

С. В. ПЛАТОНОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. РахманиноваУДК
786.2:781.22ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИКТОРА ПЛАТОНОВА

Виктор Платонов в
Камерном зале Рязанской
филармонии (2006 г.)

Яркая творческая фигура современного рязанского композитора Виктора Платонова вот уже второе десятилетие является «знаковой» для музыкальной культуры города, заполняя в ней интеллектуальную лакуну. Последние годы его имя становится все более известным: сочинения звучат в Москве, Санкт-Петербурге, на Украине, в Литве, Испании, Германии. Растет исследовательский интерес к его творчеству. Член Союза композиторов России, талантливый пианист, лауреат международных конкурсов, прекрасный концертмейстер, активно сотрудничающий с ведущими хоровыми коллективами Рязани, отличный педагог, интересный художник, — все это штрихи к портрету Виктора Платонова. Его кредо «оставаться самим собой» в познании и отражении глубинных философских сторон бытия остается главной линией всего музыкального творчества. Каждое произведение — от небольшого романса или фортепианной миниатюры до монументального «Реквиема» для женского хора, солистов и камерного оркестра — неповторимо и имеет глубокий психологический подтекст.

В огромном море современных творческих индивидуальностей фигура рязанского композитора Виктора Платонова — члена Союза композиторов России — занимает свое неповторимое место. Круг творческих интересов В. Платонова достаточно широк: от инструментальных миниатюр до крупных циклических форм. В каждом из жанров, к которым обращается композитор, ему удается найти свое неповторимое конструктивно-звуковое решение. Несмотря на солидную пианистическую подготовку, Виктор Платонов ставит в центр своих творческих устремлений не только фортепиано. Свою позицию он четко обозначил в интервью автору этой статьи в 2006 году: *«У меня не так много фортепианных сочинений. Я хорошо знаю, что может фортепиано, знаю обо всех экспериментах, связанных с расширением диапазона его возможностей. И хотя сейчас заканчиваю вторую сонату для фортепиано, в целом круг моих интересов значительно шире фортепианной музыки»*. Однако существующее взаимодействие двух ипостасей — композиторской и исполнительской — Платонов не отрицает: *«Как может левая рука мешать правой? Они работают вместе»* [6].

Действительно, мышление Платонова-композитора очень заметно в исполнительских трактовках Платонова-пианиста. Он «лепит» музыку с ощущением крупных пластов формы, проникая в самые глубокие сущностные слои содержания, не отвлекаясь на эффектные исполнительские «кунштюки». Но не чужды ему и проблемы «чистого» пианизма, особенно качество звука и стихия виртуозности.

На первый взгляд у В. Платонова немного фортепианных сочинений: две сонаты (1985 и 2006), Токката (1983) и Токката в стиле буги (1985), фортепианные миниатюры «Тройка» (1979), «Индийский диптих» (включающий «Гималаи» и «Старый Дели», 1982), «Пересечение» (1997), ряд оригинальных переложений и фантазий для фортепиано в 4 руки и сочинения для детей — пьесы «Чудо-Юдо» и «Светлячки» (1997), «Веселая электричка: фортепианная фантазия в 6 рук» и «Сказочная сюита для фортепиано в 4 руки» (1995). Но, несмотря на это, фортепиано — неотъемлемая часть его композиторского арсенала. В подавляющем большинстве сочинения для фортепиано — важнейший тембровый компонент ансамблевой партитуры.

Не только в вокальные циклы и камерно-инструментальные сочинения, где роль фортепианной партии исторически predetermined сложившимися эстетическими условиями жанра, но и в инструментальную группу в опере для детей «Лукоморье», в камерный оркестр в «Реквиеме» В. Платонов вводит фортепиано. Два крупных хоровых циклических сочинения «Игрища на Скоморошин-ской» и «Хоровой концерт на стихи японских поэтов» написаны для женского хора в сопровождении подготовленного фортепиано¹.

Включая фортепиано в состав инструментальных ансамблей, Платонов наделяет его особыми полномочиями, заставляя выполнять универсальные функции. Это важнейшая партия в партитуре, заменяющая ударную группу и некоторые инструменты с характерным тембровым звучанием (арфа, челеста, колокола и др.). Фортепиано становится настоящим дирижером, организующим инструментальный ансамбль, подобно *Basso Continuo* эпохи барокко. Но, в отличие от подобной функции, звуковой образ фортепиано Платонова связан с иными эмоциональными сферами, в первую очередь отражающими внутренние личностные психологические устремления автора.

В НАЧАЛЕ ПУТИ. ХАБАРОВСК

Обращение к биографическому пласту жизни композитора в определенной степени помогает раскрыть природу его дарования и фиксировать основные вехи формирования и эволюции авторского стиля.

