

На правах рукописи



Ван Ювэй

**МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА
В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА**

Специальность 24.00.01 — Теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

Саранск 2020

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Научный руководитель кандидат искусствоведения, доцент
Заднепровская Галина Викторовна

Официальные оппоненты:

Артёмова Евгения Георгиевна доктор искусствоведения, доцент, ГАОУ ВО г. Москвы «Московский городской педагогический университет», кафедра музыкального искусства, профессор

Исаева Светлана Александровна кандидат культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева», кафедра народной музыки, заведующий кафедрой

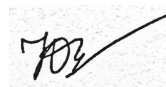
Ведущая организация ФГБ НИУ «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится 03 июня 2020 г. в 12 часов 00 минут на заседании диссертационного совета Д. 212.117.10 при ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева» по адресу: 430005, г. Саранск, ул. Большевистская, д. 68, корпус 1, ауд. 706.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке имени М.М. Бахтина ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева» и на сайте университета https://www.mrsu.ru/ru/diss/diss.php?ELEMENT_ID=74820

Автореферат разослан « » апреля 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



Кузнецова Ю.В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творческая личность Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) спустя более двух десятилетий после ухода композитора из жизни продолжает вызывать интерес как у исполнителей, так и у исследователей его творчества. Одним из качеств музыки Денисова, объясняющим постоянный интерес к ней, является ее ассоциативное, образное богатство. Это качество возникает благодаря тесной связи творчества композитора с другими искусствами, — прежде всего, с живописью и литературой, в значительной мере с театром и кино. Она не только делает процесс исполнения и осознания музыки Денисова более многогранным, но и помогает интуитивно, через образное мышление лучше осознать ее смысл. Благодаря ассоциативной насыщенности музыки Денисова легче, поднявшись в восприятии над ее сложной авангардной стилистикой, прочувствовать ее красоту и изысканность.

Сказанное во многом определило выбор темы диссертации. Автор диссертации рассматривает музыку Денисова в ее взаимосвязи с другими видами искусства. Такой ракурс исследования закономерен по нескольким причинам. Прежде всего, он определяется художественной значимостью для истории искусства лучших и широко востребованных в исполнительской практике сочинений Денисова: оперы «Пена дней» (1981), «Реквиема» на тексты Ф. Танцера (1980), «Итальянских песен» на слова А. А. Блока для голоса и инструментального ансамбля (1964), оркестровых сочинений «Живопись» (1970) и «Акварель» (1975), фортепианных пьес «Знаки на белом» (1974) и «Отражения» (1989) и других.

Особенностью творческого метода Денисова являлась непосредственная связь его музыкальных идей с впечатлениями, полученными из живописи, художественной литературы, театра. В истории искусства известны многочисленные случаи сотрудничества музыкантов, художников, литераторов, деятелей театра. Такое сотрудничество постоянно возникает при создании произведений синтетического искусства — прежде всего, оперы, балета, оперетты, мюзикла. В XIX в., в эпоху романтизма элементы литературы, театра, философии, живописи активно проникали в инструментальную музыку благодаря распространению программности. Действие этой тенденции было активно продолжено и в XX в.

Образное мышление в эмоциональных категориях, продолжающих романтическую традицию, было присуще и творчеству Денисова. С первых его шагов как композитора культ красоты, света, восхищения прекрасным, тонким как в природе, так и в искусстве был чрезвычайно важной и характерной чертой его творческой личности. Для социально активного поколения «шестидесятников», к которому он принадлежал, акцент на чистой красоте был скорее необычным явлением. Среди других черт творческой личности Денисова, выделяющих его среди композиторов его поколения, можно отметить увлечение живописью и стремление отразить впечатления от

произведений изобразительного искусства в своей музыке.

В интересе Денисова к живописи и шире — к визуальным образам, в естественности ощущения и осмысления им звучания в категориях графики, света и цвета проявилась его причастность ко Второй волне авангарда. Одним из важнейших признаков нового музыкального мышления, свойственного этому направлению, стало повышенное внимание к фонической стороне, красочности звучания, освоение сонорных принципов музыкальной композиции. Идя в своем творчестве в сторону сонорики и сонористики, начиная с работ середины 1960-х гг., Денисов акцентировал зрительные и визуальные образы более систематично, чем его сверстники. Об этом свидетельствуют его сочинения конца 1960-х—1980-х гг., программно связанные с техниками изобразительного искусства и с конкретными картинами: «Живопись», «Акварель», «Знаки на белом», «Колокола в тумане», «Три картины Пауля Клее» и другие. Это направление сохранилось в творчестве Денисова до последних лет его жизни.

Другая особенность его творчества — глубокий, постоянный интерес к русской и иностранной (особенно французской) литературе, и стремление дать ей музыкальное воплощение. Композитор, как правило, серьезно перерабатывал литературный первоисточник в процессе сочинения музыки. Сравнение его вариантов избранных и воплощенных в музыке стихотворений и прозы с оригиналами дает богатый материал для исследования творческого процесса Денисова.

Создание музыки для театра стало неотъемлемой частью творческой жизни Денисова, начиная с 1967 г., когда Ю. П. Любимов пригласил его к сотрудничеству в спектакле «Послушайте!» на слова В. В. Маяковского. Впоследствии композитор написал музыку ко многим постановкам этого театра (общее их количество — 10). Самым известным стал спектакль «Мастер и Маргарита» (1977). Кроме Театра на Таганке Денисов сотрудничал также с Театром им. В. В. Маяковского, «Современником» и другими.

Начиная с середины 1960-х гг. он постоянно работал и в кино, написав музыку для более чем 60 художественных, научно-популярных фильмов и мультфильмов, в числе которых были знаменитые в СССР кинокартины «Безымянная звезда» (1979, режиссер М. М. Казаков), «Идеальный муж» (1980, режиссер В. М. Георгиев), «Царская охота» (1991, режиссер В. В. Мельников) и другие.

Денисов воспринимал сочинение музыки для театра и кино как ремесло, прикладную работу, оценивая созданную для театральных постановок и кино, музыку ниже своих оригинальных сочинений. Об этом, в частности, говорит отсутствие (за редкими исключениями) попыток представить ее в переработанном виде в качестве самостоятельного произведения (например, оркестровой сюиты). Высказывания композитора о его театральной и киномузыке говорят о том, что он представлял эти области своего творчества как второстепенные в художественном значении, однако, несмотря на это, они достойны интереса и анализа.

Степень разработанности проблемы. Важное значение для

понимания социокультурной ситуации, в которой развивалось творчество Денисова, имеет корпус литературы, посвященной культуре второй половины XX в. Основные этапы развития русской культуры этого периода охарактеризованы в обобщающих трудах А. Н. Боханова, М. М. Горинова и В. П. Дмитренко «История России с древнейших времен до конца XX века» [13], Ю. С. Рябцева «Хрестоматия по истории русской культуры. Вторая половина XX века» [135], Н. Л. Улейчика «История культуры России XX века» [153] и др. Не менее существенны работы А. Е. Пескова и Е. А. Кленына «Основы культурологии: русская культура» [129], посвященные общей характеристике русской культуры изучаемого периода.

