



*М. В. Шатрашанова*

### **О первых «додекафонных инициативах» казанских композиторов**

#### **Аннотация**

На фоне усиления «оттепельных» настроений всё большее влияние на отечественную культуру стали оказывать зарубежные новации. Возникшие неформальные движения казанской молодёжи сформировали новую творческую среду, способствующую созданию радикальных произведений искусства. В музыке казанских композиторов это проявилось в написании сочинений, основанных на идее объединения национального и авангардного. Знаковыми произведениями, отразившими поиск новых музыкально-языковых решений, стали симфония-поэма «Муса Джалиль» А. Монасыпова и балет «Лесная легенда» А. Луппова.

**Ключевые слова:** национальные композиторы, музыкальный авангард, казанская музыкальная «оттепель», Алмаз Монасыпов, Анатолий Луппов.

*М. V. Shatrashanova*

### **On the first “dodecaphone initiatives” of Kazan composers**

#### **Summary**

In the light of strengthening of the liberal moods during the “thaw” period in the USSR, foreign innovations began to have an increasing influence on the domestic culture. The informal movements of Kazan youth emerging at that time had formed a new artistic environment that promoted the creation of radical works of art. In the music of Kazan composers, this was manifested in compositions based on the idea of combining the national and avant-garde. Significant works that reflected the search for new musical and linguistic solutions were the symphony-poem *Musa Jalil* by A. Monasypov and the ballet *The Forest Legend* by A. Luppov.

**Keywords:** National composers, musical avant-garde, Kazan musical “thaw period”, Almaz Monasypov, Anatoly Luppov.

**Ш**естидесятые годы прошлого столетия вошли в историю отечественной музыки как период активного освоения западных техник композиции советскими авторами. Данный период отмечен подъёмом композиторского «радикализма», особенно ярко проявившегося в творчестве А. Волконского, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Н. Каретникова, Р. Леденёва, В. Сильвестрова, Л. Грабовского, Г. Уствольской, А. Караманова, К. Караева и других. «Приход» новых западных систем мышления, разумеется, вызвал самые разные реакции — от полного отрицания и резкой критики до нескрываемого интереса к этим «запретным плодам» музыкального прогресса. Одних композиторов незнакомые языковые решения манили, других — пугали своей идеологической «опасностью».

Особое место в этом процессе занимают авторы из национальных республик, перед которыми стояла творческая задача — согласовать новые методы композиции с определённой традицией. В официальной рецепции авангардные техники письма, «проникшие» с Запада, воспринимались как конструктивные системы, нивелирующие фольклорную природу творчества. Соответственно, их применение с позиции принятых в те времена установок «национального музыкального строительства» воспринималось как знак чуждой идеологии.

Волны языкового обновления в крупных музыкальных центрах страны (Москва, Ленинград, Киев) и в каждой республике были разных масштабов. В этом отношении выделяются республики Прибалтики (Латвия, Литва, Эстония), поскольку там композиторы стали постигать и использовать новые приёмы уже со второй половины 1950-х годов. Практически в тот же период авангард стал «проникать» в творчество украинских авторов. Следующими по времени применения техник следует назвать авторов из Грузии, Ар-

мении, Азербайджана и, наконец, Поволжья, Средней Азии.

В музыкальной культуре 1960-х, а затем и 1970-х годов в Поволжье и, в частности, в Казани к авангардным техникам обратились А. Монасыпов, А. Луппов, Л. Блинов, Л. Любовский, Р. Беялов, Ш. Шарифуллин, А. Миргородский. Особое место в этом ряду занимает Лоренс Блинов — композитор, философ и поэт, активно изучавший и применявший западные приёмы. Самостоятельно освоив новый музыкальный материал, он делился своими познаниями с коллегами. В этом процессе взаимообогащения зародилась дружба между Казанью и Москвой — между Л. Блиновым и Э. Денисовым.

Пробуждение интереса казанских авторов к западным системам не случайно. Молодёжная среда 1950–60-х годов была уникальна с точки зрения бушующего духа свободы и желания создать новое культурное пространство. По словам С. Гурария, «Казань — котёл, в котором постоянно кипело варево дерзновенных, непримиримых позиций и идей не только для Казани, но и без преувеличений для всего мира» [5. С. 245]. Имена и творческие ориентиры местных «диссидентов» Алексея Аникеёнка, Константина Васильева, Василия Аксёнова, Булата Галеева, Лоренса Блинова, Рустема Кутуя, Виля Мустафина, Николая Беялова звучали как призыв к расширению взглядов на мир и на искусство<sup>1</sup>.

