

Юбилей

Персоналии

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32



Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...» (интервью с композитором)



Михаил Сергеевич Бурлаков

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
bourlakovm@yahoo.com, <https://orcid.org/0009-0007-1012-601X>*

Аннотация: Беседа с Народным артистом России, лауреатом Государственной премии имени М. И. Глинки К. Е. Волковым подготовлена к юбилею композитора доцентом Российской академии музыки имени Гнесиных М. С. Бурлаковым — концертирующим солистом, исполнителем большей части сочинений Волкова для баяна. В интервью затрагиваются темы личного отношения музыканта к творческому процессу и современной музыке, художественные ориентиры творческого мировоззрения композитора, а также вопросы интонационных истоков его сочинений.

Основное внимание автор уделяет баянному творчеству композитора, полагая, что в нем находят отражение темы, образы и идеи, представленные в других жанрах музыки Волкова. Производится попытка представить широкому кругу читателей часть художественного мира Волкова в слове от первого лица: раскрыть нюансы драматургии сочинений для баяна, обозначить индивидуальные особенности письма, а также выявить некоторые программные параллели с литературными источниками, по которым создавалась эта музыка, ее связи с персоналиями и событиями отечественной истории, имеющими важное значение для композитора.

Ключевые слова: К. Е. Волков, интервью, творчество, интонация, драматургия, программа, жанр, баян, стиль, музыка, композиция

Для цитирования: Бурлаков М. С. Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...» (интервью с композитором) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 10–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32

Anniversary

Personalities

Kirill Volkov: "Some intonations or folk themes determined the main mood of a whole segment of my life..." (interview with the composer)

Mikhail S. Burlakov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
burlakovm@yahoo.com, <https://orcid.org/0009-0007-1012-601X>

Abstract: The interview with the National Artist of Russia, laureate of the Glinka State Prize K. E. Volkov was prepared by associate professor of Gnesin Russian Academy of Music, M. S. Burlakov, for the composer's anniversary. Being a concert soloist, the author of this paper has been the performer of most of Volkov's compositions for the accordion, some of them were performed for the first time. The interview touches on the topics of the musician's personal attitude to the creative process and modern music, artistic guidelines of the composer's creative worldview, as well as questions of the intonational origins of his compositions.

The author pays special attention to the composer's accordion work, believing that it reflects themes, images and ideas presented in other genres of Volkov's music. An attempt is made to present to a wide range of readers a part of Volkov's artistic world in the word from the first person: to reveal the nuances of the dramaturgy of compositions for the accordion, to identify individual features of writing, as well as to identify some programmatic parallels with the literary sources on which this music was created, its connections with personalities and events of national history that are important for the composer.

Keywords: K. E. Volkov, interview, creativity, intonation, drama, program, genre, accordion, style, music, composition

For citation: Burlakov M. S. Kirill Volkov: "Some intonations or folk themes determined the main mood of a whole segment of my life..." (interview with the composer). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):10-32. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32

Кирилл Волков (1943) — один из ярких и самобытных современных композиторов. Народный артист России, лауреат Государственной премии имени М. И. Глинки, Кирилл Евгеньевич уже более 50 лет преподает в музыкальных вузах Москвы, из них 35 — в Российской академии музыки имени Гнесиных. Композитором создано множество сочинений различных жанров: от опер и симфоний до музыки к кинофильмам. Особое место в его творчестве занимает музыка для народных инструментов. Волков входит в число композиторов, благодаря которым эта сфера музыкального творчества стала полноправной частью академического исполнительства, значительно обогатив свои выразитель-



Кирилл Евгеньевич Волков
Kirill E. Volkov

ные и технические возможности. Личный взгляд на вечные проблемы, выраженный в музыке для баяна, дает нам почувствовать художественный мир композитора, его необычайную цельность и органичность в той же степени, что и другие области его многогранного творчества — оперная, хоровая, симфоническая...

В декабре 2023 года профессор Волков отмечает юбилей. Эта публикация — наше скромное приношение выдающемуся мастеру, продолжающему свою плодотворную деятельность композитора, педагога, музыкального просветителя.

Основной фокус беседы — произведения Кирилла Волкова для баяна, однако затрагивались и другие темы: творческий процесс композитора,

его отношение к современной музыке, к искусству предшественников, к собственному творчеству.

М. Б.: Кирилл Евгеньевич, как в вашей творческой жизни появился баян, чем ценен для вас этот инструмент, и как он соотносится с вашими творческими идеями?

К. В.: Было событие во время моей работы в секретариате Союза композиторов, которое натолкнуло на определенные мысли. В советское время проводилось много фестивалей, пленумов, некоторые из них были посвящены народным инструментам, в частности, преломлению фольклора в творчестве композиторов. Один из них проходил в Литве, где композиторы очень своеобразно использовали музыкальный фольклор, писали интересную и яркую музыку. Композитор Владимир Блок¹ выступал с тезисом о сохранении и развитии народной музыки; этот процесс, по его мнению, происходил в сфере музыки для народных оркестров и инструментов. Именно в сочинениях для ОРНИ фольклорная основа — известные напевы, понятные и доступные, вариационный орнамент, гомофонно-гармоническая фактура... Но националь-

¹ Владимир Михайлович Блок (1932–1996) — советский и российский композитор, пианист, музыковед, журналист. Окончил Московскую консерваторию по классам композиции (класс В. Я. Шебалина) и фортепиано (класс Э. Г. Гилельса), аспирантуру по теории музыки (рук. — Л. А. Мазель). Является основателем Общества венгерской музыки и музыкальной педагогики в России (1995), автором музыки для хора, оркестра, солистов с оркестром, ансамблей и фортепиано, транскрипций и редакций произведений других композиторов.

ная история наша — это не только популярные темы, но и древние образцы мелоса, который интонационно очень богат и тонок эмоционально. Мне тогда показалось, что правда не в том, о чем говорил Блок. Упомянутый репертуар народного оркестра — не развитие, а своего рода клетка, капкан... И проблемы эти связаны с появлением в России конца XIX века гармонии, а позже готового баяна². Народные обработки, которые я писал в предыдущие годы, помогли мне перечувствовать мелодику русской песни, поэтому и отношение к интонированию у меня заметно изменилось.

Русская речевая интонация гораздо обширнее и глубже того, что в основном использовалось композиторами в те годы. Да и наши русские классики немного иначе относились к фольклору... В общем, к 1970-м годам баян зачастую упрощенно отражал народный мелос, а не выражал всю глубину его, эмоциональную суть. Поэтому я в основном писал для инструментов, которые могли выразить то, что я хочу. А первые мои опыты с баяном еще не подразумевали всей полноты баянных возможностей, я относился к нему проще, чем сейчас — скорее, как к инструменту традиционному, нарядному и орнаментальному, связанному с праздником. Это есть в Симфониетте³ — битональный «полет шмеля» в финале, например.

Потом я познакомился с известным баянистом Эдуардом Митченко⁴. Я чувствовал, что человек интуитивно бьется, ищет, рискует, потому что ему тесно в репертуарных рамках. Он может больше, но вынужден играть то, что есть. Я написал по просьбе Митченко Концерт⁵. Тогда я еще неуверенно ощущал инструмент, не знал точно, чего можно добиться от него. Спустя многие годы после премьеры я подумал, что Концерт лишен лирического начала, но замечательный композитор Александр Вустин разубедил меня менять что-нибудь. Он говорил, что все юношеское, хулиганское в Концерте и составляет

² Многочисленные произведения на фольклорной основе являются своеобразным фундаментом оригинального репертуара для баяна. Истоки авторской музыки для народных инструментов восходят к подвижнической деятельности В. В. Андреева и его партнеров на рубеже XIX–XX веков, которые в процессе формирования состава оркестра и его репертуара учитывали русскую этническую принадлежность инструментов. Баянная музыка спустя несколько десятилетий во многом повторила этот путь: к началу 1970-х годов большая ее часть была представлена разнообразными вариациями, парафразами, фантазиями на самые известные народные мелодии, темы городских романсов, военных песен и т. п.

³ Трехчастная Симфониетта для малого симфонического оркестра, написанная композитором в 1965 году, является первым в его творчестве произведением с участием баяна (два солиста). Заключительная часть сочинения отличается яркой праздничностью, а баянный тембр подчеркивает бытовой народный колорит.

⁴ Эдуард Павлович Митченко (1937–2014) — советский баянист, один из первых лауреатов международного конкурса «Кубок мира» (Прага, 1962). Широко концертировал в СССР и за рубежом, первый исполнитель произведений Н. Я. Чайкина (Концертная сюита, Концерт № 2 для баяна с оркестром, Соната № 2), В. А. Золотарева (Партита), К. А. Хачатуряна (Интродукция и fuga) и др.