В контексте данной научной работы особенно ценны исследования, посвященные синтезу искусств в XX в., такие, к примеру, как труд Н. В. Злыдневой «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» [76] и диссертация Н. Н. Гашевой «Синтез в русской культуре XIX–XX вв.: типология и динамика форм» [35]. Несколько разделов диссертации Гашевой («Н. Гумилев и П. Гоген: жизнетворческий и эстетический синтез», «Новое качество отечественного постмодернизма — трансформация синкретизма») освещают проблемы, типологически сходные с теми, которые рассматриваются в данном исследовании.

Несколько источников посвящены проблеме переосмысления категорий стиля и жанра во второй половине XX в. Наиболее важными для понимания данного аспекта в творчестве Денисова стали труды М. Н. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [104] и В. Н. Холоповой «Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков (жанры и стили)» [160].

Представляя творчество Денисова в контексте истории музыки второй половины XX в., автор опирался на труды выдающихся музыковедов второй половины XX — начала XXI в. Среди основных источников такого рода — труды И. А. Барсовой «Музыка. Слово. Безмолвие» [7], Т. Н. Левоу «Двадцатый век в зеркале русской музыки» [107], С. И. Савенко «История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке» [136], Т. С. Кюрегян, В. С. Ценовой «Композиторы о современной композиции» [100] и М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» [25] и др.

Основным источником информации для данного исследования явилось музыкальное и литературное наследие Денисова, содержащие его собственные свидетельства и размышления о своем творчестве. Важнейшие среди них: работа Д. И. Шульгина «Признание Эдисона Денисова», в которой даны авторские комментарии большинству произведений композитора [176]; изданные под редакцией В. С. Ценовой «Записные книжки» Денисова за 1980–1986 и 1995 гг. [164]; книга статей, воспоминаний и материалов «Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова», опубликованная ею же [138]. В ней собраны многие статьи Денисова о музыке, а также ценные воспоминания о нем его друзей и коллег — режиссера Ю. П. Любимова, художника Б. Г. Биргера, композиторов Д. Н. Смирнова и Е. О. Фирсовой,

информативно насыщенная статья «Эдисон Денисов», написанная А. Г. Шнитке.

Ценным источником является работа Денисова «Современная музыка и проблемы композиторской техники» [60]. В статье композитора «О композиционном процессе» говорится о первоначальном замысле вокального произведения и о его последующем воплощении [52, с. 11]. Проблема возникновения идеи и ее реализации в ткани музыкального сочинения рассматривается в статье Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси», — композитора, особенно ему близкого. Здесь важна роль симультанного восприятия, импульсом для которого нередко служит «ощущение момента» [60, с. 92]. При этом, как правило, речь идет не о звучании, а о погружении в мир природы. В этот момент мир предстает композитору целостно. Впоследствии он воплощает в звучании именно это целостное ощущение пережитого им впечатления. Не случайно, Денисов любил и многократно цитировал высказывание Дебюсси о том, что «Видеть восход солнца полезнее для композитора, чем слышать “Пасторальную симфонию” Бетховена» [там же]. Для Денисова это выражение не было лишь метафорой. Записные книжки композитора говорят о том, что процесс сочинения музыки обычно сопровождался у него удалением от городского мира и погружением в созерцание природы¹. Отдельный большой раздел статьи «Музыка и машины» посвящен синтезу искусств с акцентом на музыке и живописи [46, с. 157–162].

В работе также использованы тексты Денисова, опубликованные на интернет-ресурсе http://wikilivres.ru/Эдисон_Васильевич_Денисов. Здесь размещены статьи композитора, опубликована подборка высказываний Денисова «О Борисе Биргере», посвященная художнику, близкому другу композитора, оказавшего большое влияние на его творчество. На этом же сайте размещены переводы Денисовым двух стихотворений Бориса Виана («Я б хотел» и «Настоящее веселье»). Интересно также опубликованное в хрестоматии «Композиторы о современной композиции» большое интервью, взятое Денисовым у Булеза в 1967 г. [15]. В нем, в частности, подробно обсуждаются вопросы взаимосвязи современной музыки с другими искусствами [15, с. 41].

Важен авторский комментарий Денисова к своей собственной музыке и музыке современников в «Заключении» его книги «Ударные инструменты в современном оркестре» [65, с. 251–256]. В нем, в частности, говорится о новых приемах игры на инструментах с определенной высотой (струнных и духовых), которые не только расширяют тембровые возможности оркестра, но настолько «отчуждают тембр, что он становится почти неузнаваемым»

¹ «Я могу по-настоящему работать — свободно и легко — только тогда, когда у меня есть прямой контакт с природой. Я должен быть один, а перед окном должны либо шелестеть листья и подлетать ко мне птицы, либо я должен видеть белый и чистый снег и лучи солнца, окрашивающие его в бесконечно разнообразные и незаметно сменяющиеся краски. В городе, даже в абсолютной тишине и изоляции, я делать ничего не могу. В лучшем случае, писать прикладную музыку и делать корректуры» [115, с. 81].

[там же, с. 254]. Эти и другие мысли, высказанные композитором, важны как уточняющие анализ оркестровых произведений Денисова, в частности, «Акварели».

Большую ценность имеет также книга мемуаров и статей о Денисове его вдовы, музыковед Г. В. Григорьевой «Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым» [35]. В ней содержатся воспоминания о первых годах творчества композитора, например, о начале его дружбы с упомянутым выше художником Борисом Биргером². Важны в контексте избранной темы и аналитические очерки Григорьевой, в частности, статья посвященная «Голубой тетради». Интересные детали о восприятии Денисовым живописи содержатся и в воспоминаниях о нем другой его вдовы, Е. Купровской-Денисовой³.

Среди работ о Денисове большое значение имеет монография Ю. Н. Холопова и В. С. Ценовой, изданная в 1993 г. [159]. Ее авторы были лично знакомы и дружили с ним, что придает их исследованию качество достоверного свидетельства, одобренного самим композитором. Те же авторы написали несколько обобщающих статей о композиторе, имеющих большое значение для изучения его творчества [160, 164, 166].

Важную информацию, дополняющую представление о связи музыки Денисова с другими искусствами, содержит сборник статей, опубликованный по материалам конференции к 85-летию композитора в Московской консерватории [18]. Сопоставлению поэтических и музыкальных текстов Б. Виана и Э. Денисова посвящена опубликованная в этом сборнике статья В. Г. Тарнопольского «Почему все большие поэты несчастны?» [150]. Работа Денисова с поэтическим текстом и символика (в том числе, цветовая) в его «Реквиеме» рассматриваются в статье П.-А. Кастане «От сумрака к свету: Реквием Эдисона Денисова» [84]. Тембровому мышлению — его драматургии, символике, живописным моделям и др. — посвящена статья Е. Купровской «О некоторых чертах оркестрового мышления Эдисона Денисова» [95]. В статье И. Г. Соколова высказаны ценные идеи о природе музыки Денисова, по его словам, если слушать ее «только ушами, теряется некое основное её измерение — ее трансцендентальность, мистичность. И здесь мы подходим к категории света, которую Денисов считал основной в своем творчестве» [145, с. 107]. О пространственности, объеме и внутренней жизни фактуры произведений Денисова пишет пианист М. Э. Дубов [66].

