

ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XXI ВЕКА

рофессиональная судьба Бориса Лисицына, принадлежащего к среднему поколению новосибирских композиторов, сложилась весьма необычно и вместе с тем показательно для ряда отечественных художников. Окончив в 1988 году Новосибирскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки по классу профессора Аскольда Мурова, молодой композитор до середины 1990-х годов работает музыкальным руководителем драматического театра «Старый дом». Один за другим появляются его первые опусы, тепло встреченные музыкальной и театральной аудиторией¹. Вскоре Б. Лисицына избирают в правление Сибирского отделения Союза композиторов Российской Федерации, его произведения звучат не только в Новосибирске, но и многих других городах России. Но с 1995 года творческая деятельность музыканта в Новосибирске прерывается из-за переезда в Америку. Какой след могло наложить перемещение композитора в иное геополитическое и культурное пространство на его художественное мышление и всю систему ценностей?

Ответ на этот вопрос дают произведения Б. Лисицына двух последних десятилетий, в том числе «Lamento» – опус, о котором ещё пойдёт речь впереди. Но предваряя эти наблюдения, рискнём высказать главное соображение: *композитор, волею судьбы проживающий последние 20 лет в Америке, остаётся отечественным художником и по своей ментальности, и по «духу» музыкального высказывания, и по его языку.*

Заранее предвидим весомый контраргумент: ведь в условиях глобализации современного мира невозможно быть изолированным от сопредельной культуры, тем паче, если носитель иной культуры в неё непосредственно внедрён. И это действительно так, в силу чего феномен взаимодействия, ассимиляции культур сегодня едва ли не самый обсуждаемый. Но очевидно и то, что встреча с *Другим* отнюдь не означает

утрату собственной культурной самости. Так было, к примеру, с творчеством Бартока, Райха, Мессиана, других крупнейших музыкантов XX века, у которых подобная встреча всегда происходила на базе ощущения и утверждения ими своего художнического «Я».

Вместе с тем необходимо отметить, что современные процессы культурных взаимодействий протекают далеко не одинаково. Одно дело, когда в соприкосновение вступают диаметрально противоположные культуры, имеющие собственные вековые традиции, и другое – когда сталкиваются неоднородные с точки зрения исторической укоренённости и монолитности культурного архетипа величины.

Ярким примером первого типа является взаимодействие изначально далёких друг от друга европейской и индокитайской культур. В XX–XXI столетиях оно становится повсеместным², взаимообогащающим и всё более органичным. Таковым является и музыкальное творчество недавно ушедшего от нас Нгуена Лантуата – выходца из Вьетнама, связавшего с Новосибирском без малого 30 последних лет своей жизни³. Пожалуй, именно в этот период творческие возможности композитора реализовались наиболее полно, а взаимодействие восточного и западно-европейского в стилистике его высказывания обрело ту степень органики, которая позволяет сказать, что он «заговорил на чужом языке как на своём». Очень точно об этом сказал М. Сапонов: «Нгуен Лантуат – это музыкант, выражающий свою любовь к родной вьетнамской культуре на универсальном, всеобщем музыкальном языке, но всегда с особым, “сибирским” порывом и с проникновенностью в духе русской традиции» [3, с. 4].

Второй тип взаимодействия нагляднее всего представлен встречей русской ментальности с американским культурным самосознанием. Американская культура по сути своей, сама ас-

симилянт, и к тому же – «юниор» в соревновательной дискуссии с русской или европейской культурой в целом.

Напомним, что неспособность русской музыки имитировать, а тем более, «сливаться» с австро-немецкой моделью музыкального мышления (кстати, куда более близкой ей по духу, нежели американская) отличала российских композиторов, начиная с XVIII века (Бортнянский, Глинка, а затем кучкисты, Скрябин, Мосолов, Стравинский...). В прошедшем столетии география культурных контактов распространяется и на Америку. Однако годы проживания русских музыкантов за океаном (от С. Рахманинова до И. Стравинского) также не «проросли» в ощутимую американизацию мышления или стилистику их художественного высказывания. Примером такого взаимодействия является и творчество Б. Лисицына, после переезда в Калифорнию не переставшего быть ни российским, ни новосибирским композитором⁴.