⁵ Концерт для баяна и малого симфонического оркестра создан в 1972 году и исполнен Эдуардом Митченко 14 апреля 1973 года (дирижер — Вероника Дударова). По сравнению с последующими баянными произведениями композитора партия солиста имеет более традиционные черты, ее фактура в основном раскрывает орнаментальные возможности инструмента и технический потенциал исполнителя.

его суть. Ну а если постоянно редактировать, то в конце концов все творчество может стать одинаковым, выхолощенным...

А Фридрих Липс сознательно выстраивал процесс развития еще молодого инструмента, и это у него блистательно получалось. Ведь надо было быстрыми, взрывными импульсами догнать инструменты с историей, репертуаром, традициями. Причем об эстетике или каких-то конкретных образах мы не говорили, он просто играл, показывал все, что можно делать на инструменте, и меня сразу захватила его идея. Я понял, что на баяне возможно все, чего в основном хотелось: это и хоровая пластика, и интонирование тонкое, полифония, тембры... Я бы сказал, вокально-духовая природа, какая-то трепетность и тепло человеческое свойственны голосу этого инструмента.

И не всегда ведь требуется в творчестве нечто глобальное, например, хор или инструментальный состав, вычурный, громоздкий. Наоборот, камерная интимность высказывания в сочетании с многоголосием — вот что важно в моем понимании. И все это один исполнитель на баяне может сделать! Если взять, скажем, орган, то получится некая холодная фреска, и тут хочется больше эмоций. Если для хора написать, то на первый план выйдет вокализация, произношение слов... И в хоровом письме еще одна проблема возникает: текст иногда и не воспринимается слушателем из-за полифонического изложения, фактурных сложностей хоровой партитуры, а мне часто хочется нечто иное (помимо текста) в музыке выразить. Слова, конечно, можно прочесть заранее в программке, эмоционально настроиться... В общем, баян универсален и позволяет свести многое воедино. И он не сковывает меня нисколько. Поэтому в баянной музыке у меня сошлись интересы, которые я находил во многих других жанрах.

Вот Валерий Гаврилин не написал ничего для баяна, хотя его путь творческий очень созвучен тому баяну, который звучит вместе с частушкой, плясом. Такой баян я себе и представлял до знакомства с Липсом. Или, например, потрясающий композитор Геннадий Баншиков, у которого замечательные оригинальные сонаты, высокая европейская, мировая музыка, которая показывает, что баян стал современным инструментом и способен выразить любую мысль композитора. Но у Баншикова нет ярко выраженного народного начала в музыке. Михаил Броннер, напротив, опирается на фольклор, но не очень древний, тогда как народ и культура его гораздо старше...

Я, наверное, где-то между. Во-первых, мне близок фольклор, идущий от календарно-обрядовых попевок, закличек, былин, тот, который еще недалеко от интонаций речи ушел. Во-вторых, есть большой пласт русской православной музыки — дореформенный и послереформенный, который можно найти, по-своему переосмыслить и выразить средствами баяна в том числе. Но никто такого не делал (ко времени моего знакомства с Липсом), а благодаря Липсу я постарался показать это в первых же сонатах. С тех пор баянный музыкальный мир со своими законами, интересами и развитием остается в моем сознании. Сегодня баянная музыка стала совершенно неотделима от симфонической, композиторы могут мыслить красками и категориями оркестра.

М. Б.: Каковы основные идеи первых баянных сонат? Какие тематические источники положены в их основу?

К. В.: Что касается Первой сонаты⁶, то в основе ее лежит чтение апокрифического духовного стиха диаконом или иереем, которое переходит в небольшие попевки. Связи с конкретным текстом нет, но можно подставить большинство реплик из просительных ектений в церковном обиходе. Вторая часть — скерцо, здесь фактура ближе к инструментальному народному началу. А мелодия эпизода называется «Что же ты, рябина», это Псковской области песня. Вторая соната⁷ — о Куликовском сражении. Тематическая основа здесь ближе к знаменному распеву, но конкретного текста или образца музыкального тоже не стоит искать, скорее все-таки это мое. Просто в то время я увлеченно осваивал книги Бражникова⁸ и Успенского⁹, посвященные древнерусскому духовному пению, тогда разрешили печатать распевы, это оттуда пришло...

Что касается идей, то темы человека, борьбы, войн, влияния исторических событий на потомков — вот то, что тогда мне хотелось вложить. Эти вопросы важны всегда, так что позже они отразились и в других сочинениях: «Живи и помни»¹⁰, например, где Андрей подвергается страданиям без вины, а Настена уходит из жизни, обрекая неродившегося ребенка на гибель вместе с собой... Один из центральных образов в моем творчестве связан с Отечеством, хотя слово и среднего рода, это женский образ.

Третья соната¹¹, как и предыдущие, была написана по просьбе Липса. Новый баянный репертуар — это часто сложная музыка, ведь глубокие философские

⁶ Соната № 1 написана в 1976 году и впервые исполнена Ф. Р. Липсом; издана на аудионосителе в 1991 году (фирма «Мелодия», C20 30867 008 30867). Четырехчастный цикл основан на темах вокально-речевой природы, части исполняются без перерыва и образуют сонатную форму с эпизодом.

⁷ Соната № 2 «Опять над полем Куликовым», написанная в 1980 году к 600-летию Куликовской битвы под впечатлением от одноименного цикла стихотворений Александра Блока, посвящена Фридриху Липсу. Цикл состоит из двух частей и во многом продолжает композиционную линию, обозначенную композитором в Первой сонате. Соната № 2 — эпическое противопоставление интонаций русского знаменного распева и восточной ангемитоники со сквозным развитием. Существует также авторская версия сочинения для органа.

⁸ Речь идет о книге «Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам 15–18 веков» (Л.: Музыка, 1972) русского музыковеда и композитора, основоположника научной школы русской музыкальной медиэвистики М. В. Бражникова.

⁹ Имеется в виду труд музыковеда и литургиста Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М.: Советский композитор, 1971).

¹⁰ Опера в двух действиях «Живи и помни» написана по одноименной повести Валентина Распутина в 1979 году (вторая редакция — 1984), поставлена в Берлине (высшая школа музыки имени Х. Эйслера) и Москве (Камерный музыкальный театр Бориса Покровского). За оперу и две кантаты («Тихая моя Родина» и «Слово») композитор удостоен Государственной премии РФ имени М. И. Глинки. В центре драмы судьба деревенской девушки Настены и ее мужа Андрея Гуськова, который вынужденно дезертирует с фронта Великой Отечественной войны и скрывается до ее окончания, тайно встречаясь с женой. Устав от необходимости скрывать отцовство будущего ребенка, Настена совершает самоубийство. Главная партия Сонаты № 2 впоследствии использована композитором в опере в качестве «темы Михеича» (отца Андрея), а заключительный эпизод второй части полностью повторяется в заключительном монологе Настены.

¹¹ Соната № 3 создана в 1984 году, впервые исполнена Александром Ковтуном и издана на аудионосителе фирмой «Мелодия» (C20 28109 009, 1988). Отличается от других сонат формой: четыре основных части с прелюдией (в начале) и интерлюдией (между второй и третьей частями).

образы требуют другого языка, и понимать, чувствовать все это нелегко без подготовки и знания. А поскольку баян оставался и народным тоже, исполнителя в то время упрекали в отрыве от национальных корней. Хотя, надо сказать, в его репертуаре была и традиционная народная музыка — обработки, фантазии. Я включил в Сонату несколько народных тем, которые скрепляются духовным стихом «Аника-воин» в Прелюдии, Интерлюдии и коде финала. Чтобы подчеркнуть связь музыки с русским народным мелосом, я дал ей название «Фольклорная». Устроена Соната № 3 несколько иначе, чем первые две, на сюиту похожа.

М. Б.: Соната № 4... В нашем репертуаре это одна из самых сложных и масштабных крупных форм¹². Что вы можете сказать о связях этой музыки с литературной основой, о ее отличительных особенностях? Каковы основные художественные ориентиры для современных исполнителей, включающих Сонату в свой репертуар?

К. В.: С особенностями, наверное, лучше разберутся музыковеды, я ведь не стараюсь следовать какому-либо плану. В основном как чувствую, так и пишу. Первоначально музыка Сонаты возникала как будто к балету по одноименной драматической поэме Гумилева «Гондла»¹³. До сцены этот балет не дошел, быть может, позже получится. Так вот, поскольку изначально задумывался спектакль, предполагающий яркие действия, краски, динамичность, то в Сонате они тоже есть, надеюсь. Конечно, здесь другая культура прежде всего — викинги и кельты; природа суровая и прекрасная, холодное беспокойное море, скалы... В самом начале тема из морской и горной стихий появляется, а дальше уже можно по-разному воспринимать отзвуки широт этих — шум морской или гром далекий... В общем есть пейзажный фон, звукопись. Не стану конкретизировать, потому что мне важно разное слышать, может, даже новое для себя. Как бы кто ни играл — все правильно. В разнице ценность. Надо сказать, что меня, особенно в молодости, редко полностью удовлетворяло то, что я слушал, не получалось с подлинным интересом слушать свое. Может быть, лишь иногда. Интереснее, как исполнители трактуют то, что я написал. И сегодня не очень люблю слушать свою музыку, занятие довольно нервное. Лучше фильм с игрой замечательных актеров посмотреть, благо судьба расстала меня с миром театра через супругу¹⁴.

