

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

---

---

*М. Гринёва*

### «ГОЛУБАЯ ТЕТРАДЬ» ЭДИСОНА ДЕНИСОВА: 25 ЛЕТ СО ДНЯ ПРЕМЬЕРЫ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

---

---

*M. Grineva*

### EDISON DENISOV'S «BLUE NOTEBOOK»: 25 YEARS FROM THE DATE OF THE FIRST PERFORMANCE IN ROSTOV-ON-DON

Статья посвящена юбилею исполнения в Ростове-на-Дону экстраординарного сочинения «Голубая тетрадь» признанного мастера советского авангарда Эдисона Денисова. Автор статьи рассматривает сочинение с точки зрения преломления в нем авангардных тенденций; выявляются черты, характерные для творческого метода композитора.

*Ключевые слова:* Денисов, композитор, авангард, современная гармония, современная музыка.

The article is devoted to the anniversary of performing in Rostov-on-Don an extraordinary composition «Blue notebook» by Edison Denisov, a recognized master of the Soviet vanguard. The author of the article analyses the composition in respect to the interpretation of vanguard tendencies. The aim of the article is to display features typical of the composer's artistic method as well.

*Key words:* Denisov, composer, vanguard, modern harmony, modern music.

25 лет назад в музыкальной жизни Ростова-на-Дону произошло неординарное событие: один из ведущих представителей столичной композиторской элиты Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) представил на суд публики свое новое масштабное сочинение «Голубая тетрадь». Спустя четверть века важно не просто вспомнить эту премьеру, но и определить значение этой премьеры в культурной жизни города; выяснить причины, по которым первое исполнение состоялось именно в Ростове. Значительный интерес представляет и само сочинение – его внутреннее наполнение (смысловое и стилистическое), а также попытка определить его место в творческом наследии Денисова.

Сегодня, в 2011 году уже трудно представить музыкальную жизнь Ростова-на-Дону без международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (2001, 2003, 2006, 2010). Уже само название настраивает на встречи с новой или, по крайней мере, малоизвестной музыкой. «Ростовские премьеры» радуют слушателей еще и непосредственным присутствием многих выдающихся композиторов современности – отечественных и зарубежных.

Однако традиция премьерного исполнения современных произведений, сопровождающе-

гося встречами с их авторами, имеет в нашем городе более давнюю «биографию». Эта традиция сложилась задолго до появления «Ростовских премьер», и связана она с функционированием в городе Ростовского молодежного музыкального клуба, который появился в 1977 году при Ростовском Доме актера (создатель и бессменный руководитель клуба – профессор Ростовской консерватории Анатолий Цукер)<sup>1</sup>.

Клубные вечера имели различную направленность: посвящались какой-либо актуальной проблеме современной музыкальной культуры, встрече с интересными исполнителями, знакомству с творчеством какого-то современного композитора. Встречи в клубе (в прежние времена они проходили два раза в месяц) предполагали не просто концерт, но непосредственное «многостороннее» общение, в котором участвовали слушатели, авторы произведений, музыканты-исполнители и главные «закопёрщики» дискуссии – ведущие и «хозяйева» гостиной: А. Цукер, А. Бакши, Е. Уринсон,

<sup>1</sup> В 1965 году композитор Григорий Фрид создал и возглавил Московский молодежный музыкальный клуб, существующий до сих пор. Позднее подобное образование возникло в Ленинграде под началом А. Юфина, но просуществовало крайне недолго. История же Ростовского клуба насчитывает уже почти три с половиной десятилетия; спустя 15 лет после своего основания клуб сменил название на «Рондо».

А. Селицкий, Г. Маслов. В разные годы в заседаниях клуба принимали участие С. Слонимский, Б. Тищенко, М. Таривердиев, Г. Фрид, В. Гаврилин и многие другие.

Именно в рамках заседания Ростовского молодежного музыкального клуба в 1985 году состоялась встреча с Эдисоном Денисовым. На эту встречу композитор, бывший в ту пору уже не просто известным, но, можно сказать, знаменитым, привез произведения, составившие два отделения концертной программы. В первом отделении прозвучали вокальные миниатюры и Соната для кларнета, а во втором состоялась премьера цикла «Голубая тетрадь».

Это сочинение попало на сцену почти буквально из-под пера автора. Сложная партитура масштабного 45-минутного произведения была написана за очень короткие сроки: известно, что Денисов работал над ней в летние месяцы в Доме творчества «Сортавала», и к 1 августа 1984 года труд был завершен. Середина 80-х годов, с одной стороны, – пора творческого расцвета и признания композитора, с другой, – период один из самых драматичных и кризисных, омраченный болезнью и проблемами личного характера. Поэтому представляется закономерным появление именно в это время «Голубой тетради», по признанию автора, одного «из самых грустных, самых страшных» сочинений [14, 109].

Сегодня может показаться странным, что «Голубая тетрадь» впервые прозвучала в исполнении не столичных, а ростовских музыкантов. Зная об отношении «вышестоящего начальства» к музыкальному авангарду вообще и к личности и творчеству Денисова в частности, можно предположить, что подобного рода сочинение могли просто не допустить к постановке в столице. Ведь фактически с самого первого шага творческой деятельности Денисов был «на особом счету», так как стремился выражать свои музыкальные идеи, отказавшись от устоявшихся стереотипов, академизировавших норм музыкального языка.

Судьба авангардных сочинений в нашей стране в 60–70-е годы XX века была крайне сложной. Достаточно вспомнить премьеру кантаты Денисова «Солнце инков» (1964), которая состоялась в Ленинградской филармонии, но «до последнего дня исполнение было под угрозой срыва» [12, 22]. «В 70-е годы, – вспоминает София Губайдулина, – я, как и Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Виктор Суслин, Вячеслав Артёмов, ощутила сильнейшее торможение со стороны секретариата Союза композиторов СССР, Министерства культуры, филармонии и москов-

ского правления Союза композиторов». Авторам приходилось вести отчаянную борьбу «за простую возможность услышать свои сочинения в какой-нибудь, хотя бы маленькой аудитории» [13, 78]. Предвзято негативное отношение к Денисову как яркому выразителю авангардных устремлений сохранялось на протяжении большей части его творческой деятельности, а «„опальным“ Денисова перестали считать только в самом конце 80-х годов» [6, 234].

Вполне вероятно, что Денисов, только что закончивший партитуру «Голубой тетради» и жаждавший увидеть свое творение на сцене, должен был охотно откликнуться на предложение, поступившее из Ростова-на-Дону. Необходимо также принять во внимание, что это сочинение, как по драматургической сложности, так и по изысканности и неклассичности музыкального языка, рассчитано на искушенного слушателя. А ведь в Клубе у А. Цукера часто звучала современная музыка, постоянные посетители обладали немалым слушательским опытом и были в какой-то степени подготовлены к восприятию такого экстраординарного сочинения. К тому же, в зале Дома актера, где проходили заседания Клуба, сцена была оснащена световой аппаратурой, необходимой для постановки «Голубой тетради», партитура которой снабжена соответствующими указаниями<sup>2</sup>.

По воспоминаниям А. Цукера, исполнение «Голубой тетради» произвело на слушателей неизгладимое впечатление. Несмотря на отсутствие громкой рекламы, зал был переполнен. Обсуждение после концерта отличалось повышенной эмоциональностью и длилось намного дольше, чем обычно. Аудитория охотно общалась с автором: было задано множество вопросов, возникали споры, и было очевидно, что всем – и композитору, и аудитории – интересно подобное общение. Денисов поразил всех своей открытостью и готовностью вступить в диалог, и вместе с тем, своей категоричностью, поистине «юношеским» максимализмом.

Композитор особо отметил профессионализм исполнителей – Елены Комаровой (сопрано), Владимира Дайча (фортепиано), Александра Зайдентрегера (подготовленное фортепиано), Александра Вольпова (виолончель), Михаила Хаина (скрипка), Александра Габа (чтец). Перед ними стояла трудная задача: в кратчайшие сроки (в запасе был всего один

<sup>2</sup> Сегодня под натиском стремительного развития шоу-индустрии многие концертные сцены оборудованы по последнему слову техники, но 25 лет назад сцена, оснащенная свето-цветовым оборудованием, представляла большую редкость. В те времена этого и не требовалось, так как сочинения, подобные «Голубой тетради», создавались нечасто.

месяц) выучить сложнейший нотный текст. «Исполнители учили текст без автора, а с Денисовым были всего одна-две репетиции, – пояснил А. Цукер в беседе с автором статьи. – Надо отметить, что автор остался весьма доволен тем, что услышал на репетициях, его замечания касались скорее незначительных деталей. В остальном он полагался на чутье высококлассных исполнителей. Было приятно осознавать, что концерт получился, а исполнение тронуло автора до глубины души».

Итак, что же представляет собой данный опус Денисова?

«Голубая тетрадь» – сочинение в десяти частях для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов, в котором композитор использует сугубо авангардное и при этом индивидуальное толкование всех сторон художественной формы.

Сложности начинаются уже при попытке определить жанровую специфику сочинения. Сам композитор неоднократно называл его вокальным циклом, руководствуясь, видимо, четким делением на части и присутствием в составе исполнителей певицы-солистки. Однако на титульном листе это определение не зафиксировано, а точно указанный весьма необычный состав исполнителей позволяет отнести «Голубую тетрадь» к так называемому жанру «Музыка для...», который зародился и активно развивался в творчестве композиторов-авангардистов. В обширном наследии композитора достаточно произведений традиционных жанров (оперы, балет, симфонии, концерты, сонаты и т. п.). На общем фоне выделяются всего несколько сочинений, не укладывающихся в рамки устоявшихся жанровых дефиниций, отнесенных авторами монографии о Денисове к «особым жанрам» [12, 222]. К этой небольшой группе, состоящей всего из четырех опусов, примыкает и «Голубая тетрадь»<sup>3</sup>. В том же исследовании жанровый модус этого сочинения обозначен как «инструментальный музыкальный театр» (ныне, спустя четверть века после премьеры «Голубой тетради», относительно популярный жанр).

Сугубо неклассический подход проявился и на уровне выбора инструментов, часть из которых – подготовленные: у второго фортепиано все струны деформированы и темброво, и звуковысотно; из трех групп колоколов только одна – собственно самрапе, вторую группу составляют разномастные металлические, а

третью – стеклянные предметы<sup>4</sup>. По воспоминаниям композитора, во время исполнения в Ростове-на-Дону музыканты сами занимались подготовкой инструментов.

Приемы исполнения также весьма оригинальны и характерны для авангардного искусства: мягкая непрерывная игра глиссандо по струнам подушечками пальцев на сплошной педали; удары двумя монетами по различным местам чугунной рамы рояля; игра глиссандо ногтями вдоль обмотки басовых струн рояля (от колков к центру); медленные движения смычка, взятого обеими руками, вдоль струны (со сменной давления на струну); игра на обратной стороне грифа струнных инструментов.

Назначение этих приемов – создать особый звуковой план непривычных, в какой-то степени «раздражающих» слух звуков. Такие эффекты – один из способов подчеркнуть драматургические особенности и сложную литературную первооснову сочинения. В «Голубой тетради» композитор обратился к текстам ОБЭРИУ: прозе Даниила Хармса и поэзии Александра Введенского.

ОБЭРИУ – этим диковинным аббревиатурным названием, которое расшифровывалось как «Объединение реального искусства», именовалась литературно-театральная группа, существовавшая в Ленинграде в период с 1927 года до начала 1930-х годов. Основали ОБЭРИУ Даниил Хармс, Александр Введенский и Николай Заболоцкий. Целью деятельности объединения был сам внутренний литературный процесс, своеобразное «бурление» мысли современной прогрессивной молодежи, а результатом – осуществление постановок, театрализованных и поэтических выступлений, открытых диспутов. «Талантливые, внутренне полностью раскованные в своем творчестве, поскольку оно не предназначалось для печати, смелые и свободные в мысли», – писал о них близкий к груп-

<sup>3</sup> Три другие: «Пение птиц» (1969), «Пароход плывёт мимо пристани» (1986), «На пелене застывшего пруда» (1991).

<sup>4</sup> По поводу подготовленных инструментов композитор в пояснении к партитуре подробно указал, какие именно должны быть колокола и как «препарировано» фортепиано: «Glass chimes и Tubes metalligues должны быть сделаны из произвольно подвешенных случайных предметов (стеклянных пластин, бокалов, частей из люстр, бутылок, металлических труб различной длины – лучше ржавых, и т. п.). Главное, чтобы эти „колокола“ не были настроенными, и сближались со звуком подготовленного рояля. Обе группы „колоколов“ располагаются по краям сцены, а Samrane – в глубине её. Piano II подготавливается только шурупам, ввинченными между двумя струнами на границе металлической рамы (перед демпферами). Третья струна в каждой ноте не подготавливается и звучит обычно. В том участке, где демпферы расположены близко к раме (e<sup>2</sup> – e<sup>3</sup>), шурупы ввинчиваются за демпферами. Но как можно ближе к ним. Все струны Piano II подготавливаются одинаково, начиная с „Cis“ большой октавы. При такой деформации высота звуков Piano II не меняется, а только расщепляется».

пе Я. Друскин [4, 242]. Одной из ведущих идей, провозглашенных обэриутами, явился тезис о «бесцельности творчества» [1, 211]. Роль поэта при этом сведена к воссозданию оборотной, зачастую отталкивающей стороны современной ему действительности.

Особое место в содержании их сочинений занимает тема смерти, воплощение которой достигало порой крайне обостренной формы: «Смерть у обэриутов предстает и как абсурдистское самоубийство, и как массовое явление, творимое массами по юнгианским законам коллективного бессознательного» [1, 213]. Ожидание абсурдной и гибельной судьбы выразилось у обэриутов в выдвигании «ужасного» в самостоятельную, ведущую категорию.

Их заслуги в истории мировой литературы достаточно значительны: «В работе над поэтическим словом обэриуты превзошли всех своих учителей, как драматурги они предвосхитили европейский театр абсурда за 40 лет до его возникновения во Франции» [2, 325]. Как известно, в этом течении выдвинулись на первый план идеи абсурдности существования, создания пограничной ситуации, разрабатывались темы отчуждения, одиночества. Здесь они воплотились «в алогизме слов и поступков персонажей, их некоммуникабельности, пространственно-временных сдвигах, отсутствии причинно-следственных связей, приемах шоковой эстетики, связанных с эстетизацией безобразного» [9, 20].

Денисов, конечно, не случайно остановил свой выбор на произведениях Хармса и Введенского. Цикл «Голубая тетрадь» – это попытка автора обратиться к зрителю, достучаться до него, показать существующий современный мир не со стороны приглаженно благополучной внешней «картинки», но изнутри неразрешимых противоречий, когда многие прежние ценности утеряны, а процветают такие качества как бездуховность, жестокость, равнодушие к окружающим. Сам композитор неоднократно говорил, что этот цикл – единственное у него «сочинение-аллегория, которое связано с Россией, с тем, что происходит в нашей стране уже долгие годы. И речь здесь идет об очень многих вещах, типичных на сто процентов только для нашей несчастной Родины» [14, 306]. И все реалии жизни воплощены здесь языком абсурда, «черного юмора».