Первое соприкосновение с миром фортепианной музыки произошло в 1967 году в музыкальной студии РЭБфлота Хабаровска, когда Виктору Платонову исполнилось семь лет. Начало было таким же, как и у большинства детей, — занятия «для себя», не предвещавшие будущей серьезной профессиональной карьеры. Самое яркое впечатление того периода — зеленые чернила первой учительницы Ады Даниловны. Любимое развлечение начинающего пианиста — импровизации по картинкам. На попугай ставились иллюстрации, репродукции и начиналось увлекательное экспериментирование шумовыми и звуковыми эффектами инструмента. Через год — хоровая студия «Тополек». В течение шести лет педагоги сменялись один за другим, что, конечно, отрицательно сказывалось на формировании профессиональных исполнительских навыков. Но одного из них — Татьяну Николаевну Петрову — Виктор Платонов вспоминает с благодарнос-

тью по сей день. «С нею было очень интересно, вспоминает композитор, — я будто вынырнул на простор, глотнул свежего воздуха и расправил крылья. До этого мое общение с музыкой ограничивалось стандартным набором неприятных милых детских пьесок. В классе Т.Н. Петровой я сразу окунулся в мир «большой», захватывающей дух музыки: «Итальянский концерт» И.-С.Баха, этюды Шопена, прелюдии С.В. Рахманинова, сонаты Бетховена и многое другое. От открывшейся перспективы захватывало дух, воображение кипело. Недостаток профессиональных навыков с лихвой окупался энтузиазмом и жадной игрой» [5, с. 2]. В эти годы будущему композитору приходилось часто и подолгу оставаться одному дома. Ранняя самостоятельность имела большое значение для становления личности. Отсутствие жесткого контроля не способствовало формированию в детские годы нормальной академической профессиональной школы. Но, с другой стороны, оно позволило возникнуть и окрепнуть мощному креативному внутреннему комплексу, лишенному каких-либо штампов, что немаловажно для творческой личности. Именно в этот «стихийный» период проявились два очень важных свойства творческого мышления будущего композитора: склонность к генерированию и продуцированию ярких, будничных воображение и фантазию, художественных образов не только в музыке, но в живописи и литературе, а также интерес к анализу образной конструкции художественных произведений в различных областях искусства. Разнообразие художественных интересов послужило основой для развития в дальнейшем способности к ассоциациям синестезийного характера.

Поворотным пунктом в творческой биографии стало поступление в 1975 году в Хабаровское училище искусств, хотя факт этот поначалу носил случайный характер. Вместо музыкального, Платонов мог с успехом оказаться в художественном, литературном или математическом учебном заведении. Именно училище стало фактором, predetermined дальнейшую судьбу. В училище произошла встреча с замечательными педагогами, сыгравшими огромную роль в профессиональном становлении Платонова: Л.А. Токаревой — ведущим педагогом по классу фортепиано и Ю.Я. Владимировым — известным дальневосточным композитором.

Из интервью 2006 года:

«С.П.: *Что ты можешь сказать об учителях? Ведь ты не случайно цитируешь иногда Ричарда Ба-*

ха: «Каждый человек и каждое событие присутствуют в вашей жизни потому, что вы сами их привлекли. Что вы будете с ними делать, решать только вам самим».

В.П.: Об учителях хочется сказать особо. Каждый из них оставил след в душе и чему-то научил не только в профессии, но и в жизни. Мое первое общение с известным дальневосточным композитором Владимиром Юрием Яковлевичем состоялось на втором курсе Хабаровского училища искусств. «Это не музыка — это импровизация!» С этих слов начались мои композиторские азы. Но учителем номер один в своей жизни я бы назвал Ларису Анатольевну Токареву, на мой взгляд, лучшего фортепианного педагога не только Хабаровска, но и всего Дальнего Востока. Именно она стала «стрелочником», который направил меня по нужной колее. Полню свое потрясение от ее прикосновения к роялю, «погружения в звук». Я был талантливым, но совершенно «лохматым». До сих пор испытываю колоссальную благодарность к ней» [6].

В училище с 1977 по 1979 годы одно за другим появляются первые сочинения для фортепиано — программные миниатюры импровизационного склада. Ученические работы Платонова носят явный отпечаток юношеской увлеченности звукописью и стремлением к колористичности. Тяга к программности, тематический материал и приемы пианистического письма отражают влияние иллюзорно-педального стиля К. Дебюсси и фактурных формул позднеромантического пианизма. Юношеским сочинениям для фортепиано, несмотря на их незрелость, было суждено сыграть в дальнейшем немаловажную роль. На их примере очень хорошо прослеживается использование тематических идей, интонационного, гармонического и фактурного материала в более поздних сочинениях, не только фортепианных, но в хоровых и инструментальных².

«Тройка» (1977–1979) — первая тональная фортепианная пьеса гомофонно-гармонического склада, которую композитор включает в список своих сочинений. К образу тройки, символизирующей мощь и широту русского характера, неоднократно в разное время обращались русские композиторы. П. Чайковский, Р. Щедрин, И. Шаммо, В. Гаврилин и другие отдали дань этому колоритному символу национальной культуры, создав фортепианные версии «Тройки». Каждая из них по-своему высвечивает разные грани удивительного образа. «Тройка» В. Платонова — сплав моторики, характерной для XX века и

черт, присущих романтизму XIX века, — широкой распевной мелодикой с нотками теплоты и легкой грусти в среднем разделе.