¹² Соната № 4 «Гондла» написана в 2008 году по прочтении одноименной драматической поэмы Николая Гумилева и посвящена ее первому исполнителю Михаилу Бурлакову; издана на аудионосителе (издательство «Артсервис», ART-238, 2011). Трехчастный цикл отличает обращение композитора к древнескандинавскому фольклору, а также более широкое использование тембровых и фактурно-динамических возможностей современного баяна.

¹³ В основу Сонаты № 4 положен материал балета, работа над которым предшествовала созданию Сонаты. Это обусловило оркестровость музыкальной ткани сочинения и наличие в ней некоторых элементов образности. В частности, это колористические приемы, которые можно соотнести с описанием Гумилевым природы Исландии (шум моря, раскаты грома), а также аллюзия на пение птиц во второй части Сонаты.

¹⁴ Мария Евгеньевна Велихова (р. 1943) — советская актриса и театральный деятель, профессор училища имени М. С. Щепкина, соавтор книги «Маятник времени» о творческом пути композитора (М.: Композитор, 2008).

В поэме Гумилева меня заинтересовало и тронуло как музыканта противостояние, точнее, момент столкновения язычества и христианства, описанный как миф. Между прочим, философ Алексей Лосев считал, что миф в определенном смысле реальнее, правдивее, чем наука¹⁵. Сюжет поэмы не надо искать в Сонате, хотя ее тематизм строится на двух интонационных сферах. С одной стороны, это христианский мир, который только еще формируется, расширяется, с другой — народные скандинавские мотивы, стихия язычества. Там скорее главный герой в центре, его душа и подвиг, то, как он приходит к нему¹⁶. Да и жизненный путь самого поэта тоже в каком-то смысле созвучен идеям его поэмы¹⁷. Первая тема — христианская, духовная суть Гондлы, вторая — это его мечта далекая. Тема власти появляется дальше, но в конце Сонаты уходит, потому что власть не есть главное в жизни человека. Как говорит главный герой, «мой венец не земной, а небесный... терны — алмазы его». Я это не планировал нарочно, оно как-то само собой получилось, потому что момент в конце поэмы, когда ладья с телом Гондлы уплывает в море, меня очень захватил эмоционально. Растворение нервной, трепетной, мятущейся жизни в Вечности, Природе, Море, в некоей Вселенской идее — это вызвало щемящее чувство. Можно темы Сонаты с Гондлой связывать: он и король настоящий, и отказывается в итоге от реальной власти, умирает, чтобы самим собой остаться¹⁸. У Гумилева ведь и музыка тоже в поэме есть — Гондла на кельтской арфе играет и поет, может быть, в середине Сонаты это слышно¹⁹.

М. Б.: Каким образом фольклорные музыкальные источники, которые Вы используете, определяют выбор композиторских средств? На что стоит обратить внимание исполнителю в процессе интерпретации ваших сочинений?

¹⁵ А. Ф. Лосев пишет: «Нужно быть до последней степени близоруким в науке, даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но — наиболее яркая и самая подлинная действительность». (Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 9.)

¹⁶ Сюжет поэмы Гумилева (1917) строится вокруг главного героя — исландского королевича Гондлы, горбатого и некрасивого, но верного христианским принципам. Гондла влюблен в дочь знатного исландца Леру. На фоне сложных взаимоотношений между народами (исландцами-завоевателями и ирландцами-христианами), через страдания, причиняемые окружением короля, Гондла получает земную власть над двумя государствами, но отрекается от нее в пользу сохранения своей внутренней духовной сути и добровольно уходит из жизни, тем самым обращая в христианскую веру воинственное сообщество.

¹⁷ Николай Степанович Гумилев (1886–1921) — русский поэт серебряного века, отец Л. Н. Гумилева, путешественник-исследователь, участник Первой мировой войны, кавалер двух Георгиевских крестов. В Советской России открыто заявлял о своих христианских и монархических воззрениях. Расстрелян 26 августа 1921 года по сфабрикованному обвинению в участии в антисоветском заговоре. Реабилитирован в 1991 году.

¹⁸ Речь идет об экспозиции Сонаты, темы которой разрабатываются на протяжении всего цикла. В финале тема власти теряет свой первоначальный фундаментальный мощный образ, растворяясь в тремолированной фактуре, и в заключительном разделе части больше не появляется.

¹⁹ Во второй части Сонаты присутствует аллюзия на звучание кельтской арфы (традиционный музыкальный инструмент правящего класса Ирландии и Шотландии, изображена на гербе Ирландии). Волшебная лютня Гондлы в поэме Гумилева имеет важное значение — это символ искусства, оружия, не причиняющего боль врагу, и пока Гондла играет на ней, он неуязвим.

К. В.: В определенный момент я почувствовал, что надо уходить от метрической сетки, особенно если играют один или два исполнителя: тогда им проще преодолеть разомкнутость метра и отразить склонность к асимметрии в русской музыке. А большие составы нуждаются в сетке, поэтому я пробую и так и этак. Если сетка есть, — то для удобства, чтобы было легко читать ноты, дирижировать. Кульминационные зоны в моей баянной музыке часто вызывают ассоциации с хором. Составные (сдвоенные по вертикали) аккорды в первых сонатах и плагальные гармонические обороты — код славянской музыкальной культуры, хотя я не придавал этому изначально конкретного значения... Акцентные аккорды²⁰, завершающие построения в сонатах, — это по смыслу конец молитвы, «Аминь». Но по ударности слогов обычно получается «Амен». Я тут сам себе немного противоречу, так как редко во время работы думаю о форме, чаще полагаюсь на интуицию, пишу по наитию, это же рекомендую и своим ученикам...

В основе моей музыки лежит диатоника (за редкими исключениями), но, может быть, чуть-чуть «раненая» — иногда между нотами, созвучиями возникают трения, ущемления, диссонансы. Она ведь сохраняет ценностные характеристики родного языка. Диссонирующие хроматические расслоения — моя попытка передать плавность речевого интонирования, это может быть плач или стон. Темперированный инструмент имеет соответствующие рамки возможностей, а тут я пытаюсь немного выйти за них... Или, например, как у Прокофьева: возникает диссонантность в основном в «широких» темах. Допустим, первый фрагмент темы — диатонический, дальше он же, но уже в другой тональности и так далее. И если их совместить, то, как ни странно, сплошная хроматика будет... Понятно, что у Прокофьева свой стиль, но я вслед за ним тоже этим пользуюсь.

Сегодня интонационная основа нашей национальной речи утрачивается, деформируется, речь перестает быть интересно интонированной, ее влияние на музыку ослабевает. Диапазон современной художественно-поэтической интонации совсем не так широк, как если бы мы услышали голоса прошлого, скажем, Есенина (есть запись) — это иногда больше полутора октав²¹; или ближе к нашему времени — Вознесенского²², у него тоже не меньше. Слава Богу, слух мой позволяет выявить их диапазон, не зря прошли будни студенческие, когда мы занимались расшифровкой материала из фольклорных экспедиций.

М. Б.: Кто из композиторов так или иначе влиял на ваше творческое мировоззрение?

К. В.: Многие... Без Глинки, конечно, не обойтись, но прежде всего Мусоргского ощущаешь как благодатную почву. Причем не только тот Мусоргский, который «Бориса Годунова» написал, а и тот, который создал «Детскую», «Женитьбу». Там есть именно то, что идет от речи, от интонирования, слуша-

²⁰ Речь идет о двойных аккордах с восходящим или нисходящим тоном, которые встречаются в Первой, Второй и Четвертой сонатах Волкова. Этот яркий, узнаваемый элемент музыкальной ткани является своего рода лейтмотивом, скрепляющим форму данных циклов.

²¹ Запись доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=5sqy5hdhiqY>.

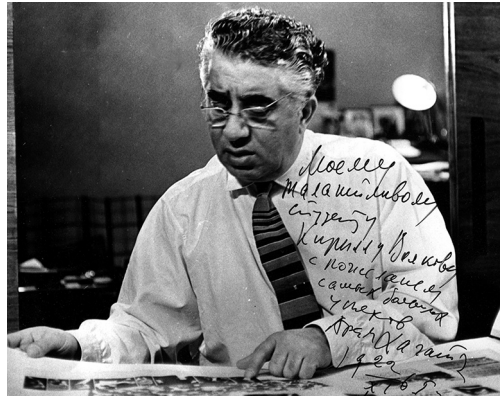
²² Запись доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=XmWEIRSNB5I>.

