

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Рябова Вера Андреевна

АНТОН БАТАГОВ:
ИЗБРАННЫЕ ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ – ПОЭТИКА
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор
Наталья Сергеевна Гуляницкая

Москва — 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл.....	14
1.1. «У могилы Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)».....	17
1.2. «Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту».....	18
1.3. «Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу».....	20
1.4. «Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту».....	22
1.5. «Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди».....	24
1.6. «Письмо Сергея Рахманинова Филипу Глассу».....	26
1.7. «Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Никколо Паганини».....	28
1.8. «Письмо Сергея Рахманинова Брайану Ино».....	29
1.9. «Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову».....	32
1.10. «У могилы Рахманинова. Постлюдия».....	33
Глава 2. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром.....	37
2.1. «Song 1» (Песня 1).....	44
2.2. «Meditation II» (Медитация 2).....	46
2.3. «The message» (Послание).....	48
2.4. «The undertaking» (Открытие).....	50
2.5. «Meditation XVII» (Медитация 17).....	52
2.6. «A hymn to God the Father» (Гимн Богу Отцу).....	53
2.7. «Song 2» (Песня 2).....	55
2.8. «Epilogue» (Эпилог).....	57
Глава 3. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» фортепианный цикл с отрывками из писем игумении Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон).....	59
3.1. «Серафима».....	62
3.2. «Надеемся вернуться».....	63
3.3. «Мир и война».....	64
3.4. «Пусть Господь укажет».....	66
3.5. «Мать и сын».....	67
3.6. «Проснусь – и снова будем вместе».....	69
3.7. «Рождество».....	71
3.8. «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград».....	72

3.9. «Не забывают».....	75
Глава 4. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен.....	80
4.1. Ты, который там. Хадевейх (XIII век, Фландрия).....	84
4.2. Марина. Марина Цветаева (1892-1941, Россия).....	85
4.3. Ветер. Эмили Дикинсон (1830-1886, США).....	87
4.4. Богиня. Зинаида Гиппиус (1869-1945, Россия).....	90
4.5. Это я. Майя Энджелу (1928-2014 США).....	91
4.6. Синемаграф. Евдокия Нагородская (1866-1930, Россия).....	93
4.7. Моя Королева. Энхедуанна (XXIII век до Р.Х., Шумер).....	95
4.8. Падайте, листья. Эмили Бронте (1818-1848, Англия).....	99
4.9. Поцелуй. Нина Искренко (1951-1995. Россия).....	101
4.10. Моя радость. Энн Уортон (1659-1685, Англия).....	104
4.11. «Темный человек». Мирабай (1498-1546, Индия).....	105
4.12. «Маленький ночной рок-н-ролл». Вера Полозкова (род. в 1986, Россия).....	108
4.13. Тайна. Анна Ахматова (1889-1966, Россия).....	111
4.14. Полет. Сара Тисдейл (1884-1933, США).....	113
4.15. Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме. Энн Аскью (1521-1546, Англия).....	114
4.16. Волною морскою. Кассия (810-865, Византия).....	117
P.S. Ты который там.....	120
Глава 5. Антон Батагов – автор саундтреков.....	122
5.1. «Музыка для декабря».....	125
5.2. Трагикомедия «Копейка».....	130
5.3. Музыкальная драма «Вдох-Выдох».....	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	147
Список литературы.....	151
Приложение А. Нотные иллюстрации.....	180
Батагов А. А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл.....	180
Батагов А. А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром	191
Батагов А. А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» фортепианный цикл с отрывками из писем игумении Новодивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон).....	206
Батагов А. А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен.....	220
Батагов А. А. Саундтреки. «Музыка для декабря», Трагикомедия «Копейка», Музыкальная драма «Вдох-Выдох».....	233

Приложение Б.	241
«I fear no more» Избранные песни и медитации Джонна Донна для баритона с оркестром (оригинальный текст).....	241
Отрывками из писем игумении Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон).....	247
«16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен (оригинальный текст).....	253
Приложение В. Интервью с Антоном Батаговым.....	266
Интервью № 1 (июль 2014 г).....	266
Интервью № 2 (февраль 2016 г).....	268

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Творчество Антона Батагова – композитора, пианиста, писателя – предмет широкого внимания и у нас, и за рубежом. «Я пытаюсь "озвучивать" цельное мироощущение, опирающееся на вертикаль, а не следовать за обрывками впечатлений, мелькающими перед горизонтальным взором и сиюминутными чувственными импульсами»¹. «В этом высказывании, принадлежащем А.А. Батагову, выражена суть его многоликого и насыщенного идеями творчества»².

Многие музыкальные произведения Батагова, привлекающие внимание своими заглавиями, – «Я долго смотрел на зеленые деревья», «Музыка для декабря», «С начала и до конца», «Избранные письма Сергея Рахманинова», «I fear no more», «The one thus gone», «16+» и др. – «явно говорят о том, что перед нами художник-концептуалист, для которого "имя и вещь" (термины А.Ф. Лосева) сопряжены особой смысловой и, возможно, знаково–семиотической связью»³. Тематическая палитра произведений – при своей широте и многообразии – включает в себя сакральное, философское, эстетическое и бытийственное начала.

В целом творчество Батагова, относимое к минимализму (при нелюбви автора к термину!), толкуется композитором по-своему. «Для него минимализм — это, в первую очередь, отношение к материалу и музыкальному времени, когда “каждая нота, каждый какой-то элемент в музыкальной конструкции обладает ценностью”; когда “не возникает желания использовать в качестве материала большое количество элементов, быстро сменяющих друг друга”»⁴.

¹ Бавильский Д. В. Функция музыки – устанавливать вертикаль [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] 2010. 20 март. URL: <https://www.batagov.com/slova/vertical.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

² Введение содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Антон Батагов: «Я пытаюсь озвучивать цельное мироощущение...» // Музыка и время. 2017. № 12. С. 48.

³ Там же. С. 48-49.

⁴ Введение содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Антон Батагов: «Я пытаюсь озвучивать цельное мироощущение...» // Музыка и время. 2017. № 12. С. 49.

Успех Батагова связан со многими аспектами, отражающими актуальные проблемы современного искусства. Его творчество, касающееся самых сокровенных струн души, горячо воспринимается слушателем. Неординарность мышления композитора обнаруживается на разных этапах творческого процесса – от зарождения замысла до воплощения его в конкретной композиции и представлениях аудитории. Однако при наличии множества интервью, как и других высказываний, отсутствует целостное исследование об арт-деятельности композитора. Социальная востребованность «слова» о композиторе обусловили возникновение данного диссертационного исследования и его актуальность.

Степень разработанности темы исследования. Сведения о творчестве Антона Батагова рассредоточены в разных источниках – в отдельных заметках и очерках музыковедов, а также в интервью и беседах с композитором. Среди исследовательских работ, в которых дается характеристика творчества композитора, выделяются следующие труды.

Н.С. Гуляницкая в книге «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика)», посвящая специальный очерк минимализму в музыке, рассматривает как общие принципы композиции, так и концептуальные установки Антона Батагова на примере различных жанровых форм («Колесо учения», «Избранные письма Сергея Рахманинова», «Тетрактис», «Музыка для декабря», «Вдох-Выдох»)⁵.

Е.А. Дубинец в труде «Моцарт отечества не выбирает» проводит краткий обзор творчества композитора, ориентируясь преимущественно на дискографию Батагова. Исследователь утверждает, что в музыку Антона Батагова «хочется закутаться и уже никогда не выходить из этой дымки беспокойного покоя, немудрствующей мудрости, незабываемого забвения»⁶.

⁵ Совсем недавно в свет вышло новое учебное пособие, в котором одна из глав посвящена Антону Батагову. См.: Гуляницкая Н.С. О современной композиции. М.: Музыка, 2019. 176 с.

⁶ Дубинец Е. А. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. М.: Музиздат, 2016. С. 270.

Отметим статьи и других авторов: Юлии Бедеровой – об опере «Диалог»;⁷ Зака Карстенсена – «Batagov returns to public performance with his Seattle debut at the Good Shepherd Center»;⁸ Петра Поспелова – о цикле «Избранные письма Сергея Рахманинова»⁹; Ольги де Корт – о цикле «Невидимые земли»;¹⁰ Елены Савицкой – о рок-кантате «Тот, кто ушел туда»;¹¹ Сергея Бирюкова – о «Письмах Игумении Серафимы»¹²; Сергея Уварова – «Антон Батагов представил сольную программу "Звонить – лететь"»¹³; Юлии Пантелеевой – о сочинениях, объединенных в CD альбом под названием «Post production»;¹⁴ об «Избранных письмах Сергея Рахманинова»¹⁵; Кристофа Шлюрена – «Anton Batagov Er setzt die

⁷ Бедерова Ю. А. Антон Батагов. Стратегия ускользания [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [сайт] 1998. № 1. URL: http://www.batagov.com/slova/strategia_uskolzania.htm (дата обращения: 20.11.2020).

⁸ Carstensen Z. Batagov returns to public performance with his Seattle debut at the Good Shepherd Center [Электронный ресурс] // Gathering Note: [сайт] 2009. 07 октябр. URL: <https://gatheringnote.wordpress.com/2009/10/07/batagov-returns-to-public-performance-with-his-seattle-debut-at-the-good-shepherd-center/> (дата обращения: 20.11.2020).

⁹ Поспелов П. Г. Снятие обета [Электронный ресурс] // Ведомости: [сайт] 2013. 19 сентябр. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/09/19/snyatie-obeta> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁰ Корт. О. Exploring Anton Batagov's Invisible Lands [Электронный ресурс] // Bachtrack: [сайт] URL: <https://bachtrack.com/review-debussy-batagov-ekaterinburg-october-2015> (дата обращения: 20.11.2020).

¹¹ Савицкая Е. А. Антон Батагов: Те, что пришли сюда [Электронный ресурс] // InRock: [сайт] 2016. 14 сентябр. URL: http://inrock.ru/live_reports/batagov_2016 (дата обращения: 20.11.2020).

¹² Бирюков С. Письма из мира, «Где нас нет» [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны: [сайт] URL: <https://musicseasons.org/pisma-iz-mira-gde-nas-net/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹³ Уваров С. А. «Антон Батагов представил сольную программу "Звонить — лететь"» [Электронный ресурс] // Classical music news.ru: [сайт] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/anton-batagov-zvonit-letet/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁴ Пантелеева Ю. Н. «Post production»: о методах музыкальной композиции А. Батагова [Электронный ресурс] // Научтехлитиздат [сайт] URL: <http://music.tgizd.ru/ru/arhiv/18185> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁵ Пантелеева Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова: к проблеме "функция-автор" в современном музыкальном дискурсе // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 4. С. 166-194.

Gesetze der Physik außer Kraft»;¹⁶ Артема Липатова – «Антон Батагов Big my secret. Piano recital Мелодия CD»¹⁷, «Антон Батагов Invisible lands fancymusic».¹⁸

Тематика интервью и бесед затрагивает широкий круг вопросов – от эстетических воззрений композитора до обсуждения конкретных конструктивных приемов, используемых в отдельных произведениях.

Официальный сайт Батагова включает многочисленные отзывы о творчестве композитора и его исполнительской манере. Среди них – ведущие отечественные и зарубежные деятели культуры: Аллан Эванс, Алекс Путс, Джон Шейфер, Уильям Куиллен, Ричард Костеланец, Эндрю Коннорс, Лев Малхазов, Екатерина Бирюкова, Теодор Курентзис, Наталья Зимянина.

Цель диссертационной работы – исследовать «художественное высказывание» и принципы композиции в избранных произведениях Антона Батагова, исходя из поэтики жанра как системы музыкально-литературных средств.

Задачи:

- рассмотреть круг сочинений, объединенных определением «избранные», как особый пласт в творчестве композитора, обусловленный совокупностью биографических и художественных предпосылок;
- выявить и охарактеризовать генеральное свойство рассматриваемых сочинений – их формосодержательную целостность;
- определить факторы, в наибольшей степени выражающие авторское начало в каждой исследуемой музыкальной композиции.

¹⁶ Schluren C. Anton BatagovEr setzt die Gesetze der Physik außer Kraft [Электронный ресурс] // Crescendo [сайт] 2018. 15 март. URL: <https://crescendo.de/er-setzt-die-gesetze-der-physik-ausser-kraft-1000027886/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷ Липатов А. В. Антон Батагов Big my secret. Piano recital Мелодия CD [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь [сайт] 2018. 09 декабр. URL: <https://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-big-my-secret-piano-recital-melodiya-cd/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸ Липатов А. В. Антон Батагов Invisible lands fancymusic [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь [сайт] 2020. 12 декабр. URL: <https://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-invisible-lands-fancymusic/> (дата обращения: 31.03.2021).

При выборе музыкального материала определяющим стало время создания: его начало относится, как мы полагаем, к 2009 году, то есть периоду возвращения Батагова на сцену после двенадцатилетнего молчания.

Соответственно, в работе задействованы масштабные циклы, написанные в этот период, а именно: «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013); «I fear no more. Избранные песни и медитации Джона Донна» (2015); «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» (2017); «16+» (женщины-поэты разных времен) (2019). Композитор, внутренне объединяя эти циклы, мыслит их как своеобразное взаимосвязанное целое: о письмах игумении Серафимы Батагов говорит следующее: «Это сочинение в каком-то смысле можно считать продолжением "Писем Рахманинова"¹⁹», о «16 +» утверждает, что это «продолжение моих размышлений, <...> которые были в "I Fear No More" и продолжились в "Письмах игумении Серафимы"»²⁰.

Кроме вышеназванных циклов, в диссертационное исследование включены избранные саундтреки из трех фильмов И.В. Дыховичного («Музыка для декабря», «Копейка», «Вдох-выдох»). Внедрение данного жанра обусловлено его особой ролью в творческой биографии композитора: именно с саундтреками произошло возвращение Батагова к концертным выступлениям. Саундтреки представляют собой своеобразный мост от более раннего периода творчества к более позднему. (Заметим также, что избранные саундтреки исполняются композитором в концертах наравне с другими сочинениями, что свидетельствует о важности и самоценности данной жанровой формы.)

Прием избрания, характерный для творческой манеры композитора, нашел отражение и в наименовании нашей работы. Сам композитор одобрил, что немаловажно, выбор сочинений: «На примере данных, избранных Вами

¹⁹ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [сайт] URL: <https://www.batagov.com/zvuki/GdeNasNet.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁰ Тимофеев Я. И. Антон Батагов: единство сексуальности и духовности – это не противоречие [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь: [сайт] 2019. 1 март. URL: <https://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/> (дата обращения: 20.11.2020).

произведений, можно проследить все закономерности, которые проявляются в других моих сочинениях, несмотря на разность их звучания»²¹.

Научная новизна обусловлена тем, что творчество Антона Батагова впервые становится предметом специального исследования. Ряд сочинений до сих пор не подвергался аналитическому описанию и впервые вводится в научный оборот.

Теоретическая и практическая значимость работы проявляется в актуализации тематики, связанной с музыкой сегодняшнего дня; в изучении конкретных образцов авторского стиля и стилистики. Полученные выводы могут способствовать дальнейшим исследованиям новейшей музыки в аспекте индивидуальных композиторских решений.

Практическая значимость работы может выражаться в возможности использования материалов и разделов исследования в учебных курсах для студентов средних и высших ступеней образования (в курсах гармонии, истории музыки, теории современной композиции и методологии музыковедческого исследования).

Методология и методы исследования находятся в русле актуального гуманитарного знания. В числе наиболее значимых назовем комплекс подходов, направленных на изучение стиля (А.Ф. Лосев, Д.С. Лихачев, А.В. Михайлов) и поэтики музыкального произведения (С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева). Особое значение для исследования имело «слово композитора» – как самого Антона Батагова, так и его современников: В. Екимовского, В. Мартынова, И. Соколова. В их трудах, высказываниях, репликах находит отражение творческое самосознание нынешнего поколения композиторов, каждый из которых идет собственным, часто неповторимым путем. Однако именно эта совокупность суждений становится для нас ценным источником представлений о стиле нынешнего времени, исследования которого нуждаются в ориентирах. Кроме того, авторские интерпретации собственных

²¹ Цитата взята из личной беседы В.А. Рябовой с А.А. Батаговым (от 03.10.2019 г).

сочинений являются важными герменевтическими указателями при изучении нового художественного материала.

Положения, выносимые на защиту:

- Творчество А.А. Батагова обладает ярко выраженным индивидуально-авторским началом, которое проявляет себя на всех уровнях поэтики его сочинений и рождает уникальные жанровые формы;
- Системообразующие параметры стиля композитора охватывают широкий спектр разнородных «первоэлементов»: произведения литературы, письма подлинные и символические и т.д. интегрируются в ткань музыкальных сочинений, образуя особую смысловую и художественную взаимосвязь.
- Музыкальная стилистика сочинений Батагова включает минимальный комплекс средств, при помощи которого, однако, выражается многообразный спектр идей и смыслов.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация ориентирована на обращение к рукописным материалам (нотам) и аудиозаписям произведений, а также на восприятие живого авторского исполнительства. Особое значение приобрели беседы, интервью с Батаговым, часть из которых представлена в Приложениях (с разрешения композитора).

Результаты исследования были опубликованы в журналах: «Музыка и время» (Антон Батагов: «Я пытаюсь озвучивать цельное мироощущение», Москва, 2017 г.); «Музыкальная академия» («Современное искусство – зачем оно?») На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова, Москва, 2017 г.); «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» («Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова, Москва, 2018 г.); в сборнике материалов международных научных конференций студентов 28-29 ноября 2012 года и 27-28 ноября 2013 года «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (Наблюдения за киномузыкой: о саундтреках Мартынова, Батагова, Карманова, Москва, 2014 г.), в сборниках научных трудов по материалам конференций в Союзе московских композиторов «Школа молодого

исследователя» (Music for screen: заметки о саундтреках Павла Карманова, Москва, 2014 г., Музыка в современном кино: саундтреки Антона Батагова, Москва, 2015 г.).

Отдельные разделы исследования апробировались – в дисциплинах: «Гармония», «Теория современной композиции», читаемых в Российской академии музыки имени Гнесиных (специальность 53.05.05 Музыкаведение). С докладами, связанными с темой диссертации, состоялись выступления на конференциях: «Наблюдения за киномузыкой: о саундтреках Мартынова, Батагова, Карманова» //РАМ им. Гнесиных, Москва 2014 г.; «Music for screen: заметки о саундтреках Павла Карманова» //Московский дом композиторов, Москва 2014 г.; «Музыка в современном кино: саундтреки Антона Батагова» //Московский дом композиторов, Москва 2015 г.; «Антон Батагов: композитор, исполнитель, критик» // РАМ им. Гнесиных, Москва 2016 г.

Структура диссертационного исследования определяется тем, как обозначена его цель и задачи. Основу составляют пять глав. Во Введении заданы основные установки диссертационного исследования.

В первой главе — «*Избранные письма Сергея Рахманинова*» фортепианный цикл» — описывается история создания произведения; указывается основная идея сочинения; представлена структура цикла, анализируется каждая из частей цикла, устанавливается жанровая форма.

Во второй главе — «*I fear no more*» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром» — дается краткая характеристика творчества Джона Донна, обозначаются темы, составляющие основу цикла, подробно исследуется план содержания композиции; анализируется цикл с позиции средств музыкальной выразительности, обозначается жанровая форма.

В третьей главе — «*Где нас нет. Письма игуменни Серафимы*» с отрывками из писем игуменни Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон)» — содержится информация о необычной истории создания сочинения; описывается композиторская интерпретация названия цикла; указывается структура композиции, анализируется каждая часть цикла, определяется жанровая форма.

В четвертой главе — «16+» (*женщины-поэты разных времен*) цикл песен» — представлено содержание и жанровая форма произведения, последовательно анализируются выразительные средства каждой часть цикла.

В пятой главе — «*Антон Батагов — автор саундтреков*» — анализируются избранные саундтреки к трем фильмам, созданным совместно с режиссером Иваном Дыховичным («Музыка для декабря», «Копейка», «Вдох-Выдох»). Выявляется жанровое своеобразие этой музыки в формате киномузыки и самостоятельных пьес, входящих в специальные концертные циклы.

В Заключении подводятся итоги проведенного исследования и дается план его дальнейшего расширения за счет видимых проблем.

В работе представлена библиография, состоящая как из отечественной, так и зарубежной литературы, включающей в себя 310 источников.

Приложения состоят из трех подразделов. Первый содержит нотные иллюстрации циклов и саундтреков. Во втором имеется оригинальный текст стихов из циклов: «I fear no more», «16+»; фрагменты из писем игумении Серафимы. Третий раздел состоит из интервью с композитором.

Глава 1. «Избранные письма Сергея Рахманинова» – фортепианный цикл

«Сочинение, которое поменяло современные ориентиры», – так газета «Ведомости» описывала впечатление от фортепианного цикла А.А. Батагова (Московская премьера)²². Необычна история создания произведения. Композитор вспоминает: «В октябре 2012 года я посетил могилу Рахманинова. Он похоронен на кладбище Кенсико <...> Великий музыкант, слышавший вселенную как ликующе-трагическое колокольное пространство, мощное и бескрайнее <...> Стоя у его могилы, я почувствовал, как это пространство резонирует во мне. Вернувшись домой, я начал сочинять фортепианный цикл»²³. И уже в мае 2013 года, в Перми, а несколькими месяцами позже и в Москве, состоялась премьера этого нового выдающегося произведения.

Основная идея цикла заключается в обращении С.В. Рахманинова (в формате писем) к ряду композиторов наших дней. Заметим, что к жанру «писем» обращался и сам Рахманинов в своем романсе «Письмо к К.С. Станиславскому от С.В. Рахманинова», сочиненном к юбилею Художественного театра в 1908 году (без опуса)²⁴.

Обратим внимание на то, что из получателей messages нет ни одного из его современников. Батагов объясняет это тем, что Рахманинову, не вовлеченному в авангардистские искания, пришлось «заглянуть "чуть дальше" и увидеть "тех, с кем ему захотелось поговорить по душам"»²⁵. Среди них: Симеон тен Хольт, Питер Гэбриэл, Арво Пярт, Людовико Эйнауди, Филип Гласс, Вим Мертенс, Брайан Ино, Владимир Мартынов.

²² Батагов А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

²³ Там же.

²⁴ Известны современные музыкальные переписки: В. Мартынова с Г. Пелецисом, а также Н. Корндорфа В. Мартынову и Г. Пелецису.

²⁵ Батагов А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

Всех названных композиторов (в том числе и Батагова), объединяет то, что они являются композиторами-постмодернистами (кроме Н. Паганини). Самого Рахманинова Батагов называет «анти-модернистом», поскольку «он не совершал революций, не "опережал время" и не боялся выглядеть старомодным»²⁶. Тем не менее, «незримое магическое присутствие» Рахманинова «ощущается в музыке» – и тех, кого называют «"современной классикой"», и тех, кого относят к рок-музыкантам²⁷.

Кроме того, Батагов осторожно указывает и на возможность услышать у Рахманинова ростки минимализма: «когда бесконечные рахманиновские мелодии раскручиваются из кратчайшего мотива – буквально из двух-трех нот – слово "минимализм" уже готово сорваться с языка...»²⁸.

Уместно указать еще на один фактор – сакральность, выражающуюся, в частности, в колокольности. Одним из первых, кто отметил влияние колокольного звона на музыку Рахманинова, был В.В. Стасов. Он писал о том, что колокольность глубоко укоренилась в симфонической ткани композитора, в связи с чем критик вводит понятие «колокольные ритмо-звучо-краски»²⁹. То же можно сказать и о творчестве Батагова: в таких его сочинениях, как «I fear no more», «Музыка для декабря», музыка к фильму «Вдох-Выдох» и, безусловно, в «Избранных письмах Сергея Рахманинова» ощущается влияние колокольности.

Важно отметить, что сам Батагов колокольный звон относит к минимализму³⁰. «Я, наверное, в прошлой жизни был звонарем, потому что колокольный звон с детства производил на меня не просто впечатление – что-то такое со мной происходило»³¹. Известно, что Рахманинов дорожил

²⁶ Батагов А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Азарова О. В. Колокола в музыке С. В. Рахманинова [Электронный ресурс] // Zvon.ru: [сайт] URL: <http://www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html> (дата обращения: 20.11.2020).

³⁰ Батагов А. А. Слова [Электронный ресурс] // malina.ru: [сайт] URL: http://malina.am/Series/anton_batagov995845html (дата обращения: 03.10.2019).

³¹ Там же.

воспоминаниями прошлого: «Одно из самых дорогих воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызывающимися колоколами Новгородского Софийского собора... Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты...»³².

Форма письма имеет для Батагова особый смысл – сокровенный, одухотворенный, – что чувствуется в его собственном виртуальном письме Рахманинову (от 28 марта 2014 года). «Дорогой Сергей Васильевич <...> Когда Вы играете – это разговор лично со мной. Разговор про меня <...> я каждый раз плачу, потому что каждая нота попадает в какую-то центральную незащищенную точку, и во мне всё становится другим. Я чувствую, как я меняюсь, и начинаю по-другому переживать мир. Вот так Вы играете»³³.

Очень точно, на наш взгляд, Батагов обрисовывает нынешнюю ситуацию в композиторском творчестве: «Вообще, Сергей Васильевич, я Вам хочу сказать, что ничего по сути дела не изменилось за 100 лет. Композиторы так до сих пор и ищут чего-то нового, и даже находят его. Или им так кажется. Композиторов хвалят за удачные изобретения, а ругают за "вторичность", "попсовость". Как будто смысл в этом»³⁴.

Обратимся к структуре произведения. «Избранные письма Рахманинова» содержат десять частей, восемь из которых являются самими messages, а первая и завершающая части становятся своеобразной аркой произведения. При концертном исполнении цикла Батагов всегда завершает его прелюдией Рахманинова h-moll, что также не случайно...

1. У могилы Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)
2. Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту
3. Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу
4. Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту

³² Азарова О. В. Колокола в музыке С. В. Рахманинова [Электронный ресурс] // Zvon.ru: [сайт] URL: <http://www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html> (дата обращения: 20.11.2020).

³³ Батагов А. А. День смерти Рахманинова [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html> (дата обращения: 20.11.2020).

³⁴ Там же.

5. Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди
6. Письмо Сергея Рахманинова Филипу Глассу
7. Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Никколо Паганини
8. Письмо Сергея Рахманинова Брайану Ино
9. Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову
10. У могилы Рахманинова. Постлюдия³⁵

Во всех messages (2-9) композитор создает mixed style, смесь стилей – Рахманинова, адресата и своего; «при этом никаких цитат здесь нет; только стилистические путешествия на машине времени»³⁶.

Рассмотрим эти письма более детально.

Своеобразным обрамлением цикла являются первая и последняя части, построенные на схожем тематическом материале. Так формируется своего рода арка, в которой сочетаются стили Рахманинова и Батагова, а Постлюдия может восприниматься как своеобразная кода всего цикла.

1.1. «У могилы Рахманинова»

(кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)

С первых же тактов, открывающих цикл, ощущается тот самый «резонанс», который композитор «почувствовал», находясь у могилы Рахманинова³⁷. Дыхание вечности, отрешение от времени, бесконечность пространства – вот тот художественный образ, который композитор создает, привлекая все музыкально-выразительные средства – высотность, метр, ритм, тембрику, фактуру.

³⁵ Батагов А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова. / А. А. Батагов. Текст: электронный // Антон Батагов: [сайт] 2013. URL: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

³⁶ Там же.

³⁷ Батагов А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова. / А. А. Батагов. Текст: электронный // Антон Батагов: [сайт] 2013. URL: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

В пьесе сочетаются черты тональности и модальности, ладовой и функциональной переменности, что в целом характерно для звуковысотной системы и Рахманинова, и Батагова³⁸.

Ощущение ликующе-трагического колокольного пространства создается метроритмическими и сонорно-регистравыми средствами: происходит частая смена размера (8/4, 5/4, 6/4) при относительной стабильности ритмического рисунка. Это стилистически содействует характерной интонационности, которая слышится как характерный прием русскости в музыке.

Своеобразно складывается форма «У могилы Рахманинова»: в основе лежат четыре (1-7, 8-11, 12-17, 18-21 такты) вариационно повторяющихся паттерна, между которыми имеются тематические, регистровые, фактурные сходства. Важно отметить, что нечетные паттерны (первый и третий) представляют собой более активное движение, длительное звучание, разнообразную гармонию по сравнению с последующими. Четные паттерны, звучащие как «отголоски прошлого» (но, тем не менее, чего-то очень важного), построены на чередовании двух гармоний в хоральной фактуре. Именно во время звучания последних паттернов складывается ощущение глубокой сосредоточенности, именно здесь наибольшим образом достигается эффект колокольности.

Заключается пьеса своеобразным вопросом – на незавершенной гармонии. Так в звучании первой части сочетаются репетитивно-минималистская техника Батагова и черты, присущие стилистике Рахманинова.

1.2. «Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту»

Симеон тен Хольт – нидерландский композитор, минималист, который к тональности и репетитивности обратился не сразу: с пятидесятых по семидесятые

³⁸ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок А.1.

годы он работал в авангардных техниках³⁹. После отказа от идеалов авангардизма (произошедшего в 80-х годах) Симеон тен Хольт устремился к минимализму.

Композиция представляет собой оригинальный сплав стилей А.А. Батагова, Симеона тен Хольта и С.В. Рахманинова. В целом — с точки зрения формы — мы наблюдаем здесь характерную для обоих композиторов, Батагова и Симеона тен Хольта, блочную структуру, образованную из начального четырехтактного паттерна. Исходный паттерн представляет собой гармоническое построение, базирующееся в основном на переменности двух аккордов: e-moll и G-dur⁴⁰. Именно это соотношение определяет всю композицию.

Всего в пьесе восемь блоков (условно обозначим: А 5-28 такты; В 29-48 такты; С 49-60 такты; D 61-72 такты; Е 73-84 такты; F 85-88 такты; G 89-108 такты; Н 109-117 такты), которые различаются, прежде всего, образно: созерцательные — А, С, G, Н; более драматичные — В, D, Е, F (не без созерцательного начала).

Заметим, что в начале пьесы музыкальные образы следуют в четкой последовательности: медитативный — активный; однако в дальнейшем внимание акцентируется на втором, поскольку на него приходится блоки Е и F, из которых последний является кульминацией пьесы. (Этот блок, на наш взгляд, вызывает ассоциации со стилем Рахманинова). Отметим также, что после кульминации происходит возвращение к первоначальному состоянию. Так в целом образуется последование, напоминающее формулу I:M:T, преобразованную в духе минималистской техники.

Разница между блоками проявляется следующим образом: созерцательные блоки имеют более ясно выраженную мелодию; они написаны в высоких регистрах в приглушенной динамике⁴¹. Драматические блоки отличаются имплицитной мелодией, богатой регистровой палитрой, яркой динамикой

³⁹ Симеон тен Хольт. [Электронный ресурс] // Филармония: [сайт] URL: <http://meloman.ru/composer/simeon-ten-holt/html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁴⁰ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Б.2.

⁴¹ См. Приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок В.3.

(обнаруживающейся в исполнении, поскольку в нотах она не значится), четкой артикуляцией, ритмическим разнообразием⁴². Объединяющим фактором, интонационно сближающим созерцательные и драматические блоки, является диатоника и довольно частая смена размера (10/8, 6/4, 3/4). Следует заметить, что развитие происходит не только между блоками, но и внутри них.

Варьирование — как принцип развития — имеет свои характерные особенности: оно осуществляется постепенно, в неторопливой временной последовательности. При этом аккомпанирующий пласт — это неизменно гармоническое и ритмическое звучание, являющееся интонационным стержнем всей композиции.

Надо сказать, что возникают некоторые ассоциации со знаменитым *Canto ostinato* самого Симеона тен Хольта.

1.3. «Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу»

Перед тем как перейти к анализу музыкального письма, необходимо отметить некоторые сходные черты музыки Питера Гэбриэла и Антона Батагова. В творчестве обоих композиторов удивительным образом сочетаются разнообразные тенденции, — такие, как рок, джаз, этника, и др. В сочинениях этих композиторов пересекаются и некоторые жанры: вокальная музыка, киномузыка. В целом, творчество обоих музыкантов отличается концептуальностью (от названия альбома до перформанса). Помимо композиторской деятельности, как Батагова, так и Питера Гэбриэла увлекает исполнительство, а также литературная работа⁴³.

Однако при наличии некоторых общих черт, творчество каждого из композиторов глубоко индивидуально. Батагов является приверженцем минимализма и постминимализма; П. Гэбриэл — представитель самых

⁴² См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Г.4.

⁴³ Батагов — либретист, переводчик, создатель статей; Гэбриэл — поэт.

разнообразных форм рока (арт-рок, прогрессивный рок, экспериментальный рок, поп-рок). В целом для указанных форм рока характерно усложнение посредством влияния музыкальных средств разнообразных направлений – народной музыки, джаза, академической музыки и даже авангарда.

Письмо Питэру Гэбриэлу, являющееся одним из самых драматичных посланий цикла, написано в технике минимализма. Это проявляется, прежде всего, в форме варьированного паттерна. (Всего в пьесе 12 паттернов: А 1-10 такты, В 11-18 такты, С 19-26 такты, D 27-34 такты, Е 35-42 такты, F 43-50 такты, G 51-58 такты, Н 59-66 такты, I 67-74 такты, J 75-82 такты, К 83-90 такты, L 91-106 такты).

Первое проведение, данное в сжатом формате и сдержанной хоральной фактуре, играет роль вступления (может вызывать ассоциации со стилем Рахманинова)⁴⁴; а последние два (91-106 такты), звучащие в самом высоком регистре (этой пьесы) и разреженной фактуре, воспринимаются как своеобразное послесловие. Заметим также, что Батагов, похоже, воспроизводит в восьмом и девятом проведениях паттерна (59-74 такты) характерный прием П. Гэбриэла – перенесение звучания в низкие регистры и подача материала в более мрачном виде (это воспроизводится посредством электроники, например как в саундтреке «Signal to noise» из кинофильма «Банды Нью-Йорка»)⁴⁵.

Второе проведение благодаря большому количеству украшений имеет оттенок этнического характера, что свойственно как для адресата, так и для автора цикла⁴⁶. Наряду с этим, некоторые паттерны (например, D-G, J, K) обладают рельефной мелодией, также вызывающей ассоциации с темами П. Гэбриэла, – благодаря своей простоте, повторяющимся оборотам, нисходящему движению. Однако указанные проведения (D-G, J, K) не являются повторением друг друга.

⁴⁴ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Д.5.

⁴⁵ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» Фортепианный цикл Рисунок Е.6.

⁴⁶ См. приложение А. Фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова». Рисунок Ж.7.

Во всех паттернах этой пьесы происходит варьирование за счет регистра, фактуры, динамики и темпа. Наибольшие изменения касаются ритма: композитор использует синкопирование, пунктиры, полиритмию, ритмическое дробление. Кульминация пьесы приходится на два паттерна, звучащих перед заключительными; и создается она посредством усложнения фактуры, усиления динамики, расширения регистрового диапазона, ускорения темпа.

Неизменной составляющей музыкального повествования является гармония, выполненная в рамках *c-moll* с небольшим отклонением в параллель. Гармония отличается простыми, устойчивыми оборотами, характерными для песен П. Гэбриэла.

В целом эта пьеса представляет собой оригинальный сплав музыкальных языков двух художников. Однако в первых тактах вступления (за счет протяженных длительностей, кварто-квинтовых интонаций) создается некоторое ощущение незримого присутствия третьего персонажа – Сергея Васильевича Рахманинова.

1.4. «Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту»

Композиция представляет собой блочную разветвленную структуру. (Всего пьеса содержит четыре варьированно повторяющихся блока (А 1-17 такты, В 18-33 такты, С 34-49 такты, D 50-65 такты, кода 66-74 такты). Исходный паттерн (А) состоит из скупого и прозрачного двухголосия – ведущей мелодической линии и аккомпанирующего органного пункта, – сразу же ассоциируемого с *tintinnabuli style* А. Пярта. В следующий блок (В) добавляется еще одна партия, основанная на скачкообразном движении. Блок С продолжает наметившийся путь развития, уплотняя его противодвижением и сохраняя тот же модус. D содержит основную мелодию, скачкообразную из блока В и две выдержанные партии (на «е» и «а»). Кода построена на тех же голосах, что и D, исключения составляют выдержанные партии (на «е» и «с»). Так устанавливается пяртовская скрытая динамика

движения, сохраняющая диатонический уровень и простую аккордику в контексте неизменного ритма и метра.

В целом для пьесы характерна глубокая медитативность, что проявляется за счет повторяемости паттернов, медленного темпа, размера $12/8$ ⁴⁷. Однако в пьесе явно присутствует и развитие от утонченно-философского состояния к напряженно-драматичному.

Как уже говорилось, в пьесе нашла отображение техника композиции, изобретенная Арво Пяртом, – тинтиннабули, основанная на взаимодействии двух начал. «Возникает своего рода напряжение между обоими голосами, которые, с одной стороны, дополняют друг друга, а с другой – поляризуются, как в электричестве, где есть положительный и отрицательный полюса»⁴⁸. Сам автор композиционного приема объясняет это объединение математически: « $1+1=1$ »⁴⁹.

Напряженно-драматическое составляющее письма берет свое начало с паттерна C и сохраняется до конца⁵⁰. Происходит это за счет усложнения фактуры, постепенного усиления динамики и понижения регистра, некоторого ускорения темпа. Отметим, что в драматичной кульминации, приходящейся на вторую часть паттерна D, основная тема отсутствует. Используются только скачкообразная (из блока B), звучащая весьма масштабно, за счет изменений в фактуре (аккордового склада), и выдержанная партия на «е», усиливающая напряжение посредством низкого регистра и развитого ритма.

Так возникают ассоциации с колокольностью Рахманинова. В коде этого письма Арво Пярту драматизм сочетается с мрачностью, создаваемой, в основном, посредством звучания исключительно в низких регистрах.

В целом музыкальное развитие соответствует многим образцам Батагова: наличие темы-импульса (или тем), динамизация, достигаемая комплексом средств, кульминация и своеобразное послесловие. Так возникает картина

⁴⁷ См. приложение А. Фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова». Рисунок 3.8.

⁴⁸ Пярт А. Беседы, исследования, размышления. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 53-54.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ См. приложение А. Фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова». Рисунок И.9.

движения, нарисованная Батаговым, – от утонченно-философских интонаций Арво Пярта к драматично-напряженным Сергея Рахманинова.

1.5. «Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди»

Это письмо, являющееся одним из самых светлых посланий произведения, представляет собой сложное семантическое единство музыкального языка Батагова, Рахманинова и Л. Эйнауди. Необходимо отметить, что Людовико Эйнауди (как и последующий адресат Ф. Гласс) входит в число особо почитаемых Батаговым зарубежных композиторов. В подтверждение этого приведем одно из высказываний Батагова: «Эйнауди – великий композитор <...> Эйнауди – это музыка, которая относится к категории contemporary classic. Эта музыка по-настоящему современна именно потому, что много на что опирается. Великая итальянская традиция – то, на что не стыдно опереться. Эйнауди дана какая-то удивительная степень соединения доступности с глубиной, силой и красотой»⁵¹. (Этот резонанс – соединение, казалось бы, несоединимого обнаруживается с первых нот звучания.)

Переходя к вопросам формо-содержательного характера, необходимо правильно воспринять художественный образ этого послания. Прежде всего, это любовь, свет, радость душевно-духовного характера. Это не случайно, поскольку каждый из этих композиторов ценит эстетическое. Красота, прекрасное, возвышенное – эти классические категории являются для Батагова «сущностным ядром»⁵² любого произведения.

В целом «Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди» представляет собой пример постминималистской композиции, в которой заметно проявляются репетитивная техника и музыкальные паттерны. Важно отметить, что «русское» у

⁵¹ Барабанов Б. «Любой "изм" ограничивает определяемый объект» [Электронный ресурс] // Коммерсантъ: [сайт] 2016. 23 мая. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2994477.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁵² Бычков В. В. Эстетическая сущность искусства [Электронный ресурс] // Институт философии Российской академии наук: [сайт] URL: <https://iphras.ru/page50202297.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

Батагова прослеживается даже при исполнении зарубежной музыки. Например, при исполнении Батаговым этюдов Филипа Гласса, последний воскликнул: «Вы так по-русски это играете! Всем сердцем»⁵³. «Русское» выражается и в самом музыкальном письме – в тонально-модальном мышлении, прежде всего. В этой композиции используются лады: ионийский и лидийский, данные как совместно, так и в последовании. Немаловажно, что тонально-модальное мышление свойственно всем трем композиторам.

Также объединяющим фактором Рахманинова, Батагова и Л. Эйнауди является наличие мелодии, выражающейся преимущественно в верхнем пласте, а также в полифонии (33-46 такты)⁵⁴.

Ощущение объемности и пространственности – это восприятие есть результат искусного применения ритмического параметра. Проще: возникает полиритмия, и ритм каждого из пластов (всего два) остается константным на протяжении всей части. Кроме того, звуковысотные пласты, направленные друг к другу, построены на волнообразном движении, что также способствует ощущению пространственности.

В связи с вышесказанным, встает вопрос формы этой пьесы. Ассоциация с романтической одночастной композицией не случайна: текст письма представляет собой неразрывное, единое поле музыкального высказывания.

Характеризуя музыкальную поэтику, необходимо отметить, что отдельные параметры мобильны и занимают активные позиции – такие, как высотность, тембр; другие – более стабильны, а именно ритм, артикуляция, динамика. (Заметим, что динамические качества не отмечены в тексте и проявляются непосредственно, при исполнении композитором.)

⁵³ Свое 80-летие Филип Гласс отметит в Карнеги Холле исполнением новой одиннадцатой симфонии [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение: [сайт] 2017. 31 январ. URL: <http://muzobozrenie.ru/svoe-80-letie-filipp-glass-otmetit-v-karnegi-holle-ispolneniem-novoj-odinnadtsatoj-simfonii/> html (дата обращения: 20.11.2020).

⁵⁴ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок К.10.

1.6. «Письмо Сергея Рахманинова Филипу Глассу»

А. Батагов называет ранние минималистические композиции Гласса «ортодоксальными»⁵⁵. «Затем Гласс постепенно стал сдвигаться в сторону, которую называют даже словом "романтизм", – но это слово совершенно не годится. <...> Его сочинения, начиная с 80-х годов, звучат как нечто, якобы привычное, ласкающее слух секвенциями, позаимствованными из XVII и XIX вв.; как нечто очень мягкое и человеческое (в отличие от жесткого, математически выверенного надчеловеческого космоса музыки, написанной в конце 60-х и в 70-е)»⁵⁶. Однако внутри этой музыки «всегда есть тот стержень, вертикаль, взгляд с "той" стороны, который есть в "ортодоксальных" вещах Гласса»⁵⁷. И этот синтез оказывает удивительное воздействие, поскольку внешне музыка эмоциональна, а внутри звучит «правда», которая со временем не исчезает и продолжает жить неумолимо и безусловно⁵⁸.

В связи с вышесказанным не удивительно, что письмо Филипу Глассу сочинено в романтико-минималистском духе. Эта романтичность является следствием не только музыкального языка Ф. Гласса; здесь виден и слышен почерк самого Рахманинова. Благодаря такому сочетанию, «Письмо Филипу Глассу» можно было бы отнести к самым вдохновенным, экспрессивным страницам цикла.

В отличие от многих других, данное письмо имеет специфическую тональную основу. Глубокий h-moll Ф. Гласса решен в духе драматического h-moll Рахманинова (включая и знаменитую «субдоминанту»).

Один из основных элементов письма Батагова – мелодизм, находящийся в лоне гармонического окружения и пронизывающий всю текстуру произведения. В целом такой тип мелодического движения – то выдвигающегося «на передний

⁵⁵ Батагов А. А. Концерты [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [сайт] URL: http://www.batagov.com/concerts/recital_night_train.html (дата обращения: 20.11.2020).

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

план», то растворяющегося в массивной звуковой палитре, – характерен и для стиля Рахманинова⁵⁹. В связи с этим нельзя не отметить присущее для него (Рахманинова) единство двух противоположностей: созерцательности – как долгому пребыванию в одном душевном состоянии и «активной устремленности»⁶⁰. В письме к Филипу Глассу этот синтез проявляется в чередовании различных музыкальных образов (1-22; 22-70 такты)⁶¹.

Своеобразно складывается форма этой части – в виде чередующихся двухчастных разделов. Их начальные такты выполнены в созерцательном духе; они представляют собой более статичное звучание, образующееся благодаря протяженным длительностям и ограниченному выбору гармонии. Такое сочетание средств выразительности – гармонии, ритма, регистра и фактуры – встречается как в произведениях Рахманинова, так и в композициях Ф. Гласса.

В следующих разделах письма музыкальные параметры более мобильны. В гармонии это выражается посредством мелодико-гармонических модуляций, многотерцовых аккордов с побочными тонами и фонизма (оттесняющего функциональность). Своеобразной лейтгармонией письма выступает именной аккорд Рахманинова (данный в энгармоническом виде). (Отметим, что такая же гармония – довольно частое явление в киномузыке Ф. Гласса.) Мелодия, основанная на плавных опеваниях, придает некую русскость общей интонационности.

Особого внимания в письме Ф. Глассу заслуживает фактура, а именно: хоральность, имитирующая текстуру некоторых рахманиновских произведений, стратификация пластов, данных в полиритмии, и др. Несмотря на осязаемый синтез техник Рахманинова и Ф. Гласса, на протяжении всей пьесы ощущается незримое присутствие самого Батагова, поскольку именно он решает, в какой мере сочетать взаимодействие адресанта и адресата.

⁵⁹ Келдыш Ю.В. Сергей Васильевич Рахманинов [Электронный ресурс] // Belkanto.ru: [сайт] URL: <http://www.belkanto.ru/rachmaninov.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁶⁰ Там же.

⁶¹ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Л.11.

1.7. «Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Никколо Паганини»

Из всех писем – это единственное послание, адресованное сразу двум композиторам. Возможно, что, с одной стороны, Батагов уловил близость мировоззрения между музыкантами разных эпох; с другой – не исключено, что такое взаимодействие характерно и для его собственного творчества. Бельгийский композитор, пианист, гитарист, музыковед⁶², продюсер⁶³, Вим Мертенс является минималистом, хотя и начинал свой путь как авангардист. Жанровая картина сочинений В. Мертенса богата и разнообразна: ансамбли, сольные фортепианные и вокальные произведения, циклы, написанные как для одного, так и более инструментов, а также музыка для кино⁶⁴, театра и даже показа мод⁶⁵.

Не случайно, что для создания портрета Н. Паганини Батагов использует его знаменитую тему Каприса № 24⁶⁶ (данную в несколько измененном варианте), а образ В. Мертенса воссоздает при помощи интонаций, напоминающих его произведения (пьесы «Wound to wound», «No Testament»).

Блочная структура, характерная для формообразования цикла избранных писем, свойственна и для Вима Мертенса. В целом это письмо содержит шесть блоков (А 1-13 такты; В 14-26 такты; С 27-38 такты; D 39-50 такты; Е 51-63 такты; F 64-76 такты). Первый блок интонационно схож с основной темой Каприса № 24, в то время как последующие все больше приближаются к стилю В. Мертенса. (Вместе с тем во всех блоках наблюдается связь с первоначальным вариантом темы⁶⁷, проявляется это, прежде всего, благодаря сохранению гармонии, тональности, а в блоках В и С имеются интонационные связи и с мелодией темы.)

⁶² Вим Мертенс написал первую книгу, посвященную американским минималистам: Ла Монте Янгу, Терри Райли, Стиву Райху, Филипу Глассу,

⁶³ Wim Mertens [Электронный ресурс] // Wim Mertens: [сайт] URL: <http://www.wimmertens.be/biography/html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁶⁴ «Father Damien» 1999 год, режиссер Пол Кокс, «Fiesta» 1999 год, режиссер Пьер Бутрон.

⁶⁵ Wim Mertens [Электронный ресурс] // Wim Mertens: [сайт] URL: <http://www.wimmertens.be/biography/html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁶⁶ См. приложение А. Фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова». Рисунок М.12.

⁶⁷ Исходный вариант звучит в конце композиции (в сокращенном виде), что создает интонационную арку.