Физики, химики, математики, писатели, поэты, художники, музыканты словно в едином порыве начали искать необычные краски, загорались идеями и экспериментами. Причём их увлечения включали не только свои узко профессиональные области, но и, казалось бы, полярные сферы — физику и музыку, математику и живопись<sup>2</sup>. «Оттепельные» настроения захватили умы молодых людей.

Во многом этому способствовали многочисленные танцевальные площадки города. К самым «притягательным» относились вечера в Доме учёных, в Ленинском саду, в

Доме офицеров, поскольку там звучал «опасный» джаз, который ещё больше раскрепощал казанских студентов<sup>3</sup>. Джаз воспринимался как посланец Запада, американский вестник свободы. Писатель Василий Аксёнов, который и сам относился к группе казанских «стиляг», сравнил приезд Олега Лундстрема и «шанхайцев»<sup>4</sup> с «мостиком через железный занавес, по которому хлынул поток чистого воздуха» [Цит. по: 9. С. 187].

Особую роль в этом движении сыграл художник Алексей Аникеёнок, сосредоточивший вокруг себя интеллигенцию тех лет. По воспоминаниям А. Новицкого, «Аникеёнок стал, неожиданно для себя, своего рода знаменем студенчества, творческой молодёжи, либерально настроенной интеллигенции, символом духовной оппозиции» [11. С. 102]. Несмотря на постоянные запреты его выставок, имя художника было широко известно, а в его «мастерских» побывали многие представители науки и искусства<sup>5</sup>.

Процесс обновления оказал влияние и на внешний облик молодёжи. Всё чаще на улицах Казани можно было встретить местных «стиляг»: мужчины носили узкие брюки-дудочки, короткие пиджаки с галстуками с небольшим узлом, причудливые шляпы, а женщины — короткие юбки и яркие клетчатые полупальто с высокими плечами. По воспоминаниям Н. Носова, Дом учёных можно было назвать «домом крамолы», в котором собирались вузовские студенты: «Они старались в чём-то походить на западных сверстников, пусть не всегда удачно, но это выглядело необыкновенно! Это был своего рода вызов, неофициальное студенческое движение, совершенно самопроизвольное, не имевшее организующего центра» [12. С. 66].

Именно тогда стали появляться «особые» места, в которых могли свободно обсуждаться все отечественные и зарубежные тенденции. По воспоминаниям Б. Галева<sup>6</sup>, центрами притяжения стали лестничная площадка около Дома печати и Студенческое конструкторское бюро (СКБ) «Прометей»: «Оба этих духовных магнита притягивали всех, кто шевелил мозга-

ми, верил в высокое предназначение искусства и, конечно, в своё высокое предназначение. Гении — табунами...» [3. С. 126]. Неформальные объединения находили свои неформальные пространства.

Лестничная площадка (не помещение!) стала местом сбора Литературного объединения имени В. Луговского, в которое входили молодые и увлечённые литераторы — Р. Кутуй, Н. Беляев, В. Мустафин, Р. Суфиев, В. Нешумов, К. Бердичевский, В. Игнатюк. В те годы Дом печати располагался на улице Баумана — центральной улице Казани, которая по сей день отличается своей кипучей энергией и привлекает деятелей искусств. В 1950–60-е годы лестничная площадка стала символом открытости суждений, остроты молодёжных взглядов, яркости жизни.

В общем контексте поиска иных форматов искусства был образован СКБ «Прометей», возникшее в результате содружества технического и художественного вузов — Казанского авиационного института и Казанской консерватории. Светомузыкальные представления «Прометей» открыли для неискушённого слушателя возможность узнать самые современные музыкальные течения. Став своего рода миссионером новой музыки, физик Булат Галеев открыл для казанцев палитру сочинений А. Скрябина, К. Дебюсси, И. Стравинского, Э. Артемьева, А. Немтина (на тот момент неизвестных и для восприятия авангардных).