Три варианта пьесы, появившиеся один за другим в 1977, 1978 и 1979 годах, отражают интерес автора к композиционным возможностям драматургического развертывания образа. Они наглядно демонстрируют эволюционный рост композиторского мышления.

Основная тема — широко льющаяся мелодия в стиле раздольной русской песни в сопровождении «бубенцового» аккомпанемента — сохраняет свой интонационный облик, но меняет метрическое оформление в окончательной версии с размером 3/4 на 6/8, что динамизирует образ пьесы.

Существенные трансформации претерпевает фактурное изложение материала пьесы. Наиболее значительные изменения происходят в фигуративном облике аккомпанемента. Композитор настойчиво, от варианта к варианту, ищет фактурное решение «бубенцового» сопровождения. Идеи двигались от банально-лапидарной гармонической схемы аккомпанемента классического типа в сторону интонационно-гармонического и виртуозного усложнения фигуративного рисунка.

Заметные изменения произошли в драматургическом решении пьесы. Основные очертания простой трехчастной формы сохранились во всех трех версиях, но существенно видоизменились все разделы. В целом, на примере «Тройки» становится понятным, в какую сторону направлены творческие поиски молодого композитора в сфере фортепианной музыки в начале пути. В первую очередь очевидна потребность отражать в музыке яркие, зримые образы, находить для их воплощения характерные и выпуклые тематические решения. Немаловажное свойство — стремление к четко оформленной конструкции формы сочинений.

КОНСЕРВАТОРСКИЕ ГОДЫ. НОВОСИБИРСК

Следующий этап (80-е годы) в фортепианном творчестве связан с периодом обучения в Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки и началом профессиональной педагогической деятельности в Прокопьевском музыкальном училище. Это очень важный период в жизни композитора. Еще шире распахнулись духовные и интеллектуальные горизонты. Новосибирск с его интенсивной творческой и научной жизнью, столичным размахом захватил молодого музыканта. В это время в Новосибирской

консерватории работали многие выдающиеся музыканты: пианисты М. Лебензон, З. Тамаркина и В. Слоним, А. Барон, дирижер А. Кац, скрипач З. Брон, композиторы Ю. Юкечев, А. Муров и другие. Незабываемые впечатления оставили занятия композицией в классе Ю.П. Юкечева и фортепиано — сначала у Л.Н. Синцева, а затем, после его отъезда из Новосибирска, у Л.Е. Александровского.

Из интервью 2006 года:

«Общение с Юкечевым дало очень многое. Личность яркая, колоритная, интереснейший композитор. Он преподавал мне самый главный урок — умение работать самостоятельно и слушать музыку. Блестящий пианизм Синцева и сложнейшие программы, которые он мне давал, очень стимулировали исполнительский рост. Ну, а легендарный колоссальный интеллект Александровского... Общение с ним — хороший заряд на всю жизнь. Благодаря ему я впервые смог «поцупать» руками сочинения Шенберга, в то время достаточно редко исполнявшегося» [6].

Список фортепианных сочинений, написанных в годы учебы в консерватории, невелик: «Индийский диптих» для фортепиано, включающий две пьесы — «Гималаи» и «Старый Дели» (1982), Токката (1983), фортепианные пьесы для детей «Чудо-Юдо» и «Светлячки» (1983), легкие обработки для 2-х фортепиано «Кукольного кэуока» К. Дебюсси и «Рапсодии в стиле блюз» Д. Гершвина (1983). Толчком для создания диптиха послужил набор открыток с репродукциями картин разных художников, по-священных Индии. Гималаи — символ вечности. Ассоциативный ряд напрямую ведет к живописным образам Н. Рериха. Точные графические линии картин находят свое воплощение в музыке пьесы. Пластический рельеф полифонически переплетающихся линий в первом разделе напоминает прихотливо изломанные вершины горных кряжей. Основная тема, как по ступеням, поднимется к вершине, усиливая напряженное ожидание. Размер 5/4 нарушает ритмическую симметрию, лишая музыкальное развертывание иллюзии предсказуемости. Достижение пика и кульминация происходят в среднем разделе *Maestoso*. Здесь резко меняется тип фактурного изложения. Мощные аккордовые комплексы на гармонической оркестровой педали в басу монументально-статичны. Лишь динамическое эхо создает иллюзию светотени. Плавные линии голосоведения внутри комплексов усиливают элемент эпичности, придавая звучанию пространственную масштабность звучащего «слежка вечности».

