

**ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА
НИКОЛАЕВНА**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов,
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
(Российская Федерация)
E-mail: v_kholopova@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի անդամ Սվետլանա Կոբյունի Սարգսյանի
երաշխավորությամբ և պատվերով ընդունվել է տպագրության դեկտեմբերի 11-ին
հոդվածը հեղինակը տրամադրել է հրատարակման «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի
խմբագրության առաջարկով և ներկայացրել է՝ դեկտեմբերին 1-ին

Современность Николая Попова: новизна музыки – новизна миропредставления

Николай Александрович Попов (р. 1986) принадлежит к самому молодому на данный момент поколению российских композиторов. Наряду с А. Хубеевым, С. Маковским, он уже обратил на себя внимание академических музыкантов яркой новизной своего музыкального языка. Стал победителем композиторских конкурсов как в России, так и за границей. Его произведения были исполнены на фестивалях “Московская осень”, “Московский форум”, “Другое пространство”, “Ударные дни Марка Пекарского”, “Opus 52”, “Экспозиция XXI”, “Европа – Азия”, “Фестиваль новой музыки Миланской консерватории”, “Венецианская биеннале”, фестиваль электроакустической музыки “EMUfest”, “Гергиев–фестиваль–2017”, фестиваль новой музыки “reMusik” и др. Он выбран “композитором в резиденции” Ансамбля “Галерея актуальной музыки” (ГАМ–Ансамбль) на 2015 год, резидентом Центра искусств и медиатехнологий в г. Карлсруэ (Германия) в 2017 году. Однако в печати, кроме справочных материалов и единичных интервью, творчество Н. Попова еще не рассматривалось*.

Вокруг значительной музыки всегда существует значительная интеллектуальная аура – философские, эстетические, общехудожественные идеи и представления. Мировоззренческая позиция Н. Попова своеобразна и отличается синтезом крайностей: самое древнее и самое современное. В отличие от поколения С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина, чье художественное мышление в значительной степени направлялось христианской религией, что привнесло в их музыку значительность, “крупность” образов и огромную эмоциональную силу, Н. Попов никогда религией не вдохновлялся (имеются в виду традиционные мировые религии). Объектом его философского и музыкального мышления предстал весь Космос, вся

Вселенная, также весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир, а в истории человечества – архаика, древность, фольклор, язычество, научные открытия и новые технологии. При этом в мировосприятии осталась привязка к собственно человеческому, поскольку искусство творится человеком, благодаря чему особое значение в произведениях придается эмоциональному началу. В его взгляде на музыку есть и еще одна сторона – ощущение ее таинственности и загадочности, невозможности когда-либо быть постигнутой до конца.

По характеру музыкального языка творчество Н. Попова обладает тем арсеналом приемов и средств, который присущ XXI веку (говорят о “третьем авангарде”), как у французской сатуральной школы (Р. Сендо, Ф. Бедроян, Ян Робен), у российских композиторов Ю. Каспарова, Я. Судзиловского, А. Хубеева, С. Маковского. Для всех них характерно не только почти полное избегание звучаний мажора–минора (которые еще так важны для Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина), но присуща опора на новейшие способы игры на традиционных инструментах, “препарирование” этого инструментария. Принципиальную же новизну вносят два важнейших компонента: электроакустические технологии и синтез с мультимедиа (как у И. Кефалиди, А. Наджарова).

Каким путем Н. Попов пришел к освоению этих двух направлений творчества, получив стандартное образование в российском вузе? Учась в Московской консерватории, параллельно учебному процессу Н. Попов неоднократно слушал мастер–классы ряда современных зарубежных композиторов: Ф. Бедрояна, Р. Сендо, Ф. Леви, Ф. Леру, М. Андре, А. Госсена (Франция), М. Фургона (Бельгия), И. Феделе, О. Бианки, Ф. Филлидеи (Италия) и др., посещал международные летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия), участвовал в различных международных междисциплинарных лабораториях новой музыки (Германия, Италия, Россия). По этому поводу он говорит: “Компо–

* В данной статье использованы беседы автора с Н. Поповым 20.04.17, 16.06.17, 22.06.17.

зиторское образование в вузе отличается некой консервативностью, я думаю, с этим никто не станет спорить. Композитор получает базовые знания от “А” до “Я”, необходимые для его профессии. <...> Мне лично эти мастер–классы дали невероятный толчок к развитию” (1).

Что же касается выработки им собственной философской позиции, синтезирующей древность и современность, то к ней вел проведенный через всю его жизнь упорный поиск нового знания. Обратим внимание на некоторые факты биографии композитора. Родился Н. Попов в провинциальном башкирском городе Белебей, где и начал свое музыкальное образование в районной музыкальной школе в классе Е. Перепелицы. В Уфе окончил Средний специальный музыкальный колледж по классам баяна и композиции (класс баяна – Н. Махней, класс композиции – И. Хисамутдинов). В баянном классе уже сделал первое преодоление инерции. Баян тогда понимался только как народный инструмент, и репертуар был соответствующий. Не желая идти по этой линии, Николай отыскал ноты современных композиторов – Вл. Золоторева, С. Губайдулиной – и исполнял их. Оригинально общился к А. Шнитке: написал “Фантазию на темы А. Шнитке” для трех баянов с цитатами из разных сочинений этого композитора. А необычные сочинения были не только новы по гармоническому языку, но и неслыханны по способам игры (например, у Губайдулиной – баянные стоны глассандо, тяжелые вздохи одних мехов инструмента). Позднее, испробовав свои силы в музыке для фортепиано, органа, струнных, он продолжал сочинять для баяна: “Эпитафия” (2005), Квintет для баяна, двух скрипок, альты и виолончели (2006), Соната для баяна (2007). Проучившись всего лишь год в Уфимской гос. академии искусств им. З. Исмагилова, Николай Попов поступил, наконец, в Московскую гос. консерваторию им. П. И. Чайковского (2006).