Вызывающими знаками времени явились концерты, организованные «Прометеем» во второй половине 1960-х годов со «Структурами» П. Булеза и «Электронной поэмой» Э. Вареза<sup>7</sup>. Для тех лет столь авангардная музыка стала настоящим художественным взрывом в мышлении казанской интеллигенции. Закономерным кажется вопрос избрания именно этих произведений. Вероятно, ключевым фактором была их звуковая метафизичность, которая как нельзя лучше подходила для создания графических образов.

Взаимодействуя с КАИ — одним из самых передовых на тот момент учебных заведений,

консерватория была вовлечена в романтический процесс обновления культурной жизни города. Также в ней совместно с СКБ «Прометей» проводились семинары и встречи, на которых без широкого афиширования слушали произведения Э. Вареза, К. Штокхаузена, П. Булеза. Без сомнения, всезнающий ректор Назиб Жиганов был осведомлён об этом, но не предпринимал никаких мер. Более того, первоначально он сам отнёсся положительно к опытам «Прометей», бывал на концертах и даже предложил Б. Галееву почитать экспериментальный цикл лекций по истории светомузыки для студентов. Однако впоследствии он прервал контакты с «Прометеем» и «посоветовал» то же самое сделать студентам консерватории.

Назиб Жиганов был ключевой фигурой казанского композиторского пространства. Безмерно почитая татарский фольклор, он выполнял роль «хранителя» национальной идентичности музыки. Во многом именно его отношение ко всему новому становилось решающим в вопросе одобрения или неприятия музыкального явления. Однако Жиганов ясно осознавал необходимость обновления татарской музыки. По словам С. Гурария, «если дело касалось интересов города, республики, он умел приподняться над личными симпатиями и неприязнью» [5. С. 190].

Поразительным кажется то, что, несмотря на критические заявления Жиганова относительно авангарда, по воспоминаниям одного из студентов-композиторов того времени Г. Скупинского, «в консерватории к музыке относились довольно либерально. В библиотеке можно было слушать Веберна, Шёнберга, даже Штокхаузена» [13. С. 131]. Факт по тем временам беспрецедентный!

Другой знаковой личностью казанской композиторской жизни был руководитель кафедры композиции Альберт Леман, который на своих занятиях призывал использовать диссонансирующие созвучия, пробовать новые музыкальные приёмы и обращать внимание на сложные ладовые конструкции. В определённой степени его, по тем временам радикальные, творческие

установки стали ориентиром для студентов. По словам Р. Еникеева, атмосфера в классе Лемана была «атмосферой свободного творчества, волновавшей возможностью экспериментировать, спорить, обмениваться мнениями о самых современных веяниях в музыке» [7. С. 50]. Воспитывая в студентах свободное мышление и не ограничивая их музыкальный язык конкретными средствами выразительности, он поддерживал любые увлечения композиторов.

К числу ведущих преподавателей консерватории также относился Генрих Литинский. Он вёл курс полифонии, который стал ещё одной профессиональной школой для молодых авторов. В своих произведениях он нередко обращался к достаточно радикальным средствам, которые в те годы можно было назвать «левыми». Литинский не отрицал достижения западной музыки и старался объективно оценить их пользу для национальных композиторов. Мнение Литинского было для Жиганова неоспоримым, соответственно, он не мог не прислушиваться к соображениям Литинского о зарубежных новациях<sup>9</sup>.

Картина консерваторской жизни Казани 1960-х годов была бы неполной без музыковеда Абрама Юсфина. Студентов «притягивало» его нестандартное мышление, страсть к познанию неизведанного, увлечение западными достижениями. Именно он и его выпускница Эмма Бигушева сидели за пультом управления световыми красками на легендарной премьере «Прометей» А. Скрябина в Казанском авиационном институте. Он стал «мостом» между двумя вузами. Открытый всему новому Юсфин заряжал студентов идеей поиска скрытых возможностей музыкального языка. В частности, в начале 1970-х годов он поручил Л. Блинову сделать доклад об авангардных техниках композиции на очередном собрании студенческого научного общества<sup>10</sup>.

