

УДК 78.036(4)

## Постмодерн в призме творчества двух композиторов России

© Демченко А. И.

*Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов, Россия*

Понятие «постмодерн» в современной исследовательской литературе имеет различные толкования. Основная цель предлагаемой статьи — на примере весьма типичных и существенных мотивов творчества двух композиторов России проследить формирование некоторых важных констант нынешнего бытия мира искусства. Дополнительная задача материала — познакомить читателя с творчеством двух композиторов России, представителей музыкальной культуры Саратова. Автор анализирует творчество заслуженного деятеля искусств, лауреата Государственной премии России, преподавателя Саратовской консерватории Елены Владимировны Гохман и заслуженного деятеля искусств России, лауреата Международного конкурса композиторов имени С. С. Прокофьева, лауреата премии Союза композиторов России, секретаря правления Союза композиторов РФ, генерального директора всероссийского издательства «Композитор» Владимира Васильевича Магдалитца с точки зрения постмодернистской традиции рубежа XIX–XX столетий.

**Ключевые слова:** постмодерн, композитор, русская музыка, музыкальная культура Саратова.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 6–15)

## Post modern in the prism of the works of two Russian composers

© Demchenko A. I.

*Federal state educational establishment of higher professional education "Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)", Saratov, Russia*

The concept of post modern in contemporary research literature is interpreted differently. The presented article aims at tracing the formation of some significant constants of the present being of the world of art on the example of rather typical and essential motives of the works of two Russian composers. A supplementary goal of the material is to introduce the reader to the works of two Russian composers, representatives of Saratov musical culture. The author analyses the works by Honorable worker of arts, State Prize of Russia laureate, teacher of Saratov conservatoire Elena Vladimirovna Gokhman and those by Honorable worker of arts of Russia, International Prokofiev composer contest laureate, Russian Composer Union prize winner, secretary of Russian Composer Union Board, Secretary general of the Russian editorial board "Composer", Vladimir Vassilievich Magdalits from the point of view of post modernist tradition of the late XIX — early XX centuries.

**Key words:** post modern, composer, Russian music, Saratov musical culture.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 6–15)

**П**отенциал музыкальной культуры Саратова в ее прошлом и настоящем достаточно велик. Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы ее более чем двухвековой летописи. Чтобы хотя бы чисто

номинально обозначить контур этого потенциала, имеет смысл напомнить некоторые из основных имен: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов и Альфред Шнитке, певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Рус-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: alexdem43@mail.ru — А. И. Демченко

---

ланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалева, Михаил Медведев и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Степкин и Игорь Стецюр-Мова, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шугом, дирижеры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин.

Цель статьи — на примере весьма типичных и сущностных мотивов творчества двух композиторов России проследить формирование некоторых важных констант нынешнего бытия мира искусства.

**Проблема постмодерна в творчестве Е. В. Гохман.** Заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии России *Елена Владимировна Гохман* (род. 1935) уже около полувека трудится в стенах Саратовской консерватории. Обращаясь к ее творчеству, остановимся только на одной, весьма животрепещущей в наши дни проблеме, обозначенной в названии подраздела.

Понятие *постмодерн* — из самых многогранных. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние полтора-два десятилетия. Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *постмодерн*, хотя

сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом все остается в системе эстетических координат эпохи, которая открыла свое летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника истории. Причем однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошел откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчетливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *постмодерн*, все же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* — в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы все чаще вводим дифференцирующие термины *романтизм* и *постромантизм*. И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в ее движении от второй половины прошлого столетия к текущему историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство постмодерна? Определим их путем сопоставления того, что было свойственно

творчеству Елены Гохман в 1970–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в ее музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к подчеркнуто индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда — по особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех ее параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что, в частности, сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (неслучайно одно из самых показательных ее сочинений получило название «Испанские мадригалы»). Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обостренной реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума все это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчетливо наметился переход от обостренно-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевал излишне субъективное и акцентировано-личностное, стремясь

к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь — к композициям ораториального плана.

Во всей своей отчетливости контуры постмодерна обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причем за фабулой, выстроенной по канве одноименного романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы. Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пестрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы — так, на пересечении далекого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня», складывается музыкально-хореографическая повесть «о времени и о себе», о светлых мгновеньях бытия и его тяжелых минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Субъективно-личностные пристрастия 1970–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разuverенности, рефлексующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряженнейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий заверша-

ющие разделы целого ряда произведений — таковы некоторые из преломлений его трагического жизнеощущения. Подчас средствами экзотически заостренного письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XX столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла еще тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удается отойти от всепроникающего трагизма, и растет решимость вырваться из мрака, одолеть гроззящую опасность. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Все внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчетливого жизнеутверждения. Но, заметим, жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздается во всем его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и ее зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в нее.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но без-