В этом прославленном вузе он определился в класс В. Агафонникова. Там, как и раньше, тоннами изучал партитуры Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского. А педагог давал ему множество профессиональных советов, за которые ученик всегда был и остается ему благодарен.

На начальных курсах консерватории Попов сочинял в духе Шостаковича и через какое–то время понял, что ему в этом стиле все совершенно ясно и он не может просто повторять язык другого композитора. Осознал также окончание в мировой музыке огромного периода тональной системы. Ощувив потребность в чем–то совершенно новом, на 3 курсе консерватории пришел в класс сочинения И. Кефалиди с целью освоить технику электроакустической композиции. Кефалиди же не только воспринял опыт отечественной электроники, но и работал в зарубежных электронных студиях – Франции, Германии, Бельгии, США. В дальнейшем в электронной технике Николай продвинулся столь далеко, что в настоящее время, работая в научно–творческом Центре электроакустической музыки Московской консерватории (ЦЭАМ, руководимом

И. Кефалиди), стал ведущим “электронщиком”, без которого не обходится ни один концерт этого рода в музыкальных залах Москвы.

Но и погружения в мир электронной музыки, который кажется беспредельным, Н. Попову показалось недостаточным. Следующей ступенью восхождения для него стало видео, точнее, мультимедиа, что в определенных годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа – также необозримый мир: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет.

Какими же стремлениями направлялся этот неуклонный прогресс? Родившись в Башкирии (не будучи башкиром по национальности), он с детства интересовался незападными первоосновами культуры и мышления. Ему были открыты и язычество, и исламская религия. Большинство верующих башкир составляют мусульмане–сунниты. В народе же сохранились обряды от языческого прошлого. А по мнению Н. Попова старые культуры прорастают и в более поздние. Сам же башкирский народ принадлежит к наиболее древним, его описывали Геродот и Птолемей. И вот эта древность истоков и увлекала Н. Попова, он видел в ней путь к постижению Вселенной. При таком акценте в своем сознании на древности–Вселенной–Космосе его не стали интересовать классические религии – ни ислам, окружавший со всех сторон, ни христианство. Он даже видел в них способ управления людьми. В язычестве же автор новейшей музыки видел путь возвращения к изначальному, первоначальному, чистому. Сравним – и о русском язычестве исследователь О. Платонов писал: “Язычество для наших предков – скорее духовно–нравственная культура, чем религия” (2).

При этом им высоко ценится художественное наследие, порожденное, в частности, христианством. В таком отрешении от самих религий возникает любопытная параллель с одной установкой сегодняшнего дня: в великом и передовом во многих отношениях Китае правительство запретило религию для всех членов Коммунистической партии (мандат от 16 июля 2017 года). А численность членов КПК приближается к 90 миллионам человек.

Языческие же башкирские элементы вызывают у Н. Попова поэтическое восхищение. Он любит звучание курая, а это – языческий инструмент. Его восторгают народные легенды: как стоял тростник и от ветра запел. Все это связано с кочевнической жизнью древних башкир, степью, полем. И основы такого народного искусства – не европейские. Поэтому он спустя годы охотно принял заказ на балет “Аркаим”, который вырос из его одноименной мультимедийной композиции. Ему дорога была гипотеза о том, что древнейшее городище Аркаим, III–II тысячелетия до н.э., могло быть прародителем башкирских поселений*.

* В научном мире до сих пор дискутируется вопрос о связи культуры Аркаима с разными ныне существующими культурами и языками. Общность с Башкирией выражается в принадлежности башкирского языка, как и слова “аркаим”, тюркской лингвистической группе, где “аркаим” оз–

При этом экзотика фольклора впечатляет Попова и в русской народной музыке: он много ездил в экспедиции с В. Щуровым, слышал песни и северные, и южные. По его мнению, все это – языки со своими сложившимися системами, и их опасно совмещать с другими системами: они тогда ломаются.

В оригинальную театральную постановку на 49 мин. превратился “Аркаим” Н. Попова при участии певицы М. Балашовой. Сочинение было названо “аудио–визуальным экспериментом” и исполнено в 2013 году в Приволжском филиале Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) “Арсенал” в Нижнем Новгороде. Символический сюжет обыгрывал вид городища Аркаим с его кольцами – внешним и внутренним – и эпизоды жизни древнего человека с его охотой (луки, стрелы, рога оленей), надеванием венка на девушку и т.д. Для совершения этих движений потребовались танцоры–мимы, один из которых воплощал мужчину в тибетской юбке–брюках. А лейт–героиней стала поющая девушка, в начале совершающая омовение лица, в конце застывающая в венке из лилий на фоне красного круга–солнца и черного круга–ночи. Главной музыкальной идеей был синтез современности в виде электроники с архаикой как “вневременного” народного пения (М. Балашова), игрой на шаманском бубне и других ударных солиста–перкуссиониста. При этом звучания варгана и курая были обработаны в партии электроники. Кульминацией действия стал эпизод стонов и плачей (даже в электронной партии) с впечатляющим мимансом вокруг разбитого зеркала (вместо иконы). Художественным результатом стало втягивание слушателя–зрителя в некую магию – в названных экзотически–языческих элементах и в фантастически–загадочной электронной партии. Сливаясь драматургически, обе стороны синтеза сохранили свою специфику, и народная лейттема никак не “сломалась” в столь новаторском окружении. Но и восприятие такого аудио–визуального “продукта” оказалось, как сказал бы Глинка, “равнодокладным знатокам и простой публике” (3).