Другим центром творческой музыкальной мысли в Казани был Союз композиторов. По словам А. Луппова, рабочая атмосфера в Союзе была как нельзя более благоприятной: «Никаких склок, никаких скандалов — все вдох-

новенно занимались творчеством и только творчеством и шли по пути первоискателей» [10. С. 31]. В свою очередь, совершенно иная картина сложилась у Л. Блинова — картина «настоящих идейно-теоретических баталий» [2. С. 40]. Причём, если «на творческих “четвергах” ... старшее поколение приверженцев традиционалистских взглядов достаточно терпимо относилось к “завихрениям” молодых авторов, то некоторые их сочинения ... в концертах очередного пленума, порой, приводили “аксакалов” просто в негодование» [2. С. 40]. Вероятно, ключевую роль в этом сыграла частота использования «завихрений».

Несмотря на использование элементов авангардной техники, произведения сравнительно молодых композиторов А. Монасыпова и А. Луппова смогли прочно укрепиться в концертных программах. К ним относятся Симфония-поэма «Муса Джалиль» (1971) А. Монасыпова и первый марийский балет «Чодра сем» («Лесная легенда», 1972) А. Луппова. В каждом из этих сочинений композиторы применили двенадцатитоновые ряды для показа негативных образов, тем самым возникла ситуация противопоставления, вполне укладывающаяся в рамки советских идеологов: тональное — добро, двенадцатитоновое — зло<sup>11</sup>.

История создания симфонии-поэмы А. Монасыпова является знаковой для рубежа 1960–70-х годов. Согласно первоначальному замыслу Вторая симфония насчитывала три части (1968 год)<sup>12</sup>. Через год после её написания он посетил фестиваль современной музыки «Варшавская осень», которая не могла не оставить у него сильнейшее музыкальное впечатление. Впоследствии на общем собрании композиторов и музыковедов Татарии Монасыпов с осторожностью отозвался о прослушанном: «Приятно было слышать, что, пользуясь всеми средствами модернизма, некоторые композиторы создают настоящую музыку. Музыка талантливая, сердечная. Я боялся сделать резкие выводы против авангардизма. Многое зависит от художественной позиции композитора»<sup>13</sup>. Для 1969 года подобное высказывание

в Казани было достаточно смелым, поскольку в Поволжье авангардные произведения наталкивались на довольно негативную оценку. Монасыпов же высказал точку зрения, которая в определённой степени оправдывала использование современных техник. Через три года после «Варшавской осени» был создан иной вариант произведения — одночастная Симфония-поэма «Муса Джалиль», музыкальный язык которой наполнился двенадцатитоновым мышлением.

В своём сочинении А. Монасыпов обращается к авангардной технике для создания образа фашизма с помощью «контрастно оттеняющей» краски, противопоставленной главному положительному герою:

<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>d</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>f</i>
—————											
2	1	3	5	1	3	2	1	3	1	3	3

Ряд состоит из двух разновеликих сегментов, на что указывает интонационная направленность серии и ритмическая «остановка» на пятом звуке. Так, в первом сегменте содержится активное поступательное движение — два поступенных хода и два скачка, последний тон *es*<sup>2</sup> является и мелодической вершиной, и ритмической остановкой. Второй — спад к *f*<sup>1</sup>, в котором преобладающими являются соотношения 1 и 3<sup>14</sup> (см. пример 1).

Интонационное и ритмическое движение темы фашизма указывает на её маршевую природу. Как было замечено Ф. Бикчуриной [1], музыкальный материал имеет аналогию с темой нашествия из Седьмой симфонии Д. Шостаковича и так же вариационно развивается с постепенным нарастанием звучности. Музыка Монасыпова продолжала идею известного всем эпизода Шостаковича, что могло повлиять на восприятие «хорошо знакомого» фрагмента в сторону его положительной оценки.

Кульминацией развития «вражеской» темы становится её «тройное» проведение — контрапункт  $P_c, P_b, P_f$  (см. пример 2).