На протяжении всей пьесы сохраняется исходный вариант фактуры: в верхнем регистре мелодия, в нижнем – аккомпанирующий пласт. (Фигурации в шестнадцатых характерны и для В. Мертенса, например, в композиции «Wound the wound»)⁶⁸. Следует также отметить, что мелодия пьесы представлена в разных вариантах – явно и не столь определенно, что довольно часто проявляется в произведениях В. Мертенса (например, в композиции «Struggle for Pleasure»).

Важнейшим параметром пьесы является ритм, за счет которого (в совокупности с мелодией) происходит постепенная трансформация стилистики – от Н. Паганини к В. Мертенсу. Также заметим, что в исходном блоке изменения (по сравнению с оригиналом Н. Паганини) касаются именно ритмического рисунка, который варьируется в каждом последующем блоке – пунктиры, ритмическое дробление, акцентирование различных долей.

В целом в этом письме находит отображение почерк всех четырех композиторов: Антона Батагова, Сергея Рахманинова, Никколо Паганини, Вима Мертенса, – что выделяет его жанровую форму в пространстве всего цикла.

1.8. «Письмо Сергея Рахманинова Брайану Ино»

Брайан Ино является создателем жанра и автором музыкального термина эмбиент. «*Ambient*» в музыкальной практике конца XX века толкуется, как известно, неоднозначно: как музыкальный жанр, как «графическая оболочка для ОС "MorphOS"», а также как понятие рекламной деятельности, «обозначающей нетрадиционные СМИ»⁶⁹.

По словам Брайана Ино, «звук, преобразованный через его "эмбиентную

⁶⁸ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Н.13.

⁶⁹ Эмбиент. [Электронный ресурс] // Академик: [сайт] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/14752>. (дата обращения: 20.11.2020).

систему", воспринимается как "часть вибраций окружающей среды, как цвет спокойного рассеянного света или шорох дождя"⁷⁰. Кроме того, композитор описал сам «принцип эмбиента – развитие музыки за счёт себя же, предоставление исполнителю роли пассивного творца»⁷¹. (Композитор признавал «влияние Эрика Сати, Джона Кейджа, а также дроун-музыки») ⁷².

Вся пьеса основана на принципе «накапливания» звуков, собирания их в звукокомплексы – как самостоятельные единицы звучания, отделенные друг от друга звуковые сущности⁷³. Так композитор, на наш взгляд, претворяет жанр эмбиента в своем музыкальном повествовании.

В целом пьеса представляет собой структуру, также состоящую из нескольких блоков, мягко и плавно переходящих друг в друга. Первый блок (1-21 такты) – экспозиция трёх паттернов, составляющих интонационную основу пьесы⁷⁴. Диатоническая гармония, фонически и пространственно расплывчатая на все регистры фортепиано и отчлененная гранд-паузами⁷⁵, скреплена повторяющимся мелодическим стержнем (звукоряд e-moll).

Последующие блоки основаны на варьировании исходных паттернов, а точнее их элементов (II блок, 22-42 такты, – на основе первого паттерна; III блок, 43-63 такты, – на материале второго паттерна, IV блок, 64-82 такты, – на элементах третьего паттерна).

Рассмотрим исходные паттерны, в которых наблюдаются как общность, так и различие. Схожесть проявляется в отношении многих параметров: безразмерности (на протяжении всей пьесы)⁷⁶, ладовости (все паттерны написаны в диатонике), ритмики (движении триолей), богатого регистрового диапазона и

⁷⁰ Ambient. [Электронный ресурс] // Music score: [сайт] URL: <https://musicscore.ms/genres/157?lang=en> (дата обращения: 20.11.2020).

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок О.14.

⁷⁵ Как в альбоме Music For Airports.

⁷⁶ Формально такты присутствуют – это видно по цифрам в начале каждой строки, однако сами тактовые черты отсутствуют для придания свободы, по словам композитора.

структуры в целом. Все три паттерна состоят из ячеек, после каждой из которых внедряется длительная фермата (на которой «скапливаются» все звуки ячейки), используемая для достижения эффекта эмбиента. (Ячейки в свою очередь делятся на две части: константную, представленную сначала гармоническим, а затем мелодическим октавным ходом, и мобильную, основанную на арпеджированном, а затем аккордовом движении).

Схему исходных паттернов (по первым частям ячеек) можно представить следующим образом:

Таблица 1

1 паттерн	A B C D E F G
2 паттерн	A1 B1 C1 D1 E1 F1 G1
3 паттерн	A2 B2 C2 D2 E2 F2 G2

Вторые части ячеек являют собой три чередующихся (с позиции тематизма) варианта.

Таблица 2

1 паттерн	A B C A1 B1 C1 A2
2 паттерн	B2 C2 A3 B3 C4 A4 B4
3 паттерн	C5 A5 B5 C6 A6 B6 C7

Так становится ясным, что принцип варьирования является преобладающим – и на макро-, и на микро-уровнях композиции.

Последующее развитие в блоках строится на элементах первоначальных паттернов (в диатонике и безразмерности); однако оно отличается более активным движением, не столь частыми остановками на ферматах. В последних двух блоках контрастность вносится также посредством ритма: между голосами образуется полиритмия, также способствующая обволакивающему звучанию.

Отметим, что именно за счет ритма происходит своеобразное сглаживание границ между блоками, поскольку окончание каждого из них основано на ритмике последующего.

Таким образом, музыкальное повествование представляет собой исключительное сочетание музыкальных стилей Антона Батагова и Брайна Ино.

1.9. «Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову»

В основу письма положены две контрастные темы, часто сменяющие одна другую. При этом чуть ли не единственным средством движения становится расширение изначально заданной интонации в каждой из них.

Квинта (и ее обращение кварта) – заполняет все звуковое пространство первой темы и создает аллюзию с техникой В.И. Мартынова, нарочито и настойчиво репетитивной. В начале паттерны разбавлены паузами (своего рода вступление); затем они исчезают, давая ход квинтово-мелодическому движению (тематическое развитие). Определенную роль здесь играет и тембровый параметр: экспозиция паттернов происходит в низком регистре, после чего – повторение октавой выше. Так, первое проведение звучит враждебно-утверждающе, а последующий ответ носит неуверенно-подчиняющийся характер (могут возникнуть ассоциации с эффектом зомбированности). Кроме того, некоторая мрачность привносится посредством ритмического параметра: вся тема выдержана в равных ритмах, с четкой ощущаемой акцентировкой на первую долю такта.

Мартынов слышится и в характерной для него тонально-модальной технике (d-moll, дорийский), в особой центрированности, проявляющейся разными способами. (Кстати, не исключается тот факт, что в несколько навязчивых квинтовых интонациях проявляется и тонкая ирония Батагова над Мартыновым.)

Заметим, что данный прием письма во многом напоминает музыку саундтрека к фильму «Остров»⁷⁷.

Другая тема связана с иным комплексом средств выразительности⁷⁸. Интервальность уступает место арпеджированности, а тонально-модальная монотонность – диатонической ориентации на местные d-moll, F-dur, B-dur.

Мелодия имеет ярко выраженную направленность от низкого регистра к высокому. При этом навязчивые интонации повторяющихся квинт почти полностью исчезают, а вместо них главенствуют терцовые, (а также движение по звукам аккордов). Тема динамизируется, однако в нотах это не обозначено, но вполне ощутимо при прослушивании в авторском исполнении.

Что касается формообразования, то взятые в основу темы при повторении варьируются, драматизируются и расширяются, что порождает некоторые ассоциации с формой двойных вариаций. Однако форма воспринимается скорее как одночастная, что характерно как для работ Мартынова, так и произведений Батагова.

1.10. «У могилы Рахманинова. Постлюдия»

Эта пьеса звучит как своеобразная кода ко всему циклу. Начало построено на завершающих интонациях первой части писем. Батагов «выносит за скобки» русскую интонацию Рахманинова – настойчиво повторяемый гармонический оборот с натуральной доминантой (в диатонике h-moll).

Однако основной материал постлюдии составляет заметную инаковость по отношению к начальному⁷⁹. Необходимо отметить, что гармонии первого паттерна (из первой части), проникая в Постлюдия, приобретают совершенно

⁷⁷ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок П.15.

⁷⁸ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок Р.16.

⁷⁹ См. приложение А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл. Рисунок С.17.

иной облик. В целом драматургию постлюдии можно было бы охарактеризовать как движение «от мрака к свету», восхождение в мир иной.

Это выражается, прежде всего, ладотональными средствами: практически вся часть выдержана в D-dur, не без ощущения параллельного h-moll. В сравнении с первой частью основной материал постлюдии дан в оживленном темпе, задействованы все три регистра (одновременно); партии отличаются ритмическим разнообразием (появляются пассажи, напоминающие стиль Рахманинова).

В завершении постлюдии создается впечатление, что движение останавливается: возвращаются основные гармонии (как и знаменитый плагальный оборот) – отзвук прощального колокольного звона. В целом основной материал заключительной части, отличающейся активной устремленностью, наполненностью светом и лучезарностью, воспринимается как последнее письмо Сергея Васильевича Рахманинова нам, ныне живущим...

Фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова» является одним из выдающихся творений Батагова и одновременно знаковым произведением музыкальной культуры XXI века. Концептуальность и актуальность произведения связаны с проблемами современной музыкальной действительности: некоторые представители современного общества часто не задумываются об, условно говоря, качестве потребляемого «продукта».

Сам автор цикла (чье творчество некоторые относят к разряду попсовости) подвергается критике со стороны отдельных современников, как и Рахманинов в свое время. Настоящие приверженцы эстетического есть и сегодня, и Рахманинов обращается к некоторым из них: Симеону тен Хольту, Питеру Гэбриэлу, Арво Пярту, Людовико Эйнауди, Филипу Глассу, Виму Мертенсу, Брайану Ино, Владимиру Мартынову.

Каково это сообщество? Всех композиторов объединяет тонально-модальное мышление (хотя некоторые из них обращались к принципам авангардизма в раннем творчестве). Что касается формообразования, то блочная структура, характерная для современной композиции, занимает главенствующее

место в цикле. Ведущим принципом развития является изменяемость, вариационность – нарративность, характерная для русского минимализма. Эта идея близка творчеству Батагова – в отличие от его западных коллег.

Музыкальные послания Рахманинова, как мы полагаем, заключаются в наставлениях – быть верным своим эстетическим принципам и концептуально-художественным идеям.

В плане масштаба произведения почерк Рахманинова в каждом из писем отражается по-своему. Возможно, это связано с характерами адресатов... Стиль Рахманинова отображается характерными колокольными интонациями, метрической переменностью, мелодизмом. Помимо рахманиновской интонации, в цикле выявляются характерные черты самих музыкальных адресатов, например: Симеон тен Хольт – через характерный аккомпанирующий пласт, образуемый с помощью комплекса ритма и гармонии; Питер Гэбриэл – через повторяющиеся мелодические обороты, имитации рока, этнического начала; Арво Пярт – с помощью приемов *tintinnabuli*-стиля; Людовико Эйнауди – через характерные для него высотные структуры, фактуру, ритм; Филип Гласс – через сочетание гармонии, ритма, регистра и фактуры; Никкола Паганини – через цитату из Каприса № 24; Вим Мертенс – благодаря комплексу ритма и фактуры; Брайан Ино – посредством стилистического «амбиента»; Владимир Мартынов – через характерные квинтовые интонации (в сочетании с модальностью) в условиях специфической авторской репетитивности.

Помимо стиля Рахманинова и адресатов, большое значение имеет почерк самого автора цикла – Батагова. Это проявляется как в выборе приемов, отражающих стиль того или иного художника, так и в комплексе музыкально-выразительных средств, характерных для самого Батагова.

Обратим внимание на последнее. Кроме указанного тонально-модального мышления, блочного формообразования, принципа вариационности в пьесах выявляется следующее. Практически все письма построены по принципу ИМТ, включающего экспозицию, развитие, яркую кульминацию и возвращение к первоначальному материалу. Во всех частях наблюдается яркое ритмическое,

динамическое и регистровое развитие (кроме «Письма Людовико Эйнауди»). Во многих пьесах сочетаются одновременно различные типы мелодий: эксплицитной и имплицитной.

Палитра образов разнообразна: драматизм, свет, любовь, экспрессия и т.д. Из этого следует, что настоящее эстетическое многогранно и многолико.

Таким образом, Батагов в «Избранных письмах Сергея Рахманинова» становится создателем своеобразной жанровой формы – многочастного фортепианного цикла, в основе которого лежит неординарный концептуальный замысел и комплекс специфических выразительных средств, избранных как источник создания этого музыкального дискурса.

Глава 2. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром⁸⁰

Произведение «I fear no more» вызвало бурную реакцию публики при первом же исполнении (17 ноября 2014 года): одних оно тронуло, других изумило, а третьих возмутило. Интересна сама история создания этого произведения. По словам композитора, когда Владимир Юровский предложил ему написать сочинение для Государственного академического симфонического оркестра России имени Е.Ф. Светланова, сразу возникла идея создания вокального цикла на тексты Джона Донна. «Как будто бы сам Джон Донн пришел к нам и сказал: «Джентльмены. Я давно хотел поговорить кое о чем. Мне кажется, для этого наступил подходящий момент». Мы с радостью согласились»⁸¹, — сказал Батагов.

По словам Рауфа Фархадова, Джон Донн — это поэт, к которому «нужно пробираться сквозь толщу смыслов ... подтекстов и контекстов», он требует огромных интеллектуальных усилий для разгадки своего творчества.

Следует заметить, что в концептуальном цикле "I fear no more" текст Джона Донна является равноправным участником действия, в котором музыка и не доминирует, и не подчиняется, а органично сочетается в художественном единстве с поэтическим оригиналом. Равноправное соотношение текста и музыки побуждает автора диссертации останавливать внимание на содержательной модели произведения.

Важно отметить, что в данном цикле Батагов выступил не только как переводчик, но и как либреттист. Композитор объединил избранные стихи Дж.

⁸⁰ Вступительный раздел главы содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Современное искусство – «зачем оно?» На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 19-22.

⁸¹ Батагов А. А. I fear no more [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт]. URL: <https://fancymusic.ru> (дата обращения: 20.11.2020).

Донна в цикл, дав ему название «I fear no more» — прямая цитата из стиха «A hymn to God the Father».

«I fear no more», представляющий собой вокальный цикл для баритона с оркестром, преобразуется в особую жанровую форму. В аннотации к партитуре композитор крупным шрифтом обозначает «ЭТО НЕ АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА».

1. Прежде всего, какова структура этого цикла?

Произведение состоит из восьми частей, каждая из которых относительно самостоятельна, что подтверждается программными названиями, которые заимствованы у самого поэта.

1. Song 1, (Песня 1)
2. Meditation II, (Медитация 2)
3. The message, (Послание)
4. The undertaking, (Открытие)
5. Meditation XVII, (Медитация 17)
6. A hymn to God the Father, (Гимн Богу Отцу)
7. Song 2, (Песня 2)
8. Epilogue (Эпилог)⁸².

Содержательную основу цикла составляют две концептуальные темы — духовно-философская и личностно-человеческая. Первая тема, демонстрирующая извечную борьбу души и тела, наиболее ясно проявляется в: «Meditation II», «Meditation XVII», «A hymn to God the Father». Вторая тема, занимающая не менее важное место в цикле, сосредоточена в разделах: «Song 1», «The message», «Song 2». В центральной части — «The undertaking» — представлены обе темы. «Epilogue» — единственная чисто инструментальная часть — является своеобразным резюме, вмещающем все музыкальные темы цикла, но данные в ракоходе. Таким образом, поскольку содержание цикла распределено на равное количество частей, можно предположить, что они равнозначны.

⁸² Перевод А.А. Батагова.

Повествование ведется от лица мужского пола, что мы узнаем из указания в названии произведения⁸³, а также из строк седьмой части «Song 2»: «Радость души моей, вот я и ушел, и ты теперь одна».

«I fear no more» вызывает аналогию с человеческой жизнью, целью которой является обретение Бога: ведь только после этого появляется возможность ничего «не бояться», ничего не страшиться и чувствовать себя под защитой Высшей силы...

Приступим к более подробному рассмотрению этой музыкальной композиции. Прежде всего, следует обратиться к плану содержания, то есть к тексту Джона Донна, — смыслу, глубина которого с трудом поддается пересказу.

Первая часть, «*Song 1*», начинается с призывов к реципиенту: «Пойди и поймай падающую звезду», «сделай ребенка мандрагоре» и таких вопросов, как: «скажи мне, где все эти прошедшие годы», «и кто расщепил копыто дьявола». Только в конце второй строфы становится понятным смысл этих философских текстов: «нет на свете женщины, верной и прекрасной, пока я доберусь, она уже успеет обмануть пару-тройку мужчин». Сердце героя охвачено болезненным чувством разочарования в прекрасной половине человечества, что неизбежно приводит страдающего к обращению к извечным вопросам бытия.

Такая реакция свойственна каждому человеку: ведь только страдая, мы начинаем задумываться о смысле жизни, о добре и зле.

«*Meditation II*», являющаяся логическим продолжением «*Song 1*», описывает противоречивое состояние души и тела: «Земля – центр притяжения моего тела, Небо – центр притяжения души. Тело и душа – естественные места обитания Земли и Неба. Однако тело и душа устремляются к Земле и Небу с разной скоростью. Тело мое падает без всякого принуждения, душа же не восходит вверх без усилия». Такого рода мысли вряд ли могли бы посетить человека, не прошедшего через жизненные трудности, не перенесшего житейские невзгоды. В завершении части герой повествует о «злосчастном разделении рода человеческого».

⁸³ «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром.

Часть «*The message*», посвященная прекрасной Даме, раскрывает причины трагичного и безысходного состояния героя. Он просит возлюбленную вернуть ему его «заблудившиеся глаза, которые так долго были устремлены» на него, но после герой сразу же отказывается от этой идеи, так как эти глаза научились «таким дурным, таким притворным манерам», вследствие чего они стали не годны. Затем герой просит вернуть его сердце, но вспомнив, что оно научилось у сердца героини «насмехаться над признаниями, нарушать и слово, и клятву», также отказывается от своего намерения. Слова героя в завершающей строфе поражают неожиданным решением: герой просит все-таки вернуть ему и глаза, и сердце, для того чтобы «ликовать», когда возлюбленная будет «страдать и томиться из-за кого-либо, кто никогда не придет или будет таким же лживым», как она сейчас.

Эта часть передает слушателям всю безудержную боль терзающегося сердца героя. С одной стороны, он так любил свою возлюбленную, что потерял всякий смысл существования без нее, а с другой — он ждет расплаты и наказания за непростительное предательство. Однако мысль об облегчении собственного страдания в результате страдания возлюбленной представляется герою весьма сомнительной. Не утешит его отмщение, не будет он более счастлив никогда.

«*The undertaking*» начинается следующими словами:

«Я кое-что сделал, и это будет покруче того,
что делают самые достойные».

И это не просто «кое-что». Джон Донн, используя очень близкое для алхимика понятие — философский камень — показывает, что «открытие» его действительно значимо, поскольку именно в нем герой находит средство для исцеления своей парализованной души. Но крайне необходимо скрывать это от «профанов, которые все равно не поверят <...>, а если даже поверят, то не поймут». Здесь возникают ассоциации с текстом из нагорной проповеди Иисуса Христа: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед

свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас»⁸⁴.

Часть «Meditation XVII» — осознание героем своего греховного состояния. «Возможно, тот, по ком звонит этот колокол, так болен, что он не знает, что этот колокол звонит по нему. И, возможно, я могу думать сам о себе, что мне гораздо лучше, чем на самом деле, а те, кто рядом со мной находятся и видят мое состояние, устроили колокольный звон по мне, а я этого не знаю». Герой осознает, что все люди невидимо и неразрывно связаны между собой. «Нет человека, который был бы сам по себе, как остров. Каждый человек — часть континента, часть материка. И если море смоем кусок земли, от этого уменьшится вся Европа, так как станет меньше и этот мыс, и дом твоих друзей, и твой собственный дом. Смерть каждого человека умаляет и меня, так как я един со всем человечеством».

В этой части происходит постепенное изменение состояния души героя: самомнение («мое безобидное сердце, которое ни одна недостойная мысль запятнать не могла бы») и горделивая обособленность человека, «который был сам по себе, как остров», сменяется осознанием того плачевного состояния, в котором он действительно находится. Начавшийся процесс духовного исцеления приводит к ощущению причастности ко всему человечеству, ведь у него «один автор, и всё оно — один том». Радости и печали ближнего становятся его собственными радостями и печалью, поэтому часть завершается следующими словами: «никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол. Он звонит по тебе».

Часть «*A hymn to God the Father*» — это молитва, раскаяние, исповедь. Гимн к Богу-Отцу проникнут глубоким чувством осознания собственной вины перед Всевышним.

«Простишь ли ты мне тот мой грех,
с которым шел по жизни я,
и все еще иду, хотя себя и осуждаю?»

⁸⁴ Мф. 7:6.

Герой просит прощения не только за греховные поступки, но и за греховные желания, и за само греховное состояние человека.

«Простишь ли ты мне тот мой грех,
в котором я зачат,
который был моим грехом,
хоть и свершен был до меня?» (Прямая аллюзия на 50 псалом Давида)

В заключительной строфе заложен основной концептуальный смысл:

«Я грешен: во мне живет страх,
что когда я закончу прясть
мою последнюю нить,
я сгину на берегу.
Но поклянись Тобой,
что в миг моей смерти
Твой Сын будет сиять точно так же,
как сияет сейчас и сиял всегда.
И когда Ты свершишь это –
Значит, простил.
Я больше не боюсь».

Крестная жертва Иисуса Христа предоставила человеку возможность обрести спасение. Для получения прощения от человека требуется лишь покаяние. И все. Преград больше не существует. «I FEAR NO MORE».

«*Song 2*» так же, как и «*Song 1*», посвящена возлюбленной, однако в отличие от первой, которая изобиловала чувством обиды и разочарования, эта песнь наполнена светом радости, надежды и любви.

«Радость души моей,
вот я и ушел, и ты теперь одна,
хоть этого и не может быть,
потому, что я должен оставаться с тобой
или забрать тебя сюда».

Герой не позволяет возлюбленной оплакивать его. Он просит ощутить «самую суть» его слов, ведь, несмотря на расстояние, – «наши души сплетаются в поцелуе». Триумфом победы наполнены завершающие строки:

«Глупцам иного нет пути для встречи,
 кроме как прийти пешком.
 Но почему же наша плоть
 должна так возноситься над нашим духом,
 чтоб привязать нас к этому пути?
 О, не оставляй места для печали.
 Пусть вера во взаимную любовь, это чудо,
 докажет простым смертным,
 что перемещаются лишь наши тела,
 а мы – остаемся».

Эта победа возможна только в Боге. «Бог есть Любовь», а «в любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх»⁸⁵, и потому герою больше нечего бояться.

Антон Батагов заключает: «Мало, кто способен дойти до такого состояния, чтобы *«больше не бояться»*⁸⁶.

(«*Epilogue*» является чисто инструментальной частью, к анализу которой мы обратимся чуть позже).

Итак, завершая анализ плана содержания, мы считаем не лишним подчеркнуть основную идею произведения английского поэта, идею, актуальную на все времена и для всех народов. Все мы сталкиваемся с жизненными трудностями – кто-то в большей, кто-то в меньшей степени; всех нас одолевают болезни; всех нас предают, и мы сами, в свою очередь, предаем кого-то. И мы постоянно чего-то боимся. Бог предлагает нам путь избавления от всех наших страхов и недугов; наша задача заключается лишь только в том, чтобы поверить и

⁸⁵ 1Ин 4:18.

⁸⁶ Батагов. А. А. Remix. Размышления перед концертом. И после [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/slova/remix_posts.htm (дата обращения: 20.11.2020).

принять его. Итогом пути, достижимым окончательно лишь после смерти, становится слияние с Творцом, возвращение человеческой природы к первоначальной чистоте.

Какие средства выражения использует Антон Батагов в цикле «I fear no more»? Последовательно рассмотрим каждую часть.

2.1. «Song 1»⁸⁷

«Song 1» выполняет двойную функцию: помимо основной, она берет на себя и функцию пролога. В начале части звучит вступление (1-8 такты)⁸⁸ – паттерн, исполненный группой струнных на рiано. Точно такой же паттерн присутствует в конце «Song 1» (153-160 такты) и, что особенно важно, – в заключительных тактах «Epilogue», где появляется его аналог. Таким образом, выстраивается двойная арка: от начала к концу первой части, а также от начала к концу цикла в целом, а «Song 1», как мы уже ранее упоминали, берет на себя, функцию пролога. Этот художественный прием способствует целостности цикла.

Перед рассмотрением непосредственно самих конструктивных принципов (части и целого) необходимо заметить, что автор мыслит их в синтезе.

Вокальная партия – ведущее средство выразительности произведения. Мелодия представляет собой сочетание чередующихся моноладовых паттернов (13-36 такты). Для лучшего восприятия смысла стиха, композитор применяет следующие ритмические приемы: большое количество пауз между паттернами, воплощение мелодии за счет крупных длительностей (13-25; 37-44 такты). Той же цели служит и интонация мелодии, которая максимально приближена к разговорной речи. При этом вокальную партию нельзя назвать однообразной;

⁸⁷ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Современное искусство – «зачем оно?» На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 19-22.

⁸⁸ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок А. 1.

наоборот, в ней присутствуют различные типы движения: скачки, постепенность, движение по звукам аккордов.

Не менее значимое место в драматургии части принадлежит партии оркестра, который посредством гармонии, тембрики, динамики и фактуры в целом придает особое звучание вокальной мелодии. «Song 1», как и многие другие песни, построена по принципу «полуволны» (термин В. Бобровского). По мере развития происходит процесс активизации – постепенно уплотняется фактура, добавляются новые тембры, усиливаются динамические свойства. Это также является одним из характерных стилистических приемов Батагова.

Существенным моментом данной «Song 1», сочетающей в себе вербальные и музыкальные начала, является формообразование. Композитор исходит из структуры стиха: три строфы — три раздела, по типу куплетной формы⁸⁹.

Особая сосредоточенность и ощущение пребывания наедине с самим собой достигается автором в заключительном разделе. Композитор, отключая все инструменты, вводит соло рояля⁹⁰ (101-108 такты)⁹¹, которое строится на материале терцовых и квартовых созвучий. (Однако эти интонации прослеживаются на протяжении всей части, где они предстают в более фрагментарном виде).

Отмечая ладовые особенности этой части (и всего вокально-симфонического цикла), заметим, что в целом композитору свойственно тонально-модальное мышление. Считают: модальность связана, прежде всего, с Божественным началом, тональность, наоборот, — с человеческой натурой⁹². Поскольку цикл «I fear no more» содержит две драматургические линии —

⁸⁹ Проигрыши способствуют лучшему осознанию смысла каждой строфы.

⁹⁰ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Б. 2.

⁹¹ Важно отметить, что во всех частях, посвященных личностно-человеческой тематике («Song 1», «The message», «Song 2»), вводится солирующий раздел, порученный роялю. Это не случайно, поскольку избранный тембр особо значим для композитора. Кроме того, в соло рояля, состоящих из паттернов, сконцентрирован основной музыкальный каркас частей, на котором строится весь материал.

⁹² Бирюкова Е. Ю. Владимир Мартынов: тональность и модальность [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: [сайт] URL: <http://www.belcanto.ru/12010528.html>. (дата обращения: 20.11.2020).

Божественную и человеческую, — можно предположить, что реализация замысла произведения посредством тонально-модальных принципов не случайна. (Кроме того, модальность, может восприниматься и как исторический факт эпохи Дж. Донна).

«Song 1» построена в рамках диатонической системы, на сочетании ионийского и эолийского ладов. Благодаря их сопоставлению, смысл текста выявляется глубже и нагляднее. (Добавим, что диатоника здесь представлена как по горизонтали, так и по вертикали, что, в свою очередь, усиливает достигаемый эффект).

Помимо модальности, дух эпохи Джона Донна создается путем характерной интонационности. Воспроизведение старинной мелодии современным инструментом (партии электро-скрипки, соло, 89-100 такты) — своеобразный прием, как бы актуализирующий прошлое в настоящем.

2.2. «Meditation II»⁹³

Вторая часть, как и цикл в целом, — шедевр минималистского искусства. Известно, что Джон Донн мыслил свои медитации в жанре проповеди, для которых не характерна рифма⁹⁴. Перед композитором ставится особая задача — максимально донести до слушателя текст проповеди. Избранный текст представляет собой особую сложность при устном восприятии; таким образом можно предположить, что при его мелодизации реципиентом ненамеренно будет утеряна большая часть смысла Meditation. Композитор посредством минимальных средств мастерски решает поставленную задачу: он лишает вокальную партию мелодизации и превращает ее в тщательно ритмизированную декламацию⁹⁵.

⁹³ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Современное искусство — «зачем оно?» На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 19-22.

⁹⁴ Проповедь предполагает прозаический тип изложения.

⁹⁵ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок В. 3.

Кроме того, затакты, паузы, синкопированный ритм способствуют лучшему осознанию текста медитации.

Особо значимая роль в «Meditation II» возложена на оркестр. Он усиливает драматизм вокальной партии. Например, в тексте медитации красной нитью проходит мысль о скоротечности человеческой жизни. Композитор поручает это повествование группе ударных инструментов. Ровное повторение четвертных длительностей, пульсирующее звучание которых невольно воспринимается как сердцебиение — это своеобразный отсчет человеческой жизни. Эта пульсация звучит на протяжении всей части; исключение составляют лишь те моменты, когда в общий колорит вносятся диссонантные созвучия (ансамбль валторн, 83-86, 91-94 такты)⁹⁶. Основанные на кварто-квинтовых и септимо-секстовых паттернах, они «ломают» — через паузы — партию ударных. (Однако по окончании звучания валторн, партия барабанов восстанавливается). Здесь видится подобие символа: своеобразная борьба ударных и валторн, возможно, отражает некое подобие борьбы человека с судьбой.

Звучание одного паттерна «e g h g» так же может сопрягаться с пульсированием. Однако природа этого пульсирования далеко не человеческая, а скорее, — механическая (отсчет времени).

Отмечая ладовые особенности этой части, обратим внимание на то, что она, как и «Song 1», построена на тонально-модальных принципах. Однако в «Meditation II», преобладает модальное начало, что вполне соответствует религиозно-философской тематике.

Важным моментом «Meditation II» является формообразование, которое, как и в предыдущей части, вытекает из структуры вербального текста — развитой одночастной формы. Так же, как и «Song 1», вторая часть построена по принципу «полуволны», то есть по принципу крещендирования, который ощущается по мере нарастания динамики, плотности фактуры.

⁹⁶ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Г.4.

Кульминация приходится на следующие слова: «Звезды Тверди небесной, что вращаются еще быстрее него (Солнца), даже они не движутся столь быстро, как тело мое стремится к земле» (с 163 такта). Драматизм усиливается посредством динамики (которая поднимается до максимальной – *ff*), тембрики (*tutti*); тревожные созвучия валторн сменяются своеобразным каноном, построенным на поступенном восходящем движении, внося диссонанс к общему «e g h g». За счет канона общий колорит звучания заметно накаляется. По мере завершения «Meditation II», интонации канона перенимают и другие тембры, а в сочетании с заключительными словами: «О злосчастное разделение рода человеческого», – музыка приобретает апокалипсический характер.

2.3. «The message»

Пьеса является логическим продолжением «Meditation II» и логического повествования всего цикла — отчаяние от скоротечности человеческой жизни (предыдущей части) сменяется здесь отчаянием личного характера (несчастной любви). Из всех частей «The message» — самая переполненная и перенасыщенная, с точки зрения эмоционального накала. Ненависть, злоба, печаль, боль, сожаление — это лишь то небольшое, что можно здесь услышать.

С первых же тактов слушатель понимает, что послание это имеет отнюдь не любовную направленность: слишком тревожный, а порой и откровенно угрожающий, образ создается во вступлении. Его рисует, прежде всего, ладотональность *b-moll*, являющаяся уже сама по себе традиционно мрачной. Образ создается посредством усилий комплекса музыкально-выразительных средств — мелодии, тембрики, ритма и штрихов. Так, струнная группа (представленная альтами и виолончелями в низких регистрах) основана на суровом повторении органного пункта «*b*» (8-11 такты)⁹⁷. Сильнейший эффект

⁹⁷ Особая суровость создается путем периодического внедрения в органный пункт VII ступени, а также опевания тоники.

вносят паттерны, основанные на триумфально-победных интонациях инструментов деревянно-духовой и медной групп⁹⁸.

Вокальная партия «The message» наделена особой энергией в раскрытии чувств героя. Условно говоря, мелодия состоит из трех неравных по размеру контрастных разделов, отражающих эти чувства. Первый, выдержанный в духе марша, предназначен продемонстрировать хладнокровный образ героя; второй, посредством джазовых средств, показывает презрительное отношение к возлюбленной; а третий, — идущий вразрез с оригинальным текстом, звучит как напоминание о былой любви.

Итак, начальный раздел, рисующий хладнокровный и решительный образ, воплощен посредством паттернов, выстроенных на скачкообразном движении. Своеобразную маршеобразность придает характерный размер (4/4), ровный ритм, с подчеркиванием сильной доли.

Контрастность второго раздела воплощается метро-ритмическими параметрами: происходит смена размера 4/4 на 11/8, каждая доля проартикулирована особым образом; посредством ритма маршевость исчезает; само движение мелодии основано на паттернах, состоящих из поступенных нисходящих интонаций (28-35 такты). Благодаря этому каждое слово Дж. Донна буквально врезается в сознание реципиента. Кроме того, важно отметить, что указанный контраст происходит не только в рамках вокальной партии, но и во всем оркестре. Преимущественное количество партий оркестра основано в данном разделе на интонациях вокальной мелодии.

Особый интерес в вокальной партии представляет собой третий раздел, обозначенный нами как воспоминание о былой любви. Композитор (вразрез с Дж. Донновским текстом, испещренным обвинениями в адрес прекрасной коварной особы) вводит небольшой паттерн, звучание которого ярко контрастирует с

⁹⁸ Возникает вопрос: зачем они здесь, ведь ни о какой победе не может быть даже и речи? Можно предположить, что это изобразительный прием композитора — за мнимой победой скрывается разбитое, страдающее сердце героя, которое он пытается скрыть от окружающих (а возможно и от самого себя), как бы «прикрываясь» этими самыми призывными интонациями.

остальным музыкальным материалом «The Message». Вокальная мелодия (впервые за всю часть) становится распевной, исчезают все угнетающие акценты, размер 11/8 сменяется на 3/4, а затем на 4/4⁹⁹ (такты 36-39)¹⁰⁰.

После лирического интермеццо общее звучание возвращается к первоначальному. Лишь успокаивающий тембр рояля как будто бы сочувствует главному герою (48-58)¹⁰¹. (Не случайно композитор поручает эту функцию роялю: к данному тембру у него всегда особо значимое отношение).

Важным, как и в предыдущих частях, является процесс формообразования. Композитор, в целях лучшего понимания текста слушателями, исходит из структуры стиха: он облакает трехстрочное поэтическое послание в форму, аналогичную первой части (три схожих между собой раздела). Как и в «Song 1», с каждым новым разделом части усиливается драматизм, расширяется фактура, добавляются новые тембры, накаляется динамика. «The message» резко обрывается, возможно, демонстрируя тем самым безвозвратность и безысходность обрисовываемой ситуации...

2.4. «The undertaking»

Почему Батагов, как либреттист, помещает эту часть, самую радостную и ликующую, после «The Message»? Ответ прост: даже после самой длительной печали у человека начинается процесс переосмысления прошлого, стремление к чему-то новому. Переводя стихи Донна, композитор именует этот текст как «undertaking», «открытие». Кроме того, данная часть, являющаяся центральной (поскольку «Epilogue» это чисто инструментальная часть) становится пограничным разделом формы цикла. Концептуально план содержания можно

⁹⁹ При звучании данного раздела герой словно на некоторое время забывает о предназначении своего послания: текст продолжает выполнять обвинительную функцию, а музыка говорит совершенно об ином: так же, как и в начале части, она помогает заглянуть герою в душу и разглядеть его истинные чувства.

¹⁰⁰ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Д.5.

¹⁰¹ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Е.6.

представить себе так: все части до «The undertaking» проникнуты болью и разочарованием; части, идущие после «The undertaking», наполнены любовью, не только личностной, но и всеобъемлющей, любовью, которая является результатом признания своего греховного состояния и источником светлой надежды.

В этой части герой впервые за весь цикл отключается от своих проблем и совершает ряд «открытий»: разгадка «секрета философского камня», «нахождение внутренней красоты», «обретение любви, где забываешь грань между Он и Она», «скрытие этой любви от профанов». Напомним, что в «The undertaking» обе тематические линии (религиозно-философская и личностно-человеческая) сосуществуют в равных пропорциях.

Праздничность звучания во многом создается за счет внедрения национальных черт ирландской музыки, иллюстрирующих эпоху Дж. Донна¹⁰². Последовательно рассмотрим их претворение в данной части.

Ирландские мелодии отличаются простотой и незамысловатостью. В «The undertaking» звучат паттерны, в основе которых преобладает движение по звукам аккордов и постепенность, слышится секвенцирование и варьирование. Заметим, что для ирландской придворной культуры характерно приближение вокальной мелодии к разговорной речи (у ирландцев даже существовало понятие «рассказать песню»)¹⁰³. Данный прием присутствует и в «The undertaking» и во всем цикле (например, дорийский и миксолидийский)¹⁰⁴. В этой пьесе композитор привлекает дорийский лад от «А».

И еще. Ритм – важнейшая сторона ирландского фольклора, — в отличие от мелодии и гармонии, сложен и прихотлив. Его основу составляют мелкие длительности, данные в синкопированном и пунктирном варианте. Однако, за счет танцевальности, характерны повторяющиеся ритмоформулы. В «The undertaking» основной ритмический каркас (в оркестре) составляют мелкие

¹⁰² Музыкальные культуры: английская, ирландская, шотландская развивались в тесном взаимодействии. Возможно, композитор именно поэтому вводит ирландский фольклор как иллюстрацию времени английского поэта.

¹⁰³ Этническая музыка [Электронный ресурс] // Этническая музыка: [сайт] URL: <http://ethnic.com.ua/articles/25html>. (дата обращения: 20.11.2020)

¹⁰⁴ Там же.

ритмические группы, данные в сложном размере 12/16 (41-56 такты)¹⁰⁵. Более продолжительными длительностями композитор наделяет вокальную партию. Анализ фактуры обнаруживает октавные и унисонные дублировки, что также характерно для ирландского фольклора. Он отражен и в тембрике: этнические барабаны (как аналогии ирландского бубна — бойрана), банджо, солирующие скрипки, флейты (аналогия ирландской флейты вистл). Благодаря протяжным кварто-квинтовым созвучиям, партия альты вызывает ассоциации с волынкой — (часто встречающейся в такой музыке).

Что касается формообразования, то оно представляется нам в виде повторяющихся двухчастных разделов, первый из которых, — вокально-инструментальное звучание, а второй — чисто инструментальный. С каждым последующим повторением двухчастного раздела композитор динамизирует его, применяя уже используемый принцип «полуволны». Важно отметить, что инструментальные части наделены функцией своеобразных проигрышей, без которых «The undertaking» потеряла бы большую часть своей красоты звучания, поскольку именно эти разделы более всего ориентированы на ирландский фольклор.

2.5. «Meditation XVII»

Данная часть во многом сходна с «Meditation II», что проявляется в следующем: декламационность вокальной партии, одночастная форма, принцип «полуволны». Это вполне обоснованно, поскольку, как уже говорилось ранее, данные приемы композиции способствуют наилучшему пониманию текста самой медитации. Кроме того, выбор еще одной медитации в качестве пятой части, а также сходных средств ее воплощения, способствует целостности всего цикла «I fear no more».

¹⁰⁵ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Ж. 7.

Сконцентрируем свое внимание на отличии данной медитации от предыдущей. Основная идея «Meditation XVII» – единство всего человечества, недопустимость безразличного отношения людей друг ко другу¹⁰⁶. Музыкальное звучание «Meditation XVII», в противоположность «Meditation II», отличается особой мягкостью звучания. Этому способствует ряд музыкально-выразительных средств.

Прежде всего, это касается ладовых особенностей. Так же, как и «Song 1», медитация построена в рамках диатонической системы (ионийский, эолийский лады). Кроме того, диатоника представлена и по горизонтали, и по вертикали, за счет чего звучание приобретает более мягкое, отстранённо-возвышенное звучание.

Существенным моментом «Meditation XVII» является активизация динамических средств. Приемы крещендирования и декрещендирования¹⁰⁷, применяемые в соответствии с текстом («когда церковь хоронит человека, это тоже касается меня», «нет человека, который был бы сам по себе, как остров», «я един со всем человечеством» и др.), – способствуют выявлению смысла текста.

В данной медитации, как и в предыдущей, сохраняется эффект пульсации времени, однако, в отличие от «Meditation II», он звучит не угрожающе.

2.6. «A hymn to God the Father»¹⁰⁸

Это кульминационная часть цикла, наделенная особой глубиной и драматизмом, заключает в себе главную мысль всей композиции: «I fear no more». «A hymn...» — глубокая исповедь, проникнутая искренним чувством осознания собственной вины перед Богом. Герой раскаивается во множестве грехов, (как вселенских, так и собственных). Для отображения греховности композитор

¹⁰⁶ Так, после «The undertaking» герой совершает все больше и больше открытий.

¹⁰⁷ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок 3. 8.

¹⁰⁸ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Современное искусство – «зачем оно?» На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 19-22.

избирает джазовый колорит, выражающийся в характерных тембрах и ритмоформулах¹⁰⁹.

Мелодия — одно из важнейших выразительных средств этой пьесы — отражает структуру исходного текста. Она состоит из повторяющихся двухчастных разделов, первые части которых есть вопросы и просьбы, обращенные к Богу: «Простишь ли ты мне тот мой грех, в котором я зачат?», «Простишь ли ты мне тот мой грех, который я заставил других свершить вместо себя?» Вторые части — «незримый» диалог между Богом и героем: «Когда Ты простишь, подожди, это еще не все. Ведь есть у меня и другие грехи».

В музыке Батагова содержание стиха Дж. Донна мастерски воплощено и раскрыто. Вокальная партия построена на четырех паттернах (4-23 такты), молитвенность которых подчеркивается в частности богатыми ритмическими возможностями (затакты, паузы, пунктиры, половинные ноты). В отличие от вокальной, оркестровая ткань «демонстрирует» греховные страсти, что выражается посредством джазовой стилистики: бас-гитара, засурдиненные трубы, деревянно-духовые, исполняющие нарочито примитивные ритмические фигуры, усиленные средствами динамики.

(Кроме того, «греховность» выражается в характерных джазовых ритмоформулах, основанных на своеобразном синкопировании).

Вторые части каждого из разделов представляют яркий контраст с первыми — незримый диалог становится зримым и осязаемым, звучание партитуры преобразуется. Вокальная партия, словно впервые задышавшая, меняет неуверенные пунктирные ритмы на ровные, интонации становятся распевными. В оркестре джазовый ритм валторн сменяется хоральным, тембр бас-гитары полностью отключается. Ощущение присутствия Божественного усиливается в результате появления звучания колоколов 26-33 такты. Из «греховного» остаются только отголоски засурдиненных труб и деревянно-духовых, звучащих крайне неуверенно. *Когда Бог рядом, человеку нечего бояться!* — таков смысл текста.

¹⁰⁹ Композитор довольно часто использует джазовые средства для выражения греховного начала.

Кульминация этой части и всего цикла приходится на слова «I fear no more» (конец последнего раздела), во время звучания которых композитор, полностью избавляясь от «греховных» интонаций, заменяет их на триумфальные, а излюбленный прием «полуволны» достигает своей наивысшей точки. Завершается часть большой инструментальной кодой в маршевом духе, которая звучит как гимн победителя под лозунгом: «I fear no more».

2.7. «Song 2»

Эта вокально-инструментальная часть цикла воспринимается как заключительное слово, адресованное возлюбленной. Перед нами герой, который понял «самую суть» человеческой жизни и приобрел Бога, получив тем самым свыше великую радость, – умиротворение. И ему, действительно, *«больше нечего бояться»*. Даже смерть, наводившая на героя страх и ужас, теперь не в силах властвовать над ним. И хотя из текста Дж. Донна мы понимаем, что герой умирает – «Радость души моей, вот я и ушел, и ты теперь одна», – мы также четко осознаем, что смерть эта не более как сон, а главное, что человек приобрел Вечную жизнь.

Использование еще одной «Song»¹¹⁰ способствует целостности всего цикла. Сочетание речитативных и напевных интонаций в мелодии может вызвать ощущение сходства с первой частью. Основное различие «Song 2» и «Song 1» заключается в общем колорите: финальная часть, в отличие от первой, наполнена нежными интонациями, мягкими ритмами, чарующей оркестровкой.

Лидирующую функцию выполняет вокальная мелодия, состоящая (как и вся оркестровая ткань) из двух (повторяющихся) разделов, первые из которых основаны больше на речитативных интонациях, а вторые на распевных. В целом

¹¹⁰ Первая часть, – «Song 1».

мелодия характеризуется большой свободой и впервые «сбрасывает свои оковы»¹¹¹.

Не менее важным для «Song 2» является оркестровое сопровождение. В данной части минимализм проявляется не только в самом музыкальном материале, но и в выборе тембров: «Song 2» – единственная часть с наиболее камерным составом оркестра. Благодаря тембру рояля достигается мягкость и нежность звучания.

Фортепианная партия построена на светлых репетитивных созвучиях с внедряющимися тонами (1-7 такты). Помимо этого, в «Song 2», как и во всех остальных частях, сконцентрированных на личностно-человеческой тематике («Song 1», «The message»), партии рояля уделяется особое место. Мягкое звучание рояля дополняют нежные переливы арфы, а также протяженные ноты струнных и духовых инструментов.

Кроме этого, в оркестре слышится разница двух разделов формы (главным образом в партии фортепиано), поскольку тексты вторых частей содержат определяющую мысль «Song 2»:

«О, не оставляй места для печали.
Пусть вера во взаимную любовь, это чудо,
докажет простым смертным,
что перемещаются лишь наши тела,
а мы – остаемся»

Итак, «Song 2» является последней вокально-инструментальной частью, суммирующей идеи предыдущих частей. Однако чувствуется некая недосказанность, проявляющаяся, в частности, в разомкнутой форме «Song 2». Помимо этого, автор с помощью гармонии соединяет идеи двух последних частей: финальные созвучия «Song 2» получают разрешение лишь в первых тактах «Epilogue».

¹¹¹ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Л.11.

2.8. «Epilogue»

Если во всех предыдущих частях музыка и слово шли «рука об руку», то в «Epilogue» композитор оставляет только музыку. И это не случайно. Звучание представляет собой зеркальное отражение основных тем цикла, то есть наиболее значимые для композитора музыкальные фрагменты частей исполняются в ракоходе. В этом усматривается некий философский смысл, поскольку такой прием можно воспринимать как отражение круговорота человеческих судеб.

Композитор использует не прямое цитирование фрагментов из предыдущих частей, а вводит их с небольшими изменениями. Варьирование тем может вызывать ассоциации с человеческими судьбами, во многом схожими между собой, но, тем не менее, отличающимися. Кроме того, в «Epilogue» изменяется фактура: становясь более разреженной и упрощенной. Преобразуется ритмическая и темповая сторона: темы звучат в увеличении и в замедленном движении. Последовательно рассмотрим каждую тему «Epilogue».

Начало этой части воспринимается как продолжение материала, поскольку финальные созвучия «Song 2» получают разрешение только в «Epilogue» (1-22 такты)¹¹². В последующей теме, основанной на материале коды (в духе марша) «A hymn to God the Father» (23-38 такты)¹¹³, упрощается ритмическая сторона (движение восьмыми сменяется целыми), за счет чего звучание приобретает еще более благородную окраску. Затем появляется тема из «Meditation XVII», основанная на паттерне оркестрового сопровождения. Так же, как и во фрагменте из шестой части, композитором сохраняется интонационность и меняется ритм (39-54 такты)¹¹⁴.