ешь и чувствуешь: какой прекрасный русский язык! Мусоргский услышал его и мелодизировал, а мы слышим просто речь, люди разговаривают... и как красиво, выразительно звучит!

Потом волей-неволей Стравинский. «Неволей» в каком смысле? Оттуда еще баян отчасти пошел... Стравинский, пожалуй, единственный, кто отнесся по-настоящему широко к русской народной инструментальной музыке. Кроме него только у Глинки в «Руслане и Людмиле» имитируется гусельное звучание, и в «Садко» Римского-Корсакова нечто подобное услышать можно. А у Стравинского весь русский период построен на попевках, наигрышах: жалейки, лиры, рожки, свирели и так далее... Позднее в его неоклассическом творческом периоде

тоже прослушивается эта основа. Из этого рождается вся его музыка, «Петрушка» особенно (там есть и меха гармошечные), «Весна священная»... Поэтому он мне и близок очень. Когда я молодым только еще вступил в Союз композиторов и показал концерт «Андрей Рублев»²³, кто-то из старших коллег сказал, что здесь очень прослушивается Стравинский. А Сергей Разоренов²⁴ ответил, что кто бы сейчас не обратился к фольклорным истокам, возникнут ассоциации со Стравинским, потому как то, что он сделал, долгое время никто не развивал...

Дальше, конечно, Мясковский, музыку которого я очень люблю. Мой учитель²⁵ говорил: «Кирилл, если бы был жив Николай Яковлевич, я бы вас за руку к нему в класс отвел, потому что вы бы друг другу очень подошли».



Надпись Арама Хачатуряна на дарственном фото: «Моему талантливому студенту Кириллу Волкову с пожеланием самых больших успехов»

Aram Khachaturian's inscription on the gift photo: "To my talented student Kirill Volkov with wishes of the greatest success"

²³ Концерт-картина для оркестра с солирующим квинтетом духовых «Андрей Рублев» (1970) написан по заказу города Халле (Германия); состоит из трех частей с интермедиями между ними и продолжает линию непрограммного симфонизма в творчестве Волкова. В этом сочинении композитор постарался отразить духовно-исторический облик России, сопоставив его с одной из центральных фигур русской иконописи. Автор использует своеобразный, тщательно выверенный набор выразительных средств внутри развитого Concerto grosso. Успех премьерных исполнений в ГДР (Дессау), Словакии (Братислава), на Кубе (Гавана) и в Чехии (запись на радио) обусловил новый заказ городской Филармонии Халле на Концерт для большого симфонического оркестра (1975).

²⁴ Сергей Алексеевич Разоренов (1909–1991) — советский композитор и педагог, учился в Московской консерватории у Н. Я. Мясковского (композиция), Л. А. Мазеля (анализ форм), Д. Р. Рогаль-Левицкого (инструментовка) и Г. Р. Гинзбурга (фортепиано). В разные годы работал редактором издательств Музыкального фонда СССР, Музгиз, «Музыка» и «Советский композитор». Автор симфонической музыки, инструментальных пьес для виолончели, скрипки, фортепиано, баяна, гитары и домры, а также романсов и песен.

²⁵ Речь идет о А. И. Хачатуряне, у которого композитор обучался в Московской консерватории и аспирантуре с 1962 по 1969 годы.

Последние годы — это Яначек. На Западе чаще звучит его музыка, что связано главным образом с широко развитой системой приглашения солистов, в частности, из Чехии — родины моравского диалекта. У нас его нечасто исполняют, поскольку еще и трудно. И петь, и играть нелегко, ведь чтобы это все почувствовать и передать в полной мере, надо, конечно же, иметь представление об интонационно сложном, непривычном для нас родном языке автора. Яначек моравскую речь описывает, как мягкий бархат или масло, и говорит, что не может не выразить эту красоту в музыке. Потрясающий композитор... И еще Богуслав Мартину. Вот они пятеро.

М. Б.: Как вы нашли и осознали свой путь в композиции?

К. В.: В своей городской молодости я был знаком с Натальей Сурковой, дочерью поэта Суркова²⁶, мы учились в Мерзляковке вместе. Впоследствии она стала довольно известной журналисткой, работала на популярной тогда радиостанции «Юность». Периодически приглашала меня на телевидение, где я рассказывал о музыке, которая на тот момент новой считалась. Однажды она сказала: «Знаешь, Кирилл, ты как трава пророс сквозь городской асфальт и смотришь на этот железно-кирпичный мир с удивлением». Я действительно очень интересовался фольклором и много работал с ним, хотя меня и не брали в экспедиции по здоровью. Наверное, эта тяга к крестьянскому искусству генетически заложена во мне...

А по-настоящему это выявил во мне мой Учитель — Хачатурян. Благодаря ему я потерял минимум времени на первом курсе консерватории, потому что он сразу и необыкновенно точно почувствовал, что я в каком-то смысле застрял: не знал, что и, главное, как писать. Я тогда, надо сказать, подражал Шостаковичу. Он не был моим любимым композитором, но я преклонялся перед гением и посещал все его премьеры, которые регулярно проходили каждый год. Арам Ильич предложил заняться гармонизацией и обработкой народных песен, отобрать лучшие из расшифровок, которые я постоянно делал. Таким образом он как бы окончательно расчистил асфальт вокруг меня, и тогда я почувствовал, что вот он — мой мир... Ну и потом стал дальше развиваться. Мне хотелось, чтобы была квинтэссенция и вокально-инструментального народного начала, и авторского оригинального письма — именно такую задачу мне нужно было решить.

А последнее, что я выдал из себя до того момента на первом курсе, — это музыка на стихи греческого поэта Никифороса Вреттакоса²⁷. Я стихотворных сборников покупал много, все, что можно, читал. Интересно было, что пишут поэты-современники.

²⁶ Алексей Александрович Сурков (1899–1983) — русский советский поэт и литературный критик, журналист, военный корреспондент. Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1951), Герой Социалистического труда (1969). Автор множества поэтических сборников, стихов, которые стали народными песнями («Бьется в тесной печурке огонь...», «Песня смелых» и др.), переводов, статей и очерков.

²⁷ Никифорос Вреттакос (1912–1991) — греческий поэт, академик Афинской академии наук, дважды лауреат Государственной премии; автор книг «Один из двух миров» (посв. СССР) и «Глубина мира», поэм («Героическая симфония», «33 дня», «Письмо Роберту Оппенгеймеру»), поэтических сборников («Под тенью и светом», «Гримасы человека», «Книга Маргариты», «Плумица»), которые переведены на многие языки мира.

М. Б.: Чьи стихи произвели наибольшее впечатление?

К. В.: Я читал Заболоцкого²⁸, Мартынова²⁹, но они не очень-то влияли на потребность писать музыку. Писал на народные тексты в основном, Симфония первая³⁰, например, Пушкин, конечно, «Бессонница», но я очень осторожно писал по нему — боязно ... Тютчев с его действенной философией тоже мне близок, гармонией рационального и эмоционального ...

Однажды Григорий Фрид³¹ (ранее я учился у него несколько месяцев в Мерзляковке, а после мы всегда были в контакте и очень хорошо общались) порекомендовал меня для работы с Леонидом Хейфецем³² для участия в постановке пьесы «Летние прогулки»³³ в Малом театре. На одной из репетиций Хейфец дал мне стихи Николая Рубцова³⁴ (он тогда еще не был известен,

²⁸ Николай Алексеевич Заболоцкий (1903–1958) — русский советский поэт и переводчик, член Союза писателей СССР. Репрессирован в 1938 году на основании тенденциозных «критических» статей, обвинен в создании контрреволюционной организации. Автор книги стихов «Столбцы» и поэмы «Торжество земледелия», которые сатирически описывают изъятия советской действительности. Также перу Заболоцкого принадлежат поэтический цикл «Последняя любовь», мемуары «История моего заключения», одна из лучших адаптаций «Слова о полку Игореве», художественные переводы.

²⁹ Леонид Николаевич Мартынов (1905–1980) — поэт, журналист и переводчик, лауреат Государственной премии СССР, член Союза писателей СССР. Участник неофициальной литературно-художественной группы «Червонная тройка» и антикоммунистического объединения сибирских литераторов «Памир», в 1932 году обвинен в контрреволюционной пропаганде и выслан в Вологду. Выступал с осуждением Б. Л. Пастернака в связи с публикацией романа «Доктор Живаго». Автор стихов (сборники «Лукоморье», «Эрцинский лес») и поэм, статей и очерков о Сибири, поэтических переводов, мемуаров («Стоглав»), сборников новелл («Воздушные фрегаты», «Черты сходства»).

³⁰ Симфония № 1 (Вокально-симфонические картины для меццо-сопрано и оркестра на русские народные тексты) написана в 1969 году и посвящена образу русской женщины. В интонационной основе сочинения — причеты и протяжные песни Русского Севера, а также детский фольклор.

