

# Современная музыка

Татьяна Красникова

## ТВОРЧЕСТВО КИРИЛЛА ВОЛКОВА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОНЯТИЙ «ФОЛЬКЛОР И СТИЛЬ»

---

Статье может быть предпослано следующее высказывание композитора: *«В попытках разглядеть, разгадать грани соприкосновения наших крупнейших композиторов со стихией народного творчества его безграничность и многомерность вырисовывается для нас со всей очевидностью. И постижение его глубинной тайны “разгадке жизни равносильно”, как сказал поэт. И чем старше мы становимся, тем более скрытые далью времен пласты народного искусства влекут нас к себе с неодолимой силой»* [2, 19]. Эти слова могут служить ключом к творчеству выдающегося музыканта, к глубинам его мироощущения и мировидения.

Тема приобретает особую актуальность в связи с тем, что автор осознает почвенность как неотъемлемую часть творческого процесса. Именно на таких позициях сформирована эстетика целого ряда российских композиторов XX–XXI веков: Г. Свиридова, Н. Сидельникова, Ю. Буцко, В. Рубина, А. Эшпая, В. Калистратова, А. Ларина, Т. Чудовой, В. Кикты, А. Микиты и других. В их музыке круг используемых фольклорных жанров чрезвычайно широк, а приемы их претворения отмечены бесконечным разнообразием. Это старинные обрядовые жанры, жанры календарного цикла, музыка городского быта, явления смеховой культуры, страницы исторического прошлого России. Органично встраиваясь в концепцию музыкального произведения, они оказывают мощное воздействие на музыкальный текст, на художественную индивидуальность творца, обеспечивая безошибочную узнаваемость его почерка. В этом отношении стиль Кирилла Волкова отличался *«самобытностью гармонического освещения русской интонационности, глубоким осознанием неисчерпаемых богатств русского фольклора, в особенности, его крестьянского пласта»* [1, 39].

Знаменный распев и духовный стих, народная песня и танец, былинный эпос и причет, частушка и речитация, заклички и частоговорки становятся

неотъемлемыми частями его стиля, диффузно проникая в него или образуя рельефные вставки-коллажи, придающие сочинениям тот неповторимый облик, который наполнен ассоциациями и иносказаниями. Мистерия «Аввакум» и концерт-картина «Андрей Рублев», «Мужицкий сказ», созданный по мотивам рассказа Л. Сейфуллиной, и сюита для четырех арф «Русские города», кантаты для смешанного хора «Тихая моя Родина» на стихи Н. Рубцова и «Слово» на фрагменты текстов летописного памятника Руси, «Владимирский триптих» для камерного ансамбля и «Псковская сюита» для балалайки — далеко не полный перечень наследия композитора, в котором почвенность является незыблемой опорой и смысловым стержнем композиции. Сокровищница народного творчества — источник вдохновения композитора, где авторская рефлексия воспринимается как форма диалога со слушателем, вбирая в себя множество смысловых оттенков текста.

Новое звучание приобретает в его творчестве военная тема, воплощенная в операх «Наш Гайдар», интонационная сфера которой представлена песенным жанром, родственным песням гражданской и Великой отечественной войны, «Живи и помни» по повести В. Распутина, основой которой также становится народная песенность, сонастроенная с «нервом» сочинения. Ее премьера состоялась в 1983 году на сцене Московского камерного музыкального театра. Удостоенная Государственной премии в 1987 году, она с успехом прошла на сценах Дрездена и Дессау. Продолжением этой темы становится опера «Теркин, Теркин», в которой не менее ярко выражена патриотическая линия, ведущая в драматургической канве спектакля.

Цель статьи — осветить стилистику жанра сонаты в творческом наследии композитора, рассмотрев его в аспекте национальной специфики.

Восемь сонат для фортепиано и баяна, три сонаты для органа — свидетельство особого внимания Волкова к данному жанру. Следует отметить, что эту область творчества Кирилла Евгеньевича объединяют такие черты, как цикличность композиции, программность, тематизм, основанный на контрасте виртуозно-токатного и лирико-эпического начал, наличие лейтмотивов и существенная роль микромотивных образований в развитии музыкального материала.

Баянные сонаты созданы в творческом содружестве с коллегой по работе, выдающимся исполнителем Фридрихом Липсом. Четвертая соната посвящена яркому представителю отечественной баянной школы М. С. Бурлакову. Многотембровый, готово-выборный баян трактуется композитором как концертный инструмент, обладающий большими техническими возможностями. Эти тенденции получили развитие и в творчестве других композиторов, таких как С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Беринский, Г. Банщиков, А. Кусяков, М. Броннер.

