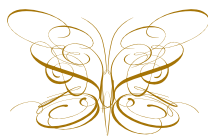


ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



А. В. КОТЛЯРОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.7.037
(47+57)

ТРАДИЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В МУЗЫКЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Творчество Эдисона Денисова принято рассматривать, в первую очередь, в ракурсе его связей с западной культурой, что вполне очевидно и глубоко мотивировано. Они, в частности, определяются активным освоением художником современных европейских композиторских техник. Однако в последнее время все более актуальным становится изучение наследия Э. Денисова в свете русских традиций — многогранных связей с отечественной культурой, её эстетикой и художественным творчеством. И хотя генетические истоки музыки композитора в значительной степени раскрыты, многие стороны проблемы остаются актуальными. Одной из таких сторон посвящена данная статья, где рассматриваются некоторые особенности эстетики композитора в аспекте традиций русского символизма конца XIX — начала XX веков.

Интерес Э. Денисова к вопросам символики со всей очевидностью проявляется в его камерно-вокальной лирике. Отчасти это объясняется вниманием композитора к русской символистской поэзии, в частности, А. Блока и Вл. Соловьёва.

Русский поэтический символизм рубежа веков декларировал теснейшую связь искусства с религией. А. Белый, как один из теоретиков символизма в России, утверждал, что в Новое время, когда господствуют наука и философия, «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества» [1, с. 267].

Идея христианства глубоко затрагивает и Денисова. Композитор всегда крайне скупно высказывался на эту тему, считая её глубоко интимной. Однако подчёркивал, что «музыка — это единственный язык, который является для нас

языком абстрактным: мы не можем его потрогать, рассмотреть — это неуловимо. И поэтому это как раз тот единственный язык, который может по-настоящему привести нас к Богу» [цит. по: 11, с. 108]. Э. Денисов считал, что в те времена, когда «церковь была изгнана, духовные ценности — главное в искусстве», и в этом плане «музыка больше, чем что-либо, может формировать духовный мир человека ...» [там же, с. 48]. Именно религиозно-христианская мораль и нравственность видятся композитором спасительной идеей для современной России, при особой роли музыки как области высоких художественных и эстетических ценностей.

В вокальных сочинениях композитор не ограничивается задачей выделения средствами музыки символа словесно-лексического, но создаёт свою собственную систему сугубо музыкальных «символ-мотивов», наделённых соответствующими свойствами: многозначностью и взаимообратимостью музыкально-образных характеристик и связей, способностью «сворачиваться» в сколь угодно сжатую форму, вплоть до одного тона (примером служит звук *d*, несущий особую смысловую нагрузку в сочинениях Денисова). При рассмотрении русского символизма возникают любопытные художественно-эстетические параллели с творчеством Денисова.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ И РУССКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В русской классической поэзии вплоть до последней четверти XIX века господствовало стремление к ясности и прозрачности стиха. Поэзия же конца XIX — начала XX века избра-

ла по преимуществу поэтику ассоциаций, когда на основе логики возникающих связей, сопоставлений и параллелей появляется новое видение знакомых явлений. Читатель должен был понять поэзию намёков, самостоятельно расшифровать её и дорисовать в своём воображении картину переживания и мироощущения поэта. Ассоциация становится основным поэтическим средством русских символистов.

Музыкальная ассоциация, или аллюзия, как известно, является приёмом, характерным для современной музыки, и в таком качестве находит чрезвычайно широкое претворение в творчестве Э. Денисова. Причём «метод намёков» трактуется композитором чрезвычайно широко, проявляясь не только в русле конкретной стилиевой тенденции, но и в отношении всего арсенала понятий академической музыки. Отметим в этой связи, что выражение «*quasi*» становится одним из наиболее характерных для Э. Денисова. Композитор довольно часто использует его, применяя в отношении звуковысотной организации («*quasi*-тональность»), манеры музицирования («*quasi*-импровизация»), музыкальной формы («*quasi*-реприза»), образного содержания («*quasi*-пародийность»), инструментария («*quasi*-колокола», «*quasi*-шарманка») и т.п. В приведённых примерах отражается существенная особенность: обращаясь к традиционным музыкальным понятиям (тональность, реприза и др.), Денисов демонстрирует, с одной стороны, чрезвычайную свободу их трактовки, с другой, — необходимость ориентира. Что касается музыкальных «отсылок» к тому или иному стилю, то, по выражению композитора, они больше нужны как «психологические аллюзии». При этом полистилистическая концепция обычно не выдвигается им в качестве основной [там же, с. 54]. Видимо, поэтому он часто обращается к «второстепенным», малоузнаваемым фрагментам из цитируемых произведений.