Еще одним театральным проектом, связанным с башкирским народным эпосом, стал первый молодежный национальный балет Республики Башкортостан “Водная красавица” (“Хыухылыу”), написанный Н. Поповым по заказу Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева в 2015 году. Хореограф – Р. Абушахманов.

Рядом с архаикой лежит и мифология. Объединяет их манящая загадочность, таинственность. Тайна вообще должна считаться одной из эстетических категорий в искусстве. Мне доводилось раскрывать эту идею в связи с творчеством С. Губайдулиной (4. С. 32–48), которая, кстати, в своих взглядах на мир и искусство, будучи татаро–русской по национальности, выросшей в столице Татарии, заглядывала за пределы христианства – в язычество и шаманизм, находя созвучие

своему миропредставлению в творчестве любимого поэта – чуваша Г. Айги, в роду которого были шаманы.

Мифологическим сюжетом было вдохновлено сочинение Н. Попова “Песня Ульдры” для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель) и электроники (2013). Как чаще всего бывает в творческой жизни этого композитора, импульсом послужил определенный заказ. Ансамбль “Студия новой музыки” Московской консерватории осуществлял норвежский проект, где надо было отразить либо Норвегию, либо творчество Грига. Спонсором выступала норвежская нефтяная компания. С предложением создать музыку Студия обратилась к Н. Попову. Тот сначала подумал о григивском материале, начал соответствующую работу, но она не пошла. Тогда он погрузился в скандинавский фольклор и там нашел фантастический персонаж, наведший его на тему ожидаемого произведения. Ульдра – красивая девушка, живущая в горах, вероломно заманивающая путников и убивающая их. В авторской аннотации к произведению Попов написал: *“говорят... в лесах и горах Норвегии слышатся порой гулкие и печальные звуки ...рассказывают... звуки эти возникают вместе с появлением красивого, в синем платье и с белой лентой в волосах существа по имени Ульдра – это ее звуки... песни... говорят... свою тайну она старательно скрывает от людей...”* *

Но не контраст красоты и жестокости “заманил” здесь Н. Попова. В устном комментарии он дал другой вариант идеи произведения. *“Когда я изучал эти истории, то наткнулся буквально на следующие слова: “Песни Ульдры – звуки, которые часто слышатся в горах. Они звучат тихо и печально”. Этот образ звуков в горах и стал отправной точкой для создания моей композиции»* (1). И добавил: *“Как указано в мифах, она одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации”* (1).

Чтобы говорить о художественном решении, необходимо принять к сведению вариативность данного произведения, что у Н. Попова стало постоянной практикой в сочинениях с видео и электроникой. “Песня Ульдры” имеет варианты: с итальянским видео–художником Э. Квинном, с московским видео–художником А.Скорняковой, без видеоряда (как у Ансамбля современной музыки “Самрау”, Уфа), с другим составом музыкантов, где вместо кларнета – саксофон (как в ГАМ–Ансамбле). Наибольшим приближением к мифу, на мой взгляд, становится вариант А. Скорняковой. Основным цветом выступает синий, от синего цвета платья Ульдры. Он сменяется промежуточным темнозеленым и контрастным светящимся желтым. Далее снова возвращается синий со своим желтым контрастом. Такое возвращение отвечает музыкальной структуре произведения, имеющей четкие трехчастные очертания. Музыка начинается с тончайшего пейзажа гор, с использований тихих флажолетов скрипки и виолончели (см. нотный пример на С. 32).

Однако это совсем не тот образ нежного утреннего

начает “спина”, “хребет”. А в 4 километрах от городища расположена еще и гора Аркаим. Кроме того, на юго–востоке Башкортостана были найдены поселения типа городища Аркаим.

* Архив Студии новой музыки при Московской консерватории.

Пример 1

$J=60$

стабильный мультифоник

рассвета, какой мы знаем по пьесе Грига “Утро” из музыки к “Перу Гюнту”. Здесь сразу же вслед началу раздаются тревожные постукивания, а затем и мрачнейшие взывания виолончели в низком регистре (пример 2).

con sord. (gliss)

Пейзаж окрашивается ощущением недоброй странности происходящего. “Песни” же Ульдры звучат в виде развитой полифонии голосов ансамбля (пример 3).

Но голоса эти в середине пьесы переходят в явственные стоны у струнных инструментов (пример 4).

Заканчивается произведение растворением мифологической картины в долгих стихающих звуках.

Что же является ведущим в данной пьесе – зрительный или звуковой ряд? Несомненно, вся эмоционально–психологическая, да частично и картинная сторона (горный пейзаж) выражены в музыке с ее богатым разнообразием приемов игры. Видеоряд, придуманный А.Скорняковой, лишь ее дополняет, хотя и обогащает параллельным элементом сюжета – образом опасной красоты. Однако хорошо известный видеохудожник Э.Квинн не посчитал необходимым идти по этому пути. Он привнес лишь обособленные контуры струнных инструментов в виде деталей металлически–голубого цвета. Примечательно и то, что произведение оказывается состоявшимся вообще без видеоряда, как это продемонстрировал упомянутый уфимский Ансамбль современной музыки “Samrau”.

Возвращаясь к целостной системе мышления Н. Попова, еще раз отметим, что древность, архаика,

фольклор, легенды составляют в ней важный способ проецирования на самое крупное и необъятное, чем является Вселенная, Космос. Композитор вспоминает древних греков, соединявших в своем сознании музыку (интервалы), математику (числа) с соотношением планет, устройством мироздания (астрология). “Я уверен, что космос и музыка связаны непосредственно”, – считает Попов. Думая о пракультурах, позволяет себе такую метафору: “Космос – еще большая пракультура, чем любая культура на земле”. И в то же время, для человека XXI столетия Космос, естественно, наполняется знаниями, неведомыми никаким древним эпохам.