³¹ Григорий Самуилович Фрид (1915–2012) — советский и российский композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, художник. Окончил Московскую консерваторию (1939) и аспирантуру (1948), учился у Г. И. Литинского и В. Я. Шебалина; участник Великой Отечественной войны, организатор и руководитель Московского молодежного музыкального клуба при Всесоюзном доме композиторов, с 1947 по 1961 год преподавал в Музыкальном училище при консерватории. Автор моноопер, симфонических и вокальных сочинений, музыки к кинофильмам, спектаклям и радиопостановкам, а также около 150 пейзажей, портретов, натюрмортов, которые в разное время были представлены на выставках в Москве и Вильнюсе; картины Григория Фрида содержатся в частных коллекциях Германии, Финляндии, Израиля (см.: URL: <http://museum.ru/N3478>).

³² Леонид Ефимович Хейфец (1934–2022) — советский и российский театральный режиссер, педагог, Народный артист РФ, лауреат Государственной премии имени К. С. Станиславского, профессор Российского института театрального искусства (ГИТИС). Преподавал в Высшем театральном училище имени М. С. Щепкина, театральном институте имени Б. В. Щукина, работал режиссером в Рижском театре юного зрителя, Центральном театре Советской армии, Московских театрах имени Владимира Маяковского и имени Моссовета, а также в Государственном академическом Малом театре с 1971 по 1986 год. Спектакль «Летние прогулки» по одноименной пьесе Афанасия Салынского поставлен Леонидом Хейфецем и Василием Чириковым в Государственном академическом Малом театре в 1982 году.

³⁴ Николай Михайлович Рубцов (1936–1971) — советский поэт-лирик, главной творческой темой которого была любовь к России и ее самобытности. Автор поэтических сборников «Волны и скалы» (1962, самиздат), «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970) и др. Черты поэзии Рубцова — классическая простота, романтическая искренность и философская масштабность.

распространяли его, как потом «Доктора Живаго»³⁵, — на печатной машинке), чтобы положить кое-что из них на музыку. Почитав стихи Рубцова дома, я сразу понял — это мой поэт. Его образы и есть музыка — застывшая река, последний пароход, отходящий от пристани... Стихи его мне очень близки ностальгией по «Руси уходящей»... ушедшей... Они захватывают эмоциональным потоком, и для меня это что-то необъяснимое. Если бы я мог писать такие стихи, то считал бы, что не зря прожил жизнь...

Как известно, тогда определенная литература, проза, философия, особенно писателей-эмигрантов, была нежелательной, но я ее читал — некоторые вещи просто замечательные. Особенно врезалась в меня переписка Цветаевой с Пастернаком...

Потом появился такой поэт, с которым я мог бы познакомиться, — он даже на нашей улице жил, но, как ни странно, не случилось. Это Юрий Кузнецов³⁶. В его творчестве много мысли, много рационального, на его стихи я некоторые вещи уже гораздо позже писал для хора, сложные, многопластовые, когда текст стихотворения прежде всего надо знать³⁷.

М. Б.: Дает ли вам какие-либо ориентиры для творчества изобразительное искусство?

К. В.: Все, что касается искусства, с самого детства меня интересовало, но мало привлекало развлекательное. Меня знакомили с художниками, ищущими новые пути. Кинетические скульптуры Вячеслава Колейчука³⁸ были интересны по-своему. Близко дружили семьями с Юрием Селиверстовым³⁹, он очень

³⁵ Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» о жизни российской интеллигенции первой половины XX века, считающийся вершиной творчества писателя, был негативно встречен партийной и официальной литературной общественностью СССР и запрещен к изданию. Впервые на русском языке нелегально изданный в 1958 году в Голландии тиражом 500 экземпляров, распространялся среди советских туристов на Всемирной выставке в Брюсселе. В том же году Пастернак был удостоен Нобелевской премии, но под давлением власти вынужден был от нее отказаться. Распространялся в СССР в течение трех десятилетий самиздатом.

³⁶ Юрий Поликарпович Кузнецов (1941–2003) — советский и российский поэт, литературный критик, редактор, переводчик. Основные темы творчества Кузнецова — извечные вопросы бытия, философское осмысление человеческого и божественного (поэмы «Путь Христа», «Сошествие в Ад»), символизм и мифология, война и мир («Возвращение»), история («Сказание о Сергии Радонежском»). Автор поэтических сборников (всего около 20) и переводов, многие стихотворения поэта положены на музыку.

³⁷ Хор «Знамя с Куликова...» на стихи Кузнецова написан в 2016 году и исполнен 27 декабря Государственным академическим русским хором имени А. В. Свешникова под руководством Евгения Волкова в Московском Доме композиторов. Автор указывает в аннотации к записи, что сочинение продолжает линию Сонаты № 2 для баяна «Опять над полем Куликовым».

³⁸ Вячеслав Фомич Колейчук (1941–2018) — советский и российский художник, представитель кинетического направления современного искусства, профессор Московского архитектурного института, член Союза архитекторов и Профессионально-творческого Союза художников и графиков (входит в Международную федерацию искусств ЮНЕСКО). Работы Колейчука находятся в собраниях Третьяковской галереи, Государственного русского музея, Московского музея современного искусства и Государственного центра современного искусства, а также за рубежом (Чехия, Великобритания, США, Франция, Бельгия).

³⁹ Юрий Иванович Селиверстов (1940–1990) — советский художник-график, член Союза журналистов и Союза художников СССР. Проиллюстрировал более 100 книг мировой и отечествен-

любил музыку, в частности Мусоргского, и был человеком очень высокой культуры, работал над портретами русских мыслителей и композиторов в несколько сюрреалистической манере. А одна из последних его работ — это художественное оформление комплекта пластинок оперы «Живи и помни»⁴⁰. Я уговорил его сделать иллюстрацию. Очень хорошо получилось. Кроме современников, как ни странно, мне очень дорого творчество совсем друг другу не близких по манере письма Виктора Борисова-Мусатова⁴¹ и Кузьмы Петрова-Водкина. У первого своя гамма, чистота стиля, этакий настоящий русский импрессионизм. А Петров-Водкин — яркий, прямой и такой же глубокий.

М. Б.: Как вы можете охарактеризовать собственный стиль письма и отношение к современным композиционным техникам?

К. В.: Я согласен с Эдисоном Денисовым, который говорил нам во время учебы, что не бывает полистилистики, а есть только эклектика. И все, что выпадало из стиля в любом искусстве, меня физически мучило... В музыке я не против этого, такие композиторы есть, у них много поклонников, и это действительно интересно. Но сам не выношу, не нравится, тут дело в моих личных пристрастиях, индивидуальном вкусе. В основе моего творчества — различные жанры: и песня, и музыка православия, и бытовая музыка рубежа XIX–XX веков (вальс из «Доктора Живаго»⁴², люди празднуют и танцуют, при том что размер меняется постоянно...). Но по своему внутреннему складу я всегда пытался объединить это в единое стилевое целое: не путем сложения или сопоставления, а сплавления через мое индивидуальное видение.

Что касается новых техник и средств композиторских, то я не отказываюсь от них, это мне не чуждо, даже интересно иногда. Просто понимаю, что это ничего не дает. В этом смысле для меня особенно дорог Мясковский. Ведь он был в курсе всех новшеств музыкального языка, но остался верен себе, что в его музыке слышно всегда. И Арам Ильич говорил, что столько уже сказано и написано, что если хоть одно слово в ноосфере останется от вас, то жизнь не зря прожита. Композитор Эдуард Хагагортян⁴³, который иногда ассистиро-

ной классики, создатель первых в советское время иллюстраций к Евангелию, автор проектов памятника Победы и воссоздания храма Христа Спасителя в Москве, а также декораций к театральным постановкам. Работы Селиверстова присутствуют в Третьяковской галерее, Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и в зарубежных собраниях.

⁴⁰ Опера записана Всесоюзной студией грамзаписи (оркестр Московского камерного музыкального театра, дирижер Владимир Агронский, звукорежиссер Павел Кондрашин, 1988) и издана фирмой «Мелодия» (С10 29147 002, 1990).

⁴¹ Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905) — русский живописец Серебряного века, ученик И. Ф. Ананьева, П. П. Чистякова и Фернана Кормона (студия в Париже), член Союза русских художников. Мастер символических изображений мира провинциального дворянства.

⁴² Балет «Доктор Живаго» по роману Бориса Пастернака создавался композитором в 1994–1996 годах. Музыка была значительно переработана во второй редакции и исполнена оркестром Государственной капеллы России Валерия Полянского (дирижер — Сергей Скрипка, либретто и балетмейстер — Константин Уральский). Поставлен в США (Де Мойн), Болгарии (Варна), России. Музыка удостоена Всероссийского приза «Душа танца» журнала «Балет».

