для фортепиано (1990), Соната для флейты и фортепиано (1991), Соната для скрипки и фортепиано (1992), Октет для квартета деревянных духовых и квартета струнных (1992), «По прочтении Шакунталы» – пьеса для органа (1994), Двенадцать пьес для скрипки-сола (1993–1995), «Три тональности мастера Куана» – пьеса для арфы, по мотивам китайской народной повести (1995), Концерт-поэма для альта-сола (1996), редакция для двух альтов (1997)
	Цайгер. «На исходе Великой субботы» для фортепиано (1995)
	Шипулина. «Романо» для скрипки и фортепиано (1995)
2000-е годы	Волков. Концертино для двух фортепиано (2005), Рождественская прелюдия для скрипки и фортепиано (2006), Струнный квартет № 2 (2007), Пустобрешки (2006)
	Выростков. Эпид-гокката для фортепиано (2000)
	Мозалевский. Пьесы для фортепиано (Песня, кузница, Колыбельная, Дождик и др.) (2002–2007), «Фантазия на белорусскую тему» для духовых инструментов (2002), Дуэт для баяна и кларнета «Родные напевы» (2004), «Заклинание огня» для кларнета и фортепиано (2007), «Праздничный распев» для квартета виолончелей и колоколов (2008)
	Надеждин. Звуковое пространство» для фортепиано (2000), Три пьесы для кларнета и саксофона (2001), Три фуги для фортепиано (2001)
	Рукавицын. «Et tristesse...» – соната в романтическом духе, для фортепиано (2003).
	Ткачева. «Тибет» – пьеса для синтезатора (2000), «Древнегреческие истории» – пьесы для фортепиано и чтеца (2002), «Песня», «Золота металь», синтезатор, вокал, Н. Бирюк (на украинском языке) (2001), «Первый снег» – пьеса для синтезатора (2001), «Метаморфозы центра галактики» для кларнета и фортепиано (2004), Две детские пьесы для фортепиано «Кот Макс» и «Колыбельная» (2005), Пять пьес для синтезатора «Фатум», «Молитва», «Тибет», «Одиночество», «Весна» (2008), «Ответ на подарок художника Н. Резникова. Букет в сиреневых тонах. Букет в красных тонах» для скрипки и фортепиано (2007), «Понятие о времени» – музыка для квинтета инструментов (2008), «В ожидании света» для кларнета и фортепиано (2009), «Гармония несоответствий» для гобоя и фортепиано (2010)

2000-е годы	Украинский. Музыка для бас-кларнета, контр-фагота, фортепиано и ударных (2000), «Токката в соль» для скрипки-соло (2001), «Луговые наптрыши» для флейты, гобоя и ударных (2007), «Гротескная музыка» для двух фортепиано (2007), «Уединенное» – для четырех балалаек и колокольчиков (2005), Струнный квартет (2000)
	Ушаков. «По прочтении Шакунталы», редакция для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2008)
	Цайгер. Соната для альта и фортепиано (2003), Соната для виолончели и фортепиано (2003), пьесы для гитары, скрипки, домры
	Чернышов. Поэма-эпитафия для виолончели и фортепиано (2000)
	Шипулина. «Размышление» для виолончели и фортепиано (2000), «Элегия» для гобоя и струнного квартета (2000), Струнный квартет «Ave Maria» (2001), Четыре вальса для струнного квартета, гитары, фортепиано и колокольчиков (2002), «Полька» для струнного квартета, фортепиано, c-nelli (2002).

Камерная вокальная музыка

1960-е годы	Волков. Вокальный цикл на стихи В. Блейка (1967), Вокальный цикл на стихи французских поэтов (1968)
	Горянин. «Солдаты» для баса и фортепиано (1963)
	Романов. Вокальный цикл на стихи И. Бувина «И снилось мне» для баса и фортепиано (1996).
	Ставонин. «Раздумье», сл. Г. Гейне (1961), триптих «Поговорим, отец», сл. Г. Луткова (1968)
1970-е годы	Артемов. Вокальный цикл на сл. Брюссона (1979)
	Волков. Вокальный цикл на стихи В. Головановой (1971), Вокальный цикл на стихи латышских поэтов (1978), Вокальный цикл «Наша слава и молодость – БАМ» на слова Ю. Фролова (1977)
	Горянин. «Листопад» для тенора и фортепиано (1970) // Алма-Ата : Жазуши, 1972, «Песня об Алма-Ате», сл. А. Санина (1973), «Василеку», «Ожидание», «Зима-колдунья», «Зимний вечер», «Вечерняя Алма-Ата» для тенора и фортепиано, сл. В. Трофимова (1968–1974), «Подвиг» для баса и фортепиано, сл. П. Шубина (1975), «Муха-Цокотуха», сл. К. Чуковского – бурлеска для баса и фортепиано (1974) // Запись на Всесоюзном радио, «Задонский лес» для тенора, баритона и фортепиано, сл. В. Зорин (1976).

1970-е годы	Зайчиков. «Скорбная песнь» для голоса и камерного ансамбля (1970)
	Ставонин. «Сердечный разговор», сл. В. Масика (1976), «Баллада об истребительном батальоне», сл. П. Касаткина (1976), вокальные циклы «Спасибо, родная земля», сл. А. Твардовского (1977), «Счастливая страна», сл. Г. Луткова (1970)
	Ткачева. Вокальный цикл на стихи Э. Вирхарна (1977), Вокальный цикл на стихи Э. Межелайтиса (1979)
	Тимошенко. «Мои песни», ст. М. Джалиля (1978) – вокальный цикл для баса и фортепиано.
1980-е годы	Артемов. Вокальный цикл на стихи русских поэтов для баритона и камерного ансамбля (1984)
	Беляев. «Девичьи страдания», сл. народные, для меццо-сопрано и фортепиано – М.: Советский композитор, 1981, «По заречной стороне», сл. А. Прокофьева, для народного голоса и фортепиано – М.: Советский композитор, 1988, «Утро, день, вечер», сл. Ашкенazi, для сопрано и фортепиано (1989), «Не весна тогда», сл. А. Кольцова, для сопрано, тенора и фортепиано (1989), «Ахматовские странички» – для сопрано и фортепиано (1989)
	Вершинин. Три романса на стихи И. Бунина для баритона с фортепиано (1988–1992), Былина «Святогор и Илья» на стихи И. Бунина для низкого голоса с фортепиано (1989)
	Волков. Вокальный триптих на стихи Е. Евтушенко (1989)
	Мозалевский. Вокальные произведения для сопрано на стихи М. Цветаевой (1988–2002), для тенора на стихи С. Есенина (1989)
	Ткачева. «Строки любви и печали» – вокальный цикл для сопрано, флейты, кларнета, ударных и виолончели, средневековые китайские поэтессы (1986), Вокальный цикл на стихи Р. М. Рильке (1986), Вокальный цикл на новозеландские фольклорные тексты (1986), Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой (1987)
	Украинский. «Шесть песен о любви», стихи А. Ахматовой для голоса и фортепиано (1985), «Задумчивые песни» для голоса и фортепиано (1989).
	Цайгер. «Квартет» для четырех голосов и фортепиано, сл. И. Крылова (1980), «Из детской тетради», на стихи детей (1982), «Кольцо», сл. А. Кольцова (1987)

1990–е годы	Вершинин. Вокальный цикл «Счастье» на стихи Н. Гумилева для тенора и фортепиано (1994), «Зашумела, разгулялась» песня на стихи И. Никитина для баритона и фортепиано (1997), романсы и песни на стихи А. Пушкина, Н. Клюева, И. Завражина (1997–1999)
	Волков. Три романса на стихи А. Межирова (1990), Три песни на стихи Г. Поженяна (1991).
	Мозалевский. Вокальные произведения для баритона на стихи А. Блока (1991), А. Кольцова (1997), А. Пушкина (1999), А. Платонова (1999), «Сонет» для баритона и хора a'capella на стихи Петрарки (1994)
	Рукавицын. «Печальные песни» – пять вступлений из поэзии Уильяма Блейка (1990)
	Тимошенко. Лирический триптих, ст. В. Федорова – для баритона и фортепиано (1991), вокальный цикл на стихи русских поэтов для тенора и фортепиано (1992)
	Ткачева. «Детские песни» на французские народные тексты (1992), «Десять песен» для сопрано, синтезатора, баритона, ст. В. Землянского (1996–2005)
	Ушаков. Два романса: «На небесах печальная луна» на ст. А. Пушкина, «Небо и звезды» на ст. М. Лермонтова (1990), Вокальный цикл на стихи древнегреческих поэтов для сопрано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и скрипки (1991), «Три латинских стихотворения» – вокальный цикл на стихи Катулла и Горация, для среднего голоса, флейты, арфы и контрабаса (1994)
	Цайгер. «Воронеж», ст. О. Мандельштама (1994)
2000–е годы	Мозалевский. Вокальные произведения на стихи А. Фета (2002), А. Ахматовой (2001), А. Апухтина (2003), «Песня бобыля», ст. И. Никитина (2002), «На калине иволга», сл. Г. Молодцова (2004), «Благодарность», ст. М. Лермонтова (2004), произведения на ст. И. Бунина (2006), «Я хочу тебя встретить», ст. Р. Люттой (2008)

2000–е годы	<p>Рукавицын. «Конец пути» на стихи Л. В. де Камонса (2000), «Рассказы о самом себе» – шесть сонетов Ж. дю Белле в переводах С. Бронина (2003), песни: «The Song of April», стихи Дж. Чосера (1991), «A Carol For Carol», стихи У. Шекспира (1992) // запись в фонде Воронежского радио – 1993, «Стансы для музыки», стихи Дж. Байрона (1992), «Эльдорадо», стихи Э. По (1991), «Доброй ночи», стихи М. Эминеску (1991), «Вечерняя соната», стихи П. Верлена (1993), «Mandalay», стихи Р. Киплинга (1994), «Follow Me, Ope», стихи Р. Киплинга (1996), «In The Neolithic Age», стихи Р. Киплинга (1996), «The Sea and the Hills», стихи Р. Киплинга (1996)</p>
	<p>Ткачева. Два романса на ст. Ю. Лермонтова (2008), «Песни любви» на ст. А. Кольцова (2009), Песни на ст. Н. Бирюка (Певуны, Червони макі), Весна, Мама, Золота метіль» (2003–2006), «Песни на стихи восточных поэтов XII–XVI веков, синтезатор, вокал (2000)</p>
	<p>Украинский. «На разных полюсах земли» – вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи Г. Умывакиной (2002), «Прости» – вокальный триптих для баса и фортепиано на стихи Р. Лютой (2003), «Зимняя память» – романс на ст. Р. Лютой (2008)</p>
	<p>Ушаков. «Три романса на ст. Р. Горевича (2003)</p>
	<p>Шипулина. «Детские песни», ст. А. Блока, Э. Ермоловой, Г. Коротких, Т. Суминой, Г. Неведровой (2000), Шесть романсов для баса и фортепиано, ст. Р. Горевича (2000), «10 народных песен», ст. Р. Горевича, «10 народных песен», ст. А. Дехтярева (2000), «4 народные песни», сл. Г. Молодцова (2000), романсы, ст. А. Фета, П. Сумина (2001), С. Гаяжи, М. Лобач, З. Терских (2002).</p>

Вокально-симфонические произведения

1960–е годы	<p>Надеждин. Оратория «Эрнст Неизвестный» для солиста, хора и оркестра (1969)</p>
	<p>Носырев. Баллада о погибшем воине для солиста, хора и оркестра (1967)</p>
1970–е годы	<p>Горянин. «Красногалстучный народ» – кантата, сл. М. Купреева (1977), «Память», сл. Б. Шальнева – для хора и симфонического оркестра (1979)</p>
	<p>Зайчиков. «О, Родина» – вокально-симфонический цикл на стихи Жигулина (1971)</p>
	<p>Чернышов. Оратория «Иван Никитин» (1976)</p>