Известно, что творческое внимание русских поэтов, особенно поэтов-символистов было направлено на выражение иррационального и бессознательного. А. Фет говорил о невыразимости, «несказанности» человеческих мыслей и чувств, мечтая о «поэзии без слов» (данная идея увлекала и А. Блока, для которого любимым стало слово «несказанно»). По утверждению одного из исследователей начала XX века, «И. Тургенев ждал от Фета стихотворения, в котором последние строфы передавались бы безмолвным шевелением губ» [цит. по: 6]. Более того, для русских поэтов чрезвычайно привлекательным становится образ *тишины*. Молчание воспринимается как священное безмолвие, благодать, как истина души, как способность «жить в себе самом» (Ф. Тютчев). Осо-

бое свойство этой тишины — духовная насыщенность, когда, как сказал поэт, «есть целый мир в душе твоей». Ф. Тютчев предполагал, что мир, особенно невидимый, настолько многообразен и сложен, что для его выражения общепринятый человеческий язык слишком беден. Это, по его мысли, является причиной ложности нашей речи, что и запечатлено в знаменитых строках его стихотворения «*Silentium*» (от лат. — молчание): «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймёт ли он, чем ты живёшь? / Мысль изречённая есть ложь».

Помимо этого, тишина в символистской эстетике олицетворяет отход от земной реальности, становится составной частью идеалистического дуализма между материальным, земным и духовным миром. Она символизирует вечность: «Кто услышал тайный ропот Вечности, / Для того беззвучен мир земной, / Чья душа коснулась бесконечности, / Тот навек проникся тишиной» (К. Бальмонт). Молчание «безмолвствует о чём-то несказанном и тем самым, подобно зеркалу, которое отражается в другом зеркале, создаёт впечатление бесконечности» [6]. Для создания образа тишины поэты используют различные средства. Среди них — приём так называемой «белой страницы», который связан вовсе не с цензурными соображениями. Речь идёт о тех случаях, когда он играет важную роль в словесной динамике произведения¹.

Удивительная аналогия, в связи с вышесказанным, обнаруживается в музыке Э. Денисова, который также обращается к «звучащему» молчанию. Так, в ряде своих произведений он использует приём «беззвучной» игры — музыканты лишь изображают звукоизвлечение. Например, в «Итальянских песнях» (на стихи А. Блока) в определённый момент (в коде последней части «Успение») музыканты перестают играть: клавишник отключает регистры и воспроизводит лишь шум нажимаемых клавиш, скрипач выстукивает ритм концом смычка по деке, а флейтист «играет шум клапанов». Всё это Э. Денисов назвал «символом музыкальных звуков» [11, с. 155], отмечая особую важность данного приёма. Он утверждает, что если убрать этот «символ музыки ... то сочинения нет — оно разрушено, оно уничтожено ... Это необходимая, логически оправданная и самая важная по смыслу драматургии часть всего цикла ... Чем ближе конец в «Успении», тем публика слушает музыку со всё большей внутренней напряжённостью, ловит буквально каждый звук, каждую ноту. И когда вдруг она в самом конце ждёт новую ноту, а вместо неё приходит тишина и какие-то символы движений, то эта тишина оказывается для неё ещё более выразительным «звуком», чем

реальные ноты, звучавшие до сих пор, ещё более выразительной музыкальной интонацией. Интонации нет, но она есть» [цит. по: 11, с. 156–157]. Отметим, что данный приём привлекается для символического изображения смерти: «Увы, торопится смерть неслышим шагом» — последняя строка эпитафии к «Итальянским песням», взятого из «Итальянских стихов» А. Блока.