Толкование Монасыповым серии заслуживает отдельного внимания. С одной стороны, в его творчестве это одно из первых подобных

1

**Allegro moderato**

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

2

**Poco più mosso**

Piccolo I

Piccolo II

Oboe I

сочинений, которое он не стремится выдержать в строгой двенадцатитоновости. С другой стороны, сегментирование ряда происходит по принципу веберновской симметрии. Композитор проводит темы с пропуском первого тона, тем самым проводя два равных сегмента — 1–3. Окончание ряда представляет собой зеркальный вид первого сегмента — 1–3 и 3–1:

*d es fis h b g fis dis d*  
 1 3 1 3 3 1

Таким образом, в симфонии-поэме «Муса Джалиль» наблюдается амбивалентность композиторского решения. Выбранный Монасыповым музыкальный язык послужил оппозицией напевным темам, передающим образ национального героя Джалиля. Решив чисто

технологическую задачу передачи отрицательного образа с помощью двенадцатитоновой техники, Монасыпов намеренно убирает знаки национального. Тональные очертания и бурдон в авангардных фрагментах не насыщают их татарским колоритом, в то время как тематизм Джалиля ярко национален. Тем самым серийная техника была адаптирована для решения конкретных художественных задач с противопоставлением национального героического и двенадцатитонового разрушающего.

Вслед за произведением А. Монасыпова был завершён балет А. Луппова. Следует учитывать, что во многом на его композиторское творчество в те годы повлияли ежегодные поездки на фестивали современной музыки за рубеж. Во время каждой своей поездки он вёл не-

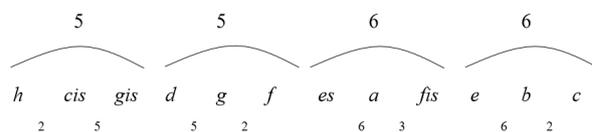
большие дневники и по возвращению в Казань делился своими впечатлениями на занятиях со студентами консерватории. Большое значение для казанских композиторов имела заграничная литература, купленная во время поездок и впоследствии послужившая нескольким поколениям музыкантов. В частности, Лупповым в 1968 году в Будапеште были приобретены и затем переведены лекции Э. Кшенека. Результатом изучения этого материала стало применение двенадцатитоновой техники в некоторых своих сочинениях. Сам композитор отмечал, что использует её «как вспомогательное средство в некоторых эпизодах» [9. С. 86].

Таким «вспомогательным средством» авангардная техника послужила в балете «Лесная легенда». Образы сказочно-фантастической «нечисти» традиционны для многих первых национальных балетов (достаточно вспомнить «Шурале» Ф. Яруллина<sup>15</sup>). Негативные персонажи — злой дух леса Керемет<sup>16</sup> и его свита — по «традиции» переданы через радикальные, «запредельные» средства — авангардные техники письма, в то время как положительные отражены через тональную «благозвучную» музыку.

Двенадцатитоновая тема главного «антигероя» Керемета впервые целиком проводится в третьем действии (№ 36 «В логове Керемета») (см. пример 3).

Структура ряда примечательна своей ангеминовой основой — трихорды в пределах чистой и увеличенной кварт. Тем самым Луппов подходит к этому фактурно-гармоническому элементу с учетом регионально-ладовой специфики. Между собой трихорды обнаруживают интервальную близость: два симметричных

сегмента 2–5 — 5–2 и два схожих 6–3 — 6–2. Большая секунда (2) между крайними тонами обрамляет общую композицию, а в структуре наблюдается определённое движение от «мягких» сегментов к более «жестким»: 2–5 (секунда-кварта) сменяются 2–6 (секунда-тритон):



Попытка композитора совместить, казалось бы, несовместимые музыкально-языковые миры демонстрирует желание придать авангардному средству национальную окраску. По существу, ангеминовый колорит выполнял не только художественно-выразительную функцию — передачу героя марийской мифологии через национально-окрашенные сегменты, но и функцию «допустимости» сочинения. Привнесение «знаков почвенности» служило некоторой защитой от критических нападков хранителей чистоты советской музыки.

Избранная двенадцатитоновая последовательность органично вплетается в музыкальную ткань, поскольку является результатом постепенной тематической кристаллизации. Интонационные сегменты ряда возникали начиная с первой картины, когда в сюжетной канве появлялся образ Керемета.