1980-е годы	Волков. «Весна ранняя», слова Л. Мухиной (1980), «Народные сцены» – кантата для хора и оркестра (1986).
	Горянин. «Разноцветная планета» – кантата для хора, солистов и оркестра на слова детей разных стран (1986).
	Наумов. «Моя страна» – сюита для детского хора и симфонического оркестра (1986)
	Украинский. «Образ», камерная кантата для голоса и инструментального ансамбля, ст. М. Цветаевой (1989)
1990-е годы	Мозалевский. «Реквием», 1 часть, на сл. А. Ахматовой для мещо-сопрано, хора и оркестра (1993)
2000-е годы	Горянин. Хоровое действо «Балда» для смешанного хора и симфонического оркестра по сказке А. Пушкина (2-я ред. 2005).
	Мозалевский. «Пришествие» на ст. С. Есенина для солистов, хора и оркестра (2003), Музыка скорби (вокализ) для хора и оркестра, посвящается жертвам террористических актов (2005), «Флейта-позвоночник», сл. В. Маяковского для баритона и оркестра (2008), «Русь» – кантата на сл. А. Блока для солистов, хора и оркестра (2008)
Сочинения для хора	
1960-е годы	Горянин. 15 песен для детского хора (солиста) и фортепиано, сл. А. Барто, Л. Кучеренко, В. Щербакова (1964) // Алма-Ата : Жазуши, 1973; М. : Советский композитор, 1992
1970-е годы	Горянин. «Отдайте солнце людям», сл. А. Санина – хоровой цикл (1977), «Веники-веники» для народного хора и баяна, сл. народные (1978).
	Зайчиков. «Тучи», ст. М. Лермонтова, для камерного хора (1978)
	Носырев. «Ноктюрн» для камерного хора a' capella (1978)
	Цайгер. Русская кантата, сл. народные (1971)
1980-е годы	Артемов. Три канта для смешанного хора (1981), «В песне сольются голоса» (1983), духовные сочинения для хора (1985–1987)
	Беляев. «Скороговорки» – концертная сюита для камерного хора. – М. : Советский композитор, 1987, «Андрей Рублев» – партесный концерт для хора (1989)

<p>1980-е годы</p>	<p>Волков. «Мальчиш-Кибальчиш» для детского хора и фортепиано на сл. В. Бескаравайного (1986), Четыре хора для детей на стихи С. Маршака (1989)</p>
	<p>Горянин. «Ярмарка» для народного хора и баяна (народного оркестра), сл. И. Лукина (1980), «Наши прадеды так завещали», сл. В. Астафьева (1983), «Спасибо, Россия, за сына», сл. Трофимова (1983), «Российский журавель» для народного хора, а'capella сл. И. Лукина (1984)</p>
	<p>Ставолин. Десять хоров а'capella для смешанного камерного хора (1988)</p>
	<p>Ткачева. Три детских хора, сл. Л. Някислаенко (1983)</p>
	<p>Цайгер. Песни о Стеньке Разине, сл. А. Пушкина (1984)</p>
	<p>Чернышов. Вокально-хоровой концерт «Песни Кольцова» для хора а'capella и тенора (1986)</p>
<p>1990-е годы</p>	<p>Вершинин. Детские хоры на стихи Ф. Г. Лорки (1989–1998), , для женского хора – «Долги, ленивы, тягучи...», сл. С. Володяной, «Узкая полосынька», сл. Н. Клюева (1999), для смешанного хора – «причитание по матери», Духовный стих, Рекрутская (1999).</p>
	<p>Волков. Четыре хора для детей на стихи русских поэтов (1991), «Поехали казаки», сл. народные (1997), Три хора «Христос воскрес», «Люблю молитв уединенья». «Живите, люди добрые» на стихи А. Майкова и К. Фофанова (1998).</p>
	<p>Горянин. «Азбука», сл. С. Маршака – 28 песен для детей младшего возраста (1990), «Календарь», сл. С. Маршака – 12 пьес для сопрано и фортепиано (1979), Вторая редакция для детского хора и фортепиано (1992), «Зоопарк» – семь песен на сл. С. Маршака для детей младшего возраста и фортепиано (1994) // Воронеж: Черноземье, 1995, «Акварели» для женского хора и фортепиано, сл. С. Маршака (1997), Хоровой действо «Балда» для женского хора, солистов и симфонического оркестра, сл. А. Пушкина (1999)</p>
	<p>Мозалевский. Литургия (1995), Всенощная (1995–2006), «Поэза для открытых глаз», сл. И. Северянина (1996–2002), «Сентябрь», стихи В. Ходясевича (1993).</p>
	<p>Тимошенко. Три хора на ст. М. Цветаевой, цикл «Сербская тетрадь» на ст. С. Раичкова.</p>

<p>1990–е годы</p>	<p>Ткачева. «Четыре детских хора на стихи российских поэтов (1997)</p> <p>Цайгер. Песнопения Службы свт. Митрофану Воронежскому (1990), «Бог есть любовь» (1991), Песнопения Службы свт. Тихону Задонскому (1994), «Благочестивые вирши», стихи поэтов XVII века (1994).</p> <p>Шипулина. Три хора, ст. С. Есенина (1990), «Полдень» – два хора, стихи. Ф. Тютчева (1990), «Акварели» – три хора без слов, для хора, органа и арфы (1991), «Всенощное бдение» (1991), «Литургии» (1992), «Песни восхождения», 18 кафизма из псалмов Давида (1993), «Акафист Сергию Радонежскому» (1993), «Богородичный цикл «Тропари» для мужского хора а'сарелла (1996), «Акафист Серафиму Саровскому» (1997), Детские хоры, сл. В. Суминой (1999), Детские хоры, сл. Т. Русановой (1999), «Рождественский цикл» – 12 частей, ст. Р. Горевича (1999)</p>
<p>2000–е годы</p>	<p>Горянин. «Площадь героев» для смешанного хора и симфонического оркестра, сл. Б. Шальнева (2000), Триптих «Древо жизни» для мужского хора, инструментального ансамбля и ударных, сл. А. Горянина, Б. Шальнева (2001), Триптих «Российские кружева» для народного хора и баяна, сл. Ю. Романова (2005).</p> <p>Мозалевский. «Весня», сл. А. Фета (2003), Веснянка, сл. народные (2003), «Зашумели над затоном тростники», «Замела пурга белый путь», сл. С. Есенина (2007), хоры на стихи О. Мандельштама (2003), М. Цветаевой (2004–2006), Л. Пушкина (2001), С. Борисова (2006), И. Бунина (1989–2006), Хоровой цикл «Венчаные вечны», стихи А. Блока (2007).</p> <p>Ткачева. «Отзвуки былого» – маленькая кантата, стихи И. Бунина (2000), Детские хоры на стихи Л. Квитко (2000)</p> <p>Ушаков. Духовные песни на стихи Р. Горевича для детского хора (2002), «Не велили ветры» – концертная обработка русской народной песни для смешанного хора а'сарелла (2005), «Молитва дитяти» на стихи И. Никитина для женского хора (2006), Кондак в Неделю сыропустную (2007–2008), Православные богослужебные песнопения, духовные песни (2002), «Свят и тих», сл. Ю. Шевченко для женского хора (2006), Концертные обработки колядок и духовных кантов: «Ходил месяц по небу» (2003), ред. для женского хора (2005), «Месяц ясный» (2009), «Источник духовный» (2010)</p> <p>Цайгер. «Поэт–пророк», А. Пушкин, Исая (2002)</p> <p>Шипулина. «Сын Человеческий» Пасхальная Мистерия, К. Романов «Царь Иудейский», канонические молитвы и духовные стихи (2000).</p>

**Музыка для русского народного оркестра,
камерная музыка для народных инструментов**

1960-е годы	Выростков. Сюита-вариации № 1 на тему Р. –Корсакова «Как по травке, по муравке» (1969)
	Наумов. «Якутские наигрыши» (1969)
	Романов. Произведения для баяна: Русский наигрыш (1965), Сонатина (1966), «Тройка» (1966), Прелюдия, фуга и токката (1968)
	Руденко. Произведения для трио и дуэта баянистов. (50–60-е гг.)
	Тимошенко. «Русские картинки» – сюита для баяна (1963), Сюита для трех баянов (1969)
1970-е годы	Выростков. Сюита № 2 (1971), «Вечерний пейзаж» (1978), Две пьесы на темы из сборников Р. –Корсакова и Лядова «Ой, пала-припала молода пороша» и «Виноград в саду растет» (1979)
	Наумов. Нивхская сюита «Рассвет над стойбищем» (1970), Фантазия на темы песен Ю. Владимирова (1973), Шуточные наигрыши (1976)
	Романов. Токката для баяна с оркестром народных инструментов (1971), «Герои русских сказок» – сюита для оркестра русских народных инструментов (1970), Соната для баяна (1971), «Русская забубенная» – фантазия для баяна и оркестра р. н. и. (1970), Русская сюита для баяна (1976)
1980-е годы	Беляев. «Воронежские песни» – кантата для русского народного оркестра и народного хора (1987), «Российские канты» – кантата для камерного хора и русского народного оркестра (1989), Три сонаты для баяна (1987, 1989, 1991), Танцы прошедших времен – для аккордеона, «Деревенские пасторали» и «Русские картинки» – две сюиты для баяна (1987), «Ветры времени» – симфония для оркестра народных инструментов и народного голоса (1987), Сюиты «Песни Кольцова» (1988), «Российская мозаика» (1989), Русская рапсодия с солирующим баяном (1989), «Темные аллеи» – романтические поэмы памяти И. Бунина (1991), «Три ямшицких песни» (1992)
	Выростков. «Рондо-сюита» (1981), «Элегия» (1981), Ноктюрн на тему Р. Корсакова «Стояло тут Косово дерево» (1982), «Зимней дорогой» (1983), «Былина» (1985), «Усадьба в Клину» (1988), «Эпические картинки» (1989), «Сельские зарисовки» – симфониетта (1989)
	Наумов. «Интермеццо» для баяна с оркестром (1989), Северная рапсодия (1989), Баллада о родном крае (1984), Этюды для баяна (1985)

1980-е годы	Романов. Три городские песни для балалайки и баяна, «Старинный вальс» для оркестра (1977–1985), «Русские танцы», цикл пьес для оркестра (1986–1990).
	Тимошенко. 12 прелюдий для домры и фортепиано (1980), «Поэма памяти Руслановой» для русского народного оркестра (1980), Итальянская сюита для балалайки и фортепиано (1982), «Фантастическое скерцо и три коллажа» – посвящение для баяна (1983), «Сибирская рапсодия», «Полесская рапсодия», «Дивертисмент» для баяна (1987)
	Рукавицын. Первый и Второй концерты для народного оркестра.
	Цайгер. Сюита для баяна (1984), «Сронила колечко» для балалайки соло (1984)
	Чернышов. Первый концерт для балалайки с оркестром (1982)
1990-е годы	Вершинин. «Круги шудон», пьеса для готово–выборного баяна (1998), «Вильгуртское поле» из сюиты на темы удмуртских народных песен, инструментовка для оркестра русских народных инструментов (1999)
	Выростков. «Зимний этюд» (1990), «Былина» – эпическая картина (1990)
	«Интермеццо»(1991), «Академические миниатюры», два цикла (1993–1995)
	И. Надеждин. Концерт для фортепиано с народным оркестром
	Наумов. Концерт для оркестра (1990), Концертная фантазия (1990)
	Романов. «Воронежские страдания» – концертная сюита для хора с оркестром (1990–1995), «В некотором царстве» – сюита для оркестра (1995–2000)
	Тимошенко. «Пастораль» для р. н. оркестра (1991), «Сербская тетрадь» для гитары, флейты, колокольчика, колокола, фортепиано, синтезатора, большого и малого барабанов, на ст. С. Раичковича (1995–1999)
	Чернышов. Второй концерт для балалайки с оркестром (1990)

2000-е годы	Вершинин. Концертная пьеса для балалайки и фортепиано (2000)
	Выростков. Сюита-вариации № 3 (2000)
	Горянин. Три фрески для выборного баяна «Оренбургская соната» (2005).

Массовые, народные, эстрадные песни

1960-е – 1980-е годы	Руденко. Песни (для народных исполнителей): «Всю неделю с милым врозь», сл. Мордасовой, «Моршанские страдания» – обработки, сл. и мелодии М. Мордасовой, «Живу тобой, моя Россия», сл. Луткова, «Тебе пою, Воронежский край», «Воспрянь, Россия», «Родной Воронеж», сл. Е. Новичихина, «Огонь Олимпийский, гори над Москвой», сл. Е. Новичихина, «Солдатская вдова», сл. В. Лягоды и Е. Новичихина и др.
	Волков. Песни: «Сургут–Уренгой» на стихи А. Пресмана (1979), «На старт!» на стихи В. Кузнецова (1979), «Идут в наступление стройки» на стихи А. Кузнецова (1980), «Шахтеры» на стихи В. Кузнецова (1980), «Память» на стихи К. Охберг (1985), «Дорога» – баллада для голоса и эстрадного ансамбля на стихи Ю. Фролова (1987), «Кремлевские куранты» на стихи Ю. Фролова (1987), «Вот наступит апрель» на стихи А. Голубева (1987)
	Наумов. «Над землей моей», песни для голоса или хора в сопровождении баяна или фортепиано – Дальневосточное книжн. изд-во, 1984, 1985
	Романов. Вокальный цикл «Соловей» на стихи С. Маршак (1986–1990)

1990-е годы	Волков. «Идут погранвойска» для голоса и духового оркестра, слова Ю. Худякова (1997), «Песня железных дорог» на слова Ю. Худякова (1997), «Романтическое воспоминание» на слова Ю. Худякова (1997)
	Наумов. Цикл песен о Воронежском крае (1991)
	Романов. Вокальные циклы «Засмеялась калина», «Край березовый» (1995–2000)
2000-е годы	Горянин. Семь песен на стихи И. Лукини (2004–2006).