В творчестве Э. Денисова большую роль играет приём, который сам композитор называет «музыкальной тишиной». Примерами его использования могут послужить, в частности, сочинения «Голубая тетрадь», Концерт для флейты с оркестром, где в последней части, по словам композитора, «всё направлено на постепенное исчезновение материала, его "вытирание" ... — остаётся не столько музыка, сколько "символ музыки"» [там же, с. 235]. В таком подходе к музыке как средству выражения «невыразимого» — удивительное сходство с чувствованиями русских поэтов-символистов. Возможно, это связано со способностью к так называемому «обострению эстетической чувствительности». Э. Денисов словно балансирует на грани, отделяющей собственно музыку от музыки как явления эфемерном, музыки как «ощущении»².

В своих произведениях композитор подчас нарочито обнажает абсурдное начало, интерпретируя его в духе психологического сюрреализма. Подобный подход воплощён им, в частности, в опере «Пена дней», написанной по роману Б. Виана — по заверению композитора, «самому пронзительному из всех романов о любви» [там же, с. 268]. В опере противопоставлены современный бездуховный мир — страшный, жестокий и алогичный — и чистые души героев, которые не могут понять смысла своего абсурдного существования. Однако их чистота не может погибнуть — она вечна и прекрасна. Сюрреалистичность происходящего обнажается в песне маленькой девочки, непонятно откуда взявшейся в пустом мёртвом городе: «В переулке укромном / У окна навзрыд рыдал / Двухсотлетний младенец, / Что из люльки упал... / В переулке укромном / Остриём гильотины / Обрезали сигары / Для папаши Алины... / Чертовски странный переулок! / Там всё мертво кругом...».

Композитор трактует идею оперы как «конфликт мечты»: красивой, почти детской сказки и страшной повседневности с её подлостью, ханжеством и цинизмом. Сюрреалистическое начало обнажается и в ряде других сочинений композитора: балете «Исповедь», циклах «Голубая тетрадь», «Три картины Пауля Клее» и др. Всякий раз оно приобретает глубокий смысл и

призвано воплотить «изнанку жизни». Композитор часто использует при этом нехарактерные искажённые звучания музыкальных инструментов (например, флажолеты контрабасов во второй части Симфонии), создающих впечатление не совсем реальной, не совсем земной краски. «Это звучит как переход ... в ирреальное ... Это будто видения совсем другого мира, — подчёркивает Денисов, — и эта образность мне довольно характерна» [там же, с. 341].

В обращении к ирреальному, независимо от тех или иных конкретно привлекаемых текстов, обнаруживается близость Э. Денисова к русским символистам. Последние нередко воплощали соответствующие образы в «непонятных» и, по выражению Н. Бердяева, «мутных» по своему содержанию стихах. С исторически более поздним явлением — сюрреализмом — к средствам которого прибегает композитор, символистов роднит вера в высшую реальность произвольных, свободно сочетаемых ассоциаций, обращение к бессознательному. Жизнь и смерть, реальное и воображаемое уже не воспринимаются как противоречия — главным осознаётся практическое отсутствие границ между иллюзией и реальностью. Вместе с тем сюрреалистический подход даёт возможность воплотить особый тип образности, который не был свойственен символистам — жестокий, страшный, иногда, казалось бы, находящийся за пределами всяких эстетических норм.

Итак, основные аспекты эстетики Э. Денисова и русского поэтического символизма позволяют выявить признаки их несомненной близости. Однако проблема воплощения в творчестве композитора традиций русской культуры не может рассматриваться без изучения музыкальных явлений.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Как известно, в области музыкальной культуры символизм не вылился в столь широкое движение, как в литературе: русские композиторы, за исключением, быть может, А. Скрябина, соприкоснулись с ним, в основном, косвенно и локально. Однако музыканты, не манифестировавшие символизм, использовали соответствующие программы, сюжеты и поэтические тексты. Особенно близко они могли соприкоснуться с символизмом, обратившись к жанру романса. Исповедальность, сосредоточенность на внутренних переживаниях души делали поэзию символистов, по меткому наблюдению Т. Левой, «потенциально романсовой» [5, с. 42]. Не случайным представляется широкое

привлечение символистской поэзии в романсах, музыкальная стилистика и тип образности которых в связи с этим не могли не подвергнуться существенному влиянию новой эстетики.