условного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращенную к самой жгучей проблеме современности — проблеме сохранения природы и выживания человечества. Все необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поется хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несет в себе надежду на то, что *homo sapiens* все-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привел к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя ее предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и всяях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в ее творчестве все более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твердой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех ее сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «Dies irae» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского миро-

чувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «Ave Maria» с ее жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развертывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь ее Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания — к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. Introitus, II. Credo, III. Crucifixus, IV. Sancta Maria, V. Finalis.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала ее третья по счету оратория нового века — духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это снова, как и «Сумерки», большая трехчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике ее еще больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчеркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Еще одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века,

внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. Что только не противопоставлялось в ее музыке тех лет! Эпизоды сверхстремительных темпов и повышенной импульсивности, а тут же полная апатия, вплоть до «потери пульса»; высоты духовности, подчеркнутая серьезность образов, в том числе связанная с самоуглубленными состояниями личности, а рядом то, что лежит на поверхности жизни, ее суета, вздор, бравада и откровенная буффонада или «оперетка», как выразился один из персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия»; полная душевная умиротворенность, юношеская восторженность соседствовали с дерзким буйством проявлений или пугающим мраком дьявольщины и т. д. и т. п.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, представляющего в прочных и органичных взаимосвязях. Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективной воплощения искомым образом и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идет об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении ее музыки 1970–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии). Как отмечалось выше, это на-

чиналось с активнейшей акцентировки субъективно-личностного начала и недавно упомянутого принципа антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это могло быть обращение к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приемы хэппенинга и т. п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в Интраде из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического — через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На нынешнем витке художественной эволюции все это отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что ее творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изобретений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

Недавно исполненная Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007) дает новый богатейший материал для осмысления художественной практики постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров раз-

ных времен и народов (прелюдия, павана, скерцо, пастораль, гавот, пассакалья, тарантелла, жига, ариетта, постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за понятием этим стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима определенная оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается классика настоящего, подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле «единство многообразия и многообразие единства». Исходящие от этой музыки душевная просветленность, чувство внутреннего покоя и чувство удовлетворенности сущим подводят к мысли: жизнь как таковая — это высшее благо, и следует довериться одному из классиков времен Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы все-таки живем в лучшем из миров.

**Особенности музыкальных структур в творчестве В. В. Магдалица.** Оттолкнемся от авторского вечера, который состоялся в конце сентября в Большом зале Саратовской консерватории. Официальное представление героя этого вечера выглядело так: *Владимир Васильевич Магдалиц* (род. 1951) — заслуженный деятель искусств России, лауреат Международного конкурса композиторов имени С. С. Прокофьева, лауреат премии Союза композиторов России, секретарь правления Союза композиторов РФ, генеральный директор всероссийского издательства «Композитор». Его музыка исполнялась во многих городах России и, так уж случилось, никогда до сих пор не звучала в Сарато-

ве. Для своего «бенефиса» у нас композитор предложил следующую программу:

**«Восемь стихотворений из старинного альбома» для фортепиано**

1. «Сумерки».
2. «Тени и шорохи за церковной оградой».
3. «Безотчетное».
4. «Мерцающая свежесть зимней ночи».
5. «Морозные узоры на оконном стекле».
6. «Воспоминание о мазурке».
7. «Ожившая гравюра (старинный танец)».
8. «Утренняя песня (Шестопсалмие)».

**Вокальный цикл «Прощальные песни»  
(стихи Сергея Есенина)**

1. «Вечером синим».
2. «Слышишь, мчатся сани».
3. «Голубая кофта, синие глаза».
4. «Плачет метель».
5. «Снежная замять».
6. «Снежная равнина».
7. «До свиданья, друг мой, до свиданья».

**Из русской поэзии — избранные произведения для хора**

1. «Владыко дней моих» (стихи Александра Пушкина).
2. «Времена года» — четыре хора на стихи Афанасия Фета:
  - а) «Ночь светла»;
  - б) «Я пришел к тебе с приветом»;
  - в) «Шепот, робкое дыханье...»;
  - г) «Еще вчера, на солнце млея...».
3. «Гимническая песнь» (стихи Василия Жуковского).

Эта концертная программа оказалась достаточной для того, чтобы составить вполне определенное представление о том, «кто есть кто». И в известной степени независимо от того многого, что есть в композиторском «портфеле» Владимира Васильевича Магдалица, и по услышанному малому можно сделать выводы о художественно-эстетических доминантах его творческого «я».

Лично для меня самые отрадные впечатления от прозвучавшей музыки были связаны с той настроенностью, которую Владимир Магдалиц утверждает с чрезвычайной настойчивостью и с большой результативностью. Я имею в виду то направление, которое он избрал для себя в качестве основополагающего и которое в нынешней разноголосице композиторского «хора» представляется весьма и весьма плодотворным.