Музыкальный театр

1960-е годы	Ставонин. Оперетта «Заветное колечко» (1965)
1970-е годы	Ставонин. Опера «Олеко Дундич» (1972)
1980-е годы	Беляев. «Штос» – одноактная опера по М. Лермонтову (1983), балет «Алексей Кольцов» (1986)
	Ставонин. Опера «Виват, Россия!» (1982), балет-симфония «Сказ земли русской» (1982), оперетта «Звезда любви» (1980)
	Цайгер. Опера «Волшебный колобок» (1988)
	Чернышов. Опера «Иван Никитин» (1989)
	Шипулина. «Волшебные буквы» – музыкальная сказка для детей (1988)

1990-е годы	Рукавицын. «Оттенный ангел» – мюзикл в 2-х актах по роману В. Брюсова (1998)
	Шипулина. «Жизнь розы» – балет (1992), музыкальные сказки для детей «Музыкальный домино» (1993), «Приключения Петрушки» (1996), «Волшебный сундучок» (1996), «Зайка-зизнайка» (1998), «Волшебный цветоч» (1999)
2000-е годы	Горянин. «Царевна-лягушка» – балет в 2-х действиях с прологом (2004–2006), «Красная шапочка» – одноактный балет (2007)
	Рукавицын. «Крошка Цахес» – мюзикл в 2-х актах по сказке Э. Гофмана (2000), «Нострадамус» – мюзикл в 2-х актах, пьеса Д. Курилова и П. Рукавицына (2001–2005).
Музыка к кинофильмам, спектаклям, хореографическим постановкам	
1960-е годы	Руденко. Вокально-хореографические сюиты: «Мир и хлеб», сл. Г. Луткова, А. Голубева, «Слава труду», сл. В. Застрожного, «Россия – родная земля Ильича», сл. Г. Луткова
	Ставонин. Музыка к драматическим спектаклям «Отелло». (1964), «Ревизор» (1965), «Гроза» (1968) и др.
1970-е годы	Волков. Музыка к спектаклям «Ажеш» (1973), «Дождь лил как из ведра» (1973), «Сэмбо» (1973), «Три мушкетера» (1975); музыка к хореографическим постановкам «Бессмертие» для большого симфонического оркестра (1977)
	«Сыщину» для джазового ансамбля (1978)
	Горянин. Музыка к драматическим спектаклям «Ход конем» (1975), «Василиса прекрасная» (1975), «Синие кони на красной траве» (1978), «Дама-невидимка» (1979), музыка к кукольным спектаклям «Большой Иван» (1975), «Часы с кукушкой» (1976), «Заячья школа» (1978)
	Ставонин. Музыка к драматическому спектаклю «Хроника одного дня» (1973)

<p>1980-е годы</p>	<p>Волков. Музыка к спектаклям «История одного покушения» (1981), «Наследство Бахрама» (1982), «Путешествие в страну чудес» (1984), «Разноцветная книга» – мюзикл для детей (1985), «Самоубийца» (1989); музыка к хореографическим постановкам «Воронежские вечера» (1981), «Посиделки» для оркестра народных инструментов (1981)</p> <p>Горюнин. Музыка к драматическим спектаклям «Посещай ветер...» (1980), «Без вины виноваты» (1981)</p> <p>Тимошенко. Музыка к комедии островского «Горячее сердце» (1982).</p> <p>Ткачева. Музыка к детскому спектаклю «Люди и разбойники Кардамоня» (1985), к драматическим спектаклям «Пятое время года», «Дождя», к детским спектаклям «Конек-Горбуною» (1986), «Свет-разум», «Шиню» (1987)</p>
<p>1990-е годы</p>	<p>Рукавицын. «Момо», музыка к спектаклю по мотивам сказки М. Энде (1998), «Операция», музыка к спектаклю театра «Василек-шоу» (1998), «Как господин Мокинпотт избавился от своих злобчатый», музыка к спектаклю по пьесе П. Вайса (1999)</p> <p>Ткачева. Музыка к драматическим спектаклям «Игра любви и случая» (1992), «Холод, жар, или Страсти по...» (1993), «Романтики» (1995), к моноспектаклю «Люблю» (1995), детским спектаклям «Волшебные кольца Альмазора» (1992), «Аленький цветочек» (1995), «Волшебная лампа Аладдина» (1996), «Марья-голубка» (1999), к двум водевилям «Юбилей», «Предложение» (1997)</p>
<p>2000-е годы</p>	<p>Рукавицын. «Наследство», авторские обработки музыки различных композиторов для спектакля театра «Василек-шоу» (2000–2009), «Конец пути», музыка к спектаклю по пьесе Р. Шерриффа (2003), «Мандрагора», музыка к спектаклю по пьесе Н. Макиавелли (2004), «Осторожно, вирус!», музыка к спектаклю по пьесе Д. Курилова (неоконч.), «Подвиги Геракла, или Как стать героем», музыка к спектаклю по пьесе Д. Курилова, Д. Кулькова, П. Рукавицына (2004) // Запись в фонд Воронежского радио – 1998, Музыка к телеспостановкам театра «Василек-шоу» (1998) // Воронежское телевидение – 1996–1998</p> <p>Ткачева. Музыка к драматическим спектаклям «Любовь моя, Мелею» (2001), «Доходное место», «Сладкоголосая птица юности» (2002), музыка к детским спектаклям «Аленький цветочек» (новая ред. 2006), «Зайка-зазнайка» (2007), «Приключения Петрушки» (2008), «Кот в сапогах» (2004), «Спящая красавица» (2009).</p>

ДОПОЛНЕНИЯ

В качестве двух дополнений использованы статьи одного из авторов этой книги *Евгения Трёмбовельского*. Будучи посвящены ряду насущных вопросов жизни творческих союзов, в первую очередь – Союза композиторов, они были ранее опубликованы во Всероссийском издательстве «Композитор».

Дополнение 1. Статья «Диссонансы и консонансы. Творческие союзы в перекрестье проблем и суждений.» Заимствована из книги «50 лет Союзу композиторов России». М.: Композитор, 2010. – с. 151-169.

Дополнение 2. Статья-автоинтервью «В защиту своей гильдии». Заимствована из журнала «Музыкальная академия». М.: Композитор, 2005, №4. – с. 3-7.

*Argumenta ponderantur,
non numerantur*
(Доводы взвешивают,
а не считают)

Дополнение I.

Диссонансы и консонансы. Творческие союзы в перекрестье проблем и суждений

Когда в начале печально памятных 1990-х советская империя развалилась, не выдержав собственной тяжести, творческие союзы были, по сути, выброшены за пределы государственных интересов – они теперь уже были безоговорочно причислены к общественным организациям, а их члены отправлены в свободное плавание. Тут высветились как позитивные, так и негативные стороны новой жизни художников. Хорошо, что наконец-то были упразднены какие-либо идеологические установки, но плохо, что государство сняло с себя обязанность заботиться о творцах и их профессиональных творческих объединениях. В связи с этим возникла мощнейшая интрига для полемики: нужны – не нужны, правильно – неправильно, прогрессивно – регрессивно, *pro et contra*. Назрели, соответственно, и вечные вопросы: «как жить дальше?» и «что делать?».

За 20 истекших лет проблемы только обострялись, но никак не решались. И не случайно нет-нет, да и вспыхивают очаги более или менее жарких дебатов – в творческих мастерских и кулуарах, в коридорах власти и высоких кабинетах, на министерских коллегиях и заседаниях Думы, в печати, радио- и телепрограммах, в среде художников и их поклонников, а также тех, кто, ничтоже сумняшеся, считает их нахлебниками и дармоедами.

Прежде чем обратиться к главной теме очерка – полемике в Воронежской прессе и осмыслению ее результатов, коснемся и недавней телепрограммы на канале «Культура», прошедшей в рамках проекта «Культурная революция» и поднявшей ту же, в сущности, проблему: «Творческие союзы – неприкосновенный запас культуры».

По давно установившимся традициям в передаче приняли участие люди с разными, подчас полярными мнениями. И по тем же традициям каждый, чаще всего не внимая доводам оппонентов, до конца стоял на своем. Многоопытный же ведущий в основном сохранял нейтралитет. Однако «лодка» истины и его собственных суждений так сильно раскачивалась, что ее бросало от одного берега к другому. С одной стороны, он говорил

(пишу по памяти, но смысл передаю точно) о волнении, с которым вступал сразу в несколько творческих союзов, о священном трепете, возникающем в душе по сей день при слове «союз» (место почти сакральное, край небожителей, живые классики – Симонов, Светлов...), о том, что творческого человека надо защитить. А с другой стороны – «Есть явления, которые кажутся вечными, но наступающие перемены заставляют задумываться: насколько безусловно само их существование?», «Почитайте устав Союза писателей, который призывает пропагандировать советский образ жизни» (это сегодня?!), «Мы говорим о творческих союзах как неких бюрократических институциях нашей жизни», «Я резкий противник закона о творческих союзах, хотя и сторонник закона о творческих работниках», «Надо ли платить взносы, когда понимаешь, что ни ты не нужен союзу, ни союз не нужен тебе» (и зачем это, не взирая на взносы, в них вступает так много молодых людей?!)... Так вот, такого рода высказывания «с другой стороны» побудили обозревателя «ИТАР ТАСС» Ольгу Свистуну, которая постоянно освещает деятельность союзов, знает их отличия друг от друга и понимает, что «творческое уединение» и «одинокость» – не одно и то же, сказать, обратившись к ведущему: «Давайте ничего не рушить, хотя Вы и провоцируете к этому».

Автор проекта «Культурная революция» в недавнем прошлом был министром культуры РФ и, затем, главой Федерального агентства по культуре и кинематографии. И ему, конечно же, известно, сколь насущными для подавляющего числа художников и их объединений являются законы о культуре, о союзах, о творческих работниках, о меценатстве, ни один из которых, в том числе и тот, что он поддерживает, не был принят ни в начале века, ни в конце его первого десятилетия.

В целом разговор с обеих сторон оказался вялым и фактологически не всегда точным. Например, главный в этой передаче противник союзов, ректор Института бизнеса и делового администрирования, Сергей Мясоедов, сказал, что союзы обычно возглавляют те, кто сами в творчестве не состоялись. Уж не имел ли он в виду Шостаковича, Хренникова и Щедрина? В других союзах, конечно, были председатели и с меньшим творческим потенциалом. Но, как бы то ни было, вопросы о творческой и административной состоятельности не альтернативны. Да и решение их предполагает возможность индивидуальных оценок и предпочтений. Так, народный артист РФ, художественный руководитель и главный режиссер Театра на Юго-Западе Москвы Валерий Белякович, игравший в телепередаче роль главного поборника союзов, хотел бы, по его словам, на посту председателя Союза театральных деятелей видеть не Александра Калягина, а некоего

«идеального (?) руководителя». Как видно, в пылу полемического азарта с каждой из сторон возникает соблазн развести туры на колесах. Многие же болевые точки проблемы так и не проявились. В результате острота ее притупилась, а общий уровень актуальности и злободневности эффективно заявленной темы оказался заниженным. Не был выяснен и вопрос о жизнеспособности союзов в современной России не только в качестве неприкосновенных запасников прошлой культуры, но как действенных организаций, адаптирующихся к новым условиям, существующих в развитии, активизирующих творческие процессы и уже поэтому достойных всяческого внимания и поддержки.

Восполнить нехватку указанных аспектов проблемы отчасти помогут материалы другой полемики (состоявшейся несколько раньше в воронежской прессе), в которой мне тоже довелось участвовать. Кстати, в этом очерке я намеревался выдвинуть только свои аргументы в пользу творческих союзов, а также привести известные доводы против них. Но затем, просматривая страницы полемики, убедился еще раз, что она насыщена общезначимыми, отнюдь не местно-локального масштаба соображениями, которые к тому же выстроились в некую логически оправданную линию – со своей драматургией, приливами и отливами страстей, с ошибками и прозрениями, откровенным хамством и галантными реверансами. И в ней есть все эти аргументы – и за, и против. Они, правда, рассыпаны по разным выступлениям. И от этого – используем в качестве аналогии музыкально-теоретическую терминологию – лад полемики стал тонально рассредоточенным, а то и вовсе внетональным, когда диспутанты, утверждая каждый свое и не слыша один другого, создавали полигармонические эффекты. Некоторые из них, как видно, оказались похожими на отдельных участников «Культурной революции». Переключки проявились и во многом другом, хотя в целом разговор в Воронеже был более многосторонним, острым, накаленным, метафорически емким, целенаправленным и продуктивным.

Последующую, основную часть очерка как раз и составит некий репортаж с «места событий», по необходимости, конечно, неполный, но все равно неизбежно обстоятельный. Но вначале краткая предыстория. До середины первого десятилетия положение Воронежского Союза композиторов (как и Союза писателей) было более или менее устойчивым – в Закон об областном бюджете вносилась отдельная строка об их финансировании. Ее изъятие (результат многолетних стараний финансового управления) вызвало состояние «удушья». Именно данное слово послужило загла-

вием в статье председателя писательской организации Виктора Попова. Но у писателей тем дело и закончилось.