Ранее отмеченные сегменты 2–5 и 2–6 приобретают особое значение в произведении. Именно эти соотношения, пронизывающие сочинение, служат музыкальной характеристикой негативных персонажей. При этом изначально двенадцатитоновый по своей природе

3

*Lento, lugubre*

*h cis gis d g f es a fis e b c*  
 2 5 6 5 2 2 6 3 2 6 2

материал дан Лупповым в «тональной» трактовке. Сегменты «встраиваются» в доминантовые септаккорды, что придаёт музыке гармоническую устойчивость. Важным представляется и то, что двенадцатитоновость вплетается в квадратные по форме построения. В данном случае метрическая ровность и квадратность способствуют восприятию авангардного средства как органичного и естественного для музыкального языка балета (см. пример 4).

Гибель Керемета отражена в дематериализации музыкального материала, выстроенного

в три «этапа» по 9 тонов каждый. Первоначально даётся ракоходное проведение ряда  $R_c$ , за которым следует транспозиция  $P_c$ : тема смещается на полтона, словно теряя свою устойчивость. Заключительным этапом является «разрушение» материала, построенное на чередовании тонов в соотношении 6–5 и 4–2. При этом в регистровом отношении после ракоходного «спада» на *ppp* следует «подъём» в высокую тесситуру. Так тема «расширяет» свой диапазон и истаивает, словно растворяясь в небытии (см. пример 5).

4

**Tempo di Valse**

5

**Vivo, feroce rit.**

Таким образом, сложившаяся в казанском пространстве культурная среда способствовала созданию новых в музыкально-языковом отношении произведений. Опираясь на своё фольклорное наследие, композиторы обратились к авангардным техникам для отражения иной образной экспрессии, зачастую выражающей «негативную» или сказочно-фантастическую образную сферу.

### Примечания

- 1 Термин «диссидент» в 1950–60-е годы не был «популярен». Более громким словом времени было «абстракционист», своим звучанием схожее с понятием «авангардист». Быть «абстракционистом» означало создавать чуждое социальному реализму искусство, возникшее под влиянием «тлетворного Запада».
- 2 Казанская среда была уникальной с точки зрения интереса к музыкальному искусству. С. Губайдулина характеризует Казань как «очень интеллигентный и музыкальный город» [4. С. 132]. Элита как гуманитарных, так и технических образовательных учреждений была заинтересована в культурной жизни города.
- 3 Одной из крупнейших личностей в музыкальной жизни города был Олег Лундстрем (1916–2005), руководивший джазовым оркестром. Танцевальные вечера в Доме офицеров пользовались большой популярностью среди меломанов. Запретный американский джаз ворвался в казанское культурное пространство и оказал влияние на изменение композиторского мышления молодых авторов. В частности, сочинять для «необычного» оркестра стали А. Ключарёв, А. Монасыпов, позднее Р. Белялов.
- 4 В истории музыкальной жизни Казани Олег Леонидович Лундстрем был известен как создатель и руководитель одного из самых популярных джазовых оркестров. Музыканты, входящие в состав коллектива, а также О. Лундстрем переехали в 1947 году в Казань из Шанхая, из-за чего именовались «шанхайцами».
- 5 За время своей жизни в Казани Аникеёнком и поклонниками его творчества неоднократно осуществлялись попытки открытия выставки. Однако их успевали запрещать до момента открытия. Ещё труднее художнику приходилось с поиском помещений для мастерской. Зачастую они находились силами неравнодушных людей. Так, ректор Казанской консерватории Н. Жиганов по совету своей дочери Светланы ознакомился с картинами художника, после чего предложил ему кабинет в здании консерватории якобы для реставрации старых портретов композиторов [6].
- 6 С 1962 года Булат Махмудович Галеев (1940–2009) занимался разработкой теории и практики светомузыки. Будучи руководителем студенческого конструкторского бюро «Прометей», Б. Галеев занимался созданием специального оборудования, реализацией многочисленных светомузыкальных проектов и пропагандой нового искусства.
- 7 В 1969 году был создан фильм «Вечное движение» с музыкой Э. Вареза «Электронная поэма» режиссёра Б. Галеева, оператора А. Привина и инженера Р. Сайфуллина.
- 8 СКБ «Прометей» обогатил не только концертную, но и научную жизнь Казани. Начиная с 1966 года проходили конференции и семинары. Так, в начале 1969 года прошла конференция «Свет и музыка», включавшая в себя три секции: «Эстетика», «Техника» и «Цветной слух». Последняя конференция, пятнадцатая по счёту, состоялась в 2008 году. В числе выступающих был и А. Юсфин с докладом «К вопросу о синтактике и семантике ассоциаций искусств».
- 9 Более подробно данная тема освещена в нашей статье: «Назиб Жиганов между официальной идеологией и новой музыкой» [14].
- 10 Из личной беседы с Л. И. Блиновым 2 марта 2019 года.
- 11 Одной из ведущих форм обращения к новым системам мышления в 1960-е годы стала идеологически компромиссная установка, которая подразумевала использование техник в «оправданных» случаях. Впервые её провозгласил Борис Ярустовский в 1964 году в своём выступлении «Опера сегодня», опубликованном через год «Советской музыкой». По его мнению, «нет оснований протестовать против использования двенадцатизвуковой темы как отдельной краски, контрастно оттеняющей главную образную сферу» [15. С. 39]. Будучи с 1946 по 1958 год заведующим сектором отдела культуры ЦК КПСС, Яру-