Русские композиторы (среди них С. Танеев, Н. Мясковский, М. Гнесин и другие) подобно многим современникам, воспринимали поэзию своего времени как самодовлеющую ценность. Гипноз поэтического слова, подчинённость музыки стихотворному тексту и, как итог, рождение специфического жанра «стихотворения с музыкой» становятся характерными чертами русской вокальной лирики начала XX в. Ведущую роль в этом процессе играла, несомненно, новая поэзия, повысившая значение каждой детали, каждого произносимого слова: «иные романсы тех лет можно воспринять как декламацию в прямом значении этого слова — так сильна в них установка на поэтический текст» [там же, с. 44]. Ключевым признаком романсов того времени становится стремление к «адекватному» произнесению текста, выразившееся в подчёркнутой декламационности, речитативной дискретности вокальной лирики, выделении слов-символов.

Подобно соотечественникам начала века, Э. Денисов с предельной чуткостью вслушивается в символистский поэтический текст, словно признавая его несомненную самоценность. Повышенное внимание композитора к звучащему слову приводит к тому, что особым средством выразительности в его камерно-вокальных сочинениях становится именно декламация. Однако, возводя поэзию на пьедестал, он не забывает о художественной целостности романсов и не подчиняет целиком звукоинтонационное начало поэтическому, что неизбежно привело бы к снижению собственно музыкальной выразительности. Он чужд буквализма: музыкальная основа произведения никогда не приносится в жертву. Происходит органичное «вхождение» в стихи при одновременном проявлении активно выраженной «встречной» композиторской инициативы. Тем самым достигается динамическая сопряжённость словесного и музыкального рядов как гарантия полноценного художественного синтеза.

В вокальной музыке Э. Денисова находит претворение и ряд других тенденций, связанных с проблемой музыкального символизма рубежа веков. Это касается, в частности, проблемы, которую Т. Левая характеризует как «поляризацию способов высказывания», реализуемую при воплощении символистских сюжетов и идей. Исследователь отмечает характерную образную антитезу двух начал — «неистового порыва и сковывающих силы молчания, смерти, небытия». Причём, первый, действенный образ, нередко по-

глощается вторым, и тогда превалирующей в соотношении взаимодействующих сил становится «тишина» [там же, с. 27].

Будучи одним из наиболее привлекательных для символистов, образ *тишины* подхватывается и интенсивно развивается музыкантами. Так, знаменитые скрябинские паузы, завершающие собой целые произведения или его разделы, в значительной степени обладают символистским эффектом недосказанности, воспринимаются как «полёт в бесконечность». Это часто связано с попытками воплощения божественного экстаза, растворения в бескрайнем пространстве космоса. Образ тишины по-своему претворяется и в произведениях других композиторов, например, А. Лядова и С. Василенко³. Широкое развитие получает этот образ и в сочинениях второй половины XX столетия, в том числе, в музыке Э. Денисова. «Тихая музыка» представлена у него в двух аспектах — в связи с использованием приёмов, о которых уже упоминалось выше, а также в связи с преобладанием в целом ряде его сочинений соответствующей динамики (*pp*, *ppp*).

Помимо образа тишины, для музыки рубежа веков становится типичной символика фанфарности. И тот, и другой тип образности, вероятно, более всего соответствуют характерной для тех лет эсхатологической концепции мира: это «суть главные звуковые символы эпохи, универсальность которых определена древнейшими народными и христианскими традициями» [6, с. 34]. Фанфарность как «трубный глас» особенно часто и ярко использует А. Скрябин: в восходящих призывно-квартирных интонациях слышится упоение свободой, предчувствие радости. По-своему использует данный символический образ А. Лядов: он обращается к другому варианту — грозно-пророческому, повелевающему, отражающему «музыку Апокалипсиса»⁴.

Э. Денисов также воплощает в своём творчестве звуковой образ «трубного гласа», например, в вокальном цикле «На снежном костре», где он связан с темой божественного озарения, небесной звезды. В отличие от музыкальных трактовок А. Скрябина и А. Лядова, Э. Денисов «слышит» данный мотив как движение по звукам трезвучия, преимущественно мажорного, которое иногда трансформируется во «взлёт» большой сексты на характерных словах текста: «солнце выйдет из тумана, поле озарит», «озарены церковные ступени» и др. Такое образное толкование несколько приближает трактовку Э. Денисова к интерпретации А. Скрябина, несмотря на различие интонационных воплощений: оба композитора связывают «трубный глас» с ощущением света, исходящего с небес, озаряю-

щего всё вокруг и вселяющего в душу воспринимающего некую высшую истину.