Изданием, дополняющим представление о круге ассоциаций композитора, о звуковой символике в самом широком смысле (от музыки

² Ценным источником при разговоре о Борисе Биргере и его дружеском круге является также книга мемуаров актрисы А. С. Демидовой: *Демидова А. Ностальгия — это память. Контур времени* // <https://mybook.ru/author/alla-demidova/nostalgia-eto-pamyat/read/?page=2> Дата обращения к сайту — 10 июня 2019.

³ *Купровская-Денисова Е. «Эдисон не мыслил своей жизни вне России»* // <http://portal-kultura.ru/articles/music/36602-ekaterina-kuprovskaya-denisova-edison-ne-myslil-svoey-zhizni-bez-rossii/> Дата обращения — 15 июня 2019; *Купровская-Денисова Е. «Для Эдисона слово “Родина” оставалось святым»* // <https://news.myseldon.com/ru/news/index/207298158> Дата обращения — 15 июня 2019.

Дебюсси и Скрябина до звуковой перспективы в восприятии пения птиц, о воображаемом им ландшафте и др.) является изданная под редакцией М. И. Катунян книга о «Пении птиц» Денисова [165].

Важными для данного исследования являются обобщающие труды о русской музыке XX в., такие, как «Музыка XX века» М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой [25], где дается подробная картина развития Второго авангарда в России и содержится аналитический очерк о «Солнце инков» Денисова. Сжатая, но ценная обобщающая характеристика творческого пути композитора дана в энциклопедическом словаре Л. О. Акопяна «Музыка XX века» [1].

Избранная тема связи музыки Денисова с другими искусствами в отдельных аспектах затрагивается в нескольких диссертационных исследованиях о его творчестве. Так, одной из главных идей кандидатской диссертации М. М. Манафовой «Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова)» стало выдвижение на первое место тембра «в создании концептуальной и драматургической канвы» музыкальных сочинений Денисова и его современников [111, с. 3]. Это наблюдение важно для данного исследования, в котором значительное место уделено музыкальному тембру как аналогу краски в живописи. Интересна в работе Манафовой идея разделения тембров на реальный и иллюзорный в зависимости от их генезиса. Под первым подразумевается натуральный тембр одного инструмента или группы инструментов, под вторым — сложная «звучность, возникающая в результате использования специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех в совокупности приемов» [111, с. 4]. Эта классификация нужна при рассмотрении специфики тембровых микстов в необычных регистрах звучания у Денисова.

В нескольких работах даются варианты классификаций живописных аналогий музыки Денисова и современных ему композиторов (И. В. Новичкова, Н. Гатауллина). Дополнительную информацию дают источники о литературе, живописи и театре, главным образом, документы, в которых содержится фактическая информация, необходимая для уточнения сведений об истории создания сочинений, влиянии на композитора художников, режиссеров и др. К ним можно отнести книги и статьи о Ю. П. Любимове (главном сотруднике композитора в его театральных работах) [105, 106, 109, 110], о П. Клее (художнике, с картинами которого связан замысел нескольких сочинений Денисова) [90, 92, 170], о Б. Виане [76, 150, 171] и др.

Таким образом, существует множество источников, прямо или косвенно связанных с темой данного исследования. Вместе с тем, до сих пор не была создана работа, в которой была бы поставлена задача комплексного изучения композиторского творчества Денисова во взаимодействии с другими видами искусства — живописью, литературой, театром и кино. Такой ракурс позволит по-новому осознать не только концепции отдельных произведений композитора, но и закономерности его творчества и мировоззрения в целом.

Рассмотрение музыкального творчества Денисова в контексте других искусств дает возможность для лучшего понимания его сочинений не только с точки зрения образов, но и с точки зрения музыкальной композиции, логики музыкального развития, мыслившейся уже в процессе сочинения по аналогии с живописью, театральным действием, кино и литературой. Все сказанное свидетельствует об **актуальности** данной работы.

Таким образом, **объектом данного исследования** является творчество Эдисона Денисова как феномен культуры.

Предмет исследования — музыка Эдисона Денисова в контексте других видов искусства.

Цель работы — представить композиторское творчество Денисова как результат взаимодействия собственно музыкальных закономерностей с принципами образного мышления и конструкции, свойственных другим искусствам, а также доказать осознанность применения композитором этих принципов.

Данная цель определяет основные **задачи** исследования:

- обосновать теоретически связи музыки и живописи (на основе статьи Денисова «Музыка и машины»);

- рассмотреть проблемы состояний и настроений: «Знаки на белом» и «Отражения» для фортепиано, «Три картины Пауля Клее» для камерного ансамбля;

- осмыслить произведения Денисова «Живопись» и «Акварель» как примеры воплощения в музыке закономерностей изобразительного искусства. Показать влияние на Денисова художника Бориса Биргера;

- рассмотреть работу композитора с литературными первоисточниками;

- показать целостность музыкально-поэтического мышления Денисова: «Ноктюрны» на слова Бо Цзюй-и в переводах Л. Эйдлина; «Итальянские песни» на слова А. А. Блока;

- выявить образ света в «Реквиеме» Денисова;

- изучить работу Денисова в театре и кино;

- показать художественную реальность в опере Денисова «Пена дней».

Гипотеза данного исследования: художественные и конструктивные особенности музыки Денисова во многом обусловлены влиянием других видов искусства, наиболее существенным из которых, безусловно, было изобразительное искусство. Внемusикальные творческие импульсы приводят композитора к качественному переосмыслению как логики музыкального развития классико-романтической традиции, так и восприятия звука как такового (уход от звука определенной высоты к сонору).

Теоретико-методологические основания. Специфика объекта и предмета обусловила выбор в качестве основного междисциплинарный подход на пересечении культурологии, музыковедения, искусствоведения, филологии и театроведения. Это позволило раскрыть общие закономерности, свойственные разным видам искусства. В диссертации используются традиционные методы музыкального анализа. Кроме того, автор применяет метод сравнительно-исторического анализа, позволяющий установить общие

закономерности в произведениях, удаленных друг от друга по времени.

Научная новизна исследования заключается:

— в оценке степени влияния на творчество Денисова выдающихся представителей других искусств (Борис Биргер, Юрий Любимов и др.);

— в установлении образной и конструктивной связи конкретных произведений других искусств с созданными под впечатлением от них музыкальными сочинениями Денисова;

— в комплексном исследовании проявления конструктивных принципов живописи, литературы, театра и кино в музыке Денисова.

Теоретическая значимость исследования определяется его научной новизной и состоит в выявлении и обобщении закономерностей музыкального творчества Денисова, сформировавшихся под воздействием других видов искусства. Диссертация позволяет воссоздать творческую личность композитора в контексте его культурной среды, на пересечении воздействия на него представителей разных видов искусства.

Положения, выносимые на защиту:

1. В музыке Эдисона Денисова наряду с имманентно музыкальными закономерностями действуют принципы, заимствованные из живописи, литературы и театра. К ним относятся, к примеру, поиски единого принципа организации формы в условиях отказа в музыке от классической тональной системы и тематизма, аналогию которым Денисов находит в абстрактной живописи. Связи музыки и живописи Денисов обосновывает в своей статье «Музыка и машины». В частности, композитор находит общность между картинами представителей нефигуративной живописи и музыкой нововенцев, полагая, что их объединяет серийный принцип композиции. Свои утверждения Денисов подтверждает анализом картин П. Клее и П. Мондриана. Подтверждение этому Денисов видит и в сходстве нотной графики, и в абстрактной живописи.