стовский был не просто одним из ведущих музыковедов советского времени. Даже после 1958 года его мнение воспринималось как выражение идеологической позиции.

Также имело место использование западных техник для передачи злых сказочно-фантастических образов. Следует учитывать, что изображение героев, к которым относятся Черномор в «Руслане и Людмиле» М. Глинки и Кашей из «Кашея Бессмертного» Н. Римского-Корсакова, через необычные диссонантные созвучия находилось в согласии с русской музыкальной традицией. На момент создания этих сочинений использование новых ладовых и гармонических средств, расширенная тональность были своеобразным авангардом.

- <sup>12</sup> Первая часть Симфонии была представлена в качестве дипломной работы в 1956 году.
- <sup>13</sup> Протокол № 9 общего собрания композиторов и музыковедов Татарии от 9 октября 1969 года // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. 7057. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 61.
- <sup>14</sup> Ключевые знаки e-moll и органнй пункт указывают на стремление Монасыпова придать двенадцатитоновому ряду тональные очертания. Органнй пункт, с одной стороны, выступает как знак устойчивости, с другой — как национальный колорит за счёт бурдонного звучания. Тем не менее эти особенности не влияют на восприятие двенадцатитоновых фрагментов как национально окрашенных.
- <sup>15</sup> «Антигерой» Шурале и его свита как фантастические образы из сказочного мира переданы Ф. Яруллиним через самые «крайние» по тем временам средства выразительности в татарской музыке — увеличенные трезвучия. Разумеется, в настоящее время данные гармонии не относятся к числу авангардных, однако на момент создания балета (1941) они звучали довольно радикально и непривычно для татарского слушателя.
- <sup>16</sup> Керемет (Йын) — злой бог леса в мариийской мифологии. Луговые и горные мари в начале XX века под воздействием православия отнесли Керемета к злой силе, приносящей несчастье. Его изображали в виде птицы, животного или человека.

## Список литературы

## References

1. Бикчурин Ф. Ш. Симфония-поэма «Муса Джалиль» А. Монасыпова // Музыкальная культура Татарстана (Некоторые страницы из исследований, статей и рецензий). — Казань: Граффити групп, 2005. — С. 56–69 [Bikchurina F. Sh. Simfonija-pojema «Musa Dzhaliļ» A. Monasypova // Muzykal'naja kul'tura Tatarstana (Nekotorye stranicy iz issledovanij, statej i recenzij). — Kazan': Graffiti grupp, 2005. — S. 56–69].
2. Блинов Л. И. Перед экватором. О некоторых сторонах деятельности Союза композиторов Татарстана в 60-е–70-е годы XX столетия // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Интервью. Очерки. Воспоминания. — Казань: Музыка России, 2014. — С. 35–43 [Blinov L. I. Pered jekvatorom. O nekotoryh storonah dejatel'nosti Sojuza kompozitorov Tatarstana v 60-e–70-e gody XX stoletija // Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Interv'ju. Oчерki. Vospominanija. — Kazan': Muzyka Rossii, 2014. — S. 35–43].
3. Галеев Б. М. Шрам на спине // Казань. — 1995. — № 7–8. — С. 126–130 [Galeev B. M. Shram na spine // Kazan'. — 1995. — № 7–8. — S. 126–130].
4. Губайдулина С. А.: ... Но я себя считаю счастливым человеком // Современная музыка как феномен культурного пространства: Губайдулинские чтения: Материалы НПК / Беседовали Л. Монасыпова, Р. Усеинова, Н. Хайруллина. — Казань, 2015. — С. 125–133 [Gubajdulina S. A.: ... No ja sebja schitaju schastlivym chelovekom // Sovremennaja muzyka kak fenomen kul'turnogo prostranstva: Gubajdulinskie chtenija: Materialy NPK / Besedovali L. Monasypova, R. Useinova, N. Hajrullina. — Kazan', 2015. — S. 125–133].
5. Гурарий С. И. В поисках середины: Стихи. Рассказы. Эссе. Заметки. Рецензии. Диалоги. — Мюнхен: VS Druck + Versand e. K., 2016. — 649 с. [Gurarij S. I. V poiskah serediny: Stihi. Rasskazy. Jesse. Zаметki. Recenzii. Dialogi. — Mjunhen: VS Druck + Versand e. K., 2016. — 649 с.].
6. Жиганова С. Н. Дар мастера // Казань. — 1995. — № 7–8. — С. 138–139