⁴³ Эдуард Арамович Хагагортян (1930–1983) — советский армянский композитор, Заслуженный деятель искусств России. Окончил Ереванскую консерваторию (класс Г. Е. Егизаряна) и аспиран-

вал Хачатуряну в годы моей учебы и очень хорошо ко мне относился, призвал меня писать сочинения в разных стилях, используя новые приемы и техники. И я на это, конечно же, реагировал: появилась соната «Частоговорки»⁴⁴, за которую мне хотели двойку поставить в консерватории. Комиссия решила, что я использую восьмитоновую серию... И еще Концерт для оркестра... начинается со старинных попевок, а ближе к финалу включается короткий алеаторический фрагмент, после которого опять возвращается фиксированная нотная запись. Ведь в Концерте присутствуют и русская тема, и немецкая (Генделя), а алеаторический эпизод показывает как бы «наше» время. Может быть, это прямолинейно сделано, не знаю... вроде бы вот она (алеаторика) — есть, но не подходит всей музыке Концерта, чужеродна...

М. Б.: Диптих «Складень»⁴⁵ для баяна и органа посвящен Кириллу и Мефодию: почему именно эти инструменты? Далеко не часто можно встретить такое сочетание...

К. В.: Братья Константин⁴⁶ и Мефодий очень разные были, но природа одна. Маленькую икону-складень⁴⁷ я, конечно, видел, но не изображение впечатлило, а то, что она — единое целое, символ некоего двуединства, братской любви. Для воплощения замысла баян необходим как более живой по трепетности звука. В противовес баяну — философствующий, величественный, несколько отстраненный орган. Вообще-то, можно и дуэту баянистов играть эту пьесу, потому что темы пересекаются, перетекают из партии в партию. Нужно просто грамотно регистрировать и найти нужный характер звукоизвлечения. (К тому же не во всех залах хороший орган — возникают сложности с исполнением.) Гимн Чайковского, посвященный нашим славянским учителям, проходит во второй части в каноне у обоих инструментов. Важно регистрировать его так, чтобы орган не «задавил» баян. А в остальном даже небольшие расхождения между ними по микропульсации возможны. Все-таки миссия одна у Кирилла и Мефодия была, а пути часто и различались...

М. Б.: Возвращаясь к баяну... Наделяете ли вы его какой-то особой ролью в камерно-ансамблевых сочинениях или в Концерте с оркестром? Ска-

туру Московской консерватории (класс А. И. Хачатуряна), член правления Союза композиторов СССР, заместитель главного редактора издательства «Советский композитор». Автор опер и ораторий, балетов, шести симфоний, инструментальных концертов, музыки к фильмам.

⁴⁴ Соната для фортепиано № 2 «Частоговорки» написана композитором в 1966 году и впервые исполнена Семеном Бальшемом. Подверглась критике со стороны композитора Михаила Чулаки за использование серийной техники.

⁴⁵ Диптих для баяна и органа написан в 2010 году, впервые исполнен Михаилом Бурлаковым и Светланой Фурник (Большой зал Российской академии музыки имени Гнесиных, 2011) и издан на аудионосителе (издательство «Артсервис», ART-238, 2011). Во второй части произведения используется тема моравского песнопения, которую П. И. Чайковский положил в основу «Гимна в честь Кирилла и Мефодия».

⁴⁶ Монашеское имя Кирилл младший из братьев получил незадолго до смерти, приняв схиму.

⁴⁷ Складнем называется миниатюрная створчатая икона, пришедшая на Русь из Византии примерно в X веке. Бывают нательные и поставные (большого формата) для дома, путные (в дорогу) и походные (для процессий). Изготавливались из металлов (медь, железо, реже бронза), дерева, иногда покрывались разноцветной эмалью.

жем, у Губайдулиной в партии «Семь слов»⁴⁸ это Бог Отец, в «Silenzio»⁴⁹ — «чудовище, которое дышит»... Нет ли такого, например, в «Стихире»⁵⁰, «Складне», «Марии»⁵¹ или «Поклоне»?⁵²

К. В.: Скорее, нет, по крайней мере, я не стремился к этому. В «Складне» инструменты — это не столько два отдельных персонажа (Кирилл и Мефодий), сколько некое братское двуединство прежде всего, в котором и история наша, и люди, повлиявшие на нее. В «Марии» это два потока. Один — домра, ее русский голос, другой — баян; в баянной партии и французские шарманочные мотивики есть, отзвуки улиц, набережных Парижа, где музыканты в том числе



Александра Скрозникова, Кирилл Волков и Михаил Бурлаков после премьеры пьесы «Мать Мария» в Московском доме композиторов на фестивале «Московская осень» (2017)

Alexandra Skroznikova, Kirill Volkov and Mikhail Burlakov after the premiere of the composition "Mother Maria" at the Moscow House of Composers at the Moscow Autumn festival (2017)

⁴⁸ В семичастном цикле Софии Губайдулиной для баяна, виолончели и струнного оркестра (1982) инструменты символизируют три ипостаси Святой Троицы: Бог Отец (баян), Бог Сын (виолончель) и Святой Дух (струнные).

⁴⁹ Цикл *Silenzio* (Молчание) — пять пьес для баяна, виолончели и скрипки (1991). Композитор использует специфический баянный эффект — шум воздуха при нажатии кнопки отдушника, которым имитируется живое дыхание. Этот же прием встречается и во многих других баянных сочинениях С. А. Губайдулиной.

⁵⁰ «Стихира Иоанна Грозного» для виолончели и баяна (1994) посвящена Фридриху Липсу и Влადимиру Тонхе. В десятиминутном диалоге двух инструментов выражен глубокий исповедальный порыв, а в финальном разделе композиции цитируется мелодия стихир, авторство которой приписывается Иоанну Грозному. Впоследствии мелодия стала известна как белорусская народная песня «Перепелочка».

⁵¹ «Мать Мария» для домры и баяна (2017) — пьеса, посвященная Елизавете Юрьевне Пиленко. В 1932 году она приняла монашеский постриг в церкви Свято-Сергиевского православного института и получила имя Мария в честь святой Марии Египетской. В оккупированной фашистами Франции работала во Французском сопротивлении, спасая еврейских детей, французских и советских военнопленных. В феврале 1943 года арестована по доносу вместе со своим сыном и отправлена гестапо в концентрационные лагеря. Погибла 31 марта 1945 года в концлагере Равенсбрюк, спасая ценой собственной жизни молодую девушку: надела на себя ее одежду и вошла в газовую камеру. Через неделю лагерь был освобожден советскими солдатами. В 2004 году канонизирована Константинопольским патриархатом как преподобномученица. Произведение впервые исполнено в 2017 году Михаилом Бурлаковым и Александрой Скрозниковой (Малый зал Российской академии музыки имени Гнесиных).

⁵² Пьеса «Поклон Томмазо ди Челано» для виолончели и баяна (2008) посвящена св. Фоме Челанскому (итальянский писатель XIII века, последователь св. Франциска Ассизского, а также автор его жития). Ирландский историк XVI века Лука Ваддинг приписывает Томмазо ди Челано авторство латинского гимна «Dies irae», по данным других источников ему принадлежат только первые три стиха или окончательная редакция гимна. Первоначально была написана версия для органа и тромбона (впервые исполнена Татьяной Сергеевой и Иваном Вихаревым), позже автор переориентировал материал сочинения на баян и виолончель, существенно его переработав.

и на аккордеоне часто играли. Это портрет русской женщины большой души с героической и трудной судьбой, которая тесно связана с Францией. В «Поклоне» — история наша музыкальная и не только, в которой тема *Dies irae* такое важное значение приобрела, в чем заслуга Томмазо ди Челано. «Стихира» тоже устроена подобным образом.

В целом в отношении этих пьес справедливо будет разделять нечто Космическое, Вселенское, некий холодный Разум и то, что ближе к человеческой жизни, чувствам тех людей, о которых идет речь. Чувствам, которые они, возможно, испытывали на своем пути. Орган — первое, баян — второе (это в «Складне», например). Также и в ансамблях с виолончелью или домрой, только тут уже, конечно, высшие константы выражены средствами баяна в большей степени. Сама концепция подталкивает слушателя к тому, чтобы ассоциировать голос струнного инструмента с героем повествования, от этого не уйти... Это я позднее понял, но изначально не стремился к тому, чтобы персонажи соответствовали инструментальным партиям.

М. Б.: Вы сказали, что действуете интуитивно при сочинении музыки. Или все же есть некий план? Расскажите о процессе ее создания от формирования идеи до появления текстовых набросков.

К. В.: У каждого композитора есть определенный план и какая-то часть его совпадает в большинстве случаев, это связано с необходимостью сочинять музыку по заказу. У Баха, например, есть кетенский период творчества, когда он писал почти только светскую музыку, по заказу, ведь он был на службе у местного князя⁵³.