2. Наиболее сильное влияние на музыкальное творчество Денисова имела живопись: ряд понятий, основополагающих для его музыкального мышления, заимствован из ее понятийной сферы. Так, конкретные элементы музыкальной композиции, такие, как фактура, тембры и их сочетания, графика нотной записи и др., зачастую определялись Денисовым в выражениях «свет», «цвет», «тени», «краска», «живопись», «графика», «контур», «силуэт», «перспектива», «палитра», «светотень» и т.п. Такая взаимосвязь музыки и живописи проявилась не только на понятийном уровне, но и отразилась в смене состояний и настроений, в частности, в таких произведениях, как «Знаки на белом», «Отражения» для фортепиано, «Три картины Пауля Клее» для камерного ансамбля и др.

3. Взаимосвязь музыки Денисова с живописью отражает сонорную природу его музыки, — повышенный интерес к тембру и звуковой краске как таковым. Яркие примеры сонорных композиций — «Живопись» для оркестра и «Акварель» для 24 струнных инструментов, в которых с очевидностью прослеживается влияние творчества художника Б. Биргера.

4. Творческий почерк Денисова отличается тщательная работа с

литературными первоисточниками. В вокальной музыке, связанной с различными поэтическими источниками, композитор всегда становится редактором и соавтором литературного текста. Примером значительного преобразования Денисовым текста является стихотворение О.Э. Мандельштама «Век мой, зверь мой» в вокальном цикле Денисова «Боль и тишина» (1979). При выборе стихотворений для вокальных произведений Денисов отдает предпочтение текстам, богатым красочными и живописными образами и метафорами. В качестве примера можно привести обращение к «образу снега», которым пронизан цикл на слова А.А. Блока «На снежном костре» или тающие лед и снег — первоначальный поэтический импульс вокального цикла «Флоре» на стихи венгерского поэта А. Йожефа;

5. Воздействие живописи, литературы и театра проявилось как в образном решении, так и в конструкции, в музыкальной логике творчества Денисова. На образном уровне это зачастую отражается в самом названии произведения, таковы «Зимний пейзаж» для арфы (1987), «Черные облака» для вибратона соло (из цикла «Три пьесы для ударных», 1989) и многие другие. Целостность музыкально-поэтического мышления Денисова, структурные связи музыки и поэзии ярко прослеживаются в «Ноктюрнах» на слова Бо Цзюй-и и «Итальянских песнях» на слова А. А. Блока.

6. Особое значение Денисов придает «образу света», концентрированное выражение которого сосредоточено в одном из главных произведений композитора «Реквиеме» для солистов, хора и оркестра на слова Ф. Танцера.

7. Важнейший аспект деятельности Денисова — работа в театре и кино. Влияние принципов театральной драматургии, понимание того, каким должно быть настоящее соотношение в театре слова, действия, света, декораций и музыки реализуется в художественной реальности оперы «Пена дней», созданной композитором по одноименному роману Б. Виана. Вместе с тем, значительное воздействие на структуру музыкального целого оперы оказывают особенности организации литературного произведения, выступающего первоисточником музыкальных идей оперы.

Достоверность диссертации определяется опорой на весь комплекс современных исследований не только о музыке Денисова, но и об искусстве, составляющем контекст его творчества. Прежде всего, — на важнейшие свидетельства самого композитора — интервью, литературные работы, музыкальные и литературные тексты его сочинений.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации представляют интерес для культурологов, музыковедов, искусствоведов, театроведов, филологов, режиссеров, исполнителей-практиков. Они могут быть использованы в научных исследованиях о культуре и разных видах искусства второй половины XX в., в курсах истории русской музыки, истории вокального и оперного искусства, специализированных курсах по истории театра, кино, изобразительного искусства и литературы.

Соответствие паспорту специальности. Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – Теория и

история культуры (искусствоведение), отвечают требованиям п.9, п.10, п. 11, п.12, п.13, п.14 Положения о присуждении ученых степеней (утверждено постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения. Первая глава повествует о визуальных образах в музыке Эдисона Денисова. Во второй главе анализируется литературная основа творчества композитора. Третья глава посвящена работе композитора в театре и кино, а также его главному сценическому произведению — опере «Пена дней». Заключение обобщает наблюдения над ролью различных искусств в творчестве Денисова и дает характеристику его важнейшим эстетическим принципам. Объем текста 214 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении автор дает обоснование актуальности и новизны диссертации, характеризует материал, объект и предмет исследования, формулирует цель, задачи, методы, положения, выносимые на защиту, теоретическую и практическую значимость, степень достоверности, сообщает сведения об апробации диссертации.

Глава 1. Визуальные образы в творчестве Эдисона Денисова

Изобразительное искусство и шире — визуальные образы — занимали особое место в жизни и творчестве Эдисона Денисова. Впечатления от живописи Пауля Клее, Бориса Биргера, Пита Мондриана, других любимых им художников, архитектура старых русских городов, явления природы производили на композитора сильнейшее впечатление. Музыкальной проекцией зрительных образов в звуковые становились его музыкальные сочинения.

В параграфе 1.1. *«Теоретическое обоснование связей музыки и живописи (на основе статьи Денисова “Музыка и машины”)*» автор дает обоснование роли визуальных прообразов в творчестве Денисова. Теоретическое обобщение взаимосвязи изобразительного искусства и музыки дано самим композитором в его работе «Музыка и машины» (1986). Она посвящена созданию электронной и конкретной музыки и построена как последовательность аналогий между изобразительным и музыкальным искусствами, первой из которых становится построение композиции на основе расположения в пространстве составляющих ее элементов. Денисов утверждает, что функция художника состоит в координации этих элементов и в создании упорядоченного ритма композиции, обеспечивающего ее цельность. Аналогией «пространства» в изобразительном искусстве выступает «время» в музыке. Другую аналогию между изобразительным искусством и музыкой, по мнению Денисова, образует смысловое сходство понятий «цвет» и «тембр». Третья аналогия, особенно важная для искусства XX в., касается фигуративного и абстрактного (нефигуративного) изобразительного искусства и, соответственно, традиционной тональной и авангардной «атональной» музыки. По мнению Денисова, перед художниками и композиторами, создающими новаторские в композиционном

отношении произведения, возникают сходные задачи. Требуется координировать элементы композиции в новых условиях, когда привычные конструктивные основы искусства («предмет», «перспектива» в живописи, «тема», «тональность» в музыке) уходят на второй план или теряют силу воздействия.

Автор диссертации дает классификацию музыкальных сочинений Денисова, в которых центральное место занимают визуальные образы. Дополняя классификацию, предложенную Н. А. Гатауллиной («Живопись как главный стилеобразующий фактор фортепианных сочинений Эдисона Денисова», 2014), диссертант выделяет в его творчестве *четыре группы произведений*, имеющих визуальные прообразы. (Разделение на группы показывает преобладающий тип прообраза, между сочинениями разных групп возможны пересечения.)