О сложности вхождения в американскую культуру – этот «калейдоскоп многоцветных осколков множества культур» – писал Г. Орлов [1], крупнейший отечественный музыковед и культуролог, владевший несколькими европейскими языками и переехавший в США в 1976 году. Он подчёркивал, что ему «...пришлось погрузиться в пёструю среду различных этнических групп, носителей различных систем ценностей, способов отношения к миру и искусству, стилей поведения, этнических принципов и музыкальных традиций. Ориентироваться и находить свой путь в этом культурном сафари помогали сотни книг <...а также...> два года работы в Уэслеанском университете в штате Коннектикут с его программой концертов мировой музыки» [там же, с. 10].

Более жёстко высказывается на этот счёт Паоло Бианки, всерьёз размышляя о неизбежности культурного плюрализма в XXI столетии: «Идеалом творческого взаимоотношения народов, – пишет он, – является не американский котёл, в котором сплавляются все культуры, а “кросс-культура” – культура скрещений, перекрёстков, переходов и перемещений через границы» [6, с. 109]. Одним из способов такой пересечённости, безусловно, становится не имитация европейцем неевропейского (и наоборот) и не перестройка себя на «чужой лад», а толерантность к другой культуре, её уважительное приятие. Такой подход становится своеобразной инъекцией в сложившуюся

систему музыкально-теоретических и музыкально-практических установок, даёт импульс к поиску наиболее востребованных временем музыкально-смысловых структур.

Осознание того, что научная мысль о музыке, как и система её художественно-моделирующих средств, нуждается в обновлении и поиске некоего *метаязыка*, стало результатом выстраданного Г. Орловым нового, более толерантного подхода к мозаичной культуре Америки. Это сподвигло учёного к переработке собственной, написанной ещё в Советском Союзе монографии «Время и пространство музыки». Новый её вариант под названием «Древо музыки» на сей раз вместил в себя такие интересные рубрики, как «Орган и гонг», «Великая Антиномия», «Партиципации», «Musica Mundana» и др.

Универсальность музыкального языка, не имеющего национальных границ, – аксиома, не нуждающаяся в каких-либо доказательствах. Но «культурный плюрализм» рубежа тысячелетий потребовал и от представителей данного цеха более тесной «пересечённости» с другими культурами. Ещё в начале XX века Георг Капеллан писал: «Свободное от предрассудков изучение новой музыкальной культуры делает сомнительной неисчерпаемость европейской мелодики, тональности, ритмики и заставляет отчаянно искать новые возможности выражения, новые источники для фантазии» (цит. по: [5, с. 4]). Во второй половине XX – начале XXI веков дело не ограничивается только этим: во взаимодействие вступают ранее не пересекавшиеся между собой формы и жанры, стили и роды музыки, способы звукоизвлечения и уровни фиксации музыкального текста, инструментарии различных видов искусства и систем художественного мировидения.

Размываются не только географические, но и исторические границы сталкиваемых в одном пространстве музыкальных пластов, меняется отношение к музыкальному произведению. «Его восприятие, – пишет Клаус Хинрих Штамер, – видится мне не столько актом рационального освоения, сколько ритуальным событием. Представляя себе пение шаманов и формы участия в нём других, я не просто пытаюсь внести в свои партитуры “лёгкий фольклорный штрих”, а придать им существенно иное качество. Такой подход может быть применён и в компьютерной, и в электронной музыке, которой, при некоторой осторожности, можно доверить диалог между культурами» [5, с. 4].

Творчество Б. Лисицына, особенно американского периода, обнаруживает многие кросскультурные черты. Они проявились не в экстравагантном включении в авторский контекст культурного многоцветья США, не в подражании плавающим блюзовым интонациям, или остро акцентным латиноамериканским ритмам, а в расширении общего языкового и жанрового диапазона композитора. При этом по характеру художественной рефлексии, ёмкости интонирования и драматургическому ощущению формы он остаётся сугубо российским музыкантом, представляющим лучшие традиции новосибирской композиторской школы Аскольда Мурова.