Произведения Попова, наиболее тесно связанные с космизмом, – это “Artra”, “Nibiru 20/13” (оба 2013 года) и “NGC 300” (2014). Третье название относится, согласно Википедии, к ближайшему скоплению галактик, второе приписывают планете из шумеро–аккадской мифологии, первое специально придумано.

“Artra” (“Артра”), мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео, появилась благодаря предложению М. Пекарского создать пьесу для его ансамбля ударных в связи со 100–летием провала (именно так был озвучен заказ Пекарского) “Весны священной” Стравинского в 1913 году. Посвящена она известному перкуссионисту Д. Щелкину. В названии сплелось несколько палиндромов со словом *art* – искусство: *art-tra* и *arts* как ракоход части фамилии Стравинский – *ylsknivartS*. По мнению Н. Попова, любой заказ можно насытить своими собственными идеями. И он решил обратиться не к партитурам Стравинского, а взять ту цитату его музыки, которая записана... на диске космического аппарата Вояджер (одного из двух), который в 1977 году был отправлен американцами за пределы Солнечной системы. Из позолоченного диска для инопланетян российский композитор отобрал два фрагмента: приветствие на 55 языках мира (там есть и русский) и отрывок “Плясок щеголих” из “Весны священной”. При помощи электроники фразы на 55 языках он сжал в один комплексный звук, а основой партии ударных сделал ритмический повтор. Очень постепенно фигура ритмического повтора стала разворачиваться в узнаваемую цитату из Стравинского: то, что казалось “нечитаемым”, раскрылось как знакомое. Узнаваемые звуковые элементы “Пляски щеголих” прослеживаются в основном в партии электроники. Посмотрим на технику прорастания цитаты также и в партии ударных. Например, в тт. 275–276, 280 проступают ее ритмические мотивы как группы по 4 ноты. Хотя вычислены они сложнее: путем особой электронной модификации голоса человека (пример 5).

$J=120$ Piatto sosp.

В т. 311 остается лишь один повторяемый аккорд из Стравинского (здесь на 5 шестнадцатых), а равномерный ритм литавры синхронно дублирует этот ритм (пример 6).



После этого явная цитата в электронном воспроизведении вступает в т.321. Яркая тема из Стравинского в виде периодичного ритма с резко аperiodичными акцентами составляет в результате тематический остов произведения. Оттеняется она только пуантилистическим “пением” вибратона (пример 7), под-



водящего к растворяющемуся завершению пьесы.

Мультимедийная пьеса “Артра” имеет два варианта видеоряда: первоначально с сербом Т. Пожаревым, много позже с Э. Квинном. При создании произведения визуальная сторона закладывалась в него сразу же. Поэтому имеет смысл охарактеризовать решение Пожарева. Оно составляет параллельный ряд именно к преломлению Поповым музыки Стравинского. Сначала, когда цитата еще скрыта, то и рисунок весьма абстрактен: поток мелких белых неровных кружков на черном фоне. А когда “Пляски щеголих” звучат уже совершенно явно, то свой “пляс” начинает и круг в центре экрана. Динамически отмечены даже акценты у Стравинского: круг делает на них некие световые “выбросы”. Неожиданно мелькает конкретика рисунка: нарочито примитивные изображения людей и животных, как в доисторических памятниках культуры (фото 1).

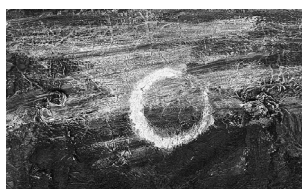


Фото 1. “Артра”

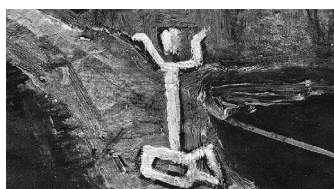


Фото 2. “Артра”

Появляются и древние орнаменты – геометрические–спиральные, цветочные. И это естественно отвечает эстетике Стравинского в его знаменитом балете. Ближе к концу Пожарев считает нужным замкнуть форму во времени и пространстве: устраивает репризу начального абстрактного потока с добавлением быстрого мелькания в нем моментов из середины. Отступая здесь от партитуры, он пополняет целое собственно музыкальной логикой. “Артра”, задуманная как органичное аудиовизуальное единство, и оказывается высокохудожественным воплощением этой идеи, раскрывая тем самым заключенный в названии смысл art–искусство.

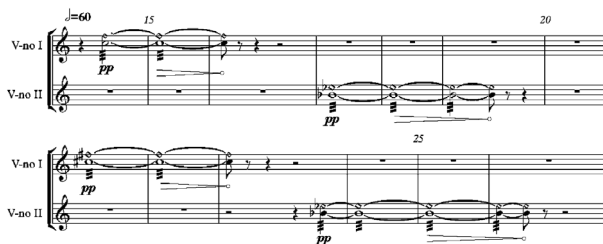
В “Nibiru 20/13” (“Нибиру 20/13”) для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и электроники Н. Попов по сюжету обращается к космологической мифологии. Нибиру – понятие шумеро–аккадской ми-

фологии, в разных толкованиях – загадочная планета, которая по представлениям древних должна была врезаться в Землю и погубить ее в декабре 2012 года. Произведение было создано по предложению Т. Гринденко для руководимого ею ансамбля

“Opus posth”. Проект, делавшийся совместно ансамблем Гринденко и Центром электроакустической музыки Московской консерватории, назывался “Постапокалипсис в майе” и осуществлялся в мае 2013 года, что отражено в названии сочинения, а в игре слов еще содержался намек на предсказание конца света племенем майя. Но в мае 2013 года было вполне ясно, что вселенской катастрофы не произошло, отсюда и идея “постапокалипсиса”. Помимо Н. Попова, в концерте участвовали композиторы И. Кефалиди, А. Наджаров, Х. Гроссман (США), Дж. Джулиано (Италия).