К *первой* можно отнести те из них, замысел которых вдохновлен созерцанием пейзажа. (Такая программа традиционна для музыки композиторов-романтиков и импрессионистов.) Среди них: романсы «На вечерней реке», «Расстаемся на южном заливе», «Ночью в лодке», «Флейта на реке» и другие на стихи китайского поэта Бо Цзюй-и (1954), третья часть «Маленькой сюиты для малого оркестра» под названием «Пейзаж» (1958), «Мертвые листья» для клавесина (1980), хоры на слова А. А. Фета «Осень», «Зимняя ночь», «Белая равнина», «Приход весны», «Вечер» (1984); «Пейзаж при свете луны» для кларнета и фортепиано (1985), «Колокола в тумане» для большого оркестра (1988), «Зимний пейзаж» для арфы (1987), «На пелене застывшего пруда...» («*Sur la nappe d'un étang glacé...*») для девяти инструментов и магнитофонной пленки (1991), «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона (1996) и другие.

Вторую группу образуют сочинения Денисова, замысел которых возник под впечатлением от картины или нескольких картин того или другого художника, либо конкретной техники живописи. Среди них — «Живопись» для большого оркестра (1970), «Изолированные точки в пространстве» для клавесина и ударных (1972), «Знаки на белом» для фортепиано (1974), «Акварель» для оркестра из двадцати четырех струнных инструментов (1975), «Три картины Пауля Клее» для альты и камерного ансамбля (1985), «Точки и линии» для фортепиано в 8 рук (1988), «Отражения» для фортепиано (1989), «Женщина и птицы» (1996) для фортепиано, духового и струнного квартетов и другие. В сочинениях этой группы связи музыки и живописи выражены наиболее многопланово и ярко.

К *третьей* группе произведений Денисова, ориентированных на зрительные образы, относятся те, импульсом создания для которых является какой-либо конкретный цвет. Композитор отдает предпочтение четырем цветам — красный, черный, белый и голубой: «Красный вечер» (четвертая часть кантаты «Солнце инков» на стихи Г. Мистраль, 1964), «Жизнь в красном цвете» для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных на стихи Бориса Виана (1973), «Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп

колоколов на стихи Александра Введенского и тексты Даниила Хармса (1984), «Черные облака» для вибратона соло (из цикла «Три пьесы для ударных», 1989) и другие.

К последней, *четвертой группе* относятся произведения, ключевым словом в которых является «свет». «Свет» — одно из главных, часто встречающихся в произведениях Денисова и в его литературных текстах, понятий. Будучи человеком верующим, Денисов воспринимал «свет» как одновременно символическое и реальное воплощение божественного начала. Идеей света вдохновлены кантата для сопрано и инструментального ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль «Солнце инков» (1964), «Свет и тени» для баса и фортепиано на стихи Владимира Соловьева (1982), хоровое песнопение «Свете тихий» (1988), «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве» (третий номер из цикла «Три пьесы для ударных инструментов», 1989), «Рождественская звезда» для голоса флейты и струнных инструментов на стихи Бориса Пастернака (1989), «Des ténèbres à la lumière» («От сумрака к свету») для баяна (1995) и другие его сочинения.

Дальнейшее изложение посвящено анализу нескольких сочинений, показательных с точки зрения связи музыки Денисова с изобразительным искусством. Логика изложения в этой части диссертации построена по принципу от сольных и камерных — к оркестровым произведениям.

В параграфе 1.2. «*Проблемы состояний и настроений: “Знаки на белом” и “Отражения” для фортепиано, “Три картины Пауля Клее” для камерного ансамбля*» автор рассматривает сочинения Денисова для фортепиано и камерного ансамбля, которые имеют визуальные прообразы. Ведущую роль в них играет сонорная техника.

«*Знаки на белом*», по свидетельству самого композитора, созданы под впечатлением от картины Пауля Клее «Знаки на желтом». Эта связь проявляется в превалировании цвета на картине и сонорике в музыке. Ключевое значение для образа пьесы Денисова имеет и эпиграф к ней («И появилось королевство; но оно всё было замуровано белизной»), найденный композитором в «Книге Монель» («Le Livre de Monelle») французского писателя конца XIX в. Марселя Швоба. Идея статики, «закольцованности» движения, жизни как созерцания, погружения в ощущение момента выражена в «Знаках на белом» преобладанием принципа варьирования однородного в звуковом отношении материала. При всей активности развития, звучание на основном протяжении сохраняет первоначальную окраску: преобладающий высокий (дополненный средним) регистр, тихая динамика, статика движений, прерывающихся паузами и ферматами. В сочетании с тонким хроматическим плетением интонаций это остается основной «краской» пьесы. Характерная для фортепиано «монохромность» звучания, плавность регистровых переходов особенно подходит для реализации такого звукового замысла.

«*Отражения*» для фортепиано близки описанной выше пьесе хрупкостью и утонченностью, преобладанием тихого приглушенного звучания, логикой развития на основе свободно варьированных повторов.

Программой для этой пьесы становится графика зеркальных отражений, выраженная плетением мелодических линий: движению вверх, отвечает изгиб в противоположном направлении. Впечатление логики, связности развитию придает идея отражений, выраженная в последовательности звуковых фрагментов, «цепной» характер следующих друг за другом фраз: каждая следующая как бы вытекает из предыдущей, с тонкими изменениями (в варьированном отражении) повторяя ее.

«Три картины Пауля Клее» для солирующего альтя и камерного ансамбля — идея этого звукового триптиха возникла под впечатлением Денисова от трех картин художника: «Диана на осеннем ветре», «Сенечо (Старик)» и «Дитя на перроне». В восприятии композитора их образы представляли в единстве цветового колорита и конкретного образа. Так, музыка первой пьесы исходит из «порывов ветра», переданных изысканным сочетанием тембров фортепиано, виброфона, струнного альтя и контрабаса (он все время играет в высоком регистре). Их сочетание в совокупности соответствует образу прекрасной романтической Дианы. «Сенечо (Старик)» характеризуется плотным, маркатированным звучанием соло альтя. Такой образ создается благодаря использованию игры диссонирующими интервалами в тесном расположении, интервалов меньше полутона и штриха *sul ponticello*, безостановочным движением при наличии сложной группировки длительностей. Картину «Дитя на перроне», выдержанную в черно-охристых тонах, Денисов считал сюрреалистической и страшной. Цветовой колорит усиливает остроту восприятия сюжета картины, на которой изображен потерявшийся на вокзале ребенок. Отчаяние, вызываемое ей, выражено в пьесе Денисова разорванной на отдельные «вскрики», «жесты», пуантилистической фактурой, ритмической прерывистостью изложения, использованием тремоло, кластеров и др. Для создания образа отчаяния важно погружение солирующего альтя в общую звуковую массу, где он утрачивает функцию солиста.

Параграф 1.3. «“Живопись” и “Акварель” Денисова как примеры воплощения в музыке закономерностей изобразительного искусства. Влияние на Денисова художника Бориса Биргера» посвящен самым известным и крупным сочинениям Денисова, ориентированным на изобразительное искусство. Поскольку оба сочинения созданы под впечатлением от общения Денисова с Борисом Биргером, их анализ предварен историей творческих и дружеских контактов обоих. Борис Биргер на протяжении десятилетий (с 1960-х гг. до конца жизни) был для композитора главным проводником в мир современной живописи и инспирировал появление нескольких произведений, тематически связанных с изобразительным искусством.