В моей практике есть сочинения заказные, есть косвенно заказные, но есть и те, которые изначально имеют творческий импульс, внешний или внутренний. С заказными сочинениями все понятно, это несложно. Косвенно заказные в моем творчестве связаны, например, с периодом, когда мой сын Евгений Волков⁵⁴ руководил хором имени Александра Свешникова. Я тогда чаще обращался к хоровой музыке, главным образом по этой причине. Просто знал, что есть возможность исполнить. А услышать написанное, конечно, всегда очень важно для композитора.

Импульсы были разные. Скажем, по прочтении литературных произведений. «Живи и помни» — один из таких примеров. Я уже писал клави́р, был в конце первого акта, когда ко мне обратился директор Музфонда, предложив сюжет Распутина положить в основу либретто оперы (тогда деревенская проза была одной из востребованных тем). Я понял, что лед тронулся — надо скорее заканчивать оперу.

⁵³ Князь Ангальт-Кетенский Леопольд щедро оплачивал капельмейстерскую работу И. С. Баха и предоставлял ему относительную свободу творчества, однако, будучи кальвинистом, не приветствовал музыку для богослужения.

⁵⁴ Евгений Кириллович Волков (р. 1975) — российский дирижер, хормейстер, педагог. Окончил Московскую консерваторию и аспирантуру в классе Б. Г. Тевлина, с 2011 по 2019 годы работал главным хормейстером Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова, в настоящее время — доцент Московской консерватории.

«Доктор Живаго» тоже, хотя поначалу не думалось писать этот балет по двум причинам. Во-первых, не все убедило в романе: любовный «четырехугольник», стихи Юрия Живаго — прекрасны, а вот претензии на эпический разворот (вроде бы «Война и мир» нового времени) не убеждали. Во-вторых, Арам Ильич в свое время нас «запугивал» балетами, специфической хореографических постановок — «нельзя ни минуты музыки писать без балетмейстера». А они меняются, хотят либретто понемногу переписывать, поэтому приходится все время музыку корректировать. Хачатурян имел в виду, конечно, судьбы своих балетов «Гаянэ» и «Спартак». Мы видели, как он страдает по этому поводу, потому что не мог отказать балетмейстерам... Прошел примерно год с прочтения «Живаго», а из головы он все не выходил. И я понял, что в памяти остаются страстные любовные сплетения романа. Эти скульптурно движущиеся отношения мне показались очень близкими к хореографическим номерам Бориса Эйфмана⁵⁵, когда все рождается из скульптур Родена. Необыкновенно эмоциональная хореография. И я ощутил желание писать. Это самое ценное, в таком состоянии все другое только отвлекает...

Ну а Гумилев сразу убедил. Я даже начал делать наброски, но идея балета постепенно отпала, растворилась в чувстве, что слово здесь не очень нужно (при всем уважении к поэту), по крайней мере, для меня. Хотелось выразить то, что над словом, а это только музыка. В итоге выбор пал на баян.

Бывает и просто: нечто рождается по большей части без какого-то явно-го внешнего влияния, особенно если говорить о непрограммной музыке. Это скорее про Вторую симфонию памяти Николая Мясковского. Я часто думал о Мясковском, чувствовал в нем родную душу. Но нельзя, так сказать, и от земли отрываться. Хачатурян говорил, что музыка — это и театральные моменты, которые мы должны учитывать, совсем без планирования тоже не обойтись. Когда я писал Первую симфонию, он посоветовал дать певиче соло в начале первой части, чтобы она не сидела просто так, потупив взор, в ожидании своего вступления. В итоге она поет в первой, третьей и пятой частях, получилось очень даже стройно по форме.

М. Б.: Существует ли по вашему внутреннему ощущению некая периодизация вашего творческого пути? Как менялись эстетические ориентиры, творческие интересы?

К. В.: Есть перемены в пристрастиях к некоторым жанрам, наверное... Период становления продолжался по первый курс консерватории включительно, когда я немного барахтался в освоении техники, ориентировался на Шостаковича, чье творчество в хорошем смысле доминировало над всеми нами,

⁵⁵ Борис Яковлевич Эйфман (р. 1946) — советский и российский балетмейстер, Народный артист России, художественный руководитель Театра Бориса Эйфмана и президент Академии танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург), лауреат Государственной премии России (1999, 2018). Автор хореографических постановок на музыку Б. Бартока, М. И. Глинки, И. Ф. Стравинского, А. С. Аренского, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, В. С. Калинникова, Р. К. Щедрин, И. Калныньша.

тогда еще студентами. Сюда в какой-то мере можно отнести оперу «Мужицкий сказ»⁵⁶, однако ее же можно обозначить как переход в следующий этап. Просто дальше почувствовал, что это неправильно: больше придумываю, чем творю. Ощутил себя в каком-то смысле марсианином, который не знает истории своей земли. Стал осваивать народное музыкальное искусство и понял, почувствовал свою принадлежность, вместе с тем не отдаляясь от мирового музыкального искусства.

Потом писал, как сложится, иногда обращался к конкретным источникам, но не было идеи специально связывать творчество с фольклором, то есть цитировать. Возникало нечто близкое к национальному, но мое, — не мог уже по-другому мыслить. И это большой период, когда мне хотелось пробовать сочинять в различных жанрах, прежде всего в инструментально-симфонических. Оперу очень ценил за поющее слово после опыта с «Мужицким сказом». Однажды Родион Щедрин сказал, что я слишком бережно, осторожно, с любованием отношусь к слову, а надо быть смелее: композитор же главный тут — менять ударения, слог... Мне такой подход показался надуманным. Если обращаешься к стихам, значит любишь поэта. Как же можно грубо вторгаться в его поэтическую ткань?.. Опера меня тогда очень захватила. А дальше двигался в сторону хорового творчества, продолжая осваивать то богатство, тот «пепел отцов, по которому мы ходим» (как часто говаривал Хачатурян). Но одно не мог освоить, потому что сначала к этому практически не было доступа. Я имею в виду все то, что связано с православием и написано людьми неизвестными для музыкально-повседневного бытования. Это духовная музыка крестьян, песни странников, духовные стихи. Бражников и Успенский мне помогли. Хоровое и духовное отразилось в музыке для баяна, особенно во Второй сонате. Тема войны и мира, как я ее чувствовал, отсюда тоже пошла.

Диффузия моих творческих интересов продолжается и по сей день. Идей много — Пушкин, женский хор... кое-что написано лет десять назад фрагментами, но было отложено, а сейчас возвращаюсь к этому материалу.

М. Б.: Каково ваше личное отношение к религии?

К. В.: Слава Богу, война не отняла у меня отца, его отозвали и он вернулся к нам. До сих пор дома есть его протершийся уже на сгибах аттестат с оценками, который он получил в Скобелевской классической гимназии. Так вот, в этом аттестате наряду с отличными оценками по пяти языкам есть единственная четверка — по закону Божьему. Он объяснял, что получить «отлично» по этому предмету было в каком-то смысле неприлично, потому что гимназисты того времени были демократических, либеральных взглядов, мода такая была. Но икона с окладом у нас висела в доме, как произведение ис-

⁵⁶ Опера в трех картинах «Мужицкий сказ» по мотивам повести Лидии Сейфуллиной «Мужицкий сказ о Ленине» написана по заказу Центрального телевидения в 1969 году. Поставлена в ГДР (Дессау, Дрезден), демонстрировалась в эфире берлинского телевидения, издана на аудионосителе фирмой «Мелодия» (С10 19709000, 1983).

кусства; отец не был партийным, и это его спасло. Мать была из обедневшего дворянства и верующей, конечно. Немного маскировались они в советское время, но она приводила нас с сестрой в церковь Воскресения Христова в Сокольниках посмотреть обряды православные, как готовятся к Пасхе, освящают дары. С ней же мы постоянно посещали и театры (музыкальные, драматические, кукольные) и очень часто концерты...

Трудно сказать, как я ощущаю себя сегодня в этом смысле, скорее, православным христианином, невоцерковленным, потому что хожу в церковь, но не очень-то методично... Однако религия вошла в мое сознание и кровь: это история моего народа, и я не могу отделить себя от нее. Можно думать, сомневаться, рассуждать согласно воле своей и разуму, но народ русский — не население, живущее сегодня вокруг, народ — это понятие историческое прежде всего.

М. Б.: Расскажите немного о новой Сонате⁵⁷ для баяна, пожалуйста.

К. В.: Это музыкальные письма к Араму Ильичу. Сейчас многие его вспоминают — празднуется юбилейный год композитора. И я тоже обращаюсь к нему, но вспоминаю не как колоссальную фигуру в музыке, а как старшего родственника, своего музыкального отца. Хотя мой родной отец тоже был очень музыкальным... Вначале думал, что будет две части, но потом склонился к трем. В Сонате есть тема Хачатуряна, которая необыкновенно проста, если сравнивать с другими мелодиями композитора. Вроде бы ничего в ней такого и нет, но западает в душу, мелодия-загадка такая. Она соприкасается с моей плачевой песенной темой, появившейся первоначально еще в Сюите⁵⁸.