«Старый Дели» своей калейдоскопичностью напоминает кинематографическую зарисовку. В мелькании кадров перед нами возникает облик экзотического восточного города с колоритными сценками из жизни. Здесь и суетливые рикши, чье движение время от времени прерывают резкие автомобильные клаксоны, и заклинатель змей, и праздничное неторопливое шествие со слонами, словно сошедшими со страниц старинных манускриптов. Форма рондо как нельзя лучше отвечает задачам музыкального портрета города. Рефрен — оживленная бегущая мелодическая фигурация с прихотливым интонационным рисунком, напоминающим причудливую вязь восточных арабесок. «Восточный» колорит усиливает ладовая аллюзия неполной пентатоники. Ритмичное «постукивание» сопровождения подобно мягкому ударному тембру индийских национальных ударных инструментов. В «Индийском диптихе» намечается очень важная тенденция гармонического мышления композитора — сдвиг в сторону атональности. Несмотря на то, что в первой пьесе при ключе стоят два диеза, а во второй — три бемоля, тонально-ладовая определенность в них размывается. Элементы политональности, использование псевдопентатоники и ладовых ассоциаций с восточной музыкой усиливают эту тенденцию.

В двух ярких токкатах, появившихся в 80-е годы, композитор отходит от традиций концертного позднеромантического и красочно-колористического пианизма и обращается к ударно-беспедальной манере фортепианного письма, реализуя в полной мере внутреннее стремление к виртуозности. Токкатный стиль В. Платонова продолжает традиции ударно-шумового пианизма, сложившегося в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока и отражающего важнейшую тенденцию фортепианной музыки XX века [1].

Из интервью 2006 года:

«С.П.: Как ты относишься к виртуозности?»

В.П.: Я всегда считал, что во мне дремлет виртуоз!

С.П.: Это, кстати, очень заметно. Энергетика виртуозности, особенно токкатного плана, довольно часто ощущается в твоих сочинениях, например, «жесткая» токката в романсе «Вьюга» или эпизод *Аллегро* в фортепианном трио, финал хорового концерта «Игрища на Скоморошинской», наконец, три Токкаты для фортепиано.

В.П.: Ну, не зря же в шутку один из известных литовских музыковедов однажды назвал меня «токкатных дел мастером» [6].

Токката в стиле буги (1985) — своеобразная джазовая аллюзия. «Буги» в названии пьесы не отражает глубинных связей с одной из наиболее ранних разновидностей негритянской инструментальной музыки, фортепианным блюзовым стилем *boogie-woogie*, возникшим в результате перенесения в практику фортепианного музицирования северо-американских негров техники игры на гитаре и банджо. «Буги» выступают скорее своеобразным символом нового «экзотического» и интересного для композитора джазового стиля. Тем не менее об определенных ассоциативных и реальных связях языка токкаты со стилем буги можно говорить в применении к некоторым деталям. В их числе такие характерные черты фортепианного буги-вуги, как особая техническая виртуозность, интенсивный ритмический *drive*³ и импровизационность, специфический тип аккомпанемента — блуждающий бас (*walking bass*) — в виде моторной остиной фигуры, преобладание непрерывного ритмического движения ровными восьмыми, триолями или пунктирного «шаркающего» ритма (*shuffle rhythm*), разрыв до двух-трех октав между басом и мелодией, ударная манера звукоизвлечения, насыщенность риффами и брейками, широкое применение офф-бита, наконец, использование цитат знаменитых джазовых «бестселлеров». Все эти приемы очень органично ассимилируются автором в фортепианной фактуре и обогащаются за счет использования более классических академических средств.

В композиции пьесы прослеживаются аналогии с рондообразным строением пьесы «Старый Дели». Три такта вступления вводят нас в атмосферу блюзовой импровизационности. На фоне неполного септаккорда с «блюзовой квинтой» в партии левой руки звучат лабильные скользящие хроматические тоны и терцовые последовательности в верхних голосах. Пианист словно «пробует» фортепиано и настраивается на особый раскованный лад джазовой импровизации, но неожиданная связка в виде стремительно вторгающегося нисходящего пассажа резко переключает нас в состояние интенсивного драйва. Рефрен состоит из двух чередующихся элементов: ударного риффа, построенного на остиной ритмической фигуре из ровных восьмых в басовом регистре, и брейка, появляющегося дважды в коротком (1 такт) и развернутом (4 такта) варианте. Брейк отмечается исследовате-

лями джаза как весьма важное выразительное средство, динамизирующее процесс восприятия. Нарушая регулярность чередования разделов пьесы и равномерность опорной метрической пульсации, он выступает в качестве так называемой «структурной синкопы».

Характерной особенностью обоих эпизодов токкаты является использование цитат. В первом звучит мотив из знаменитого «St.-Louis Blues» (пример № 1), во втором — мелодия не менее известного американского спиричуэла «When The Saints Go Marching In» («Когда святые входят в рай» — пример № 2).