По-другому сложилась ситуация в отношении Союза композиторов. В воронежской прессе разгорелась жаркая дискуссия, в которой фигурировало порядка 25 статей и писем – композиторов, музыковедов, журналистов, профессоров университета и академии искусства, рядовых любителей музыки. Сегодня, обозревая материалы этой дискуссии на теперь уже значительном временном расстоянии, нельзя не сказать с удовлетворением: наш Союз композиторов оказался действительно союзом – не только его членов, но и тех музыкантов и слушателей, что прочно к нему примкнули. В общем и целом «союз и его союзники» сумели противостоять тем весьма агрессивным журналистам (они, быть может, неожиданно для самих себя выступили в унисон со многими структурами власти), что ратовали за идею ликвидации творческих союзов, или же, во всяком случае, за то, чтобы союзы окончательно были отлучены от государства и не требовали бы у него денег.

Спусковым механизмом жарких споров стала статья журналиста Германа Полтаева с характерным названием «Нижайшая просьба» и эпиграфом из Булгакова «Никогда ничего не просите». Автор выступил здесь, хотя сам он об этом не пишет, против другого журналиста (из той же заслуженно почитаемой газеты «Воронежский курьер»), давнего друга Союза композиторов Татьяны Быбы (ее интервью со мной когда-то печаталось в «Российской музыкальной газете»). Незадолго до выступления Полтаева она заняла целую газетную полосу статьей с не менее симптоматичным заголовком «Культура без искусства».

Полтаеву не понравилась мысль, согласно которой финансирование государством творческих союзов может принести нашей культуре только пользу. Исходя из верной, в общем-то, предпосылки – Союзы созданы советской властью, чтобы держать под контролем творчество художников, автор продлевает ее однолинейно: за государственную пайку советские художники становились де продажными, полки советских книжных магазинов были завалены, кроме вечно живой классики, бездарными, никому не нужными произведениями членов Союза писателей; теперь тоталитарное государство исчезло, а его лакеи со своими лживыми и лицемерными произведениями остались; вкусив свободы, они себя в ней не нашли и затосковали; а сейчас, когда государство вновь хочет контролировать всё, крик «дайте денег!» раздастся громче и настойчивее; и если это прекраснодушие, то безумное, ибо «косточка в миске неотделима от ошейника». Общий вывод: деньги у такого государства – с его отношением к учителям,

деятелям культуры, пенсионерам и, к тому же, скомпрометировавшего себя войной в Чечне – брать безнравственно (будто у нас есть другое государство, – отпаривает позднее композитор Павел Рукавицын).

Многие знали, что Т. Быба, на тезисы которой критик фактически и направил свои стрелы, формулировала эти тезисы, прежде всего, опираясь на материалы нашего Союза (ранее она выступала в пользу Союза художников и иных творческих объединений). Также пафос ее статьи, отвещающий старым и добрым традициям «Курьера», – «защита художника», противоположен полтавскому – «бей лежачего» (а Союз композиторов в то время был именно в этом положении).

У меня как у секретаря Союза композиторов России и председателя его Воронежской организации, разумеется, не оставалось иного выхода, как только выступить против Германа Полтаева. И я написал эссе «Герман, ты не прав», указав, в частности, на то, что инициатор дискуссии, изменив, как тогда казалось многим, давно сложившемуся курсу газеты, оказался в положении ее внутреннего штрейкбрехера. К тому же сам «Воронежский курьер» частично дотируется из областного бюджета. И если, по Полтаеву, брать деньги у государства людям творческого труда безнравственно, то и он, будучи человеком того же рода деятельности, должен был бы уйти из этой газеты прежде, чем печатать свои «радикализмы».

Но это, так сказать, не более чем некий словесный пинг-понг. Более существенными представляются размышления о природе художественного замысла. Признавая, что в среде композиторов (как и самих журналистов) были те, кто действительно продавался власти, мы сочли нужным привести известный тезис: подлинно художественный замысел, пока он таится и брезжит в сознании творца, отличается таким невиданным объемом, что до конца никогда не может воплотиться ни в словах, ни в звуках, ни в красках. Как тут не вспомнить Л. Леонова: «Каждый чистый лист бумаги – потенциальное произведение, каждое законченное произведение – испорченный замысел». Продлевая это суждение, А. Шнитке писал, что и поиск новой техники определяется стремлением композитора «прорваться к непосредственному выражению некой слышимой им прамузыки». Отсюда, добавлю, и сложность глубинного, в том числе музыкально-ведческого постижения произведения искусства. Ведь такое постижение – некий обратный путь к первоидею и акт сотворчества.

А что же думает обо всем этом Герман Полтаев? И каких воронежских (или иных) авторов он заклеил оскорбительными эпитетами? Неужели в его представлении все так элементарно и примитивно: что гадать о первоидею? – взял деньги у государства и замысел гоголь! Конечно, это ода тому

кто их дал, например губернатору, спикеру Думы или самому президенту. Хорошо еще, что автор не добрался до выяснения, на свой лад, предпосылок таких осуществленных (слава Богу, классиками) замыслов, как опера «Жизнь за царя» или гимн «Боже, царя храни», что он не осудил Айвазовского, бравшего деньги у Николая I, и не обвинил Чайковского, творчество которого, уже в другую эпоху, поддерживалось императором (а не только графиней фон Мекк), и не привел крыловские строки, написанные к именинам Александра I: «Держава всякая сильна, когда устроены в ней все премудро части».

В общем, «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, а сапоги тачать пирожник, и дело не пойдет на лад», – это к тому, что Полтаева мы – в нашей организации – и сегодня почитаем как талантливого журналиста в своей сфере – политики и права.

И еще у Матиса Грюневальда на одной из створок Изенгеймского алтаря есть картина – «Святой Антоний в пустыне святого Павла», навеянная заветным, от имени Бога, напутствием Павла Антонию: «Иди и пиши. Художник должен служить людям в своем прирожденном качестве. Ему нет места в рядах коммерсантов и политиков». До чего эти вещие слова актуальны сегодня! – они, быть может, способны сторонникам журналиста и финансистам объяснить суть проблемы. Союз композиторов не выключивает подаяние. Речь идет об оплате профессионального труда, который заключается в создании произведений, в их доведении до слушателей, в распространении и просветительстве. Вот эти последние, в сущности менеджерские, функции Союз тоже призван осуществлять в соответствии со своим Уставом.

В дополнении к приведенным аргументам напомним, что избранный Г. Полтаевым эпитаф – «Никогда ничего не просите» – в романе Булгакова произносится не кем иным, как Воландом, – после бала, когда Маргариту стала стеснять ее нагота, когда черная тоска подхватила к ее сердцу и она почувствовала себя обманутой. Ведь за все ее услуги на балу никто, по-видимому, не собирался предлагать ей никакой награды. Именно тогда Коровьев набросил на плечи Маргариты вытертый и засаленный халат Воланда, а сам Воланд произнес те самые дьявольские слова: «Никогда и ничего не просите... и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат». После чего он сорвал с Маргариты свой тяжелый халат и она опять оказалась сидящей рядом с ним на постели. «Итак, Марго, – продолжал Воланд... – чего Вы хотите за то, что провели этот бал нагой? Во что цените Ваше колено?».

Эта сцена – едва ли не самая страшная и грязная из всех сцен надругательства, существующих в литературе. И именно ее, сам того, быть может, не ведая, сделал Полтаев заставкой в печатном поношении творческих союзов.

Этот, как казалось, убедительный и бесспорный материал не остался, однако, без ответа. Рядом с ним была размещена статья главного редактора (в то время Дмитрия Дьякова), решившего защитить своего «коллегу и друга» и, вероятно, «честь мундира» газеты в целом. Мощное заглавие «Власть духа и власть силы» удачно проиллюстрировано репродукцией картины Антона Батагова «Нечеловеческая музыка» с шаржевым изображением Бетховена и Ленина.

Уже начало статьи настрожило поощрительными «экивоками»: «Оговорюсь сразу: я солидарен с мнением одного из лучших российских музыковедов Евгения Трёмбовельского о том, что проблемы воронежских художников и их объединений (далее он цитирует меня – Е.Т.) «рождены в конечном счете отсутствием законов о культуре, о творческих союзах, о статусе творческой личности и о меценатстве, а также ущербной позицией некоторых местных чиновников». Эти данные главный редактор дополнил полезным для Союзов суждением (сно, правда, не было предметом спора), согласно которому у художников, композиторов и актеров гораздо больше прав на владение своими зданиями, нежели у чиновников, формально распоряжающихся государственной собственностью (видимо, Дьяков вспоминает здесь недавнюю ситуацию с Союзом художников, у которых власти пытались отобрать их выставочный зал, как, скажем, в Нижнем Новгороде было отобрано помещение Союза композиторов и что-то подобное произошло, кажется, в Краснодаре). Так что призыв «отдать мастеру его мастерскую» остается актуальным не только для Воронежа. Ну а дальше – вялые вариации на темы Полтаева – о свободе, о бюрократизации творческого процесса с помощью старых союзов, о том, что сегодняшние союзы – это якобы все та же «архаичная сталинская модель», ну и, конечно, о социалистическом реализме как некоей единой эстетической платформе.

К слову, что такое соцреализм, по-моему, никто не знал и не знает – ведь тезы о народности, партийности и гуманизме – это не более чем общие места. Тем не менее с некоторых пор стало модным в нашей среде попрекать композиторов СССР и тех стран, что относились к социалистическому лагерю, в приверженности к этому направлению. Известно, что Любославский, например, приходил в ярость, когда и ему инкриминировали такую приверженность за опору на фольклор в сочинениях,

созданных как до 1948 года (Обработки народных мелодий, 1945), так и, особенно, после (Концерт для оркестра, 1950–1951). Композитора так достали необоснованными укорами в якобы вынужденной уступке партийным лидерам, что он стал сожалеть о создании этого Концерта и даже ненавидеть его, о чем сам поведал в интервью Ирине Никольской.

В разделе «*Post scriptum*» редакционной статьи приводятся страшные слова воронежского узника Осипа Мандельштама: «Власть отвратительна как руки брадобрея», у которого – это уже позднее добавил в своих комментариях Фазиль Искандер – «в одной руке бритва, а другой он лапает тебя за лицо. Дело не только в том, что может полоснуть. Дело в какой-то неприличной неопределенности положения клиента власти и клиента брадобрея. И та и другая как бы в силу профессии имеют право вторгаться в твоё существование и лапать... твоё лицо. И непонятно, на какой стадии лапанья уже можно, но еще без-опасно протестовать. Или – раз уж ты в кресле – поздно протестовать?».

Понимая, что власть, с точки зрения художника, хорошей, практически, не бывает – она бывает плохой, либо очень плохой, либо очень-очень плохой (так, во всяком случае, писал в том же «Курьере» видный философ Г. Орланов), мы в своем Союзе не позволяем власти (даже при том, что сейчас она не самая плохая) лапать себя за лицо, то есть влезать в сугубо музыкально-художественные процессы и замыслы. Но при этом все-таки требуем должного уважения к своему труду и его финансированию.

Редкостной силы метафора Мандельштама возымела свое действие – над полем «битвы» на несколько недель нависла напряженная и тревожная тишина... До тех пор, пока не подросли новые силы – приглашенные газетой, давно и постоянно сотрудничающие с ней крупнейшие специалисты других творческих профессий: известный в стране филолог, профессор университета Алла Ботникова, столь же знаменитый профессор в области журналистики Лев Кройчик и известная пианистка, руководитель популярного в городе «Клуба при свечах», профессор Академии искусств Вера Теплитская.

Последняя, кстати, иносказание Мандельштама прочувствовала по-своему, указав, что, как и любой символ, его можно трактовать многозначно: «Слова гениального поэта не аксиома, это слова человека, пережившего на себе извращение власти». Но не надо таланту создавать дополнительные сложности. И не надо бояться ему помогать, ибо истинный талант никогда не продается. Гайдн, как придворный музыкант, смиренно принимал заказы князя Эстергази, но «сверял свои идеи с неким духовным камертоном, которому он был подчинен гораздо сильнее, чем кня-

зю. Когда И.С. Баху, служившему кантором в церкви, вменялось в обязанность сочинять по мессе к каждой воскресной службе, он, делая это усердно, подчинялся тем же законам». Примеров могло бы быть много: более чем 20-летняя служба Монтеверди при дворе герцога Мантуанского, хотя со временем и стала тяготить композитора, не помешала ему написать свои знаменитые оперы «Орфей» (1607) и «Ариадну» (1608) – одни из первых в истории жанра. Кстати, сам этот жанр зародился чуть раньше, в 1600 году (оперы Пери «Дафна» и «Эвридика»), в недрах «Флорентийской камераты», – быть может, первого творческого союза, опыт которого Монтеверди и перенес в Мантую.