Сразу же поясню. Мы находимся сейчас на той стадии исторической эволюции, которую нередко именуют *постмодерном*. Подразумевается, что был модерн, который охватил по времени едва ли не весь XX век, причем свое наиболее острое выражение он получил в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, оппозиция к переусложненности художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А. Шёнберга, родоначальника додекафонии, что еще далеко «не все сказано в До мажоре» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «новой простоты» (фраза из лексикона С. Прокофьева, другого «*ниспровергателя*» традиций, выдвинувшегося во времена раннего модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников «До мажора» и «новой простоты» становится все более многочисленной. Другое дело, что после таких имен музыки ушедшего столетия, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Щедрин, Шнитке, золотоносная жила искусства России заметно истощилась. Однако будем надеяться на лучшее и дорожить теми крупными драгоценностями, кото-

рые появляются на фоне ощутимого безвременья в нашей музыке последних десятилетий.

В свете сказанного фигура Владимира Магдаллица представляется весьма симптоматичной. Его «До мажор» — это подчеркнуто тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками нетонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Его «новая простота» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, сказанное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов постмодерна, которым отмечено творчество В. Магдаллица.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «его постмодерне» — возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романа XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения. Причем в классике вкус В. Магдаллица заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин — как ранний, так и времен «Прометей», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и даже Шопена. А рядом можно почувствовать налет «вальяжной» салонности или натолкнуться на «вкусную» терпкость джазовых гармоний.

Но в том-то и дело, что все это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную автор-

скую идею. К примеру, если в № 4 из вокального цикла возникает прорыв искусно стилизованной «цыганщины», то это воспринимается как совершенно оправданная реакция на ключевую фразу есенинского текста («Плачет метель, как *цыганская* скрипка»), естественно породившую соответствующую чувственно-патетическую экспрессию. Или, скажем, если в отдельных хорах мы улавливаем созвучное Свиридову, то принимаем это как уже просто необходимую примету национальной палитры «соборного» пения.

Столь свойственное постмодерну синтезирование всего и вся получает у Владимира Магдаллица своеобразное дополнение в форме подключения литературного и живописного компонентов. Касательно литературы это проявляется, разумеется, не в факте широкого обращения к замечательным образцам русской словесности и даже не в завидно чутком музыкальном отклике на избираемые тексты. Суть заключается в способности композитора органично переплавить речевые обороты в мелос, распев (здесь образцом мог служить художественный опыт Мусоргского), сохраняя многообразие градаций эмоционально-смыслового поля словесной канвы, а также в склонности к поэчному обстоятельному изложению, которое отличается свободой импровизационно-нестесненного течения звукового потока.

Литературные склонности Владимира Магдаллица нашли для себя совершенно особое русло в сфере чисто инструментальных жанров. Известен его концерт для фортепиано с оркестром под названием «Венок сонетов», где он стремился спроецировать на музыку принцип данной поэтической формы: последняя строка предыдущего сонета становится первой строкой, и из этих строк составляется последний сонет. Не менее известен исполненный в прошедшем концерте фортепианный цикл «Восемь стихотворений из старинного альбома», в котором многое основано на «говорящих» интонациях, благодаря че-



му эти миниатюры воспринимаются как «рассказываемые».

В тех же «стихотворениях» Магдалиц предстает и отменным «живописцем». С точки зрения программных заголовков это сублимировано в таких пьесах, как «Мерцающая свежесть зимней ночи», «Морозные узоры на оконном стекле», «Ожившая гравюра». Но практически и во всех остальных присутствует прочувствованная изобразительность, и фортепианная виртуозность подается именно в звукописном ключе. Причем порой эта «живопись» по своей манере смыкается с эстетикой абстрактного искусства, когда вводятся штрихи ирреально-запредельного (характерно одно из названий — «Безотчетное»).

Другая важнейшая ипостась постмодерна связана у Владимира Магдалица с ярко выраженной демократической направленностью его творчества. Выражается это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем ему нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникабельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как ее глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность. Можно только присоединиться к тому, что сказал о композиторе художественный руководитель и главный дирижер Московского хорового театра Б. Певзнер: «Удивительной сердечностью, теплом и нежностью насыщены лирические страницы его сочинений».

Постмодерн В. Магдалица — это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворенность сущим. О притягательности подобных качеств в нашем противоречивом, излишне проблемном, нередко больном сегодняшнем существовании говорить не приходится. И тем более

драгоценно для наших дней, что он — вдохновенный певец света и радости, так умеющий подметить и оценить отрадные мгновения быстротекущих нынешних дней. Поразительное жизнелюбие наполняет, к примеру, заключительное из «Восьми стихотворений» — «Утренняя песня (Шестопсалмие)» вырастает в «Светлый праздник», пасхальное торжество, где средствами фортепианной фактуры удаётся запечатлеть праздничное многолюдие. Но особенно впечатляет воодушевление радостного порыва в хоровых вещах типа «Я пришел к тебе с приветом» из цикла «Времена года» или в том горячем энтузиазме патриотического чувства и ликующем славлении, к которому просто обязывала «Гимническая песнь», положенная на стихи Василия Жуковского.