Как характерно для Попова, произведение имеет разные варианты. Один касается инструментального состава: вместо струнного квартета берется струнный квартет. Другой относится к видеоряду: помимо А. Скорняковой, свое видение музыки показал Э. Квинн. Оба видео были сделаны позже музыки и не имели прямого отношения к созданию пьесы. Однако в обоих прошли идеи космизма.

В жанре мультимедийной композиции произведение не может не быть многослойным. Один слой “Нибиру” – музыка для струнного квартета, записанная в обычной партитуре. Композиция имеет пятичастную концентрическую структуру А В С В1 А1 со связкой перед А1 и кодой. Тема А начинается высокими трепещущими флажолетами скрипок, рисующими небесное пространство (пример 8).

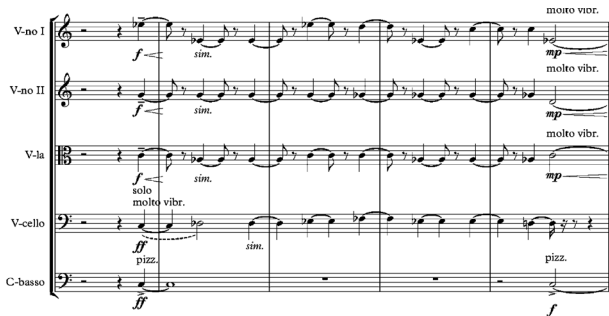


Тема В типа острого скерцо содержит как бы беспокойное движение жизни (пример 9).



Тема С с моноритмией голосов очень отдаленно напоминает некое подобие хора, словно отпевания. Возглавляет тему даже трезвучие c-moll (!), явно окрашивающее музыку в траурно–торжественный тон (пример 10).

U 2 ш 4 н 1 р ш j h 6 4 ш ц 6 р - Ѧ Ѧ ` U n u 4 ц ш



В коде голоса струнных растворяются как бы в безжизненном пространстве Вселенной (*ppp*, прием без вибрато у грифа). Но подлинная новизна сочинения начинается с композиционной активности электроники. Композитор разъясняет: «Изначально создается электронная часть партитуры, потом из нее как бы вынимаются некоторые голоса, которые в дальнейшем переоркестровываются в партии живых инструментов. Далее эти линии больше не звучат в электронике, а остаются только у акустических инструментов. Поэтому при исполнении сочинения создается впечатление, что электроника на них реагирует или продолжает их линии. При создании же все идет наоборот: идея – материал – электроакустическая композиция – ноты»*.

Исходя из идеи, композитор получает в свои руки неслыханные по выразительности тембры. Благодаря им все целое пронизывается экстраординарной тревогой и жутью. Так «срабатывает» легендарный сюжет. Уже начальное трепетанье тремоло не кажется спокойным–небесным. А странное «скерцо» наполнено апокалиптической тревогой. И здесь появляется самое невероятное: раздается некий страшный, пугающий голос – не человеческий, не звериный, не механический, а идущий неведомо откуда. Конечно, в нем звучит как бы сам апокалипсис. Звуково Попов его построил, соединив виолончель с преобразованной электроникой человеческого голосом. В партитуре он не записан. Концепция сочинения осуществляется только с привнесением электронной составляющей и показывает она новаторский, влекущий в далекие сферы экспрессии, путь новейшей музыки.

Обратим внимание и на видеоряд, сочиненный А. Скорняковой. В нем в красках и рисунке прослеживается сюжет от чистоты неба к движению смертоносной планеты. Чистота неба передана светло–голубым цветом с потоком несущихся синих точек. Вскоре возникает рисунок обращенных друг к другу овалов и небольшой красный шар. Страшный голос изображен способом «взрыва» из единой точки во все стороны разных, но не светлых тонов. В коде красный шар становится угрожающе крупным, а в самом конце экран погружается в темноту. Таким образом, аудио– и видеоряды выдержаны в разных структурах: видео – в сквозной форме, аудио – в концентрической. Но непараллелизм составляющих в пьесах, созданных авторами разных специальностей, закономерен.

Новаторский поворот поколение российских 30–

летних композиторов совершило и в такой совсем нетехнологической области, как музыкальные эмоции. Структурный прогресс послевоенного авангарда в своей кульминации у Булеза и во многом у Штокгаузена подвел к отказу от тех миметических эмоций, которые вырабатывались в Европе начиная с эпохи барокко, и насытил музыку исключительно эмоциями энергетическими**.

А целая плеяда композиторов XXI века нашла необходимым вернуться именно к миметическим эмоциям, но придала им временами неслыханный облик. Показателем актуальности сделанного поворота может послужить, например, сочинение С. Маковского «Крик» (2014, его анализ дан в книге 6.С.199–203). В партитуре каждой нотной странице соответствует страница с названием одной из 12 эмоций, в которой должен исполняться нотный текст: гнев, апатия, эйфория и т.д.

Н. Попов нигде не составлял каких–либо списков эмоций, но самому явлению эмоции он придает исключительное значение. На мой вопрос – намеренно ли он, как представитель своего поколения, сделал поворот, возвращающий музыке ее природу, композитор ответил: «Не специально, но естественно». Ход его рассуждений таков. Музыка произведена человеком. Поэтому любое проявление человеческого в творчестве – сначала эмоция, потом музыка, но не наоборот. Наглядный пример для него – фольклорные плачи, когда народные мастера вселяют в свое пение чувство горя.