Сонату я не ставил бы в один ряд с остальными, это не Пятая соната. Это элегия, камерная, более интимная, там нет конфликтных столкновений, эпоса или какой-то емкой концепции. Есть Квартет моего любимого Леоша Яначека, который так и называется «Интимные письма». Здесь, наверное, я где-то по тому же пути иду, только партитура для баяна.

М. Б.: Какие из ваших сочинений наиболее важны для вас и почему?

К. В.: Я думаю, что «Живи и помни». Повесть Распутина возникла в момент определенных надежд части нашего общества⁵⁹, а оперу я достаточно бы-

⁵⁷ Работа композитора над Сонатой-элегией «Письма к учителю» закончена в феврале 2023 года. Композиция состоит из трех частей, во второй используется мелодия (Andantino) А. И. Хачатуряна из первой тетради «Детского альбома» для фортепиано.

⁵⁸ Несколько небольших пьес написаны в 1993 году, позже наброски с дополнениями были объединены в сюиту для баяна из пяти частей: Былина, Короткая сказка, Витязи, Песня, Языческий танец. Впервые исполнена Семеном Шмельковым в концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных и издана 2012 году («Альбом для детей и юношества», М.: Музыка, EAN 9790660060575). Автор называет Сюиту «детской», поскольку ее окончательное оформление связано с инициативой Фридриха Липса пополнить оригинальный репертуар для детей музыкой современных композиторов.

⁵⁹ С исторических позиций 1970-е годы в СССР характеризуются снижением уровня внешнеполитического напряжения («разрядка» в холодной войне), возникновением правозащитного движения (после дела Синявского и Даниэля), развитием науки и промышленности, распростра-

стро написал, спустя несколько лет уже, вовремя в некотором смысле. С ней связан очень содержательный и интересный период моей жизни, почему она и ценна для меня. На второе место «Доктор Живаго» я бы поставил, конечно, потому что эта работа для меня стала экспериментом. Демократичная музыка, старинные романсы — все это оказалось очень близко душе. Кроме того, когда работаешь с хорошим балетмейстером, то видишь звук, интонацию, которые возникают в пластике, уже в другом искусстве. Это очень интересно было и воодушевляло меня на следующие работы.

Из баянной музыки это Третья соната. Фридрих Липс поставил трудную задачу, когда попросил написать ее, потому что нужны были именно народные темы, а творческую работу, в которой есть некий момент преодоления, я очень люблю. Нужно было вернуться к практике работы с конкретным материалом — вот это запомнилось. Второе сочинение — «Складень». Во-первых, я не очень понимал, почему письменность, уже существовавшая и достаточно развитая на Руси языческой, поменялась под влиянием братьев. Читал хороших авторов о Кирилле и Мефодии и их деятельности — замечательно написано, интересно, но мало новых сведений. Загадочность этих фигур не давала мне покоя, долго сидела в памяти. Возможно, это повлияло на формирование идеи. Во-вторых, стояла задача соединить в одной партитуре баян и орган, инструменты с разными «весовыми категориями». Я думал об этом и раньше, еще в студенчестве, когда писал Сонату-диптих⁶⁰, и решил, что если напишу «Складень», то что-то прояснится, может быть, такое сочетание и вовсе противопоказано. Но так до конца и не прояснилось... «Складень» — это дань тем людям, которые понимают, что культура и просвещение важнее многих вещей.

М. Б.: Придаете ли вы символическое значение каким-либо мотивам или интонациям в своем творчестве?

К. В.: У меня такое было... Если проводить аналогии с картиной художника, то это его росчерк на ней или на ее обороте. Но у меня не совсем так. Некоторые интонации или народные темы в сознании определяли основное настроение целого отрезка моей жизни. Это наигрыши, попевки, песни, чаще всего протяжные. Например, интонация бесконечной дороги... примерно в 60-е годы. Я включил ее в Симфониетту, хотя она присутствует и не на первом плане. А подсмотрел в Прибалтике: на проводах сидели птицы, наверное, как им удобно было сидеть, на крайних проводах, словно ноты на стане. Глядя снизу, я сразу же подставил скрипичный ключ, потому что птицы кричат высоко, воркует, поют... и летают тоже высоко. И если мыс-

нением новой литературы (преимущественно самиздатом) вопреки постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в том числе «деревенской прозы», а также резким ростом уровня образования населения.

⁶⁰ Речь идет о Сонате-диптихе для виолончели и органа (клавесина), написанной в 1964 году для Давида Герингаса. Впервые исполнена в Малом зале Московской консерватории (партия органа — Борис Романов, партия клавесина — Кирилл Волков).

ленно провести между ними линию, то образуется мелодия, похожая и на крылья, и на рисунок кардиограммы бьющегося сердца: *f2-d2-e1-d2-f2-f2-d2-e1-d2-f2-d2-e1-d2...* Литературовед Юрий Селезнев⁶¹ говорил, что образ дороги — определяющая, главная тема русского искусства⁶². Он имел в виду художников и поэтов прежде всего, а в музыке, думаю, это ощущение есть у Мясковского в главной партии виолончельного концерта⁶³ и особенно у Танеева в кантате «Иоанн Дамаскин» — «Иду в неведомый мне путь». Так что, может быть, Селезнев прав был...

Потом для меня символом была тема северной песни «Куда ж милый скрылся»⁶⁴. Это плач женщины, ждущей мужа-рыбака из Студеного моря, который, как уже сразу понятно, не вернется. Запись привез мне Андрей Никитин⁶⁵ из экспедиции по побережью Белого моря. В Концерте⁶⁶ для оркестра в конце ка-

⁶¹ Юрий Иванович Селезнев (1939–1984) — советский литературный критик, исследователь творчества Федора Достоевского (кандидатская диссертация «Поэтика пространства и времени романов Ф. М. Достоевского»), главный редактор серии художественно-биографических книг «Жизнь замечательных людей» (1976–1981), заместитель главного редактора журнала «Наш современник» (1981–1982).

⁶² Концепт пути в русской культуре, сформировавшийся на стыке язычества и христианства, является одним из основных. Понятие «русского странничества», как особого образа жизни православного человека, помимо фактического перемещения на большие расстояния (преимущественно в одиночку и пешком) предполагает поиск смысла жизни, правды или Бога через трудности и лишения, сам жизненный путь, устремленный к правильному и благому, судьбу. Представлен в литературе с XII века («Хождение во Святую землю» игумена Даниила — один из первых известных памятников русской словесности, описывающих религиозное путешествие), далее находит отражение в отечественной поэзии и прозе (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, С. А. Есенин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой), в иконописи — с XI века, в светском изобразительном искусстве наиболее ярко выражен в XIX веке, в музыке М. П. Мусоргского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, Р. К. Щедрин и др. Тема дороги в контексте национальной культуры разрабатывается в современных исследованиях по философии, культурологии, филологии.

⁶³ Концерт для виолончели с оркестром в двух частях Николая Мясковского (ор. 66, 1944), посвященный известному виолончелисту С. Н. Кнушевицкому (1907–1963), удостоен Сталинской премии I степени в 1945 году. Лирико-эпичная первая часть (монологичная соната с элементами разработки) отличается от предыдущих симфонических сочинений композитора умеренным драматизмом и эмоциональным равновесием.

⁶⁴ Тема песни звучит в фильме Дмитрия Демина «Терский берег» (1969) по сценарию Андрея Никитина, музыка Кирилла Волкова.

⁶⁵ Андрей Леонидович Никитин (1935–2005) — российский историк, археолог, литературовед и публицист. Изучал Волго-Окское междуречье (побережье Белого моря), участвовал в раскопках древнего Новгорода, Владимира, Тамани, Ярославля, Ростова Великого, Переславля-Залесского. Член Союза писателей СССР с 1973 года, с 1974 — Всесоюзного Географического общества Российской академии наук. Автор книг, статей, научных публикаций на темы охраны природного и культурного наследия страны, экономики российской провинции, Русского Севера, истории общественной жизни России начала XX века, текстологии древнерусского летописания.

⁶⁶ Концерт для большого симфонического оркестра написан по заказу Филармонии г. Халле (Германия) в 1975 году к юбилею местного оркестра. В основу Концерта положены темы, близкие русским наигрышам и протяжным песням, а также тема Г. Ф. Генделя из Оратории «О радости, печали и мудрости» (№ 13), которая звучит в третьей части цикла.

ждой части она тихонечко так звучит, как подпись на обороте картины, ниоткуда не вытекает и никуда не ведет... но она есть.

М. Б.: Благодарю вас, Кирилл Евгеньевич, за интересную беседу и ценные мысли, раскрывающие особенности творческого процесса композитора.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. С. Бурлаков — доцент кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки имени Гнесиных.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mikhail S. Burlakov — Associate Professor of the Bayan and Accordion Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 26.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 23.06.2023