Признаем справедливую часть суждений журналистов: создавая творческие союзы, советская власть думала, в первую очередь, не о процветании искусств, а о контроле над художниками. Для этого были созданы надежные рычаги – и некоторые льготы, и лишение их, и исключения из союзов, и отчисления в их пользу с тиражей и концертов, и звания, и отсутствие таковых, и премии: у К. Симонова только Сталинских было порядка семи, а у Б. Пастернака – ни одной, у Т. Хренникова орденов Ленина было столько же, сколько у Леонида Ильича, а у знаменитой «хренниковской семерки» (Э. Артемова, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Кнайфеля, Д. Смирнова, В. Сулина и Е. Фирсовой), заклеенной председателем Союза композиторов СССР на одном из композиторских съездов за приверженность к авангарду, на всех семерых не было в то время ни одной награды. Не зря Сигизмунд Кац остроумно разделил композиторов на «заслуженно незаслуженных» и «незаслуженно заслуженных».

Но, сознавая все это, приглашенные редакцией газеты корифеи творческого труда поддержали, тем не менее, не редакцию, а ее оппонента, тезисы которого профессор Лев Кройчик определил «обстоятельной отповедью Герману Полтаеву».

«Культуре (особенно настоящей, а не субкультуре) без поддержки не прожить, – утверждает профессор А. Ботникова, – так не бывает и никогда не бывало. Конечно, авторы детективов могут существовать на гонорары. Но что было бы, если бы Николай I не заплатил долги Пушкина. Правительство Второй империи во Франции, как известно, предоставило Флоберу синектуру – должность библиотекаря в биб-лиотеке Мазарини. Обязанностей библиотекаря он никогда не исполнял, да это и не предполагалось. В той или иной форме – культура всегда финансировалась».

«Подталкивать власть к «разводу» с творческими Союдами, – вторит Лев Кройчик, – значит обрекать культуру на вымирание <...> Свято место, как известно, пусто не бывает. На место художников придут культуртреге-

ры, не шибко разбирающиеся в азбуке искусства. Уже пришли». (Напомню, что изначально определенным культуртрегер не без иронии характеризовался человек, чаще колонизатор, имсющий корыстные цели, но скрывающий их за маской просветителя культуры).

«Думаю, – замыкает этот блок статей Алла Бутникова, – Герман Полтаев кое-что не учел. В первую очередь, сегодняшнего положения культуры и ее носителей. И хорошо бы ему в этом признаться».

Увы, не признался! Но зато встал в позу неправильно понятого и чуть ли не оскорбленного, о чем говорит его крохотная отписка – вновь в колонке дежурного редактора.

Но это не самое худшее – таковым оказалось выступление в том же номере журналиста Олега Котина, который решил прокомментировать только названные публикации (Льва Кройчика, Аллы Ботниковой, Веры Теплитской) и этим подвести черту (оно и было расположено, соответственно, в конце газетной полосы). Сказав, что «от пафосной болтовни и высокопарных рассуждений» его тошнит, он выдал свое «конечное заветное»: «Ликвидация Союзов... принесла бы только пользу».

Это эссе Котин назвал «На токовище» и, тем самым, сравнил глубоко уважаемых в обществе специалистов с глухарями и тетеревами, ничего не слышащими в момент токования. Опрокинув на их головы помойное ведро со своими тошнотами, он ввел их в состояние растерянности и шока. Я доподлинно знаю, что профессор А. Ботникова долго не могла успокоиться, чтобы начать работать над темами, более достойными ее уровня, чем полемика в навязанном тоне (между прочим, некоторые из диспутантов – ее бывшие студенты; так что тут сказались и различия в этике поколений).

Прав был А. Чехов, заметивший как-то, что, включившись в журналистскую полемику, рискуешь заниматься этим всю жизнь в ущерб собственному творчеству. Видимо, Р. Лютая – следующий участник полемики, ответственный секретарь Воронежской композиторской организации – не случайно не стала ввязываться в кровавую драку, а выдержала свое развернутое выступление «Вырастая из прошлого в будущее» в обобщенно-философском ключе, хотя и оно направлено на решение тех же дел насущных. Она справедливо отметила, что тенденции разрушения, дробления и уничтожения устоявшихся структур в нашей стране родились не сегодня. Начавшись «с воинствующего революционизма народников конца XIX века, они (эти тенденции) окрепли в семнадцатом году, продолжались в советскую эпоху, а после распада СССР приобрели лавинообразный характер». И теперь еще молодой азарт сокрушения любых бывших

советских институтов, увы, определяет многие действия демонически упорствующей части так называемых демократов. Есть таковые и в среде «новых революционеров пера и топора». Другая часть демократов осознала, слава Богу, необходимость сохранения, чаще в трансформированном виде, некоторых прежних структур.

Давайте, господа художники, не будем требовать достойной оплаты творческого труда, давайте переделаемся в профсоюзы – этот призыв О. Котина, озвученный, кстати, и главным редактором (а в «Культурной революции» – С. Мясоедовым) превратился в еще один рефрен полемики. Блокируется он, правда, элементарно: главное назначение профсоюзов – охрана труда работников и их защита от работодателей, тогда как в творческих союзах художники – не работники, а избранные ими руководители – не работодатели (в «Культурной революции» О. Сви-стуновой также была отвергнута возможность подмены творческого союза профсоюзом). Впрочем, союзы отчасти несут все же и профсоюзные функции, но это только малая часть их многосторонней деятельности, формы которой предписаны Уставом.

Приведенные только что соображения, изложенные в виде «открытого письма», оказались «закрытыми» – письмо не было напечатано. Как и ряд других материалов, в частности Галины С., – главы музыкально-этнографической школы воронежского региона. Сдали, как видно, у журналистов нервы. Показателен и небезынтересен в этом плане стихийно возникший эпистолярный диалог между Галиной Сысоевой и Дмитрием Дьяковым.

«Не могу не принять участия в дискуссии, – пишет Сысоева в своей «Реплике по поводу: помогать – надо!». – С одной стороны – журналисты сделали смелый и язвительный выпад: дескать, вы (музыканты, художники, писатели) в своих творческих союзах писали по государственному заказу, а не по велению собственной души и за государственные денюжки в советские времена положили тонны макулатуры на книжные полки. На что немедленно хочется возразить: Ха-ха! Макулатура нашего времени с порнобандитской начинкой и любовно-целительной глазурью – всем макулатурам макулатура! И заметьте: Полтава раздражает, что «тогдашняя» макулатура лежала на полках, а меня раздражает, что сегодняшняя макулатура покупается!

Итак, журналисты – о массовом, о том, что не стало искусством, без имен, фамилий, а так – вообще. Я – по другую сторону, там, где Быба, Шипулина, Трембевельский, Лютая, Ботникова, Кройчик ... А наши – о чем? В статьях – как на сцене – обнаженная боль, стремление возвыситься

над прозой и обыденностью жизни в поисках нравственного и эстетического идеалов. Одна статья председателя Воронежского Союза композиторов чего стоит: это же изысканный художественный отчет: имена, названия, концерты, аплодисменты, партитуры... А вдруг полтаевы не знают Шостаковича, Носырева, Ставонина, Беляева... Да знают, знают, и в концертах, наверняка, слушали, да оценили только как! Точка отсчета у нас разная. Мы – от вершины, они – от шелухи предмузыки, которая валяется у ее основания (без которой, кстати, никакой шедевр не появится).

И кому, как не творческим союзам следить, чтобы мир Высокого искусства не понизил этажность! В который раз вспоминаю и подписываюсь: «Талантам надо помогать, бездарности пробьются сами». Вот Полтаев с раздражением вспоминает, как государство требовало себя воспевать... А что? Я бы на месте государства объявила конкурс «Пишут и рисуют – все» и платила бы за каждое слово любви к Родине любому участнику. И из болотца фальшивых голосов и лживых чувств обязательно выросли бы высокие, могучие, пронзительно искренние шедевры: пятнадцать, двадцать, а то и больше, и засияли бы они для всех манками... И пользы от этого было бы гораздо больше, чем от превращения юнотеатра «Мир» в казино или Концертного зала профсоюзов в ночной клуб! И последнее. Есть такая поговорка: «Не дотянулась лиса до винограда, сказала – кислый». Это я к чему? А догадайтесь с трех раз!».

– В конце «Реплики» Сысоева подписалась, перечислив свои основные должности и звания.

Материал, как уже замечено, напечатан не был, но по электронной почте ответ пришел незамедлительно: «Мадам! Вы позволили себе откровенное хамство: в полемике о деньгах для искусства написать фамилию нашего сотрудника с маленькой буквы. Имели ли вы на это право? Вам кажется – да, мне – нет. И не просто потому, что, зная (уж поверьте на слово) творчество Шостаковича, Носырева, Ставонина, Беляева, я ничего не слышал о творчестве Галины Сысоевой, ни как «члена Союза композиторов», ни как «заслуженного деятеля искусств РФ», ни как «профессора», ни как «проректора Воронежской государственной академии искусств». Во все времена за хамство было принято отказывать от дома. Был такой, мадам, закон чести. Думаю, что говорить чего-либо далее вряд ли стоит. Мы вам отказываем... Честь имею – Дмитрий Дьяков, главный редактор «Воронежского курьера».

Несколько оправившись от незаслуженного удара (к слову, фамилия Полтаева трижды написана в письме Сысоевой с большой буквы и лишь однажды – в нарицательном смысле и во множественном числе, согласно

правилам орфографии, – с маленькой: «А вдруг полтаевы не знают...»), Галина Яковлевна ответила:

«Уважаемый Дмитрий! Это Сысоева Галина, Благодарю Вас за открытость и прямоту. Я получила, надо признать, по заслугам. В какую-то нескромную минуту мне показалось, что у меня есть имя и фамилия за мои (как мне думалось) кому-то нужные дела. Я не пишу музыку, я ее собираю у народа и изучаю со студентами музыкальные диалекты. Я человек еще более редкой, чем композитор, профессии, я фольклорист, точнее – этномузыковед. Я хочу сохранить для ваших праправнуков песни ваших прапрабабушек. И еще кое-что стараюсь делать... Я думала, что Вы меня знаете, потому что Ваша газета несколько раз писала обо мне. Разумеется, не так часто, чтобы это запомнилось Вам (про другие газеты и журналы нет смысла говорить)».

После указания на пять публикаций в «Воронежском курьере», Сысоева продолжает: «Вы абсолютно правы в том, что я не имела морального права подписываться всеми своими должностями и званиями, ведь они – часть игры, в которую мы все в этой жизни играем. Не устояла перед искушением, хотела положить козырную карту, но не получилось. Простите. А в остальном, согласитесь (в глубине души, для себя) – я ведь права, права в главном: по большому счету никому мы, люди культуры и искусства, НЕ НУЖНЫ, ни ставонины, ни тем более какие-то сысоевы. ... И это Вы мне сегодня и до конца жизни вlepили в лоб печатными буквами!!!

Больно, но памятно. Спасибо за урок (без иронии). Еще раз простите за самонадеянность. Боюсь подписываться своим именем. Подпишусь просто, как Вы меня и назвали: *мадам*».

Читатель, думается, почувствовал, как усилилась амплитуда полемики – это уже девятибалльное землетрясение или девятый вал разбушевавшейся морской стихии. Уже есть жертвы с обеих сторон – Т. Быба уволилась из газеты (не только, конечно, из-за полемики, но она – эта полемика – ее подтолкнула). Через некоторое время перешел на другую работу и безапелляционно-агрессивный Олег Котин.

Но мы все – и члены организации, и ее союзники – понимали, что корабль Союза композиторов не должен потонуть в этой пучине. Ведь за ходом дискуссии следили и из высоких воронежских (да и из столичных) кабинетов. И с особенным вниманием – наши недоброжелатели (а они были даже в Управлении культуры области), мечтавшие о том, чтобы, в конце концов, прихлопнуть Союз, отобрать здание с каминным залом и отправить обломки корабля в свободное плавание, что отпечалало бы и духу рын-

ка, и статусу «Общественная», трактуемому вкупе с организациями типа обществ рыболовов, любителей пива и коллекционеров почтовых марок.

И вот, когда корабль очень сильно накренился, когда некогда любимая газета «воронежского бомонда» стала «отказывать нам от дома», тогда очередные авторы перекинулись на страницы других изданий и в Интернет. Начался третий «раунд переговоров» – он был открыт газетой «Молодой коммунар» (ранее именно в ней была помещена знаковая статья Р. Лютой), позднее в него включилась «Коммуна» (со статьей Л. Вахтель), после продолжительной паузы – вновь «Воронежский курьер» и, наконец, московский (всероссийский) журнал «Музыкальная академия». Последние две публикации – автоинтервью председателя воронежского композиторского сообщества – наконец-то подытожили дискуссию, приведя, тем самым, к ее окончанию.