Однако сами типы эмоций для Попова вовсе не элементарны. По мнению композитора, если выразить в музыке стандартную радость, получится Кабалевский. Чуждыми ему оказываются и банальные грусть, тоска, веселье. Главную роль эмоций он видит в том, чтобы создать музыкальный посыл для встречной реакции человека. И эта реакция может быть различной в зависимости от восприятия индивида. Таким образом, диапазон эмоций в музыке настоящего времени заметно шире, чем сохранила музыкальная традиция.

Если обратиться к показанным выше сочинениям Попова, то отметим следующие эмоциональные состояния. В представлении «Аркаим» поющая в народном стиле колыбельная полна глубокого спокойствия, окрашенного мягким, но по–фольклорному «нейтральным» тембром певицы, игра на бубне достигает большого возбуждения, а в драматической кульминации в звучании появляются стенания и натуралистический плач. В «Песне Ульдры» начальные тихо тянущиеся фоны быстро дополняются, как мы говорили, настораживающими ритмическими постукиваниями и мрачными зываниями в низком регистре, а в середине появляются фразы с очевидными вздохами и стопами. В «Арте» тихое, светлое начало сменяется напряженно пульсирующим ритмом цитаты из Стравинского, а затем пополняется размягчающими певучими звукоточ–

** Миметические эмоции – подражающие человеческим чувствам, энергетические – обладающие только напряжениями и разрядами, подъемами и спадами. Введение понятий см. в книге (5. С. 77–78).

* Ответ на вопрос автора статьи 10.10.17.

ками вибратона. В “Нибиру” же все эмоции наделены остротностью в связи с чрезвычайным мифологически-апокалиптическим сюжетом. Даже начальный “небесный” образ быстро проникается встревоженностью. Иронически беспокойно “скерцо”, траурно-торжественно “хорал”. Кроме того, как было особо подчеркнуто, найден уникальный по устрашающему эффекту некий неведомый голос, в котором акустические элементы – виолончель и человеческий голос – преобразованы электроникой. Все данные примеры эмоций – миметические, но притом нетрадиционные, что говорит о новом завоевании молодых композиторов по сравнению с насаждением энергетических эмоций у структуралистов, новаторов XX века. Их действительность по отношению к слушателю и определяется Поповым как “то главное, что он хотел бы сказать”.

Н. Попов сочинил к настоящему времени более четырех десятков произведений (включая ранние), в списке его опусов видны определенные предпочтения и избегания исполнительских средств. Его пока не интересует самый массово-популярный тембр – вокал. В пении единственное исключение составляет стилизованный народный голос в представлении “Аркаим” (оттуда выделены в отдельные номера песни “Горе” и “Можно познати”). Погружен композитор исключительно в инструментализм с взаимодействием его с электроникой и мультимедиа. Из инструментов весьма привычным становится баян (аккордеон), по которому он получил исполнительское образование, а тот, начиная с Губайдулиной, стал авангардным инструментом. Помимо ранней Сонаты для баяна, Попов создал новаторскую “Биомеханику” для аккордеона, электроники, видео и света, также “*Martellato*” для аккордеона, электроники и видео, “*H/5*” для аккордеона и электроники, ввел этот тембр в сочинения “*Cantando ma non troppo*” для флейты, баяна, саксофона, электроники, “Флаг молодых”, с видео, “*ANF-93*” для ансамбля и электроники. Значительное внимание уделено ударным: “*kraMP*” и “*Artra*” для ударных и электроники, “*Erwartung*” для ударных, ансамбля, электроники и видео, “*Duo-D*” для ударных, электроники и видео. При этом в “*kraMP*”, заказанном Марком Пекарским, имя исполнителя зашифровано в названии, в ракоходном порядке: *P(ekarsky) Mark*. Совершенно необходимыми, благодаря своей гибкости, выступают струнные: скрипка, виолончель (мы указывали на флажолеты, *glissando*, кантилену в “Песне Ульдры” и “Нибиру”), также квинтет, как вариант – квартет струнных (в “Нибиру”). Пьеса “*Espace a la S*” для скрипки, электроники и видео выделяется тем, что в основу положены отрывки из Шести капризов С. Шаррино, в свою очередь отражающих капризы Паганини, и “цитирование” Попова заключается в воспроизведении скрипичных жестов в фактуре. В ансамбле включаются и духовые, с новейшими приемами исполнения. Классический симфонический оркестр отсутствует.

В связи со столь принципиальной ролью электроники перед композитором встала проблема живого и неживого (когда-то Губайдулина назвала так свою единственную электронную пьесу – “*Vivente – non vi-*

vente”, 1970). А эта проблема философична. Музыка как живое стала для Попова критерием также и в художественной оценке произведений: если он ощущает эту “живость” в музыке какого-либо композитора, он готов ее слушать, и наоборот. Электронные средства для него поделились на живые и мертвые: все, что звучит в реальном земном акустическом пространстве – живое, готовые звуки на компьютере – мертвое. И к этому пространственно живому у него относятся звучание и комнаты или улицы, и скрип двери, и заводящийся мотор, и скрежет спрессовываемого металла (последнее использовано в “*kraMP*”). По его ощущению, шумы богаче дистиллированного звука. И здесь открывается секрет содержательности и экспрессии электронной “материи” композитора: она произведена от “живого” материала.