В «Epilogue» не могла не прозвучать тема, написанная в ирландском духе из части «The undertaking», которая продолжает режиссуру ракоходной драматургии.

¹¹² См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок М.12.

¹¹³ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Н.13.

¹¹⁴ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок О.14.

Здесь точно так же упрощается фактура и меняется ритмика: движение шестнадцатых сменяется восьмыми (55-70 такты)¹¹⁵. Цитируемым фрагментом из «The message» становятся «успокаивающие» интонации рояля, звучащие в «Epilogue» в более полном варианте (71-86 такты)¹¹⁶, обретающие здесь более светлое звучание. Предзавершающей темой последней части становится паттерн из канона «Meditation II», звучащий в оркестре (87-98 такты). Угрожающие интонации канона приобретают здесь более мягкое звучание за счет сглаживания диссонансов, продолжительного ритма, медленного темпа (87-98 такты)¹¹⁷. Завершается весь цикл звучанием струнной группы, которым экспонировалась «Song 1». В отличие от вступительного раздела «Song 1», где интонации струнных постепенно спускаются, в «Epilogue» они поднимаются, растворяясь в небесной красоте звучания (99-122 такты)¹¹⁸.

«I fear no more» — это иная жанровая форма, нежели та, что складывается в «Письмах». Её внутренняя организация – результат взаимодействия вербального и музыкального текстов. Однако принцип конструирования объединяет эти произведения в русле минимального искусства и концептуализма. Данная крупная жанровая форма, с одной стороны, также состоит из своеобразных малых жанровых форм; а с другой, формирует целое, складывающееся как бы из «поджанров», обладающих определенной формой-содержанием.

¹¹⁵ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок П.15.

¹¹⁶ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Р.16.

¹¹⁷ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок С.17.

¹¹⁸ См. приложение А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром. Рисунок Т.18.

Глава 3. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» фортепианный цикл с отрывками из писем игумении Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон)¹¹⁹

...Еще «письма» – жанровая форма, которую создает Антон Батагов в опоре на вещественный материал, реально существующий (в отличие от виртуального, вымышленного в «Избранных письмах Сергея Рахманинова»).

Премьера сочинения состоялась в рамках Дягилевского фестиваля (20 мая 2017 г.) в Перми. Московская слушательская аудитория познакомилась с произведением несколько месяцев спустя (20 сентября 2017 г.) Новое музыкальное творение Батагова было встречено публикой с необычайной теплотой и восхищением. Критика дала ему высокую оценку: «В современной музыке есть люди не менее талантливые, чем Батагов. И у него есть произведения разной силы. Но именно тут ему удалось вымыть из звуковой руды времени настоящий самородок. Как в судьбе Янсонов воплотилась Россия революционного столетия, так и в рояльной партитуре Батагова сплелись самые разные русские интонации века. Редкий успех...»¹²⁰. Или: «Сегодня Антон Батагов сыграл письма. Эти строки когда-то вышли из-под пера игумении Серафимы, а он создал музыку, вчитавшись в них. Не проиллюстрировал. Передал свои ощущения. Тут и радость, и тоска, и колокольный звон, и вера, и волнение, и лучи солнца, и холод монастырской обители, и свет, и мрак ночи, и отзвуки Родины. Буквы будто слетали с пальцев Антона. Выстраивались в строки.

¹¹⁹ Вступительный раздел главы содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 40-47.

¹²⁰ Московская премьера цикла Антона Батагова «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». [Электронный ресурс] // Classical Music News.ru: [сайт] URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/anton-batagov-mmdm-2017/> (дата обращения: 20.11.2020).

«Как много хочется сказать, но разве бумага передает все то, чем полно сердце?»¹²¹.

Это сочинение рассматривается композитором как своеобразное продолжение «Избранных писем Сергея Рахманинова». «Отправной точкой для нового фортепианного цикла стало впечатление не менее сильное, – и тоже в Америке, и тоже связанное с Россией: Ново-Дивеевский монастырь и кладбище»¹²². Но, если концепция первого произведения целиком и полностью принадлежит композитору, то в основе второго лежат подлинные письма Наталии Янсон, постригшейся в монахини после смерти мужа с именем матери Серафимы¹²³.

История создания произведения началась со знакомства композитора с правнучкой Наталии Янсон, откликнувшейся на пост автора (в интернете) о впечатлениях от посещения Ново-Дивеевского монастыря. Впоследствии ею и были переданы те самые письма, фрагменты которых Батагов использовал в своем сочинении¹²⁴. Письма игумении Серафимы адресованы сыну Олегу¹²⁵ и другу семьи Хельми Хухтанен. Наряду с ними автор приводит фрагменты писем мужа Н. Янсон – Михаила Янсон, а также письмо Тамары, женщины, ставшей близкой игуменьи в последние годы¹²⁶.

Несмотря на то, что в произведении используются лишь фрагменты писем, история семейства Янсон вырисовывается достаточно определенно¹²⁷. События Великой Отечественной войны разлучили членов этой семьи на долгие годы: сын был призван на фронт, родителей – Наталью и Михаила, вывезли в Германию,

¹²¹ Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Около: [сайт] URL: https://okolo.me/2017/08/anton_batagov__pisma_igumenii_serafimy/html (дата обращения: 20.11.2020).

¹²² Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.html (дата обращения: 20.11.2020).

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ В семье сына называли Светик.

¹²⁶ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.html (дата обращения: 20.11.2020).

¹²⁷ Фрагменты писем представлены в приложении Б.

позже они вынуждены были эмигрировать в Америку. Даже после окончания войны родители не могли вернуться в Россию, из опасения оказаться в сталинских лагерях. По этой же причине письменная связь оставалась длительное время невозможной. Только спустя двадцать девять лет разлуки, то есть в 1970 году, сыну Олегу удалось навестить мать в Америке.

Батагов сравнивает игуменью Серафиму с женами декабристов. Именно «в этом» – утверждает композитор, – «вопреки законам прагматичного мира, проявляется настоящая цельность, вера и любовь. Любовь и молитва как неразрывное целое, как стержень всей жизни, как опора и ориентир, как состояние сознания, для которого не является препятствием ни время, ни расстояние, ни смерть»¹²⁸.

Таков план содержания этого произведения, «первичная модель» (термин А.Ф. Лосева), на основе которой зиждется архитектоника произведения. Название цикла автор связывает с русской пословицей: «Там хорошо, где нас нет». Смысл этой пословицы Антон Батагов толкует следующим образом: «Это про время. Оно уходит навсегда, а потом возвращается, чтобы показать нам то, что уже было, но только в другой форме и в другом ракурсе»¹²⁹.

Какова же структурная модель, определившая особые жанровые признаки произведения? По словам композитора, музыка не является иллюстрацией к письмам Серафимы – «она существует как бы параллельно»¹³⁰. Особое содержание требует и особого исполнения произведения: в композицию каждой части входит как чтение текста письма, так и сами музыкальные события, что создает специфическую жанровую форму.

Всего в фортепианном цикле девять частей:

1. Серафима
2. Надеемся вернуться

¹²⁸ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игуменнии Серафимы [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.html (дата обращения: 20.11.2020).

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же.

3. Мир и война
4. Пусть Господь укажет
5. Мать и сын
6. Проснусь – и снова будем вместе
7. Рождество
8. Петербург – Нью-Йорк – Ленинград
9. Не забывайте

(В целом в изложении писем композитор использует хронологический принцип – с некоторыми отступлениями.)

3.1. «Серафима»¹³¹

Музыкальный образ «Серафимы» раскрывает богатую палитру чувств Наталии Янсон – от боли невосполнимой утраты дорогого супруга до блаженного упования на грядущую встречу в вечности. Первой части предшествует фрагмент письма (1954 г.) к Хельми, в котором речь идет о причине ухода Наталии в монастырь. Она выражена кратко и просто: «Ушел Миша, и без него ничего не хочу иметь. Хочу быть странником без дома и вещей»¹³².

Батагов воплощает свой замысел, используя комплекс различных выразительных средств, среди которых и те, которые звучат относительно устойчиво, и те, которые подвергаются заметному движению. Стабильные параметры – это ритм, динамика, темп, фактура; они способствуют раскрытию тягостных переживаний героини. Звучащий образ – символ остановившегося мгновения¹³³. К мобильным параметрам относится гармония, представленная в рамках тонально-модального мышления. Основу гармонии составляют крупные

¹³¹ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 40-47.

¹³² Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.html (дата обращения: 20.11.2020).

¹³³ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок А.1.

повторяющиеся паттерны: А, А1, А2, В, В1, А3, – которые обнаруживают разноинтервальные созвучия с различной функциональной направленностью.

Выделяется звучание второго паттерна, на который приходится кульминация первой части, где возникает светлый образ, отражающий теплые воспоминания и зародившуюся надежду. «Я знаю, что он жив, а больше ничего не знаю»¹³⁴.

3.2. «Надеемся вернуться»

Содержание следующего письма¹³⁵ (ностальгия) требует и соответствующего музыкального письма. Если в пьесе «Серафима» чуть ли не единственным мобильным средством была гармония, то здесь («Надеемся вернуться»), наоборот, гармоническая модель, по сравнению с остальными средствами, меняется незначительно.

Образ «чужой, не привычной», а порой и враждебной, атмосферы, в которой пребывают герои, создается одноголосным паттерном (впоследствии гармонизованным) в мрачной h-moll-тональности¹³⁶. Отсутствие метра придает повествованию своеобразную колкость, что усугубляется и неравномерной ритмической пульсацией. Однако в звучании присутствуют и мобильные параметры, к которым относится фактура, регистр, ритм. В известном смысле пьеса «Надеемся вернуться» напоминает структуру, в основании которой находится тема (в виде паттерна), на которой впоследствии строятся остальные блоки¹³⁷.

Музыкальный текст, следующий за условно названной темой, отличается большой изобретательностью. Изменения касаются регистрового параметра, однако в основном преобладают низкие регистры, придающие мрачность

¹³⁴ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт] URL: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

¹³⁵ Письмо Михаила и Наталии Янсон к Хельми (1952 г.).

¹³⁶ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Б. 2.

¹³⁷ Могут возникнуть ассоциации с формой вариаций.

звучанию. Важнейшим мобильным параметром в пьесе «Надеемся вернуться» является ритм: колючие, неровные ритмы способствуют передаче чуждой обстановки¹³⁸. Не менее значимым выразительным средством является фактура, способствующая разрастанию сонорного пространства, достигающего своей кульминации в пятом блоке. Отметим, что каждый блок отделяется от последующего своеобразной остановкой на доминантовой функции. Завершается «Надеемся вернуться» также доминантовой гармонией, что является связкой к последующей части.

3.3. «Мир и Война»¹³⁹

Каково содержание этого письма? В чем смысл этого наименования? Возможно, письма, читаемые как некое «предначинание» дают ответы на эти вопросы. Два письма – к сыну (в армию, перед отправкой на фронт)¹⁴⁰ и к Хельми¹⁴¹ – раскрывают события, связанные с принудительной отправкой Михаила и Наталии Янсон из Таллина в Германию. В письме, адресованном сыну, отображаются тяжелые рабочие будни родителей: бесконечные ночные дежурства в госпитале в качестве санитаров. Однако большую боль им причиняет разлука с сыном: «Сердце ноет, как подумаю, что ты так далеко». С другого конца света мать благословляет сына на фронт словами: «Береги свое здоровье и свою душу – это главное. Будь бодр и храни в душе мир»¹⁴².

Название этой пьесы, данное композитором, звучит символично: Мир – олицетворение добра и надежды, война – воплощение зла и горя. В музыке это

¹³⁸ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок В. 3.

¹³⁹ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 40-47.

¹⁴⁰ 1941 г. от Н. Янсон.

¹⁴¹ 1940 г. от М. Янсон и Н. Янсон.

¹⁴² Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт] URL: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

воссоздается с убедительной реалистичностью и отсылает в подсознании к «Войне и миру» Л.Н. Толстого, как высокому образу Отечества.

В целом третья часть цикла построена на взаимодействии двух паттернов, которые условно обозначим как А, В. Первый раздел построен на паттернах А и В; второй на А1 и В1. Именно посредством своеобразной борьбы паттернов, А и В, а затем А1 и В1, отражается противопоставление мира и войны (А – олицетворение войны, В – надежда на светлое будущее). Начало пьесы открывает суровое звучание паттерна А, который проходит целиком, затем вступает паттерн В (фрагмент). Далее конструкция строится по принципу постепенного сокращения паттерна А и увеличения паттерна В. Заметим, что при каждом новом проведении паттернов начало А сокращается на один такт, а В, наоборот, увеличивается на такт (до тех пор пока от А не остается один единственный такт).

Несмотря на некоторые черты сходства, касающиеся ритмической стороны, паттерны, по сути, контрастны. Паттерн А, звучащий в ярко выраженном *c-moll*-е в сочетании с остальными средствами выразительности реалистично рисует образ войны¹⁴³.

Паттерн В составляет контраст по отношению к предыдущему, в первую очередь, в отношении тональности – из-за большого количества модуляций. Начинается он в *C-dur*, затем модулирует в *e-moll*, *h-moll*, *f-moll*, завершается в *G-dur*. Аккорды, подготавливающие новые тональности, всегда, за исключением одного, носят мажорную окраску, благодаря чему общий колорит звучания воспринимается как светотень (мажор-минор)¹⁴⁴.

Иллюстративный момент, на наш взгляд, проявляется в том, что в данном случае прием светотени может отображать человеческую реакцию на войну (паттерн А), а также противостояние ей. Кроме того, это усиливается средствами фактуры.

Второй раздел «Мира и войны» представляет собой своеобразный вариант первой. Общая конструкция, а именно «поглощение» паттерном В1 паттерна А1,

¹⁴³ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Г. 4.

¹⁴⁴ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Д. 5.

сохраняется. Однако в самих А1 и В1 присутствуют изменения. В А1 изменения касаются ритмической стороны паттерна, звучание приобретает более мрачный вид.

Заметное преобразование происходит в паттерне В1. При точном сохранении гармонии существенно меняются ритм и фактура. Таким образом, благодаря конструкции части, представляющей собой борьбу двух паттернов, композитору удастся реализовать идею, символично заявленную в заголовке «Мир и война».

3.4. «Пусть Господь укажет»

Этой пьесе предшествует письмо Н. Янсон к Хельми (1956 г.). В послании описывается жизнь Н. Янсон, теперь уже в статусе монахини: скромный быт, работа в церкви. Складывается ощущение, что боль от потери супруга несколько приутихла, мысли матери теперь всецело поглощены судьбой сына Олега. (Они по-прежнему лишены возможности общения, даже посредством переписки.) С одной стороны, письмо проникнуто вопросами: «Я не знаю, что делать. Пусть Господь укажет». С другой стороны, – в нем содержится надежда на встречу: «Может быть, Господь услышит мою молитву, и когда-нибудь я увижу его». У измученной разлукой женщины остается одна надежда – на Господа.

Музыкальное повествование разворачивается на двух смысловых уровнях – как на макро-, так и на микропланах. Усложнение и обогащение звучания подчеркивается фактурно, гармонически, ритмически и ладотонально. Помимо этого, движение мелодии направлено от имплицитной формы выражения (1¹⁴⁵, 2 блоки) к эксплицитной (3, 4¹⁴⁶ блоки). При слышимой импровизационности и непосредственности повествования, письмо отличается строгой организованностью и продуманностью структуры. Порядок вступления паттернов представляет собой определенную схему-картину (исключение составляет лишь

¹⁴⁵ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Е. 6.

¹⁴⁶ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Ж. 7.

первый), которую условно можно обозначить как: а, а1, b, b1 (82-117; 118-153; 154-189 такты)¹⁴⁷.

Какова музыкальная драматургия? Развитие образа претерпевает разные стадии становления – от спокойно-созерцательного (1-45 такты) к активно-драматическому (46-81 такты). Воплощается это посредством изменения ритмики, становящейся более мелкой и неровной; фактуры, постепенно насыщающейся за счет наслоений, а также благодаря усиливающейся динамике.

Образ, воплощаемый вторым блоком (с 82 такта) значительно отличается от первого – он становится несколько более взволнованным, стремительным. Создается это, в частности, посредством мелодии, которая становится более рельефной, обособленной. Образное содержание третьего блока (со 118 такта) можно охарактеризовать как ностальгически-лирическое, существенную роль в котором играют соотношение мелодий разных пластов фактуры. Содержание заключительного блока (со 154 такта) иное: с одной стороны, в нем усиливается лирическое начало (а, а1), а с другой – преобладает сурово-драматический характер (b, b1). Такова картина музыкального движения мысли, уповающей на внутреннее молитвенное созерцание.

3.5. «Мать и сын»

Пьесе предшествует письмо, написанное во второй половине 50-х годов, адресованное сыну. Данное послание и последующая за ним музыкальная часть являются поворотными во всем цикле. Письмо, подписанное «безгранично любящая мама и бабушка»¹⁴⁸, преисполнено радости и любви к сыну и к его семье. В музыке не могли не отразиться те восторженные чувства, которые переполняют сердце матери.

¹⁴⁷ (Структура первого блока представляет собой более развернутое движение: а, а1, b, а2, а3, b1, b2, а4, b3 (такты: 1-81).

¹⁴⁸ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт] URL: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

В целом пьеса имеет богатую разветвленную структуру. В ее основе лежат два паттерна¹⁴⁹, звучащие поочередно и изменяющиеся при каждом новом повторении. Это варьирование происходит путем динамизации, наращивания изменений с каждым последующим блоком. Паттерны А¹⁵⁰ и В¹⁵¹, несмотря на обособленность, имеют общие черты в ладовом отношении: А – имеет основу второго и четвертого ладов, В – первого; черты тональности – в мажоро-миноре (E-dur/e-moll). (Напомним, что тонально-модальное мышление является одной из характерных черт творчества композитора).

Наряду с ладовым наклоном, в паттернах велика роль метроритмического начала. Общность проявляется в том, что в обоих паттернах ведущим голосом становится верхний пласт; тогда как нижний (в виде своеобразного органного пункта на («е»)) выполняет, скорее, второстепенную функцию. Кроме того, первый паттерн написан в переменном размере, что, в свою очередь, придает звучанию некую свободу.

Конструкция этой части строится также на основе блочного принципа, причем каждый последующий блок все заметнее отличается от оригинала. В целом варьирование паттернов нацелено на постепенное уплотнение фактуры, расширение регистра, обогащение тематизма. В коде (завершающей пьесу, с 96 такта) основу нижнего пласта составляют интервальные структуры. В целом, благодаря интервальному составу нижних пластов, звучанию придается специфический колорит. Ритмические изменения, играющие важнейшую роль в формировании пьесы, начинаются со второго варьированного блока (в первом паттерне).

Важным изменяющимся параметром этой части является фактура. Она является подвижным элементом музыкального языка: в целом направленная на уплотнение к кульминации (шестой блок), фактура то обогащается дополнительными линиями (второй-четвертый блоки), то упрощается (пятый

¹⁴⁹ Обозначим их буквенными символами А и В.

¹⁵⁰ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок 3. 8.

¹⁵¹ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок И. 9.

блок). Средствами фактуры, в комплексе с остальными средствами выразительности, образ драматизируется. Возможно, это связано с названием пьесы: до шестого блока звучание носит нежный, лирический характер, который вполне отображает «Мать»; шестой блок звучит драматично и воинственно – «Сын». Кроме того, последний блок отличается от предыдущих посредством регистра: здесь (не считая коду) он представлен через самый широкий диапазон, что в целом способствует драматичности звучания.

Кода до определенного момента продолжает кульминационное развитие, но затем движение притормаживается посредством ритмики – до тех пор, пока фактура пьесы полностью не растворяется. Так пьеса заканчивается незавершенно, как бы предвосхищая последующую часть.

3.6. «Проснусь – и снова будем вместе»

Ключевая мысль послания (№ 6)¹⁵² отображается в названии этой части. В письме данная фраза используется в следующем контексте: «Миши нет уже 6 лет, а я все не могу привыкнуть. Иногда мне кажется, что это сон: проснусь и снова буду вместе с ним». При чтении этих строк не возникает ощущения надежды на встречу с супругом, чего совсем нельзя сказать о названии, в котором убедительно и точно обозначено: «Проснусь и снова будем вместе». (Так композитор, читая между строк, возможно, продемонстрировал идею того, что по-настоящему верующий человек не может не надеяться на встречу в том, другом мире...).

По содержанию письмо напоминает послание, предвосхищающее первую часть (все мысли сосредоточены на горячо любимом супруге). В конце письма иг. Серафима высказывает свое желание: «Теперь все стремятся в космос и на луну, а я думаю, как хорошо и покойно будет лежать рядом с Мишей»¹⁵³.

¹⁵² Письмо к Хельми, 1959 г.

¹⁵³ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт] URL: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

Какова форма послания, названного «Проснись – и снова будем вместе»? Пьеса представляет собой варьированную структуру, в основе которой лежит масштабный, меняющийся паттерн. Общую схему пьесы можно обозначить, как: А, А1, А2, А3, А4. При каждом новом проведении паттерна изменения усиливаются. Преобразования по большей части касаются ритмики, регистра, фактуры. Отметим, что во всех варьированных паттернах (исключение составляет А4) при внедрении дополнительных звуков полностью сохраняется мелодия (в верхнем пласте) и гармоническая модель (в нижнем). Так в каждом последующем блоке первоначальный паттерн приобретает все большие изменения за счет добавления новых звуков.

Исходный вариант паттерна представляет собой волнообразную структуру. Масштаб, а точнее интонационный объем, определяется метро-ритмическими средствами – переменностью размера (5/4, 7/4, 9/4)¹⁵⁴. Общее движение направлено на увеличение интонационного объема волн – практически до самого конца блока большие волны ритмично чередуются с малыми.

Для пьесы характерно «белое поле» диатоники, охватывающее постепенно все звучащее пространство, ничем не нарушаемое, – ни одним знаком альтерации. В целом ясно запечатлевается своеобразная фактура блока: выделяются два пласта – верхний (ведущий), нижний (аккомпанирующий). При этом в нижнем слое, в основном составляющем гармонию, эпизодически возникает мелодия в скрытом варианте. Как и во всех остальных частях цикла, пьеса представляет собой образец синтеза модальности и тональности. Первое проявляется в диатоническом модусе, второе – в ясно выраженной Es-dur- тональности.

Рассмотрим, каким образом варьирование средств сказывается на характере пьесы. Первоначальный паттерн за счет крупных длительностей, периодически возникающей аккордовой фактуры отдаленно напоминает первую часть цикла «Серафима». С каждым последующим блоком происходит преобразование характера. В первой вариации это воплощается за счет ритмического дробления, которое придает пьесе движение и своеобразный жизненный импульс, чему

¹⁵⁴ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Л.11.

способствует и ритмическая формула. Важно отметить, что приемы артикуляции, штрихи как таковые отсутствуют в рукописи данного цикла, однако при прослушивании они отчетливо и ясно выявляются.

В последующей вариации движение становится еще более активным, за счет большего ритмического дробления. Образ просветляется, благодаря внедрению дополнительных звуков – название пьесы «Проснусь – и снова будем вместе» теперь звучит убедительно. В последних двух блоках волнообразное движение – самое масштабное с точки зрения интонационного объема, а с точки зрения динамики, третий блок представляет собой кульминацию пьесы. Последний паттерн, во многом схожий с третьим, напоминает коду, звучащую как послесловие.

3.7. «Рождество»

Скорбь по ушедшему супругу звучит в следующих строках: «... Очень тяжело <...> У нас нет праздника с ёлкой, только церковь и молитва. Живу одним днём, стараюсь ничего не решать, молюсь и плачу»¹⁵⁵. Однако музыкальное запечатление передает гораздо более богатую палитру чувств матушки. Композитору всякий раз удается (на протяжении всего цикла) как бы заглянуть в душу Наталии Янсон и мастерски отразить ее состояние в звуках.

В целом музыкальное воплощение во многом напоминает строение предыдущих частей. Композиция представляет собой четырехчастную структуру¹⁵⁶, в основе которой лежит повторяющийся большой паттерн. Варьирование нацелено на динамизацию, проявляющуюся в уплотнении фактуры, расширении регистров, усилении динамики.

Исходный паттерн, состоящий из двух предложений, обозначается прежде всего, ладо-тонально: переменный диатонический C-dur/a-moll сменяется G-dur.

¹⁵⁵ Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic: [сайт] URL: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁵⁶ 17-33 такты в исполнении отсутствуют.

При этом интонационном разграничении неизменным остается ритмический параметр¹⁵⁷, тогда как гармонические средства способствуют развитию паттерна. В итоге создается образ печально-умиротворенный, но не лишенный светлого начала. Каждый последующий блок направлен на изменение исходного музыкального образа. В первом варьированном блоке происходит расширение фактуры путем добавления новых пластов и регистрового перемещения предыдущих. В последующих блоках осуществляются еще большие преобразования в фактуре: при сохранении высотного модуса усиливаются тематические изменения в сторону упрощения мелодии и усложнения остальных пластов. Мелодия и гармония, начиная со второго варьированного паттерна (и до конца), становятся единым, цельным звуковым полотном, которое при усиленной динамике абсолютно меняет исходный музыкальный образ – он становится стремительным и живым.

Кульминация пьесы приходится на третий паттерн, полностью звучащий на *ff*¹⁵⁸, а также представляющий собой наиболее широкий регистровый диапазон в сравнении с остальными. Изменением этих же параметров (динамики и регистра) подчеркивается заключительный четвертый блок. Паттерн переносится в высокий регистр, за счет чего он становится более мягким и воздушным. Завершается пьеса своеобразной кодой, основанной на первом предложении исходного паттерна. Таким образом, композиция данной части – кольцевая: в конце автор обращается к реальности, отраженной в письме.

3.8. «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград»¹⁵⁹

Письма, предваряющие восьмую часть, являются самыми оптимистичными во всем цикле¹⁶⁰. Радость связана возможностью долгожданной встречи с сыном в

¹⁵⁷ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок М.12.

¹⁵⁸ Динамика выявляется только при прослушивании записей, в нотах обозначения отсутствуют.

¹⁵⁹ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 40-47.

Нью-Йорке. Истинная материнская любовь способна на жертву: «Меня так обрадовала мысль, что ты можешь приехать, я даже и мечтать не могла об этом. Но только об одном умоляю тебя: не торопись сразу всё решать. Надо это хорошенько обдумать, а главное – надо знать, как относится к этому Катюша и отпускает ли она тебя со спокойной душой. Ты знаешь, как я тебя люблю, и я знаю твою любовь ко мне, но теперь у тебя есть своя семья, и она должна быть на первом месте. Вы оба молоды, у вас сын, ваша жизнь вся впереди, а мне осталось так немного жить на земле». ...Комментарии к этому отрывку излишни. (Предчувствуя свою скорую кончину, иг. Серафима завершает магнитофонное письмо словами: «Вспоминайте меня»...)

«Петербург–Нью-Йорк–Ленинград» – эта часть в целом представляет собой богатую разветвлённую структуру, в формировании которой важнейшую роль играет наименование пьесы. Здесь намечается некая тройственность, которая находит отклик в музыкальном воплощении – благодаря наличию трёх контрастных разделов: (1-49; 49-85; 85-136 такты). У реципиента вполне может сложиться впечатление, что в этих разделах есть ориентация на города, обозначенные в названии. Однако в контрастных разделах пьесы запечатлевается не столько привязка к городам, сколько личные события семьи Янсонов, а именно: разлука, долгожданная встреча матери и сына, разлука, переходящая в прощание. Помимо этого, средняя часть, по сравнению с крайними, масштабно короче; и в этом может видеться символический приём – краткая и глубоко драматичная встреча матери с сыном.

По характеру звучания, первый и третий разделы схожи между собой: складывается образ сдержанный и напряженный (особенно в третьем), тогда как средний раздел создаёт образ мягкий и нежный. Однако, несмотря на заметную контрастность, проявляющуюся во многих средствах выразительности, эти разделы тематически схожи.

¹⁶⁰ Письмо к сыну 1969 г.; магнитофонное письмо, записанное во время приезда сына в Америку (1970 г.).

В целом это трехчастная композиция, выстроенная по принципу варьированно повторяющихся блоков. Звучание первого раздела («Петербург»)¹⁶¹ создает образ холодный и несколько суетливый, чему способствует ритм, напряженность и некоторая неровность которого затормаживает общее движение. (Помимо этого, мрачность образа усиливается многочисленными акцентами, которые в нотах не обозначены)¹⁶².

В основе структуры – диатонические и хроматические паттерны, между которыми – при различии ладовости – наблюдается ритмическое и фактурное сходство. Заметим, что порядок паттернов – два диатонических, два хроматических – сохраняется.

Первый раздел состоит из четырёх вариационно повторяющихся блоков (состоящих в свою очередь из четырёх паттернов). Варьирование блоков, нацеленное на усложнение каждого последующего проведения, приводит к рельефно выделяемой мелодии, которая из скрытой становится явной. (Отметим, что в предыдущих частях цикла мы наблюдали обратную картину – по мере развития, мелодия и аккомпанемент сливаются).

Кроме того, происходит расширение регистрового диапазона, усложнение фактуры; каждый блок, построенный по принципу аддитивности, в результате, представляет собой более сложную интонационную структуру.

«Нью-Йорк» (второй раздел) является ярким контрастом по отношению к первому за счет небесного звучания¹⁶³. Несмотря на идентичное блочное строение, тематическое сходство, сохранение принципа постепенного формирования мелодии, здесь явно меняется характер музыки. Мягкость и лиричность создаются посредством более длительного пребывания на одной гармонии. Остальные блоки, несмотря на разность средств, построены по принципу волнообразного движения, которое придает спокойствие и сдержанность звучанию.

¹⁶¹ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Н.13.

¹⁶² Выявляются при прослушивании.

¹⁶³ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок О.14.

«Ленинград» (последний раздел)¹⁶⁴ имеет более мрачный характер, что обусловлено не только музыкальным становлением, но и скрытым смыслом, символикой этих точек геополитического пространства. Изменения, придающие музыке большую суровость, касаются регистра, в данном случае более низкого, а также фактурно-ритмического оформления. По сравнению с первым разделом, здесь менее выражен мелодический пласт, усиливается динамика, а также меняется текстура музыкального образа. В заключительном блоке напряжение спадает в результате разбавления фактуры, что придает некоторую легкость общему звучанию. Завершается часть своеобразной кодой, построенной на звучании диатонического паттерна. Последние звуки пьесы «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград» растворяются в общем звуковом потоке...

3.9. «Не забывают меня»

Завершающая часть цикла, которой предшествует письмо к сыну (1978 г.) – это, по своей сути, прощальное послание иг. Серафимы: «Сил у меня всё меньше и меньше. Старость – тяжелая вещь, трудно к ней привыкнуть. Всё стало плохо работать – руки и пальцы не слушаются. <...> Но самое большое, что меня огорчает очень, – это то, что голова плохо работает, мозги устают». Последние строки письма содержат родительское благословение: «Так много хочется сказать, но разве бумага передает всё то, чем полно сердце? Все мои мысли, молитвы и любовь – с вами. Моя просьба к вам: не забывают Господа Бога, молитесь ему, любите друг друга. Это так важно в жизни. Обнимаю, целую. Храни вас всех Господь». (Действительно, слова не в силах передать всего того, чем полно сердце...)

Музыка имеет гораздо больший потенциал, а в соединении с мастерством композитора она оказывается способной передать самые глубинные чувства и переживания. Пьеса является своеобразным итогом, резюмирующим идеи всего

¹⁶⁴ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок П.15.

цикла. Проявляется сказанное в выборе приемов и принципов, использованных в предыдущих частях, а также в интонационном сходстве отдельных фрагментов.

Какова же структура этой заключительной части?

С позиции построения последняя часть оказывается сложнее других, прежде всего за счет резюмирующей идеи, символизирующей смысл текста. В основе пьесы лежит также блочная структура, приобретающая здесь новые смыслы. Как и в предыдущих частях, блоки состоят из варьировано повторяющихся паттернов. Условно схему пьесы можно обозначить следующим образом: А¹⁶⁵, А1, В, А2, В1, А3, В2, А4. Контрастность между разделами А, А1... и В, В1... проявляется в различных отношениях: масштабе (разделы В вдвое больше, чем А), типе мелодии (явная и неявная); фактуре (в В она представляет собой многопластовую структуру). Важно отметить, что при контрастности разделов В, В1, В2 с А, А1, А2, А3, А4, наблюдается схожесть тематического материала, а также наличие сквозных приемов, в целом образующих сложно организованную структуру.

Семантика пьесы содержит богатейший спектр состояний; здесь есть место печали и радости, драматизму и успокоению. Если рассмотреть блоки-паттерны с позиции настроения, то можно обнаружить, что блоки В (в сравнении с А) звучат более лирично и чувственно, тогда как блоки А развиваются от глубоко-философского – к драматическому, отрешенному и, наконец, возвышенно-религиозному состоянию. Последнее проведение А (то есть А4) вызывает явные ассоциации с первой частью цикла – «Серафима». Так выстраивается своеобразная арка, объединяющая собой начало и конец. Помимо этого, сказанное проявляется ладово – в модальном звучании; использовании крупных, продолжительно звучащих длительностях; строго организованной фактуре. Некоторую аскетичность звучанию придают длинные, пронизывающие текстуру паузы. В целом блок построен по принципу регистрового противопоставления (вопрос – ответ): первое напоминает полифонический пласт из А2 и ассоциируется с земным началом, второе – за счет высокого регистра, ровных длительностей – связано с небесным. Завершается музыкальное повествование

¹⁶⁵ См. приложение А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Рисунок Р.16.

(вторым) Божественным началом, в чем видится символизация ухода иг. Серафимы в иной мир...

В завершении музыкального повествования «Вспоминайте меня» в качестве поскриптума приводится письмо женщины, ухаживавшей за иг. Серафимой в последние годы (письмо 1988 г.). Послание связано с кончиной матушки Серафимы. В нем сообщается, что ушла она очень спокойно (23 ноября в 3:45). «Хоронили её в субботу 26 ноября. Народу было очень много, но, конечно, не все её любившие смогли приехать <...> Похоронили рядом с Михаилом Алексеевичем, как она и хотела». В завершении письма Тамара приводит высказывание иг. Серафимы: «Сейчас я ставлю лампаду неугасимую в церкви, и вы, когда можете, зажигайте свечу у креста». При живом исполнении этого фортепианного цикла (после прочтения заключительного письма) Батагов зажигает свечу прямо в концертном зале. Этот приём является мощнейшим фактором, воздействующим на сознание слушателя, способствующим более глубокому постижению идей, заложенных в цикле.

Так, в целом при использовании минимального количества музыкально-выразительных средств – однородного тематического материала, ограниченного выбора гармонии и модальности, – но при богатейшем развитии мелодического, ритмического, фактурного, динамического, артикуляционного параметров, – композитор мастерски передает важнейшие противоположности небесного и земного начал.

Подводя итоги анализа фортепианного цикла «Где нас нет. Письма игумении Серафимы», представляется необходимым сделать некоторые выводы¹⁶⁶. Несмотря на то, что в произведении словесную часть составляют лишь небольшие фрагменты писем, почти полувековая история семьи Янсон обрисована в них достаточно определенно. Колоссальную роль в этом играет

¹⁶⁶ Выводы главы содержат материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 40-47.

музыкальное воплощение, которое не иллюстрирует рукописные послания, а углубляет и расширяет их содержание, позволяя слушателю заглянуть в глубину души адресанта. Названия частей подобраны композитором так, чтобы максимально точно выразить ключевую мысль каждого письма.

Содержание писем многозначительно: здесь есть место религиозно-философским рассуждениям и светлым мечтаниям, боли и радости, жизни и смерти. В каждом из писем этот спектр насыщен и неповторим. Здесь нет мрачных или торжественных частей, композитор передает реальность такой, какая она есть – в сложном сочетании светлых и темных тонов. Во всех пьесах этот спектр насыщен и неповторим. Важно, что завершение каждого музыкального повествования неизменно базируется на светлом, влекущем ввысь начале.

Что касается средств музыкальной выразительности, то все пьесы содержат характерные минималистские приемы – паттерны и репетитивность. В цикле имеются части, построенные на развитии как одного паттерна («Надеемся вернуться», «Проснусь и снова будем вместе», «Рождество»), так двух и более (все остальные пьесы имеют в основе два паттерна, кроме части «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград», структурированной на четырех паттернах).

Фактором, объединяющим все пьесы, является принцип варьирования паттернов. Этот принцип применяется автором в ритмике, фактуре, динамике, артикуляции (в некоторых частях в темпе) – мобильных параметрах данного цикла. Помимо того, для всех пьес характерно тематическое усложнение, в результате которого в некоторых частях образуются черты полифонического письма, а также элементы полиритмии. Необходимо отметить, что варьирование происходит как на макро- (между блоками), так и на микроуровнях (внутри паттернов).

Своеобразным каркасом пьес является гармоническая модель, видоизменяющаяся в каждом новом блоке, однако всякий раз узнаваемая. В целом в гармонии проявляется как функциональное начало, так и чисто сонорное. К стабильным параметрам (данного цикла) относится также мелодия, которая, как

и гармоническая модель, видоизменяется в блоках, но при этом сохраняет свою связь с первоначальным изложением.

В цикле проявляется, как уже не раз указывалось, характерное для композитора тонально-модальное мышление. Есть пьесы, в которых больше обнаруживается тональное начало («Надеемся вернуться»); имеются части, в которых главенствует модальность («Серафима»). Однако в основном, музыкальные повествования сочетают в себе в равной степени и то, и другое.

В этом цикле композитор мастерски воплощает с помощью минимального комплекса средств глубокий внутренний мир игумении Серафимы и ее окружения. Что касается специфической жанровой формы, то здесь Батагов вступает, что немаловажно, на путь особого типа музыкально-литературного решения. Композитор называет произведение «моноспектаклем»¹⁶⁷, что говорит о роли драматургии в соотношении сцен (частей) и их внутренней концептуальной взаимосвязи. «Письма игуменьи Серафимы» – это последование как развитие некоего сюжета сочинения, как художественное время\пространство, как наличие повествователя (рассказчика, образа автора).

¹⁶⁷ Цитата взята из личной беседы В. А. Рябовой с А.А. Батаговым (06.05.2019 г).

«16+»
(женщины-поэты разных времен)
цикл песен

В качестве эпитафии к циклу композитор использует слова поэта и последнего метафизика XX века Евгения Всеволодовича Головина: «Мы живем на женской планете, где мужские роли весьма незначительны...»¹⁶⁸.

Вокальный цикл Антона Батагова «представляет собой новое решение проблемы поэтики музыкально-литературных средств в контексте его современных творческих интенций»¹⁶⁹.

«16+» – своеобразное продолжение авторских размышлений, берущих свое начало в «I fear no more» и получивших развитие в «Письмах игуменьи Серафимы». Путешествуя по странам и народам, охватывая в своем «турне» временной промежуток в двадцать четыре столетия, композитор занят поиском «того состояния любви, в котором можно сказать: "I fear no more"»¹⁷⁰.

Поводом к написанию цикла послужила случайно обнаруженная автором информация об имени первого поэта, сохраненного в истории человечества. Оно принадлежит (как бы это ни казалось странным) женщине, жившей в XXIII веке до н. э. Аккадской царевне Энхедуанне, («буквальный титул – "жрица обилия небес"; личное имя неизвестно»)¹⁷¹ представительнице цивилизации шумеров. Именно она впервые в своих художественных текстах использовала форму «повествования от первого лица», была чрезвычайно популярна в своем народе не только как поэтесса, но и как мистик, астролог, философ; как результат –

¹⁶⁸ Батагов А. А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁶⁹ Гуляницкая Н. С. Postscriptum: Заметки (рукопись, 2020. 10 с.).

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Лавр первенства – у женщин! [Электронный ресурс] // LiveJournal: [сайт] 2011. 12 декабр. URL: <https://foxword.livejournal.com/96201.html> (дата обращения: 20.11.2020).

«обожествлена своими последователями после смерти»¹⁷². Ее самый известный гимн – Nin-me-sara – «Царица неисчислимых божественных энергий» (другое название «Возвеличение Иштар»)¹⁷³, созданный поэтессой в критический для ее родины и для нее самой момент жизни и обращенный к богине Инанне, «во времена вавилонского периода использовался» в качестве учебных текстов, которые считали священными и копировались в большом количестве¹⁷⁴. Уже один этот факт свидетельствует о глубокой культурной содержательности произведения.

Композитор задумал создать вокальный цикл, основу которого составили бы стихи о любви, написанные исключительно женщинами. Своеобразное толкование такого замысла сам композитор дает так: «Женщина получила в подарок от мироздания "лунную тайну", которая может быть разрушительным оружием, но непостижимая женская природа трансформирует доминирование в самоотречение, растворяет силу в нежности, и истина обретается не в результате логических умопостроений и споров, а ощущается как естественное свободное состояние-пространство, где нет ничего, кроме любви»¹⁷⁵.

По словам композитора, из нескольких тысяч он отобрал всего шестнадцать поэтесс, чьи характеры и судьбы уникальны, ярки и неповторимы.

1. Ты, который там. Хадевейх (XIII век, Фландрия)
2. Марина. Марина Цветаева (1892-1941, Россия)
3. Ветер. Эмили Дикинсон (1830-1886, США)
4. Богиня. Зинаида Гиппиус (1869-1945, Россия)
5. Это я. Майя Энджелоу (1928-2014 США)

¹⁷² Дунец И. А. Энхедуанна. Первое поэтическое произведение в истории мира [Электронный ресурс] // Поэмбук: [сайт] URL: <https://poembook.ru/poem/1838783> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷³ Энхедуанна [Электронный ресурс] // Академик [сайт] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1412947> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷⁴ Водолей С. Энхедуанна. Ко Всемирному Дню Поэзии [Электронный ресурс] // Стихи.ру: [сайт] URL: <https://www.stihi.ru/2019/03/21/3950> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷⁵ Батагов А. А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

6. Синематограф. Евдокия Нагородская (1866-1930, Россия)
7. Моя Королева. Энхедуанна (XXIII век до Р.Х., Шумер)
8. Падайте, листья. Эмили Бронте (1818-1848, Англия)
9. Поцелуй. Нина Искренко (1951-1995, Россия)
10. Моя радость. Энн Уортон (1659-1685, Англия)
11. «Темный человек». Мирабай (1498-1546, Индия)
12. «Маленький ночной рок-н-ролл». Вера Полозкова (род. в 1986, Россия)
13. Тайна. Анна Ахматова (1889-1966, Россия)
14. Полет. Сара Тисдейл (1884-1933, США)
15. Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме. Энн Аскью (1521-1546, Англия)
16. Волною морскою. Кассия (810-865, Византия)

Композитор утверждает, что количество поэтесс было ограничено рамками цикла, приписка же «+» устремлена в бесконечность историй, судеб, стихов – то есть маршрутов¹⁷⁶. Постепенно, шаг за шагом композитор раскрывая одну за другой многогранные ипостаси собирательного женского образа, лишённого всего негативного, создал и свое музыкальное приношение прекрасному полу.

Таблица 3

1	Место	Америка, Европа, Ближний Восток, Азия, Россия
2	Время	от XXIII века до н. э. до XXI века н. э.
3	Возраст	от 25 до 86 лет
4	Происхождение	от принцесс до социально незащищенных слоев населения

¹⁷⁶ Тимофеев Я. Антон Батагов: единство сексуальности и духовности – это не противоречие [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь: [сайт] 2019. 01 март. URL: <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/> (дата обращения: 20.11.2020).

5	Пристрастия	от всепоглашающей любви к Богу до симпатии к лицам одного пола
6	Отношение общества	от канонизации в лик святого до жестокой казни
7	Культура и религия	шумеро-аккадская, буддистская, протестантская, православная, серебряный век, золотой век, современность
8	Популярность	от всемирно известных до забытых.

Разноцветную «мозаику текстов шестнадцати поэтесс» освещает голос Надежды Кучер, уникальность которого заключается в умении сочетать в себе черты оперного пения и рока¹⁷⁷. Из шестнадцати текстов девять исполняются на английском языке, семь на русском¹⁷⁸.

Цикл имеет арочную драматургию: начинается произведением мистической поэтессы XIII века Хадевейх из Антверпена (Фландрия) «Ты, который там», написанным в стиле куртуазной любовной поэзии, но обращенной к Богу. Заканчивает автор свое повествование – путешествие в исходной точке, как бы возвращаясь к началу, но уже обогащенный опытом странствования... Этим композиционным приемом Антон Батагов как бы иллюстрирует библейскую истину: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 22:13), отдавая заслуженную дань Тому, Кто является источником всего живущего.

Интерес к поэтессе настолько велик, что в 2009 году режиссером Брюно Дюмоном¹⁷⁹ была создана кинокартина, с одноименным названием

¹⁷⁷ Тимофеев Я. Антон Батагов: единство сексуальности и духовности – это не противоречие [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь: [сайт] 2019. 01 март. URL: <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷⁸ Батагов А. А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁷⁹ Страховская О. Аминь, иншалла «Хадевейх» Брюно Дюмона [Электронный ресурс] // афиша Daily [сайт] URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/8109/> (дата обращения: 20.11.2020).

рассказывающая о попытках современной девушки жить в обществе, согласно «христианским ценностям, подражая странствующим бегинкам»¹⁸⁰.

4.1. «Ты, который там». Хадевейх (XIII век, Фландрия)

Имя Хадевейх стоит в одном ряду с другими основателями нидерландской литературы (Марлант, Рейсбрук). Для средневекового мистицизма характерна «вера в способность человека вступать в непосредственное общение с Богом», растворяя «в нем свою личность»¹⁸¹. Для него более значимым является личный религиозный опыт, имеющий в своем основании эмоции или интуицию.

Стих «Ты, который там» – относится к разряду мистической средневековой литературы. Это описание собственного мироощущения поэтессы, основанного исключительно на субъективном опыте. Героиня «дотронувшись до Бога»¹⁸² ощущает полное слияние с Ним, разрастание до Его пределов. «Оно раскрыло меня широко- широко». «Я безгранична».

Поэт активно использует символы которые помогают ярко выразить его индивидуальное представление о мире «Все сущее – слишком маленькое, чтобы вместить меня». «Я протягиваю руки к тому, что существовало всегда в вечном времени». От общего описания мировосприятия резко отличается последняя строка, она обращена к Богу с призывом засвидетельствовать вышесказанное: «Ты и сам хорошо это знаешь, ты, который там», тем самым придавая своими высказываниям безупречную достоверность.

Композитор используя жанровую форму медитации создает светлое мистическое звучание, что, в свою очередь, соответствует содержанию стиха. При этом музыка, расширяя его границы, усиливает каждое слово. Примечательно, что

¹⁸⁰ Нидерланды: Хадевейх, сестра Берткен, Беккер-Вульф и Декен [Электронный ресурс] // LiveJournal: [сайт] URL: <https://fem-books.livejournal.com/1565591.html> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸¹ Средневековый мистицизм. [Электронный ресурс] // allbest: [сайт] URL: https://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00023097_0.html (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸² В тексте будут цитироваться стихи из цикла «16+», полный вариант представлен в приложении Б.

часть при наличии небольшого стиха входит в тройку самых продолжительных во всем цикле.

Таинственно-возвышенное звучание создается различными музыкальными составляющими:

- пьеса выполнена в рамках диатонического пространства (A dur), способствующего медитативности;

- часть содержит большое количество протяженных нот, фермат, что придает музыке особую сосредоточенность¹⁸³.

Заметим, что пьеса в сравнении с другими имеет большее количество пауз, как бы таким образом отображая «безграничность», «вечное время».

В целом «Ты, который там» представляет собой своеобразный дуэт голоса и фортепиано, в котором последний занимает большее пространство. Отметим, что при вступлении вокальной партии, движение в аккомпанементе как бы затормаживается, акцентируя тем самым внимание на (всегда важном для композитора) тексте. Вниманию к нему (тексту) способствует и само строение вокальной мелодии: во всей пьесе каждый слог соответствует одной ноте.

Форма части складывается из трех неравных блоков: А (1-55 такты), А1 (56-128 такты), А2 (129-229 такты). Примечательно, что варьирование в блоках, в отличие от последующих пьес, касается больше вокальной партии. Фортепианная же являет собой относительно константное начало. В целом минимальным количеством выразительных средств композитор воплощает масштабное духовное содержание стиха.