Отличительной чертой творчества этого художника является выверенность и лаконичность оформления музыкальной мысли, отсутствие каких-либо излишеств или чересчур назойливых атрибутов языковой стилистики XX–XXI столетий. Уходя от технических передержек и любых авангардистских крайностей, он свободно владеет современным композиторским инструментарием и при необходимости готов использовать многие из его приёмов. Привлекает в творчестве музыканта и его умение втянуть слушателя в звуковую орбиту произведения при том, что он никогда не идёт на поводу у вкусов слушателя. Это обусловлено и высокой смысловой наполненностью интонационного процесса, и умением тактично его хронометрировать и распределять в пространстве.

В жанровой палитре произведений последних лет заметны, с одной стороны, перемещение центра тяжести с театральных опусов на инструментальные, а с другой – смысловая и стилистическая «предельность» интересующих Лисицына жанровых полюсов. На одном из них – «Молитва»: кантата для смешанного хора на стихи Михаила Лермонтова, отмеченная крайне аскетичным языком, отсылающим к образцам старинных православных песнопений. На другом полюсе – «Шаман» – композиция для виолончели соло, примыкающая к так называемому «новому ритуалу». Сегодня это направление обретает некое магистральное русло, объединяя в себе минимализм, «новую простоту», музыку хеппенингов и т. д. Количество представляющих его произведений также весьма внушительно: «Ритуал» П. Булеза и «Ритуал» А. Шнитке, «Заклятие железа» В. Тормиса и «Тотем» Вяч. Артёмова, «Мантра» и «Транс» К. Штокхаузена,

«Богам ритма» и «Кривые души» Н. Живковича, «Шамбала» Ю. Юкечева и др. Культурная мотивация многочисленных обращений к такого рода тематике – не только повышенный интерес композиторов к «знанию предков», но и, по-видимому, стремление через эмоцию ритуала восполнить определённую брешь в эмоциональной культуре современного общества, связанную с дефицитом общения.

Наконец, особое место в творчестве автора всегда занимал камерно-инструментальный жанр. Немало произведений этого типа с самым различным составом появилось ещё в бытность Лисицына в Новосибирске⁵. Среди камерно-инструментальных опусов американского периода выделяется «Lamento» (трио для скрипки, альты и виолончели) – произведение, датированное 2014 годом.

Автор никак не артикулирует жанр своего опуса. Но по своей эмоциональной органике и интонационно-звуковой палитре «Lamento», как нам представляется, восходит к *постлюдии* – жанру, который впервые встречается у В. Лютославского. Впоследствии к нему не раз обращался В. Сильвестров⁶ – художник, обладающий даром тончайшего звукового слышания, различающий оттенки единого тона «тихого» интонирования в пределах бесконечно длящейся тональности элегического созерцания.

Подхватывая идею Лютославского, Сильвестров толкует этот жанр по-своему, насыщая его особым философским и культурологическим смыслом. По своей глубинной сути его постлюдия – это своего рода музыкальный *Postscriptum*, жанр-последствие, жанр-досказывание. В соответствии с этим в постлюдии доминирует завершающий, кодовый характер изложения, где процесс торможения доминирует над становлением. Отсюда – вся разветвлённая система кодовых средств: повторение, замедление темповое и драматургическое, специфические приёмы «послезвучия», связанные с эффектом «нематериального» звучания и т. д., – всё то, что имеет место и в «Lamento» Лисицына.

Но главное, безусловно, это концептуальное истолкование Сильвестровым постлюдии, что собственно и делает её жанром, а не транзитным опусом в творчестве композитора. Признаки такого «концепта» чётко обозначены Сильвестровым в следующем высказывании: «Постлюдия – это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста,

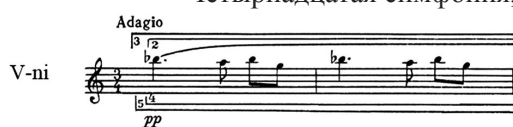
не входящего реально в данный текст, но с ним соединённого. Таким образом, форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале [курсив мой. – Г. Д.]. Постлюдийность – это и нечто большее. В сущности, это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие её. И это не конец музыки как искусства, а *конец музыки*, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь» (цит. по: [2, с. 72]).

Это философское понимание постлюдии как «коды традиции», «договаривания культуры» позволяет Сильвестрову выстраивать в «зоне коды» даже целую симфонию (Пятая симфония). Можно назвать и I часть Четвёртой симфонии Лантуата с её тихим, лирически-печальным погружением в одно состояние, «за кадром» которого остаются лишь обрывки тем, некогда звучавших жизненно полнокровно.