Пример № 1 Токката в стиле буги

Пример № 2 Токката в стиле буги

Яркая концертность пьесы, пианистическое удобство, отточенность композиционных средств сделали Токкату в стиле буги очень востребованной в концертной и педагогической практике. Вне всякого сомнения, эта пьеса достойна украсить фортепианный репертуар любого пианиста.

В отличие от джазового ударно-беспедального колорита Токкаты в стиле буги, Токката 1983 года продолжает традиции колористической, ударно-шумовой трактовки фортепиано, характерной для фортепианного стиля молодого С. Прокофьева [1]. Механистичное урбанистическое начало сочетается в ней с гротесковой пластикой театральных балетных персонажей С. Прокофьева. Сложная трехчастная композиционная структура токкаты представляет собой индивидуализированный тип формы сквозного развития, совмещающей черты рондальности и сонатности. Вступление и кода образуют своеобразную драматургическую арку, создавая в первом случае эффект

приближения, во втором — удаления. Неумолимое движение с первых тактов захватывает своей наступательной энергией. Словно лики токкатных образов проходят перед нами разные темы. Первая тема сочетает в себе два начала: механистичное «локомотивное» и танцевально-гротесковое, что отражается в пластическом фразировочно-интонационном рельефе мелодической линии. Вторая тема, с широкими интервальными скачками, требующими перекрещивания рук, вносит напряженность и обостряет развитие. В третьей теме — два линейных фактурных пласта вступают в полиметрический диалог.

В 1985 году появляется первая одночастная атональная Соната для фортепиано. Это сочинение знаменует начало профессиональной зрелости. Поворот в сторону глубокого философского содержания отныне будет своеобразной детерминантой творческих устремлений композитора, способствующей появлению крупных циклических произведений в различных жанрах.

Композиция Сонаты представляет собой классический тип смешанной формы, построенной на принципе сжатия цикла в одночастность. Возникновение подобных форм в музыке конца 60–80-х годов Г.В. Григорьева связывает с тенденцией, апеллирующей к восстановлению параметров форм эпохи романтизма [2, с. 25]. В качестве типологических черт таких композиций автор отмечает воплощение новых сущностных сторон образности с ее тяготением к вновь акцентируемому яркому личностному началу, глубоко рефлексивному, остроэмоциональному тону. Образно-тематическая насыщенность основных партий и большой кинетический заряд развития, заложенный в них, позволяют уже в рамках экспозиции говорить о драматургических взаимоотношениях, образующих форму второго плана с характерными признаками сжатого сонатно-симфонического цикла.

Экспозиция



Все основные тематические зоны в экспозиции имеют четко очерченные контуры и ярко выраженную образность, напоминающую аллегорические маски⁴.

Пролог Сонаты выглядит некоей дилеммой. Дуализм заложен в сопоставлении двух начал: главного тезиса (основного тематического ядра) и лейт-аккорда, символизирующих соответственно «загад-

ку сфинкса» и непознаваемое надзвездное мистическое пространство. Отсутствие потактового метрического дробления во вступлении создает аллюзию фиксированной алеаторики (пример № 3).

Пример № 3

Соната № 1
для фортепиано.
Вступление



Первая маска — главная партия, яростная и решительная, строится на требовательной, неумолимо повторяющейся жесткой гармонической фигурации, словно пытающейся пробиться сквозь невидимое препятствие. Нерегулярно-акцентная ритмика усиливает агрессивный образ (пример № 4).

Пример № 4

Соната № 1
для фортепиано.
Гл. партия



Мощная энергетика главной темы исчерпывается не сразу. В первом разделе связующей партии происходит ее постепенное «изживание». На фоне взволнованной квинтольной фигурации, на протяжении 10 тактов звучат «осколки»-сегменты главной партии. Только во втором разделе связующая тема проявляет в полной мере свой уклончивый, ускользящий от определенности образ-маску и сразу же неумолимо начинает воспарение к следующему этапу — зоне побочной партии. Появление побочной темы вносит образный и драматургический контраст, основанный на фактурных, ритмических и темпо-регистрационных изменениях. Andante на 4/4 — прихотливая маска, сочетающая в себе жесткость и угловатость полифонически переплетающихся линий с лирической мягкостью.

Заключительная тема — причудливо ироничная, танцующая маска. Пуантилистическое регистровое «разбрызгивание» звуков в скерцозных танцевальных мотивах напоминает угловатую

пластику Коломбины, выписывающей замысловатые пируэты.

Разработка — важнейший драматургический этап. Ее большой объем — 62 такта — и характер происходящих в ней процессов приводят к трансформации основных тем. В динамизированной репризе происходит полная трансформация всех тем. Главная партия поначалу сохраняет свой императивный облик, но постепенно теряет агрессивность. Побочная получает новый импульс, приобретая торжественный экстатический характер, проявляющийся в полную мощь во второй кульминации.

Трансформируется и образ заключительной партии. Запредельно грустное, тоскливое состояние прощальной колыбельной почти ничем не напоминает образ танцующей Коломбины из экспозиции. После последнего «всплеска» лейтаккорда из вступления призрачными бликами звучат интонации главной партии, постепенно растворяясь в небытии.