4.2. «Марина». Марина Цветаева (1892-1941, Россия)

Вторая часть цикла носит имя М.И. Цветаевой, чье произведение положено в основу этого раздела. Стихотворение «Кто создан из камня, кто создан из

¹⁸³ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок А.1.

глины» было написано в очень сложный для автора момент жизни¹⁸⁴. Наперекор судьбе Цветаева пишет произведение, полное веры и оптимизма. В нем она великолепно обыгрывает свое имя «Марина», в переводе с латинского означающее «морская». Стихотворение построено на противопоставлении лирической героини с теми, «кто создан из камня» и «глины», чья участь – «гроб и надгробные плиты». Героиня сравнивает себя с Афродитой, рожденной из морской пены. Она красива и изменчива, величественна и своевольна. Встречая на своем пути трудности и преграды («Дробясь о гранитные ваши колена») Цветаева с честью преодолевает их («Я с каждой волной воскресая»). Помимо этого, здесь поднимается тема поэта и толпы, «избранности творческой личности»¹⁸⁵. Цветаева пророчит свое бессмертие в стихах (как когда то это сделал А.С. Пушкин в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»).

Среди средств художественной выразительности важно отметить аллитерацию и повторы, которые создают ощущение шума моря то набегающей на берег волны, то спешащей обратно.

Данное стихотворение можно рассматривать, с одной стороны, как протест против предательства, косности, превратностей судьбы, с другой – как попытку вдохновить и поддержать себя в своем одиночестве. (Дальнейшая жизнь показала, что и «вода» не всеильна, и может покориться «гранитному камню».)

Композиция Батагова представляет собой импульсивное, а порой и воинственное звучание. Большую роль в этом смысле играет вокальная партия. Ее мелодия, построенная преимущественно на широких скачках и синкопированном движении, создает энергичный образ. Также этому способствует яркая динамика

¹⁸⁴ у М.И. Цветаевой были сложные отношения с властью – стихи ее были под запретом; незадолго до 23 мая 1920 г. (время датировки стиха) умерла от голода ее трехлетняя дочь; муж пропал в эмиграции. Марина Цветаева [Электронный ресурс] // Культура.РФ: [сайт] URL: <https://www.culture.ru/persons/8275/marina-cvetaeva> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸⁵ «Кто создан из камня» [Электронный ресурс] // bibliovalaba: [сайт] URL: <https://yandex.ru/turbo/bibliovalaba.ru/s/analiz-proizvedenij/sochinenie-moj-kraj.html> (дата обращения: 20.11.2020).

вокальной партии (в нотах она не обозначена). В целом вокальная мелодия усиливает каждое слово стихотворения, воплощая непоколебимый образ героини.

Партия фортепиано способствует раскрытию новых ее (героини) черт, таких как нежность, ранимость. Создается это мягкими переменными функциями, консонантной гармонией¹⁸⁶. Помимо этого аккомпанемент играет яркую изобразительную роль – имитируя движение волн (88-95 такты). Как и мелодия, партия рояля усиливает текст стихотворения: на словах «тем гроб и надгробные плиты», отображая врагов героини, имитации волн сменяются звучанием «сухих» аккордов (32-35 такты); на словах «пробьется мое своеволие» происходит соединение волнообразной линии с повторяющимися аккордовыми структурами.

Что касается формы, то композитор использует здесь излюбленную блочную структуру: четыре строфы стиха – реализовываются в четыре блока (А 1-26 такты; А1 27-43 такты; А2 44-67 такты; А3 68-87; постлюдия 88-95). При тематическом сходстве блоков варьирование касается, прежде всего, паттернов в вокальной мелодии, гармонии и фактуры аккомпанеента. Все блоки, за исключением третьего, заканчиваются на самой высокой ноте (в вокальной партии), звучащей как триумф.

В постлюдии, построенной на мягких волнах партии фортепиано, композитор как-бы утверждает победу героини над теми «кто создан из глины, кто создан из плоти», усиливая это также в конце пьесы повторением в вокальной партии основополагающих слов стиха «мне имя Марина».

4.3. «Ветер». Эмили Дикинсон (1830-1886, США)

Третья часть цикла переносит слушателя на другой континент и знакомит с Эмили Дикинсон, чья «фигура» считается одной из «самых загадочных в истории мировой литературы»¹⁸⁷. Уникальность характера¹⁸⁸ не могла не отразиться на ее

¹⁸⁶ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Б.2.

¹⁸⁷ Лирика Эмили Дикинсон [Электронный ресурс] // Licey.net: [сайт] URL: <https://licey.net/free/15->

многочисленных сочинениях (известно 1800), которые не имели абсолютно никаких «аналогов в современной ей поэзии»¹⁸⁹. Ее стихи не имеют названий, строки их коротки¹⁹⁰. Они бросаются в глаза произвольным «использованием заглавных букв» и «необычной пунктуацией»¹⁹¹; не могут быть сведены к определенной интерпретации – каждый понимает их по своему. Критики отличают «странный эффект» ее стихов, которые в совокупности представляют образ «пустого пляжа, одинокой фигуры на берегу <...> короче вечность»¹⁹².

«Удел человека – одиночество», огромное, беспредельное¹⁹³ – тема стихотворения «Ветер постучался в дверь». Здесь образ ветра, скорее собирательный характер. Это люди, толпы людей, производящие беспрестанный шум и суету. «Его речь была похожа на шуршание целой стаи колибри». В доме героини он не находит себе места, так как ведет себя «как вихрь». Он чужд спокойной и размеренной атмосфере ее дома и покидает его, не забывая, однако, регулярно навещать хозяйку.

Лирическая героиня характеризует гостя следующими словами: «усталый», «стремительный», «робкий», то есть не имеющий достаточного на нее влияния, не

[analiz_proizvedenii_zarubezhnyh_pisatelei_biografii_inostrannyh_pisatelei/62-amerikanskaya_literatura/stages/2130-lirika_emili_dikinson.html](#) (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸⁸ Вела чрезвычайно замкнутый образ жизни; разговаривала даже с друзьями из-за полуоткрытой двери; носила неизменное белое платье. Эмили Дикинсон. Стихотворения [Электронный ресурс] // Lib.ru: [сайт] URL: <http://lib.ru/POEZIQ/DIKINSON/stihi.txt> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸⁹ Гарин И. Эмили Дикинсон [Электронный ресурс] // Проза.ру: [сайт] URL: <https://www.proza.ru/2013/04/05/643> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹⁰ Бериев Б. Эмили Дикинсон. 73 избранных четверостиший [Электронный ресурс] // Стихи.ру: [сайт] URL: <https://stihi.ru/2016/04/21/7074> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹¹ Поэтессы Америки: Эмили Дикинсон (1830-1886) [Электронный ресурс] // Библиомир-ок: [сайт] URL: <http://bibliomirok.blogspot.com/2015/12/1830-1886.html> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹² Дикинсон Эмили «Стихотворения» [Электронный ресурс] // Мир поэзии: [сайт] URL: <http://mirpoezylit.ru/books/5161/6/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹³ Эмили Дикинсон. Стихотворения. Три классика американской поэзии [Электронный ресурс] // Booksonline.com.ua: [сайт] URL: <https://www.rulit.me/books/lirika-read-563481-2.html> (дата обращения: 20.11.2020).

способного вернуть ее в окружающий мир. Все люди, «подобно ветру, лишь проходили мимо», как «бестелесные», «бесплотные призраки»¹⁹⁴.

Музыкальное воплощение придает тексту нежно-романтический характер. Если в предыдущей части композитор усиливал средствами музыкальной выразительности смысл стиха, то здесь он привносит нечто новое. В целом звучание напоминает картину из американских мюзиклов, что не случайно, поскольку Э. Дикинсон является американской поэтессой. Связь с мюзиклом проявляется уже в характерной гармонии¹⁹⁵, составляющей основу для всех трех разделов части (классические обороты; мажоро-минор, отклонения). Кроме того, связь с упомянутым жанром проявляется в характерной фактуре: первый раздел (1-20 такты), являющийся по сути вступительным, представляет собой сочетание аккордового склада из протяженных нот аккомпанемента и развитой вокальной мелодии. В последующих разделах аккомпанирующий пласт преобразовывается в фигурации, что также свойственно для частей мюзикла.

В целом пять строф стиха воплощаются в три неравных раздела: А (1-20 такты), А1 (29-53 такты), А2 (63-89 такты). Первый раздел, построенный на одной строфе, как уже говорилось, играет вступительную роль, последующие блоки, вмещающие по две строфы, представляют собой варианты первого раздела.

Соло фортепиано (20-29, 53-63, 90-104 такты) являются своеобразной иллюстрацией «ветра»¹⁹⁶. Примечательно, также, что этими же интонациями композитор выражает сочувствие героине в постлюдии пьесы, и в отличие от стиха («и я осталась одна»), он не оставляет ее одну. Так, в пьесе уникальным образом стиль Батагова предстает в жанре мюзикла.

¹⁹⁴ The wind tapped like a tired man [Электронный ресурс] // Beyond the letters: [сайт] URL: https://beyondletters.ucoz.ru/publ/poetry/impressions/the_wind_tapped_like_a_tired_man_dickinson/6-1-0-29 (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹⁵ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок В. 3.

¹⁹⁶ Его интонации неизменно присутствуют со второго раздела и до конца песни.

4.4. «Богиня». Зинаида Гиппиус (1869-1945, Россия)

«В сонме российских поэтов Зинаида Гиппиус¹⁹⁷ взошла на Олимп»¹⁹⁸. Ее дивная природная красота, глубокий ум, недюжинные способности и отважный сильный характер обеспечили ей право называться «богиней». Как настоящая «богиня» Зинаида Гиппиус была сильна и несчастна одновременно: «она была рождена для любви и истово звала ее многие годы»¹⁹⁹, но так и не обрела ни со стороны многочисленных поклонников, ни со стороны мужа, Д. С. Мережковского²⁰⁰.

Этой неразделенной жаждой любви до краев наполнено стихотворение, положенное в основу четвертой части²⁰¹. «Что мне делать с тайной лунной?». Героиня ищет ответ на этот сложный вопрос. «Я гляжу в нее – мне мало, Я люблю – мне не довольно...». Она молит богиню любви послать ей свой дар – «крылья», так чтобы утолить свою жажду, «задохнуться», «утонуть» в любви.

В целом музыкальное воплощение стиха представляет собой загадочное, а порой даже мистическое звучание. Это не случайно, поскольку данное послание адресовано богине любви – Астарте. Загадочность звучания во многом проявляется средствами гармонии. В отличие от других, как правило, диатонических частей, данная пьеса изобилует диссонантными созвучиями и различными альтерациями, причем их природа имеет скорее сонорную природу, нежели функциональную²⁰².

¹⁹⁷ «Стихи я всегда пишу, как молюсь». Зинаида Гиппиус о страхах и силе духа [Электронный ресурс] // Эксмо: [сайт] URL: <https://eksmo.ru/interview/zinaida-gippius-o-strakhakh-i-sile-dukha-ID10907893/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹⁸ Зинаида Гиппиус [Электронный ресурс] // Live internet: [сайт] URL <https://www.liveinternet.ru/users/izidac/post328354817/> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Который все пятьдесят два года совместной жизни отвергал физическую близость с ней.

²⁰¹ А. Блок «Прежде всего Зинаида Гиппиус – личность. Эта необыкновенная и значительная личность сказала в ее стихах более, чем какие-то особые художественные приемы». Гиппиус Зинаида Николаевна [Электронный ресурс] // Lib.ru: [сайт] URL http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0030.shtml (дата обращения: 20.11.2020).

²⁰² См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Г.4.

Пьеса имеет продолжительное вступление (1-36 такты), состоящее из протяженных резонирующих структур, сразу вводящих слушателя в необходимую атмосферу. На основе вступления строится гармония последующих трех разделов: А (37-94 такты), А1(95-142 такты), А2 (143-180 такты), постлюдия (181-212 такты). Варьирование разделов проявляется в основном за счет фактуры и развития вокальной мелодии. Каждый последующий блок динамизируется, достигая своей кульминации в заключительном.

В завершающем блоке во многом усиливается роль аккомпанемента, воплощающего здесь иллюстрирующую функцию «пламенного моря» (141-188 такты). Иллюстративность также проявляется и в вокальной партии, построенной на секундовых интонациях, звучащих как в арии *lamento*. При этом в основном здесь используются большие секунды, в чем видится своеобразный художественный прием: героиня пытается как бы «прикрыть» свое истинное состояние, свою печаль, поскольку сама является богиней.

4.5. «Это я». Майя Энджелу (1928-2014 США)

Героиня, которой посвящена пятая часть цикла, могла бы по праву воскликнуть: «Почему судьба так жестока?» Напротив, ее сильнейшие слова поддержки, которые тронули миллионы сердец, будут помнить долгие годы. Ей написано семь автобиографий, несколько сборников стихов, ее цитатами пестрит интернет, ее произведения используются во всех ступенях учебного процесса и по всему миру²⁰³.

«Феноменальная женщина» – стихотворение-гимн, посвященный «удивительным способностям» и возможностям женщины, и придающий прекрасной половине человечества «уверенности в себе и в своих силах»²⁰⁴. Этот

²⁰³ Майя Энджелу [Электронный ресурс] // Цитаты известных личностей: [сайт] URL: <https://ru.citatu.net/avtory/maiia-anzhelu/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁰⁴ «Феноменальная женщина» Майи Энджелу – вдохновляющее стихотворение об удивительных способностях женщин [Электронный ресурс] // Культурология. РФ: [сайт] URL <https://kulturologia.ru/blogs/130515/24462> (дата обращения: 20.11.2020).

стих имеет несколько переводов на русском языке (Виктора Райзмана, Галины Киселевой и др.). Однако, Антон Батагов делает свой перевод, отличающийся от остальных, в частности, звучанием последних строк каждой строфы:

«Я феномен под названием женщина

Феноменальная женщина

Это я».

Расположенные в таком порядке фразы еще больше усиливают общий эмоциональный тон стихотворения.

Это стихотворение провозглашает мысль о том, что любая женщина – это уже само по себе феномен, априори.

«Феноменальная женщина» – фраза-мост, соединяющий женщин вообще и непосредственно ее саму. «Это я» – вынесенная в отдельную строку для большей значимости фраза непосредственно относится к ней, Майе Энджелу, как примеру, своей нелегкой жизнью-борьбой доказавшей истинность первой повторяющейся строчки: «Я феномен под названием женщина».

Основное содержание стихотворения просто и незамысловато, как и все ее тексты: окружающие пытаются разгадать секрет успеха этой феноменальной женщины и она раскрывает его «тайна в изгибе моей спины», «секрет в том, как я щелкаю каблуками», «это из-за огня в моих глазах» и т.д. (в волосах, губах, походке) – то есть во всем том, что делает женщину женщиной... только и всего.

Майя Энджелу – одна из самых ярких представителей темнокожих писательниц, всю жизнь посвятившая борьбе за свободу. «Люди забудут, что ты сказал, люди забудут, что ты сделал, но они никогда не забудут, что ты заставил из почувствовать»²⁰⁵. «Никто не может приглушить свет, который светит изнутри»²⁰⁶ – вот в чем секрет феноменальной женщины Майи Энджелу.

Данную пьесу композитор воплотил в джазовом ключе, предположительно подчеркнув таким образом принадлежность Майи Энджелу к Америке. За счет

²⁰⁵ Майя Энджелу [Электронный ресурс] // Цитаты известных личностей: [сайт] URL: <https://ru.citaty.net/avtory/maiia-anzhelu/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁰⁶ Там же.

последнего во многом складывается светлый, энергичный, в меру кокетливый образ.

«Это я» – пример уникального претворения минимализма в джазовом жанре. Джазовость проявляется в ритмическом аспекте: синкопировании, акцентах, смещении в обеих партиях, полиритмии. Вокальная тема посредством сочетания развитой мелодии и имитации речи воспринимается как импровизация, что способствует легкости звучания.

В целом четыре строфы стиха воплощаются в четыре блока: А (1-56 такты); А1(57-112 такты); А2 (113-173 такты); А3 (114- 241 такты). Вариационность в блоках, как и в других частях, проявляется в динамизации и обогащении как вокальной партии, так и сопровождения. Благодаря обновлению материала, каждый последующий блок воспринимается свежо.

На обложке альбома «16+» обозначено, что данное произведение предназначено для солиста, рояля и ударных. В этой пьесе в роли последних предстают хлопки вокалистки, придающие свободу звучанию (как в джазовой музыке). Кроме того, они (хлопки) всегда используются на словах «мои ноги», «мои волосы», «мои глаза», «это я», как бы подчеркивая всю феноменальность женщины. Также, акцент на феноменальность воплощается повторением фраз «феноменальная женщина» и «это я», которые увеличиваются с каждым новым блоком (начиная со второго).

4.6. «Синематограф». Евдокия Нагродская (1866-1930, Россия)

Петербургская писательница, Евдокия Аполлоновна Нагродская имела необычную популярность на рубеже XIX-XX веков и совершенно была забыта впоследствии²⁰⁷. Произведения дочери А. Я. Панаевой и секретаря журнала

²⁰⁷ Гуськова И. В противовес «ветшающей морали» [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости: [сайт] 2017. 16 июн. URL: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/v_nbsp_protivoves_vetshayushchey_nbsp_morali/ (дата обращения: 20.11.2020).

«Современник» А.Ф. Головачева²⁰⁸ в советское время были исключены из литературы. Мария Михайлова – литературовед, профессор МГУ, изучающая творчество забытых писателей, – утверждает, что в своей прозе Е. А. Нагродская «фактически <...> создала образ "новой женщины", свободной от <...> "ветшающей морали"»²⁰⁹. И это не удивительно, поскольку она обращалась к «такой острой теме, как тяготение друг к другу людей одного пола» (роман «Гнев Диониса»), писала «страшные новеллы, восходившие к готической литературной традиции, а также активно использовала в своем творчестве элементы приключенческой литературы и фантастики»²¹⁰. Все это было непривычно для женской литературы²¹¹.

Отметим интерес Нагродской к кинематографу²¹². Ее стихотворение «Синематограф» – одно из немногих в русской литературе начала XX века на эту тему. Для Нагродской синематограф – «мир иной», в котором «одни привиденья живут», «безмолвная сказка», действие которой «случилось там где- то давно». Наблюдение за «вихрем» «отражений» под музыку «тягущего вальса» навевает «мистические чувства» – ощущение того, что «наши радости, страсти и горе» появляются «в межпланетном просторе»: а значит, обитателям этого внешнего мира «наша жизнь представляется» таким же «сном» каким мир синематографа представляется нам, уже на несколько ином уровне.

Музыка Батагова на слова Нагродской звучит в жанре «тягучего вальса» в рамках минималистской техники. Вальсовость проявляется прежде всего, в

²⁰⁸ Панаева, Авдотья Яковлевна [Электронный ресурс] // LiveInternet: [сайт] 2015. 12 август. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4742304/post369251647/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁰⁹ Гуськова И. В противовес «ветшающей морали» [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости: [сайт] 2017. 16 июн. URL: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/v_nbsp_protivoves_vetshayushchey_nbsp_morali/ (дата обращения: 20.11.2020).

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Там же.

²¹² Невеста Анатоля (Фантастические рассказы) [Электронный ресурс] // Itexts.net: [сайт] URL: <https://itexts.net/avtor-evdokiya-apollonovna-nagrodskaya/287552-nevesta-anatolya-fantasticheskie-rasskazy-evdokiya-nagrodskaya/read/page-10.html> (дата обращения: 20.11.2020).

аккомпанементе (за счет скрытой трехдольности)²¹³, акцентировке на первую и четвертую доли, кружащихся интонациях.

В целом пьеса представляет собой трехблочную композицию: А (1-52 такты), А1 (53-108 такты), А2 (109-172 такты), где на каждый блок приходится по две строфы. Композитор, следуя тексту, подчеркивает разницу между строфами, отображая реальный и нереальный мир. Этот контраст проявляется как в вокальной партии, так и в партии фортепиано.

Композитором подчеркнута разница между миром реальным (первый раздел каждого блока) и фантастическим (второй раздел каждого блока). В первом случае мелодический рисунок достаточно однообразный: повторения, опевания. Вокальная партия фантастического мира обладает большей свободой преимущественно за счет скачков, пассажей.

В аккомпанементе также находят отображение оба мира. В отличие от вокальной партии, где они иллюстрируются последовательно, здесь демонстрируется постепенный переход из нашего мира в фантастический. С каждым новым блоком второе «поглощает» первое. Завершается песня уходом в сказочный мир.

4.7. «Моя Королева». Энхедуанна (XXIII век до Р.Х., Шумер)

Энхедуанна поэтесса «художественных текстов, в которых впервые» в истории человечества была «использована форма повествования от первого лица»²¹⁴ (до этого времени шумерские письма не подписывали). Энхедуанна была «верховой жрицей лунного бога Нанны»²¹⁵ в Уре. Биографических сведений о ней сохранилось немного, однако известны исторические события, послужившие

²¹³ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Д. 5.

²¹⁴ Начало [Электронный ресурс] // Перекрестки миров: [сайт] URL: <http://book-worlds.ru/blogi/487-nachalo.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²¹⁵ Там же.

поводом к написанию знаменитого гимна «*nin – me- sarra*»²¹⁶, «царица неисчислимых божественных энергий»: а именно, на склоне жизни Энхедуанна была смещена со своего поста и изгнана из Ура «мятежным шумерским царем» Лугаль- Ане²¹⁷. В скорби она воззвала к богине Инанне с просьбой о помощи. Шумеры считали, что молитва была услышана богиней, которая в ответ «послала девять побед аккадцам в битве с шумерами»²¹⁸. После этого «Энхедуанна была восстановлена на своем посту жрицы», писала новые гимны, в том числе «42 гимна 42 богам из 42 храмов»²¹⁹.

Текст «Моя королева» принадлежит к разряду традиционных хвалебных гимнов – обращений к небесным силам. Он представляет собой хвалебную песню²²⁰, «единственной целью которой является выражение восторга»²²¹ перед Богиней, дарующей жизнь! Повелительницей небес! Моей королевой. Энхедуанна восхищается ее

А) делами:

«Ты принесла с гор потоп

Ты дала буре крылья».

«В сражении Ты уничтожила все,

что было на Твоем пути».

еще она «Богиня тишины», и «Женщина дарующая жизнь»;

²¹⁶ Энхедуанна – верховная жрица украшения неба [Электронный ресурс] // LiveJournal: [сайт] URL: <https://roland-expert.livejournal.com/21684.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²¹⁷ Дунец И. А. Энхедуанна. Первое поэтическое произведение в истории мира [Электронный ресурс] // Поэмбук: [сайт] URL: <https://poembook.ru/poem/1838783> (дата обращения: 20.11.2020).

²¹⁸ Марков С. Энхедуанна – Первая поэтесса в истории [Электронный ресурс] // Genvive: [сайт] URL: <https://geniusrevive.com/enheduanna-pervaya-poetessa-v-istorii/> (дата обращения: 20.11.2020).

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Шумеры очень серьезно относились к гимнам. «У них была собственная классификация», не совсем понятная современным литературоведам. Они к примеру, «различали среди них диалоги и хвалебные песни». Считаю нелишним добавить, что «с самого своего появления гимн превратился в жанр-парадокс» – заключающийся в том, что «с одной стороны, гимн должен содержать только восхваления», и больше ничего, «с другой, – подобно пустому сосуду он мог быть наполнен чем угодно», лишь бы достигал своей цели. С течением времени жанр трансформировался, «отошел от канона» (кстати, еще во времена шумерской цивилизации), постепенно гимны стали посвящать царям, храмам, городам. Ахмедова Э. Боги в литературе [Электронный ресурс] // Эстезис: [сайт] URL: <https://aesthesis.ru/magazine/june18/religioushymn>. (дата обращения: 20.11.2020).

²²¹ Там же.

Б) ее величием:

Она «ростом до неба»

«размером с весь мир»

у нее: «молнии в глазах». Она бушует «громче, чем буря»; грохочет «громче чем гроза», завывает «громче чем ветер». «Великие боги в страхе разлетаются в стороны, как летучие мыши. Великие боги не выдерживают Твоего взгляда». Как итог, к этому божеству обращаются постоянно, днем и ночью:

«Все, что я пела, обращаясь к Тебе глубокой ночью,

Певцы пропоют Тебе снова, – в полдень».

В горе и радости:

«Они обращают к Тебе свой вопль и стон»

«Поднесу Тебе свои слезы, как сладкий нектар»

Завершая наше краткое повествование об Энхедуанне, заметим, что за первым поэтом человеческой цивилизации закрепилось определение – «Шекспир шумерской литературы»²²².

Музыкальная версия стиха представляет собой целую сцену, которая вполне могла бы оказаться в опере. Величественный, могущественный образ «королевы» создается благодаря комплексу музыкально-поэтических средств – уже в первом блоке (1-36 такты) посредством сочетания всех регистров, яркой динамики (ff), фактуры. Возникает ощущение, что с первых же звуков гимна реципиент будто бы мысленно перемещается на десятки веков назад и предстает в храме, где узревает верховную жрицу, возносящую хвалу небесам. Этому во многом способствует звуковысотное решение – модальность как образ далекого прошлого: крайние и близлежащие к ним блоки 1, 2 (37-72 такты), 4 (109-144 такты), 5 (145-324 такты) основаны на ионийском, центральный – 3 – (73-108 такты) построен на лидийском модусах. Причем, 1, 2, 5 (от «d»), 3 (от «f»), 4 (от «a») в сумме представляют d-moll трезвучие. Особый колорит складывается именно в центральном, третьем блоке, благодаря сочетанию основной квинты (f-

²²² Энхедуанна [Электронный ресурс] // ecotaf.net: [сайт] URL: <https://ru.ecotaf.net/4337-enheduanna.html> (дата обращения: 20.11.2020).

с) и лидийской ступени (h) что как бы отражает «боль», «вопл», «стон» «рода человеческого».

Примечательно, что диапазон вокальной партии (с первого по третий блок) базируется на кварто-квинтовом звучании. Довольно часто интонируемые ходы на указанные интервалы в вокальной мелодии, придают особую медитативность звучанию²²³, которая далее приобретает особые оттенки звучания. Интонационная сдержанность вокальной партии объясняется, возможно, сосредоточением на смысле текста, поскольку гимн – это своего рода молитва, в которой главное это слово. Заметим, что фортепианная партия с использованием всех регистров и в сочетании с ударными (Bass drum, Small Tibetan cymbal tingsha) заменяют собой целое оркестровое звучание.

С точки зрения формообразования данная часть представляет собой одну из самых разветвленных и сложных малых жанровых форм во всем цикле. В отличие от многих других пьес, вариационность выражается здесь только в партии фортепиано, вокальная партия, во всех блоках за исключение первой строки («Моя королева»), представляет собой индивидуальное решение.

Среди всех блоков особенно выделяется, заключительный, воплощающий новый образ: мягкий и нежный. Он (образ) создается посредством перемещения звучания в верхние регистры, понижением динамики; появлением тембра Small Tibetan cymbal, преобразованием Bass drum за счет – mallet with soft head. Композитор, как и всегда, исходит из текста: в заключительных строках Энхедуанна говорит о том, что она (королева) «богиня тишины», «женщина дарующая жизнь». (Последнее наиболее важное, так как без него все остальные «заслуги» богини практически безмысленны.) Можно предположить, что именно поэтому композитор выделяет последний блок и масштабами, – дабы усилить эффект этих слов.

²²³ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Е. 6.

4.8. «Падайте, листья». Эмили Бронте (1818-1848, Англия)

Если Энхедуанну сравнивают с У. Шекспиром, то героиню этой части цикла, Эмили Бронте (сестру не менее знаменитых Шарлотты и Энн Бронте), считают не менее оригинальной, чем Блейк, Шелли и Байрон. Ее творчество очень лично, носит отпечаток глубоких душевных переживаний, связанных с потерей родных²²⁴. «Эмили почти не имела близких отношений с людьми вне семьи»²²⁵; была самой пессимистичной среди братьев и сестер. В семье бедного священника Бронте все дети занимались литературой; Эмили все время писала стихи²²⁶. Поскольку, несмотря на высокую оценку ее творчества критиками, «отношение к женской поэзии <...> оставалось не очень серьезным»²²⁷, сестры Бронте вынуждены были взять мужской псевдоним «братья Белл»²²⁸. Успех был потрясающим, особенно критика оценила стихи «брата Элисса», под именем которого скрывалась Эмили. Эмили писала и прозу, подобно своему брату Бренуэлу и сестре Шарлотте, которые сочиняли «романтические повести "английского цикла"»²²⁹.

Эмили и Энн «создали воображаемый мир»²³⁰ под названием Гондал, служивший им вдохновением и благодаря которому они имели возможность

²²⁴ в 3 года Эмили лишилась матери, в 6 лет «разразившаяся в школе эпидемия унесла жизни двух ее сестер». Фрязина М. Бедность, болезни и предательства: проклятия знаменитой литературной семьи Бронте [Электронный ресурс] // Экспресс газета: [сайт] 2018. 30 июл. URL: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²²⁵ Там же.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Алексеева Т. 30 лет жизни, один роман и море грусти: Судьба Эмили Бронте, которая завоевала всемирную славу лишь после смерти [Электронный ресурс] // Культурология.РФ: [сайт] URL: <https://kulturologia.ru/blogs/030818/39877/> (дата обращения: 20.11.2020).

²²⁸ Шарлотта, Эмили и Энн Бронте [Электронный ресурс] // LiveInternet: [сайт] URL: https://www.liveinternet.ru/users/irena_69/post235748863/ (дата обращения: 20.11.2020).

²²⁹ Фрязина М. Бедность, болезни и предательства: проклятия знаменитой литературной семьи Бронте [Электронный ресурс] // Экспресс газета: [сайт] 2018. 30 июл. URL: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²³⁰ Биография Эмили Бронте [Электронный ресурс] // Международный культурный портал Эксперимент: [сайт] URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171221-biografiya-emili-bronte> (дата обращения: 20.11.2020).

выразить свое сокровенное, а по ее роману «Грозовой перевал» на сегодняшний день снято восемь кинолент.

Критики относят творчество Эмили Бронте к разряду философской лирики, основная тема которой – вечная драма между духовной чистотой и разрушительным началом. Так, в стихотворении «Падайте, листья» осеннему увяданию природы (облетевшие листья, засохшие цветы, длинные ночи и короткие дни), символизирующему проходящие жизненные трудности и переживания, противопоставлена вера в светлое красивое будущее, выраженное в тексте метафорой «гирлянды снега расцветут». Героиня живет надеждой, ожидает «блаженства», однако ее упование не лишено, в свою очередь, пессимизма – «на смену ночи придет печальный день», а «гирлянды снега» не могут согреть озябшей души. Отличаясь глубокой религиозностью, Эмили Бронте, по-видимому, свои самые искренние чаяния возносила не к этому тленному миру, а к вышнему, горнему миру, который она представляла в мифотворческом Гондале.

Текст Э. Бронте «Падайте листья» – самый короткий во всем цикле Батагова – но по музыкальной продолжительности он стоит в одном ряду с самыми масштабными. Так композитор, видимо, подчеркивает его смысловую и выразительную значимость.

Каков музыкальный образ этого творения Э. Бронте? Диатоника – при общей ясной ладотональности (cis – E); ритмика – при контрастности и однородности вокально-инструментальных партий; динамика – с постепенным нарастанием и угасанием волны ²³¹. Всё это говорит о строгой аскетичности выразительных средств.

Во второй части музыкальный образ из лирического перерастает в волевой и напористый, что связано с поэтическим текстом. Вся вторая часть (123-216 такты), вплоть до постлюдии (217-243 такты), звучит *rosso a rosso cresc.* – как усиление средств музыкальной выразительности. Прежде всего, это выражается в изменении линии вокальной мелодии, о чем говорит и артикуляция – *piu intenso*, и регистровая тембрика.

²³¹ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Ж. 7.

Форма «Падайте, листья», как и в предыдущей части, представляет собой довольно разветвленную структуру. Две строфы соответствуют двум частям стиха, каждая из которых состоит из двух блоков. Схематично обозначим это так: вступление, $a+b$, a^1+b^2 , постлюдия. При этом отметим, что каждый из блоков состоит, в свою очередь, из трех паттернов. Один паттерн чаще всего соответствует одной фразе стиха, благодаря чему реципиенту удается сконцентрироваться на каждом слове. Важно отметить, что художественные задачи не мыслимы без фортепианной партии усиливающей всякий раз необходимый эффект.

4.9. «Поцелуй». Нина Искренко (1951-1995. Россия)

Судьба следующей героини, Нины Искренко, одного из «самых ярких поэтов "новой волны"»²³² легко вписывается в традиционную «хрестоматийную схему "судьба поэта России": трагическая, короткая, яркая»²³³. Несмотря на ее поразительную уникальность, почти никто о поэтессе не пишет: возможно потому, что «сказать о ней трудно»²³⁴. «Она выламывалась из всех рамок, с редкой грацией и свободой мешала в стихах трамвайную лексику с библейской, сбивала ритм, теряла рифмы и знаки препинания, писала поперек и по диагонали, оставляла пробелы, зачеркивания, оговорки и проговорки, говорила на своем, только ей присущем языке»²³⁵.

²³² Батагов А. А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

²³³ Нина Искренко [Электронный ресурс] // Новая карта русской литературы: [сайт] URL: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/iskrenko-n/> (дата обращения: 20.11.2020).

²³⁴ О главном... (из дневника Н. И.) [Электронный ресурс] // bookmix: [сайт] URL: <https://bookmix.ru/book.phtml?id=974833> (дата обращения: 20.11.2020).

²³⁵ Бунимович Е. Нина Искренко Я просто буду рядом [Электронный ресурс] // Русский толстый журнал как эстетический феномен: [сайт] URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1995/2/ya-prosto-budu-ryadom.html> (дата обращения: 20.11.2020).

В ее творчестве присутствует «пересечение жанров», явление «полистилистики», «уловление современного информационного вихря»²³⁶ (термин Н. Искренко).

Нина Искренко, будучи физиком по образованию, считала, что «ни один реальный объект – будь то предмет, конкретный человек или факт искусства – не занимает выделенного положения в пространстве. Интересны лишь точки зрения на этот объект»²³⁷. Поэтому ее произведения представляют собой сумму образных «реалий, которые свидетельствуют» о затруднительности измерения «интеллектуального пространства»²³⁸.

Анализируя творчество Э. Дикинсон, мы говорили о новизне ее метафор, сплетающихся в тугие узлы идвигающих поэтическую мысль, тексты же Н. Искренко «фиксируют ситуацию перехода от одной аксиологической парадигмы к другой, что находит выражение в картине распада привычных семантических связей, в зарождении новых смысловых отношений»²³⁹.

Н. Искренко относится к такому роду людей, которые «видят «обратную сторону картины» и пишут письма души»²⁴⁰.

Так, стихотворение «Она поцеловала его в подушку», несмотря на супер-оригинальность, органично вписывается в общую канву цикла, поскольку это стихотворение о любви, о любви страстной и неудержимой, неземной и чистой («она поцеловала», «а он поцеловал», «она вытянувшись поцеловала», «тогда она изловчилась и поцеловала», «ах так – она немедленно поцеловала», «она тут же

²³⁶ Творческая мастерская взгляд на современную поэзию [Электронный ресурс] // Инфоурок: [сайт] URL: <https://infourok.ru/tvorcheskaya-masterskaya-vzglyad-na-sovremennuyu-poeziyu-4513806.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²³⁷ Трофимова Е. Искренко Н.Ю [Электронный ресурс] // Литературоведческие тексты: [сайт] URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_k-r.htm (дата обращения: 20.11.2020).

²³⁸ Там же.

²³⁹ Искренко Нина Юрьевна [Электронный ресурс] // Moscow-tombs.ru: [сайт] URL: http://www.moscow-tombs.ru/1995/iskrenko_ny.htm (дата обращения: 20.11.2020).

²⁴⁰ Современная женская поэзия [Электронный ресурс] // Стихи.ру: [сайт] URL: <https://stihi.ru/diary/mandolino050365/2018-07-10> (дата обращения: 20.11.2020).

поцеловала», «она стала целовать его всего перемазанного»). Это видение «обратной стороны картины и письмо душе»²⁴¹.

Необычный жанр стиха предварил так же необычный музыкальный жанр. Эта пьеса во многом отличается от предшествующих и последующих частей. В первую очередь необходимо сказать, что это единственная пьеса-дуэт во всем цикле, – дуэт, который исполняет «он» и «она». Батагов в данной части возложил на себя не только функции композитора, но и функции либреттиста. (Примечательно, что партия, названная «он», исполняется самим автором музыки.)

Кроме того, эта одна из немногих пьес, в которой вокальные партии представляют собой род декламации (жанр рэпа). Не исключено, что отсутствие мелодии, связано с необычным, метафорическим текстом. Для лучшего восприятия, композитор целенаправленно «лишает» его мелодии, создавая при этом тщательно проработанные с позиции ритмики партии²⁴². Отметим, что в вокальных партиях велика роль динамики (крещендо, диминуэндо) и артикуляции (шепот, крик).

И еще. В «Поцелуе» полностью отсутствует тембр рояля. Вместо него выступают ударные инструменты, а также хлопки исполнителей. Последние полностью сопровождают звучание пьесы, играют существенную роль в восприятии текста и создании образа. (В пьесе присутствует «чисто» инструментальный эпизод, предназначенный для дуэта барабанов, отображающий «полет героев на пылесосе»).

В целом эта часть, представляющая собой поистине театральную сцену, являет собой неделимую, как и в стихе, форму сквозного развития. А обращение к жанру рэпа (в сочетании с ударными инструментами) создает своеобразную микст-структуру – малую жанровую форму, впервые примененную композитором.

²⁴¹ Современная женская поэзия [Электронный ресурс] // Стихи.ру: [сайт] URL: <https://stihi.ru/diary/mandolino050365/2018-07-10> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁴² См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок 3. 8.

4.10 «Моя радость». Энн Уортон (1659-1685, Англия)

О героине следующей части, Энн Уортон, английской поэтессе XVII века, сохранилось совсем не много информации. Известно, что она, оставшись в младенчестве сиротой, воспитывалась в доме своего дяди, «поэта и распутника Джона Уилтона». В возрасте 14 лет была выдана замуж за человека, которого по всей видимости, интересовало только ее огромное состояние. Физически она была очень слаба: страдала от болезни глаз и сифилиса. Закончила свою безрадостную жизнь мучительно, когда ей было всего 26. Ее немногочисленное творчество также было предано забвению; и лишь в 1997 г. было опубликовано 34 ее работы, среди которых стихотворная драма «Мученик любви», ряд лирических стихотворений и библейских перифразов. Тем не менее, можно предположить, что именно поэзия стала не только ее увлечением, но также источником ее жизненных сил, стремлений и надежд.

Стихотворение «Моя радость» – одно из них. Уже само название представляет глубокий контраст с судьбой Энн Уортон. Лишь первая строка вскользь напоминает об этом: «Если б вы знали, как трудно мне было утаивать слезы!» Секрет ее радости конечно же, заключен в любви, которую «не скроешь», которая «переполняет», которая «не бывает незаметной».

В стихотворении нет ни строчки о возлюбленном, все внимание сконцентрировано на внутреннем ощущении «бурной радости», которая изливается из наполненной до краев души героини на «каждый ручеек» и «каждое дерево». Ее отнюдь не смущает, что «рассказать о ней» она может лишь «мучащим стадам» и «шепчущим скалам». Она благодарна, несмотря на то, что наверняка знает о непродолжительности такого чувства, ведь «нас так легко обмануть».

Эта песня в каком то смысле схожа с «Моей королевой» (7 часть), поскольку они обе содержат в себе черты оперного жанра. Однако в отличие от «Королевы», которая вполне могла занять место целой сцены в жанре исторической оперы, «Моя радость» представляет собой намного более камерный

вариант. Эта пьеса во многом напоминает старинную английскую арию. Прежде всего, это выражается в мелодическом рисунке вокальной партии и характерных гармонических оборотах²⁴³. Возможно, обращение к такому жанру связано с самой Энн Уортон, являющейся представителем английского народа.

Форма пьесы, как и в большинстве частей цикла, представляет собой варьированную блочную структуру. (Количество блоков, равно количеству строф стиха – четыре.)

Важно отметить, что в песне отведена особая роль фортепианной партии. Как и первая пьеса, часть представляет собой своеобразный дуэт голоса и фортепиано. Песня содержит большое количество инструментальных соло, звучащих после каждого блока. Их отличительной особенностью является явная имитация клавишного звучания (данного однако без украшений). Наиболее продолжительные эпизоды (после второго и четвертого блоков) обладают самостоятельной мелодией, – при этом не контрастной общему лирико-созерцательному состоянию пьесы. Так посредством соло композитор возможно совершил иллюстрацию «слушателей» героини (деревья, скалы). В этом смысле возникают ассоциации с третьей частью цикла, где под соло рояля скрывалась иллюстрация «ветра». Наиболее примечателен инструментальный эпизод, завершающий часть, благодаря добавлению тембра Bass drum общее звучание приобретает триумфально-победный характер. Так, композитор также как и в части «Ветер» несмотря на не радостную развязку («нас так легко обмануть») как-бы оказывает своего рода поддержку героине.

4.11. «Темный человек». Мирабай (1498-1546, Индия)

Захватывающее путешествие по странам и народам приводит слушателя 16+ в Индию и знакомит с раджпутской принцессой – индийской святой, поэтессой XVI века Мирабай.

²⁴³ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок К.10.

С раннего возраста она воспылала любовью к Кришне, он был ее другом и возлюбленным, с которым она проводила все время: пела, танцевала с подаренной ей статуэткой божества²⁴⁴. Любовь изливалась в бхаджанах (молитвенных песнопениях) во славу Кришны, сочиненных ею самой²⁴⁵.

Мирабай, была красивой девушкой, имела чудный голос, кроткий, но сильный характер. (По настоянию отца вышла замуж, но овдовев, решительно противостояла общественным нормам – отказалась совершать сати-сожжение на костре вместе с покойным супругом). Однако из тысяч индийских святых ее отличала преданность Господу: он был для нее всем и во всем, она жила и дышала только им одним. Составленные ею гимны и спустя пять веков вселяют веру и мужество в поклонников Кришны, как когда то «гигантская духовная сила» одарила ее «самообладанием и устойчивостью во всех жизненных ситуациях»²⁴⁶.

Гимн Мирабай, использованный Батаговым в этом цикле, выражает чувства глубокой тоски и одиночества в разлуке с возлюбленным. Жизнь героини представляет собой бесконечное ожидание и поиски «Учителя», «Повелителя», «своего Темного Человека», «милого Кришны». Она, облачившись в монашеские одежды, остригла волосы и стала искать его повсюду. Стенания героини прерываются словами ключевой мысли песнопения:

Мира: пока она не найдет своего Темного Человека, своего Повелителя

Мира: ей незачем жить.

Неоднократно в этом коротком гимне используется глагол «оставить», однако эта оставленность не является абсолютной. Кришна незримо присутствует с Мирой – он помогает ей идти к «океану добродетелей», к «музыке ее сердца».

В целом музыкальная песня, созданная композитором, представляет собой как бы театральную сцену. Здесь могут возникнуть параллели с «Моей

²⁴⁴ История жизни Мирабаи Батагов [Электронный ресурс] // Ом Саи Рам: [сайт] URL: http://ombhagavan.blogspot.com/2015/04/blog-post_49.html (дата обращения: 20.11.2020).

²⁴⁵ Храм Мирабаи [Электронный ресурс] // о Шри Вриндаван Дхаме: [сайт] URL: <https://vrindavana.ru/2017/04/12/xram-mirabai/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁴⁶ Там же.

королевой» – обращение к высшим силам. Однако в отличие от песни, где героиня испытывает к божеству возвышенную духовную любовь, в «Темном человеке» спектр чувств героини включает и любовь человеческую. В тексте это отражается словами: «Я пишу письма моему возлюбленному, моему милому»²⁴⁷.

Поэтика выразительных средств в песне «Темный человек» – это сочетание декламации и традиционного пения. В отличие от декламации, близкой жанру репа в «Поцелуе», здесь используется особая томная интонация, свойственная образцам современной американской певицы Billie Eilish. Именно за счет схожей подачи материала подчеркивается отношение героини к Кришне как к возлюбленному. На данной декламации полностью (исключение составляют слово Мира, где появляется пение) построены первые два блока (1-48 такты). Это не случайно: эти блоки представляют собой своеобразный рассказ об уходе Темного человека и благодаря специфической интонации усиливается эффект одиночества, в котором пребывает героиня. Акомпанемент, состоящий из протяженных длительностей и данный в приглушенной динамике как-бы «не мешает» реципиенту сосредоточиться на метафоричном смысле текста²⁴⁸.

Последние два блока (49-107 такты), контрастны по отношению к первым, что связано с текстом, основной мыслью которого является просьба не оставлять Миру одну. Томная декламация сменяется напористым пением, изобилующим восклицательными интонациями, преимущественно в высоком регистре. В акомпанементе, также «реагирующем» на текст прозрачная фактура сменяется насыщенными фигурациями в быстром темпе. Композитор, драматизируя звучание, трижды повторяет строку «Куда мне идти?». Завершение пьесы формируется на исходном материале, поскольку окончание стиха строится на повторении из первой строфы. Отметим, что загадочный колорит заключительного построения усиливается внедрением тембра bass drum.

²⁴⁷ Храм Мирабаи [Электронный ресурс] // о Шри Вриндаван Дхаме: [сайт] URL: <https://vrindavana.ru/2017/04/12/xram-mirabai/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁴⁸ См. приложения А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок К.10.

Так в целом композитор, соединяя жанры репа, традиционного пения, создает новую жанровую форму воплощая ее в сцене «Темного человека».

4.12. «Маленький ночной рок-н-ролл». Вера Полозкова (род. в 1986, Россия)

Вера Полозкова – наша соотечественница и современница, присутствие которой в цикле сложно переоценить. Ее творчество, не менее уникальное и талантливое по сравнению со своими предшественницами, как бы призвано донести до слушателя авторскую идею о неизменности женской природы и неугасимости любви вообще, и в сердце женщины, в частности.

В.Н. Полозковой чуть больше тридцати, ее называют «голосом живого русского поколения», «флагманом новой литературной волны – волны интернет-поэтов»²⁴⁹.

Закончив школу экстерном «в 15 лет поступила на факультет журналистики МГУ», однако давняя любовь к поэзии взяла верх: она не просто стала поэтессой, «она заставила молодежь, застрявшую в блогах, <...> полюбить поэзию, читать, <...> обмениваться "единицами смысла", зарифмованными в ярких образах»²⁵⁰.

Ведение личного блога – «живого журнала» общение со своей аудиторией, создание сборников стихов (в том числе для детей), аудиокниги, выступления, поездки – вот далеко не полный список ее занятий²⁵¹.

«Маленькому ночному рок-н-роллу» можно присвоить номинацию «талантливо» сразу в нескольких ипостасях:

- 1) Глубина смысла – описание смутных чувств – переживаний среднестатистического молодого человека, в меру умного и опытного задумывающегося о смысле жизни («я боюсь совсем не успеть того, что имеет вес и оставит след»), дорожащего своей свободой («но у нас не будет

²⁴⁹ Поэтесса поколения Вера Полозкова Батагов [Электронный ресурс] // LiveInternet: [сайт] URL: <https://www.liveinternet.ru/users/loreleya-46/post449510036/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Там же.

с ней общих тайн, мы останемся при своих»), которого все же чем-то зацепила «она» – умная, приветливая и светозарная.

2) Современность и актуальность – как борьба между чувством и долгом, обличенная в современную модную форму лирического героя – студента, завсегда с клубов, «блюза», «коньяка», в душе которого еще осталось настоящее, которое не дает ему покоя («и не то, чтоб прямо играла кровь или в пальцах затвердевал свинец»), над которым довлеют негласные трудно преодолеваемые законы общества.

3) Средства художественной выразительности.

Язык поэзии Полозковой – совершенно новый, вбирающий ошеломляющую экспрессию, современный сленг интернет-сообщества и модернистские неологизмы».

«Прозрачен взор ее, как коньяк,

И приветлив, словно гранатомет»

«Ее черты выражают блюз

Или босса-нову, когда пьяна».