В отношении жизнеутверждающей ноты, столь характерной для композитора, чрезвычайно показателен прозвучавший в том концерте вокальный цикл на стихи Сергея Есенина. Написанный на последние стихотворения поэта (октябрь-декабрь 1925 года) он практически только этим и оправдывает свое название «Прощальные песни». Да, здесь иногда мелькают блики воспоминаний о былом и проглядывает грусть, но даже финальный номер («До свиданья, друг мой, до свиданья»), как бы оглядываясь назад, «обещает встречу впереди». Единственная вспышка драматизма в № 5 («Где мое счастье, где моя радость») воспринимается скорее как недолгое соприкосновение с водоворотом жизненных бурь. В остальном господствует свет, эмоциональное спокойствие, едва ли не безмятежное довольство. И даже № 6 с его словами «Саваном покрыта наша сторона. . . Кто погиб здесь, умер — уж не я ли сам?» не несет в себе ни малейшего оттенка мертвенности, и его мажор без малейших затемнений вместе с плавным баркарольным покачиванием навеивает баюкающую сладость.

Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. В. Магдалицу ведомы теневые стороны бы-

тия, о которых при необходимости он считает нужным вещать и в трагедийном наклоне — балет «Тамань» (по Лермонтову), симфония «Поминовение» (памяти жертв Чернобыля), симфония-реквием «Последние свидетели», посвящённая событиям Второй мировой войны. И в прошедшем концерте зал смог почувствовать выразительную силу серьезных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия.

Так, совершенно особое впечатление производит хоровая поэма «Владыко дней моих суровых» — проникновенное молитвословие, сакральное действо, с истовостью творимое не в церкви, а в храме собственной души. Столь же сокровенное таинство можно было почувствовать в мистериальных ритуалах человеческого духа первой и третьей частей цикла «Времена года». Но в тех же хорах, если и слышится печаль, меланхолия, она всегда просветленная, а в завершающей «осенней» странице нетрудно уловить пушкинское сопряжение «Унылая пора, очей очарованье», то есть грусти увядания сопутствует особая, неповторимая красота пейзажных картин этой поры, что подтверждается мажорным окончанием.

Только что названное слово *красота* составляет суть еще одного необходимого основания в системе опор постмодернистской эстетики Владимира Магдалнца. Выше говорилось о наполняющем его произведении безусловном приятии жизни, но зачастую это выливается в упоение ее радостью и красотой. По многим сочинениям разлито чувство наслаждения теми благами, которые может дать существование в подлунном мире. Созерцая этот мир и любуясь им, композитор нередко видит в нем чудесное, необыкновенное. Отсюда истинное волшебство ряда опусов. В их числе и упоминавшаяся первая часть «Времен года», где хоровое звучание «раскрашено» подключением высоких ударных и прежде всего серебряным звоном треугольника.

Культ красоты обнаруживает себя и в элегантности художественного изъяснения. Причем качество это, как ни парадоксально, не вступает в противоречие с отмеченным выше демократизмом мышления композитора. Скажем, в вокальном цикле находим поразительно органичное взаимодополняющее сочетание тех вроде бы разнопорядковых сторон, которые представлены в вокальной линии (широкая кантилена, открытая песенность интонирования) и фортепианной партии (утонченность, изысканность рисунка).

Во всей красе шарм и грация авторского почерка раскрываются в «Восьми стихотворениях». Изысканности музыкальной речи отвечает неординарность гармонической палитры и филигранно разработанная фактура с легкими «кружевными» пассажами и орнаментальной колористикой. Поэтичность воссозданных настроений особенно ощутима в причудливо-загадочных образах-арабесках с их прихотливой, подчас весьма изощренной ритмикой. . .

**Заключение.** Противоречивое определение постмодерна предполагает решительную трансформацию формообразования в сравнении с предшествующим ему модернизмом и вместе с тем подразумевает эволюцию и продолжение эстетических критериев предыдущего периода в искусстве. В этом смысле типичным представляется творчество композитора Е. Гохман в эволюции всей второй половины прошлого столетия в наиболее существенных направлениях образно-стилевой метаморфозы. У композитора В. Магдалнца синтезирование, характерное для постмодернизма, проявляется в специфическом сочетании литературного и живописного элементов. Сущность подобного синтеза заключается в способности композитора органично переплавить речевые обороты в мелос, распев и при этом сберегать градации эмоционально-смыслового пространства.

Поступила в редакцию 25.10.2011 г.