На примере Первой фортепианной сонаты можно наблюдать становление векторных направлений композиционной техники Платонова в крупно-масштабных жанрах. Одно из них связано с проникновением принципа разработочности во все разделы формы. Другое — с сочетанием активного процессуального развития с четкими очертаниями кристаллической формы. Платонов не создает принципиально новых способов развития. Пользуясь традиционными методами, он берет из комплекса приемов те, которые отвечают логике его музыкальных построений: полифоническое взаимодействие образных пластов, варьирование (фактурное, жанровое, колористическое, ритмическое и др.), контрастное сопоставление атональных тематических комплексов. Огромное значение приобретают формы нерегулярной ритмики: неквадратные структуры, переменные размеры, нерегулярная акцентность, изменчивость ритмического рисунка внутри такта и на уровне разделов формы. Явное тяготение в сторону полистилистики проявляется в использовании в одном сочинении различных композиционных приемов: серийности, алеаторики. Как следствие, значительно усложняется и расширяется звуковая образная палитра фортепиано. Графическая пуантилистическая звукопись и насыщенная вязкая полифонизированная фактура, сфера иллюзорно-педальной колористики и энергетика ударно-шумовой моторики токкатного типа — различные грани трактовки звукового образа фортепиано в Первой сонате.

Замыкая список сочинений, созданных в 80-е годы, Первая фортепианная соната как бы ставит многоточие в творчестве Платонова. На шесть лет вплоть до переезда в Рязань затянется творческая пауза. Сложные социальные и семейные обстоятельства на время отодвинут творчество на второй план. Но именно сочинениям 80-х суждено в начале 90-х стать источником вдохновения, знаменующим начало нового этапа.

В РЯЗАНИ

С 1992 года Виктор Платонов живет в Рязани. Именно здесь созданы такие значительные произведения, как «Реквием», хоровые концерты, детская опера «Лукоморье», камерно-вокальные сочинения, знаменующие начало периода творческой зрелости.

В 1995 году появляются ряд замечательных ансамблевых сочинений для детей: «Веселая электричка» — фортепианная фантазия в 6 рук для детей и «Сказочная сюита» для фортепиано в 4 руки. Биографический факт, вдохновивший на создание детских ансамблей, — рождение дочери Даши (в 1985 году) и ее первые шаги в музыке.

Небольшая яркая пьеса «Веселая электричка» — замечательный образец ансамблевой музыки с использованием внемузыкальных компонентов: театрального действия и импровизации, декламации, шумовых эффектов и даже определенных элементов хореографической пластики. В основе программного сюжета — стихотворение П. Синявского о необычной электричке, пассажирами которой являются грибы всех сортов. Во время поездки происходит происшествие: безбилетного Мухомора, чей образ запечатлен в виде «разбитного» шлягера, с позором выгоняют контролеры.

При исполнении пьесы четц и три (возможно два или четыре) маленьких пианиста могут использовать различные музыкальные игрушки — ксилофон, дудочки, свистки, барабанчики, трещотки и т.п., а также делать «невозможные» в академической музыке вещи — играть предплечьем, ладонью, стучать по крышке рояля и топтать ногами. Музыкальный язык пьесы, несмотря на простоту и доступность даже самым маленьким исполнителям (5–6 лет), отличается изобретательностью и современными приемами фортепианного письма. Атональные эпизоды, кластеры, диссонирующая аккордика, скрещивающиеся лады (например, мажорный и целотоновый) обогащают звуковую палитру и

превращают исполнение пьесы в яркий незабываемый праздник для учеников, учителей и слушателей.

Сюита сказочных танцев для фортепиано в четыре руки навеяна образами сказок братьев Grimm и Ш. Перро. Каждый из четырех персонажей предстает в характерном пластическом облике: фея плавно кружится в вальсе (Вальс феи), грустный дракон неуклюже топчется под причудливый ритм паваны (Павана грустного дракона), тролль лихо отплясывает польку (Полька тролля), а маленький эльф и вовсе уснул, плавно покачиваясь в такт колыбельной (Колыбельная эльфа). Мелодико-гармонический стиль сказочных танцев продолжает традиции характерной психологизированной детской музыки, намеченные в цикле Д. Шостаковича «Детская тетрадь» соч. 69. Жанровая основа пьес служит средством для выпуклой портретной характеристики героев.

Фортепианная пьеса «Пересечение» (1997) — образец алеаторического сонорного письма (пример № 5). Драматургическая концепция пьесы основана на принципе бинарных оппозиций. Две образные сферы резко противопоставлены друг другу: мир надзвездного покоя, космической тишины и вечности — миру жесткой агрессии и борьбы. Контраст осуществляется с помощью различных средств: регистрового сопоставления, использования сжатой и разреженной ритмики, фактуры, динамики, различных приемов звукоизвлечения.