Исследователи отмечают присутствие в музыке начала века символики, относящейся к так называемой «дионисийской» сфере. Символы стихий (выги, огня) воплощают стремительное течение времени и ярко отражают господствующие в обществе настроения. Ветер, стихия, музыкально овеещающаяся в вихревом стремительно-пассажном и преимущественно поступенном движении ритмически неравномерных и несовпадающих в разных голосах линий, — ещё один «типичный» образ музыки Э. Денисова. Он может главенствовать в произведении, либо «сосуществовать» с тишиной. В последнем случае композитор создаёт впечатление, что «музыка всё время как бы рождается заново, что она как бы непредвидима: она то вдруг становится быстрой и тревожной, то совершенно неожиданно застывает и становится простой и лиричной ... как будто при этом сам исполнитель ... участвует в творении музыки» [цит. по: 11, с. 357]. Композитора привлекает образ не-прерывного звукового потока, «когда уже нет никаких точных отдельных высот, а есть ... исключительно сплошное звуковое пространство» [там же, с. 380]. Денисов признавал, что образ ветра, столь часто возникающий в его произведениях, словно преследует его («ветер» слышен, в частности, во многих эпизодах таких сочинений, как «Пена дней», Камерная симфония, «Листья», «Флоре», «На снежном костре»). Думается, что одна из граней глубокого смысла, заключённого в столь специфическом образе, раскрывается в заключительном эпилоге «Голубой тетради», где звучат стихи А. Введенского: «Мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти». Сочетание двух миров — реального и ирреального — часто становится определяющим для трактовки образа и является отражением важнейшего аспекта замысла многих произведений.

Одна из идей, унаследованных символистами от романтиков, — расширение границ различных видов искусства и растворение их во всеобщем единстве. Активно высказывался об этом Вяч. Иванов, который пытался объяснить возникновение подобной идеи сложным соотношением жизненного опыта художника и его творчества: «Жизнь разрешает это противоречие путём сдвига данного искусства в сторону соседнего, откуда приходят в синкретическое создание новые способы изобразительности, пригодные для усиления выразимости внутреннего опыта» [4, с. 164]. К. Бальмонт также комментировал проблему синтеза искусств, обращаясь к ней в статье «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (1917). В эпоху глобально-

го кризиса рубежа веков эта идея приобрела особый смысл, облекшись в мечту о синтетическом, соборном, теургическом искусстве.

Э. Денисов широко обращается к принципу синтетичности. Например, в высказываниях о драматургических особенностях «Голубой тетради» композитор рассказывает о замысле некоего синтетического по своей природе сочинения, где наряду с музыкальными средствами используются и визуальные — мастерство актёрской игры и красочность светового оформления. В результате, по словам композитора, неотъемлемым элементом драматургии становится «театральное психологическое действие», в котором особая роль предназначена голубому лучу света — он призван воплотить символ небесного как одну из главных идей произведения. Именно поэтому композитор всегда считал, что «запись «Голубой тетради» на обычную пластинку никогда не сможет дать необходимого впечатления, потому что визуальная часть имеет здесь тоже глубокий смысл и фактически неотделима от всего остального — и от текста, и от музыки» [цит. по: 11, с. 310]. Как видим, в данном случае романтико-символистский принцип синтетичности замысла вызван особыми задачами, решение которых потребовало выхода за пределы музыки, за границы одного вида искусства.

Известно, что в зрелом поэтическом символизме теургические и эстетические начала были неразрывно связаны друг с другом. Быть ли символизму только искусством (позиция Брюсова) или в том числе и магией, пророчеством, теургией (позиция младосимволистов) — данный вопрос не мог быть разрешён окончательно. Эти два начала по-своему проявились и в музыке. Так, эстетизм А. Скрябина выразился в завораживающих звуковых новшествах и в изощрённости ритмических комбинаций, призванных, вероятно, воплотить особого рода сверхзадачу — способствовать осуществлению некоего преобразовательного процесса, стремительного роста творческого самосознания духа, провозгласить победу духовного начала над косной материей.