Миропредставление Н. Попова универсально: его влечет Космос и легенды, звучание Земли и искусство людей, притом, и в незапамятные времена, и в современности. Пронизанность же его художественного воображения “жизнью” всякий раз приносит новизну музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Николай Попов: “Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс”, Материал подготовила Е.Кравцун. 20.09.2013. URL: www.muzeentrum.ru/news/2013/09/8808 -Дата обращения 29.07.2017. Nikolaj Popov: “Dlya menya rabota s videokhudozhnikom - neveroyatnyj protsess”, Material podgotovila E. Kravtun., 20.09.2013. URL: www.muzeentrum.ru/news/2013/09/8808 -Data obrashcheniya 29. 07.2017.
2. Платонов О., Энциклопедия “Русская цивилизация”, URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924 -Дата обращения 31.07.2017. Platonov O., Entziklopediya “Russkaya tzivilizatsiya”, URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924 -Data obrashcheniya 31. 07. 2017.
3. Лыскова С., Путь к граду Аркаиму: аудиовизуальный эксперимент. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> -Дата обращения 31.07.2017. Lyiskova S., Put’ k gradu Arkaimu: audiovizual’nyj eksperiment., 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> -Data obrashcheniya 31.07. 2017.
4. Холопова В.Н., “Тайна” как несформированная категория теории искусства и ее присутствие в творчестве Софии Губайдулиной., //Софии с любовью: к 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной. М.: НИЦ Московская консерватория, 2014. Kholopova V. N., “Tajna” kak nesformirovannaya kategoriya teorii iskusstva i eeo prisutstvie v tvorchestve Sofii Gubajdulinoj., //Sofii s lyubovyu: k 80-letiu Sofii Asgatovny Gubajdulinoj., М.: NITZ Moskovskaya konservatoriya, 2014.
5. Холопова В. Н., Музыкальные эмоции. М.: Альтерте, 2012. Kholopova V. N., Muzykal’nye emotzii., М.: Al’teks, 2012.
6. Купровская Е., На пределе звука. Эстетика перенасыщения в музыке XXI века. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.RU, 2016. Kuprovskaya E., Na predele zvuka. Estetika perenasyshcheniya v muzyke XXI veka. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.RU, 2016.

Քանայի-քաներ տիեզերք արխայիկ, էլեկտրոնային տեխնիկա, տեսաևադիոկալիպի շարք, «Ուլդրայի երգը», «Արտրա», «Նիբիրու», Ստրավինսկի: **Ключевые слова:** космос, архаика, электронная техника, видеоряда, "Песня Ульдры", "Артра", "Нибиру", Стравинский.

Keywords: space, antiquity, electronic technology, video series, "The Song by Uldra", "Artra", "Nibiru", Stravinsky.

Сведения об авторе: ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВНА (род. в 1935, г. Рязань). Окончила Рязанское музыкальное училище (1950—1954). В 1959 г. окончила теоретико-композиторский факультет МГК, в 1962 г. — аспирантуру (научный руководитель Л. А. Мазель). По курсу анализа музыкальных произведений занималась у В. А. Цуккермана. В 1968 г. защитила кандидатскую диссертацию "Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века" (Московская консерватория). В 1985 г. защитила докторскую диссертацию "Русская музыкальная ритмика" (Московская консерватория). Заслуженный деятель искусств РФ (1995), Заслуженный деятель науки и образования (2010), Лауреат премии Правительства РФ в области культуры (2011), Академик РАЕ (2011), Основатель научной школы (2011), Член Союза композиторов СССР (РФ), Заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов. Награждена премиями: Министерства высшего и среднего образования СССР (1980, за книгу "Русская музыкальная ритмика"); имени Белы Бартока, Венерия (1981, за книгу "Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в." на венгерском яз.); имени Б. В. Асафьева, Москва (1991, за книгу "Альфред Шнитке", в соавторстве с Е. И. Чигаревоу). Награждена Орденом Дружбы (2006), Орденом Европейского научно-промышленного консорциума "Первый среди равных" *Primus inter pares* (2014). В 2008 году получила титул "Персона года" газеты "Музыкальное обозрение".

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԽՈԼՈՊՈՎԱ ՎԱԼԵՆՏԻՆԱ ՆԻԿՈԼԱՅԻ (ծ. 1935 թ., ք. Ռյազան): Ավերտել է՝ Ռյազանի երաժշտական բուլեզը (1950-1954 թթ.), 1959-ին՝ Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիցիայի ֆակուլտետը, 1962-ին՝ ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ պրոֆ. Լ. Ա. Մազել): «Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն» դասընթացն անցել է Վ. Ա. Յուկերմանի դասարանում, 1968-ին պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Ռիթմի հարցերը XX դարի կոմպոզիտորների երկերում» թեմայով (ՄՊԿ), 1985-ին պաշտպանել է դոկտորական թեզը «Ռուսական երաժշտության ռիթմիկան» թեմայով (ՄՊԿ): ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ է (1995 թ.), ՌԴ գիտության և կրթության վաստակավոր գործիչ (2010 թ.), մշակույթի ասպարեզում ՌԴ կառավարության մրցանակի դափնեկիր (2011 թ.), ՌԱԲ ակադեմիկոս (2011 թ.), գիտական դպրոցի հիմնադիր (2011 թ.): ԽՍՀՄ (ՌԴ) ԿՄ անդամ է: Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ-ի երաժշտագետների միջոցառումների մասնագիտացման ամբիոնի վարիչ: Հեղինակ է և արժանացել է՝ «Ռուսական երաժշտության ռիթմիկա» (1980 թ.), ԽՍՀՄ բարձրագույն և միջին կրթության մինիստրության մրցանակին, «Ռիթմի հարցերը XX դարի կոմպոզիտորների երկերում» (1981 թ., հունգար. լեզվով), Հունգարիայի Բելա Բարտոկի անվ. մրցանակի, «Ալֆրեդ Շնիտկե» համահեղինակությամբ Ե. Ի. Չիգարեովայի (1991 թ.), Բ. Վ. Ասաֆյեվի անվ. մրցանակի (Մոսկվա) աշխատությունների համար: Պարգևատրվել է՝ «Բարեկամության շքանշանով» (2006 թ.), Եվրոպական գիտաարդյունաբերական կոնսորցիումի շքանշանով՝ «Առաջինը հավասարների միջև» *Primus inter pares* (2014 թ.), «Музыкальное обозрение» թերթի «Տարվա պերսոնա» տիտղոսի (2008 թ.):