Однако у Лисицына перед нами иной, куда более органичный симбиоз: постлюдии и мемуриума. И здесь просматривается ещё одна линия связей – с семантикой реквиемальных образов (всевозможных эпитафий, скорбных «приношений», покаянных молитв). Впрочем, это в личной беседе подтвердил и сам автор, по словам которого доминирующая в «Lamento» атмосфера безысходности обусловлена неутихающей болью и чувством вины композитора перед ушедшими близкими людьми, с которыми он вовремя не смог проститься.

По общему эмоциональному тону, полифонической логике тягучего, непрерывного развёртывания, прорастанию всей формы из лаконичной начальной интонации струнное Трио Б. Лисицына корреспондирует с первой частью Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича («De profundis»). В чём-то сходна и главная, цементирующая всю композицию нисходящая секундовая интонация, в которой подспудно «закодирован» начальный оборот средневековой секвенции *dies irae* (см. примеры № 1 а, 1 б).

Пример № 1 а Д. Шостакович.
Четырнадцатая симфония, ч. I



Пример № 1 б Б. Лисицын. Lamento



Процесс мучительно трудного вариантного раскручивания скупой, «говорящей» секундовой интонации лежит в основе ряда произведений Б. Тищенко, Ю. Фалика, Г. Уствольской и других отечественных композиторов. Взаимодействие музыкальной интонации со свойствами прозаической речи вкупе с дальнейшей процессуальностью, свободой и ритмической нерегулярностью мелодического развёртывания было отмечено рядом исследователей и позволило Л. Раабену акцентировать это явление понятием «речевой инструментализм».

Вне всякого сомнения, рассматриваемый опус Б. Лисицына подхватывает эту шостаковическо-тищенковскую линию, но воплощает её по-своему, в соответствии с глубинным замыслом *Lamento*. Так, интонационный состав опуса композитора – даже в рамках феномена речевого инструментализма – поражает своим аскетизмом. Здесь можно насчитать два-три ритмоинтонационных импульса (при тематическом главенстве первого из них), определяющих звуковую фон всего произведения и столь же скупую манеру полифонического развёртывания материала (секвентные транспозиции, оstinatные повторы, каноны, подвижные контрапункты голосов).

В течение двадцати начальных тактов музыки пребывает в гнетущем пространстве малых секунд (интонационные сопряжения по оси горизонтали и контрапункты альт-виолончели с опорой на малую нону) и лишь затем с трудом размыкает его, вырываясь в зону широкого интервального интонирования. Кульминационной зоной такового становятся такты 52–61. Основной диалог между собой ведут скрипка и альт на фоне гаммообразных пассажей виолончели (единственный контрастный элемент, импульсирующий развитие), а в дальнейшем и она присоединяется к их напряжённому дуэту (см. пример № 2).

Ещё одна деталь характерного лисицынского стиля – многотрудное собирание мелодии в непрерывную линию у скрипки (т. 53–62) после длительного этапа «рваного» интонирования, купируемого лишь за счёт обмена репликами между участниками струнного ансамбля. На психоэмоциональном уровне это прочитывается как попытка выйти из тягостного погружения в обрывки воспоминаний, сливающихся в смутный гул, – в полнокровный мир реалий с целостно и внятно звучащими голосами (пример № 2).

Пример № 2

Б. Лисицын. Lamento

Музыкальный пример № 2 представляет собой фрагмент симфонического произведения «Lamento» Б. Лисицына. Он состоит из трех систем нотных записей для скрипки (V-no), альты (V-la) и виолончели (V-c). Первая система начинается с 53-го такта, вторая – с 59-го, третья – с 65-го такта. В начале третьей системы (65-й такт) обозначена динамика *f* (forte). Темп указан как $[J = 66]$.

Целенаправленное движение к единой кульминационной зоне охватывает три этапа, в ходе которых интонация-ген попеременно звучит сначала у скрипки (с т. 9), затем у альты (с т. 23) и, наконец, у виолончели (с т. 35). Далее она имитационно тиражируется в остальных голосах струнного трио.