Если теургия как всеохватывающий акт признаётся утопией, то сама вера в преобразующую способность искусства в некотором смысле роднит Э. Денисова с символистами. Искусство, трактуемое композитором как символ вечной красоты, способно, по его мнению, сделать человека чище. Кроме того, в музыке Денисова обнаруживаются и некоторые почти магические элементы, к которым, при известных допущениях, можно отнести такие средства, как гармоническая и ритмическая «заклинательность». Первая проявляется в широком использовании зву-

коомплекса, распространяющего своё «влияние» практически на все произведения композитора. Сам Э. Денисов называет его — «всё то же мое любимое Ре мажорное трезвучие», отмечая, что порой «всё время буквально долбится ре» [там же, с. 384, 264]. На замечание беседовавшего с ним Д. Шульгина о постоянном возвращении композитора к данному приёму, Денисов поясняет, что делает это не намеренно — всё получается «само собой». Неизменность возвращения к *D dur'*у, сродни приверженности композитора принципу, который он определяет как «бесконечное становление и обновление» [там же, с. 349] и который опирается, в первую очередь, на звуковысотную стабильность гармонического языка, а также ведущих мелодико-интонационных комплексов, причём не только в рамках отдельного произведения, но в целом ряде сочинений.

Мироощущение и художественный метод символизма, сущность которых составляли бесконечное погружение в глубины образа и бесконечная игра с его скрытыми смыслами, опирались на принцип актуальной бесконечности. В связи с этим, по утверждению Т. Левоу, в свою очередь исходившей из теоретических предпосылок работы А. Белого «Линия, круг, спираль — символизма», центральное значение здесь имели фигуры, олицетворяющие символ бесконечности — круг и спираль. Символисты придерживались точки зрения, что «круговая символика» соответствует геометрическому образу актуальной бесконечности, которая выражается в бесконечном количестве точек на окружности (в противоположность потенциальной бесконечности, выражающейся в бесконечном количестве точек на прямой). К подобной символике обращался и А. Скрябин, считавший, что «форма должна в итоге быть как шар» [цит. по: 5, с. 69].

Кругообразное воплощение бесконечности обнаруживается в камерно-вокальных произведениях Э. Денисова. Это проявляется, например, в том непрерывном мелодическом кружении, которое опирается на характерный для композитора приём — многочисленные повторения устойчивых интонаций и мотивов в вокальных циклах. К тому же формула кругового движения отражается, подчас, и на мелодико-структурном уровне ряда мотивных образований, а также на уровне мелодико-ритмических остигатных построений⁵.

Показательна в этом отношении роль фортепианной партии в цикле «На снежном костре». В ней доминируют бесконечные мелодические и ритмо-остинатные кружения как в преобладающем медленном темпе, так и в нечастых моментах *Animato* и *Vivace*. Порой создаётся впечатление, что вокально-инструментальные пьесы «не закан-

чиваются, а прекращаются»⁶, словно делая возможным новое прохождение по виткам спирали, внушающей мысль о потенциальной бесконечности процесса. Всё это, на наш взгляд, придаёт сочинениям некий магически-суггестивный смысл.

Характер внушения и своего рода заклипания выражается и в уже отмеченном постоянном использовании *D dur'*а, синтезирующего в себе целый ряд смыслов. Его частое применение становится своеобразным воплощением символики бесконечности. По словам Э. Денисова, нередкое употребление данного гармонического комплекса связано со стойким ощущением его не вполне реализованных возможностей в воплощении важнейшей темы, которую можно охарактеризовать, как неизбежное движение человека через мучительные скитания — к Свету.

Быть может, именно это авторское ощущение недосказанности определяет и неоднократные возвращения всех тех сходных идейно-образных, а также музыкально-тематических элементов, что переходят из произведения в произведение композитора. То, в чём нередко обвиняли Э. Денисова, характеризуя отмеченную черту как свидетельство «застоя» авторского стиля, является одним из глубоко продуманных, концептуальных проявлений его эстетики. Своеобразное «движение по кругу» (а точнее сказать, «по спирали») в использовании ряда идей и музыкальных элементов, ставших для композитора «стереотипными», можно трактовать как бесконечный процесс становления его ведущей творческой идеи. Всякий раз, при этом, Э. Денисов словно бы поднимается на ступень выше, однако постоянно чувствует недосыгаемость конечного результата. Это одна из характерных особенностей его стиля и, одновременно, проявление удивительной близости композитора к эстетике символизма начала XX века.