«Она прожектором ПВО

Излучает упрямый свет»

При прослушивании песни «Маленький ночной рок-н-ролл» Батагова складывается ощущение, что Полозкова помышляла о музыкальном воплощении стиха. Эта мысль подтверждается строкой из второй строфы: «и поется джазом, как этот стих». Благодаря общему мастерству двух художников, стихотворение, действительно, поется. (Отметим также, что Полозкова и сама обозначила жанр будущей пьесы, назвав стих «Маленький ночной рок-н-ролл».) Композитор создал поистине рок-н-рольную пьесу с чертами блюза и стиля буги вуги. Выбор такого жанрового сочетания связан с тем, что и блюз и буги вуги явились своего рода истоками для рок-н-ролла, и проявление их специфических черт в рок-н-рольных пьесах довольно частое явление.

Прежде всего, принадлежность к выше обозначенным жанрам выражается в ритмической составляющей песни. Вокальная партия и партия фортепиано

содержат в себе характерные усложняющиеся ритмические фигуры. Третий блок (48-63 такты) полностью выстроен на «визитной карточке стиля» буги вуги, с характерным чувством восьми ударов²⁵². Завершающая строчка каждого из блоков (кроме 3 и заключительного 7) строится на типичном блюзовом ритме.

Блюзовость проявляется и в использовании характерного блюзового модуса, включающего в себя низкие III, V, VII ступени. Такое проявление блюзовых черт, возможно, связано с текстом стиха («ее черты выражают блюз»).

Важнейшей отличительной чертой рок-н-рольной музыки является раскованная манера исполнения, что наблюдается в данной песне. Помимо того, что раскованность, а также своего рода свобода, выражается в комплексе уже названных средств, она ощущается в самом изложении вокальной мелодии. Более всего это проявляется при завершениях фраз, когда их окончание резко контрастирует первоначальному изложению (103-106 такты).

Свобода проявляется как в варьировании текста, так и в повторении избранных композитором слов. Например, в пятом блоке (133-153 такты) Батагов целенаправленно вводит шестикратное повторение слова «упрямый», усиливая эффект слова репетитивностью.

(Звучание заключительного блока разрастается до масштабов двух, за счет «вольностей» в тексте – при повторении «избранных» слов из строк последней строфы.)

Отметим также, что жанр рок-н-ролла проявляется в пьесе, помимо всего сказанного, в традиционном размере 4/4 и быстром темпе.

В целом композитор, обращаясь к стилям 1950-х, создает оригинальный вид малой формы, органично вписывающейся в новый тип большой жанровой формы.

²⁵² См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Л.11.

4.13. «Тайна». Анна Ахматова (1889-1966, Россия)

Выдающаяся героиня следующей части цикла, пользуется знаменитостью во всем мире. При этом, как известно, Анна Ахматова унаследовала нелегкую судьбу.

На личные переживания неизбежно накладывалась трагедия народа, проходившего через тяжелейшие испытания в начале XX века. Это мироощущение нашло отражение в стихах, которые «были возможностью рассказать людям правду»²⁵³. Ее лирику, проникнутую глубокой психологичностью, тонким пониманием всех граней человеческой жизни и к тому же, высоконравственную, признали антикоммунистической и провокационной. Как известно, публикацию работ А. А. Ахматовой запретили, а саму поэтессу исключили из Союза писателей²⁵⁴.

«Двадцать первое. Ночь. Понедельник» – это произведение, написанное в 1917 году, стало переломным как для России, так и для самой Ахматовой. Пережитые любовные драмы заставили ее переосмыслить и свою жизнь, и понимание любви вообще. Три коротких назывных предложения первой строки уверенно и четко «телеграфируют» об этом: «Ночь» – время переосмысления прожитого; «"понедельник" – начало нового» этапа жизни; «"двадцать первое" – выигрышная комбинация в карточной игре – образ изменения к лучшему»²⁵⁵.

Центральные 6 строк посвящены «старому», традиционному пониманию любви как светлому, радостному, но плотскому чувству. Этот тип любви неприемлем более для лирической героини, она восходит на новую ступень, которую невозможно описать словами, тем, кому «открывается (эта) тайна» –

²⁵³ Биография Анны Ахматовой [Электронный ресурс] // Litfest.ru: [сайт] URL: <https://litfest.ru/biografii/ahmatova.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵⁴ Galandroff P. Думы о прошлом, настоящем и будущем [Электронный ресурс] // Blogger: [сайт] URL: http://galandroff.blogspot.com/2013/05/blog-post_7.html (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵⁵ Двадцать первое. Ночь. Понедельник [Электронный ресурс] // Стихи русских поэтов и Дмитрия Кубракова: [сайт] URL: <https://stihirus24.ru/anna-akhmatova/338-dvadsat-pervoe-noch-ponedelnik.html> (дата обращения: 20.11.2020).

«почиет на них тишина»²⁵⁶. Она «наткнулась случайно», обрела душевный покой, с высоты «иного» понимания «получила возможность»²⁵⁷ расширить ракурс своего взгляда на вещи. Теперь ее любовь – тайна для окружающих, нередко воспринимаемая ими как «болезнь»²⁵⁸.

По таинственности музыкального звучания пьеса может вызывать ассоциации с «Богиней», поскольку основным средством выразительности в обеих частях является гармония. Также как и в «Богине», «Тайна» сочетает в себе гармонию, относящуюся как к функциональной, так и созвучия, обладающие больше сонорной природой. Опорными тональностями пьесы являются F dur и Es dur, и каждый новый блок начинается с F dur, а завершается в Es dur. В целом красками гармонии композитору удается воплотить образное содержание стиха.

Ночной таинственности способствуют также преимущественно тихая динамика, медленный темп, а также своеобразные отделения (в вокальной партии) фраз друг от друга паузами²⁵⁹.

Форма песни, как и преимущественно во всех пьесах в цикле, – варьированная, блочная. Количество блоков соответствует количеству строк (А 1-28 такты; А1 29-61 такты; А2 62-94 такты). Обновление в блоках происходит за счет варьирования вокальной партии, а также незначительных ритмических и мелодических изменений в партии фортепиано.

Фортепианная партия, так же как и в «Богине», «Моей радости» по количеству сольных эпизодов занимает равноправное место, в отношении вокальной. Протяженным сольным эпизодом завершается и сама песня. Именно в партию фортепиано композитор и вложил «разгадку» самой «Тайны».

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Любовная лирика А. А. Ахматовой [Электронный ресурс] // Litfest.ru: [сайт] URL: <https://litfest.ru/analiz/ahmatova-stihi-o-lyubvi.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵⁸ Я научила женщин говорить [Электронный ресурс] // iknigi.net: [сайт] URL: <https://iknigi.net/avtor-anna-ahmatova/67968-ya-nauchila-zhenschin-govorit-anna-ahmatova/read/page-15.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵⁹ См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок М.12.

4.14. «Полет». Сара Тисдейл (1884-1933, США)

В отличие от многих других, героиня этой песни не отличается духовно-нравственной силой и красотой²⁶⁰. Однако не менее уникально и значимо в цикле ее предназначение.

Ее зрелое творчество отличается наличием скрытого тревожного почти обреченного подтекста, который также имеет место и в стихотворении «Полет».

Первая половина стихотворения посвящена описанию равноправной любви («мы два орла, летящих вместе»), любви всеобъемлющей и непрестанной, которая сильнее земных стихий. Вторая часть составляет разительный контраст с первой:

«Когда один из нас уйдет,
Пусть оставшийся пойдет за ним».

По мнению поэтессы, с момента «когда смерть уничтожит» одного возлюбленного, «полет» должен закончиться, «огонь» погаснуть, а «книга» жизни второго неизбежно должна закрыться²⁶¹.

Трепетное отношение к героине цикла, – вот что сразу привлекает внимание по прослушиванию песни. Ни в одной другой части цикла нет такого количества повторений: каждый блок проходит дважды, кроме того, избранные композитором строки также звучат по несколько раз²⁶².

Иллюстрирующая функция возложена на партию фортепиано. В ее основе лежат тремолирующие интонации (с меняющимся интервальным составом) создающие эффект взмахов крыльев (1-8 такты)²⁶³. «Разность полета», обозначаемая в тексте, в аккомпанементе подчеркивается интонационно и регистрово. Основу первого блока фортепианной партии (1-54 такты) преимущественно составляют массивные октавные тремоло баса. Во втором блоке (55-84 такты) суровые октавные интонации сменяются преимущественно

²⁶⁰ Имела близкие отношения с женщинами, им же посвящала свои творения. Много лет пребывала в депрессии, покончила жизнь самоубийством, выпив снотворного.

²⁶¹ Стремительным падением, каким закончилась жизнь и самой Сары Тисдейл.

²⁶² Возможно так композитор «продлевает» полет...

²⁶³ См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Н.13.

квинтовыми тремоло, звучащими несколько выше в отношении регистра, так возможно находят свое воплощение «солнечный свет», облака. В третьем (112-153 такты) драматичном блоке, повествующем о смерти, тремоло перемещается в верхний пласт фактуры, а в басу появляются настойчиво повторяющиеся октавные структуры, звучащие на предзнаменование рока. Иллюстративность четвертого блока (154-231 такты) представляет собой наибольший интерес, «окончание полета» демонстрируется перенесением всего аккомпанирующего пласта на регистр вверх.

Вокальная партия, так же, как и фортепианная, воплощает полет, подчеркивая особенные моменты регистром, динамикой и повторениями. Особенно драматично звучит завершение третьего блока: строка «Когда один из нас уйдет» повторяется трижды, причем каждое новое повторение звучит выше и громче. Примечательно также, что в вокальной партии четвертого блока, также как и в «Маленьком ночном рок-н-ролле», композитор долго варьирует строки текста, как бы оттягивая печальный финал. Особую трагичность придает то, что последнее слово стиха произносится шепотом, полностью отображая «закрытия книги».

4.15. «Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме». Энн Аскью (1521-1546, Англия)

Энн Аскью считают самой известной мученицей эпохи Реформации. Будучи глубоко верующей протестанткой, она столкнулась с непониманием и агрессией в сфере религиозных убеждений со стороны своего мужа- католика, выйти замуж за которого ее вынудил отец²⁶⁴. Лишившись своих детей и крыши над головой, уехала в Лондон и стала проповедницей²⁶⁵. Когда ей было всего 25, ее арестовали, жестоко пытали, а затем сожгли.

²⁶⁴ Анна Аскью (1521-1546) [Электронный ресурс] // Английская поэзия XVI-XX веков: [сайт] URL: http://www.englishpoetry.ru/F_Askew.html (дата обращения: 20.11.2020).

²⁶⁵ Там же.

«Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме» была опубликована сразу после казни вместе с протоколами допросов.

Эта благородная женщина-героиня, мученица за веру, не принадлежит к разряду профессиональных поэтов.

«Не часто мне случалось писать

Прозой, а уж тем более стихами.

И все же я расскажу

О том, что мне довелось увидеть»²⁶⁶.

Если рассматривать сочинение с позиции жанра, то его можно отнести к типу лиро-эпического произведения. Описание духовной брани, битвы с врагом человечества постоянно перемежается со словами молитвы к Господу. Ее враг, «жестокий и своевольный», «поглотил справедливость и, не зная насыщения пьет кровь невинных жертв». Однако, «как рыцарь в доспехах на поле битвы» хрупкая молодая девушка будет «сражаться с этим миром, и вера будет (ее) щитом».

В балладе присутствует немало параллелей, свидетельствующих о глубоком знании Энн Аскью Священного Писания: воин в доспехах, щит веры, вера святых отцов, стук в дверь Христову, страшный суд в конце времен, и даже используемая в заключении баллады реминисценция на слова Христа, произнесенные им на кресте: «Отче! Прости им, что не знают, что делают» (Лк. 23:34)

«Господи, прошу Тебя,

Не возьми с них плату,

За все то, что они сделали

Со мной».

Так же, как и в «Маленьком ночном рок-н-ролле», в этой песне присутствует обозначение жанра в самом наименовании «Баллада которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме». Однако композитор, как и в большинстве песен цикла, совмещает здесь сочетание нескольких жанров.

²⁶⁶ Батагов А. А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

Основу как вокальной, так и аккомпанирующей партий, составляет протестантский хорал. Его черты проявляются в простоте изложения мелодии, «доступной для понимания и исполнения общиной <...> и в тоже время красивой, запоминающейся»²⁶⁷. В построении формы также проявляются черты этого жанра. В целом песня, как и многие другие, представляет собой построение из четырех блоков: А (1-18 такты), А1 (19-32 такты), А2 (33-49 такты), А3 (50-73 такты). При этом структура каждого из блоков соответствует трем предложениям, что соответствует строению хорала, где два предложения выполняют роль куплета, а третье – припева. Не менее существенной чертой этого жанра является диатонический характер песни (исключение составляют небольшие хроматизмы в конце каждого блока).

Черты жанра баллады, прослеживаются, прежде всего, в яркой картинности произведения. В первом блоке это воплощается благодаря своеобразному «зачину» – вокальному построению без сопровождения²⁶⁸. Иллюстрацией твердости и непоколебимости веры героини может служить то, что вокальная партия всех четырех блоков звучит неизменно²⁶⁹, варьирование происходит только в партии фортепиано.

Самой зрелищной изобразительностью обладает заключительное построение пьесы (66-73 такты²⁷⁰), где сначала добавляется тембр Bass drum, как символ неизбежности рока, а затем повторяется последняя строфа без сопровождения – иллюстрация последнего слова героини. Картина жестокой казни в виде сожжения на костре претворена импровизацией (не обозначенной в нотах), звучащей в диссонантных гармониях и низких регистрах. Реалистичность ужасающей картины усиливается тем, что импровизация длится около трех минут... (Ровно за такое количество времени человек задыхался на костре от

²⁶⁷ Протестантский хорал [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: [сайт] URL: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁶⁸ См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок О.14.

²⁶⁹ Исключение только в последнем блоке, где за счет расширения количества строф стиха первые два предложения звучат дважды.

²⁷⁰ См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок П.15.

дыма). Своеобразным сигналом смерти героини является удар в Tamtam, после которого все звуки прекращаются.

4.16. «Волною морскою». Кассия (810-865, Византия)

Цикл Батагова «16+» имеет арочную драматургию: открывает его нидерландская средневековая поэтесса Хадевейх, монахиня посвятившая всю свою жизнь и любовь Богу; а завершает повествование удивительная фигура в истории Византии – инокиня Кассия, единственная женщина, чьи творения вошли в богослужебные книги.

По свидетельству историка И. Зонары, она происходила из знатной византийской фамилии, была «девицею ученой и отличающейся образованием», «превосходила других красотою», «обладала серьезным и глубоким умом»²⁷¹. Однажды во время царских смотрин, в которых участвовала Кассия среди прочих именитых девушек, наследник престола Феодхил, пораженный ее красотой, сказал ей: «через женщину излилось в мир зло», имея в виду Еву²⁷². На что благоразумная девушка ответила: «Но через женщину произошло и высшее благо», имея в виду Богородицу²⁷³. Уязвленный жених отдал золотое яблоко другой. Так, лишившись царского престола, Кассия оставила мир и удалилась в монастырь.

Помимо многочисленных свидетельств о ее благочестивой жизни (борьбы с иконоборчеством, помощи заключенным в тюрьме монахам), Кассия известна как

²⁷¹ Лопухин А. П. Кассия – инокиня, составительница церковно-богослужебных песнопений [Электронный ресурс] // Православная Богословская энциклопедия: [сайт] URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaia-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-9-karmelity-koine/47> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷² Гуманова О. / Преподобная Кассия — феминизм на Страстной? [Электронный ресурс] // Матроны.ру: [сайт] URL: <https://www.matrony.ru/prepodobnaya-kassiya-feminizm-na-strastnoj/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷³ Умная Кассия: Гимны под спудом [Электронный ресурс] // Правмир: [сайт] URL: <https://www.pravmir.ru/umnaya-kassiya-gimny-pod-spudom/> (дата обращения: 20.11.2020).

«составительница стихир»²⁷⁴, часть из которых вошли в состав богослужебных книг (другие – содержатся в рукописях и недостаточно исследованы учеными).

Кассия – одна из составительниц канона Великой Субботы: «Канон от первых песни до шестыя – творения Марка монаха, епископа идрунтского, ирмосы же – творения жены некия, Кассия именуемая»²⁷⁵. «Волною морскою» – первая из пяти ирмосов к песням с 1-5.

В день, когда поется канон Великой Субботы, церковь вспоминает события вселенского масштаба – страшную смерть и погребение Спасителя. Ирмос начинается словами: «Волною морскою скрывшаго древле гонителя, мучителя», которые относятся к истории ветхозаветного освобождения израильского народа от египетского рабства: войска отправившегося в погоню фараона Бог покрыл водами Черного (Красного) моря. Теперь же потомки, не принявшие Сына Божьего, погребают Христа. В тексте наблюдается, таким образом, переплетение образов Ветхого и Нового завета: «Но мы, яно отроковицы, Господеви поем: Славно бо прославися!».

Эти строки перекликаются с историей – радостным ликованием женщин-израильтянок во главе с Мариам, воспевающим гимны хвалы освободившему их Творцу. Так, «символически освобождение израильтян и наше освобождение через Христа» связываются воедино.

Текст Канона «Волною морскою», поемый в Великую субботу, трудно поддается пересказу по разным причинам – и языковым, и смысловым. Поэтому, считая себя не вправе толковать поэзию, сохранившую свой догматический смысл в течение многих веков и вошедшую в богослужебную практику наших дней, мы адресуем реципиента к тексту в его церковно-славянском²⁷⁶ и русском

²⁷⁴ Умная Кассия: Гимны под спудом [Электронный ресурс] // Правмир: [сайт] URL: <https://www.pravmir.ru/umnaya-kassiya-gimnyi-pod-spudom/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷⁵ Лопухин А. П. Кассия – инокиня, составительница церковно-богослужебных песнопений [Электронный ресурс] // Православная Богословская энциклопедия: [сайт] URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaia-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-9-karmelity-koine/47> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷⁶ Канон Великой Субботы, глас 6 Текст песни Волною морскою [Электронный ресурс] // LyricShare: [сайт] URL: <http://lyricshare.net/ru/kanon-velikoy-subbotyi-glas-6/volnoyu-morskoyu.html> (дата обращения: 20.11.2020).

вариантах²⁷⁷. Наряду с этим религиозно-материальным материалом, важным для формы-содержания является интерпретация древнего текста, легшая в основу композиции. Чтобы не цитировать постоянно авторский текст Батагова, отсылаем к Буклету, где он представлен²⁷⁸.

Последняя вокальная пьеса представляет собой одно из самых масштабных построений цикла, что напрямую связано с объемом текста. Звучание во многом напоминает традиционное православное песнопение. Это проявляется за счет большого количества характерных распевов, которые составляют основу вокальной мелодии. Продолжительность распева варьируется от двух до шести нот и осуществляется всегда с близлежащими звуками. Также это отражается и в самой манере закрытого пения.

Как и во многих других частях, композитора беспокоит донесение смысла текста до слушателей. В данной пьесе пониманию непростого стиха способствует отделение каждой вокальной фразы от последующей паузами²⁷⁹.

Важно также отметить значение колокольности в пьесе, проявляющейся как в вокальной так и фортепианной партиях. В вокальной мелодии колокольность отражается посредством кварто-квинтового диапазона, в которых написано преимущественное количество фраз²⁸⁰. В партии фортепиано имитация колокольного звона предстает в различных вариантах: в девяти тактовом вступлении он представляет собой одиночные удары, звучит строго и сосредоточенно, как бы призывая к вниманию; в разделах (b)²⁸¹, передающих по тексту радость и восхваление, возникает ощущение звучания колокольного звона, который в заключительном блоке достигает своей кульминации.

В целом пьеса написана в минималистской технике, общая схема которой может быть обозначена следующим образом: А (а (такты 1-41) + b (такты 42-53)

²⁷⁷ «Волною морскою», – ирмос, написанный византийской поэтессой IX века [Электронный ресурс] // Фома: [сайт] URL: <https://foma.ru/volnoyu-morskoju.html> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷⁸ См. Приложение Б. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен (оригинальный текст).

²⁷⁹ Кроме того, паузы создают здесь ощущение «дыхания» в музыке.

²⁸⁰ См. приложение А. «16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен Рисунок Р.16.

²⁸¹ Ниже представлена схема части.

A1 (a1 (такты 54-85) + b1 (такты 86-97) A2 (a2 (такты 98-129) + b2 (такты 130-141) B (c (такты 142-157) + b3 (такты 158-175) B1 (c1 (такты 176-211) + b4 (такты 212-229) B2 (c2 (такты 230-265) + b5 (такты 266-309). Заметим, что композитор вводит объединяющий материал (b и его варианты), на котором он строит повторы (последней строки первых трех блоков) – «Славно бо прославися».

Так в целом в этом песнопении удивительным образом сочетается авторский язык и язык православного гимна.

P.S. Ты который там

Начинается повествование с обращения к Тому, «Который Там», завершается – хвалой Тому, Кто Крестом Своим спас человечество от вечной смерти, открыв дорогу вечному торжеству любви.

Завершающая пьеса (при ряде изменений) строится на том же тематическом материале, что и первая часть. Таким образом, складывается арка, характерная и для других произведений композитора.

Последняя пьеса в сравнении с первой звучит торжественнее. Это складывается за счет многих составляющих, среди которых – «превращение» вокальной партии в вокализ как своеобразное отображение того, что слова уже не нужны, так как истина не нуждается в подтверждении. Примечательно также, что регистр вокала расширяется вверх (в сравнении с первой частью) и создается эффект ухода Туда к Нему.

Изменения коснулись и ладотональных свойств: при сохранении диатоники происходит перемещение в D dur. Заметим, что это не первый цикл который завершается в данной тональности (последняя часть «Избранных писем Сергея Рахманинова» также окончена в D dur).

Цикл «16+» еще одна жанровая форма, организация которой строится посредством взаимодействия литературного и музыкального начал. Концептуальная идея предстает в виде композиторского приношения женщине

как символу «любви, которую женщина переживает глубоко и бескомпромиссно; о любви, где Бог и возлюбленный – одно и то же»²⁸².

²⁸² Батагов А.А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт]. URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

Глава 5. Антон Батагов – автор саундтреков²⁸³

Многие композиторы современности обращаются к жанру киномузыки. В начале XX века в этом направлении трудились С. С. Прокофьев с режиссером С. М. Эйзенштейном – «Александр Невский» (1938 г.), «Иван Грозный» (1942 г.) и др.; Д. Д. Шостакович с режиссером А. М. Файнциммером – «Овод» (1955 г.) и с М. Э. Чиаурели – «Падение Берлина» (1949 г.) и др. В настоящее время музыку к кинофильмам сочиняют А. А. Шелыгин, В. И. Мартынов, А. А. Батагов, П. В. Карманов, А. Г. Айги, Э. Н. Артемьев, И. Р. Юсупова, К. Е. Волков, А. П. Маноцков и др. Такие фильмы, как «Небо в алмазах», «Остров», «Вдох-Выдох», «Солдатский декамерон», «Страна глухих», «Доктор Живаго», «Ботинки из Америки», «Черная акула», «Изображая жертву» получили всеобщее признание в искусствоведческих кругах и у серьезной публики.

Film and Television Music – эта деятельность Антона Батагова открыла возможность по-новому взглянуть на эту область творчества²⁸⁴. Музыковед и продюсер Джон Шейфер так комментирует данную мысль: «Прослушивание двух с лишним часов киномузыки Антона Батагова – это переживание, способное изменить жизнь»²⁸⁵.

Композитор, рассуждая о закономерностях киномузыки, утверждает, что это очень сложный творческий процесс.

²⁸³ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Музыка в современном кино: саундтреки Антона Батагова // Школа молодого исследователя. 2015. № 5 (12). С. 78-83.

²⁸⁴ «Батагов <...> явно слышит в качестве саундтрека к этой жизни то, чего прочим слышать не дано – и иногда стремится это слышимое как – то донести, не расплескав <...> Есть на свете кинорежиссеры, которые считают, что Батагов видит именно их сюжеты и слышит именно саундтреки к ним. И таких режиссеров – заметьте, хороших и интересных, накопилось уже на целый «bestof». Антон Батагов. Музыка для декабря, апреля и других [Электронный ресурс] // Звуки.ру: [сайт] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/13024/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁸⁵ Батагов Антон [Электронный ресурс] // Пермская краевая филармония: [сайт] URL: <https://www.filarmonia.online/ispolniteli/batagovanton.html> (дата обращения: 20.11.2020).

«Наверное, я не умею делать и не считаю творчеством такую музыку, которая комментирует все, что происходит на экране. То есть то, что на голливудском языке называется "film scoring", то есть, когда от начала и до конца фильма делается звуковая подложка. Она делается даже не по прочтении сценария, а когда уже все снято и смонтировано – и дальше бедный композитор должен под каждый поворот головы героя и под каждое движение его чувств сочинить нечто такое, чтобы зритель сразу понял: "Ага, вот сейчас у него зародилось любовное переживание! А сейчас он беспокоится, осматривается, потом повернулся, побежал"»²⁸⁶.

Панорама кинотворчества композитора включает такие ленты, как:

«Женская роль» (режиссёр Иван Дыховичный, 1994 г.)

«Музыка для декабря» (режиссёр Иван Дыховичный, 1995 г.)

«Незнакомое оружие или крестоносец-2» (режиссёр Иван Дыховичный, 1998 г.)

«U» (режиссёр Татьяна Данильянц, 2000 г.)

«Копейка» (режиссёр Иван Дыховичный, 2002 г.)

«Время перемен» (режиссёр Олег Хайбуллин, 2003 г.)

«Фрески сна» (режиссёр Татьяна Данильянц, 2005 г.)

«Вдох-Выдох» (режиссёр Иван Дыховичный, 2006 г.)

«Пленники Терпсихоры-2» (режиссёр Ефим Резников, 2006 г.)

«Тень отца» (режиссёр Фархот Абдулаев, 2007 г.)

«Собаки» (режиссёр Олеся Буряченко, 2009 г.)

«Так близко» (режиссёр Олеся Буряченко, 2015 г.)²⁸⁷

Заметим, что у Антона Батагова имеется немало количество музыки к кинофильмам, режиссером которых является Иван Дыховичный. Знакомство этих двух масштабных фигур произошло в декабре 1993 года; они сразу подружились

²⁸⁶ Медведев А., Сорокина М., Шендерова А. Антон Батагов: если бы я стал режиссером, музыки в моем кино не было бы [Электронный ресурс] // Infox.ru: [сайт] URL: http://www.infox.ru/afisha/cinema/2010/08/13/kinoshkola_batagov_dva.phtml#issueContinue/. (дата обращения: 20.11.2020).

²⁸⁷ Батагов [Электронный ресурс] // Академик: [сайт] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1279719> (дата обращения: 20.11.2020).

и сотрудничали шестнадцать лет (до смерти И. В. Дыховичного). Батагов утверждает, что такие встречи случаются очень редко: «То, что Ваня делал в кино, на ТВ и в жизни, кого-то приводило в восторг, а кого-то раздражало, но вряд ли был хоть один человек, который оставался равнодушным»²⁸⁸.

Этот режиссер – по мнению Батагова, – не похож на других режиссеров. Он никогда не работал по принципу того, что кто-то ему написал сценарий, Дыховичный ставил по нему фильм (без изменений), всегда от первоначального варианта оставался лишь набросок²⁸⁹. Во главе же их совместного труда (Батагова и Дыховичного) всегда стоял – сценарий. Батагов писал музыку, которая была ничем иным, «как реакцией на этот самый сценарий»²⁹⁰. В результате взаимодействия этих двух масштабных фигур получалась «многомерная история, которая куда ценней, чем если просто описать в музыке то, что происходит на экране»²⁹¹.

Важно отметить, что саундтреки, создаваемые композитором, представляют собой отдельные сочинения, которые звучат в концертной программе без видеоряда в виде своеобразного коллажа²⁹². В подтверждение этого мы можем сослаться на несколько концертов, где была исполнена киномузыка автора. Среди них: «Как проехать из до минора в до мажор» (Гоголь-центр, 5 декабря 2013 г.). В программе наряду с музыкой И. С. Баха, К. Дебюсси, Э. Грига, звучали саундтреки Батагова из фильмов «U», «Вдох-выдох», «Незнакомое оружие или Крестonosец 2». Другой пример – «Магия кино» (Московский международный Дом Музыки, 10 ноября 2013 г.); в концертной программе звучала только музыка к кино (фильмы Ивана Дыховичного и Татьяны Данильянц) и телевидения (НТВ,

²⁸⁸ Медведев А., Сорокина М., Шендерова А. Антон Батагов: если бы я стал режиссером, музыки в моем кино не было бы [Электронный ресурс] // Infox.ru: [сайт] URL: http://www.infox.ru/afisha/cinema/2010/08/13/kinoshkola_batagov_dva.phtml#issueContinue/. (дата обращения: 20.11.2020).

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Там же.

²⁹¹ Там же.

²⁹² Имеется в виду комбинаторика саундтреков из разных кинолент.

Культура)²⁹³. 4 октября 2014 года (в Московском международном доме музыки) в рамках «Ночи музыки» была исполнена «Музыка для декабря» (из одноименного фильма) в исполнении Антона Батагова и Полины Осетинской и т.д.

«У меня, наверное, самый некиношный подход. Мне всегда интересно какое-то формально независимое сотрудничество, которое пересекается на каких-то совершенно других уровнях. Поэтому говорить о том, какой картинке – воображаемой или действительно уже сделанной, – соответствует моя музыка, неинтересно, потому что это внутреннее мое дело, которого потом никто не увидит, – все увидят совсем другой результат»²⁹⁴.

Рассматривая избранные ленты, мы ставим задачу определить «киношный» (термин композитора) стиль автора, в котором взаимодействуют «жанр-содержание-приемы» в контексте режиссерского замысла. При этом заметим, что взаимодействие в данном случае не предполагает отказ от своего видения.

5.1. «Музыка для декабря»

«Музыка для декабря» Батагова создавалась независимо от кинопроизведения – оно возникло позже. Как утверждает Иван Дыховичный, сценарий одноименного фильма возник по прослушиванию музыкальной композиции. «Попытка найти словесный и визуальный эквиваленты для зыбкой музыкальной драматургии минималистского толка – авантюрная затея»²⁹⁵. Это уникально как для отечественного кинематографа, так и для зарубежного²⁹⁶. Так откликнулась критика на этот феномен.

²⁹³ Концертная программа «Магия кино состоялась также в Санкт-Петербурге в Константиновском дворце 16 ноября в 2013 году.

²⁹⁴ Медведев А., Сорокина М., Шендерова А. Антон Батагов: если бы я стал режиссером, музыки в моем кино не было бы [Электронный ресурс] // Infox.ru: [сайт] URL: http://www.infox.ru/afisha/cinema/2010/08/13/kinoshkola_batagov_dva.phtml#issueContinue/. (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹⁵ Анашкин С. Н. «Музыка для декабря» не встречает понимания критиков [Электронный ресурс] // Виперсон: [сайт] URL: <http://viperson.ru/articles/muzyka-dlya-dekabrya-ne-vstrechaet-ponimaniya-kritikov> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹⁶ Там же.

Фильм «Музыка для декабря», получивший премию «Ника», был снят в 1995 году. Сюжет²⁹⁷ фильма неординарен и не вызывает эстетического удовлетворения. «Музыка для декабря» – один из первых российских фильмов о душевном зуде пресыщенных «нуворишей», а также – занимательная попытка найти драматургическую и визуальную форму минималистскому сочинению композитора Антона Батагова»²⁹⁸. Тем не менее, критики не жалуют творение Ивана Дыховичного. И это неудивительно, так как произведения искусства, отражающие проблематику современности, довольно редко получают одобрение общественности.

Заметим, что в поле зрения именитых критиков попадает абсолютно все: сюжет, свет, съемка, декорации и др., однако никто из них не пытается хоть как-то проанализировать музыку, определить ее значение в фильме. Единственное их упоминание о музыке заключается в том, что она появилась раньше, чем фильм. Поразительно, что на одном из любительских форумов, посвященных обсуждению кинотворчества²⁹⁹, буквально каждый второй отмечает огромную роль музыки в фильме. Приведем примеры: «музыка там – главное», «без музыки не было бы фильма».

²⁹⁷ Александр Ларин, успешный ленинградский художник, возвращается из Америки на свою историческую родину. Цель его путешествия – забрать и увезти с собой любимую девушку Марию. И все бы складывалось удачно, но у нее есть жених Митя, молодой музыкант и фотограф, который также является единственным наследником машиного отчима, крупного бизнесмена-бандита. Александр Ларин – любовник Анны, машиной матери; и сначала девочка любила его как отца, а затем уже стала его любовницей. (Мать узнала о связи ленинградского художника-ловеласа со своей дочерью только в конце действия, а все остальное время она считала, что Ларин приехал к ней). Самойлов, муж Анны, обрисовывающий, кстати, свою семью следующим образом: «Две шлюхи, бездельник, и я алкаш», подразумевая под этим жену, падчерицу и приемного сына, заканчивает свою жизнь тем, что делает себе харакири (на глазах у Мити). С этого момента события стремительно начинают сменять друг друга: в случайной перестрелке абсолютно глупо погибает Ларин (на глазах у Маши); Анна сходит с ума, переставая узнавать даже самых близких ей людей; Митя отказывается от наследства в пользу своей бывшей невесты, самостоятельно воплощая собственные «арт-проекты» (запись диска «Музыка для декабря»); а Мария, получив внушительное наследство, становится настоящей бизнес-women. Музыка для декабря музыка [Электронный ресурс] // Виперсон: [сайт] URL: <http://viperson.ru/articles/muzyka-dlya-dekabrya-ne-vstrechaet-ponimaniya-kritikov> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹⁸ Анашкин С. Н. «Музыка для декабря» не встречает понимания критиков [Электронный ресурс] // Виперсон: [сайт] URL: <http://viperson.ru/articles/muzyka-dlya-dekabrya-ne-vstrechaet-ponimaniya-kritikov> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹⁹ Там же.

Так какова же она – музыка к фильму Батагова, названная как «Музыка для декабря»?

Прежде всего, музыка интертекстуальна: она сочетает в удивительном единстве «свое» и «чужое» слово. Помимо самих саундтреков, кинолента обильно снабжена песнями популярного характера, причем как в исполнении самих героев, так и в виде фонового звучания – доносящегося из магнитофона, телевизора, проезжающих машин. В основном – это музыка Александра Вертинского, назначение которой вторично и неоднозначно. Помимо этого в фильме звучит церковный хор (во время совершения чина отпевания героев).

Анализируя сюжет и структуру фильма, мы выделили четыре саундтрека, первые два из которых играют важнейшую драматургическую роль. Это проявляется как на временном уровне (треки, большие по продолжительности, звучат по четыре раза), так и на смысловом: они появляются в ключевых моментах фильма. Однако стоит отметить, что главным треком, бесспорно, является первый, так как именно он и есть – «музыка для декабря»³⁰⁰. Важность трека подчеркивается также тем, что именно он открывает и завершает действие фильма. Другие два написаны автором целенаправленно для киноленты. Заметим также, что композитор не дает конкретных наименований саундтрекам; и, возможно, это связано с отсутствием первоначального замысла – написать музыку для фильма³⁰¹.

Любопытно отметить, что при исполнении любого из саундтреков на экране появляется главный герой. Исключение составляет лишь один эпизод, в котором главный герой присутствует опосредованно, в рассказе своей возлюбленной. Таким приемом композитор подчеркивает его главенствующую роль.

Важно отметить, что все четыре саундтрека носят черты «конкретной музыки» (особенно это проявляется во втором и четвертом треках).

Приведем соотношение музыки и экранизации киноленты.

³⁰⁰ В фильме используются фрагменты композиции «Музыки для декабря».

³⁰¹ В работе мы будем обозначать саундтреки в номерном порядке.

Таблица 4.

№	Время	Названия	Происходящее на экране
1	1:41	Первый саундтрек	Приезд Ларина на историческую Родину
2	10:43	Второй саундтрек	Звонок Ларина бывшей возлюбленной Анне
3	14:40	Третий саундтрек	Музыкальный дуэт Ларина и Мити
4	18:50	Второй саундтрек	Лирическая сцена Ларина и Анны
5	21:37	Первый саундтрек	Рассказ Марии о Ларине
6	30:40	Четвертый саундтрек	Сцена в ресторане
7	32:22	Второй саундтрек	Анна узнает о связи Ларина со своей дочерью
8	42:06	Второй саундтрек	Прогулка Ларина и Маши
9	1:12:20	Первый саундтрек	Отправление Ларина в США
10	1:27:27	Первый саундтрек	Финальная сцена, титры

Рассмотрим главный саундтрек, используемый композитором в концертной программе в качестве самостоятельного произведения (без видеоряда). В кинофильме звучание трека поручено ансамблю, состоящему из рояля, гитары, трубы и скрипки. Однако в ноябре 2013 композитором было реализовано переложение «Музыки для декабря» (первого саундтрека) для двух роялей, этот факт, безусловно, свидетельствует о мобильности музыкального замысла и художественного образа данного сочинения. В работе мы будем анализировать фортепианное переложение.

Пытаясь выявить черты индивидуально-авторского стиля, важно совершить двусторонний подход, во-первых, уяснить «первичную модель» (определение Лосева А. Ф.), а во-вторых, определить средства выражения. В

формуле форма-содержание для композитора всегда важны оба компонента. Батагов очень чутко подходит к наименованию произведения: «Музыка для декабря» – за такого рода вывеской кроется некий элемент загадочности.

В целом эта пьеса представляет собой образец минималистской композиции, что проявляется во всех отношениях – от формообразования до деталей музыкального высказывания³⁰². Пьеса складывается из ряда блоков – А, А1, А2, А3, а также кода. Строение блоков является константным: 4 такта+4 такта+6 тактов+8 тактов+15 тактов, – каждый из которых, в свою очередь, содержит два повторяющихся паттерна³⁰³.

Важно отметить, что партия второго рояля строится во всех блоках на одних и тех же звуках (небольшие изменения проявляются в блоках А2, А3 за счет уплотнения фактуры), из которых отчетливо выделяется следующие последования: *es b es f*, *es c es f*. Такая стабильность способствует медитативности звучания. Кроме того, ей содействует неменяющийся умеренный темп, однородная динамика, не превышающая *mf*, а также лейтинтервал в объеме кварты, пронизывающий всю композицию.

Заметим также, что в этой пьесе преобладает особый вид мелодии – имплицитный, – скрытый, но слышимый в музыкальной ткани, что располагает к размышлению и созерцанию. Движение (особенно во второй партии) во многом создается благодаря постоянной смене размера, за счет которого происходит смещение акцента (в *es b es f*, *es c es f*), что в свою очередь вносит вариантность в минималистскую композицию.

Помимо этого, контрастность воплощается (особенно в первой партии рояля) средствами фактуры, которая по мере его развертывания расширяется и уплотняется. И в целом немалую роль в этом играет полиритмия, придающая музыкальной ткани легкость, подвижность и изменчивость.

Ощущение гармонии у Батагова неоднородно: композитор слышит ее как по вертикали, так и по горизонтали. Впечатляет тонкое использование, казалось

³⁰² См. приложение А. Саундтреки. «Музыка для декабря». Рисунок А.1.

³⁰³ Последний состоит из трех.

бы, простых оборотов. Разделяя фактуру на два ритмически неоднородных пласта, композитор целенаправленно избегает банального звучания и создает атмосферу неординарного саунда с элементом полигармонии.

Масштабности звучания способствуют шестиголосные аккорды с удвоенными и утроенными тонами. Эти созвучия нередко вообще не имеют терцового тона, что в свою очередь содействует еще большей таинственности звучания.

Композитором довольно часто используется сочетание нескольких функциональных элементов в одном созвучии. Так, дифференцируя гармонический материал по партиям, автор создает образ диатонического пространства, мерцающего тонико-медиантово-субдоминантовыми красками.

Итак, применив параметрический подход в анализе «Музыки для декабря», мы установили некоторые жанрово-стилистические особенности произведения Антона Батагова.

5.2. «Копейка»³⁰⁴

Определить жанр данного фильма – задача непростая: кто-то обозначает его как «арт-хаус»; иные – как «трансцендентальный постмодернизм»; третьи – как «трагикомедию». Сам режиссер (Дыховичный) определяет кинофильм как комедию. Однако, на наш взгляд, здесь представлена крайне грубая и пафосная сатира, поэтому назвать фильм комедией можно лишь весьма условно.

Сюжет кинофильма³⁰⁵, как свойственно для Дыховичного, довольно необычный. Помимо творческого «тандема» Ивана Дыховичного и Антона

³⁰⁴ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Музыка в современном кино: саундтреки Антона Батагова // Школа молодого исследователя. 2015. № 5 (12). С. 78-83.

³⁰⁵ Это история первого автомобиля марки ВАЗ (2101), произведенного в 1970 году на Волжском автомобильном заводе. Фильм начинается как бы «с конца»: действие происходит в телестудии, где журналистами обсуждается сюжет про легендарную «копейку», которая за тридцать лет сменила множество хозяев. Следующие кадры демонстрируют «рождение» копейки на заводе (под крики роженицы), затем последовательно изображается ее жизнь на протяжении тридцати лет. (Кстати, важно отметить, что при авариях, а затем ремонте сама машина «издает крики»). За этот немалый срок машина побывала в руках работника ЦК КПСС,

Батагова, в фильме реализовывали себя следующие лица: автор сценария (совместно с Дыховичным) – Владимир Сорокин³⁰⁶, известный писатель, «один из наиболее ярких представителей концептуализма и соц-арта в русской литературе»³⁰⁷; художник киноленты – Владимир Трапезников в павильонах «Мосфильма» соорудил более ста «декораций, воссоздающих советский быт»³⁰⁸. При помощи «копейки» зритель получает возможность очутиться последовательно в нескольких временных периодах: «советского, постсоветского, перестроечного, постперестроечного»³⁰⁹. Кинокритик Алекс Экслер считает, что это «нечто вроде истории культового автомобиля, проходящего через годы и впитывающего в себя историю этой страны»³¹⁰. Стоит отметить, что вряд ли какой-либо персонаж вызывает одобрение – кинолента изобилует «несимпатичными персонажами и их несимпатичными поступками»³¹¹. В задачу Дыховичного входило продемонстрировать тип «не высоко моральных» людей, которые встречаются во всех слоях общества.

Из всех выразительных средств киноленты, музыка занимает одно из самых значимых. Помимо десяти саундтреков Батагова, в фильме³¹² звучат фрагменты из произведений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, П. И.

его зятя Петра, родителей Петра, грузина Гии, любовницы грузина, научного работника, Владимира Высоцкого (того самого!), электрика, сотрудника КГБ, затем его дочери, аферистов-картежников, художника-авангардиста и новых русских. Таким образом, фильм состоит из ряда историй, практически никак не связанных между собой, единственным связующим звеном является «копейка» и ее бессменный мастер Бубука, который чинит машину после каждого хозяина. По мнению многих критиков, Бубука, с одной стороны, – это человек, хлещущий водку, а с другой – мастер своего дела, безропотно «пашущий» день и ночь. Он является как бы своеобразным символом многострадального русского народа. Копейка [Электронный ресурс] // Кино: [сайт] URL: <http://www.kino.orc.ru/js/review/kopeyka.htm/>. (дата обращения: 20.11.2020).

³⁰⁶ Владимир Сорокин получил за сценарий кинофильма «Копейка» специальный приз жюри (на кинофестивале «Окно в Европу» (г. Выборг));

³⁰⁷ Владимиру Сорокину – 65! [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение: [сайт] 2020. 07 август. URL: <https://muzobozrenie.ru/vladimiru-sorokinu-65/> (дата обращения: 20.11.2020).

³⁰⁸ Экслер А. Трагикомедия «Копейка» [Электронный ресурс] // Актеры советского и российского кино: [сайт] URL: <http://rusactors.ru/film/k/kopejka/index.shtml> (дата обращения: 20.11.2020).

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Копейка [Электронный ресурс] // Кинопоиск [сайт] URL:

<http://www.kinopoisk.ru/user/16260/comment/714789/>. (дата обращения: 20.11.2020).

³¹² В приложении Д представлено соотношение видеоряда с саундтреками.

Чайковского, песни Дж. Дассена, А. Н. Серова, Аль Бано и Ромины Пауэр, группы «Ленинград», русские и украинские народные песни, романс Н. В. Зубова, и даже Гимн России³¹³.

Саундтреки киноленты подразделяются на три категории:

- авторская музыка (Батагова),
- заимствованная музыка,
- жанровые миксы (наложение первых двух типов).

Приведем соотношение музыки и экранизации киноленты.

Таблица 5.

№	Время	Саундтрек	Происходящее на экране
1	00:06	«Рояль и dj»	Студия новостей, обсуждение сюжета про автомобиль «копейка»
2	00:53	«Рояль и dj» (с наложением I части Первого Концерта П. И. Чайковского)	Студия новостей, обсуждение сюжета про автомобиль «копейка», дискуссии журналистов
3	01:51	«Рождение копейки» (основная тема)	«Рождение» копейки на заводе
4	04:33	«Марш»	Член политического бюро ЦК КПСС Дмитрий Иванович наставляет дочь
5	05:39	И. С. Бах Прелюдия C-dur I том ХТК	Военный, прослушивающий телефонные разговоры
6	08:07	Романс Н. В. Зубова «Не уходи, побудь со мной»	Сон Петра
7	11:42	И. С. Бах Прелюдия C-dur I том ХТК	Мечты родителей (представляют себя фигуристами)
8	15:50	В. А. Моцарт Соната №11 A-dur, 3 часть «Турецкое рондо»	Актриса Светлана, репетиция в театре
9	16:40	Л. Бетховен «К Элизе»	Актриса Светлана, репетиция в театре
10	17:09	I часть первого Концерта П.И. Чайковского	Игра в карты

³¹³ Предположительно такое разнообразие жанров может быть связано с числом персонажей фильма.

11	17:20	В. А. Моцарт Соната №11 A-dur, 3 часть «Турецкое рондо»	Гия, Светлана
12	17:32	« Карты » (с наложением I части первого Концерта П.И. Чайковского)	Гия проигрывает «копейку»
13	21:03	« Вечное возвращение »	Открытие физика Антона
14	22:29	« Вечное возвращение »	Физик Антон собирается за премией
15	34:04	Дж. Дассен «Если б не было тебя»	Рассказ сотрудника КГБ Николая о тяжелом детстве
16	36:30	Аль Бано и Ромина Пауэр «Felicità»	Лариса
17	36:40	Ф. Шуберт Музыкальный момент f-moll	Рассказ сотрудника КГБ о тяжелой молодости
18	39:20	Ф. Шуберт Музыкальный момент f-moll	Сотрудник КГБ у начальника
19	43:55	Аль Бано и Ромина Пауэр «Felicità»	Куртизанки
20	47:35	« Дудки в до мажоре »	Сцена обслуживания клиента
21	49:08	Л. Бетховен «К Элизе»	Беседа КГБ-шника с дочерью Ларисой
22	52:33	И. С. Бах Прелюдия C-dur I том ХТК	Видение Ларисы
23	55:36	« Марш »	Азартные игры в «копейке»
24	58:30	Александр Серов «Я люблю тебя до слез»	Вечеринка аферистов
25	61:00	Гимн России	Кошмарный сон афериста Клима
26	63:55	В. А. Моцарт Соната №11 A-dur, 3 часть «Турецкое рондо»	Клим, Соня, летят в Париж
27	65:26	I часть первого Концерта П.И. Чайковского	Увольнение работника Василия из ОВИРа
28	66:12	« Рояль и контрабас »	Кадры всех владельцев «копейки», новый бизнес Василия
29	73:18	« Рояль и контрабас »	Мастерская художника Юрия
30	75:45	И.С. Бах Прелюдия C-dur I том ХТК	Мастерская художника Юры, преобразование «копейки»
31	81:07	« В снегу уснуть »	Возвращение «копейки» Бубуке
32	84:40	« В снегу уснуть »	Бубука скрывается от бандитов
33	86:05	« В снегу уснуть »	Бубука замерзает в снегу
34	88:40	В. А. Моцарт Соната №11	Виктор

		A-dur, 3 часть «Турецкое рондо» (в виде звучания на телефоне)	
35	89:35	Л. Бетховен «Лунная соната» 1 часть.	Модельный показ
36	90:55	«Рождение копейки» (основная тема)	Восстановление «копейки»
37	93:05	В. А. Моцарт Соната №11 A-dur, 3 часть «Турецкое рондо»	В ванной комнате
38	93:53	В. А. Моцарт Соната №11 A-dur, 3 часть «Турецкое рондо» (в виде звучания на телефоне)	Игра в бильярд
39	94:30	«В снегу уснуть»	Рассказ Виктора о тяжелом детстве
40	95:34	«Рождение копейки» (эспозиция)	дети Виктора
41	96:38	Л. Бетховен «Лунная соната» 1 часть.	Знакомство с детьми Виктора
42	98:29	группа «Ленинград» песня «Копейка»	Гибель Виктора
43	102:00	I часть Первого Концерта П.И. Чайковского	Сцена в коттедже
44	105:00	«Едем»	Поездка
45	106:40	Матвей Блантер песня «Катюша»	Караоке
46	107:47	I часть Первого Концерта П.И. Чайковского (в виде звучания на телефоне)	Смерть Александра Владимировича
47	109:54	И.С. Бах Прелюдия C-dur I том ХТК	Рассказ сотрудника КГБ
48	110:54	«Рояль и dj», с чередованием: песни группы Ленинград «Копейка», песни Александра Серова «Я люблю тебя до слез», песни группы Ленинград «Белые розы», песни «Felicità», Аль Бано и Ромины Пауэр, восточной песни, I части Первого Концерта	Титры

Заимствованная музыка, как правило, носит чисто изобразительный характер, например: царственный шаг манекенщиц происходит под величественную «Лунную сонату» Л. Бетховена; мечты пожилых людей, представляющих себя мастерами по фигурному катанию, иллюстрируют проникновенные звуки Прелюдии C-dur из I тома ХТК И. С. Баха; а рассказ сотрудника КГБ о тяжелом детстве демонстрируется под драматичную песню Дж. Дассена «Если б не было тебя» и т.д. Важно также отметить, что все фрагменты из классических произведений звучат в фильме по-особому: композитор не меняя ни одной ноты, обратил их в абсолютно новую музыку.