В этой пьесе значительно расширяются звуковые границы за счет препарации рояля и использования особых пианистических приемов: *glissando* рукой поперек струны и *glissando* ногтем вдоль струны от себя, защипывания струн внутри рояля. Между струнами в пространстве «фа» малой октавы зажимается дополнительно фрагмент струны, захватывающий определенное пространство. В результате создается особый сонористический эффект «пустороннего» колокольного звучания. В композиции пьесы четко просматриваются контуры концентрической формы АВСВ¹А¹. Чередование контрастных, резко очерченных разделов подобно черно-белому графическому изображению. Цитирование мотива *Dies Irae*, исполняемого *glissando* вдоль струн рояля, создает эффект трехмерного пространства и имеет символический смысл: «Memento mori» — «Помни о смерти».

Пример № 5

Пересечение

Платонов спокойно относится к различного рода экспериментам: «новым средствам» и «новым концепциям». Для него важен результат: как бы не менялись формы, главным содержанием искусства, по словам автора, остается жизнь. Есть вечные темы: смерть — результат жизни, бессмертие — продолжение жизни, любовь — дающая смысл жизни. «Пересечение» для фортепиано, несмотря на свою внешнюю экспериментальную форму, прочитывается достаточно определенно: пересечение пространств и диаметрально противоположных сущностей, которыми могут быть жизнь и смерть, статика и движение, — неизбежно.

Последнее фортепианное сочинение — двухчастная Соната № 2. За чередой значительных вокальных и инструментальных сочинений, в которых композитор затрагивает глубокие жизненные и философские проблемы, стоящие перед современным человеком и художником, высказывание в крупномасштабном жанре фортепианной музыки выглядит как естественное продолжение этого пути. Духовный поиск и постоянная внутренняя неуспокоенность, свойственные современному интеллектуалу, неизбежно ведут Виктора Платонова вперед в надежде обрести гармонию и консенсус с самим собой и с окружающим миром. В «Реквиеме» для женского хора, солистов и камерного оркестра (2002) внутреннее примирение происходит в достижении вечного покоя, в воспарении над суетной жизнью.

По иному решается вопрос «окончательного решения» во Второй фортепианной сонате.

Каждая из частей имеет программное название на английском языке: первая часть — «Final solution», вторая — «Toccata in rock». Англоязычная версия программных подзаголовков — сознательный выбор автора. Давая названия частям сонаты на английском, композитор использует особенности лингвистической семантики этого языка в создании ощущения «мерцания» смысловыми бликами отдельных слов и понятий. Тем самым, он намеренно уводит интерпретацию от прямолинейного прочтения, открывая путь свободной трактовке. «Final solution» с английского можно перевести как «окончательное решение». Однако слово «solution» имеет и другие значения, например, «растворение», «кризис (в течении болезни)», «метод решения», «разъяснение» и др. Множество значений имеет также слово «Rock»: «вид популярной музыки, возникший из рок-н-ролла, часто используемый как его синоним», «скала», «опора, нечто надежное» и т.д. [4, с. 499].

«Final solution» Платонова — попытка найти на данном этапе жизни индивидуальное решение вечных вопросов через обретение точки опоры в современной действительности. Для воплощения авторского замысла композитор неслучайно обращается к модели двухчастного цикла. Семантика двухчастности в контексте содержательной концепции данной Сонаты выступает как драматургический эквивалент отражения одной из самых универсальных типизированных форм диалогического общения — вопросо-ответной конструкции. Проблематика вечного гамлетовского вопроса «быть или не быть» заостряется в первой части Сонаты философским продолжением: если «быть», то «как»? Словно растворяясь в мистических надзвездных сферах в конце первой части, этот вопрос трансформируется в энергетику токкатной урбанистической действенности второй части, символического ответа в протестных тонах стиля «рок». Программные подзаголовки частей носят опосредованный характер. Это всего лишь своеобразный символический намек, ключ к философско-смысловому подтексту, скрытому в лабиринте мотивно-тематических коллизий сонатной формы.

Композиция первой части на первый взгляд вполне традиционна — сонатное аллегро. Но использование атональной техники выдвигает на первый план процессуальное развитие и взаимодействие контрастных сфер — консонантной и диссонантной, формирующих тематические зоны главной и побочной партий. Соната открывается вступительным лейтмотивом, имеющим символическое значение. Потусторонний «возглас ангела» (определение композитора) трижды во-

прошает с небес, обращаясь к земному миру. Неполный септаккорд, венчающийся пронзающим квартовым пиком, звучит накаленно и одновременно отрешенно. Жесткая ритмоинтонация последующего ответа, обрушиваясь вниз ударом молнии, обозначает начало зоны главной партии (4-й такт). Как квинтэссенция суетной земной жизни, происходит развертывание императивного токкатного образа главной темы (пример № 6).