Вместе с тем баян в творчестве К. Волкова наделяется свойствами транслятора авторского слова, сказителя, наподобие певца Баяна, в честь которого он назван. Отсюда стремление композитора воссоздать эпический балладный нарратив, несколько смягчив конфликт в сопоставлении тем, подчеркнуть архаический характер интонационных попевок, основанных на ангемитонных

трихордовых ладовых образованиях, приобретающих в развитии значение лейттем, тяготение композитора к жанровым превращениям, объединенным средствами сквозной драматургии. Такого рода общестилевые признаки проявились уже в Первой четырехчастной сонате, где в основу частей положены контрастные фольклорные жанры: свадебный плач в первой части, весенняя закличка во второй, свадебная лирическая песня в третьей, которая в четвертой части наделяется интонациями плача. Их полиладовые и политональные сплетения, контрастная ритмическая природа, органичная сочетаемость с такими современными средствами выразительности, как сонорика, мультиконтрапунктическая вязь, кластерные образования, артикуляционные и полиартикуляционные приемы, вызывают у слушателей чувство новизны и свежести, ощущение экологической чистоты и первозданности искусства, как показателей этоса личности композитора.

Эффективное использование регистров готово-выборного баяна, приемов игры мехом, органная мощь звучания в кульминационных разделах формы, филигранная фактурная обработка тематизма, основанная на интенсивной переменности фактурных планов, разнообразие артикуляционных приемов и штрихов, таких как нетемперированное *glissando* в Третьей сонате, беззвучное воспроизведение аккордов, потребовали от музыкантов большого исполнительского мастерства и виртуозности. В лице Ф. Р. Липса, В. А. Ковтуна, М. С. Бурлакова, В. Волкова композитор обрел единомышленников, склонных к наиболее совершенному претворению его творческих исканий.

Программность, объединяющий признак эпического жанра в творчестве Волкова, по-разному проявляет себя в каждой из сонат, за исключением Первой, которая заявленной программы не имеет. Так, например, программный подзаголовок Второй сонаты, посвященной шестисотлетию Куликовской битвы, «Опять над полем Куликовом», отражает ее скрытую жанровость, воплотившуюся в синтезе драмы и эпоса, определившую особенности двухчастной композиции цикла. Она оказывает влияние на драматургию, основанную на контрастном сопоставлении знаменного роспева, сопровождающегося краткими акцентированными репликами в первой части, и экзотической орнаментальной тюркской мелодии, положенной в основу второй части, которые трансформируются в жанровом отношении, следуя по линии сближения и нивелировки контраста. Так, например, тема знаменного роспева в репризе первой части преобразуется в лирическую протяжную, а тема второй части уподобляется плачу-причету, созвучному образу родины, представленному в поэтическом цикле А. Блока «На поле Куликовом» (1980). Цитата из него становится эпиграфом сонаты, а значит, и частью ее художественного текста:

*Мы, сам друг, над степью в полночь встали:  
Не вернуться, не взглянуть назад,  
За Непрядвой лебеди кричали,  
И опять, опять они кричат...*

Сближаясь и объединяясь полифонически, они погружают слушателя в состояние созерцания, которое осознается композитором как путь к самопознанию через приобщение к духовным ценностям народного искусства. В экспозиционных разделах знаменно-былинный напев дополняется мотивно-тематической дробностью речетативных реплик, а ориентальная тема, насыщенная хроматикой, словно комментируется речью самого автора, переживающего судьбоносные эпизоды в жизни русского народа. Такого рода жанровые преобразования и контрапункты связаны со стремлением композитора приблизиться к поэтическому первоисточнику сонаты, где сквозь пелену веков проступают картины исторического прошлого России.

Третья «Фольклорная» соната (1982) — это по существу сюита, основанная на русском фольклоре преимущественного псковского региона, как и Сюита для балалайки, и выдержанная в духе повествования. Здесь картинно-образительный принцип проявляется в преобладании экспозиционности над развитием. Разделяясь прелюдией, интерлюдией, ее основные части, «Игровая», «Протяжная» и «Духовный стих», объединены сквозными интонационными комплексами — носителями исповедально-личностного начала. Средствами баяна воссоздается хоровое пение, сменяющееся инструментальными наигрышами, а также сольные «вокальные» эпизоды, которые в данном художественном контексте открывают слушателю сокровища древних слоев народного творчества.