Отступим, однако, к началу третьего раунда и проследим, хотя бы бегло, путь к его финальной части. Вот лишь названия некоторых новых статей: «Непростительно много сломано...» (композитор, заместитель председателя Союза А. Украинский), «Если культуры не будет – увы, всем нам...!» (композитор А. Мозалевский), «Неужели нет перспективы?» (музыковед, заведующая музыкальным лекторием Областной филармонии В. Головина), «Радость общения с творчеством» (группа постоянных посетителей зала Союза композиторов – педагогов, ученых, техников), «...И от себя лично» (композитор, режиссер, переводчик П. Рукавицын), «Музыкантам нужен союз» (лауреат международного и всероссийских конкурсов, пианистка, доктор наук в сфере музыкальной психологии Л. Вахтель).

Поскольку все эти статьи невозможно даже процитировать, сошлемся лишь на материал П. Рукавицына – в то время еще не члена Союза, а ныне лауреата конкурса композиторов им. Андрея Петрова и члена правления Воронежской организации Союза композиторов. Объявив сразу, что он «не любитель всякого рода официоза и истеблишмента» и что «некоторые приоритеты... творческих союзов ему «не очень близки, в том числе – стремление к элитарности отдельных художников», он все же, уяснив для себя три главные функции союзов – менеджерские, просветительские и объединяющие (например, художников разных регионов и стран), сделал вывод: «Получается, что творческие союзы все же нужны». Государство же он упрекает в разбазаривании своих же инвестиций – ведь «большинство членов творческих союзов имеет профессиональное образование, полученное в государственных учебных заведениях за государственный счет».

Оригинальна реплика П. Рукавицына, поставленная им в начало и в конец статьи в качестве обрамления: «Если бы завтра вдруг закрылись все театры и концертные залы в Воронеже, основная часть населения этого попросту бы не заметила. А мы тут – о каких-то полумифических союзах...». С этим наблюдением оригинально корреспондирует реплика главного редактора журнала «Новый мир» А. Василевского, произнесенная в «Культурной революции»: «Если завтра пять или шесть союзов исчезнут, я этого не замечу».

Приведенный ряд новых статей вынудил главного редактора «Курьера» выступить в третий раз. Определив эти статьи вариациями на тему, данную руководителем Воронежского Союза композиторов, он, как бы шутя, раскаявшись за все содеянное, высказал еще одно свое видение союза: «Я... понял, – не без юмора заметил он, – мы имеем дело с «мафией», которая, чтобы выбить из клиента деньги, ни перед чем не остановится. Поэтому, как говорил Маяковский, «товарищ правительство», дайте денег творческим Союзам, или они окончательно съедят «Курьер». Особенно – Воронежскому Союзу композиторов. И, ради Бога, не надо больше говорить об идеалах свободы...».

Вроде бы поставлена точка. «Воронежский курьер», как уже было сказано, не признавшись в поражении, все-таки подписал «договор о ненападении». К его чести, еще до окончания полемики он вновь стал засылать своих сотрудников на мероприятия Союза композиторов и давать о них, как и прежде, объективную информацию. Все, казалось, вернулось «на круги своя». Даже финансирование организации немого увеличилось (правда, по незащищенной статье «Социально-творческий заказ»).

Но... здесь действительно образовалось очень большое и непростое «но», так как лучшие люди воронежского бомонда, участвовавшие в полемике, прекратили с «Курьером» сотрудничество. Наступила тягостная и долгая десятилетняя размолвка родных в сущности, структур. И тут уже все композиторское сообщество стало испытывать некую неловкость. Газета-то, в целом, как была, так и осталась нашей союзницей. И члены ее редакции – талантливые и современные специалисты. Может быть, порой, «чрезмерно современные» – такое ведь тоже бывает, но это уже скорее не недостаток, а продолжение достоинств, некое свойство молодого темперамента.

Именно тогда позвонил Дьякову и предложил ему автоинтервью (интервью с самим собой) под названием «В защиту своей гильдии». Оно помогло растопить «лед отчуждения» от газеты ее старых авторов. (Тем более что к тому времени они и сами все острее переживали разрыв со своей

газетой.) Автоинтервью, занявшее целую газетную полосу, было (по инициативе газеты) удачно проиллюстрировано (фотографиями наших музыкантов, снятых вместе с Андреем Эшпаем, Мстиславом Ростроповичем, Элеонорой Дмитерко, Юрием Коревым, Владиславом Казениным, Вячеславом Агафонниковым и некоторыми другими крупнейшими музыкантами из числа тех, кто в последние годы был гостем Воронежской композиторской организации. Через пару месяцев это автоинтервью попало на страницы журнала «Музыкальная академия». В «Дополнении 2» оно будет приведено под тем же названием и с некоторыми дополнениями и уточнениями. Но вначале – еще два-три соображения и наблюдения.

Полемика в воронежской прессе – это лишь одно из самых ярких проявлений некоей общей волны протеста людей художественного труда против своего внесаконного (не незаконного, а именно внесаконного) положения. Она еще не закончилась, а в Москве, в Центральном Доме журналистов на Суворовском бульваре, прошло заседание Координационного совета творческих союзов, цель которого – объединить усилия для борьбы с бесправным положением писателя, композитора, художника в современной России (на нем приводилась в качестве примера аргументация воронежских диспутантов). Чуть позднее в газете «Культура» выступил профессор, художественный руководитель «Студии новой музыки» Московской консерватории Владимир Тарнопольский с полемической статьей «Современная музыка государству не нужна». Спустя еще некоторое время состоялось заседание Коллегии Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ, где обсуждались, в частности, законопроекты «О творческих союзах», «О меценатстве и меценатской деятельности», «О культуре», готовящиеся непомерно долго. После длинного ряда подобных же акций и публикаций осенью 2010 года в Воронеже был собран XII Координационный Совет по культуре при Министерстве культуры Российской Федерации, на котором в связи с очередной версией «Закона о культуре» стоял вопрос «О творческих союзах и творческих работниках». Череда обсуждений продлевается, но насущные проблемы остаются, в целом, нерешенными. И хотя теперь уже всем и всё, казалось бы, должно быть ясно, находятся новые поводы и интриги для продолжения споров. Полемика в рамках программы «Культурная революция» – тому печальный пример, в общем-то, бесперспективный. Сегодня уже не полемизировать надо, а принимать решения и законы, добиваясь их реализации и внедрения.

Какие же остались ощущения и выводы в итоге воронежской полемики:

1. Члены композиторского сообщества чуть ли не впервые почувствовали в такой мере его силу, когда плечом к плечу и спиной к спине они держали круговую оборону, смело и организованно переходя в наступление. Причем без дирижера и полководцев получился своего рода «персимфанс».

2. Гроза давно утихла. Вновь установился прочный контакт с «Воронежским курьером». Но нет-нет, да и доносятся раскаты грома от той грозы, а с другой стороны свежие токи озонированного воздуха. Вот и журнал «Музыкальная академия», еще раз задавшись в одной из статей Анны Шалагиной вопросом «Открыть перспективу или закрыть занавес?» Союз композиторов в ракурсе исторической парадигмы использовал материалы прокомментированной дискуссии в качестве спускового крючка для новых рассуждений по, казалось бы, отработанной проблематике.

3. Воронежские деятели искусств (и не только композиторы), продолжая настойчиво отстаивать свои права, испытывают удовлетворение, что именно в их городе развернулась столь многоместимая полемика. Говорят: где тонко, там рвется. Быть может, истончение в то время нити понимания проблем художника и особой роли искусств в формировании истинной культуры в регионе и породило ту мощнейшую волну противоборствующих точек зрения, что захлестнула не только местные, но и некоторые центральные средства массовой информации.

4. Какую бы позицию по теме дискуссии не занимать, ясно то, что она стала уникальным и развернутым документом эпохи, времени – документом противостояния идей в обществе, пережившем, но не изжившем в себе комплекс тоталитаризма, все же рождающего некую полярность хозяина и раба, вождя и лакея. И одновременно – бунтаря и революционера, оппозиционера и умеренного либерала. Нередко, а может быть, и чаще всего эти качества предстают в каждом индивиде как некий коктейль и проявляются то одновременно, то раздельно в разные мгновения жизни. И это – не приспособление к ситуации и не лицемерие, но гибкое реагирование на перипетии жизни и ветра истории.

«Так оставьте ненужные споры»

«Я себе уже все доказал»

Владимир Высоцкий

Дополнение 2.

В защиту своей гильдии

Замыкающим звеном полемики о творческих объединениях, как уже было сказано, стало автоинтервью «В защиту своей гильдии», которое, под тем же заглавием, но с некоторыми дополнениями, воссоздается в этом очерке. Автоинтервью предполагает как бы раздвоение автора, представляющего в двух лицах, – и интервью-ера, и его собеседника. Первый определяет тематику, направление разговора и задает сам себе вопросы, на которые и отвечает, теперь уже выступая в роли собеседника – так сказать, «главного действующего персонажа».

– Известна точка зрения, согласно которой недостаточное внимание к искусству в настоящее время оправдано: надо, де, вначале укрепить промышленность и оборонную мощь страны, а уж затем заняться культурой.

– Мысль ошибочна и порочна по сути. Перескажу другое – точное и глубокое суждение руководителя Научно-творческого центра «Студия новой музыки» при Московской консерватории, профессора Владимира Тарнопольского: в обозримом будущем едва ли сможет осуществиться давняя мечта россиян о создании своего современного автомобиля, так как для этого нужно владеть теми особо тонкими эстетическими представлениями, чувством композиции, красоты, которые формируются через воздействие того самого, обделенного вниманием современного искусства – театра, музыки, живописи... Здесь эти представления и чувства воплощены в концентрированном и чистом виде.

У нас сегодня возобладала ограниченная трактовка культуры как некой побочной сферы досуга и развлечений, что приводит к недооценке и недопустимому унижению серьезного, особенно современного творчества. А ведь именно эта сфера искусств формирует вкус и составляет ядро, сердцевину общей культуры – культуры отношения к художественному наследию, традиции, продуцированию новых художественных ценностей, национальным богатствам, отношения к отечеству, престижу страны, к профессии и, шире, к любой трудовой деятельности. Только государство-самоубийца может не понимать этого.

Вирус подобного непонимания захватил, как было видно из предыдущего очерка, и некоторую часть журналистов, выступавших фактически под лозунгом: «Ликвидация Союзов принесла бы только пользу».

— На счастье других, возмущенных подобными сентенциями, журналистов, как и литераторов, профессоров разных вузов, пианистов, творцов звуковых полотен, рядовых любителей искусства, ревностных почитателей Дома композиторов и звучащей в нем музыки, оказалось неизмеримо больше. Впрочем, мы с уважением относимся и к нашим оппонентам — людям талантливым и темпераментным, в пылу полемики несколько накренившим, но не опрокинувшим корабль истины. Хуже, когда сегодня с экрана телевизора можно слышать выпады против Достоевского или Толстого, что, мол, времена их прошли вместе с модой на высокую литературу. Почти как в рокерском шлягере «Roll over, Beethoven» («Катись отсюда, Бетховен»), избранном 40–50 лет тому назад в качестве гимна теми «системными» подростками, что почитали за доблесть незнание нот и воинствующе отрицали заплесневелую классику. Много встречается рассуждений и о том, кто такие интеллигенты, и, быть может, это просто ни на что не годные бездельники и дармоеды. Невольно вспоминается, что и И. Бродский когда-то был официально «награжден» титулом «тунядец». Не буду, впрочем, множить примеры, тем более, что интеллигентность в нашем обществе становится все более дефицитной. Такое же наблюдение, только в еще более категоричной форме, сделал однажды в «Островах» (в телевизионной встрече со зрителем — канал Культура») Александр Збруев — исключительно умный и глубокий актер.

— Членам творческих союзов, отстаивающих свои права, традиционно бросается упрек, будто бы они затосковали по прежнему строю. Потому де и борются. А что, разве не выгодным было бы для них движение, так сказать, по кругу — «вперед-назад» — к той системе, где Союзы процветали?

— Боже, сохрани от такого идеологически прокомпостированного процветания. Глотнув глоток свободы, мы теперь уже навсегда им «отравились». А молодежь и вовсе не знает «прелестей» тоталитарного гнета. Но почему-то свобода для художников новой России обернулась несвободой иного рода — уничтожающей финансовой зависимостью от всех и вся. Когда рухнула империя зла, как называли на Западе Советский Союз, именно у деятелей искусства забрезжила надежда о возвращении в лоно стран с нормальным строем и укладом жизни. Да где там. Мы еще со времен Ле-

нина и по его заклѣтью обречены идти иным путем. Но и на этом пути сегодняшнему художнику отведено место только на обочине.

— *Однако в той империи зла было ведь немало и положительных сторон.*

— Да, конечно. И это хорошее надо бы не уничтожать, а, модифицируя, переносить из прошлого в настоящее. И в будущее. Убежден: далеко не все структуры, созданные советской властью, должны кануть в лету. Это касается не только творческих союзов, но и многие старых средств массовой информации (по сути ставших новыми), и, например, ТЮЗов (сочворенных для идеологизации подростков и детей, но выполнявших, в основном, позитивные функции), и Всесоюзных (ныне Всероссийских) институтов искусствознания, объединивших титанов отечественной мысли. Эти и другие подобные образования свидетельствуют об осознании тогдашней властью силы серьезного искусства и желанія использовать ее в своих интересах, приручив, а то и припугнув (традиционные со времен Николая I методы кнута и пряника) крупных художников. Иногда их работы и корректировались «в нужном направлении». И не только в сталинские времена. При издании «Сонаты с похоронным маршем» Виктора Екимовского (1981) был снят, несмотря на протесты автора, подзаголовок «с похоронным маршем» как, видимо, не отвечающий светлому духу брежневского времени. Композитор тогда не без юмора бросил: «Так давайте назовем это сочинение «Сонатой без похоронного марша» (который, к слову, в открытом виде там действительно отсутствует). Это как в известном анекдоте с армянским радио, когда поговорка «Непрошенный гость хуже татарина» из боязни посеять национальную рознь была заменена на «Непрошенный гость лучше татарина».

В новых условиях было бы резонно всем вместе (и с журналистами, и с чиновниками, и с потенциальными меценатами) искать пути многосторонней, в том числе финансовой, поддержки творческих объединений, вступивших в новую жизнь и ставших свободными в политическом, художественном и технологическом отношениях. Не стоило бы, видимо, повторять вещи очевидные: сегодняшние союзы давно уже не союзы сталинского образца. Они и раньше-то далеко не во всем соответствовали идеалу вождя (отсюда гонения и репрессии), а сейчас могут служить ему антиподом. Да и их члены в своем большинстве — из новых поколений, что не означает, впрочем, ущербности представителей поколения старшего. Поэтому неактуально выглядят советы: давайте не требовать бюджетного финансирования и достойной оплаты творческого труда.

— *Вы всерьез считаете бюджетное финансирование достойным?*

– В условиях новой России достойным его чаще всего трудно назвать. Наши бюджетники – это глубоко униженная низкой оплатой труда категория граждан – учителя, ученые, врачи, деятели культуры... Странно, они почему-то не причислены, как чиновники, к государственным служащим, хотя, по сути, именно они ими и являются в первую очередь. И если причина этого – в отсутствие у государства средств для адекватного труду обеспечения своих работников, то, стало быть, разбалансирована, чтобы не сказать инвалидизирована, вся система его устройства.

Система эта, к слову, едва ли не одно из главных «достижений» тех самых высокооплачиваемых чиновников (разумеется, не регионального уровня). Но мы все же хотим вновь стать бюджетниками, хотя косвенно и признаем этим, что в социальной иерархии оказались в позиции «ниже униженных».

– *Вы надеетесь, что застанете лучшие времена?*

– Надеюсь. Хотя самые лучшие настанут, видимо, при наших внуках. Ради них, в основном, и стараемся. «А что же делать с нашим поколением? Оно пойдет на удобрение!» – так весело ответил на заданный самому себе вопрос Эльдар Рязанов в книге «Неподведенные итоги».

– *За Воронежским Союзом композиторов закрепились репутация эпицентра музыкальной культуры. Удастся ли в нынешних непростых условиях сохранить его высокий рейтинг?*

– Эпицентром, как было заявлено в первой главе, он является уже по определению. Здесь создается музыка, волны которой расходятся вширь, достигая слушателей многих городов России и мира. Деятельность Союза не может ограничиваться сочинительством. Помимо тиражирования нот нам нужны высококлассные исполнители, аппаратура, инструментарий, мастера по его ремонту и настройке, концертные и репетиционные помещения, слушатели наконец. Не случайно музыкальное творчество среди других искусств является самым затратным. Ведь произведение композитора нельзя обозреть как архитектурное сооружение и его не повесишь на стену, подобно картине живописца. Оно звучит одновременно и для повторного исполнения весь цикл – от нот до рекламы и концерта – необходимо осуществить заново. И тут композиторы полностью зависят от исполнителей, весь многосоставный корпус которых – и солистов, и ансамблистов, и оркестры, и хоры – мы причисляем к нашему сообществу. Поэтому, как это уже отмечалось в первой главе, положение Союза в региональной музыкальной культуре определяется не только и даже не столько «производством» новых опусов, сколько просветительской работой – тематическими и авторскими вечерами, встречами в камин-

ном зале, занятиями клубов, проведением семинаров, конференций, фестивалей и композиторских конкурсов, консультациями самодельным авторам, участием в подготовке музыкальных телефильмов, радиопередач и фонозаписей, выпуском статей, монографий, музыкально-критической и рекламной продукции.

— *А как осуществляются связи воронежских композиторов с коллегами и слушателями из других регионов?*

— Частично я касался и этой темы. Можно добавить, что воронежцев хорошо знают по показам их сочинений на всероссийских съездах, на фестивалях «Московская осень», «Панорама музыки России» и «Музыка друзей», где исполнялись Михаил Цайгер, Лев Чернышов, Александр Украинский, Юрий Романов, Виктор Горянин, Сергей Волков, Владимир Наумов, уже ушедшие из жизни Геннадий Ставоинин и Михаил Носырев. Вот и сравнительно недавно Елизавета Ткачева экспонировала свое творчество на глинкаинском фестивале в Смоленске, Борис Выростков прозвучал на нижегородском фестивале, в Саранске местные музыканты провели полнометражный концерт из произведений воронежцев, в московской «Гостиной Юргенсона» выступил Александр Мозалевский, а Виктор Горянин предстал с целым парадом авторских концертов не только перед воронежцами, а и перед оренбуржцами — на своей родине.

Исключительно ценна инициатива исполнителей, расширяющих географию нашей музыки. Например, Лариса Вахгель, перигравшая чуть ли не весь «местный» фортепианный репертуар, с рядом сочинений Михаила Носырева, Александра Украинского и Елизаветы Ткачевой выступила не только на Всероссийских и Международном конкурсах в Санкт-Петербурге, Вологде и Косгроме (где она, к слову, и завоевала несколько лауреатских званий), но и в немецких городах: Бонне и Любеке. Вообще, наша музыка звучала в разных странах, Европы, Азии и Америки. Тут много о чем можно было бы вспомнить.

Но все же воронежцы, я думаю, ценят Союз композиторов, прежде всего, за то, что происходит у них дома. Они, к слову, и просыпаются с позывными областного радио, приветствующего своих слушателей песней Юрия Воронцова «На воронежских просторах», а прогуливаясь по центральному проспекту города (его исконное имя — «Большая Дворянская»), каждые полчаса внимают доносящейся с башни здания Юго-Восточной железной дороги музыке Александра Украинского и Сергея Волкова, адресованной этому учреждению. И как естественно зайти в итоге дня в уютный, сохранивший следы архаики Дом композиторов. Его всегда заполненный зал слушатели, как правило, не торопятся покидать после

концерта – они еще долго обмениваются впечатлениями. В портфеле организации есть и целый букет великолепных гимнов Воронежа, семь из которых были отобраны авторитетнейшим жюри для очередного этапа конкурса, учрежденного в начале нового тысячелетия городом. Им же, кстати, и свернутого – не «гимнические» настроения, как видно, одолели в то время нашу мэрию.

Работа Союза композиторов на редкость интенсивна и результативна. И невольно задаешься вопросом: а не трудности ли ее стимулируют, не они ли мобилизуют общественную активность и творческий потенциал?

– Вы иронизируете? Хотя... Еще Горький когда-то писал в «Моих университетах», что человек формируется через сопротивление окружающей среде. Отстаивая право на достойное место композитора в обществе, наш Союз действительно окреп. Но не будем все же петь здравицу трудностям, что рождены государством, оттеснившим художника к самому краю бедны. У нас, слава Богу, и без этих трудностей хватает сутубо профессиональных задач. И целей! Едва ли не главная из них – возвращение слушателей, особенно молодых, из зоны «массового коммерческого искусства» в мир высоких образцов истинной Музыки.

Кто бы измерил, сколько пользы приносит Союз композиторов развитию культуры в Воронеже? И не очень понятно, почему он должен жить беднее, скажем, наших футбольных команд (и мужской, и женской), ради процветания которых в области предпринимается немало стараний. Вот и недавно на попечительском совете при правительстве Воронежской области президентом футбольного клуба «Факел» избран... председатель Воронежской областной Думы Владимир Ключников. А бюджет «Факела» на текущий 2010 год был обозначен суммой 60 млн рублей. Радуемся за земляков. Но мы-то чем хуже? – Тем, что на наших вечерах не бывает того мордобоя, что случается на стадионах, – и не только на футбольных матчах, но и на поп-концертах? Или тем, что наши поклонники не имеют ничего общего с оголтелыми «фанатами»?

– В чем все же первопричина сложностей сегодняшней жизни Союза композиторов?

– Главное, мне кажется, в несоответствии его положения *de facto* и *de jure*. Солидное профессиональное творческое объединение, в сущности (по факту) являющееся учреждением культуры, юридически таковым не определено. По своему официальному статусу оно оказалось в одном ряду с общественными организациями любителей, коих не счесть. Подшучивают над нами со стороны, да и коллеги-музыканты не без юмора спрашивают: ну, уважаем

мы собаководов, филателистов, бардов, шахматистов, пивоманов и охотников, но... как же в этом ряду оказались вы – композиторы?

Самим же композиторам не до шуток: строка о финансировании их организации изъята из Закона о бюджете. Пока Управление культуры находит возможности помогать нам, мы держимся на плаву, но удар был нанесен Союзу болезненный. Да и Управление культуры постепенно сжимает объем финансирования по незащищенной статье «Социально-творческий заказ». Других возможностей у него нет из-за несовершенного законодательства. И вот небольшой аппарат (пять человек, включая бухгалтера и уборщицу) вынужден мириться с мизерными зарплатами, продолжая, вместе с членами композиторского сообщества, выполнять огромную работу, объем которой не адекватен затратам на него.

– Но может ли быть определена «на местах» будущность творческих союзов? И не сотрясают ли громкие споры в региональной прессе лишь воздух или, Вы полагаете, они действительно способны влиять на ситуацию?

– Сегодня, когда в стране реформируются абсолютно все сферы жизни, необходимо, наверно, посылить воздействие на те процессы, которые касаются непосредственно нас, музыкантов. Особенно сейчас, в атмосфере нестабильности, публично высказанное мнение дорогого стоит! Кстати, разгоревшаяся в Воронеже полемика, как уже говорилось, взволновала наших московских коллег и выплеснулась на федеральный уровень. Мне известно, что газета «Культура», например, позитивно отнеслась к выступлениям в защиту Союза композиторов и Союза художников талантливой воронежской журналистки Т. Быбы, на материалы которой я ссылался в Дополнении 1. А значит, если вопрос и не решается «на местах», то уж, во всяком случае, не без участия этих «мест», то есть регионов и музыкантов обширной российской периферии. Может быть, есть и их лепта в то, что Министерством культуры сейчас вновь прорабатываются так и не принятые пока законы «О культуре», «О творческих союзах» и «О меценатстве и меценатской деятельности». На необходимость их скорейшего принятия и на то, что пора четко прописать поддержку культуры со стороны государства, несколько месяцев тому назад говорил в беседе с главным редактором «Музыкального обозрения» и председатель Комитета по культуре Государственной Думы Федерального Собрания РФ Григорий Ивлиев. Но пока...

– Закон о союзах, если не ошибаюсь, гуляет в кулуарах власти едва ли не более десяти лет, то есть и до, и после того, как его не подписал Владимир Путин в первые дни своего президентства.

– Да, это так. И результаты такой формы «беззакония» оказались более чем плачевными. До сих пор труд художника, работающего без выходных и отпусков, не засчитывается в трудовой стаж, он лишен фактически права на пенсию, композиторы потеряли возможность поработать и отдохнуть в домах творчества (почти целиком выкупаемых бизнесменами), обновить свои знания и обменяться опытом на регулярно проводившихся там семинарах, главное же – большая часть творцов лишилась гонораров. Отдел закупок музыкальных произведений, действующий при Министерстве, обслуживает, в основном, москвичей и петербуржцев. Периферийных композиторов отсылают оттуда в свои Комитеты и Управления культуры. А на местном уровне (во всяком случае, в Воронеже) эта проблема практически не решается, хотя Управлению и был предложен проект Положения о приобретении музыкальных сочинений.

– На ступень «общественной организации» сегодня поставлены все композиторские союзы. Означает ли это, что все они попали в равное положение?

– Абсолютно в разное. Во-первых, обозначилась явная поляризация между столицами и периферией. Первым досталась от Советского Союза немалая часть недвижимости, а также издательские, полиграфические, гостиничные и некоторые иные структуры, приносящие определенный доход. Вне конкуренции для них, как было сказано, и министерские закупки произведений. Во-вторых, судьба периферийных союзов определяется отношением местных администраций. Скажем, Саратову и Калуге в этом плане повезало. Поучителен и опыт отношений с властью, например, в Татарстане, Башкортостане или Якутии. Здесь творческие силы расцениваются как национальное достояние и служат предметом национальной гордости. Их стремятся сохранять и приумножать. Казалось бы, старая идея, а как актуальна.

– У нас еще принято кивать на Запад и Америку, где художник брошен де на волю волн, и нет там централизованного подхода к современной музыкальной культуре – каждый выживает как сумеет.

– На самом деле все с точностью до наоборот. В секторах культуры муниципалитетов США, к примеру, предусмотрены средства на исполнение новых музыкальных произведений и на музыкально-постановочные работы, включая солидные авторские гонорары. Кроме того, как и в Европе, в Америке существует разветвленная сеть частных фондов, объединяющих множество жертвователей в пользу культуры. Так что если написанная музыка звучит – а число композиторов, исполнителей и даже симфонических оркестров там огромно, и ни у кого, заметьте, не возникает желания

его сократить – если композитор исполняется, то его труд оплачивается щедро.

Немало в мире существует и творческих объединений – ассоциаций, сообществ, союзов.. И не только композиторских. В США уже почти 80 лет действует профессиональный Союз американских симфонических оркестров, объединивших около тысячи коллективов. Он пользуется солидной поддержкой государственных структур и всякого рода фондов. Не случайно по своему рейтингу (соответственно, и финансированию) симфоническая музыка уступает у них только бейсбольным соревнованиям, но опережает футбол и баскетбол. Много десятилетий существует и щедро финансируемое Американское музыковедческое общество, осуществляющее роскошные издания современной, классической и старинной музыки.

Дотациями западных фондов пользуются не только свои, но и зарубежные, в их числе и некоторые российские коллективы, например московские Ансамбль современной музыки, возглавляемый Юрием Каспаровым, и Центр современной музыки Московской консерватории, руководимый Владимиром Тарнопольским. Они, кстати, приняты в Международное общество современной музыки и частично финансируются для организации гастролей по городам России и мира. Многократный приезд этих коллективов в Воронеж также не был бы возможен без поддержки соответствующих западных структур.

– На Западе жертвователи имеют определенные налоговые льготы. А как обстоят дела у нас, в условиях только вице готовящегося закона «О меценатстве...»?

– В смысле льгот, думаю, плохо. Но тем большую признательность мы испытываем ко всем, кто в условиях несформированного законодательства все же оказывал нам посильную помощь. Реализация крупных проектов традиционно осуществлялась при финансовой поддержке Областной администрации, Союза композиторов России, иногда Министерства культуры, а также благодаря пожертвованиям тех учреждений и лиц, что действительно способствуют развитию культуры не по обязанности, а по внутреннему побуждению. Это, к примеру, генеральный директор Ассоциации «Черноземье» Григорий Федорович Федоров и депутат Областной Думы Илья Леонидович Ерихонов. Отдельного упоминания заслуживает Владимир Александрович Бубнов, приобретший в Воронеже репутацию бескорыстного покровителя искусств, а не только авторитетного генерального директора комбината строительных деталей и спецгормолзавода «Лискинский». Встречаясь с ним на творческих вечерах и концертах, обретаешь надежду, что в России будет возрож-

ден когда-то сильный институт меценатства, к слову, обоюдодовыгодный. О нем свидетельствует история. Алексея Александровича Бахрушина мы вспоминаем, прежде всего, не как крупного заводчика, а создателя Бахрушинского театрального музея, Савву Ивановича Мамонтова – не как промышленника, а как основателя Частной русской оперы и Центра художественной культуры «Абрамцево», Павла Михайловича Третьякова и его брата Сергея Михайловича – не как потомков купеческого рода, а устроителей крупнейших собраний живописи и знаменитой «Третьяковки». Как тут не вспомнить, что Мецената – приближенного древнеримского императора Августа – вот уже без малого 28 веков мы чтим как покровителя поэтов (именно с этим смыслом его имя стало нарицательным).

– *Определение «эпицентр», как видно, приложимо к Союзу композиторов еще в одном значении: он является средоточием проблем.*

– В нем действительно, как в фокусе, концентрируются не только достоинства, а также пробелы и проблемы местной музыкальной жизни. Разве это нормально, что Театр оперы и балета вынужден зарабатывать на Олеге Митяеве и Михаиле Задорнове (при всем к ним уважении на его сцене должны происходить события несколько иного направления). Или то, что, когда (теперь уж и в самом сердце города) открываются и воздвигаются все новые развлекательно-увеселительные центры, Академия искусств не имеет приличествующего ее статусу учебного корпуса и современного, акустически совершенного зала. Подобного зала вообще нет в Воронеже, как нет в нем органа, дотируемого академического хора, оркестра народных инструментов, струнного квартета... Отсюда неизбежные дыры в пространстве наших музыкальных представлений. В Воронеже можно родиться и умереть, так и не услышав, к примеру, тех гигантских открытий в области органной музыки, что за последние несколько столетий сделали крупнейшие композиторы – от Фрескобальди и Баха до Мессиана и Губайдулиной. Когда в стране постепенно меняются приоритеты, возможно со временем придет осознание того, что вместе с проблемами культуры должно начинаться решение любых общих задач, включая экономические, производственные и финансовые.

– *Чуть ли не все члены Воронежского Союза композиторов имеют почетные звания и государственные награды. Разве это не говорит о внимании властей к художникам?*

– Да, конечно. И на это уже указывалось выше. Вот и недавно Льву Чернышеву вручена премия «Живые сокровища славынской культуры» за оперу «Иван Никитин»; Александр Мозалевский и Дмитрий Ушаков получили пре-

зидентскую стипендию, Борис Выrostков удостоен премии им. М.Е. Пятницкого. Среди нас есть народные артисты, заслуженные деятели искусств и заслуженные работники культуры РФ, кавалеры орденов и медалей, профессора и доктора наук, имена многих заносятся в энциклопедии и на мемориальные доски, именем основателя Воронежского Союза названа одна из набережных. Да что говорить, нас и хоронят-то обычно на Аллее славы. Но, когда Союзу недавно выпала честь начать церемонию открытия мемориальной доски Геннадию Ставонину (его оперы и симфонии до недавнего времени были в репертуаре театра и оркестра), было трудно удержаться, чтобы не рассказать, как незадолго до смерти, доведенный до отчаяния от бедности, он сказал мне по телефону: «Все, Женя, больше не могу, выхожу на площадь Ленина, обливаю себя бензином и сжигаю». Правда, на вопрос о наличии денег на бензин ответил отрицательно и рассмеялся. Вот так и живем. И еще шутим... Вспоминаю и уже хрестоматийную реплику одного из мэтров Союза: «Десять лет буду писать по симфонии, квартиру не куплю». При жизни, а не посмертно художники, как и все люди, нуждаются во внимании и в заботе, и прежде всего в нормальных условиях существования.

– *Что же представляется первоочередным в партитуре неотложных проблем Союза композиторов?*

– Требуется решить, как минимум, три вопроса:

1. Наладить систему регулярного, не менее двух раз в году, приобретения Управлением культуры музыкальных произведений, которые будут признаны достойными внедрения в концертную практику. Эта статья расходов, в отличие от любых иных форм заработной платы, пока не защищена.
2. С целью гарантированной финансовой поддержки Союза композиторов включить его вновь отдельной строкой в Закон об Областном бюджете. Учитывая высокий рейтинг Союза и отмеченный выше особо затратный характер музыкального творчества, это можно сделать либо в порядке исключения (как это было до 2004 года), либо наделив Дом композиторов статусом учреждения культуры, которому он, в сущности, и соответствует.
3. Организационно и финансово способствовать реализации крупных музыкально-художественных проектов Союза.

Три только что очерченные проблемы многократно излагались в официальных обращениях Союза композиторов к губернатору, руководству Областного Управления культуры и в Думу. Теперь, как поется в известном

романсе П. И. Чайковского, «Я приговора жду, я жду решения. Иль нож ты мне в сердце вонзишь, иль...». Одним словом, не теряем надежды.

Обращаясь за решением этих вопросов к воронежским властям, нельзя не понимать, что при нынешнем состоянии законотворческой базы в сфере искусства только добрая воля конкретных ведомств и лиц может дать желаемый результат. Но, в принципе, этот результат реально достигим, свидетельством чему может служить документ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Закона Челябинской области «О деятельности в сфере культуры на территории Челябинской области» № 174-30 от 23 августа 2007 года, подписанный губернатором Челябинской области П. И. Суминым и вступивший в силу со дня его опубликования. В статье 8 данного Закона перечислены многие конкретные формы и цели содействия творческим общественным организациям и творческим работникам, а в статью 9 внесено «Дополнение», определяющее источник финансирования: «Предоставление субсидий общественным организациям творческих работников в Челябинской области осуществляется за счет средств областного бюджета в пределах средств, предусмотренных в областном бюджете на очередной год на указанные цели». Указанное «Дополнение» о предоставлении субсидий творческим союзам не отменено, хотя его действие с началом финансового кризиса стало менее результативным. Но, в принципе, оно продолжает функционировать.

Инициатива челябинских властей – впечатляющий прецедент, который, согласно буквальному значению этого слова (лат. *praecedentis* – идущий впереди, предшествующий), может служить примером и оправданием для последующих аналогичных решений в масштабе регионов и всей страны. Он дает весомые основания и для обращения самих творческих организаций в правительственные и законодательные органы с конкретными требованиями, с перечислением своих насущных нужд и просьб, с определением возможных путей их удовлетворения. Естественно, что главный такой путь, как уже говорилось, – принятие общих законов о культуре и об искусстве.

Особо подчеркнем в заключение, что композиторское сообщество не выпячивает подавание, но просит об оплате труда его членов – профессионалов (а не любителей). Они, как правило, отмечены особым талантом, на шлифовку которого в ходе обучения уже потрачены немалые государственные средства. Теперь, по меньшей мере, непростительным расточительством выглядит нежелание использовать в целях развития культуры этот возвращенный и сконцентрированный в Союзе композиторов интеллектуально-творческий фонд. Известно,

что зарубежье охотно черпает из него все новые ресурсы и вкладывает в это немалые деньги. За последние 15 лет многие ведущие творцы из разных поколений – от А. Шнитке, С. Губайдуллиной и Р. Щедрина до М. Колонтия, В. Лобанова, М. Цайгера и М. Сарасвой (последние двое – воронжцы) уехали в Европу, Америку и страны других континентов. Всё это плоды нашей отечественной, чисто русской щедрости.

– И вправду: «Умам Россию не понять».

– Напомню, что эта знаменитая тютчевская строка рифмуется с другой: «У ней особенная стать, в Россию можно только верить». И мы верим. В светлое будущее – генетически, почти фантомно. Но что-то из этого призрачного будущего разумно было бы перенести в настоящее уже сегодня.

Научно-популярное издание

**Трембовельский Евгений Борисович
Шалагина Анна Вадимовна**

ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

**Сообщество композиторов
Воронежского края**

Верстка, дизайн – Ю. Никитин
Корректор – М. Г. Щигрева

Издательство «КВАРТА»
397077, Воронеж – 77, а/я 90. Тел. (4732) 75-55-44
kvarta@kvarta.ru, www.kvarta.ru
Главный редактор Ю.Л. Полевой

Подписано в печать 25.11.2010.
Формат 60х84/16.
Усл. печ. листов 16. Гарнитура «Гарамонд».
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 500 экз. Заказ № ЦИП/786

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии Издательско-полиграфического центра
Воронежского государственного университета
394000, Воронеж, ул. Пушкинская, 3. Тел. 204-133



Евгений Борисович ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

— заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежской академии искусств, секретарь Союза композиторов России и председатель ее Воронежской организации, член Союза театральных деятелей РФ. Организатор и участник международных и всероссийских конференций и фестивалей, творческих встреч и конкурсов, публицист, лектор, автор более 160 трудов (в том числе пяти монографий), посвященных музыкальной теории и эстетике, связям фольклора и академического творчества, столичных и периферийных культур, стабильных и импровизационных компонентов музыки, вопросам методологии, симфонизма, краеведения, стиля и музыкального мышления ряда композиторов прошлого и современности.



Анна Вадимовна ШАЛАГИНА

— кандидат искусствоведения, доцент Воронежской государственной академии искусств, член Союза композиторов России. Принадлежит к тем музыковедам, деятельность которых тесно соприкасается с процессами современной музыкальной культуры. Актуальные события, происходящие сегодня в этой сфере, привлекают ее внимание как музыкального критика. За последние пятнадцать лет она опубликовала порядка двухсот статей, посвященных музыкальной жизни Воронежа, а также общим проблемам российской культуры. Музыкальная критика стала и темой ее научных изысканий. В монографии «Музыкальная критика: перекресток науки и публицистики», положенной в основу диссертации, автор использует практику своей публицистической деятельности.