Саундтреки Батагова играют отнюдь не иллюстрирующую роль, они усиливают драматизм происходящего на экране. Композитор дает весьма необычные, но очень точные названия своим трекам, в которых выражается сценическая ситуация, состав инструментария или жанровый выбор. Ниже представлены названия треков, (на двух языках), а также указана их продолжительность. (Данные взяты с официального сайта композитора³¹⁴.) В фильме саундтреки имеют иную последовательность, что, возможно, указывает на процесс самого сочинения:

1. Рождение копейки (kopeika'sbirth) 4:40
2. Карты (cards) 3:35
3. Марш (march) 3:49
4. Джазовый трип (jazz trip) 3:48 (в фильме не используется)
5. Едем (driving) 4:02
6. Рояль и dj (a piano and a dj) 4:31
7. Рояль и контрабас (a piano and a bass) 4:44
8. В снегу уснуть (sleeping in the snow) 3:43

³¹⁴ Батагов А. А. Music for films [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/zvuki/music_for_films.htm (дата обращения: 20.11.2020).

9. Дудки в до мажоре (brass in C) 1:46

10. Вечное возвращение (eternal return) 10:02³¹⁵

Рассмотрим средства выразительности саундов, используемых композитором в концертных программах.

«Рождение копейки». Эта резвая и несколько игривая пьеса, с позиции формообразования представляет собой трехчастную блочную структуру. Представим схему: А (а вступление+a1+a2+a3) В (в+v1+v2) А1 (a4+a5)³¹⁶. Контрастность между частями создается за счет тематизма и гармонии. Последняя является одним из главных средств развития избранного трека. Композитор использует выразительные тональные сопоставления: при явном А-dur, в качестве основной тональности, в саунд вводится III низкая ступень, звучащая а la тоника, затем появляется трезвучие Fis-dur, которое также обретает черты тоникальности (такты 1-12). (Однако отметим, что и основная тональность А-dur является несколько условной, так как композитор не обозначает ее знаково.)

Важно отметить, что трек является своеобразной увертюрой ко всей киноленте. В приеме сопоставления альтерированных ступеней, возможно, присутствует дух иллюстративности, а именно отражается динамичность развития киноленты. Этому же служит и гармонический прием бифункциональности (такты 33-40).

Динамичность киноленты создается также посредством метроритмического аспекта³¹⁷. В треке «Рождение копейки» это создается посредством переменного размера: 4/4, 7/8, 3/4. Важно отметить, что ритм играет колоссальную роль в создании эффекта изобразительности; пунктирные ритмы вносят игривость, фривольность в общий колорит звучания. Такова общая аудиоритмическая картина, следующая за видеорядом в фильме Дыховичного-Батагова.

³¹⁵ Батагов А. А. Music for films [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/zvuki/music_for_films.htm (дата обращения: 20.11.2020).

³¹⁶ А В А1 три блока.

³¹⁷ См. приложение А. Саундтреки. «Копейка». Рисунок Б. 2.

Важной составляющей саунда является музыкальная фактура. Композитор всякий раз подходит индивидуально к выбору той или иной текстуры: используя её классические модели, он всегда вносит элементы собственной интерпретации, придающие партитуре особый характер звучания. Так, в «Рождении копейки», на первый взгляд присутствует гомофонно-гармонический склад. Разнообразие вносится путем использования мелодии в разных регистрах, а также за счет уплотнения фактуры и образовании имплицитного начала.

«Вечное возвращение» – этот трек может вызывать ассоциации с «Музыкой для декабря», а также с эпилогом из цикла «I fear no more». Необходимо отметить, что в отличие от многих других треков, музыка звучит, не совпадая с видеорядом. Поясним. Трек, полностью отображая наименование, носит сакральный, возвышенный характер; и на фоне несколько примитивного видеоряда воплощает философское содержание, заключающееся в ничтожности земного бытия перед вечностью.

Не малую роль в этом играет ладотональность³¹⁸. Так же, как и в других треках, композитор использует прием тоникализации побочных ступеней (такты 129-136). В приведенном примере композитор, тоникализируя субдоминанту (133, 134 такты) и шестую ступень (135, 136 такты), вносит некоторую энигматичность, загадочность в общий колорит звучания. Кроме того, в избранном треке активно используется прием бифункциональности (например, такты 9-12, 157-160), что также придает особый оттенок звучанию.

Формообразование пьесы представляет собой излюбленную композитором структуру, состоящую из двенадцати блоков (А 1-16 такты, А1 17-32 такты, А2 33-48 такты, А3 49-64 такты, А4 65-80 такты, А5 81-96 такты, А6 97-112 такты, А7 113-128 такты, А8 129-144 такты, А9 145-160 такты, А10 161-176 такты, А11 177-192 такты)³¹⁹. Все блоки состоят из двух пластов: нижний, играющий аккомпанирующую роль, и верхний, содержащий мелодию. Строение нижнего

³¹⁸ См. приложение А. Саундтреки. «Копейка». Рисунок В.3.

³¹⁹ В киноленте трек звучит в исполнении ансамбля: рояля, духовых, струнных. Мы анализируем переложение для рояля.

пласта одинаково во всех блоках: каждый состоит из четырех паттернов, в основном базирующихся на C-dur; (при этом с А по А 7 – это идентичное звучание, а с А8 за счет ритмического дробления и обновления гармонии материал преобразуется³²⁰. Мелодический пласт (также состоящий из 4 паттернов в каждом блоке) представляет собой вариационное развитие, изменяемое в блоке А8 за счет уплотнения фактуры.

В «Копейке», как и в других кинолентах, Батагов почти не использует динамического и темпового развития.

Завершая этот раздел, следует заметить, что несмотря на иной жанровый вариант «Копейки», Батагов не стремится, соответственно, задействовать и какие-то заметно отличающиеся приемы. Более того, приобретенный жанрово – «киношный» опыт удерживает композитора на позициях найденных музыкальных средств.

³²⁰ Отметим, что нижние пласты совпадают у А8 и А11, а также А9 и А 10.

5.3. «Вдох-Выдох»³²¹

Киноленту, вышедшую в 2006 году, в отношении жанра представляется возможным охарактеризовать как драму. Последнее связано в первую очередь с неординарным сюжетом³²². В раскрытии идейной, содержательной стороны фильма музыка занимает значимое место. Это проявляется даже на временном уровне: музыка «for screen» занимает ровно половину – что является большой редкостью в кинематографе. Помимо саундтреков Батагова, в киноленте присутствуют еще шесть коротких музыкальных вставок джазового и субкультурного характера, играющих роль фонового окружения. Всего к фильму «Вдох-Выдох» Антоном Батаговым написано двенадцать треков³²³.

Таблица 6.

№	НАЗВАНИЕ	ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ
1	Ре минор	1:23
2	Ми минор/2 рояля и литавры	3:06
3	Фа мажор	10:31
4	Джаз 1	2:10
5	Ми мажор / фа минор	4:34
6	Струны рояля	1:41

³²¹ Содержит материал статьи автора диссертации. Воронцова В. А. Наблюдения за киномузыкой: о саундтреках Мартынова, Батагова, Карманова // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. 2014. № 4. С. 62-67.

³²² Герои этой истории – бывшие супруги, расставшиеся полгода назад. Михаил и Вера прожили вместе семь благополучных лет, и в тот момент, когда казалось, что их отношения вступили в более глубокую фазу и перед ними открываются новые горизонты, их семейный очаг внезапно гаснет. В их отношения вмешивается третий лишний – девушка Кира. Жить супругам вместе становится дальше невозможно, впрочем, как невозможно уже им и жить друг без друга. Понимая это, они решаются на встречу. У них есть всего 10 часов, чтобы попытаться понять друг друга и найти выход. Вдох-выдох [Электронный ресурс] // Кино: [сайт] URL: <http://www.vdoh-vyдох.ru/>. (дата обращения: 20.11.2020).

³²³ Данные приведены в Таблице 6.

7	Вальс / соло	2:15
8	Соль-бемоль мажор	4:43
9	Джаз 2	2:10
10	Вальс / 2 рояля	2:55
11	Ре мажор	2:43
12	Ми минор / соло	5:45

(Схема, представленная Антоном Батаговым, на сайте)³²⁴.

Необычны сами наименования саундтреков. Пять из них просто обозначены тональностями: d-moll, F-dur, E-dur/f-moll, Ges-dur, D-dur; в трех треках указываются тембры: e-moll/ 2 рояля и литавры, e-moll/ solo, струны рояля. Среди перечисленных тональностей отчетливо выделяются три тона – d,e,f, – представленные как в мажорном, так и минорном варианте. Возможно, это связано с тем, что данные тональности сопровождают главных героев драмы. Заметим, что Ges-dur появляется только при экспозиции образа разлучницы главных героев. В четырех саундтреках название ориентировано на музыкальный жанр: джаз-1, джаз-2, вальс solo, вальс/ 2 рояля³²⁵.

Постепенно саундтреки киноленты трансформируются, – они «вдыхают и выдыхают», – имея существенное значение в раскрытии образа героев и ситуаций. Композитор не просто иллюстрирует сюжет, он строит, кадрирует своеобразную музыкальную картину. Смысл этого арт-объекта – в создании музыкального толкования, углубляющего драматизм происходящего на экране. Но каково само выражение, создающее подобный эффект восприятия?

Композитор с помощью минимальных репетитивных средств – ритмические формулы, игра регистров, тембрика рояля (почти для всех треков), – достигает максимальной выразительности, как и в произведениях других музыкальных жанров.

³²⁴ Батагов А. А. Вдох-выдох [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: http://www.batagov.com/zvuki/vdoh_vydoh.htm/. (дата обращения: 20.11.2020).

³²⁵ В приложении Д представлено соотношение видеоряда с саундтреками.

Приведем соотношение музыки и экранизации.

Таблица 7.

№	Время	Названия	Происходящее на экране
1	1:15	Ми минор/2 рояля и литавры	Авария
2	6:00	Трек не А. А. Батагова, траурного характера	Смерть отца главного героя
3	8:45	Вальс / соло	Первая возлюбленная главного героя (Михаила)
4	9:53	Ре минор	Воспоминания Михаила
5	11:02	Фа мажор	Главная героиня (Вера)
6	11:17	Трек не А. А. Батагова, джазового характера	Путь Веры к Михаилу
7	14:56	Вальс / соло	Вера наигрывает трек на синтезаторе
8	20:15	Фа мажор	Вера, старый клиент
9	28:17	Вальс / соло	Прыжок главных героев воду
10	34:58	Трек не А. А. Батагова, популярного происхождения	Михаил (на пароходе)
11	37:02	Трек не А. А. Батагова, джазового характера	Вера, Михаил (в кафе)
12	38:19	Вальс / 2 рояля	Танец главных героев
13	39:57	Трек не А. А. Батагова, джазового характера	Вера, Михаил (в кафе)
14	45:46	Ми мажор / фа минор	Вера, Михаил (любовная сцена)
15	48:00	Ми мажор / фа минор	Выстрел

16	49:43	Джаз 1	Вера, Кира (встреча)
17	52:30	Соль-бемоль мажор	Вера, Кира
18	54:55	Джаз 2	Вера, Кира, Михаил (завтрак)
19	59:43	Ми минор/2 рояля и литавры	Побег Михаила
20	62:03	Фа мажор	Рассказ Киры
21	63:56	Ре минор	Побег Веры
22	65:29	Соль-бемоль мажор	Вера, Кира
23	67:26	Фа мажор	Вера, Кира
24	68:11	Ми минор / соло	Звонок Веры Михаилу
25	69:49	Струны рояля	Михаил, Вера
26	75:30	Вальс / соло	Воспоминания
27	85:46	Вальс / соло	Титры

Рассмотрим избранные саундтреки фильма, используемые композитором в концертных программах.

«Ми минор / 2 рояля и литавры». В основе композиции лежат две образные составляющие: драматично-трагическая³²⁶ и торжественно-ликующая³²⁷. В фильме используется звучание только первого образа, поскольку кадры киноленты демонстрируют самые напряженные картины (авария, отчаяние главного героя). Создается образ комплексом структуры, ладотональности, фактуры, метроритма, динамики, темпа.

Какова форма этого трека? Сохраняет ли она приемы, используемые в других жанровых ситуациях?

Саундтрек представляет собой блочную структуру (четыре блока А, В, А1, В1) с чертами двухчастности, где разница между блоками А и А1; В и В1 заключается лишь в масштабах. (Так, А1 и В1 представляют собой сжатый вариант А и В.) Каждый из представленных блоков содержит в себе чередование

³²⁶ См. приложение А. Саундтреки. «Вдох-Выдох». Рисунок Г. 4.

³²⁷ См. приложение А. Саундтреки. «Вдох-Выдох». Рисунок Д. 5.

двух незначительно отличающихся друг от друга паттернов (различие проявляется в гармонии).

Эти блоки не лишены черт контрастного сопоставления, в чем ведущую роль играет гармония: блок А – это е moll диатонический, В – G dur (с использованием альтерации). При этом остальные параметры пьесы относительно константны, и только смена ладотональности создает образный контраст³²⁸. Объединяющим моментом между блоками является тоникализация ступеней, вносящая новые оттенки в звучащую палитру красок. Так, саундтрек «Ми минор / 2 рояля и литавры» мастерски усиливает происходящее на экране, при этом не теряя своей ценности вне «for screen».

Своеобразной вариацией этого саундтрека является «Ми минор / соло». Необходимо отметить, что несмотря на сохранение ладового аспекта, блочной структуры (А + В), тематизма, тоникализации ступеней, пьеса имеет совершенно иной характер – приобретает оттенок безысходности (в киноленте демонстрируется безвыходное положение главной героини). Возможно, этому способствует более медленный темп, скромный диапазон, сокращение тембров (одного рояля и литавр), фактурные изменения (нижний пласт на протяжении всей композиции представляет собой ровное движение восьмых, данное октавами, создающими колыбельно-успокаивающий³²⁹ эффект). Благодаря этому комплексу даже мажорные краски блока В воспринимаются лишь как былое светлое воспоминание.

Своеобразной темой любви киноленты является трек «Вальс/соло», который, неоднократно повторяясь, звучит как некий рефрен³³⁰. Отсюда и общая схема пьесы – А, В, А1, В1, А2. (Заметим, что в оригинале композиция сочетает в

³²⁸ Во всех блоках мелодия поручена первому роялю, за счет скачкообразного движения и пунктирной ритмики, в А она создает нервозно-трагическое звучание, а в В (благодаря смене тональности) стремительно-утверждающее; партия второго рояля и литавр, (контрастна мелодии в отношении ритмики), посредством акцентирования сильной доли в А усиливает драматизм, в В придает торжественность. Кроме того, характеры образных составляющих усиливаются яркой динамикой и широчайшим диапазоном.

³²⁹ См. приложение А. Саундтреки. «Вдох-Выдох». Рисунок Ж.7.

³³⁰ Примечательно, что в одном из кадров главная героиня наигрывает на инструменте его мелодию.

себе сразу два трека: «Вальс/соло» и «Вальс/2 рояля», первое в качестве А, второе – В.)

В целом вальсу свойственна контрастность, которая проявляется между А и остальными блоками. В разделе А, нежно-лирическом³³¹, – за счет медленного темпа, приглушенной динамики, тембра одного рояля. В разделе В, наоборот, – благодаря ускорению темпа, добавлению тембра еще одного рояля, усложнению фактуры, дублированию мелодии, яркой динамики складывается образ активный, торжественно-стремительный³³² (в фильме – вальс главных героев). Помимо этого, на контрастность блоков А, А1, А2 и блоков В, В1 работают и ладотональные средства: в первом случае звучание базируется на f-moll/As-dur и подчеркивается утонченной филигранностью рисунка; во втором, используются F-dur, As-dur. (Заметим также, что блоки А1, А2 имеют торжественное звучание, благодаря использованию в них темпа, динамики, тембров блоков В, В1).

Рассмотрим далее строение блоков более детально. А – это чередование нескольких паттернов, которые условно можно обозначить как: а, в, в1, в 2, в 3, а1, в 4, в 5, в 6, в 7. А1 имеет аналогичную структуру, однако в сравнении с А, его фактура более насыщена (в частности за счет добавления еще одного рояля, дублирования мелодии, усложнения аккомпанирующего пласта). Раздел А2 сокращен и имеет незначительные изменения в сравнении с А1. Структура В представляется следующим образом: а, в, а1, в1; В1 отличается усложнением фактуры и расширением диапазона.

В целом композиция мастерски отображает динамику любовной линии от трепетно-нежной, (А) до ликующе-всеобъемлющей (В). Так, содержание трека доступно восприятию и вне видеоряда, однако кинолента без музыки потеряла бы основной смысл.

Самым большим по продолжительности является трек, названный автором «Фа мажор». В киноленте он всегда синхронизирован с персонажем. И не случайно этот трек полностью сконцентрирован на передаче одной образной

³³¹ См. приложение А. Саундтреки. «Вдох-Выдох». Рисунок Ж.7.

³³² См. приложение А. Саундтреки. «Вдох-Выдох». Рисунок 3.8.

характеристики, связанной с одиночеством, безысходностью и утратой. Композитор здесь также формирует блочную форму (А, А1, А2, А3, А4, А1) с элементами вариативности.

При этом каждый блок состоит из трех неравных паттернов (6 тактов+6 тактов+15 тактов), гармония которых сохраняется на протяжении всей композиции. Преимущественно используются ходы на кварты, квинты и терции (причем как в гармонии, так и в мелодии); среди всех созвучий особенно выделяются три звука – f, c, e, – являющиеся своеобразной лейтгармонией пьесы. Для придания звучанию зыбкости композитором намеренно не используется терцовый тон. (В связи с этим даже название трека «Фа мажор» ощущается только в блоке А4).

Разница между блоками заключается в усложнении мелодии, появляющейся в А1 и достигающей своей кульминации в А4. Мелодия на протяжении всей пьесы носит скрытый имплицитный характер (исключение составляет блок А4); и в этом, отчасти, видится изобразительный прием. С развитием мелодии увеличивается количество диссонирующих интервалов, придающих, наряду с медленным темпом и однородной динамикой, колкость и напряженность звучанию. (В киноленте используется только первоначальный блок, с помощью которого раскрывается внутренний мир героини, ее переживания).

Итак, Soundtrack является основной формой выражения смысла событийного ряда и особенностей его композиционного решения. Мы убеждаемся в этом, просмотрев и прослушав такие фильмы Антона Батагова/Ивана Дыховичного, как «Музыка для декабря», «Копейка», «Вдох-выдох».

Каков спектр музыкальных приемов в избранных саундтреках? Для Батагова большое значение имеет проблема тембрики: значительная часть треков написана для излюбленного инструмента – рояля, тогда как в остальных треках используются иные тембровые решения. Композитор всякий раз подходит индивидуально к выбору фактуры: привлекая её классические виды, он всегда

привносит в них оригинальные элементы, придающие партитуре особый характер звучания. Для саунда характерны: тональная определенность (исключение составляют лишь немногие); классическая гармония *a la russe*, размеренная ритмика и сдержанная динамика – и всё это осмыслено с позиций современного художника-минималиста.

Специфическая особенность киномузыки Батагова заключается в том, что она трансформирует саундтрек в музыку для концертного исполнения. Саундтрек используется в программах без видеоряда – наподобие своеобразного коллажа, комбинаторики треков из разных кинолент. Для композитора, таким образом, саундтрек – это самостоятельная жанровая форма, обладающая смысловой и выразительной характеристикой, – с одной стороны. С другой стороны, – в кинофильмах «Музыка для декабря», «Копейка», «Вдох-Выдох» – композитор пишет не просто сопровождение к мелькающим кадрам, а он пишет своеобразную музыкальную картину в соответствии с драматургией киноискусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам.

Композитор является создателем инновационных композиций, крупных жанровых форм – «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013), «I Fear no more. Избранные песни и медитации Джона Донна» (2015), «Где нас нет. Письма игумении Серафимы (2017)», «16+ (женщины-поэты разных времен)» (2019).

Избранные произведения сближает концептуальность замысла и своеобразие музыкальных решений. В messages Рахманинова поднимается проблема художественного творчества в связи с изменением эстетического сознания; в посланиях Дж. Донна – идея освобождения человека от всех страхов с помощью Божественной силы; в письмах игумении Серафимы – показана любовь для которой «не помеха "ни время, ни расстояние, ни сама смерть"»³³³, «16 +» – это вечная повесть о женской любви, «о любви, где Бог и возлюбленный – одно и то же»³³⁴.

При различии идей и образов избранные произведения могут восприниматься как «эстетическое сообщение» (У. Эко)³³⁵, осуществленное музыкальными или литературно-музыкальными средствами.

Структура этих сообщений, созданная под воздействием художественной концепции, обладает внутренней целостностью, что характерно для жанровой формы, – как «типического целого художественного высказывания» (М. М. Бахтин)³³⁶.

³³³ Батагов, А.А. Где нас нет [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <https://www.batagov.com/zvuki/GdeNasNet.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

³³⁴ Батагов А.А. 16+ [Электронный ресурс] // Антон Батагов: [официальный сайт] URL: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf> (дата обращения: 20.11.2020).

³³⁵ «Сообщение может принимать на себя одну или более следующих функций: реферативную, ... эмотивную, ... повелительную, ... фатическую, ... металингвистическую, ... эстетическую». «Все эти функции могут сосуществовать в одном сообщении ...». Эко У. Отсутствующая структура. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 98-99.

³³⁶ Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993. С. 141.

Избранные сочинения представляют собой жанровые формы, в которых сосуществуют как признаки канонические, традиционные, так и принципы неканонические, инновационные. Многочастные произведения являют собой, по сути, соединение различных малых форм в одной большой развернутой композиции. В результате формируется своеобразный «жанровый ансамбль» (понятие Д. С. Лихачева), который при этом «обладает единством и, порой, определенной динамикой становления целостной формы»³³⁷. Не исключено, что термины Батагова – «моноспектакль», «альбом», «письма» – обусловлены такого рода ситуацией. Эти понятия, обладая внутренним жанровым смыслом, объясняют сосуществование разнородных, разновременных частей этого крупного целого.

Особой жанровой формой в творчестве Батагова является саундтрек, используемый в концертных программах без видеоряда и в форме коллажа. По словам композитора, при исполнении саундов в рамках концерта становится неважно, какие кадры сопровождали его звучание. Композитор, отстранившись от содержания, формирует новое звуковое пространство, которое насыщается и новой концептуальностью.

Батагов воплощает художественные высказывания, глубокие идеи с помощью минимального комплекса средств – такова его музыкальная поэтика. Репетитивность в его сочинениях есть композиционный прием, всегда сочетаемый с процессуальностью, интонационным становлением музыкальной идеи. Это проявляется в таких параметрах, как звуковысотность, ритм, регистр, тембр. Однако работа с параметрами имеет и свою специфику: если фактура в целом варьируема, то динамика и темп преимущественно константны. (Это связано с представлениями композитора, считающего, что данные параметры не должны быть самоцелью.)

Принцип интонационного становления формы проявляется также в гармонии. Для избранных произведений характерно тонально-модальное мышление – как процесс централизации, так и ладо-альтерационное движение.

³³⁷ Рукопись (2020 г.) Н. С. Гуляницкой, предоставленная В.А. Рябовой.

Красочность и простота аккордов и гармонических оборотов – в единстве основных и переменных функций. Это та сфера фонизма, которая реализуется в мягких консонантно-диссонантных созвучиях, соотносимых как с персонажами, так и событийным рядом.

Формотворчество в композициях Батагова имеет скорее черты сходства, чем различия. Часто в произведениях используется так называемая блочная структура, состоящая из последования паттернов. Не исключено и смешение с формами, напоминающими классические образцы, – одночастные, двухчастные, трехчастные.

Главенствующим принципом композиции у Батагова является варьирование, которое происходит как на макроуровне (между блоками), так и на микроуровне (внутри паттернов). Несмотря на схожесть «рабочих принципов» (термин С. С. Аверинцева) поэтики, художественные образы поражают разнообразием – это драматизм, медитативность, экспрессия, свет, любовь, боль, радость...

Итак, исследуя избранные жанровые формы в творчестве современного композитора, мы пришли к ряду выводов о преемственности и преобразовании исторической модели на основе:

– содержания как специфических тематических данностей, связанных с первичными онтологическими ориентациями и впечатлениями от произведений искусств;

– композиции как крупной, многочастной и монолитной структуры, объединенной определенной конструктивной идеей, – «писем», «медитаций», «песен»;

– средств языка, музыкального (параметры звука – высотность, ритм, тембр, динамика, артикуляция; мелодия, гармония, форма) и вербального (цитируемые тексты).

Расширение предмета диссертационного исследования видится: А) в большем охвате произведений композитора, что касается в основном так

называемых буддистских опусов как особого класса сочинений; Б) в исследовании взаимодействия – композитор/ пианист/ писатель (критик) – в творчестве современного арт-деятеля.

Список литературы

1. Авербах, Е. М. Музыка на телевидении / Е. М. Авербах. – М. : Знание, 1984. – 48 с.
2. Аверинцев, С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
3. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
4. Аверьянова, О. И. Сергей Васильевич Рахманинов [Электронный ресурс] / О. И. Аверьянова // Belcanto : [сайт] – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/rachmaninov.html>.
5. Азарова, О. В. Колокола в музыке С. В. Рахманинова [Электронный ресурс] / О. В. Азарова // Общество церковных звонарей – о колоколах, звонорях и церковном звоне в России : [сайт] – Режим доступа: <http://www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html>.
6. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
7. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
8. Алексеева, А. Термины музыки XX века [Электронный ресурс] / А. Алексеева // Harmony : [сайт] – Режим доступа: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=29>.
9. Алексеева, Т. 30 лет жизни, один роман и море грусти: Судьба Эмили Бронте, которая завоевала всемирную славу лишь после смерти [Электронный ресурс] / Т. Алексеева // Культурология.РФ : [сайт] – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/030818/39877/>.
10. Анашкин, С. Н. «Музыка для декабря» не встречает понимания критиков [Электронный ресурс] / С. Н. Анашкин // Виперсон : [сайт] – Режим

доступа: <http://viperson.ru/articles/muzyka-dlya-dekabrya-ne-vstrechaet-ponimaniya-kritikov>.

11. Анашкин, С. Н. Алексей Айги : Я не умею писать в стол [Электронный ресурс] / С. Анашкин // Частный корреспондент. – 2010. – 12 мая. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/aleksej_ajgi_ya_ne_umeyu_pisat_v_stol_16921.

12. Анна Аскью (1521-1546) [Электронный ресурс] // Английская поэзия XVI-XX веков : [сайт] – Режим доступа: http://www.englishpoetry.ru/F_Askew.html.

13. Апресян, А. Н. Эстетика московского концептуализма : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Апресян Армен Рубенович. – М., 2001. – 110 с.

14. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Текст. / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.

15. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

16. Асафьев, Б. В. Русская музыка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 340 с.

17. Ахмедова, Э. Боги в литературе [Электронный ресурс] / Э. Ахмедова // Эстезис : [сайт] – Режим доступа : <https://aesthesis.ru/magazine/june18/religioushymn>.

18. Бавильский, Д. В. Антон Батагов : «Другое измерение бытия» [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // Частный корреспондент. – 2010. – 21 марта. – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/bach_authentic.htm.

19. Бавильский, Д. В. Антон Батагов : Пока мы не выясним свои отношения со смертью [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // Частный корреспондент. – 2010. – 21 марта. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/anton_batagov_poka_my_ne_vyyasnim_svoi_otnosheniy_a_so_smertyu_15957/.

20. Бавильский, Д. В. До востребования : беседы с современными композиторами / Д. В. Бавильский. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 792 с.

21. Бавильский, Д. В. Павел Карманов : Шуберт под увеличительным стеклом [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // Частный корреспондент. – 2010. – 4 октября. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/pavel_karmanov_shubert_pod_uvelichitelnym_steklom_2_0181/.
22. Бавильский, Д. В. Функция музыки – устанавливать вертикаль [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <https://www.batagov.com/slova/vertical.htm>.
23. Балаш, Б. Кино : Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
24. Барабанов, Б. «Любой "изм" ограничивает определяемый объект» [Электронный ресурс] / Б. Барабанов // Коммерсантъ – 2016. – 23 мая. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2994477> html.
25. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
26. Батагов А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Fancymusic : [сайт] – Режим доступа: <https://fancymusic.ru/booklet/FANCY096.pdf>.
27. Батагов Антон [Электронный ресурс] // Пермская краевая филармония : [сайт] – Режим доступа: <https://www.filarmonia.online/ispolniteli/batagovanton.html>.
28. Батагов, А. А. [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.artrevue.ru/2013/11/11batagov-magia-kino/>.
29. Батагов, А. А. 16 + [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/16+%20digital%20booklet.pdf>.
30. Батагов, А. А. Анонс : Музыка для декабря, апреля и других [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: www.zvuki.ru/R/P/13024/.

31. Батагов, А. А. Вдох-выдох [Электронный ресурс] / А. А. Батагов. // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/zvuki/vdoh_vydoh.htm/.
32. Батагов, А. А. Взлетная полоса [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/vzlet.htm>.
33. Батагов, А. А. Вчера (предисловие к диску "Yesterday") [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/vchera.htm>.
34. Батагов, А. А. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.html.
35. Батагов, А. А. Гравитация [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/gravity_lectures.htm.
36. Батагов, А. А. День рождения Баха [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/bach_birthday.htm.
37. Батагов, А. А. День смерти Рахманинова [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html>.
38. Батагов, А. А. Дети Выдры Владимира Мартынова в Доме музыки 21 декабря 2013 году [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/deti%20vydry.htm>.
39. Батагов, А. А. Дорожник и пустыки [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/dorozhnik.htm>.

40. Батагов, А. А. Завтра Бах. Размышления перед концертом. И после [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/bach%20tomorrow.htm>.

41. Батагов, А. А. Звуки Ра (Предисловие к диску The New Ravel) [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/zvuki_ra.htm.

42. Батагов, А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm>.

43. Батагов, А. А. Избранные письма Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm>.

44. Батагов, А. А. История одной битвы [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/battell%20story.htm>.

45. Батагов, А. А. Как проехать из до минора в до мажор [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/howtodriveFB.htm>.

46. Батагов, А. А. Контрапункт 7. Размышления перед концертом. И после [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/k7_FB%20posts.htm.

47. Батагов, А. А. Концерт БГ 60 [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/BG60.htm>.

48. Батагов, А. А. Концерты [Электронный ресурс] // А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа : http://www.batagov.com/concerts/recital_night_train.html.

49. Батагов, А. А. Маркус Ройтер, Намгар, Радик Тюлюш [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/markus.htm>.

50. Батагов, А. А. Месса для животных День св. Франциска Ассизского в соборе Saint John The Divine 7 октября 2012 года [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/mass_for_animals.htm

51. Батагов, А. А. Минималисты и авангардисты. На войне как на войне [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/mini%20and%20avant.htm>.

52. Батагов, А. А. Начало нового концертного сезона [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/new%20season.htm>.

53. Батагов, А. А. Небо над Москвой [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/deti%20vydry.htm>.

54. Батагов, А. А. Нереальность всего остального (памяти Ивана Соколовского) [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/ivan.htm>.

55. Батагов, А. А. Ночной поезд Филипа Гласса. Размышления перед концертом [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/Glass_night%20train_FB.htm.

56. Батагов, А. А. Почему Бах [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/why_bach.htm.

57. Батагов, А. А. Разговоры с Глассом о России [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/Glass_Russia.htm.

58. Батагов, А. А. Слова [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // malina.ru : – Режим доступа : [сайт] http://malina.am/Series/anton_batagov995845html.

59. Батагов, А. А. Солнечная ночь. Шопен и другие [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/sunny%20night%20fb.htm>.

60. Батагов, А. А. Тангейзер. Новосибирск [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/tannhauser.htm>.

61. Батагов, А. А. Филип Гласс. Все этюды для фортепиано [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/Glass_etudes2017.htm.

62. Батагов, А. А. Часы. Музыка о жизни и смерти. Размышления перед концертом. И после [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/Hours_FB.htm.

63. Батагов, А. А. Шлем счастья форевер [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/shlem.htm>.

64. Батагов, А. А. Big My Secret [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/BigMySecret_fb.htm.

65. Батагов, А. А. Buena Vista Social Club. Революция форевер [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/buena_vista.htm.

66. Батагов, А. А. Music for films [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/zvuki/music_for_films.htm.

67. Батагов, А. А. Piano and other sounds [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/piano_and_other_sounds.htm.

68. Батагов, А. А. Post Production [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/postproductionFB.htm>.

69. Батагов, А. А. Remix. Размышления перед концертом. И после [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/remix_posts.html.

70. Батагов, А. А. Triadic memories Мортон Фелдмана [Электронный ресурс] / А. А. Батагов // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/triadic%20memories.htm>.

71. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

72. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин – СПб. : Азбука, 2015. – 416 с.

73. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 424 с.

74. Бедерова, Ю. А. Консерватория после полуночи [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Вечерняя Москва. – 1998. – 8 июня. – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/konservatoria.htm>.

75. Бедерова, Ю. А. Мудрость нирваны и глупость сансары [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/emptiness%20review.htm>.

76. Бедерова, Ю. А. Мыло дней [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Сегодня. – 1996. – 5 мая. – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/mylo_dney.htm.

77. Бедерова, Ю. А. Позвони мне когда меня не будет дома [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Сегодня. – 1995. – 6 октября. – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/pozvoni_mne.htm.

78. Бедерова, Ю. А. Стратегия ускользания [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Культ личностей. – 1998. – № 1 – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/strategia_uskolzania.htm.

79. Бедерова, Ю. А. Фотограф звука [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова // Итоги. – 1997. – 2 сентября. – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/fotograf_zvuka.htm.

80. Бедерова, Ю. А., Дубинец, Е. А. Русский Терри Райли [Электронный ресурс] / Ю. А. Бедерова, Е. А. Дубинец // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/life/index.htm/>.
81. Беличенко, В. В., Горбунова, И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий в обучении информатике музыканта (в условиях перехода на новые образовательные стандарты) : монография / В. В. Беличенко, И. Б. Горбунова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. – 220 с.
82. Бериев, Б. Эмили Дикинсон. 73 избранных четверостиший [Электронный ресурс] / Б. Бериев // Стихи.ру : [сайт] – Режим доступа: <https://stihi.ru/2016/04/21/7074>.
83. Биография Анны Ахматовой [Электронный ресурс] // Litfest.ru : [сайт] – Режим доступа: <https://litfest.ru/biografii/ahmatova.html>.
84. Биография Эмили Бронте [Электронный ресурс] // Международный культурный портал Эксперимент : [сайт] – Режим доступа: <https://md-eksperiment.org/post/20171221-biografiya-emili-bronte>.
85. Бирюков, С. Письма из мира, «Где нас нет» [Электронный ресурс] / С. Бирюков // Музыкальные сезоны : [сайт] – Режим доступа: <https://musicseasons.org/pisma-iz-mira-gde-nas-net/>.
86. Бирюкова, Е. Ю. Владимир Мартынов : тональность и модальность [Электронный ресурс] / Е. Ю. Бирюкова // Belcanto : [сайт] – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/12010528.html>.
87. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, 1994. – 216 с.
88. Большой энциклопедический словарь. Музыка. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
89. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев – М. : Классика- XXI, 2008. – 352 с.
90. Бояринов, Д. А. Антон Батагов : «Рок — это всегда горячо» [Электронный ресурс] / Д. А. Бояринов // Colta : [сайт] – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_modern/11110.

91. Бунимович, Е. [Нина Искренко](#) Я просто буду рядом [Электронный ресурс] / Е. Бунимович // Русский толстый журнал как эстетический феномен: [сайт] – 1995. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/arion/1995/2/ya-prosto-budu-ryadom.html>.
92. Бысько, М. В. Звуки современного информационного радиозэфира [Электронный ресурс] / М. В. Бысько // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_3.html.
93. Бысько, М. В. Шумология [Электронный ресурс] / М. В. Бысько // Медиамузыка. – 2014. – № 3. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_6.html.
94. Бысько, М. В. Эфирные тайны : десять лет спустя [Электронный ресурс] / М. В. Бысько // Медиамузыка. – 2013. – № 2. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_4.html.
95. Бысько, М. В., Чернышов, А. В. Музыкальная заставка : звучащий символ [Электронный ресурс] / М. В. Бысько, А. В. Чернышов // Медиамузыка. – 2013. – № 2. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_3.html.
96. Бычков, В. В. Постнеклассическая эстетика : К вопросу о формировании современного эстетического знания / В. В. Бычков // Философский журнал. – 2008. – № 1. – С. 90–107. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_1/9.pdf.
97. Бычков, В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Кнорус, 2012. – 528 с.
98. Бычков, В. В. Эстетическая сущность искусства [Электронный ресурс] / В. В. Бычков // Институт философии Российской академии наук : [сайт] – Режим доступа : <https://iph.ras.ru/page50202297.htm>.
99. Вдох-выдох [Электронный ресурс] // Кино : [сайт] – Режим доступа: <http://www.vdoh-vydoh.ru/>.
100. Владимир Георгиевич Сорокин [Электронный ресурс] ВЛДМР СРКН : [официальный сайт] – Режим доступа: <https://srkn.ru>.

101. Владимиру Сорокину – 65! [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение : [сайт] – 2020. – 07 августа. – Режим доступа: <https://muzobozrenie.ru/vladimiru-sorokinu-65/>.

102. Водолей, С. Энхедуанна. Ко Всемирному Дню Поэзии [Электронный ресурс] / С. Водолей // Стихи.ру : [сайт] – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2019/03/21/3950>.

103. Волк, И. Звук в фильме / И. Волк // Искусство кино. – 1948. – №4. – С. 25-26.

104. Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – М. : Искусство, 1978. – 284 с.

105. Воронцова, В. А. «Где нас нет» : о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова / В. А. Воронцова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных – 2018. – № 4 (27). – С. 40-47.

106. Воронцова, В. А. Антон Батагов : «Я пытаюсь озвучивать цельное мироощущение» / В. А. Воронцова // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 34-38.

107. Воронцова, В. А. Музыка в современном кино : саундтреки Антона Батагова / В. А. Воронцова // Школа молодого исследователя – 2015. – № 5 (12). – С. 78-83.

108. Воронцова, В. А. Наблюдения за киномузыкой : о саундтреках Мартынова, Батагова, Карманова / В. А. Воронцова // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование – 2014. – № 4. – С. 62-67.

109. Воронцова, В. А. Наблюдения за киномузыкой : о саундтреках Мартынова, Батагова, Карманова / В. А. Воронцова // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование – 2014. – № 4. – С. 62-67.

110. Воронцова, В. А. Современное искусство – «зачем оно?» На примере «I fear no more» (Избранные песни и медитации Джона Донна для баритона с оркестром) Антона Батагова / В. А. Воронцова // Музыкальная академия – 2017. – № 4. – С. 19-22.

111. Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма / И. Н. Воскресенская. – М. : Искусство. – 1978. – 126 с.

112. Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма / И. Н. Воскресенская. – М. : Искусство. – 1978. – 126 с.
113. Выжutowич, В. Время композиторов прошло [Электронный ресурс] / В. Выжutowич // Российская газета – 2013. – № 122. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2013/06/07/martynov.html>.
114. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
115. Галандров, П. [Думы о прошлом, настоящем и будущем](#) [Электронный ресурс] / П. Галандров // Blogger : [сайт] – Режим доступа: http://galandroff.blogspot.com/2013/05/blog-post_7.html.
116. Где нас нет. Письма игумении Серафимы [Электронный ресурс] // Около : [сайт] – Режим доступа: https://okolo.me/2017/08/anton_batagov_pisma_igumenii_serafimy/html.
117. Герасименко, А. С. Радио в сети Internet и подкастинг : Создание собственного подкастинга и радиостанции в сети Internet / А. С Герасименко. – М. : Триумф, 2007. – 176 с.
118. Гиппиус Зинаида Николаевна [Электронный ресурс] // Lib.ru : [сайт] – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0030.shtml.
119. Горбачев, А. В. Антон Батагов об эмиграции, Мартынове, Рахманинове, рояле и Sigur Ros [Электронный ресурс] / А. В. Горбачев // Афиша Daily : [сайт] – Режим доступа: http://volna.afisha.ru/archive/anton_batagov_interview/#568870.
120. Горбунова, И. Б Музыкальный звук : монография / И. Б. Горбунова. – СПб. : СОЮЗ, 2006. – 165 с.
121. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерные технологии : лаборатория [Электронный ресурс] / И. Б. Горбунова // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_5.html.
122. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер – М. : 1993. – 193 с.

123. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию : учебное пособие для муз. вузов / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
124. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
125. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н. С. Гуляницкая. – М. : Яз. славян. культуры, 2014. – 368 с.
126. Гуляницкая, Н. С. О московском музыкальном постконцептуализме / Н. С. Гуляницкая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных. – 2013. – № 1. – С. 3–13.
127. Гуляницкая, Н. С. О современной композиции : учебное пособие для муз. вузов / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2019. – 176 с.
128. Гуляницкая, Н. С. Русская музыка : Становление тональной системы. XI-XX вв : Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 384 с.
129. Гуляницкая, Н. С., Пантелеева Ю.Н. Антон Батагов / Н. С. Гуляницкая., Ю. Н. Пантелеева // Слово композитора и о композиторе. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 110-116.
130. Гуманова, О. [Электронный ресурс] / Преподобная Кассия феминизм на Страстной? / О. Гуманова // Матроны.ру : [сайт] – Режим доступа: <https://www.matrony.ru/prepodobnaya-kassiya-feminizm-na-strastnoj/>.
131. Гуськова, И. В противовес «ветшающей морали» [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости : [сайт] – Режим доступа: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/v_nbsp_protivoves_vetshayushchey_nbsp_moral_i/.
132. Двадцать первое. Ночь. Понедельник [Электронный ресурс] // Стихи русских поэтов и Дмитрия Кубракова: [сайт] – Режим доступа: <https://stihirus24.ru/anna-akhmatova/338-dvadsat-pervoe-noch-ponedelnik.html>.
133. Деникин, А. А. Звуковой дизайн в видеоиграх. Технологии "игрового" аудио для непрограммистов / А. А. Деникин. – М. : ДМК Пресс, 2012. – 696 с.

134. Деникин, А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа [Электронный ресурс] / А. А. Деникин // Медиамузыка. – 2013. – № 2. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html.
135. Деникин, А. А. О звуке в видеоиграх [Электронный ресурс] / А. А. Деникин // Медиамузыка. – 2012 . – № 1. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_4.html.
136. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 207 с.
137. Дубинец, Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни / Е.А. Дубинец. – М. : Рипол Классик, 2010. – 384 с.
138. Дубинец, Е. А. Моцарт отечества не выбирает / Е.А. Дубинец. – М. : Музиздат, 2016. – 312 с.
139. Дунец, И. А. Энхедуанна. Первое поэтическое произведение в истории мира [Электронный ресурс] / И. А. Дунец // Поэмбук : [сайт] – Режим доступа: <https://poembook.ru/poem/1838783>.
140. Дурандина, Е. Е. Отечественная музыкальная литература. Вып.2. / Е. Е. Дурандина. – М. : Музыка, 2002. – 311 с.
141. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие для музыкальных вузов / Л. С. Дьячкова. – М. : Пробел, 2004. – 296 с.
142. Егорова, Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] / Т. К. Егорова // Медиамузыка. – 2014. – № 3. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html.
143. Екимовский, В. А. Автобиография / В. А. Екимовский. – М. : Музиздат, 2008. – 480 с.
144. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире : учебное пособие / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 142 с.
145. Жирмунский, В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926 / В. М. Жирмунский. – Л. : Academia, 1928. – 358 с.

146. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1979. – 495 с.
147. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – М. : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.
148. Забалуев, Я. В. «Все это о смерти, вообще-то говоря» [Электронный ресурс] / Я. В. Забалуев // Газета.ru : [сайт] – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2016/06/06/a_8288369.shtml.
149. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – М. : Искусство, 1970. – 128 с.
150. Зинаида Гиппиус [Электронный ресурс] // Live internet : [сайт] – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/izidac/post328354817/>.
151. Зинаида Гиппиус о страхах и силе духа [Электронный ресурс] // Эксмо : [сайт] – Режим доступа: <https://eksmo.ru/interview/zinaida-gippius-o-strakhakh-i-sile-dukha-ID10907893/>.
152. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов Текст. / И. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001. – 384 с.
153. Искренко Нина Юрьевна [Электронный ресурс] // Moscow-tombs.ru : [сайт] – Режим доступа: http://www.moscow-tombs.ru/1995/iskrenko_ny.htm.
154. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / М. Б. Храпченко, Г.П. Бердников, Н.К. Гей, С.Г. Бочаров, И.Ю. Подгаецкая. – М. : Наука, 1986. – 336 с.
155. История жизни Мирабаи Батагов [Электронный ресурс] // Ом Саи Рам : [сайт] – Режим доступа: http://ombhagavan.blogspot.com/2015/04/blog-post_49.html.
156. Кальнин, А. Антон Батагов. Слово пианиста [Электронный ресурс] /А. Кальнин // Orloff : [сайт] – Режим доступа: <http://orloffmagazine.com/content/anton-batagov-slovo-pianista.html>.
157. Канон Великой Субботы, глас 6 Текст песни Волною морскою [Электронный ресурс] // LyricShare : [сайт] – Режим доступа: <http://lyricshare.net/ru/kanon-velikoy-subbotyi-glas-6/volnoyu-morskoyu.html>.

158. Карстенсен, З. Батагов возвращается к публичным выступлениям [Электронный ресурс] / З. Карстенсен // Gathering note : [сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/Batagov%20returns.htm>.

159. Келдыш, Ю. В. Сергей Васильевич Рахманинов [Электронный ресурс] / Ю. В. Келдыш // Belcanto : [сайт] – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/rachmaninov.html>.

160. Киреевский, И. В. Критика и эстетика / И. В. Киреевский – М. : Искусство, 1979. – 439 с.

161. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 358 с.

162. Копейка [Электронный ресурс] // Кинопоиск : [сайт] – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/user/16260/comment/714789/>.