Четвертая соната под названием «Гондла» вдохновлена одноименной драматической поэмой Н. Гумилева, написанной в 1917 году. В ее основе — тема столкновения скандинавских воинов-викингов и ирландских монахов-отшельников, представителей норманнской и кельтской культур. Любовь Леры и Гондлы становится смысловым стержнем поэмы, воссоздающей эпоху Средневековья и поражающей читателя мастерством и музыкальностью стиха, выдержанного в духе краткой и ритмически периодичной строфики:

*Гондла вырос, и ныне венчают  
Гондлу с Лерой Спаситель и Тор,  
Эти волки союз заключают  
С лебедями спокойных озер...<sup>1</sup>*

В трехчастной композиции сонаты (*Vivace, Andantino, Presto*) нашел претворение художественный перевод поэмы на язык музыки: начало первой части, изложенное в микрополифонической фактуре [5, 319], составляет резкий контраст второй, изложенной в благочестивом духе *minimal art*, основанной на строгом, сопровождаемым контрапунктом диатоническом напеве, воссоздающем ранние образцы средневекового органума. Финал поначалу являет слушателю агрессивное политональное сочетание артикуляционно разобщенных слоев, где используется форма вариаций на *soprano ostinato*, прерывающихся вторжением микрополифонических соединений. Далее следует фугированный раздел (*Presto*), который сменяется темой второй части.

Подобного рода кинематографическая монтажность придает музыке сонаты, прототипом которой является драма-сага, современное звучание, где финал воспринимается как итог, сфокусировавший в себе все главные темы-образы цикла. Необходимо также подчеркнуть родство сочинения жанру рунической поэмы<sup>2</sup> и думам, в которых речитативное начало приобретает особую значимость.

Обращение музыканта к столь разным представителям Серебряного века с его эстетическими утопиями, как В. Блок и Н. Гумилев, глубоко символично и неразрывно связано с постулируемой ими идеей преобразования мира, с обращением к страницам истории человечества, к законам постижения гармонии между человеком и природой. Пантеизм и архаика, созвучные символизму как художественному направлению в искусстве, где они должны «превратиться в род новой религии, родственной религии архаических формаций» [3, 21], близки композитору и органично сплетены в его творчестве с идеей духовного возрождения.

Во Второй и Четвертой сонатах для баяна К. Волкова стремление автора к синтезу искусств неразрывно связано с поэтическими шедеврами Серебряного века, которые стали литературной программой этих сочинений, оказав мощное воздействие на их стилистику и воплотившегося в ней самобытного мировидения композитора. Вместе с тем все сонаты для баяна сфокусировали в себе важнейшие стилевые показатели творческой манеры автора. В этом смысле они воспринимаются слушателями как единый текст, транслирующий уникальную трактовку жанра сонаты для хроматического готово-выборного баяна, носителя традиций исконно русской культуры, где раскрыты до того неизвестные технические и выразительные возможности инструмента — текст, содержащий в себе мощь потенциальных энергий смысла.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый П. С.* Несколько эскизов к портрету // Волков К. Маятник времени. — Москва: Радуга, 2018. — С. 36–46.
2. *Волков К. Е.* Маятник времени. — Москва: Радуга, 2018.
3. *Кириченко Е. И.* Эстетические утопии «Серебряного века» в России // Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. — Москва: Наука, 1999. — С. 21–41.
4. *Халилов В. В.* Жанр рунической поэмы VII — XVII веков. — URL: <https://grimoire.club/viewtopic.php?+5=22> (дата обращения 31. 03. 2023).
5. *Vaculevsky Krisiof.* Historia muzyki polskiej. Współczesność. Tom 7. Sutkowski Edition Warsaw, 1996. — 378 p.

## REFERENCES

1. *Belyj P. S.* Neskolko eskisov k portretu [Multiple Sketches for a Portrait]. Volkov K. Mayatnik vremeni [Pendulum of Time]. Moskow, 2018. P. 36–46. (
2. *Volkov K. E.* Mayatnik vremeni [Pendulum of Time]. Moskow, 2018.

3. *Kirichenko E. I.* Esteticheskie utopi «Serebryannogo veka» a Rossii [Aesthetics of some utopia of the «Silver Age» In Russia ]. Hudozhtvennye modeli mirozdaniya. XX vek. Vzaimodejstvie iskusstv v poiskach novogo obraza mira [Artistic models of the universes. XX century. Interaction of the arts in search of a new image of the world] . Moskow, 1999.
4. *Hailiov V. V.* Zanr runichescjij poemy VII — XVII vecov [The ganre of runic poetry VII — XVII centuries] URL: <https://grimoire.club/viewtopic/php?+5=22> (дата обращения 31. 03. 2023).
5. *Baculevsky Krisztof.* Historia muzyki polskiej. Współczesność [History of Polish music. Contemporary]. Tom 7. Sutkowsky Edition Warsaw, 1996. 378 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

<sup>1</sup> Н. Гумилев. «Гондла».

<sup>2</sup> Руническая поэма — эпическое произведение, написанное древним германским аллитерационным стихом. Более подробно см.: [ 4 ].