Учитывая проявления внутреннего родства некоторых эстетических установок Э. Денисова и русского символизма, нельзя, в то же время, не отметить и моменты их расхождения. Это касается, например, способности композитора сочетать некий иррациональный интуитивизм с чётко проявляющимся рассудочным рационализмом, то есть способности к полезному совмещению интуиции и интеллекта. По нашему мнению, данное качество обуславливает особенность творческого метода Э. Денисова. Композитор считал, что «чистота мышления, отсутствие мусора в мыслительных процессах, то есть, прежде всего, способность отбрасывать ненужные детали, умение найти всегда правильный путь» приобретены им благодаря математическому образованию, формированию логического мышления в процессе изучения высшей математики и всех сопутствующих

ему наук [цит. по: 11, с. 47]. Такая способность отражается на процессе сочинения, когда, по словам композитора, отбрасывается всё случайное и несущественное, и, напротив, «сохраняется всё существенное и истинно ценное; это путь выстраивания мысли с первой до последней ноты, с первого до последнего такта» [там же].

Известно также, что в музыке многих композиторов (Л. Бетховена, Й. Брамса, Б. Бартока) Э. Денисова прежде всего привлекала именно логика организации музыки во всех её, даже самых мельчайших, компонентах: «каждая микродеталь обдумана и прослушана ... ничто не падает с неба, ничего нет случайного». «Всё красиво. Всё логично. Поразительная логика!» — восклицает композитор [там же, с. 24]. Па-

радоксально, но все приметы иррационального в его музыке также оказываются продуманными, что становится неотъемлемым свойством своеобразной логической системы Э. Денисова.

Подобные установки отличают композитора от символистов, для которых определяющим оставался интуитивизм как единственно достоверное средство познания. Таким образом, при некоторой общности художественного вектора символистских тенденций и эстетических установок композитора налицо и их существенные расхождения. Вместе с тем очевидна приверженность Э. Денисова к направлению русского художественного творчества рубежа XIX — XX веков — одного из интереснейших периодов в истории отечественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вспомним отточия в пушкинском «Евгении Онегине», которыми отмечены пропущенные строфы и даже целая глава, а также «белые страницы» С. Малларме. К данному приёму можно отнести и изобретённую Василиском Гнедовым «чистую паузу» в его «Поэме конца» (по свидетельству современников, она «читалась» движением руки и была, таким образом, первым жестовым стихотворением в русской поэзии) [3].

² Вместе с тем иррациональное подчас трактовано Денисовым как нарочито абсурдное. Такое прочтение отчасти сближает его с неоднократно использованной им поэзией А. Блока, многие стихотворения которого, как извест-

но, оставались непонятными для читателя. Сам Э. Денисов воспринимал поэта как «человека ... с глубочайшим, хотя и очень часто ... сюрреалистическим видением мира» [цит. по: 11, с. 285].

³ «Волшебное озеро» А. Лядова, «Сад смерти» С. Василенко.

⁴ А. Лядов. «Из Апокалипсиса».

⁵ Характерный пример — последняя вокальная песня цикла «На снежном костре».

⁶ Известное выражение С. Танеева в отношении Пятой сонаты А. Скрябина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
2. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // НЛЮ. — 1999. — № 35. — С. 72–88.
3. Зинькевич Е. Музыка как молчание // Культура. — 2003. — 25 января. — С. 3.
4. Иванов Вяч. Чюрленис и проблема синтеза искусств // Собр. соч. Т. 3. — Брюссель, 1971.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991.
6. Метц Э. Тишина и молчание в раннем творчестве К. Бальмонта [Электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типоло-

гия, семиотика. — URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_metz1.htm.

7. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. — М.: Музыка, 1989.

8. Соловьёв В. Красота в природе // Соловьёв В. Философия в искусстве и литературная критика. — М., 1991.

9. Сомова К. А. Символизм // Мир искусства. — 1903. — № 1. — С. 13–20.

10. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993.

11. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. — М.: Композитор, 2004.

12. Эткинд Е. Г., Долгополов Л. К. Символизм // Краткая литературная Энциклопедия. — М., 1971. — Т. 6. — С. 831–840.

Котлярова Людмила Викторовна

аспирантка кафедры теории и истории музыки Воронежской государственной академии искусств