163. Корганов, Т. Д., Фролов, И. Д. Кино и музыка / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. – М. : Искусство, 1964. – 350 с.

164. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2009. – 53 с.

165. Кудряшов, И. Жизнь вне равновесия. Творчество Филипа Гласса [Электронный ресурс] / И. Кудряшов // Concepture : [сайт] – Режим доступа: <http://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-v-licah/tvorchestvo-filipa-glassa>

166. Кудряшов, И. Совершенство тишины. Творчество Арво Пярта [Электронный ресурс] / И. Кудряшов // Concepture : [сайт] – Режим доступа: <http://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-v-licah/tvorchestvo-arvo-pjarta>

167. Кюрегян, Т. С. Теория современной композиции / Т. С. Кюрегян. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

168. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.

169. Лавр первенства – у женщин! [Электронный ресурс] // LiveJournal : [сайт] – Режим доступа: <https://foxword.livejournal.com/96201.html>.

170. Латынина, А. Слово в визуальном мире [Электронный ресурс] / А. Латынина // Новый мир – 2009. – № 10. – Режим доступа: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/martynov/latynina.php>.

171. Лебедев, Н. А. К вопросу о специфике кино / Н. А. Лебедев. – М. : Кинофотоиздат, 1935. – 133 с.

172. Линдгрэн, Э. Искусство кино : Введение в киноведение / Э. Линдгрэн. – М. : Изд-во иностр. лит., 1956. – 192 с.

173. Липатов, А. В. Антон Батагов Big my secret. Piano recital Мелодия CD [Электронный ресурс] / А. В. Липатов // Музыкальная жизнь : [сайт] – 2018. – 09 декабря. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-big-my-secret-piano-recital-melodiya-cd/>.

174. Липатов, А. В. Антон Батагов Invisible lands fancymusic [Электронный ресурс] / А. В. Липатов // Музыкальная жизнь : [сайт] – 2020. – 12 декабря. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-invisible-lands-fancymusic/>.

175. Липатов, А. В. Контракт сочиняльщика [Электронный ресурс] / А. В. Липатов // Кинопарк. – 1999. – № 12. – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/kino.htm>.

176. Липатов, А. В. Там, где сердце [Электронный ресурс] / А. В. Липатов // Музыкальная жизнь – 2020. – 10 октября. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/tam-gde-serdce/>.

177. Лирика Эмили Дикинсон [Электронный ресурс] // Licey.net : [сайт] – Режим доступа: https://licey.net/free/15-analiz_proizvedenii_zarubezhnyh_pisatelei_biografii_inostrannyh_pisatelei/62-amerikanskaya_literatura/stages/2130-lirika_emili_dikinson.html.

178. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.

179. Лихачев, А. С. Развитие русской литературы X-XVII веков / А. С. Лихачев. – М. : Наука, 1973. – 256 с.

180. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
181. Лопухин, А. П. Кассия – инокиня, составительница церковно-богослужебных песнопений [Электронный ресурс] / А. П. Лопухин. // Православная Богословская энциклопедия : [сайт] – Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaia-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-9-karmelity-koine/47>.
182. Лосев, А. Ф. Бытие. Имя. Космос / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 958 с.
183. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. – М. : Академический проект, 2012. – 208 с.
184. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
185. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : Мысль, 1994. – 288 с.
186. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
187. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
188. Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс, или язык и структура фильма / Д. Г. Лоусон . – М. : Искусство, 1965. – 468 с.
189. Любовная лирика А. А. Ахматовой [Электронный ресурс] // Litfest.ru : [сайт] – Режим доступа: <https://litfest.ru/analiz/ahmatova-stihi-o-lyubvi.html>.
190. Майков, В. Н. Литературная критика / В. Н. Майков – Л. : Художественная литература, 1985. – 408 с.
191. Майя Энджелу [Электронный ресурс] // Культурология. РФ : [сайт] – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/130515/24462>.
192. Майя Энджелу [Электронный ресурс] // Цитаты известных личностей: [сайт] – Режим доступа: <https://ru.citaty.net/avtory/maiia-anzhelu/>.

193. Манн, Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн – М. : МАЛП, 1998. – 381 с.
194. Марголис, М. К тому, что делал Курехин, я всегда относился с восторгом [Электронный ресурс] / М. Марголис // Известия. – 2016. – 20 мая. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/614591>.
195. Марина Цветаева [Электронный ресурс] // Культура.РФ : [сайт] – Режим доступа: <https://www.culture.ru/persons/8275/marina-cvetaeva>.
196. Марина Цветаева [Электронный ресурс] // biblioivalaba : [сайт] – Режим доступа: <https://yandex.ru/turbo/bibliovolaba.ru/s/analiz-proizvedenij/sochinenie-moj-kraj.html>.
197. Марков, С. Энхедуанна – Первая поэтесса в истории [Электронный ресурс] / С. Марков // Genvive : [сайт] – Режим доступа : <https://geniusrevive.com/enheduanna-pervaya-poetessa-v-istorii/>.
198. Мартен, М. Язык кино / М. Мартен. – М. : Искусство, 1959. – 292 с.
199. Мартынов, В. И. 10-й Фестиваль Работ Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / В. И. Мартынов // Владимир Мартынов : [официальный сайт]. – Режим доступа: <http://www.vladimir-martynov.ru/news/vladimir-martynov-festival-10/>.
200. Мартынов, В. И. Зона OpusPosth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2005. – 288 с.
201. Мартынов, В. И. Казус VitaNova / В. И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2010. – 178 с.
202. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
203. Медведев, А. Ли Дэниелс : новое кино начинается с музыки [Электронный ресурс] / А. Медведев // Live news infox. – 2010. – 14 октября. – Режим доступа: http://infox.ru/afisha/cinema/2010/10/11/deniels_print.phtml.
204. Медведев, А., Сорокина, М., Шендерова, А. Антон Батагов : если бы я стал режиссером, музыки в моем кино не было бы [Электронный ресурс] / А. Медведев, М. Сорокина, А. Шендерова // Live news infox. – 2010. – 27 августа. –

Режим

доступа:

http://www.infox.ru/afisha/cinema/2010/08/13/kinoshkola_batagov_dva_print.phtml/.

205. Медведев, А., Сорокина, М., Шендерова, А. Антон Батагов : мы видали это кино с этой музыкой [Электронный ресурс] / А. Медведев, М. Сорокина, А. Шендерова // Live news infox. –2010. – 19 августа. – Режим доступа: http://www.infox.ru/afisha/cinema/2010/08/13/kinoshkola_batagov_odin_print.phtml/.

206. Медведев, П. Н. (Бахтин, М. М.) Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев (М. М Бахтин) – М. : Лабиринт, 1993. – 207 с.

207. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов – М. : Наука, 1989. – 230 с.

208. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

209. Монахов, В. Карманов Павел. Пишу музыку с пяти лет [Электронный ресурс] / В. Монахов // Проза.ру : [сайт] – Режим доступа: <http://bratsk.org/report/show/4122.html/>.

210. Надеждин, Н. И. Литературная критика. Эстетика / Н. И. Надеждин – М. : Художественная литература, 1972. – 576 с.

211. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.

212. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

213. Науменко, Т. И. Музыковедение : стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) : монография / Т. И. Науменко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 210 с.

214. Начало [Электронный ресурс] // Перекрестки миров : [сайт] – Режим доступа : <http://book-worlds.ru/blogi/487-nachalo.html>.

215. Невеста Анатоля (Фантастические рассказы) [Электронный ресурс] // Itexts.net : [сайт] – Режим доступа : <https://itexts.net/avtor-evdokiya-apollovna->

nagrodskaya/287552-nevesta-anatolya-fantasticheskie-rasskazy-evdokiya-nagrodskaya/read/page-10.html.

216. Неретина, М. С., Чернышов, А. В. Филип Гласс : музыка экрана / М. С. Неретина, А. В. Чернышов // Медиамузыка. – 2012 – № 1. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html.

217. Нидерланды: Хадевейх, сестра Берткен, Беккер-Вульф и Декен [Электронный ресурс] // LiveJournal : [сайт] – Режим доступа: <https://fem-books.livejournal.com/1565591.html>.

218. Нина Искренко [Электронный ресурс] // Новая карта русской литературы : [сайт] – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/iskrenko-n/>.

219. О главном... (из дневника Н. И.) [Электронный ресурс] // bookmix : [сайт] – Режим доступа: <https://bookmix.ru/book.phtml?id=974833>.

220. Панаева, Авдотья Яковлевна [Электронный ресурс] // LiveInternet : [сайт] – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/4742304/post369251647/>.

221. Пантелеева, Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова : к проблеме "функция-автор" в современном музыкальном дискурсе / Ю. Н. Пантелеева // Современные проблемы музыкознания – 2018. – № 4. – С. 166- 194.

222. Пантелеева, Ю. Н. Post production : о методах музыкальной композиции А. Батагова / Ю. Н. Пантелеева // Музыка и время – 2018. – № 12 – С. 37-42.

223. Поляновский, Г. А. Радиогазета и музыка / Г. А. Поляновский // Радиослушатель. – 1929. – № 36. – С. 9.

224. Пospelов, П. Г. Владимир Мартынов [Электронный ресурс] / П. Г. Пospelов // Большой город : [сайт] – Режим доступа: www.bg.ru/article/8158/.

225. Пospelов, П. Г. Минимализм и репетитивная техника : сравнение опыта американской и советской музыки [Электронный ресурс] / П. Г. Пospelов // Советская музыка. – 1992. – № 12. – Режим доступа: [//www.proatre.ru/ru/composers/music-articles/spec1992](http://www.proatre.ru/ru/composers/music-articles/spec1992).

226. Поспелов, П. Г. Снятие обета : концерт Антона Батагова в Москве [Электронный ресурс] / П. Г. Поспелов // Ведомости. – 2013. – 19 сентября. – Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/16529791/snyatie-obeta#sel=7:14,7:14>.

227. Поэтесса поколения Вера Полозкова Батагов [Электронный ресурс] // LiveInternet : [сайт] – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/loreleya-46/post449510036/>.

228. Поэтессы Америки: Эмили Дикинсон (1830-1886) [Электронный ресурс] // Библиомир-ок : [сайт] – Режим доступа: <http://bibliomirok.blogspot.com/2015/12/1830-1886.html>.

229. Пресс-служба ММДМ. Московская премьера цикла Антона Батагова «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» [Электронный ресурс] Classical music news.ru : [официальный сайт] – Режим доступа: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/anton-batagov-mmdm-2017/>.

230. Пригов, Д. А. Что надо знать [Электронный ресурс] / Д. А. Пригов // Современная русская поэзия : [сайт] – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-chto-nado-znat>.

231. Прокудин, Г. А. Арво Пярт. Священная простота [Электронный ресурс] / Г. А. Прокудин // Artifex : [сайт] – Режим доступа: <https://artifex.ru/музыка/арво-пярт/>.

232. Протестантский хорал [Электронный ресурс] // Velcanto.ru : [сайт] – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html>.

233. Рэстаньо, Э., Браунайс, Л., Кареда, С., Токун, Е., Пярт А. Арво Пярт Беседы, исследования, размышления / Э. Рэстаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – 218 с.

234. Савицкая, Е. А. Антон Батагов: Те, что пришли сюда [Электронный ресурс] / Е. А. Савицкая // InRock : [сайт] – Режим доступа: http://inrock.ru/live_reports/batagov_2016.

235. Сальникова, Е. В. Дитя эпохи отстоя [Электронный ресурс] / Е. В. Сальникова // Независимая. – 2002. – 31 мая. – Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2002-05-31/8_children.html/.
236. Свое 80-летие Филипп Гласс отметит в Карнеги Холле исполнением новой одиннадцатой симфонии [Электронный ресурс] Музыкальное обозрение – 2017. – 31 мая. – Режим доступа: <http://muzobozrenie.ru/svoe-80-letie-filipp-glass-otmetit-v-karnegi-holle-ispolneniem-novoj-odinnadtsatoj-simfonii/> html.
237. Симеон тен Хольт [Электронный ресурс] // Филармония : [сайт] – Режим доступа : <http://meloman.ru/composer/simeon-ten-holt/html>.
238. Смирнов, В. В. Система жанров радиожурналистики : учебное пособие / В. В. Смирнов. – М. : 2004. – 82 с.
239. Собакина, О. В. Польская фортепианная музыка XX века / О. В. Собакина – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 367 с.
240. Собакина, О. В. Польский минимализм (на примере фортепианного творчества Томаша Сикорского) / О. В. Собакина // Музыкальная академия – 2012. – № 3. – С. 141-145.
241. Современная женская поэзия [Электронный ресурс] // Стихи.ру : [сайт] – Режим доступа: <https://stihi.ru/diary/mandolino050365/2018-07-10>.
242. Соловьёв, А. В. Философско-культурологические аспекты онтики звука и образа в контексте цифрового искусства [Электронный ресурс] /А. В. Соловьёв // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://mediamusicaljournal.com/Issues/1_6.html.
243. Соловьев, Г. А. Эстетические идеи молодого Белинского / Г. А. Соловьев – М. : Художественная литература, 1986. – 351 с.
244. Средневековый мистицизм [Электронный ресурс] // allbest : [сайт] – Режим доступа: https://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00023097_0.html.
245. Стишова, Е. М. Музыка для декабря [Электронный ресурс] / Е. М. Стишова // Искусство кино. – 1995. – № 8. – Режим доступа: <http://www.kinotetar.ru/kino/movies/ros/hund/4095/annot/>.

246. Страховская, О. Аминь, иншалла «Хадевейх» Брюно Дюмона [Электронный ресурс] / О. Страховская // афиша Daily : [сайт] – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/8109/>.

247. Сысоева, А. «Волною морскою», – ирмос, написанный византийской поэтессой IX века [Электронный ресурс] / А. Сысоева // Фома : [сайт] – Режим доступа: <https://foma.ru/volnoyu-morskoyu.html>.

248. Творческая мастерская взгляд на современную поэзию [Электронный ресурс] // Инфоурок : [сайт] – Режим доступа: <https://infourok.ru/tvorcheskaya-masterskaya-vzglyad-na-sovremennuyu-poeziyu-4513806.html>.

249. Тимофеев, Я. Антон Батагов: единство сексуальности и духовности – это не противоречие [Электронный ресурс] / Я. Тимофеев // Музыкальная жизнь : [сайт] – 2019. – 01 марта. – Режим доступа: <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/>.

250. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

251. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора / Л. С. Тратенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.

252. Трофимова, Е. Искренко Н. Ю. [Электронный ресурс] / Е. Трофимова // Литературоведческие тексты : [сайт] – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_k-r.htm.

253. Турбовская, К. В. «Любая борьба с врагами приносит пользу, только если мы боремся с врагами внутри себя» [Электронный ресурс] / К. В. Турбовская // Новый компаньон – 2017. – 20 марта. – Режим доступа: <https://www.newsko.ru/articles/nk-3826895.html>.

254. Туркин, В. К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария / В. К. Туркин. – М. : ВГИК, 2007. – 320 с.

255. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М. : Наука, 1977. – 576 с.

256. Тюлин, Ю. Н. Учение о гармонии / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.

257. Уваров, С. А. «Антон Батагов представил сольную программу "Звонить — лететь"» [Электронный ресурс] / С. Уваров // Classical music news.ru : [сайт] – Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/anton-batagov-zvonit-letet/>.

258. Умная Кассия: Гимны под спудом [Электронный ресурс] // Правмир : [сайт] – Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/umnaya-kassiya-gimnyi-pod-spudom/>.

259. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.

260. Филип Гласс – биография и творчество американского минималиста [Электронный ресурс] Про пианино : [сайт] – Режим доступа: <https://propianino.ru/filip-glass>.

261. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

262. Фрязина, М. Бедность, болезни и предательства: проклятия знаменитой литературной семьи Бронте [Электронный ресурс] / М. Фрязина. // Экспресс газета: [сайт] – 2018. – 30 июля – Режим доступа: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html>.

263. Хачатурян, А. И. Музыка фильма / А. И. Хачатурян // Искусство кино. –1955. – № 11. – С. 30-38.

264. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов – М. : Музыка, 1974. – 287 с.

265. Холопов, Ю. Н. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 639 с.

266. Храм Мирабаи [Электронный ресурс] // о Шри Вриндаван Дхаме : [сайт] – Режим доступа: <https://vrindavana.ru/2017/04/12/xram-mirabai/>.

267. Хренников, Т. Н. Музыка в кино / Т. Н. Хренников // Искусство кино. – 1950. – №1. – С. 26-28.
268. Ценова, В. С. Время ритма, или ритм времени : о новейшей музыке XX века [Электронный ресурс] / В. Ценова // Израиль XXI. – 2014. – № 3. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm/>.
269. Чернец, Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М. : Изд-во Московского университета, 1982. – 194 с.
270. Чернышов, А. В. Истоки медиамузыки [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_1.html.
271. Чернышов, А. В. Киномузыка : теория технологий [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Медиамузыка. – 2014. – № 3. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_2.html.
272. Чернышов, А. В. Медиамузыка / А. В. Чернышов // Меди@льманах. – 2007. – № 5. – С. 50-58.
273. Чернышов, А. В. Медиамузыка на телевидении : учебное пособие / А. В. Чернышов. – М. : Изд-во Московского университета, 2009. – 112 с.
274. Чернышов, А. В. Секреты песенного видео [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Медиамузыка. – 2014. – № 3. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html.
275. Чивчалов, А. Пол Маккартни напишет музыку для видеоигры [Электронный ресурс] / А. Чивчалов // Cyber style. – 2012. – Режим доступа: <http://www.cyberstyle.ru/newslines/12970-pol-makcartni-muzyka-igra.html>.
276. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак. – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 325 с.
277. Шарлотта, Эмили и Энн Бронте [Электронный ресурс] // LiveInternet : [сайт] – Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/irena_69/post235748863/.
278. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

279. Шерель, А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию : очерки / А. Шерель. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
280. Шеффер, Ж. М. Что такое литературный жанр? / Ж. М. Шеффер. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
281. Шилова, И. М. Музыка в кино / И. М. Шилова. – М. : Искусство, 1973. – 47 с.
282. Шилова, И. М. Фильм и его музыка / И. М. Шилова. – М. : Советский композитор, 1973. – 229 с.
283. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский – М. : Советский писатель, 1963. – 384 с.
284. Шлапинс, И. «Иногда совершаются чудеса...» [Электронный ресурс] / И. Шлапинс // Православие.ru : [сайт] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/36336.html>.
285. Шостакович, Д. Д. Ещё раз о киномузыке / Д. Д. Шостакович // Искусство кино. – 1954. – № 1. – С. 85-89.
286. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Искусство кино. – 1940. – № 9. – С. 16-25.
287. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Искусство кино. – 1940. – № 12. – С. 27-35.
288. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Искусство кино. – 1941. – № 1. – С. 29-38.
289. Эйзенштейн, С. М. Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1956. – 455 с.
290. Эйзенштейн, С., Пудовкин, В., Александров, Г. Будущее звуковой фильма / С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров // Советский экран. – 1928. – № 32. – С. 5.
291. Экслер, А. Трагикомедия копейка [Электронный ресурс] / А. Экслер // Exler.ru : [сайт] – Режим доступа: <http://www.rusactors.ru/film/k/kopejka/index.shtml/>.

292. Эмбиент [Электронный ресурс] // Академик : [сайт] – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/14752.html>.
293. Эмили Дикинсон [Электронный ресурс] // Beyond the letters : [сайт] – Режим доступа: https://beyondletters.ucoz.ru/publ/poetry/impressions/the_wind_tapped_like_a_tired_man_dickinson/6-1-0-29.
294. Эмили Дикинсон. Стихотворения [Электронный ресурс] // Lib.ru : [сайт] – Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/DIKINSON/stihi.txt>.
295. Эмили Дикинсон. Стихотворения. Три классика американской поэзии [Электронный ресурс] // Booksonline.com.ua : [сайт] – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/lirika-read-563481-2.html>.
296. Энхедуанна [Электронный ресурс] // Академик : [сайт] – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1412947>.
297. Энхедуанна [Электронный ресурс] // ecotaf.net : [сайт] – Режим доступа : <https://ru.ecotaf.net/4337-enheduanna.html>.
298. Эрикссон, М. Лама Сонам Дордже & Антон Батагов «Ежедневная практика» [Электронный ресурс] / М. Эрикссон // Антон Батагов : [официальный сайт] – Режим доступа: http://www.batagov.com/slova/daily_practice_review_rus.htm.
299. Этническая музыка [Электронный ресурс] Этническая музыка : [сайт] – Режим доступа: <http://ethnic.com.ua/articles/25html>.
300. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон – М. : Прогресс, 1987 – 464 с.
301. Ambient [Электронный ресурс] // Music score : [сайт] – Режим доступа : <https://musicscore.ms/genres/157?lang=en>.
302. Duckworth, W. Talking Music : Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers / W. Duckworth. – New York : Da Capo Press, 1999. – 490 p.
303. I fear no more [Электронный ресурс] // Fancymusic : [сайт] – Режим доступа : <https://fancymusic.ru>.

304. Kort, O. Exploring Anton Batagov's Invisible Lands [Электронный ресурс] / O. Kort // Bachtrack : [сайт] – Режим доступа: <https://bachtrack.com/review-debussy-batagov-ekaterinburg-october-2015>.
305. Kostelanetz, R. Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism / R. Kostelanetz. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1997. – 240 p.
306. Wim Mertens [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.wimmertens.be/biography/html>.
307. Nicholls, D. The Cambridge Companion to John Cage / D. Nicholls. – Cambridge : University Press, 2002. – 287 p.
308. Reich, S. Writings About Music / S. Reich. – New York : University Press, 1974. – 78 p.
309. Reich, S. Writings on Music, 1965–2000 / S. Reich. – New York : Oxford University Press, 2002. – 271 p.
310. Schluren, C. Anton Batagov Er setzt die Gesetze der Physik außer Kraft [Электронный ресурс] / C. Schluren // Crescendo : [сайт] – Режим доступа: <https://crescendo.de/er-setzt-die-gesetze-der-physik-ausser-kraft-1000027886/>.

Приложения А.
Нотные иллюстрации
(«рекомендуемое»)

Батагов А. А. «Избранные письма Сергея Рахманинова» фортепианный цикл
Рисунок А.1. «У могилы Рахманинова (кладбище Кенсико, Валхалла, штат Нью-Йорк)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a tempo marking of quarter note = 48. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 8 and continues the melodic and harmonic development. The third system starts at measure 15 and concludes the piece with sustained chords in the right hand and a final melodic phrase in the left hand.

Рисунок Б. 2. «Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту»

Musical score for Figure B. 2, measures 1-16. The score is in 9/8 time and G major. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 7 is marked with a '7' above the staff.

Рисунок В. 3. «Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту»

Musical score for Figure B. 3, measures 49-62. The score is in 6/4 time and G major. The right hand (RH) features a series of chords and dyads, while the left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 49 is marked with a '49' above the staff, measure 53 with a '53', and measure 57 with a '57'.

Рисунок Г. 4. «Письмо Сергея Рахманинова Симеону тен Хольту»

73

77

81

sfz

Рисунок Д. 5. «Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу»

$\text{♩} = 80$

sfz

Рисунок Е. 6. «Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу»

39

Рисунок Ж.7. «Письмо Сергея Рахманинова Питеру Гэбриэлу»

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает верхнюю (тремпло) и нижнюю (бас) октавы. В первой системе (мера 11) мелодия в тремпло начинается с восьмой ноты, а басовая октава играет ритмический рисунок из четвертных нот. Во второй системе (мера 12) мелодия продолжает движение, а басовая октава переходит к аккордовому ритму. Третья система (мера 13) и четвертая система (мера 14) содержат дальнейшее развитие мелодии и ритмической основы. Пятая система (мера 15) завершает этот фрагмент с более сложными ритмическими фигурами в басовой октаве.

Рисунок 3. 8. «Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту»

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот для фортепиано. Каждая система включает верхнюю и нижнюю октавы. В первой системе (мера 7) мелодия в тремпло начинается с восьмой ноты, а басовая октава играет ритмический рисунок из четвертных нот. Во второй системе (мера 8) мелодия продолжает движение, а басовая октава переходит к аккордовому ритму. Третья система (мера 9) и четвертая система (мера 10) содержат дальнейшее развитие мелодии и ритмической основы. Пятая система (мера 11) завершает этот фрагмент с более сложными ритмическими фигурами в басовой октаве.

Рисунок И. 9. «Письмо Сергея Рахманинова Арво Пярту»

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of Arvo Pärt's 'Tintinnabuli' technique, featuring a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The score is divided into four systems, with measure numbers 34, 38, 42, and 46 marked at the beginning of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all presented in a clear, black-and-white format.

Рисунок К.10. «Письмо Сергея Рахманинова Людовико Эйнауди»

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, connected by a brace on the left. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system begins at measure 33, the second at measure 37, the third at measure 41, and the fourth at measure 45. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex, melodic line in the treble, often using chords and moving lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Рисунок Л.11. «Письмо Сергея Рахманинова Филипу Глассу»

$\text{♩} = 80$

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of two staves per system. The first system (measures 1-20) features a bass clef on the left staff and a treble clef on the right. The left staff contains a series of chords with eighth-note patterns, marked with '8vb' and dashed lines. The right staff contains a series of chords. The second system (measures 21-28) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords. The third system (measures 29-36) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords. The fourth system (measures 37-44) has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords. The fifth system (measures 45-52) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords. The sixth system (measures 53-60) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords. The seventh system (measures 61-68) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The left staff contains a series of chords, and the right staff contains a series of chords.

Рисунок М.12. «Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Никколо Паганини»

Figure M.12 shows the first eight measures of the piece. The tempo is marked $\text{♩} = 110$. The score is in 4/4 time and consists of three systems. Each system has a treble and bass staff. The right hand (treble) features a melodic line with frequent slurs and ties, while the left hand (bass) provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12, ending with a double bar line and repeat signs.

Рисунок Н.13. «Письмо Сергея Рахманинова Виму Мертенсу и Никколо Паганини»

Figure N.13 shows measures 51-58 of the piece. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble) plays a continuous eighth-note melody, and the left hand (bass) plays a corresponding eighth-note accompaniment. The first system covers measures 51-54, and the second system covers measures 55-58, ending with a double bar line and repeat signs.

Рисунок О.14. «Письмо Сергея Рахманинова Брайану Ино»

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The first system includes the instruction "sempre" written below the first few notes. The second system begins with a measure number "8" on the left. The third system begins with a measure number "15" on the left. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like "8^{mo} - 3" (likely indicating eighth notes in groups of three).

Рисунок П.15. «Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову»

Figure P.15 shows the first 32 measures of the piece. The tempo is marked as $\text{♩} = 140$. The score is written for piano in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Рисунок Р.16. «Письмо Сергея Рахманинова Владимиру Мартынову»

Figure R.16 shows measures 228 to 233. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs and chords. The left hand continues with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The piece ends with a sustained chord in the right hand.

Рисунок С. 17. «У могилы Рахманинова. Постлюдия»

The musical score is for a postlude in G major, 3/4 time, with a tempo of 54. It is divided into four systems of piano music.

System 1: Measures 1-8. The right hand features a melodic line with a half note followed by quarter notes, and a final phrase with a half note and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

System 2: Measures 9-10. The right hand has a long, sustained chord with a melodic line. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a *8va* (octave) marking.

System 3: Measures 11-12. The right hand has a melodic line with a *8va* marking. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a *8va* marking.

System 4: Measures 13-15. The right hand has a melodic line with a *8va* marking. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a *8va* marking. The tempo is marked as 60.

Батагов А. А. «I fear no more» избранные песни и медитации Джона Донна для
баритона с оркестром

Рисунок А.1. «Song 1» (Песня 1)

Musical score for 'Song 1' (Песня 1). The score is written for a baritone and orchestra. The instruments and their parts are:

- Violin solo:** A single staff with a treble clef, showing a whole rest throughout the measure.
- Violins 1:** A staff with a treble clef, playing a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The word "Divisi" is written below the staff.
- Violins 2:** A staff with a treble clef, playing a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The word "Divisi" is written below the staff.
- Violas:** A staff with an alto clef, playing a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The word "Divisi" is written below the staff.
- Cellos:** A staff with a bass clef, showing a whole rest throughout the measure.
- Basses:** A staff with a bass clef, showing a whole rest throughout the measure.
- Bass guitar:** A staff with a bass clef, showing a whole rest throughout the measure.

Рисунок Б. 2. «Song 1» (Песня 1)

Musical score for 'Song 1' (Песня 1) showing the Harp and Piano parts. The score is written for a baritone and orchestra. The instruments and their parts are:

- Harp:** A staff with a treble clef, showing a whole rest throughout the measure. The number "101" is written above the staff.
- Piano:** A grand staff with a treble and bass clef, playing a complex accompaniment. The number "101" is written above the treble clef and below the bass clef.

Рисунок В.3. «Meditation II» (Медитация 2)

1

fl 1, 2
ob 1, 2
cl 1, 2
baso 1
baso 2
hmn 1, 3
hmn 2, 4
trp 1, 2, 3
trb 1, 2
timp
glock
cym
dr
voice
piano
vln 1
vln 2
vla
cel
ba
baso guit

Has-rain are not the sun
you-stay be-cause they move on
to-stay ly, be-cause they move on
one and the same way
The Earth is not the

Рисунок Г.4. «Meditation II» (Медитация 2)

83 *f*

hmn 1. 3

83 *f*

hmn 2. 4

83

trpt 1. 2. 3

83

tbm 1. 2

83

83

The image displays a musical score for the piece "Meditation II" (Медитация 2). The score is arranged in four systems, each containing two staves. The first system includes Horns 1, 2, 3 (top staff) and Horns 2, 4 (bottom staff). The second system includes Trumpets 1, 2, 3 (top staff) and Trombones 1, 2 (bottom staff). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The notation features sustained notes with ties across measures, and the bottom staves include various articulation marks such as accents and slurs.

Рисунок Е.6. «The message» (Послание)

48 *ffz*

fl 1, 2

ob 1, 2

cl 1, 2

bass cl

bsn 1, 2

hrn 1, 3

hrn 2, 4

tpt 1

tpt 2

tbn 1, 2, 3

tuba

timp

eth dr

voice

keep them still. keep them still. keep them still.

harp

pno

vlns 1

vlns 2

violas

cel

ba

bass guit

Рисунок Ж.7. «The undertaking» (Открытие)

2

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- picc**: Piccolo flute, playing a melodic line with dynamic markings *f* and *8va*.
- fl 1, fl 2**: Flutes 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- ob 1, ob 2**: Oboes 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- cl 1, cl 2**: Clarinets 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- bass cl**: Bass clarinet, playing a rhythmic accompaniment.
- bsn 1, bsn 2**: Bassoons 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- hrn 1, 3, hrn 2, 4**: Horns 1, 2, 3, and 4, playing a rhythmic accompaniment.
- tp1, tp2**: Trumpets 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- tb 1, 2, 3**: Trombones 1, 2, and 3, playing a rhythmic accompaniment.
- eth dr**: Ethnic drums, playing a rhythmic accompaniment.
- voice**: Voice part, which is silent in this section.
- banjo**: Banjo, playing a rhythmic accompaniment.
- pno**: Piano, playing a rhythmic accompaniment.
- vln solo**: Violin solo, playing a melodic line with dynamic markings *f* and *41*.

Рисунок 3.8. «Meditation XVII» (Медитация 17)

The image displays a comprehensive musical score for the piece "Meditation XVII". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Piccolo (picc), Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Oboe 1 & 2 (ob 1, 2), Clarinet 1 (cl 1), Clarinet 2 (cl 2), Bassoon 1 & 2 (bsn 1, 2), Horn 1, 3 (hrn 1, 3), Horn 2, 4 (hrn 2, 4), Trumpet 1, 2, 3 (tpt 1, 2, 3), Trombone 1, 2, 3 (tbn 1, 2, 3), Glockenspiel (glock), Timpani (timp), Ethnic Drums (eth dr), Voice, Piano (pno), Violin 1 (vlins 1), Violin 2a (vlins 2a), Violin 2b (vlins 2b), Viola (vla), Cello (cel), Bassoon (ba), and Bass Guitar (bass guit). The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It features dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). A vocal line is present, with the lyrics: "No man is an is-land, en-tire of it-self; eve-ry man is a piece of the con-ti-nent." The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs, and is marked with the number "209" at the beginning of several staves.

Рисунок К.10. «A hymn to God the Father» (Гимн Богу Отцу)

8

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Fl 1, Fl 2
- Oboes:** ob 1, ob 2
- Clarinets:** cl 1, cl 2
- Bassoons:** bas 1, bas 2
- Trumpets:** trn 1, trn 2, trn 3, trn 4
- Trombones:** tm 1, tm 2, tm 3, tm 4
- French Horns:** fh 1, fh 2
- Timpani:** tm
- Drum Set:** ds
- Percussion:** p
- Violins:** vln 1, vln 2
- Violas:** vla
- Cellos:** cel
- Basses:** bas
- Piano:** pno

The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). It also features a circled number 8 at the top center, indicating a specific measure or section.

Рисунок М.12. «Ерilogue» (Эпилог)

♩ = 80 **1** **8. Epilogue**

mp

Flutes 1, 2

Oboes 1, 2

Clarinets 1, 2

Bass clarinet

Bassoon

Horns 1, 3

Horns 2, 4

Trumpets 1, 2, 3

Trombones 1, 2, 3

Harp

Piano

Violin solo

Violins 1 *p*

Violins 2 *p*

Violas *p*

Cellos *p*

Basses *p*

Рисунок Н.13. «Epilogue» (Эпилог)

23 *mp* *cresc.* *mf*

hmn 1, 3

23

hmn 2, 4

23 *mf*

tpn 1, 2, 3

23 *mp* *cresc.* *mf*

tbn 1, 2, 3

23

harp

23

piano

23

vln solo

23 *mp* *cresc.* *mf* *pp*

vlns 1

23 *mp* *cresc.* *mf*

vlns 2

23 *mp* *cresc.* *mf*

vla

23 *mp* *cresc.* *mf*

cel

23 *mp* *cresc.* *mf*

ba

8

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Epilogue' (Эпилог) by Rimsky-Korsakov. The page number is 202. The score is for a full orchestra and includes staves for: Horns 1, 3; Horns 2, 4; Trumpets 1, 2, 3; Trombones 1, 2, 3; Harp; Piano; Violin solo; Violins 1 and 2; Viola; Cello; and Bass. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 23. The first staff (Horn 1, 3) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (Horn 2, 4) is mostly silent, indicated by horizontal lines. The third staff (Trumpets 1, 2, 3) has a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff (Trombones 1, 2, 3) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff (Harp) is mostly silent. The sixth staff (Piano) is mostly silent. The seventh staff (Violin solo) is mostly silent. The eighth staff (Violins 1) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic, ending with a *pp* dynamic. The ninth staff (Violins 2) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tenth staff (Viola) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eleventh staff (Cello) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The twelfth staff (Bass) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score ends at measure 28.

Рисунок П.15. «Epilogue» (Эпилог)

4 *mf*

fl 1, 2 *mf*

ob 1, 2 *mp*

cl 1, 2

bass cl

bsn *mp*

hrn 1, 3 *mp*

hrn 2, 4

tpt 1, 2, 3 *mp*

tbn 1, 2, 3

harp *mp*

piano

vln solo *mf*

vlns 1 *mp*

vlns 2 *mp*

vla *mp*

cel *mp*

ba *mp*

Рисунок Р.16. «Ерilogue» (Эпилог)

71
harp

71
piano *mf*

71
vln solo

Рисунок С.17. «Ерilogue» (Эпилог)

87 *p*
vlns 1

87 *p*
vlns 2

87 *p*
vla

87 *p*
cel

87 *p*
ba

Рисунок Т.18. «Ерilogue» (Эпилог)

99 *pp*
vlns 1

99 *pp*
vlns 2

99 *pp*
vla

99 *pp*
cel

99 *pp*
ba

Батагов А. А. «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» фортепианный цикл с отрывками из писем игумении Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии Янсон)

Рисунок А.1. «Серафима»

The image displays the first system of a piano accompaniment for the piece 'Серафима'. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a 4/4 time signature and features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 7, 13, 19, 25, and 31 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Рисунок Б.2. «Надеемся вернуться»

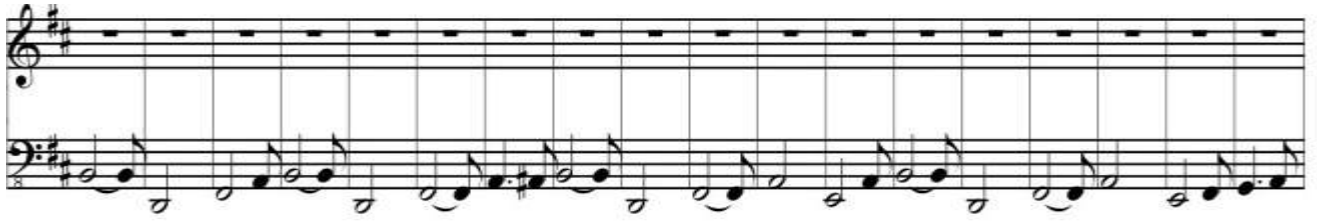


Рисунок В. 3. «Надеемся вернуться»

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand, often using chords and eighth notes, while the right hand plays a more melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is marked with measure numbers 254, 262, 271, 283, and 296 at the beginning of their respective systems.

Рисунок Г. 4. «Мир и война»

The image displays a musical score for a piano piece titled "Мир и война" (Peace and War). The score is presented in two systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system contains six measures. The second system begins with a measure number '7' and contains seven measures. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and dense chordal structures. A dynamic marking of 8^{va} is present at the end of the second system.

Рисунок Д. 5. «Мир и война»

The image displays a musical score for a piece titled "Рисунок Д. 5. «Мир и война»". The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 73, the second at 78, the third at 83, and the fourth at 88. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 8^b (piano) and 8^f (forte), which appear to be placed below the bass staff in the first and third systems. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

Рисунок Е. 6. «Пусть Господь укажет»

4.

10

19

28

37

The image displays a musical score for the piece "Пусть Господь укажет" (E. 6). The score is written for piano and consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a measure number '4.' above the treble staff. The second system is marked with '10', the third with '19', the fourth with '28', and the fifth with '37'. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Рисунок Ж. 7. «Пусть Господь укажет»

160 5 5 5 5 5 5 8^{va}

166 (8^{va}) 5 5 4 5 5 5

172

178

184 8^{va}

190 (8^{va})

Рисунок 3. 8. «Мать и сын»

Musical score for Figure 3.8, «Мать и сын». The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 5 through 8. The second system covers measures 9 through 12. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The right hand features a melodic line with triplets and fingerings (5, 2, 3, 3, 3, 2, 3, 2). The left hand provides a steady bass line with a consistent rhythmic pattern.

Рисунок И. 9. «Мать и сын»

Musical score for Figure И. 9, «Мать и сын». This score continues the piano accompaniment from the previous figure, covering measures 9 through 12. It maintains the same key signature of two sharps and 6/8 time signature. The right hand continues with a melodic line featuring triplets and fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3). The left hand continues with a steady bass line. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 12.

Рисунок К. 10. «Мать и сын»

Musical score for "Мать и сын" (Mother and Son) by K. 10, measures 75-82. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 75-78) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with triplets and pairs of notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. A "Ped." (pedal) marking is present under the first measure. The second system (measures 79-82) continues the piece, with the right hand playing more complex rhythmic patterns including groups of four and five notes. The left hand maintains the accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Рисунок Л.11. «Проснусь – и снова будем вместе»

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line of eighth notes, starting on G4 and moving stepwise up to D5. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together.

5

The second system of musical notation continues the piece from measure 5. It features the same melodic and harmonic patterns as the first system, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef.

9

The third system of musical notation continues the piece from measure 9. The melodic line in the upper staff and the harmonic accompaniment in the lower staff follow the established pattern.

13

The fourth system of musical notation continues the piece from measure 13. The notation remains consistent with the previous systems.

15

The fifth system of musical notation continues the piece from measure 15. The melodic and harmonic structures are maintained.

19

The sixth system of musical notation continues the piece from measure 19. The notation concludes the piece with a final chord in the lower staff.

Рисунок М.12. «Рождество»

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 7/4. The first system (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed notes and chords, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes. The second system (measures 5-8) continues this pattern. The third system (measures 9-12) shows a change in the right hand's texture, with more sustained chords and some sixteenth-note runs. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final chord in the right hand and a bass line that ends with a fermata.

Рисунок Н.13. «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград»

8.

4

7

10

13

16

19

The image displays a musical score for a piece titled "Петербург – Нью-Йорк – Ленинград" (St. Petersburg – New York – Leningrad). The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system is marked with the number 8. Subsequent systems are marked with the numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19, indicating the starting measure of each system. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with chords, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Рисунок О.14. «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград»

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system is numbered at the beginning: 49, 55, 61, 65, and 69. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes treble and bass staves for each system, with various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece features a mix of chords and melodic lines, with some systems showing more complex rhythmic patterns. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

Рисунок П.15. «Петербург – Нью-Йорк – Ленинград»

85

88

91

Рисунок Р.16. «Не забывайте»

1

9.

7

13

Батагов А. А.

«16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен

Рисунок А.1. «Ты, который там». Хадевейх (XIII век, Фландрия)

The image displays two systems of musical notation for the song 'Ты, который там' (You, who is there) by Hadewijch. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano clef), a right-hand piano accompaniment (treble clef), and a left-hand piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 9, and the second system begins at measure 17. The vocal line contains rests throughout. The piano accompaniment features a steady eighth-note melody in the right hand and rests in the left hand.

Рисунок Б.2. «Марина». Марина Цветаева (1892-1941, Россия)

(Марина Цветаева)

5

Кто

Рисунок В.3. «Ветер». Эмили Дикинсон (1830-1886, США)

♩ = 116

3. The Wind
(Emily Dickinson)

The wind tapped like a ti-red man

and like a host Come in—

Рисунок Г. 4. «Богиня». Зинаида Гиппиус (1869-1945, Россия)

28

Рисунок Ж. 7. «Падайте, листья». Эмили Бронте (1818-1848, Англия)

23 *p* *mf* *sempre simile*

Fa - all le - aves

Рисунок 3. 8. «Поцелуй». Нина Искренко (1951-1995. Россия)

127
вхвост и вгри-ву и вви-три-ну е-ли-се-ев-ско-го

134
га-стро-но-ма и вком-пью-тер ма-кин-тош
а он на-ро-чно под-ста-

141
влял ей то о-дну то дру-гу-ю ди-ске-ту не за-бы-ва-я при

Рисунок И. 9. «Моя радость». Энн Уортон (1659-1685, Англия)

10. My Joy
(Anne Wharton)

$\text{♩} = 118$

How— har - dly I con - sealed my tears How—

oft did I com - plain— when— ma - ny te - di - ous days— my fears

Рисунок К. 10. «Темный человек». Мирабай (1498-1546, Индия)

11. The Dark One
(Mirabai)

$\text{♩} = 96$ *p*

My Dark One has gone to an a-li-en land.

9

He has left me be - hind. He has ne - ver re - turned.

Рисунок Л. 11 «Маленький ночной рок-н-ролл». Вера Полозкова (род. в 1986, Россия)

49

пи - ить и во-зъмусь за у - ум у-ни-вер-си-

53

те - ет и ка - рье - рный ро - ост и мой го-лос

Рисунок М. 12 «Тайна». Анна Ахматова (1889-1966, Россия)

5

пе - рво - е _____ Ночь По - не де - льник О - че -

9

рта - нья сто - ли - цы во мгле. Со - чи -

Рисунок Н. 13 «Полет». Сара Тисдейл (1884-1933, США)

$\text{♩} = 108$ 14. The Flight
(Sara Teasdale)

5

Рисунок О. 14 «Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме». Энн Аскью (1521-1546, Англия)

15. The Ballad Which Anne Askew Made Ans Sang When She Was in Prison
(Anne Askew)

$\text{♩} = 66$

Like as the ar-med knight ap - poin-ted to the field with
 4 this world will I fight and faith shall be my shield. Faith—
 6 is that wea - pon strong which will not fail at need. My—
 8 foes there-fore a - mong there - with will I pro - ceed. As—
 10 it is had in strength and force of Chri - stes way it—

Рисунок П. 15 «Баллада, которую Энн Аскью сочинила и пела в тюрьме». Энн Аскью (1521-1546, Англия)

66

The musical score consists of three systems. The first system (measures 66-69) features a vocal line with a 'Bass drum' accompaniment and a piano accompaniment. The second system (measures 70-71) contains the lyrics: 'Lord, I thee de - sire for_ that they do_ to_ me let_'. The third system (measures 72-73) contains the lyrics: 'them not taste_ the_ hire of their i - ni - qui - ty.' The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature.

Bass drum

Yet

70

Lord, I thee de - sire for_ that they do_ to_ me let_

72

them not taste_ the_ hire of their i - ni - qui - ty.

Рисунок Р.16 «Волною морскою». Кассия (810-865, Византия)

10

Во - лно - ю мор-ско - ю скры - вша - го - дре - вле

18

го-ни-те-ля му-чи-те-ля под-зе-млё-ю скры-ша

Батагов А. А. Саундтреки

«Музыка для декабря»

Рисунок А. 1.

5

9

«Копейка»

Рисунок Б.2. «Рождение копейки»

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 33-36) features a treble staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 37-40) continues this pattern. The third system (measures 41-44) introduces a more active treble line with eighth-note patterns. The fourth system (measures 45-48) maintains the eighth-note treble line. The fifth system (measures 49-52) shows a similar texture. The sixth system (measures 53-56) concludes with a more complex treble line and a bass staff with sustained chords.

Рисунок В.3. «Вечное возвращение»

17

21

25

29

«Вдох-выдох»

Рисунок Г.4. «Ми минор два рояля и литавры»

The musical score is arranged in three systems. Each system contains two grand piano staves (treble and bass clef) and a pair of timpani staves (bass clef). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score includes measure numbers 15, 19, and 23, and a final measure number 2. The piano parts feature arpeggiated chords and melodic lines, while the timpani parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The score includes dynamic markings such as 8^{vb} and 8^{vb} .

Рисунок Д. 5. «Ми минор два рояля и литавры»

The musical score is written for two grand pianos and timpani. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (35, 39, 43) and a dynamic marking (p). The first system (measures 35-38) features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 39-42) continues the piano part with similar textures. The third system (measures 43-46) concludes the piano part with a final cadence. The timpani part consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes and rests.

Рисунок Е.6. «Ми минор соло»

The image displays a musical score for a piece titled "Ми минор соло" (Mi minor solo). The score is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The piano accompaniment is highly complex, featuring dense chords and intricate melodic lines in both hands. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The upper voice is filled with chords and melodic fragments. The score is marked with measure numbers 6, 10, 14, 18, and 22 at the beginning of their respective systems. The overall texture is rich and detailed, typical of a solo piano piece.

Рисунок Ж.7. «Вальс два рояля»

$\text{♩} = \text{ca. } 40$ ВАЛЬС из музыки к фильму Ивана Дыховичного ВДОХ/ВЫДОХ (версия для двух роялей) 1

molto rubato

1

9

17

25

33

41

49

Рисунок 3.8. «Вальс два рояля»

♩ = 210

81

89

89

Приложения Б.

«I fear no more» Избранные песни и медитации Джонна Донна для баритона с оркестром (оригинальный текст)

(«рекомендуемое»)

1. SONG 1.

Go and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where all past years are,
Or who cleft the devil's foot,
Teach me to hear mermaids singing,
Or to keep off envy's stinging,
And find
What wind
Serves to advance an honest mind.

If thou be'st born to strange sights,
Things invisible to see,
Ride ten thousand days and nights,
Till age snow white hairs on thee,
Thou, when thou return'st, wilt tell me,
All strange wonders that befell thee,
And swear,
No where
Lives a woman true and fair.

If thou find'st one, let me know,
Such a pilgrimage were sweet;
Yet do not, I would not go,
Though at next door we might meet,
Though she were true, when you met her,
And last, till you write your letter,
Yet she
Will be
False, ere I come, to two, or three.

2. MEDITATION II

The *Heavens* are not the less constant, because they move continually, because they move continually one and the same way. The *Earth* is not the more constant, because it lyes stil continually, because continually it changes, and melts in al parts thereof. *Man*, who is the noblest part of the *Earth*, melts so away, as if he were a *statue*, not of *Earth*, but of *Snowe*. We see his owne *Envie* melts him, he growes leane with that; he will say, anothers *beautie* melts him; but he feeles that a *Fever* doth not melt

him like *snow*, but powr him out like *lead*, like *iron*, like *brasse* melted in a furnace: It doth not only *melt* him, but *calcine* him, reduce him to *Atomes*, and to *ashes*; not to *water*, but to *lime*. And how quickly? Sooner than thou canst receive an answer, sooner than thou canst conceive the question; *Earth* is the *center* of my *Bodie*, *Heaven* is the *center* of my *Soule*; these two are the naturall places of those two; but those goe not to these two in an equall pace: My *body* falls downe without pushing, my *Soule* does not go up without pulling: *Ascension* is my *Soules* pace and measure, but *precipitation* my *bodies*: And, even *Angells*, whose home is *Heaven*, and who are winged too, yet bid a *Ladder* to goe to *Heaven*, by steps. The *Sunne* who goes so many miles in a minut, the *Starres* of the *Firmament*, which go so very many more, goe not so fast, as my *body* to the *earth*. In the same instant that I feele the first attempt of the disease, I feele the victory; In the twinckling of an eye, I can scarce see, instantly the tast is insipid, and fatuous; instantly the appetite is dull and desirelesse: instantly the knees are sinking and strengthlesse; and in an instant, sleepe, which is the *picture*, the *copie* of *death*, is taken away, that the *Originall*, *Death* it selfe may succeed, and that so I might have death to the life. It was part of *Adams* punishment, *In the sweat of thy browes thou shalt eate thy bread*: it is multiplied to me, I have earned bread in the sweat of my browes, in the labor of my calling, and I have it; and I sweat againe, and againe, from the brow, to the sole of the foot, but I eat no bread, I tast no sustenance: Miserable distribution of *Mankind!*

3. THE MESSAGE.

Send home my long stray'd eyes to me,
Which, O! too long have dwelt on thee;
Yet since there they have learn'd such ill,
Such forced fashions,
And false passions,
That they be
Made by thee
Fit for no good sight, keep them still.

Send home my harmless heart again,
Which no unworthy thought could stain;
Which if it be taught by thine
To make jestings
Of protestings,
And break both
Word and oath,
Keep it, for then 'tis none of mine.

Yet send me back my heart and eyes,
That I may know, and see thy lies,
And may laugh and joy, when thou
Art in anguish
And dost languish

For some one
That will none,
Or prove as false as thou art now.

4. THE UNDERTAKING.

I have done one braver thing
Than all the Worthies did;
And yet a braver thence doth spring,
Which is, to keep that hid.

It were but madness now to impart
The skill of specular stone,
When he, which can have learn'd the art
To cut it, can find none.

So, if I now should utter this,
Others—because no more
Such stuff to work upon, there is—
Would love but as before.

But he who loveliness within
Hath found, all outward loathes,
For he who color loves, and skin,
Loves but their oldest clothes.

If, as I have, you also do
Virtue in woman see,
And dare love that, and say so too,
And forget the He and She;
And if this love, though placèd so,
From profane men you hide,
Which will no faith on this bestow,
Or, if they do, deride;

Then you have done a braver thing
Than all the Worthies did;
And a braver thence will spring,
Which is, to keep that hid.

5. MEDITATION XVII.

*Now this bell tolling softly for another,
says to me, Thou must die.*

Perchance he for whom this bell tolls may be so ill as that he knows not it tolls for him. And perchance I may think myself so much better than I am, as that they who are about me, and see my state, may have caused it to toll for me, and I know not that. When the church baptizes a child, that action concerns me; for that child is thereby connected to that head which is my head too, and ingrafted into that body, whereof I am a member. And when she buries a man, that action concerns me; all mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language; and every chapter must be so translated; God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness, some by war, some by justice; but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again, for that library where every book shall lie open to one another; as therefore the bell that rings to a sermon, calls not upon the preacher only, but upon the congregation to come; so this bell calls us all: but how much more me, who am brought so near the door by this sickness.

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.

6. A HYMN TO GOD THE FATHER.

Wilt Thou forgive that sin where I begun,
 Which was my sin, though it were done before?
 Wilt Thou forgive that sin, through which I run,
 And do run still, though still I do deplore?
 When Thou hast done, Thou hast not done,
 For I have more.

Wilt Thou forgive that sin which I have won
 Others to sin, and made my sin their door?
 Wilt Thou forgive that sin which I did shun
 A year or two, but wallowed in, a score?
 When Thou hast done, Thou hast not done,
 For I have more.

I have a sin of fear, that when I have spun
 My last thread, I shall perish on the shore;
 But swear by Thyself, that at my death Thy Son
 Shall shine as he shines now, and heretofore;
 And having done that, Thou hast done;
 I fear no more.

7. SONG 2.

Soul's joy, now I am gone,
 And you alone,
 —Which cannot be,
 Since I must leave myself with thee,
 And carry thee with me—
 Yet when unto our eyes
 Absence denies
 Each other's sight,
 And makes to us a constant night,
 When others change to light;
 O give no way to grief,
 But let belief
 Of mutual love
 This wonder to the vulgar prove,
 Our bodies, not we move.

Let not thy wit beweep
 Words but sense deep;
 For when we miss

By distance our hope's joining bliss,
Even then our souls shall kiss;
Fools have no means to meet,
But by their feet;
Why should our clay
Over our spirits so much sway,
To tie us to that way?
O give no way to grief,
But let belief
Of mutual love
This wonder to the vulgar prove,
Our bodies, not we move.

Отрывки из писем игумении Ново-Дивеевского монастыря Серафимы (Наталии
Янсон)
(«обязательное»)

1. Из письма к Хельми
(1954)

Дорогая Хельми!

Вот уже больше года, как нет моего Миши. Он долго болел, очень страдал. Я по ночам работала сестрой в санатории, а днём ухаживала за ним. Ему так хотелось жить. И вот уже прошёл год, а я всё не могу поверить. Я знаю, что он жив, а больше ничего не знаю.

Ушёл Миша, и без него ничего не хочу иметь. Хочу быть странником без дома и вещей. После его смерти я всё раздала, что имела, оставила только книги и иконы и поступила в монастырь монахиней.

Храни тебя Господь.

Любящая тебя твоя Наташа

2. Из письма Михаила и Наталии Янсон к Хельми
(1952)

Дорогая Хельми!

Получила ли ты два письма, отправленные нами отсюда, из Америки? Мы писали в первом, что приехали, и сообщили наш адрес. Во втором же писали о том, что я перенёс три смертельных болезни, был долго в госпитале, потом в санатории. Поправка идет очень медленно, и сейчас ещё не могу сказать, что выздоровел окончательно.

Наташа работает сестрой милосердия в том санатории, где был я. Она дежурит по ночам в детском отделении. Так что живем понемножку, но очень скучаем по Европе и, конечно, по России. Здесь всё иное, непривычное. И уклад жизни, и вообще всё. Очень надеемся, что нам ещё удастся вернуться, если Господь даст нам эту радость.

Всего светлого! Не забывай нас!

С любовью, Михаил и Наташа.

3. Из письма к сыну (в армию, перед отправкой на фронт)
(1941)

Дорогой мой!

Сейчас бегу с ночного дежурства. Мы дежури́м теперь четыре ночи в неделю: три в госпитале и одну в школе. Днём и ночью всегда мысленно около тебя. Мы с папой только и живём мыслями о тебе, пишем тебе каждый день, чтобы какое-нибудь письмо дошло до тебя. Иногда я пишу в перерыве между

перевязками. Сердце ноет, как подумаю, что ты так далеко. Как я хотела бы поглядеть на тебя одним глазком.

Я напечатала твои фотокарточки. Ты везде очень хорошо вышел.

Напиши, как проходят дни. Есть ли с тобой твои товарищи по гимназии? Вообще, напиши о своей жизни. Береги своё здоровье и свою душу – это главное. Будь бодр и храни в душе мир.

Держись! Крепко обнимаю.

Твоя мама.

Из письма Михаила и Наталии Янсон к Хельми
(1940-е годы)

Дорогая Хельми!

Нас вывезли из Таллина в Германию. У нас нет даже никаких доказательств, что нас вывезли принудительно. Единственное, что у нас есть, – это рабочие карточки наши, из которых видно, что в Берлине нас направили работать: меня как санитаря, а Наташу как санитарку

4.Из письма к Хельми
(1956)

Дорогая Хельми!

Сегодня получила твоё письмо. Если бы ты знала, сколько радости оно мне доставило! Спасибо, что не забыла меня. Никогда я не думала, что останусь совсем одна в чужой стране.

Со смертью Миши мирская жизнь для меня кончилась. Я рада, что я в монастыре и могу ухаживать за его могилой, которая вся окружена его любимыми красными розами, и у меня есть возможность быть 4 раза в день в церкви.

Работы очень много, монастырь бедный, и надо работать иногда сверх сил. Но ты не думай, я ни в чём не нуждаюсь. Сплю на подушке, которую ты мне прислала, и всегда тебя вспоминаю, а остальное всё казенное. Я рада, что у меня отдельная маленькая келья под крышей, Мишины иконы и книги. Мне больше ничего не нужно.

Спасибо тебе за желание помочь мне. Я действительно не знаю, где Светик, но с тех пор, как я узнала, что он жив, я перестала искать его, чтобы ему не повредить. У нас в монастыре часто бывают люди, которые сравнительно недавно уехали из С.С.С.Р., и говорят, что ни в коем случае сейчас ещё нельзя верить большевикам, и советуют мне молчать и не искать Светика, так как если узнают, что у него мать в Америке, его арестуют. Я попробовала послать письмо в Петербург через знакомых из Англии, чтобы разыскать его, но через 3 месяца письмо моё вернулось обратно.

Он мог бы дать о себе знать через Валаам, как он и сделал тогда, в 1948 году: написал письмо отцу Луке, что он был тяжело контужен, вернулся с войны, много болел, всё время искал Мишу и Наташу. Отец Лука прислал мне его, и я узнала его почерк. С тех пор он молчит. Без него я очень страдаю, и ты как мать поймешь меня, но страх как-нибудь ему повредить заставляет меня терпеть.

Я не знаю, что делать. Пусть Господь укажет. Может быть, Господь услышит мою молитву, и когда-нибудь я увижу его.

Передай мой сердечный привет всем, кто меня помнит.

Храни тебя Бог.

Любящая тебя твоя Наташа

5. Из письма к сыну

(вторая половина 50-х годов)

Мой дорогой Светик!

Нет слов, чтобы передать моё волнение и радость, когда я узнала о тебе. Ты всегда для меня был и есть моё солнышко и счастье моей жизни.

Что сказать тебе после стольких лет страшной разлуки? Папа скончался в 1953 году. После этого я ушла в монастырь. Папина могила на монастырском кладбище в лесу, и я с ней таким образом не расстаюсь.

Много работаю.

Не могу представить тебя женатым и отцом.

Так хотелось бы знать больше о вашей семейной жизни и о моей новой дочке – твоей жене. Крепко её за меня поцелуй и поблагодари от меня за всё то, что она для тебя делает, и заменяет меня. Хотя я и не знаю её и маленького Мишеньку, но крепко их люблю, и они уже у меня в сердце вместе с тобой.

Пришли мне, дорогой мой, ваши фотографии, чтобы было видно лицо и глаза. Так хочется яснее увидеть вас троих и почувствовать около себя.

Целую всех троих, да хранит вас Господь. Пиши.

Безгранично любящая мама и бабушка.

6. Из письма к Хельми

(1959)

Дорогая Хельми!

Ты так меня тронула своей открыткой из Иерусалима. Прости, что не пишу. Работы в монастыре очень много, и стоит влажная жара, которая отнимает последние силы. Каждый день собираюсь тебе писать, и нет сил.

Помню тебя всегда, ведь с тобой связано так много. Это был самый счастливый период нашей жизни. Миши нет уже 6 лет, а я всё не могу привыкнуть. Иногда мне кажется, что это сон: проснусь и снова буду вместе с ним.

Дорогая моя, я так понимаю твою тоску и скуку. Хорошо сделала, что решила поехать по Европе, это немного отвлекает от тяжёлых мыслей.

Ты пишешь, что в июне увидишь Светика. Спроси его, пожалуйста, может быть, он хочет сказать мне что-то, чего нельзя написать в письме. Пусть скажет тебе, а ты потом мне напишешь. Я тоже не могу написать ему всё то, что есть на душе, а писать трафаретные фразы так тяжело. Скажи ему, что я храню наши с Мишей обручальные кольца, и хотелось бы ему их передать. Миша оставил свои

книги и иконы, и хотел обязательно, чтобы я их передала Светику. Я узнавала, что в Россию их посылать нельзя.

Если будешь в московских церквях, помолись за нас и возьми из Москвы или Петербурга чайную ложку земли, и, когда приедешь в Америку, привези мне. Я посыплю Мише на могилу и себе в гроб. Теперь все стремятся в космос и на луну, а я думаю, как хорошо и покойно будет лежать рядом с Мишей.

Буду ждать с нетерпением твоего письма, после того как увидишь Светика, Катю и маленького Мишу.

Крепко тебя целую. Спасибо за всё. Да хранит тебя Бог.

Всегда тебя любящая твоя Наташа

7. Из письма к Хельми

(1960)

Дорогая Хельми!

Сейчас получила твоё письмо и посылку.

Ты до слёз тронула меня своей любовью и заботой. Спасибо за всё, но меня очень огорчило, что ты имеешь детей, внуков, а тратишь на меня деньги. Ведь я монахиня. Мне так грустно, что ты так много всего мне прислала, а я ничего не могу тебе сделать. Очень мне пришлась по душе книга. Какая чудесная вещь! Как бы Миша ей радовался и как бы она ему была нужна! Прошу, не присылай мне денег, тебе в жизни они нужнее. А эти твои деньги я употреблю на поправку креста у Миши на могиле. Пусть и он почувствует любящую и заботливую руку верного друга Хельми.

Как хорошо, что ты побывала на Валааме, но так грустно было смотреть на фотографии. Что осталось от той красоты, которая там была! Валаам совсем умирает. Ты знаешь, Отец Лука уехал в Псково-Печерский монастырь.

Поздравляю тебя, дорогая, с Праздником и наступающим Новым годом. Мыслями и душой буду с тобой в эти дни. Мне всегда бывает очень тяжело, так как Миша умер на Рождество.

Все эти годы я никуда не выхожу и не вижу, что делается в мире. У нас нет праздника с ёлкой, только церковь и молитва. Живу одним днем, стараюсь ничего не решать, молюсь и плачу.

Да хранит тебя Господь. Крепко обнимаю и целую. Большое, большое спасибо.

Твой друг монахиня Наталия

8. Из письма к сыну

(1969)

Дорогой мой!

Получила вчера твоё письмо, спешу ответить. Если письмо моё будет бестолково, не сердись. Ты себе представить не можешь, как я была рада получить наконец твою большую фотокарточку, но только очень жалко, что ты опустил глаза, и главная часть лица пропадает. Ты будешь смеяться, если я тебе

скажу, что я в первую минуту не могла понять, кто это. Так ты на этой карточке похож на дедушку Мишу! Получила я её от Мити из Москвы, поэтому и не могла понять.

Как поживает Катенька? Ты ничего о ней не пишешь. Крепко обними и поцелуй её от меня. Меня так обрадовала мысль, что ты можешь приехать, я даже и мечтать не могла об этом. Но только об одном умоляю тебя: не торопись сразу всё решать. Надо это хорошенько обдумать, а главное – надо знать, как относиться к этому Катюша и отпускает ли она тебя со спокойной душой. Ты знаешь, как я тебя люблю, и я знаю твою любовь ко мне, но теперь у тебя есть своя семья, и она должна быть на первом месте. Вы оба молоды, у вас сын, ваша жизнь вся впереди, а мне осталось так немного жить на земле. Напиши мне, когда бы ты мог приехать и на сколько. Сможешь ли ты остановиться в монастыре или должен будешь вместе с экскурсоводом жить в гостинице? Не повредит ли тебе эта поездка на работе? Обсудите с Катюшей все “за и против” – и решите.

Обнимаю и целую вас.

Храни вас Господь и Матерь Божья.

Любящая вас бабушка.

Сверху приписка вверх ногами, над началом письма:

Ты правильно написал на конверте – надо писать моё новое имя: Серафима.

Из магнитофонного письма, записанного во время приезда сына в Америку (1970)

Я радуюсь случаю поблагодарить Катюшу. Я очень ценю её большую жертву и очень по-матерински принимаю, что она тебя отпустила, но пожаловаться ей на тебя я все-таки должна. Если она будет меня бранить – я вполне этого заслуживаю, но, Катюша, справиться с Олегом я не могу. Не могу заставить его купить себе хоть что-нибудь. А Мишеньку очень благодарю за его чудесные рисунки. Я за вас радуюсь. Скоро посадим мы Олега на аэроплан, и полетит он к вам.

Вспоминайте меня.

9. Из письма к сыну
(1978)

Дорогой мой!

Сегодня день рождения Мити. Когда увидишь, крепко обними его от меня. Не думайте, что я могла забыть этот день. Мучает слабость, голова кружится и мысли путаются, но этот день я помню, и не забыла дни твоих с Мишей именин. Молилась за вас и переносилась к вам, представляя, как вы празднуете.

Не беспокойтесь за меня, если редко пишу. Сил у меня всё меньше и меньше. Старость тяжелая вещь, трудно к ней привыкнуть. Всё стало плохо работать – руки и пальцы не слушаются. Боюсь, что мои каракули трудно понять, но не могу писать лучше. Но самое большое, что меня огорчает очень, – это то, что голова плохо работает, мозги устают. Помнишь, как я много читала, а теперь

совсем почти не могу читать. Не думала я, что доживу до таких лет, ведь мне 83 года. Организм устал.

У нас не было весны, и чудной золотой осени не было. Вдруг после жары стало сразу холодно. Сегодня первый мороз.

Так много хочется сказать, но разве бумага передает всё то, чем полно сердце? Все мои мысли, молитвы и любовь – с вами. Моя просьба к вам: не забывайте Господа Бога, молитесь ему, любите друг друга. Это так важно в жизни.

Обнимаю, целую. Храни вас всех Господь.

10. Из письма Тамары (женщины, ухаживавшей за Наталией Александровной в последние годы)
(1988)

Дорогие мои!

23 ноября в 3:45 по нашему времени умерла мать Игуменья Серафима. Ушла очень спокойно, как будто уснула.

Хоронили её в субботу 26 ноября. Народу было очень много, но, конечно, не все её любившие смогли приехать. Многие звонили, просили поклониться её гробу. Похоронили рядом с Михаилом Алексеевичем, как она и хотела. Теперь на обеих могилах стоят большие фонарики с недельной свечой. Раньше, когда хоронили Михаила Алексеевича, таких фонариков ещё не было. Были маленькие свечи, как лампадки, только на 5 часов. Я её давно уговаривала переменить у него фонарик, но она категорически сказала: “Вот когда я умру, тогда и ставьте, а сейчас я ставлю лампаду неугасимую в церкви, и вы, когда можете, зажигайте свечу у креста.”

«16+» (женщины-поэты разных времен) цикл песен (оригинальный текст)

(«обязательное»)

1. You Who Are There
(Hadewijch)

All things
are too small
to hold me.
I am so vast.
I reach for the Uncreated
in eternal time.
I have touched it,
It has opened me
wider than wide.
Everything else
is too narrow.
You know this well.
You who are there .

2. Марина

(Марина Цветаева)

Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – брэнная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена – и в полёте
Своём – непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьётся моё своеволие.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена – весёлая пена –
Высокая пена морская!

3. The Wind
(Emily Dickinson)

The wind tapped like a tired man,
And like a host, 'Come in,'
I boldly answered; entered then
My residence within .

A rapid, footless guest,
To offer whom a chair
Were as impossible as hand
A sofa to the air.

No bone had he to bind him,
His speech was like the push
Of numerous humming-birds at once
From a superior bush.

His countenance a billow,
His fingers, if he pass,
Let go a music, as of tunes
Blown tremulous in grass.

He visited, still flitting;
Then, like a timid man,
Again he tapped – 'twas flurriedly –
And I became alone .

4. Богиня
(Зинаида Гиппиус)

Что мне делать с тайной лунной?
С тайной неба бледно-синей,
С этой музыкой бесструнной,
Со сверкающей пустыней?

Я гляжу в неё – мне мало,
Я люблю – мне не довольно...
Лунный луч язвит, как жало, –
Остро, холодно и больно.

Я в лучах блестяще-властных
Умираю от бессилья...
Ах, когда б из нитей ясных
Мог соткать я крылья, крылья!

О, Астарта! Я прославлЮ
 Власть твою без лицемерья,
 Дай мне крылья!
 Я расправлю
 Их сияющие перья.

В сине-пламенное море
 Кинусь в жадном изумленьи,
 Задохнусь в его просторе,
 Утону в его забвеньи.

5. That's Me
 (Maya Angelou)

Pretty women
 wonder where my secret lies.
 I'm not cute or built to suit
 a fashion model's size.
 But when I start to tell them,
 They think I'm telling lies.
 I say,
 It's in the reach of my arms,
 The span of my hips,
 The stride of my step,
 The curl of my lips.
 I'm a woman
 Phenomenally.
 Phenomenal woman,
 That's me.

I walk into a room
 Just as cool as you please,
 And to a man,
 The fellows stand or
 Fall down on their knees.
 Then they swarm around me,
 A hive of honey bees .

I say,
 It's the fire in my eyes,
 And the flash of my teeth,
 The swing in my waist,
 And the joy in my feet.
 I'm a woman

Phenomenally.
 Phenomenal woman,
 That's me.

Men themselves have wondered
 What they see in me.
 They try so much
 But they can't touch
 My inner mystery.
 When I try to show them
 They say they still can't see.
 I say,
 It's in the arch of my back,
 The sun of my smile,
 The ride of my breasts,
 The grace of my style.
 I'm a woman
 Phenomenally.
 Phenomenal woman,
 That's me.

Now you understand
 Just why my head's not bowed.
 I don't shout or jump about
 Or have to talk real loud.
 When you see me passing
 It ought to make you proud.
 I say, It's in the click of my heels,
 The bend of my hair,
 The palm of my hand,
 The need of my care,
 'Cause I'm a woman
 Phenomenally.
 Phenomenal woman,
 That's me.

6. Синематограф (Евдокия Нагородская)

Я люблю здесь сидеть: так спокойно, темно,
 Вальс тягучий мне сон нагоняет...
 На стене предо мной световое пятно,
 Где картина картину сменяет.

Там хаос, там одни привиденья живут!
 Дикий вихрь фантастической пляски!
 Предо мной, как во сне, и скользят и плывут
 В серых красках безмолвные сказки.

Я с мистическим чувством смотрю в полотно,
 Я люблю сознавать в те мгновенья,
 Что всё это случилось там где-то, давно,
 А что здесь – лишь одни отраженья.

И мне грезится, будто сквозь мрак и туман
 Наши радости, страсти и горе
 Отражаются тоже на яркий экран
 Где-то там – в межпланетном просторе.

Там мгновенья короче земных! Всё спешит,
 Все движенья порывисто-резки!..
 И, быть может, какой-нибудь зритель глядит,
 Как танцуют смешные гротески.

Может быть, там вдали, в этом мире ином,
 Ярче образы, звуки и краски,
 И ему наша жизнь представляется сном,
 Где струятся безмолвные сказки

7. My Queen

(Enheduanna)

My Queen,
 You are known by Your heaven-like height.
 You are known by Your earth-like breadth.
 You are known by Your flashing eyes.
 You are known by Your disobedience.
 You are known by Your triumphs.

My Queen,
 You brought down the Flood from the mountain.
 You gave wings to the storm.
 You made the storm blow over the land.
 All the foreign lands cower at Your cry
 In dread and fear of the South Wind.

My Queen,
 Mankind Brought You their anguished clamor.
 Took before You their anguished outcry.
 Opened before You wailing and weeping.

Brought before You their lamentations in the city streets.
In the battle, everything was struck down before You.

My Queen,
You Kept on blowing louder than the storm.
You Kept on thundering louder than the rain.
You Kept on moaning louder than the wind.
All great gods fled before You like fluttering bats.
All great gods could not stand before Your face.

My Queen,
Life-giving Woman,
Life-Giving Goddess,
Goddess of Silence,
Lady of Heaven,

I, Enheduanna,
Will offer my tears, like sweet nectar.
May Your heart be soothed.
What I have recited to You in the deep night,
The singers will repeat for You in midday

8. Fall, Leaves (Emily Brontë)

Fall, leaves, fall; die, flowers, away;
Lengthen night and shorten day;
Every leaf speaks bliss to me
Fluttering from the autumn tree.

I shall smile when wreaths of snow
Blossom where the rose should grow;
I shall sing when night's decay
Ushers in a drearier day.

9. Поцелуй (Нина Искренко)

она поцеловала его в подушку
а он поцеловал её в край пододеяльника
а она поцеловала его в наволочку
а он её в последнюю горящую лампочку в люстре
она вытянувшись поцеловала его в спинку стула
а он наклонившись поцеловал её в ручку кресла
тогда она изловчилась и поцеловала его в кнопку будильника

а он тут же поцеловал её в дверцу холодильника
 ах так – она немедленно поцеловала его в скатерть
 а он заметил что скатерть уже в прачечной
 и как бы между прочим поцеловал её в замочную скважину
 она тут же поцеловала его в зонтик
 зонтик раскрылся и улетел
 и ему ничего не оставалось как поцеловать её в мыльницу
 которая вся пошла пузырями и уплыла в Средиземное море
 но она не растерялась и поцеловала его в светофор
 загорелся красный свет
 и он не переходя улицу поцеловал её в яблочный мармелад
 она стала целовать его всего перемазанного мармеладом
 и в хвост и в гриву
 и в витрину Елисейского гастронома
 и в компьютер «Макинтош»
 а он нарочно подставлял ей то одну то другую дискету
 не забывая при этом целовать её в каждый смычок
 Государственного симфонического оркестра
 под руководством Геннадия Рождественского
 исполняющего верхний до-диез-бемоль переходящий в тремоло литавр
 RRRRRRRRrrrrrrrr

она поцеловала его в литр кваса
 и в белый коралл в керамической кружке на подоконнике
 и сказала – мы совсем с ума сошли
 надо же огурцы сажать и на стол накрывать – сейчас гости придут
 а у нас конь не валялся
 и даже НЕ ПРО-ПЫ-ЛЕ-СО-ШЕ-НО!

он сказал – конечно конечно
 вскочил на пылесос посадил её перед собой
 дёрнул поводья
 и нажал кнопку ПУСК
 и – вскачь полетели они в сине-зелёном мокром снеге
 и тридцать две с половиной минуты стекленели от ветра в ушах
 беспрестанно изо всех сил целуя друг друга
 в начищенные купола Троице-Сергиевой Лавры

10. My Joy
 (Anne Wharton)

How hardly I concealed my Tears?
 How oft did I complain?
 When many tedious Days, my Fears

Told me I Loved in vain.

But now my Joys as wild are grown,
And hard to be concealed:
Sorrow may make a silent Moan,
But Joy will be revealed.

I tell it to the Bleating Flocks,
To every Stream and Tree,
And Bless the Hollow Murmuring Rocks
For Echoing back to me.

Thus you may see with how much Joy
We Want, we Wish, Believe;
'Tis hard such Passion to Destroy,
But easy to Deceive.

11. The Dark One

(Mirabai)

My Dark One has gone to an alien land.
He has left me behind,
He has never returned,
He has never sent me a single word.
I've stripped off my ornaments and jewels,
cut my hair from my head.
And put on holy garments,
seeking him in all four directions.

Mira: unless she meets the Dark One, her Lord,
Mira: she doesn't even want to live.

I send letters to my Beloved,
My dear Krishna.
But He sends no message of reply,
preserving silence.
I sweep his path
And gaze and gaze.
I have no peace by night or day.
O my Master, when will you come?

Do not leave me,
Do not leave me alone,
My strength, my crown.
I am empty of virtues,

You are an ocean of them.
 My heart's music, you help me
 In my world-crossing.

Where can I go?
 Do not leave me,
 Do not leave me alone,
 My strength, my crown.
 I have dedicated myself to you,
 And now there is no one else for me.

Mira: unless she meets the Dark One, her Lord,
 Mira: she doesn't even want to live.

12. Маленький ночной рок-н-ролл
 (Вера Полозкова)

И не то чтоб прямо играла кровь
 Или в пальцах затвердевал свинец,
 Но она дугой выгибает бровь
 И смеётся, как сорванец.
 Да еще умна, как Гертруда Стайн,
 И поется джазом, как этот стих.
 Но у нас не будет с ней общих тайн –
 Мы останемся при своих.

Я устану пить и возьмусь за ум,
 Университет и карьерный рост,
 И мой голос в трубке, зевая к двум,
 Будет с нею игрив и прост.

Ведь прозрачен взор её как коньяк
 И приветлив, словно гранатомет –
 Так что если что-то пойдёт не так,
 То она, боюсь, не поймет.

Да, её черты выражают блюз
 Или босса-нову, когда пьяна.
 Если я случайно в неё влюблюсь –
 Это будет моя вина.

Я боюсь совсем не успеть того,
 Что имеет вес и оставит след,
 А она прожектором ПВО
 Излучает упрямый свет.

Этот свет никак не даёт уснуть,
 Не даёт себя оправдать ни в чём,
 Но зато он целится прямо в суть
 Кареглазым своим лучом.

13. Тайна

(Анна Ахматова)

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
 Очертанья столицы во мгле.
 Сочинил же какой-то бездельник,
 Что бывает любовь на земле.
 И от лени или от скуки
 Все поверили, так и живут:
 Ждут свиданий, боятся разлуки
 И любовные песни поют.

Но иным открывается тайна,
 И почиет на них тишина...
 Я на это наткнулась случайно
 И с тех пор всё как будто больна.

14. The Flight

(Sara Teasdale)

We are two eagles
 Flying together
 Under the heavens,
 Over the mountains,
 Stretched on the wind.

Sunlight heartens us,
 Blind snow baffles us,
 Clouds wheel after us
 Ravelled and thinned.

We are like eagles,
 But when Death harries us,
 Human and humbled
 When one of us goes,

Let the other follow,
 Let the flight be ended,
 Let the fire blacken,

Let the book close.

15. The Ballad Which Anne Askew Made and Sang When She Was in Prison
(Anne Askew)

Like as the armed knight
Appointed to the field,
With this world will I fight
And Faith shall be my shield.

Faith is that weapon strong
Which will not fail at need.
My foes, therefore, among
Therewith will I proceed.

As it is had in strength
And force of Christes way,
It will prevail at length
Though all the devils say nay.

Faith in the fathers old
Obtained rightwisness
Which makes me very bold
To fear no world's distress.

I now rejoice in heart
And Hope bid me do so
For Christ will take my part
And ease me of my woe.

Thou saist, Lord, who so knock,
To them wilt thou attend.
Undo, therefore, the lock
And thy strong power send.

More enmyes now I have
Than hairs upon my head.
Let them not me deprave
But fight thou in my stead.

On thee my care I cast.
For all their cruel spight
I set not by their haste
For thou art my delight.

Not oft use I to wright
 In prose nor yet in rime,
 Yet will I shew one sight
 That I saw in my time.

I saw a rial throne
 Where Justice should have sit
 But in her stead was one
 Of moody cruel wit.

Absorpt was rightwisness
 As of the raging flood
 Sathan in his excess
 Suct up the guiltless blood.

Then thought I, Jesus lord,
 When thou shalt judge us all
 Hard is it to record
 On these men what will fall.

Yet lord, I thee desire
 For that they do to me
 Let them not taste the hire
 Of their iniquity.

16. Волною морскою
 (Кассия)

Волною морскою
 Скрывшаго древле гонителя, мучителя
 Под землю скрыша спасенных отроцы.
 Но мы, яко отроковицы, Господеви поем:
 Славно бо прославися!

Безумный, старый, несытый ад!
 Заглотив, прими всех Жизнь,
 Проглотив бо изблюеши,
 Ибо проглотил праведных души.
 Разорит тя Господь! –
 Славно бо прославися!

Иисусе, Боже мой!
 Пою страдания Твои,
 Добровольно умер за жизнь всех,
 И плащаницею со смирною

Погребстися благоволил еси.
Погребение славлю Твое,
Восхваляю и Воскресение!
Славно бо прославися!

Богоявления Твоего, Христе,
К нам милостивно бывшего,
Исаия, свет виде в не вечерний,
Из ноши утренневав зываше:
Воскреснут мертвии
И восстанут сущии во гробех,
И вси земнороднии возрадуются.
Ко адским пришел еси, Живый,
Источая Живот земнородным, глаголаше: изыдите!
И связанным – разрешитесь!
На погубление врага
И на обновление первоумерших
Пришел еси, возвращая их к Жизни, зывающих:
Воскреснут мертвии
И восстанут сущии во гробех,
И вси земнороднии возрадуются.

Душетленнаго гордыню
Крестом Твоим умертвил еси,
Сниде же во ад, сокрушил еси вереи
И воскресил еси прадеды, яко Бог.
Умерщвленным же верным
Подает Жизни мир и веселие, зывающим:
Воскреснут мертвии
И восстанут сущии во гробех,
И вси земнороднии возрадуются.

Приложения В.

Интервью с Антоном Батаговым³³⁸
(«рекомендуемое»)

Интервью № 1. (июль 2014 г)

Какое место занимает саундтрек в Вашем творчестве?

Достаточно немало важное.

Есть ли у Вас излюбленные фильмы?

Любимых фильмов нет, однако есть предпочтение к документальным фильмам. Так как игровое кино – это искусственно придуманные ситуации. А вообще если бы я был режиссером, то не использовал бы музыку вообще, так как кино – само, достаточно выразительное искусство, если им уметь правильно пользоваться.

Я писал музыку к телевидению к каналам НТВ, Культура и др. Треки занимают время от нескольких секунд до нескольких минут. Эта музыка для телепрограмм, для связки передач. В течение целого телевизионного дня, звучат мои треки, периодически повторяясь. Мне нравится работать в таком жанре. С помощью треков я могу воздействовать на слушателей.

Почему в фильме «Вдох Выдох» Вы даете своим саундтрекам столь нестандартные наименования? Какие -то обозначаете по тональностям, какие- то по жанрам?

Это связано с процессом работы. По тональностям очень удобно обозначать треки. А некоторым саундтрекам могу дать названия не только я. Например, в процессе обсуждения режиссер или еще кто-нибудь может сказать: «А вот эта джазовая тема», так и записываем потом трек «джаз» (хотя по сути джазовым он не является). Наименования для саундтреков должны быть удобны не только для композитора, но и всей творческой команды.

³³⁸ Интервью опубликованы. Воронцова В.А. Антон Батагов. Интервью // Слово композитора и о композиторе: сборник статей материалов / ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелева: Рос. акад. музыки. – М.: РАМ им. Гнесиных. 2016. С. 110-116.

Есть ли у Вас особые предпочтения к выбору тембров для своих саундтреков?

Для голливудского кино уже стало традицией использовать оркестр. Я же сейчас понимаю, что рояль – это универсальный инструмент, который в состоянии выразить абсолютно все. Поначалу же, несмотря на то, что игре на рояле я обучался с самого детства и по образованию я классический пианист, мне хотелось сочинять для любых инструментов и составов, но только не для рояля. Спустя какое-то время, я начал понимать, что сам рояль и возможности его уникальны. Нужно лишь умело использовать эти возможности. Не столько важна написанная композитором нота сама по себе, сколько то, как ее сыграют. Немаловажное значение имеет и место музыкальной композиции в общей канве фильма. Неправильные действия режиссера в этом плане могут погубить и даже гениальную музыку, и сам фильм.

Есть ли у Вас предпочтения к какому-либо средству выразительности, выделяете ли Вы одно или используете их «на равных»?

Сложно ответить, каждый раз подхожу индивидуально.

Как Вы относитесь к тому, что Владимир Мартынов причисляет Вас к московскому музыкальному постконцептуализму?

Никак не отношусь. К сожалению, Владимир Мартынов очень часто любит «подгонять факты», это распространено и в его работах.

Причисляете ли Вы себя к минималистам?

Да, вполне.

Общаетесь ли Вы с композиторами Гнесинской школы?

К сожалению нет. Среди московских композиторов общаюсь с Пашей Кармановым, Владимиром Мартыновым, Сергеем Загнием. Очень нравится общаться с Пашей Кармановым. Вообще Павел, удивительный человек, всегда искренне радуется за успехи других (в отличие от В. Мартынова, который всегда нездорово пытается конкурировать).

Писали ли Вы музыку к рекламе?

Нет, Слава Богу, это миновало.

В одном интервью Вы говорили, что музыка не должна выражать «мелкие» чувства – как быть с фильмом?

По моему мнению, саундтрек не должен иллюстрировать происходящее. Его назначение – углублять драматизм. Бывают, конечно, случаи, когда по просьбе режиссера я пишу, например, на тему любви. Но эта внешняя лиричность должна иметь под собой более масштабную основу. Необходимо мыслить не горизонтально, а вертикально.

Для меня является важным тот факт, что в процессе телевизионной работы я зачастую неожиданно для себя выхожу на новые стилистические истории. Но происходит это не по заказу. Ведь посмотрите, как делается у нас сегодня большинство телепродукции: тебе дают диск и просят, прослушав, написать подобное. Для меня такой подход абсолютно неприемлем. В таких случаях я просто говорю: «До свидания!» Когда же между людьми существует доверие и понимание, то здесь можно решиться и на эксперимент, и даже такой, который ранее казался тебе невозможным. Важно не изменить себе в самом главном. И тогда это будет уже не иллюстрация, а новое качество, подчас, может быть, и неожиданное для себя, и режиссера, и зрителя. Чего я от всего сердца желаю всем, занимающимся творчеством, а без этого просто нет смысла творить.

беседу вела Вера Рябова.

Интервью № 2. (февраль 2016 г)

1. Антон Александрович, к какому направлению Вы относите свое творчество?

К какому направлению я себя отношу – это, наверное, не так уж и важно, потому что все равно потом кто-то будет относить меня к чему-нибудь такому, к чему положено относить. Дело в том, что это дурацкое слово «минимализм» уже, наверное, всем опротивело давно; и оно опротивело даже классикам минимализма. Они сами (собственно, это люди, которым сейчас под восемьдесят или уже восемьдесят лет) за всю свою минималистскую жизнь длинной в

пятьдесят примерно лет (направление возникло в шестидесятые годы), ушли очень далеко от того, с чего начинали.

Но все равно этот термин, я думаю, так или иначе использовать можно потому, что надо же каким-то образом отделить музыку такого типа, к которой может относиться очень много чего, уже можно как бы сложить в какой – то один, скажем, шкаф. А в другом шкафу тоже будет находиться какая-то другая музыка, которая между собой тоже очень отличается, то есть я имею в виду все, что идет вслед за такими композиторами, как Булез, Штокхаузен, Ксенакис. И то, что сейчас делают люди, которым от пятнадцати-двадцати лет и до бесконечности, то, что они делают именно вот в этом направлении, – минимализмом, наверное, никак уж не назовешь. Так что я сам себя, наверное, к минимализму, все-таки, отношу потому, что, действительно, дело не в том, что это стиль; минимализм – это не стиль потому, что он может звучать на самом деле, как угодно.

А это все-таки, скорее, отношение к материалу и отношение к музыкальному времени. Отношение к материалу именно такое, что каждая нота и каждый какой-то элемент в этой музыкальной конструкции обладает ценностью; то есть, нет желания использовать в качестве материала много разных, так сказать, вещей, то есть много каких-то элементов, которые быстро друг друга сменяют. Гораздо ценнее услышать что-то такое, действительно, заслуживающее даже не то чтобы внимания, а заслуживающее концентрации, что ли, на каком-то предельно простом элементе, и с этим элементом жить какое-то время, – на нем сосредоточиться и в нем пребывать.

Собственно, этим минимализм и занимается. Занимается он этим тоже не по какой-то своей идее; а это идея просто унаследована от любой древней музыки, чего не скажешь все-таки о музыке из противоположного шкафа. Мне кажется, что какая-то однонаправленность внимания отличает так называемый минимализм, потому что все остальное идет по другому принципу. Хотя я понимаю, что человек из противоположного лагеря может меня абсолютно двумя словами полностью раскритиковать...

Что касается музыкального времени, то, собственно говоря, музыкальное время зависит от этого самого состояния концентрации: когда концентрируешься на каком-то одном элементе, то это время просто по – другому идет. И оно перестает быть таким (вот как бы событийным и поверхностным), каким оно неминуемо является, если ты свое внимание сосредоточиваешь на каких-то разных элементах – на их борьбе и взаимодействии. А когда ты пребываешь в чем-то одном, то тогда ты просто оказываешься на более глубоком слое, более сокровенном слое этого самого времени. Поэтому стилистически то, что я делаю, может принимать самые разные формы. Действительно, я в этом не одинок: это – преобладающее сейчас даже не направление, а преобладающий принцип.

...В разных странах это происходит по-разному. Скажем, во Франции, может быть, это и не так, а в Америке это абсолютно такой центральный тип музыки, а внутри него – миллион разных вариантов. И в России этого тоже много. Понятно, что каждый идет в какую-то немножко свою сторону. Я вполне осознанно это тоже делаю, но не потому, что это подражание кому-то или следование в чьем-то русле, а потому, что для меня это наиболее естественно.

Какие стороны минималистской техники Вам наиболее близки?

Дело в том, что тут нет каких-то сторон этой техники. Просто есть какие-то самые базовые принципы; и они, может быть, для всех примерно одинаковы. Но, во-первых, каждый композитор с этим работает как-то по-своему; во-вторых, каждый композитор, делая разные вещи, может поворачивать вот этот самый принцип в разные стороны. Здесь я совершенно не придерживаюсь каких-то правил – никогда, вообще никогда. Когда-то, возможно в девяностые годы, я для себя нашел какие-то способы, которые я использовал в те времена. Сейчас я иногда использую то же.

Это касается, скажем, числовых цепочек, из которых складываются размеры, очень часто переменные; или это может касаться принципа раскручивания тематического зерна (если можно так выразиться), к которому постепенно добавляются новые компоненты. Каждый раз оно возвращается к началу, но уже как бы обрастает какими-то новыми элементами. Постепенно я

вообще перестал чему-то постоянно следовать и стал выбирать технику в зависимости от задач произведения. И, как правило, этот принцип обнаруживается сам, он сам проявляется в зависимости от того, какую вещь в данный момент я делаю. В самой идее произведения, которая может быть не просто музыкальная, а философская или какая-нибудь другая, обнаруживается этот самый конструктивный принцип.

Как связан Ваш композиционный метод с Вашей исполнительской деятельностью?

Я играю самую разную музыку. Она бывает очень-очень далека от минимализма. Но я всегда стараюсь обнаружить в ней какие-то черты, не для того, чтобы поставить на ней штамп минимализма; а потому, что меня интересует именно состояние – не только в процессе сочинения музыки, но и, естественно, в процессе игры. Собственно, и сочиняется оно для того, чтобы звучать. И поэтому, когда играешь – не важно что, не важно на каком инструменте, – для меня важно, в первую очередь, взаимодействие со временем; способность находиться с ним в каких-то ненасильственных, что ли, отношениях: когда музыка и исполнитель не делают ничего такого, чтобы это время как-то обуздать или подчинить себе. Наоборот, ты в нем просто растворяешься.

То, как ты нажимаешь клавиши, – сам процесс звукоизвлечения очень важен для меня. Создается ощущение, что это не я играю данную музыку, данные ноты, данный аккорд, а я слушаю, как звучит этот аккорд или любая другая последовательность нот. Я слушаю это и как будто бы не мешаю этому происходить, стараюсь, чтобы оно происходило само по себе.

В минималистической музыке принцип такой же: ты не чувствуешь себя композитором, который что-то придумал и реализовал какую-то идею. И какой бы ни была эта концептуальная идея, твоя задача как композитора состоит именно в том, чтобы не мешать раскрытию этой идеи. Она должна раскрыться сама. И, соответственно, когда ты играешь, то происходит всё то же самое – просто на уровне физического звука, в каждый данный момент. И когда играешь музыку не

минималистскую, то происходит то же самое. Все эти ярлыки так или иначе условны.

В свои концерты Вы включаете «не свою» музыку, которая звучит несколько в измененном виде. Так, например, в фильме «Копейка» Вы сыграли «К Элизе» Бетховена, которая прозвучала совершенно по-иному. Что и в каких пропорциях Вы изменяете?

Если говорить о том, что мы называем старинной музыкой, то я эту музыку играю довольно много: Перселл, Берд, Пахельбель, Бах, анонимные авторы, скажем, XVI века. Вся та музыка, исключая музыку Баха, разумеется, предполагала, что люди, которые ее играют, умеют импровизировать (и не только на уровне украшений). Существуют аутентичные исполнители старинной музыки, которые считают, что они играют ее именно так, как ее играли тогда. В чем-то это, может быть, и так, но у меня это все время вызывало какой-то очень большой вопрос.

Понимаете, если бы, Рахманинов, например, услышал то, как исполняются его произведения сейчас, он бы просто сжег свои ноты и сказал бы: «Пожалуйста, вот не надо больше этого делать». Честное слово! Слава Богу, сохранились записи самого Рахманинова. То, как он играл, и то, как играют современные пианисты, – две большие разницы. Есть, конечно, исключения. Рихтер, например. То, что звучит сегодня, зачастую вообще не имеет ничего общего с тем, как играли тогда, хотя ноты те же самые. Никто ничего не меняет в нотах. И это Рахманинов, который жил не так давно!

Что говорить о музыке, которая была написана несколько сот лет назад? И я очень сомневаюсь, что мы можем знать, как тогда все это было. И поэтому, я, наоборот, не претендую на аутентичность. Когда я сажусь играть музыку, которую написал не я, то все равно я отношусь к ней так, как будто она моя, не потому что я хочу внести что-то от себя, а для того, чтобы ее изнутри понять и почувствовать. В старинной музыке я делаю какие-то вещи, которые, как правило, связаны с украшениями. Необходимо импровизировать и создавать вот эту мелодическую ткань не только из тех нот, которые были написаны, но и из вот

этих дополнительных орнаментов. Из них складывается очень выразительная линия, которая не может быть записана. Сейчас я просто вношу в них неформально то, что якобы там когда-то полагалось, поняв сам принцип. Я играю на современном рояле то, что игралось на клавесине или органе, или я играю фортепианные транскрипции, которые предполагались для камерного оркестра.

Играя на современном рояле, я пользуюсь возможностями, которые есть, так сказать, в классическом звукоизвлечении и джазовом, и рокерском. Поэтому то, как у меня звучит Пахельбель, наверное, очень далеко от того, как это могло прозвучать тогда. Но в том -то и дело, что я не пытаюсь сделать вид, что я знаю, как это звучало тогда. Передо мной есть ноты и есть принцип, как с ними надо работать. Действительно, надо отдавать себе отчет, что мы современные люди, и у нас есть какой-то исторический багаж, который связан не только с разной музыкой, но и со стилями игры. Наверное, мы поступим правильно, если осознанно, творчески будем походить к тому, что написано давно. И это, по моему, гораздо честнее, чем делать вид, что мы играем так, как тогда, хотя мы этого не знаем и никогда не слышали.

Это касается старинной музыки, что же касается музыки более близкой к нам, там я редко что-то меняю. Иногда бывают какие-то моменты, но это касается каких-то мелочей, когда я могу чуть-чуть, буквально на уровне нескольких нот, что-то где-то изменить. Но это не значит, что я меняю тему. Это может касаться фактуры. Часто люди, которые, не являясь пианистами в полном смысле этого слова, делают вещи, которые просто звучат не совсем.... Понимаете, у любого инструмента есть какие-то возможности, которые можно чуть-чуть по-другому задействовать, и результат будет уже совершенно другой. Я это делаю, повторяю, в каком-то очень небольшом количестве случаев. И это незаметно. Просто иногда это дает какие-то новые звуковые возможности. Это может чуть-чуть где-то что-то подчеркнуть...

беседу вела Вера Рябова.