Первым из таких сочинений стала «Живопись» для оркестра. Композитор называл две картины Биргера, являющиеся прообразами этой пьесы: «Красная комната» (1960-е гг.) и «Обнаженная» (1965). Сам процесс экспонирования музыкального материала в этом сочинении и его развитие исходят из присущей Биргеру оригинальной техники живописи, которую композитор наблюдал в процессе создания Биргером своего портрета. Она

основана на наложении мазков, из которых лишь в конечном этапе работы предстает конкретный облик человека или очертания предмета. Аналогично этому логика развития в «Живописи» Денисова строится на первоначальном преобладании сольного и ансамблевого звучания (родственных групп инструментов) и постепенном накоплении звучности. В кульминации это накопление дает результат в виде мелодии из двенадцати неповторяющихся тонов (соло тромбонов) и звуковых микстов, в которых не различимы отдельные тембры. Композитор указывал на эту мелодию как на аналог постепенно проявляющегося предмета на картинах Биргера.

Завершает главу анализ пьесы для струнного оркестра «Аквадель». Идея живописи акварельными красками передана в ней через приглушенное звучание (преобладает динамика в пределах *piano*), эффекты чуть размытой звучности, края которой как бы «растворяются» в паузах. Образ расплывающегося изображения, звуковых облаков, имеющих нечеткие, уходящие в тишину контуры, воспринимается не только на слух, но и зрительно, в графике нотной записи.

Глава 2. Слово в музыке Эдисона Денисова

Эпиграфом к параграфу 2.1. «Работа композитора с литературными первоисточниками» автор избирает высказывание композитора: «Если я не сделаю слова м о и м и , я не могу на них писать»⁴. Оно точно характеризует основной метод работы Денисова с литературными первоисточниками. Вступительный раздел параграфа посвящен анализу роли литературы в жизни и творчестве композитора. Чтение было постоянным и любимым занятием Денисова. Он отдавал предпочтение русским и французским авторам, Е. А. Баратынскому, А. А. Блоку, М. А. Булгакову, А. И. Введенскому, Н. В. Гоголю, О. Э. Мандельштаму, Б. Л. Пастернаку, А. С. Пушкину, Д. И. Хармсу, Б. Виану, Ж. де Нервалю. Однако в круг его чтения входила также поэзия Бо Цзюй-и, А. Йозефа, Катулла, Г. Мистраль, Ф. Танцера, Ш. Пётефи. Чтение было связано с поиском материала для будущих сочинений и с желанием расширить культурный горизонт, выйти за пределы обычного набора литературы, знакомой советскому человеку.

Наиболее полно и творчески литературные интересы композитора проявились в процессе работы над вокальными сочинениями. Денисов, как правило, становился соавтором поэтов, изменяя исходный текст. По собственному признанию, таким образом он делал заимствованные слова «своими». Типичным для Денисова было изменение названия стихотворения. Придумывая новое название, композитор конкретизировал, более ясно обозначал его образ. Например, стихотворение И. А. Бунина «Как в апреле по ночам в аллее» получило в романсе Денисова название «Осень»; стихотворение Баратынского «Он близок, близок день свиданья» было переименовано им в «Сомнение» и т.д. О частоте изменения авторских

⁴ Денисов Э. Исповедь. К 80-летию со дня рождения / ред.-сост. В. Барский и М. Воинова. М.: Музиздат, 2009. С. 17.

названий стихов в вокальной музыке Денисова свидетельствует, например, тот факт, что в вокальном цикле на стихи Блока «На снежном костре» композитор дал новые названия 19-ти из 24 стихотворений поэта.

Нередко изменения делались Денисовым при работе над музыкой в самом тексте стихотворения. Замена отдельных слов могла производиться ради удобства артикуляции или расстановки смысловых цезур в процессе пения. Однако в отдельных случаях редакция Денисовым авторского текста меняла его смысл гораздо сильнее, полностью переакцентируя его. Примером может служить стихотворение О. Э. Мандельштама «Век мой, зверь мой» в вокальном цикле Денисова «Боль и тишина» (1979). Знаменитое стихотворение изменено композитором настолько сильно, что, слушая музыку впервые, его трудно узнать. Этот неожиданный эффект возникает потому, что Денисов берет для романса несколько строк из окончания стихотворения («И опять набухнут почки, брызнет зелени побег»), заменяя в них отдельные слова. Начиная романс с этих строк, композитор создает связь с предыдущими частями вокального цикла, в которых речь шла о природе и весне. Удалением первых строк Денисов полностью переакцентирует стихотворение, уходя от социального пафоса и подчеркивая лирическое настроение своей музыки.

Дальнейшее повествование посвящено словам-символам в вокальной музыке Денисова. Среди сквозных словесных мотивов его творчества можно выделить «свет» и «снег». (Обратим внимание на слово «свет», важное и в сочинениях, ориентированных на визуальные образы.) Образ снега многократно возникает в вокальном цикле на слова Блока «На снежном костре», в опере «Пена дней» (ариозо Хлои в конце седьмой картины оперы); тающие лед и снег — первоначальный поэтический импульс вокального цикла «Флоре» на стихи венгерского поэта Аттилы Йожефа. Наряду с другими пейзажными мотивами, «снег» имеет важное значение в вокальном цикле «Ноктюрны» на слова Бо Цзюй-и. Образ «света» — один из ключевых в вокальной музыке Денисова — присутствует в первом из романсов вокального цикла на стихи Г. Гейне «Страдания юности» (1958), он вынесен в заглавие цикла из трех романсов на слова Владимира Соловьева «Свет и тени» (1982), но особенное значение приобретает он в хоровых произведениях — «Реквиеме» и «Свете тихий». Характерно, что названные сквозные словесные мотивы вокального творчества Денисова — «снег» и «свет» — «зримы». В этом проявляется цельность музыкально-поэтического мышления композитора. Денисов находит излюбленные им визуальные образы в поэзии, благодаря чему его творчество приобретает свойства единства.

В параграфе 2.2. *«Целостность музыкально-поэтического мышления Денисова: “Ноктюрны” на слова Бо Цзюй-и в переводах Л. Эйдлина и “Итальянские песни” на слова А. А. Блока»* диссертант анализирует два вокальных цикла композитора, показательных с точки зрения работы с литературными первоисточниками.

«Ноктюрны» на слова древнекитайского поэта Бо Цзюй-и являются

одним из ранних произведений композитора, показательных с точки зрения авторской стилистики и методов работы с поэтическим текстом. Сравнение цикла романсов с их первоисточником — книгой «Четверостишия» Бо Цзюй-и — свидетельствует как о внутреннем родстве двух произведений, так и об избирательности композитора в подходе к поэтическим текстам. Парадоксален выбор стихов: Денисов избегает брать тексты с элементами китайской экзотики и национальной характерности (например, названия городов, традиционных музыкальных инструментов, необычных растений и др.). За единственным исключением (последний романс цикла) все отобранные им стихотворения просты с точки зрения лексики и не имеют почти никаких характерных китайских черт. Не зная заранее автора стихов, трудно было бы узнать в нем китайца.