Подобный интонационный сценарий, развёрнутый в виде волны динамического нагнетания и последующего спада, стал основой целого класса современных «фазных» форм (вариантно-строфических, контрастно-вариантных и т. д.), варьирующих лишь количество подобных волн (строф) и их функциональную принадлежность в общем процессе развёртывания. Любопытно и то, что интонационный минимализм подобных форм (вариантность на формульном, попевочном, мотивном, интонационном уровнях), с одной стороны, уходит корнями в глубокую древность. С другой, – к середине XX века они органично срастаются с многоуровневой и мобильной организацией тематических процессов крупных форм и

способны выполнять концепционные задачи симфонического порядка. Удивительный пример в этом смысле демонстрирует творчество Г. Уствольской. Ошеломляющий перепад между минимализмом исходных средств и катастрофичностью достигаемых кульминаций в ряде её камерно-инструментальных опусов позволил Б. Тищенко оценить этот феномен как «узость лазерного луча, прошивающего металл» (цит. по: [4, с. 369]).

Разумеется, задачи «Lamento» Б. Лисицына, решённого в жанре постлюдии-эпитафии, совсем другие. Но многопланово апробированная в творчестве современных композиторов практика использования минимального набора музыкально-выразительных средств вне эстетики минимализма имеет место и в названном инструментальном опусе. В духе постлюдии решена даже кульминационная зона «Lamento», так и не ставшая реальной драмой, но лишь «кодой» переживания ранее свершившейся трагедии.

Кульминация трио, соотносимая с зоной наиболее пассионарного высказывания в рамках данного произведения, в тактах 65–66 (пример № 3) резко прерывается. Все интонационные достижения оказались иллюзией: инструменты скандируют выпрямленную в унисон (звук *соль-диез* второй октавы у всех участников ансамбля) ритмическую матрицу главной интонации Lamento, а затем выпрямляется и её ритм.

Пример № 3

Б. Лисицын. Lamento

Музыкальный пример № 3 представляет собой фрагмент произведения «Lamento» Б. Лисицына, начиная с 65-го такта. Он состоит из трех систем нотных записей для скрипки (V-no), альты (V-la) и виолончели (V-c). Темп указан как $[J = 66]$. В этом фрагменте все инструменты играют в унисон, что иллюстрирует описанный в тексте эффект.

С этого момента начинается завершающий раздел «Lamento». Вслед за непреложно звучащими аккордами «хорала» (самая плотная гармоническая вертикаль), возвращающего в «царство» мрачных секунд, скрипка просветлённо (*solo express.*) и вместе с тем безнадежно интонирует лейттему трио. Зона возможного (средний раздел) и необратимо предначертанного (реприза-кода) окончательно демаркированы.

Прощальный отблеск последних проведений темы подчёркнут постепенным угасанием звучности, неуклонным её перемещением в высочайший регистр, общим торможением движения.

Подобный тип завершений, смыкающий сферы бытия и небытия посредством погружения в специфическую зону бесплотного звучания, могущего длиться очень долго, – также достаточно отработанный в отечественной инструментальной практике драматургический приём (кода Альтовой сонаты Шостаковича, завершающие разделы в симфониях Канчели, инструментальных произведениях Сильвестрова и т. д.).

Стабильный интерес к камерно-инструментальному жанру – одному из сложнейших и ко многому обязывающих композитора – характеризует фигуру Б. Лисицына как серьёзного академического музыканта, ориентированного на классические традиции отечественного ансамблевого репертуара XX века (Шостакович, Шнитке, Уствольская, Б. Чайковский и др.). Ансамбль для однородного состава инструментов требователен к автору вдвойне. Развёрнутый Б. Лисицыным ёмкий интонационный сценарий в условиях компактной композиции (13 минут звучания) и монотембрового струнного пространства «Lamento» не оставляет сомнения в ювелирной работе и высокой зрелости авторского почерка. В полном диапазоне использованы и

все возможности струнного ансамбля: от исходного «пустынного» лидерства партии скрипки с дальнейшим полифоническим наполнением музыкальной ткани – к предельному регистровому «размыканию» партий инструментов в последних тактах, как бы девальвирующих саму идею ансамбля⁷.