Information about the author: KHOLOPOVA VALENTINA NICOLAY (born 1935, Ryazan). Graduated from the Ryazan Music College (1954). In 1959 ended PhD course in theoretical composition faculty of the Moscow Conservatory, (1962, director: L. A. Mazel). She learned musical review, V. A. Tsukkerman's course, defended her dissertation in 1968 "The questions of Rhythm in the compositions of XX century composers" (MSC), in 1985 she defended doctoral thesis "Russian musical rhythm" (MSC). She is the Russia Honored art figure (1995), Honored Education Worker (2010), laureate of RF Government the field of culture (2011), RAF Academician (2011), founder of scientific school (2011), member of the Composers' Union of the USSR (RF), head of chair of interdisciplinary specialization of Musicians. She received numerous awards. Author of numerous monographs, scientific works.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, **Վալենտինա Նիկոլայի Խոլոպովա.** - «Նիկոլայ Պոպովի արդիականությունը. երաժշտության և աշխարհայացքի նորամտությունը»:

Ն. Պոպովը երիտասարդ սերնդի տաղանդավոր ռուս կոմպոզիտոր է, որի երաժշտությունը պարբերաբար հնչում է հայրենիքում և արտերկրում: Նրա աշխարհայացքն ամենահին և ամենաժամանակակից տարրերի միաձուլումն է: Նրա փիլիսոփայական և երաժշտական մտածողության օբեկտները տիեզերքն են, աշխարհի ծայրը, մարդկության պատմության մեջ ի հայտ եկած հին ու նոր տեխնոլոգիաները: Նրա երաժշտական լեզուն արտացոլում է դասական գործիքային հնչողությունը, որն իր հերթին միաձուլված է գործիքային հնչյուններով, ինչպես նաև ցուցադրվում է տեսանյութերի տեսքով: Պոպովը ծնվել է Բաշկորտոստանում, ավարտել Մոսկվայի կոնսերվատորիան, մասնակցել է բազմաթիվ ՌԴ սահմաններից դուրս գրանավոր նորարար կոմպոզիտորների վարպետության դասերին: Մի քանի տեսասարտադրողների հետ համագործակցելով նա ստեղծել է երաժշտական տեսաֆիլմ: Հատկապես ուշագրավ են նրա 2013 թ. ստեղծագործությունները. «Ուլդրայի երգը», որը գրել է Բեռլյուսի Քվիննի և Ալյունա Սկորնյակովայի հետ համատեղ, որի հիմքում էլ ընկած է սկանդինավյան ֆոլկլորը, «Արթրա» երկը, որը գրվել է Տոդոր Պոպաշևի, Էնդրյու Քվիննի հետ և կազմված է մեջբերումներից «Dances des adolescentes», Ստրավինսկու «Սրբազան գարուն» երկերից, որը հիշել է «Voyager» տիեզերանավում, «Նիբիրու 20/13» երկը՝ կրկին ստեղծված Սկորնյակովայի և Քվիննի համահեղինակությամբ: Ստեղծագործության հիմքում ընկած են շումերա-աքադական դիցաբանության մոտիվները: Տեսողական, լսողական միաձուլման խնդիրը լուծելու համար Պոպովը իր որոշ գործերում որոշեց օգտագործել միայն հնչյուններ առանց որևէ տեսանյութերի: Արդյալի ստեղծագործություններից է «Ուլդրայի երգը», ինչպես նաև նրա վաղ ժամանակաշրջանի երկերը՝ լարային, հարվածային, ստեղնաշարային գործիքների համար: Նրա հիմնական, ամենակարևոր առաքելությունը ունկնդրին հուզական «ուղերձ» հասցնելն է:

Summary

PhD Doctor, Professor of MSC, **Valentina Nikolay Kholopova.** - "The Modernity of Nikolai Popov: The novelty of music and the novelty of the world".

Nikolai Popov is a talented Russian composer of the younger generation, whose music is regularly performed in his native country and in other countries. His worldview combines together the most ancient and the most contemporary parameters. The objects of his philosophical and musical thinking are the cosmos, the physical sound of the world, and in the sphere of human history antiquity and new technologies. His musical language synthesizes classical instrumental timbres with electronic sounds, as well as with video footage. Popov was born in Bashkortostan, graduated from the Moscow Conservatory, participated in the master-classes of many innovative composers from outside of Russia. He created video-musical multimedia compositions in collaboration with several video-artists. Especially noteworthy are his compositions from 2013 – "The Song of Uldra", written in collaboration with Andrew Quinn and Alena Skornyakova, based on Scandinavian folklore, "Artra", written in collaboration of Todor Pozarew and Andrew Quinn with a quotation from the "Dances des adolescentes" from Stravinsky's "The Rite of Spring" heard on a disc of the spacecraft Voyager, "Nibiru 20/13" together with Skornyakova and Quinn, based on motives from Shumerian-Acadian mythology. In order to find solutions to the issue of correlation of the audio and the visual effects, Popov also admits pure sounds without video footage in some of his compositions. Such is one of the versions of his composition "The Song of Uldra", as well as his early compositions for bayan, strings and percussion. The emotional "message" to the listener provides a specially important component for him.