Другой отличительной особенностью цикла становятся пейзажные образы стихотворений, данные в созерцательном ключе. Отбирая стихи, композитор придает звучанию своего произведения характер чистой лирики. Ради этого он исключает последние строки стихотворения, ставшего финалом цикла («Песни и пляски»). В стихотворении эти строки носили характер социального обличения, — речь в них шла о жертвах пирующих вельмож. Удаляя эти строки, Денисов акцентирует внимание на радостном образе праздника. Такое изменение смысловых акцентов в стихотворении Бо Цзюй-и воспринимается как нехарактерное для советского периода. В то время социальное обличение было постоянным элементом произведений искусства.

«Пейзажность» является характерной чертой другого вокального цикла Денисова — *«Итальянских песен»* на слова А. А. Блока (1964) для сопрано, скрипки, флейты, валторны и клавесина. Избранные для него стихотворения Блока представляют собой поэтическое обобщение впечатлений от нескольких итальянских городов — Равенны, Флоренции, Венеции. Важное значение в них имеют религиозные христианские мотивы, близкие Денисову.

Денисов характеризовал звучание этого цикла как «мягкое», лирическое, «акварельное». Прозрачной ясности звуковых красок соответствует и состав инструментального ансамбля, в котором минимально представлены все группы оркестра: флейта, скрипка, валторна и клавесин. Каждый из них выступает как солист, и благодаря богатству приемов звукоизвлечения партитура воспринимается как живописное полотно со множеством оттенков. Композитор умело выстраивает тембровую драматургию целого. Оставляя в предпоследней части цикла («Венеция») в качестве аккомпанирующего инструмента только клавесин, он освежает восприятие нового вступления всего ансамбля в финале цикла.

Выражению образа акварельного пейзажа в музыке особенно помогает участвующий в сопровождении пения клавесин. Этому способствует характер звукоизвлечения клавесина, звук которого состоит из первоначального щипка и рассеянного, как бы расплывающегося остаточного звучания. Присоединяя к клавесину флейту и скрипку композитор усиливает эффект размытости, изысканности звучания. Выразительные дублировки возникают между клавесином и голосом солистки. Неоднократно

используется унисонное звучание голоса и инструмента, в котором на тянувшийся вокальный звук накладывается вибрирующий на той же высоте — повторяющийся или тремолирующий — звук инструмента.

В параграфе 2. 3. «*”Реквием” Денисова: образ света*» рассматривается одно из главных сочинений Денисова — «Реквием» на слова Франциско Танцера, немецкого поэта второй половины XX в. В нем ярко проявилось отношение Денисова к слову и возможностям его музыкального воплощения. Избранные в качестве основы произведения стихи повествуют о жизни человека — от рождения, первой улыбки, — к взрослению, зрелости, наконец, смерти. Этот сюжет — один из типичных для немецкого искусства, — воплощен поэтом в характерной для XX в. лаконичной форме. Стихи Танцера имеют необычный графический вид и лексику, — они почти целиком состоят из имен существительных. Фактически это ряд слов-символов, обобщающих существование человека: «рождение», «дыхание», «первый крик», «тепло», «свет» и др. Изложение ведется на трех языках — английском, немецком и французском. Составляя текст «Реквиема», Денисов дополнил стихи Танцера фрагментами Евангелия и Псалтири на французском языке и канонического текста реквиема на латыни.

В пятичастной композиции «Реквиема» многообразно проявилось мировоззрение композитора. С одной стороны — это концепция жизни человека как последовательности событий: младенчество, опыт личностного становления (1 и 2 части), любовная игра (3 часть), супружество (4 часть), одиночество и встреча с Богом (5 часть). В такой трактовке жизненного пути присутствуют и традиционные, и присущие именно мировоззрению Денисова черты. Характерные элементы этой концепции особенно заметны в двух последних частях. Необычна четвертая часть, раскрывающая образы зрелости, брака, семьи, и имеющая характерное название — «Автоматическая вариация».

Другим проявлением жизненной концепции Денисова было выраженное в «Реквиеме» отношение к Богу, вере. Религиозная концепция композитора отличалась от первоисточника — стихов Танцера. Смысловая переакцентировка создается в последней части произведения путем их сопоставления с добавленными Денисовым фрагментами из Библии и традиционного католического богослужения. Все добавления композитора сделаны с одной целью — противопоставить сомнениям утверждение веры. Смысловой контраст, образующийся двумя различными текстами, находит отражение и в музыке: тесситура тенора, поющего в высоком регистре, противопоставлена строгому звучанию мужского хора, мелизматический распев соло — силлабическому произнесению текста в хоровых партиях и т. д.

Авторская концепция «Реквиема» Денисова проявляется в акцентировке слова «свет» («*Licht*», «*La lumière*», «*light*»). Значимость этого слова выражена как многократными повторами на всем протяжении произведения, так и помещением его в ключевых моментах, в начале и в конце. Комбинируя стихи Танцера с фрагментами латинского текста мессы

Денисов последовательно, от начала до конца произведения проводит идею утверждения «света». При сравнении «Реквиема» Денисова с каноническими образцами жанра ясно видна разница: композитор избегает драматических образов зауспокойной мессы. В его произведении нет напоминаний о судном дне, страшном суде, наказании, ожидающем грешников и т. п. Его «Реквием» несет утешение и надежду. В этом проявляется взгляд композитора на человеческую жизнь и ее неизбежный итог.

Глава 3. Сценические искусства: воплощение эстетических принципов Денисова. открывается параграфом 3.1. «*“Своя индивидуальность”*: работа Денисова в театре и кино». Этот раздел диссертации посвящен работе Денисова как театрального композитора. Значимым фактом в биографии Денисова была работа в Театре на Таганке. Вместе с тем, спектакли с его музыкой шли и в других театрах: в «Современнике», Московском академическом театре имени Вл. Маяковского, Московском драматическом театре имени М. Н. Ермоловой. Среди соавторов композитора были выдающиеся режиссеры: Юрий Любимов, Михаил Казаков, Александр Калягин и другие. Особую роль в судьбе Денисова как театрального композитора сыграли Любимов и возглавляемый им Театр на Таганке. Их сотрудничество продолжалось тридцать лет: от первого совместного спектакля «Послушайте!» (по В. В. Маяковскому, 1967) до последнего, «Подросток» (по Ф. М. Достоевскому, 1996). Творческий багаж композитора к концу его жизни включал около тридцати театральных работ, треть из них была создана для Театра на Таганке.

Автор исследования обобщает факты, касающиеся сотрудничества Юрия Любимова с композиторами поколения Денисова, — Юрием Буцко, Андреем Волконским, Николаем Сидельниковым, Софией Губайдулиной, Альфредом Шнитке и др. Рассмотрены самые значимые факты сотрудничества Любимова и Денисова, в том числе, их совместная работа над спектаклем по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1977) и участие Денисова в постановочном процессе оперы Л. Ноно «Под жарким солнцем любви» (1975, «Ла Скала», режиссер — Любимов). Дается обобщение основных принципов режиссерского метода Юрия Любимова с акцентом на моментах их соприкосновения с творчеством Денисова.

Ключевой темой при анализе работы Денисова в театре и кино стало рассмотрение соотношения прикладной и свободной сфер его творчества. Интенсивно работая как театральный композитор, Денисов, вместе с тем, не придавал созданной им музыке для театра самостоятельного значения. Он рассматривал ее лишь как часть спектакля, как один из элементов художественного целого. Не случайно композитор никогда не перерабатывал свою музыку для театра (как и музыку для кино) в самостоятельные сочинения. Одной из главных причин такого разграничения в его представлении была эклектика как органическое качество театральной и киномузыки.

Вместе с тем, в творчестве Денисова можно найти несколько сочинений, в которых очевидно проявление театрализации. Примерами

такого рода служат вокально-инструментальный цикл «Голубая тетрадь» на слова Д. Хармса и А. Введенского (1984) и пьеса для инструментального ансамбля с преобладанием ударных «Пароход плывет мимо пристани» (1986). В первом из них театрализации способствует участие чтеца (драматического актера) и яркая звукоизобразительная трактовка инструментального ансамбля, во втором — также звукоизобразительность и, в дополнение к ней, — цитатность. Характерно, что одна из цитат, использованных в пьесе «Пароход плывет мимо пристани» (песня И. О. Дунаевского «Эх, хорошо в стране советской жить») до того звучала в спектакле «Дом на набережной» (1980), созданном Любимовым в соавторстве с Денисовым.

Работа Эдисона Денисова в кино продолжалась более 30 лет. С начала 1960-х до 1993 г. он написал музыку к более чем шестидесяти фильмам (художественные, документальные и мультфильмы). Самые известные работы Денисова в кино: «Голубая чашка» (1964), «Лебедев против Лебедева» (1965), «Подарю тебе город» (1978), «Идеальный муж» (1980), «Дважды рожденный» (1983), «Пир Валтасара, или Ночь со Сталиным» (1989), «Царская охота» (1990). К большим достижениям композитора в этой области можно отнести художественный фильм «Безымянная звезда» (созданный в соавторстве с режиссером и актером Михаилом Казаковым, 1978).

В диссертации рассматривается несколько примеров киномузыки Денисова, — как традиционной, так и авангардной. В духе традиционной популярной музыки первой половины — середины XX в. решена композиторская работа в фильме «Безымянная звезда». Примером музыки, близкой авторской авангардной стилистике композитора, являются некоторые эпизоды фильма «Пир Валтасара, или Ночь со Сталиным». В ней встречаются характерные для Денисова движущиеся полутоновые кластеры («соноры-массы»). В то же время, она отличается от «чистой» инструментальной музыки композитора тем, что содержит в себе резкие стилистические контрасты-переключения. Фрагменты в узнаваемом авторском стиле Денисова соседствуют со стилизацией традиционной тональной музыки, которая вводится, когда этого требует сюжет фильма.

Завершающий раздел третьей главы посвящен опере Денисова «*Пена дней*». В параграфе 3.2. «*Художественная реальность Денисова: опера “Пена дней”*» диссертант исследует связи этой оперы с русской литературной и музыкальной традицией, а также дает обоснование ее как одного из центральных произведений творчества Денисова. Ракурсом рассмотрения оперы становится синтетическая природа этого сочинения, возникшего на пересечении литературы, театра и музыки. Особое внимание уделено работе композитора над либретто «*Пены дней*», начавшейся в 1969 г. В процессе создания либретто Денисов решал несколько задач, первыми из которых стали сокращение отдельных сцен и действующих лиц (например, Жан-Соля Партра) и переработка литературного первоисточника для придания ему характера лирической драмы. В связи с этим был удален ряд бытовых сцен, таких как «охота» повара Николая на угля в кухонной раковине на кухне

Колена.

Далее диссертант рассматривает роман Виана как первоисточник музыкальных идей оперы. Одним из главных стимулов для фантазии композитора стали многочисленные указания в литературном первоисточнике на звучание музыки. Ключевое значение приобретает композиция Дюка Эллингтона под названием «Хлоя» («Chloe», 1940). Введение в партитуру оперы цитат музыки Эллингтона (в дополнение к «Хлое» также из «Одиночества», 1934) подсказано ее многократными упоминаниями в романе Виана. Оно может восприниматься как одно из проявлений опыта работы Денисова в театре. В диссертации рассматриваются особенности театральной драматургии «Пены дней», для которой характерно, в частности, сопоставление мягко контрастирующих друг другу авторской стилистики Денисова и цитат или стилизации музыки других стилей и эпох. Примерами ее проявления избраны сцена на катке (вторая картина) и эпилог оперы (тринадцатая картина) — диалог Кота и Мыши и последующий хор слепых девочек.

В **Заключении** даны обобщения сказанному в основном разделе диссертации. Большинство произведений Денисова связаны с образами живописи, литературы и драматического театра. Это программная инструментальная музыка, вокальные (сольные и хоровые) циклы, опера «Пена дней» и др. В отборе прообразов для творчества и в работе с ними четко ощущается тяготение композитора к лирике, естественным проявлениям чувства, восхищение красотой природы, красками окружающего мира, человеческого тела, красотой мира как Божественного творения.

Основные положения диссертации изложены автором в следующих публикациях:

Публикации в рецензируемых изданиях, входящих в список ВАК:

1. Ван, Ю. Визуальные образы в музыке Эдисона Денисова: «Акварель» для струнных инструментов (1975) / Ю. Вэй // Культура и цивилизация. — 2019. — Том 9. — № 6. — С. 295 – 304.
2. Ван, Ю. Эдисон Денисов как композитор театра на Таганке: взаимосвязь прикладного и «чистого» творчества / Ю. Вэй // ГРАМОТА (МАНУСКРИПТ). — 2019. — Том 12. — Вып.11. — С. 346 – 350.
3. Ван, Ю. «"Пена дней" Б. Виана как ключ к музыкальным идеям оперы Э. Денисова» / Ю. Вэй // ЭНЖ «Медиамузыка». — № 11 (2020). URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/11_2.html.
4. Ван, Ю. Четверостишия Бо Цзюй-И в вокальном цикле Эдисона Денисова «Ноктюрны»: творческий метод русского композитора середины XX века при работе с древнекитайской поэзией / Ю. Вэй // ГРАМОТА (МАНУСКРИПТ). — 2020. — Том 13. — Вып. 1. — С. 207 – 212.

Публикации в других изданиях:

5. Ван, Ю. Пространство и время в Сонате для альтового саксофона и фортепиано Э. Денисова / Ю. Вэй // Материалы Междунар. молодеж. науч. форума «Ломоносов-2018» [Электронный ресурс]. URL : https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2018/data/13485/72974_uid248284_report.pdf.
6. Ван, Ю. Специфика исполнительских приемов в сочинениях для саксофона Эдисона Денисова / Ю. Вэй // Материалы Междун. молодеж. науч. форума «Ломоносов-2019» [Электронный ресурс]. URL : https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2019/data/15915/93110_uid248284_report.pdf.
7. Ван, Ю. Классическая музыка и кино / Ю. Вэй // Друзья гуманитарных наук. — 2019. — № 7. — С. 32–33 (на китайском языке).
8. Ван, Ю. Исследуйте очарование абстрактного искусства / Ю. Вэй // Новый Шелковый Путь. — 2019. — № 3. — С. 125–127 (на китайском языке).