В сочинении сосуществуют проза Хармса и поэзия Введенского, а общая диспозиция текстов в цикле имеет следующий вид:

№ 1. Предисловие (инструментальная часть).

№ 2. Рыжий человек (Хармс), Глядите все (Введенский).

№ 3. Снег лежит (Введенский).

№ 4. Сон (Хармс).

№ 5. Тюк! (Хармс).

№ 6. Значенье моря (Введенский).

№ 7. Кассирша (Хармс).

№ 8. Гость на коне (Введенский).

№ 9. Молодой человек, увидевший сторожа (Хармс).

№ 10. Мне жалко, что я не зверь (Введенский).

И поэтические, и прозаические тексты, отобранные композитором, содержат множество абсурдистских элементов, логических несоответствий и «вывернутых наизнанку» словосочетаний. На первый взгляд, может показаться, что тексты чередуются по принципу простого контраста, но при более близком знакомстве обнаруживается, что цикл имеет сложную внутреннюю организацию на основе завязки, развития и развязки двух драматургических линий, одна из которых связана с миром людей, а другая – с миром природы. В линии, связанной с миром людей и показанной через тексты Хармса, есть некий условный главный персонаж, имя которого, внешние черты и даже пол от части к части меняются («Рыжий человек», «Калутин», «Маша», «Молодой человек»), но он всегда предстает как личность, живущая в окружающем мире. Условную же сюжетную канву всего цикла можно прочесть как абсурдистски отстраненное описание жизни и смерти Человека. Жизнь Человека протекает в мире, наполненном алогичными кошмарами, ставшими, увы, нормой реального существования, убогого и жестокого.

Сам этот персонаж – тоже, конечно, яркий представитель абсурдного мира, а точнее – пример абсурдности реального мира, в котором нет места яркой, выделяющейся из общей массы личности. Уже сама внешность персонажа, описанная в части № 2, «Рыжий человек», указывает на то, что если он и «был», то постепенно его не стало – стерли, фактически уничтожили на наших глазах, «сровняли с землей» и не вспомнили, что был когда-то<sup>5</sup>.

В части № 4, «Сон», подчеркивается, что жизнь часто воспринимается как сон, а сон как жизнь. Порой становится невозможно разобраться, что есть реальность, а что только кажется реальностью. Сон и жизнь настолько близки, что одно легко проникает в другое, ставя всё с

<sup>5</sup> Текст этой части: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. Так что рыжим назвали его условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем больше говорить».

ног на голову. Человеческая жизнь – ничего не стоит, ею распоряжаются другие, сравнивая человека с бытовыми отходами: «Санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидев Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала ЖАКту выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули его как сор».

Часть под названием «Тюк!» – образец взаимоотношения людей в мире абсурда, в котором каждый занимается не тем, чем должен. Действие разворачивается по принципу диалога двух пожилых людей: Евдокима Осиповича и Ольги Петровны. Перевертыш жизни рождается здесь уже на уровне нелепости разыгрываемой ситуации: она – колет дрова, он – сидя в кресле, курит, читает газету. Скорее всего, всё должно было бы быть наоборот. После каждого удара Ольги Петровны по полену Евдоким Осипович произносит: «Тюк!», чем очень ее раздражает. Тот каждый раз извиняется и все-таки продолжает говорить «Тюк!» Мир абсурда? Скорее – аллегорическое изображение жестокого реального мира, где люди нередко глухи к ближнему, где каждый внимателен только к своим сиюминутным потребностям, не умея и не желая услышать другого.

«Кассирша» (№ 7) продолжает тему взаимоотношений людей, но уже в обществе. В мире не ценится не только сам человек, но и его жизнь: «На рынке Машу ударили по голове, да еще обещали ударить и по ногам». Ничтожность жизни человека особенно явно прослеживается в его отношениях с «инстанциями». Человек беспомощен перед системой, и часто обвиняется в том, чего не совершал.

Часть № 10, «Молодой человек, увидевший сторожа» – трагическая кульминация линии. Выход из этого мира всего один – на небо через смерть. В данном случае добровольная смерть – единственно возможный выход, спасение, и тогда она может быть воспринята как дар и как благо. В идее ухода от действительности «на небо» автором показан лишь один верный, на его взгляд, выход из ситуации – уход ценою любых усилий, даже «путем обмана», в чем Денисов сам однажды признался, комментируя финал «Голубой тетради».

Вторая линия (мир природы) отражена в текстах Введенского. Однако стихи, отобранные Денисовым, воплощают, скорее, не живое, а мертвое начало: морское дно связано с «ратью утопленников», снег – с заснувшей природой, хищный зверь – с опасностью гибели для человека, конь – со всадником смерти. Природа мертва, и породить ничего живого она не сможет.

Прозаические тексты «сухо» и чеканно произносятся Чтецом как бы «в никуда», что также идет от традиций театра абсурда. Поэтические же тексты поручены Сопрано, чем подчеркивается большая органичность связи музыки и поэтического слова. Разделы поэтические чередуются с прозаическими, но наиболее остро звучит часть, в которой композитор соединил прозу и поэзию, создав тем самым сложный контрапункт. Два мира, существующих параллельно, пересекаются в цикле один раз – в № 2, «Рыжий человек», и тогда становится понятно, что оба мира строятся по общим законам: они полны абсурдности и несправедливости.

Денисов глубоко переживал по поводу судьбы своей родины, эти боль и отчаяние вылились у него в сочинение с такой сложной, трагической концепцией: «У меня вообще нет вещей, написанных целиком в мрачных красках, с беспросветными настроениями. <...> Здесь всё, как некоторый „слом“ в сторону беспросветной печали, безнадежности, – признаётся сам автор, – здесь всё как бы с изнанки нашей жизни» [14, 306].

Мощнейшим средством воздействия на зрителя, средством, которое подчеркивает абсурдность и драматичность ситуации, явились, по признанию Денисова, приемы театрализации, и их в цикле немало. Очень выпукло театральность проявилась в сценке «Тюк!», где Сопрано и Чтец перевоплощаются в персонажей Ольгу Петровну и Евдокима Осиповича и разыгрывают диалог. Однако на исполнителей-инструменталистов в определенный момент также возлагаются роли актеров: скрипач и виолончелист переворачивают инструменты и выразительно «играют» на обратной стороне грифа, но реальных звуков при этом не издают (скрипач к тому же помещает инструмент между ног, как виолончель). В последней части исполнитель на втором фортепиано подходит к подлинным колоколам, в то время как Сопрано – к стеклянным, а Чтец – к металлическим quasi-колоколам. Все три исполнителя начинают одновременно играть, создавая сложное тембровое наложение звучащих инструментов и предметов.

«Голубая тетрадь» – ярчайший пример сочинения со смешанной техникой. Здесь сочетаются – чередуются и сосуществуют в одновременности – свободная 12-тоновость, в рамках которой реализуется пуантилистическое письмо, свободная серийность, элементы тональности, сонорика. Все перечисленные техники не были изобретены Денисовым, но здесь композитор дал им своеобразную трактовку, необходимую для воплощения сложной авторской идеи. По-

мимо этого, они подчинены драматургическому замыслу: на уровне техники композиции наблюдается сквозное развитие от начала к концу сочинения.

Задержимся на некоторых особенностях серийности в «Голубой тетради». Начало 80-х – пора творческой зрелости композитора. Уже написаны такие знаковые произведения как Реквием (1980), опера «Пена дней» по роману Б. Виана (1981), вокальные циклы «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980) и «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981), Камерная симфония № 1 (1982), «Эпитафия» для камерного оркестра (1983) и ряд других. К этому моменту окончательно сформировался творческий метод композитора, в основе которого – серийный принцип.

«Серия – есть „интонационная база“ додекафонного сочинения» [11, 318], – говорил Денисов о своем отношении к серии. – Интонационный материал, лежащий в основе серии, всегда должен быть естественным. Ячейки ее должны обладать способностью жить и развиваться самостоятельно, как ветви единого дерева» [10, 47]. Интервальный состав своих серий композитор продумывал особенно пристально, считая, что «интервал – не „ход“, а психологически осмысленная ячейка ткани. Каждый интервал должен говорить» [3, 28].

Для творческого метода Денисова важны сквозные интонационные идеи и знаки, которые выражаются, например, в повторяющемся комплексе из трех звуков «e-d-es». Эти звуки образуют монограмму композитора EDS, которая, так или иначе, присутствует в большинстве его произведений. По своей внутренней организации этот комплекс звуков имеет сугубо хроматическую природу, и его нельзя привести к какому-либо тональному центру. Принимая во внимание, что Денисова часто называли «композитором in D», этот комплекс можно представить как движение к **d**, где звук **e** – II ступень, звук **es** – низкая II ступень. В целом этот комплекс образует круговое движение, некое замкнутое пространство. Ячейка «e-d-es» неоднократно встречается в произведениях композитора, что позволяет назвать ее своеобразной «микросерией Денисова».

Говоря о серийности у Денисова, исследователи разграничивают несколько периодов, каждый из которых имеет свои отличительные признаки. Так, уже в 60-е годы наблюдается отход композитора от тональности и обращение к додекафонии, хотя он фактически сразу отказывается от ортодоксальной додекафонии в пользу «свободной серийности и сонорики» [12, 82]. Период 70–80-х годов отмечен проявлением но-

вого качества в обращении с серий: Денисов реализует «свободную серийность, допускающую сочетание эпизодов со строго выдержанным порядком и внесерийной разработкой групп» [8, 55]. Другие исследователи, говоря о периоде конца 80-х, отмечают, что серия – «скорее тематический импульс, чем собственно серия» [12, 88].

Словом, Денисов – композитор, который «для каждого сочинения или части (цикла), или раздела формы... избирает свой метод получения ткани из свойств двенадцатитонового универсума и из избранной серии» [12, 84]. При этом, не в ущерб художественному замыслу, композитор каждый раз прибегает к новому методу разработки серии.

В «Голубой тетради» серийность нетрадиционная: автор прибегает к организации материала на основе свободной серийности, «микросерийности» и приема, который условно можно назвать «игра в серию». Названные методы существуют в тесном взаимодействии друг с другом. Прежде всего показательны, что серия здесь не одна, а несколько. Две из них играют в цикле драматургически важную роль: они расположены в узловых моментах, связанных с появлением главного персонажа: часть № 2 – знакомство с персонажем, часть № 9 – трагическая развязка. Объединяет обе серии то, что появляются они в завершающих разделах названных частей как своего рода итог развития. Связывает их и способ преподнесения: в обоих случаях серии выкристаллизовываются постепенно, звук за звуком.

Третья серия звучит в начале части № 10, «Мне жалко, что я не зверь». Она не готовится продолжительно, как две предыдущие, а звучит сразу, как отдельный комплекс. В результате «игры» с серией намечается постепенный уход от нее, растворение ее в фактуре, представляющей непрерывное движение мелкими длительностями.

В отношении каждой серии композитор избирает различные приемы ее разработки. Первая серия выступает в качестве интонационного ядра всего цикла. На основе ее сегментов автор применяет технику «микросерии»: вычленив из серии характерные обороты, композитор складывает их в несколько комплексов из трех-четырех звуков, а затем многократно проводит их в различных слоях фактуры как в основном виде, так и в других формах, типичных для серийной техники. Микросерии многократно транспонируются на другие высоты, при этом довольно часто используется прием «моста» (конец проведения одной группы является началом следующей группы). Такие многократ-

ные повторы по типу «кружев», в нескольких слоях фактуры одновременно в сложной ритмической организации мелкими длительностями формируют достаточно сложное на слух ощущение движущейся «массы», для которой характерно ощущение непрерывности.

«Голубая тетрадь» – произведение, которое имеет помимо музыкальной партитуры – партитуру света, иными словами, демонстрирует синтез нескольких компонентов, относящихся к разным искусствам. Выстроенная Денисовым художественная форма, в основу которой заложена идея синтеза искусств, не только отвечает общей тенденции искусства XX века, но и подчеркивает индивидуальные особенности творческой личности композитора, знатока и поклонника изобразительного искусства.

Сказанное заставляет нас с особым вниманием отнестись к названию сочинения. Какие причины побудили Денисова именовать свой опус «Голубой тетрадь»? Является ли этот заголовок авторским или он позаимствован? Несет ли голубой цвет какую-либо смысловую нагрузку?

По этому поводу композитор однажды признался: «Название, конечно, парадоксальное. Но искал я почему-то его очень долго, что, впрочем, обычно у меня происходит почти со всеми сочинениями» [14, 311]. И далее он заметил, что подобное словосочетание ему нигде и никогда не встречалось. Однако верно ли это?

Известно, что у Хармса слово «тетрадь» в заголовках произведений встречается неоднократно. Например, у него есть рассказ под названием «Тетрадь», датированный 12 октября 1938 года. Абсолютно идентичный заголовок – «Голубая тетрадь» – дан писателем циклу миниатюр, представляющему собой своеобразный «ежедневник», в который он записывал прозаические и стихотворные произведения. Кстати сказать, именно так, на чередовании стихов и прозы, строит свой цикл композитор. Название же, по-видимому, дано Хармсом, исходя из внешнего вида тетради: она была в твердой картонной обложке, обтянутой голубым муаром<sup>6</sup>.

С большой долей вероятности можно предположить, что Денисов, скорее всего, неосознанно воспроизвел название, которое встретилось ему у Хармса, но наполнил его совсем иным содержанием. У писателя голубой – не больше чем цвет приглянувшейся тетради, у Денисова же он наделен символическим значением, которое вполне согласуется со многими традиционными представлениями о голубом цвете.

Напомним, голубой – естественный, природный цвет чистого и ясного неба. Издревле он

связывался с самыми позитивными и возвышенными явлениями, служил символом прекрасного и Божественного. По-видимому, композитор хотел подчеркнуть именно эту трактовку цвета, внеся его в название своего произведения, дав, тем самым, ключ к пониманию цикла.

Голубой цвет играет ведущую роль и в цветовой драматургии сочинения, которая является, как уже было сказано, частью авторского замысла. Композитор детально продумал свето-цветовое сопровождение и отразил это в «Авторской аннотации». Из палитры красок композитор выбирает такие оттенки: желтый, красный, оранжевый, зеленый, темно-синий, голубой, белый (обычный свет на сцене), черный (темнота). Цвет, создавая своеобразный визуальный ряд, играет важную поясняющую роль. Так, в части № 2, «Рыжий человек» задействованы оранжевый, желтый, красный – разные оттенки «рыжего».

В части № 4, где идет повествование о странном сне, приснившемся Калугину, в оформлении потребовалось использовать не только разные цвета, но и световые эффекты: медленное круговое движение света по сцене, резкие и интенсивные вспышки. Всё это создает атмосферу страха, подчеркивает абсурдность ситуации. Названные приемы композитор описал с точным указанием тактов. Анализ показывает, что в этой части каждый новый световой эффект и происходит в момент, когда в тексте описывается новый виток абсурдности и, тем самым, оказывает активное воздействие на зрителя.

Часть № 5, «Тюк!», исполняется при обычном свете, но на стене должна присутствовать проекция слайда – «лошадь с цыганом в зубах». Эта картина появляется только в этом номере, и, казалось бы, не имеет никакого отношения к действиям, разворачивающимся на сцене. Но «лошадь с цыганом в зубах» так же абсурдна, как и диалог между Ольгой Петровной и Евдокимом Осиповичем.

Голубой цвет композитор прибегает для самого драматургически значимого момента. В части № 9, «Молодой человек, увидевший сторожа», после слов «и вдруг исчез» – впервые в цикле «вся сцена заливается нежным голубым светом». Это не просто усиливает эмоциональное воздействие текста, а в большей степени досказывает его: Молодой человек, главный персонаж, оставляет землю со всеми ее абсурдностями, несправедливостями и жестокостью по отношению к обычному, то есть каждому живому человеку. При помощи голубого цвета символически изображается и перемещение на небо, и очищение души главного персонажа, своего рода преображение.

<sup>6</sup> «Хармс очень любил всякие красивые тетради, блокноты и записные книжечки» [7, 376].

В последней части на сцене «собираются» почти все цвета, сопровождавшие развитие действия на протяжении цикла (кроме оранжевого и темно-синего): белый, красный, желтый, зеленый. Однако ведущее значение отведено голубому: он присутствует на сцене до конца части и даже после выключения всех цветовых прожекторов как бы продолжает «звучать».

Подчеркнутая важность красочного компонента проявилась и на уровне техники композиции, к которой прибегнул автор: важное место в музыке сочинения занимает сонорика. Вообще тембровая индивидуальность – одна из характерных особенностей в музыке композиторов XX века. В исполнительских составах, которые избирает Денисов, эта тенденция проявилась весьма ярко. В «Голубой тетради» сонорная окрашенность в той или иной степени и форме распространяется на весь музыкальный материал. В музыке цикла явно преобладает полифоническое письмо, тяготеющее к «комплементарно-сонорной полифонии» (термин В. Задерацкого) [5, 107]<sup>7</sup>. Количество фактурных голосов-линий колеблется в разных частях цикла от двух до шести (в одновременности). Но даже при небольшом количестве голосов в ритме преобладают одинаковые мелкие длительности, а в их линиях отсутствуют рельефные участки. Поэтому при подвижном темпе многоголосие создает эффект тихого, «неблагополучного» шороха или скрежета.

Сонорные эффекты в разных проявлениях присутствуют почти во всех частях «Голубой тетради» и достигаются двумя способами, вообще типичными для сонорной музыки: с фиксацией точной высоты и ритма, когда каким-либо способом достигается все-таки сонорный характер звучания, и без нее.

В первом случае голоса фактуры нередко представляют собой сонорно окрашенные полифонические линии. Показательным с этой точки зрения является № 7, «Кассирша». С одной стороны, он ближе всех полифоническому письму, с другой стороны, на протяжении части происходит смена акцента: полифоническое изложение сохраняется, но на первый план выдвигается сонорность. Близки по типу полифонической организации следующие части: № 2, «Рыжий человек», № 3, «Снег лежит», № 6, «Значенье моря» и № 8, «Гость на коне». В осно-

<sup>7</sup> «Каждый голос лишь материал для слияния с другими. Он не претендует на броскую самостоятельную рельефность и предельно ограничен в своём звуковом составе... его структура не обеспечивает сколько-нибудь развернутого мелодического дыхания; остиная вращательность сообщает ему некоторую механистичность» [5, 107].

ве организации материала – тип рельефной полифонии: линии голосов обособлены и соотносятся по принципу комплементарной ритмики. Однако в процессе развития довольно часто появляются небольшие участки, где голоса соотносятся полифонически, но подчиняются уже сонорному принципу: то же вращательное движение мелкими длительностями в ограниченном диапазоне, когда голоса предельно слиты, приглушенная динамика.

Второй тип организации сонорного материала – без фиксации звуковысотности и ритма – присутствует в двух центральных частях цикла – № 4, «Сон», № 5, «Тюк!». Здесь обильно использованы неординарные приемы звукоизвлечения: ногтём, плектром, металлической монетой. Эти «немузыкальные» приемы игры подчеркивают драматургическую роль данных частей: в смысловом значении они самые абсурдные в цикле. Особого внимания заслуживает финал – «Мне страшно, что я не зверь», где синтезируются приемы письма, встречавшиеся на протяжении сочинения.

Расставляя акценты между компонентами синтетической художественной формы (музыкой, текстом, цвето-светом, сценическими приемами) в цикле «Голубая тетрадь», сложно поставить знак равенства между ними. Музыкальное решение цикла напрямую зависит от содержания текстов Хармса и Введенского и призвано раскрыть сложный подтекст литературной первоосновы, а потому музыка играет второстепенную роль. Отметим, что тексты двух авторов пересекаются лишь однажды, в № 2. Но даже здесь они живут по своим законам: распевность и мелодичность у сопрано сопоставляется с сухим произнесением текста чтецом. В соотношении текстов – поэтических и прозаических, мелодического начала и речевого – можно усмотреть основную идею сочинения: показать параллелизм двух миров – реального и абсурдного. При этом реальный мир, раскрываемый через ряд персонажей (Рыжего человека, Кассиршу, Сторожа, Молодого человека, Ольгу Петровну и Евдокима Осиповича) не лишен абсурда и ужаса, этот мир даже не дает права на смерть («Кассирша»), и даже сон в этом мире несет разрушение. Прозаический текст в сопоставлении с поэтическим подчеркивает приземленность реального мира.

Мир идеальный, раскрываемый через поэтические тексты Введенского, воплощает высшую духовную реальность, но он, увы, недостижим для человека. Он воплощен в цикле лишь через цвет – от черного цвета (№ 1) к голубому (№ 10), и в этой направленности «цветовой драматургии» кроется крупница надежды.



Композитор в своих записных книжках писал, что для него все собственные сочинения делятся на «удачные» и «неудачные». «Неудачные» важны по-своему: в какой-то степени подготавливают появление удачных опусов. «Голубую тетрадь» композитор относит к числу сочинений со знаком плюс, наряду с кантатой «Солнце инков», «Живописью», «Жизнью в красном цвете».

«Голубая тетрадь» имеет сложную концертную судьбу. Сегодня известно всего о трех постановках этого сочинения. После громкого успеха в Ростове-на-Дону, «Голубая тетрадь» была исполнена в Москве (годом позже), а затем – в Англии. Однако, по словам Денисова, постановка в Ростове отличалась наибольшим соответствием авторскому замыслу. Препятствиями к широкому вхождению «Голубой тетради» в практику исполнения можно считать ряд причин, где одной из основных является отсутствие изданной партитуры. Необычная жанровая природа сочинения предполагает особые сценические условия, нетрадиционный состав исполнителей, собрание которого требует немалых усилий. Сложность музыкального языка требует от исполнителей высокого профессионализма. Препятствием для исполнения за рубежом является с трудом поддающийся переводу литературный текст произведения.

«Голубая тетрадь» по ряду причин стоит особняком в творческой биографии Денисова. Прежде всего, это сочинение – квинтэссенция искусства XX века. Всё в этой музыке подчинено идеям авангарда: текстовая первооснова, где сочетаются абсурдистские проза и поэзия; в инструментальном составе музыкальные инструменты сосуществуют с «антимузыкальными»; по-новому поняты роли исполнителей (Сопрано и Чтец перевоплощаются в актеров и наделяются новыми для концертного произведения амплуа); на важный драматургический уровень выведена роль цвета и света; элементы театрализации проникают в саму музыкальную ткань произведения. С учетом всего сказанного можно говорить о «Голубой тетради» как о ярком примере музыкального театра абсурда.

Премьера цикла «Голубая тетрадь» в Ростове-на-Дону была значительным событием как в творческой биографии композитора, так и в культурной жизни нашего города, хотя, как нам кажется, она как таковая еще не до конца осмыслена и оценена. Это произведение – своеобразная загадка композитора. Остается надеяться, что со временем это сочинение займет достойное место в числе исполняемых и любимых циклов, созданных в последней трети XX века.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Борев Ю.* Художественная культура XX века (теоретическая история): [учебник] – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. – (Учебник для вузов).
2. *Бычков В., Бычкова Л.* ОБЭРИУты // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003.
3. *Денисов Э.* Когда рукою водит Бог (из записных книжек Эдисона Денисова) / публ. В. Ценовой // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 5. – С. 37–40.
4. *Друскина Л.* Обэриуты? – Чинари! // Музыкальная академия. – 1995 – № 4–5. – С. 242–243.
5. *Задерацкий В.* Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. – М.: Музыка, 1980.
6. *Каспаров Ю.* Денисов и мы в пространстве новой музыки // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1999. – С. 225–237.
7. *Кобринский А.* Даниил Хармс / Александр Кобринский. – М.: Молодая гвардия, 2008.
8. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996.
9. *Маньковская Н.* Постмодернизм. Абсурда театр // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / общ. ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003.
10. *Пространство Эдисона Денисова: К 70-летию со дня рождения (1929 – 1996): Материалы науч. конф.* – М.: МГК им. П. Чайковского, 1999.
11. *Теория современной композиции / Отв. редактор В. Ценова.* – М.: Музыка, 2005.
12. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов: (Монография) – М.: Композитор, 1993.
13. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М.: Композитор, 1996.
14. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед). – М.: Композитор, 1998.