- [Zhiganova S. N. Dar мастера // Kazan'. — 1995. — № 7–8. — S. 138–139].
7. Еникеев Р. А. // Гурарий С. И. Диалоги о татарской музыке / Беседовал С. Гурарий. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. — С. 47–55 [Enikeev R. A. // Gurarij S. I. Dialogi o tatarskoj muzyke / Besedoval S. Gurarij. — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1984. — S. 47–55].
  8. Кантор Г. М. Казань — музыка — XX век. Исследовательские очерки. — Казань: Титул-Казань, 2007. — 424 с. [Kantor G. M. Kazan' — muzyka — 20 vek. Issledovatel'skie ocherki. — Kazan': Titul-Kazan', 2007. — 424 s.].
  9. Луппов А. Б. // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Интервью. Очерки. Воспоминания / Беседовали Р. Усеинова и М. Файзулаева. — Казань: Музыка России, 2014. — С. 82–90 [Luprov A. B. // Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Interv'ju. Ocherki. Vospominanija / Besedovali R. Useinova i M. Fajzulaeva. — Kazan': Muzyka Rossii, 2014. — S. 82–90].
  10. Луппов А. Б. Золотые десятилетия: Незабываемые пятидесятые и шестидесятые годы // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Интервью. Очерки. Воспоминания. — Казань: Музыка России, 2014. — С. 30–35 [Luprov A. B. Zolotyje desjatiletija: Nezabyvaemye pjatidesjatye i shestidesjatye gody // Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Interv'ju. Ocherki. Vospominanija. — Kazan': Muzyka Rossii, 2014. — S. 30–35].
  11. Новицкий А. И. Взгляд за горизонт, или Интервью с художником через двенадцать лет после его ухода // Казань. — 1995. — № 7–8. — С. 99–112 [Novickij A. I. Vzgljad za gorizont, ili Interv'ju s hudozhnikom cherez dvenadcat' let posle ego uhoda // Kazan'. — 1995. — № 7–8. — S. 99–112].
  12. Носов Н. Г. Версты любви // Казань. — 1995. — № 1–2. — С. 49–69 [Nosov N. G. Versty ljubvi // Kazan'. — 1995. — № 1–2. — S. 49–69].
  13. Скупинский Г. Я вижу музыку // Планета Галеев: Статьи. Воспоминания. Документы. — Казань, 2010. — С. 130–137 [Skupinskij G. Ja vizhu muzyku // Planeta Galeev: Stat'i. Vospominanija. Dokumenty. — Kazan', 2010. — S. 130–137].
  14. Шатрашанова М. В. Назиб Жиганов между официальной идеологией и новой музыкой // Музыкальная академия. — 2021. — № 1. — С. 60–69 [Shatrashanova M. V. Nazib Zhiganov mezhdou oficial'noj ideologiej i novoj muzykoj // Muzykal'naja akademija. — 2021. — № 1. — S. 60–69].
  15. Ярустовский Б. М. Опера сегодня // Советская музыка. — 1965. — № 4. — С. 33–42 [Jarustovskij B. M. Opera segodnja // Sovetskaja muzyka. — 1965. — № 4. — S. 33–42].