Смысловой подтекст этих приёмов (торможение движения, затухание динамики, «умирание» звука и ансамбля) – уход, прощание. Надо сказать, что установка искусства на зрелый возраст, возрождение культуры умирания, осмысление конца и связанного с этим обращения к сфере духовного, – в наибольшей степени феномены русского художественного менталитета (в противовес американской идее, ориентированной на «молодёжный» тип цивилизации). Вспомним хотя бы бальмонтовское:

День только к вечеру хорош,
Жизнь тем светлей, чем ближе к смерти...

«Глобальная культура не смешивает культуры в “общемировой микст”, – уверен П. Бианки, – а даёт им возможность столкнуться друг с другом» (цит. по: [5, с.4]). Творчество Б. Лисицына (как, впрочем, и ряда других художников, вынужденных проживать за пределами России), обогатившего арсенал собственных средств, но не утратившего своего российского «лица», – убедительный тому пример.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одноактная опера по трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы», Кантата для хора и оркестра русских народных инструментов на стихи поэтов-фронтовиков, опера-балет «Снежная королева», вокальные циклы, камерно-инструментальные ансамбли для различных составов и др.

² Такова деятельность в крупных европейских мегаполисах китайских музыкантов Си Синхая (Париж), Цзо Чжень-гуаня (Москва), корейца Исанг Юна (Берлин) и др.

³ Наиболее подробный материал о жизни и творчестве этого талантливого художника см.: [1].

⁴ Заметим, что в силу ряда обстоятельств Б. Лисицын приезжает в родной город, как правило, не реже двух раз в год. Здесь же осуществляется запись и

премьерное исполнение новых музыкальных опусов, написанных им в Америке.

⁵ Это: Диалог (сюита для флейты и виолончели); Скерцо для тромбона и фортепиано; Вариации для струнного квартета; Соната для виолончели и фортепиано; Сюита для квартета тромбонов.

⁶ Постлюдия для скрипки соло (1981), Постлюдия DSCN для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано (1981), Постлюдия для виолончели и фортепиано (1982), Симфоническая поэма для фортепиано с оркестром (1984), ряд других жанров середины 1980-х годов, прямо не обозначенные автором как постлюдия (в том числе Пятая симфония – своеобразная «постсимфония»).

⁷ Франц. ensemble – вместе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов Г. А. Древо музыки. Изд. 2-е, испр. СПб., 2005. 400 с.
2. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. С. 72–90.
3. Сапонов М. А. Нгуен Лантуат, евразийский музыкант. Вместо предисловия // Между Востоком и Западом. Заметки о судьбе и музыке Нгуена Лантуата: сб. ст. под ред. А. Г. Михайленко. Изд. 2-е, доп. Новосибирск, 2013. С. 4–5.
4. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 600 с.
5. Штамер К. Х. Музыкальная композиция на пороге третьего тысячелетия: между «кросс-культурой» и «всемирной музыкой» // Музыкальное обозрение. 1994. № 12 (122). С. 4.
6. Bianchi Paolo. Ethik und Aesthetic des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen // Kunstforum, Bd. 122 (1993). S. 83–115.

REFERENCES

1. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Edition Second, Revised. St. Petersburg, 2005. 400 p.
2. Savenko S. I. Rukotvornyy kosmos Valentina Sil'vestrova [The Handmade Cosmos of Valentin Silvestrov]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Moscow, 1994, pp. 72–90.
3. Saponov M. A. Nguen Lantuat, evraziyskiy muzykant. Vmesto predisloviya [Nguyen Lantuat, the Eurasian Musician. Instead of a Foreword]. *Mezhdru Vostokom i Zapadom. Zametki o sud'be i muzyke Nguena Lantuata: sb. st.* [Between the East and the West. Notes on the Fate and the Music of Nguyen Lantuat: Collected Articles]. Edited by A. G. Mihaylenko. Edition Second, Supplemented. Novosibirsk, 2013, pp. 4–5.
4. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety Sluchai* [Musical Supply. The 1970s. Issues. Portraits. Events]. Moscow: New Literary Review, 2002. 600 p.
5. Shtamer K. H. Muzykal'naya kompozitsiya na poroge tret'ego tysyacheletiya: mezhdru «kross-kul'turoy» i «vsemirnoy muzykoy» [Musical Composition on the Threshold of the Third Millennium: Between “Cross-Culture” and “World Music”]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 1994. No. 12 (122), p. 4.
6. Bianchi Paolo. Ethik und Aesthetic des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen [World Music as an Outline of Musical Utopia]. *Kunstforum* [Art Forum], Bd. 122 (1993), pp. 83–115.

Портрет композитора в кросс-культурном пространстве XXI века

В статье прослеживается творческая судьба Бориса Лисицына – новосибирского композитора, успешно дебютировавшего на родине, а с 1996 года проживающего в США. Автор рассматривает ситуацию в контексте судеб художника в кросс-культурном пространстве современности. Отмечается, что опыт межкультурных взаимодействий в творчестве крупнейших музыкантов XX века отнюдь не означает утраты ими собственной культурной идентичности. Особо подчёркивается исключительная самобытность русского художественного самосознания, отличавшая отечественных композиторов, начиная с XVIII столетия.

Автор выделяет проблему контакта России и Америки как неравнозначных с точки зрения генезиса и монолитности культурного архетипа величин. Сравнительно новый опыт культурного взаимодействия подтверждает известный факт: годы проживания русских музыкантов за океаном также не «проросли» в ощутимую американизацию их художественного мышления.

Обобщая наблюдения над лаконичной, но интонационно ёмкой партитурой «Lamento» Б. Лисицына, автор подчёркивает глубинную связь анализируемого опуса с интонационной культурой Д. Шостаковича – Б. Тищенко, свойствами постлюдии – жанра-досказывания, к которому не раз обращался В. Сильвестров. Тема ухода, прощания, осмысления конца и связанный с нею выход в сферу духовного также опознаются прежде всего как феномены русской художественной ментальности. Статью подытоживают два фундаментальных вывода: 1) при встрече с *Другим* истинно российский музыкант по типу своей интонационной рефлексии, повышенному интересу к сфере духовного, глубинным связям с традицией остаётся отечественным художником; 2) кросс-культура рубежа тысячелетий предполагает равноправный *диалог культур*, а не растворение культурных идентичностей в горниле некой новой «всемирной музыки».

Ключевые слова: межкультурные взаимодействия, кросс-культура, постлюдия, диалог культур, музыкальное мышление, музыкальная интонация.

A portrait of the Composer in the Cross-Cultural Space of the 21st Century

The article traces out the artistic destiny of Boris Lisitsyn, a Novosibirsk-born composer, who made his successful debut in his native country, and since 1996 has lived in the USA. The author examines the situation in the context of the destinies of artists in the cross-cultural space of modernity. It is stressed that the attempts of cross-cultural interaction in the artistry of the greatest 20th century musicians do not presume in the least a loss on their part of their own cultural identity. Special emphasis is given to the exclusive originality of the Russian artistic self-consciousness, which has distinguished Russian composers since the 18th century.

The author highlights the issue of contacts between Russia and America as polyvalent from the perspective of the genesis and monolithic character of the cultural archetype of magnitudes. The relatively new experience of cultural interaction confirms the well-known fact: numerous years of habitation of Russian musicians across the ocean did not result in any perceptive Americanization of their artistic thinking.

In generalizing the observations of the laconic yet intonationally succinct score of Lisitsyn's "Lamento," the author marks out the profound connection of the analyzed opus with the intonational culture of Shostakovich and Tishchenko, with the features of the postlude – the narrative completing genre, to which Valentin Silvestrov has turned numerous times. The theme of departure, farewell, comprehension of the end and, connected with it, the withdrawal into the sphere of the spiritual, are likewise identified, first of all, as phenomena of the Russian artistic mentality. The article is summed up by two fundamental conclusions: 1) upon encounter with the *Other*, the veritably Russian musician, bound by the specific type of his intonational reflection, heightened interest in the sphere of the spiritual and profound connections with traditions, remains an artist enrooted in the culture of his country; 2) the cross-culture of the turn of the millenniums presumes an equitable *dialogue of cultures*, and not the dissolution of cultural identities in the furnace of a certain "international music."

Keywords: intercultural interactions, cross-culture, postlude, dialogue of cultures, musical thinking, musical intonation, Boris Lisitsyn.

Демешко Галина Андреевна

ORCID: 0000-0001-9610-8603

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Новосибирская государственная

консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск, 630099 Российская Федерация

Galina A. Demeshko

ORCID: 0000-0001-9610-8603

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Novosibirsk, 630099 Russian Federation