Пример № 6

Соната

для фортепиано № 2

В экспонировании главной партии сразу же выявляется важнейшее композиционное средство, характерное для авторского стиля Платонова — метрическая асимметрия. Композитор сознательно «разбивает» время. Частой сменой метрики он подчеркивает важные тематические и событийные моменты, заостря драматические коллизии и лишая процессуальное развитие предсказуемости.

Зона побочной партии переключает нас в состоянии медитативной статики. Субсерия из 4-х звуков (*a-b-d-e*) пуантилистически «разбрызгивается» по разным регистрам. В открывшемся «космическом пространстве» вновь звучит главный вопрос, претерпевая вариативные трансформации. В одной из них возникает ощущение тоникальности: ответ найден? Но это всего лишь иллюзия.

Разработка — важнейший этап драматургической конструкции, дорога от неопределенности и суеты к действенной созидательности. Каждый этап этого пути — как ступень жизненного испытания, ведущего к прозрению и обретению силы.

В репризе под натиском более лаконичной и целеустремленной главной партии «возглас ангела» теряет свою риторическую невозмутимость. Жизненная энергетика токкатного действия одерживает свою первую победу. Заключительное звучание побочной партии тихо растворяется в сияющем свете вечности «Lux perpetua». Поиски окончательного решения закончились. Ответ на вечный вопрос — загадочная улыбка сфинкса — бесконечность.

Вторая часть — Toccata in rock — стихия чистого движения, продолжает в творчестве Платонова линию виртуозно-токкатной образности, представленную не только в фортепианных, но также в вокальных и инструментальных сочине-

ниях и связанную с проявлением принципа концертности, моторного начала.

Рок выступает в Сонате как созидаящая, а не разрушающая сила. Мощное коммуникативное воздействие средств музыкального языка рок-музыки становится своеобразным мостиком между «возвышенным и земным», способным соединить несоединимое.

Своеобразный рок-портрет в академическом стиле — средний раздел сложной трехчастной формы (52–104 такты). Характерная «битовая» акцентировка на 2 и 4 долях пронизывает музыкальную ткань в статичном остинато и в более подвижной акцентной фактуре верхнего пласта, содержащей вкрапления фрагментарных отрывков серии и ритмоинтонации главной партии из первой части. Неумолимость этого натиска может выдержать только такая же сила. Поэтому обрамлением среднего раздела становятся крайние части, где окрашенность токкатного стиля сочетает в себе жесткость и черты классичности, генетически связанные с фортепианной токкатной сферой Бартока и Прокофьева. Вся токката звучит на одном дыхании, практически без цезур, с постепенным нагне-

танием к концу. В заключительном разделе все темы сплетаются в единый энергетический сгусток.

Дуализм человеческого бытия отражен в драматургической концепции двухчастного цикла Сонаты № 2 сопоставлением философской медитативной отрешенности и динамичного деятельного движения как двух полярных граней творческого портрета В. Платонова сегодняшнего дня.

Из интервью 2006 г.:

«С.П.: *Есть ли у тебя какая-либо определенная концепция в творчестве и в жизни, некое окончательное решение?*

В.П.: *Как сказать... старики вспоминают, молодые мечтают. Я бы еще помечтал, ведь я все еще в пути»* [6].

Творчество Виктора Платонова сегодня переживает расцвет. Он не только мечтает, но и активно действует. Вторая соната для фортепиано — далеко не «окончательное решение». Каким будет звуковой образ инструмента в следующем сочинении, предугадать невозможно, но он, безусловно, будет меняться так же, как течет и меняется наша жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве способов препарации рояля В. Платонов использует игру небольшими деревянными молоточками по струнам, а также помещает между ними монеты или небольшие фрагменты металла.

² Назовем отдельные примеры: тематический материал пьесы «Ночь в джунглях» частично используется в «Реквиеме» (2002) и фортепианной пьесе «Лужайка фей» (1979); «Золотые яблоки солнца» послужили тематической основой первого раздела Трио для кларнета, скрипки и фортепиано.

но. На основе материала пьесы «Настроение» создана фортепианная пьеса «Колыбельная эльфа» (1979) — сначала вариант для двух рук, позднее в четырехручном изложении и т.д.

³ *drive* (англ.) — напористый и устремленный тип движения, создающий иллюзию постоянно ускоряющегося темпа [3, с. 225].

⁴ Указанные характеристики Сонаты принадлежат самому композитору.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. — Л.; М.: Сов. композитор, 1976.

2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. — М., 2004.

3. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; вступит. ст. В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. — М.: Музыка, 1987.

4. Большой англо-русский словарь: в 2 т. / под общ. ред. И. Р. Гальперина и Э. М. Медниковой. — 4-е изд., доп. — М.: Рус. яз., 1988.

5. Платонов В. Автобиография. — Рязань, 2006. — 5 с. — Рукопись хранится в личном архиве автора.

6. Платонов В. «Я все еще в пути» / беседа вела С. Платонова // Российская музыкальная газета. — 2006. — № 3.

Платонова Светлана Васильевна

соискатель кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова