



М. С. РОМАНЕЦ

*Донецкая государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева, г. Донецк, Украина
ORCID: 0000-0002-5352-9085*

Композитор языком музыки о собственном жизнетворчестве

Предметом исследования в настоящей статье является музыкальная автобиография, представляющая собой одну из жанровых разновидностей автобиографических сочинений. Автобиографичность, свойственная искусству в целом, ясно дала о себе знать в XX веке, результатом чего стал целый ряд произведений, в которых автор сознательно и намеренно «присутствует» в собственном сочинении в качестве главного героя. Подобные опусы выступают следствием личностного самоанализа, восприятия и оценки себя как человека и как художника и служат своеобразным зеркалом жизнетворчества автора. Приведенные в статье аналитические очерки «Lebenslauf» А. Шнитке и «Метамузыки» В. Сильвестрова дают возможность выявить особенности музыкальной автобиографии, где композиторы, в отличие от «традиционной» её разновидности, говорят языком музыки. Для одних художников понимание себя лежит исключительно в существе творческих процессов, у других – преобладает личностное, экзистенциальное начало.

Мерилом и инструментом самопредставления выступают цитаты из собственных и чужих произведений, музыкально «документирующие» жизнь авторов. Особую актуальность в данном отношении приобретает проблема текстовых заимствований и самозаимствований, которые служат главнейшим способом реализации концептуальной художественной идеи.

Ключевые слова: музыкальная автобиография, А. Шнитке, В. Сильвестров, цитата, автоцитата, самозаимствование, жизнеописание.

Для цитирования / For citation: Романец М.С. Композитор языком музыки о собственном жизнетворчестве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 98–107. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.098-107.

MARIYA S. ROMANETS

*Donetsk State S.S. Prokofiev Music Academy, Donetsk, Ukraine
ORCID: 0000-0002-5352-9085*

Composer Telling About His Own Life Creative Work by the Language of Music

The subject of researching in the article is a musical autobiography, which is one of the genre varieties of autobiographical compositions. The autobiography, typical of art in general, let hear from itself in the 20th century, which resulted in a number of works where the author consciously and deliberately “is present” as the main character. Such opuses are the result of personal introspection, perception and assessment of oneself as a person and as an artist and serve as a kind of mirror



of the author's life creative work. The analytical sketches "Lebenslauf" by A. Schnittke and "Metamusics" by V. Silvestrov, presented in the article, enable to reveal the peculiarities of musical autobiography, where composers, in contrast to its "traditional" variety, speak the language of music. For some artists, self-understanding lies exclusively in the essence of creative processes, while for others, a personal, existential commencement predominates.

The yardstick and instrument of self-representation are quotations from their own and other people's works, which musically "document" the authors' life. The problem of text borrowings and self-borrowings, which serve as the main way of implementing a conceptual artistic idea obtain particular relevance in connection with the point previously mentioned.

Keywords: musical autobiography, A. Schnittke, V. Silvestrov, quotation, author quotation, self-borrowing, autobiography

Отражение личности автора в собственном творчестве – одна из характерных особенностей искусства. Об этом говорят сами творцы, подчёркивая, что обозначенный процесс может происходить как сознательно, так и бессознательно: «в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против воли, выскажется со всеми своими взглядами, своим характером, с степенью своего развития» [3, с. 153]. Схожую с Ф.М. Достоевским мысль высказывает американский поэт У. Уитмен: «Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Если ты злой или пошлый, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за столом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях... Нет такой уловки, такого приёма, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца» (цит. по: [4, с. 6]).

Творческие люди, в силу присущих им интеллектуально-психологических особенностей (эмоциональность, активность воображения, медитативность, чувствительность), склонны вести внутренний диалог с собой, предметом которого является восприятие и оценка себя как личности и как творца. Причём эти оценки

могут быть диаметрально противоположными – от позиционирования себя как демиурга и видения личностного «Я» в неразрывном единстве со своей деятельностью: «Я – поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу» [5, с. 23], до психологической раздвоенности и поиска себя настоящего. Так, в рассказе «Борхес и Я» автор заключает, что имя Хорхе Борхес достоин носить писатель, создатель «Алефа», «Мертвеца», «Вавилонской библиотеки», «Розы Парацельса» и т. д., поскольку он более известен, и это явление гораздо значительнее, нежели просто его существование как человека: «<...> мы не враги – я живу, остаюсь в живых, чтобы Борхес мог сочинять свою литературу и доказывать ею моё существование. <...> Я обречён исчезнуть, и, быть может, лишь какая-то частица меня уцелеет в нём. <...> Мне суждено остаться Борхесом, а не мной (если я вообще есть), но я куда реже узнаю себя в его книгах, чем во многих других или в самозабвенных переборах гитары. Однажды я попытался освободиться от него и сменил мифологию окраин на игры со временем и пространством. Теперь и эти игры принадлежат Борхесу, а мне нужно придумывать что-то новое. И потому моя жизнь – бегство, и всё для меня – утрата, и всё достаётся забвенью или ему, другому.

Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу» [1, с. 233–234].

Признания деятелей искусств и существование огромного числа автобиографических сочинений вызвали необходимость обсуждения феномена «присутствия» автора в собственном произведении в качестве отдельной научной проблемы, которая, по ряду затрагиваемых вопросов, близка актуальным направлениям современного исследовательского поиска – феномену авторства, индивидуального стиля, психологии творчества, эстетических основ искусства. Различные области гуманитарной науки активно занимаются исследованием проблемы «автор и произведение». В музыковедении значительных успехов в этом направлении добилась Л. Казанцева, ряд публикаций которой посвящён сознательному и бессознательному проявлению авторского «Я» в музыкальном опусе: «Автор в музыкальном содержании», «Авторское начало в поликультурном пространстве музыкального произведения», «Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса». В контексте обозначенной проблематики заслуживают внимания сочинения, в которых творец является главным действующим лицом и объектом изображения, а его наследие – мерилем видения себя.

Как уже было отмечено, в широком смысле слова всё искусство автобиографично, и музыка не исключение. Достаточно вспомнить «Флорестана» и «Эвзебия» Р. Шумана, «Шарманщика» Ф. Шуберта, «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, «Жизнь героя» Р. Штрауса, «Песни странствующего подмастерья» Г. Малера и мн. др. – во всех этих произведениях проступают лики их создателей. В XX веке тенденция к личностному самоанализу и «самопредставлению» прояви-

лась ещё более значительно и явственно. Теперь авторы, в отличие от своих предшественников, уже не говорят о себе в третьем лице, постулируя автобиографическое содержание своих опусов в самом названии: «Автопортрет» А. Лурье (1912), Дж. Крама (1945), Д. Лигети (1976), Т. Сикорского (1983), Р. Щедрина (1984), «Жизнеописание» А. Шнитке (1982), «Волокос» И. Соколова (1988). Вследствие этого в музыкальном искусстве сформировалась особая группа сочинений, основной темой которых стало размышление о себе как о личности и художнике. К их числу относится музыкальный автопортрет, музыкальный автомемориал¹ и музыкальная автобиография, которой и посвящена данная статья.

Автобиография, один из жанров мемуарной литературы, получила широкое распространение среди композиторов и исполнителей как в традиционном виде (например, «Автобиография» С. Прокофьева), так и в документальных опусах под другими наименованиями, содержание которых составляет описание собственного жизнетворчества («Летопись моей музыкальной жизни» Н. Римского-Корсакова, «Диалоги» и «Хроника моей музыкальной жизни» И. Стравинского, «Моя жизнь» А. Гречанинова, «Темы с вариациями» Н. Каретникова, «Годы учения» С. Майкапара, «Галина» Г. Вишневской, «Я – композитор» А. Онеггера и др.). Важно отметить, что в какие бы формы музыканты ни облекали описание своей жизни, они оперировали вербальными средствами. Во второй половине XX века А. Шнитке расширил возможности данного жанра и впервые создал музыкальную автобиографию, задействовав не использованные до сих пор резервы этого вида искусства.

Последовательность в описании реальных фактов, документальность, представление событий частной и творческой



жизни в тесной связи с социокультурным контекстом, характерные для художественной автобиографии, свойственны и музыкальной её разновидности. Отличительным признаком последней является то, что в ней собственное творчество выступает не просто объектом познания, но и «инструментом», своеобразным критерием видения и представления себя. В результате этого ведущую роль в ней (как и в иных музыкальных автобиографических сочинениях) играет приём автоцитирования, который становится главнейшим способом реализации концептуальной идеи.

Шнитке написал автобиографию в преддверии своего приближающегося полувекового юбилея (в 48 лет), «число “48”, – отмечает В. Холопова, – предрасположило к разнообразным размышлениям – биографического порядка <...> также конструктивно-арифметического, в связи с многоделимостью числа 48 – на 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 24, 48 (целая “серия” делителей!). Число определило и продолжительность пьесы – 8 минут 40 секунд» [10, с. 155]. Её название – “Lebenslauf” (дословно – бег жизни) – в переводе с немецкого означает «Жизнеописание»², что является словообразовательной калькой дословного перевода с греческого языка слова «биография» (bio – жизнь, graphia – описание). Можно предположить, что для Шнитке слова *биография* – *жизнеописание* – *автобиография* составляют единый синонимичный ряд жанровых наименований, суть которых – описание своего или чужого жизненного пути.

Произведение написано для четырёх метрономов, трёх ударников и рояля. Метрономы, записанные на пленку, выполняют функцию остигатного метрического пульса, не замолкая ни на секунду на протяжении всего звучания музыки. Темп четвертого метронома, вступающего первым, равен пульсу здорового че-

ловека в спокойном состоянии – 60 ударов в минуту, остальные подвижнее: 80, 90 и 120 ударов. Вступление очередного «таймера» совпадает с началом следующего хронологического этапа, которых в автобиографии Шнитке четыре (по 12 лет). Каждый последующий короче, но событийно насыщеннее предыдущего: биологический год в первом 12-летию равен 12 тактам, во втором – 9, в третьем – 8, в четвертом – 6. Цифры в партитуре, маркирующие повествование, соответствуют жизненным летам автора.

Важнейшие вехи творческой и личной биографии иллюстрируются в «Жизнеописании» фрагментами своих и чужих сочинений. Перечень самозаимствований в произведении весьма внушителен: Скрипичный концерт № 1 и № 2, Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Соната для скрипки № 1 и № 2, Симфония № 1, № 2 и № 3, Соната для виолончели и фортепиано, «Реквием», «Диалог» для виолончели с оркестром, Концерто гротто № 1, балет «Пер Гюнт», Фортепианный квинтет и музыка к фильму «Вступление».

Не менее впечатляющ и список заимствований: «В лесу родилась ёлочка» Л. Бекмана, «Священная война» А. Александрова, «Большая крокодила», «Если б я был султан» А. Зацепина, «Сулико» В. Церетели, «Марсельеза» Р. де Лиля, мелодия *Dies irae*, «Славься» из «Ивана Суланина» М. Глинки, «Полёт Валькирий» Р. Вагнера, «Турецкий марш» и Концерт d-moll В.А. Моцарта, «Похоронный марш» Ф. Шопена, «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, Соната D-dur Й. Гайдна, Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига, Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, лейтмотив Деда Мороза из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова³.

Говоря о цитатах, встречающихся в «Жизнеописании», следует отметить не только широкий жанрово-стилевой охват

задействованного материала, но и различное функциональное назначение, которое они выполняют в концепции анализируемого сочинения. Одни призваны продемонстрировать основные этапы жизни композитора в контексте эпохи, другие – становление его как музыканта.

Цитаты, условно объединённые в группу под названием «Жизнь во времени», маркируют внешние стороны бытия в социально-исторической действительности. Детский шлягер Л. Бекмана «В лесу родилась ёлочка», являющийся неизменным атрибутом новогодних утренников, выступает знаком беззаботного детства композитора, которое прервалось с началом Великой Отечественной войны. Шнитке было 7 лет, когда немецкая армия напала на СССР, изменив жизнь большой страны и каждого её жителя. Печатью военных лет служит целая серия цитат. Песня А. Александрова «Священная война» (т. 8 –12, ц. 7) «опредмечивает» начало страшных событий; трагический 1943 год, известный по Курской дуге, прорыву блокадного кольца Ленинграда и многим другим военным операциям, ознаменован мотивом *Dies irae* (т. 25, ц. 9); окончание войны с радостью от долгожданной победы и горечью от пережитых утрат обозначено темами хора «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (т. 79, ц. 11) и «Траурного марша» из Сонаты для фортепиано № 2 Ф. Шопена (т. 11–12, ц. 11 и т. 1, ц. 12).

Две женитьбы музыканта – на однокурснице Галине Кольциной (1956), а после на пианистке Ирине Катаевой (1961) – проиллюстрированы темой «Свадебного марша» Ф. Мендельсона, повторяющейся дважды (т. 46, ц. 22 и т. 25, ц. 27). И хотя второй брак Шнитке продлился гораздо дольше первого (тридцать восемь лет), в автобиографии композитор «сообщает», что после свадьбы размышлял о «пре-

лестях многожёнства». Свидетельством этого выступает фрагмент знаменитой песни А. Зацепина «Если б я был султан» (т. 47, ц. 28).

К данной группе заимствований можно также отнести цитату песни «Сулико» В. Церетели, столь любимой И. Сталиным. Она выступает своеобразным символом эпохи, периода послевоенных лет, отмеченного идеологическими и эстетическими догмами, широко развернувшейся кампанией борьбы с «формализмом», к чему великий «вождь народа» имел непосредственное отношение. Сходную семантику фрагмент этой песни имеет в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича, где на её теме строится речь товарища И.С. Единицына, под псевдонимом которого скрывается И. Сталин.

Цитаты блока «Путь к творчеству» в тексте музыкальной автобиографии отмечают этапы профессионального становления композитора. Они маркированы: гаммой *C-dur* (т. 3, ц. 6); частушечным наигрышем у ксилофона, имитирующего губную гармошку (тт. 7–11, ц. 10), и темами из популярных классических произведений, которые воспроизведены обрывочно, словно воссозданы по памяти – тема Деда Мороза из «Пролога» оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (т. 69, ц. 13), «Полёт Валькирий» из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (т. 25, ц. 15). Как отмечает В. Холопова, приобщение Шнитке к занятиям музыкой в послевоенной России происходило посредством прослушивания радиопередач. Шедевры мировой классики всколыхнули сознание мальчика и пробудили желание творить, юный музыкант создавал музыкальные фантазии и подолгу импровизировал на губной гармонике [9].

Профессиональное обучение композитор получил на дирижёрско-хоровом отделении музыкального училища



им. Октябрьской революции, а затем в Московской консерватории (1953–1958) и аспирантуре при МГК (1958–1961). Путь в профессию, связанный с постижением теории и практики музыкального искусства, отмечен цитатами из Сонаты D-dur Й. Гайдна (тт. 8–9, ц. 15), Клавирного концерта d-moll В. А. Моцарта (тт. 5–6, ц. 16), Концерта для фортепиано с оркестром Э. Грига (тт. 1–5, ц. 17) и Второго фортепианного концерта С. Рахманинова (тт. 6–9, ц. 17).

В отношении границ цитат отметим, что в новом тексте фрагменты чужих произведений воспроизводятся в виде кратких, тонально и структурно «разомкнутых» музыкальных построений, которые, тем не менее, улавливаются слухом и с «выгодной» стороны репрезентируют первоисточники. Исполнительский состав, включающий только инструменты ударной группы (в их числе и рояль), вызвал необходимость тембрового перекрашивания заимствованного материала, однако звуковысотный, ритмический и ладовый параметры остаются без изменений.

Текстами-донорами автоцитат выступают начала (за исключением автоцитаты из Concerto grosso № 1) наиболее ярких, этапных сочинений Шнитке, которые подаются в хронологическом порядке и музыкально документируют путь к творческой зрелости и признанию. Названием этой группы предлагаем считать «*Шнитке – композитор, творческая реализация*».

Становление автора как композитора ознаменовано фрагментами Скрипичного концерта № 1 (1957), Первого фортепианного концерта (1960), музыки к кинофильму «Вступление» (1962), Сонаты для скрипки и фортепиано № 1 (1963), «Диалога» для виолончели и семи инструментов (1965), Второго скрипичного концерта (1966), Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (1968) – все они выступают своео-

бразными штрихами к красочному творческому портрету музыканта.

Скрипичный концерт № 1 (тт. 6–8, ц. 22), который начинает и «музыкантское летоисчисление» и список сочинений А. Шнитке, был первым произведением композитора, прозвучавшим со сцены Большого зала консерватории, и стал серьёзной заявкой студента-четверокурсника на вхождение во взрослый мир искусства.

Автоцитата из музыки к фильму И. Таланкина «Вступление» (т. 13, ц. 28) репрезентирует важную сферу деятельности композитора – киномузыку, которая являлась своеобразной лабораторией испытания смелых художественных идей и одновременно служила средством заработка для молодого автора. И хотя в начале работы на этом поприще Шнитке сравнивал свою деятельность с «продажей тела», позже он признал её второй своей задачей, в которой «реализовал <...> свой талант, не менее редкий и значительный, чем первый» [9].

Поворот композитора к полистилистике иллюстрируется динамически ярким (*sf*) вступительным аккордом Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (т. 3, ц. 34) – первого произведения композитора в этой технике. Соната стала своеобразным компасом, не только указавшим путь дальнейшего развития творческих устремлений самого Шнитке, но и во многом определившим направление движения всего отечественного искусства 1960–70-х годов.

В первоисточнике «хлёсткому» g-moll'ному аккорду фортепиано отвечает скрипка. Обмен репликами происходит дважды с различным временным промежутком (сначала 10 секунд, а после без паузы). Из вступительной «перебранки» скрипки и фортепиано в текст-реципиент вошёл только вступительный аккорд, длительность звучания которого увеличилась

в три раза. Автоцитата появляется у ксилофона на фоне «всеобщего молчания» инструментов (лишь только метрономы неустанно отсчитывают пульс музыкальной композиции). Яркость динамики, тембровый контраст, точность воспроизведения – всё это выделяет микроавтоцитату в тексте, через которую опознаётся первоисточник, служащий её текстом-донором.

Воспроизведение фрагментов сочинений зрелого периода показательно для заключительного, четвёртого, раздела автобиографического опуса. Первая симфония (1972), «Реквием» (1975), Фортепианный квинтет (1976), Concerto grosso № 1 (1977), Соната для виолончели и фортепиано (1978), Вторая симфония (1979) и Третья (1981) – яркое свидетельство авторских достижений мастера.

Наряду с автоцитированием, одним из важных средств раскрытия личностного «Я» в «Жизнеописании» А. Шнитке является воспроизведение темы-монограммы, выступающей своеобразным авторским знаком. Её контуры постепенно проступают с первых тактов сочинения, однако свои явные очертания она приобретает лишь в тт. 5–12, ц. 4 и т. 15, ц. 5 – *A-F-E-D-Es-C-H*. Монограмма выполняет функцию остинатного фона, непрерывно сопровождающего музыкальное движение до появления цитаты из песни А. Александрова «Священная война».

Таким образом, посредством пёстрого коллажа цитат и автоцитат А. Шнитке представил слушателю свою музыкально задокументированную жизнь от первых воспоминаний до 48 лет: факты частной жизни, путь к творчеству и восприятие действительности.

Видение себя сугубо в существе творческого процесса отражено в «Метамузыке» (1992) В. Сильвестрова – симфонии для фортепиано и оркестра. Хронологический принцип подачи автоцитат

свидетельствует о последовательности описания событий, что является одним из признаков музыкальной автобиографии. Материалом самозаимствования послужили: «Пять пьес» для фортепиано (1961) (тт. 235–244), цикл «Триада» (1962) (тт. 259–261), «Элегия» (1967) (тт. 283–285), Соната для фортепиано № 2 (1975) (тт. 307–312) и «Китч-музыка» (1977) (тт. 326–330). Помимо перечисленных конкретных текстовых ссылок в сочинении угадываются мотивы песни «Болящий дух врачует песнопенье» из вокального цикла «Тихие песни». Заимствованные фрагменты подаются в Симфонии в фортепианном звучании на фоне «застывших» созвучий у оркестра – секст, квинт и кварт – практически без изменений. Корректуре подверглась метроритмическая сторона музыки, что в одних случаях не влияет на структуру мотивов (например, автоцитата начального номера цикла «Пять пьес» для фортепиано), в других – приводит к их деформации (цитата первой пьесы из цикла «Триада»).

В автобиографию Сильвестров вводит разномасштабные фрагменты собственных сочинений. Можно заметить, что величина автоцитаты зависит от степени её известности и близости к моменту создания автобиографического опуса. Если из более поздних и популярных сочинений заимствуется краткий узнаваемый фрагмент, то из ранних сочинений воспроизводятся целые композиционные разделы формы. В качестве примеров можно назвать начальный двутакт «Китч-музыки» (характерные баркарольные покачивания *g-moll*'ного трезвучия, звучащие в тактах 326–330) и первый номер из «Пяти пьес» для фортепиано, треть материала которого (экспозиция простой трехчастной формы) вошла в текст-реципиент (тт. 235–244).

Как и Шнитке, Сильвестров посредством автоцитирования размышляет о



себе как об авторе-творце. Избранные им в качестве текстов-доноров сочинения служат своеобразными «верстовыми столбами», знаменующими переход композитора из числа отечественных авангардистов 1960-х годов⁴ через неоромантизм 1970-х к авторитарной концепции искусства: «Музыка – это пение мира о самом себе» [8]. Ярким подтверждением этого тезиса как раз и выступает «Метамузыка».

Очевидно, что музыкальная автобиография представляет собой оригинальную художественную форму самопредставления творческой и личностной ипостасей композитора. Авторские намерения могут фиксироваться в программном заголовке сочинения либо быть завуалированными (как в случае с «Метамузыкой» Сильвестрова). Более отчётливым свидетельством осознанного и намеренного проявления авторского «Я» в тексте произведения на тематическом уровне выступают тема-монограмма и фрагменты из собственных, ранее написанных со-

чинений. Они отсылают нас к событиям творческой биографии автора, стоящим за тем или иным творением. Тем самым формируется особая семантическая зона значений автоцитаты, которая выходит за контекстуальные рамки первоисточника, простираясь до пределов всего жизнетворчества автора.

Настоящая статья не исчерпывает возможности сложной и многогранной проблемы сознательного отражения личности автора в собственном сочинении. Думается, что существование большого количества автобиографических опусов (иногда композиторы не ограничиваются одним творением такой направленности), преобразование способов самоидентификации в зависимости от жанрового статуса произведения, видоизменение сознания творца в процессе исторической эволюции и ряд других аспектов позволят ещё не раз возвратиться к проблеме «автор и произведение» с целью её научного осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как правило, мемориалы создаются постфактум, для увековечивания чьей-либо памяти. Однако в 1960 году Д. Шостакович написал Струнный квартет № 8, который посвятил самому себе, о чём сообщает в письме И. Гликману: «Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвящённое моей памяти. Потому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”» [6, с. 159]. Использование во всех частях сочинения темы-монограммы и цитат из собственных произведений проясняет авторский замысел. Все вышеперечисленные факты позволяют считать данное сочинение уникальным в своём роде примером музыкального автомемориала.

² Немецкое название автобиографии объясняется билингвизмом, царившим в семье Шнитке. Порой эта особенность вызвала недоумение у товарищей композитора. Из воспоминаний А. Петрова: «Альфред пригласил меня на свое 19-летие <...>. Я попал в Валентиновку <...> и познакомился с его семьей <...>. Скоро увидел, что в бытовом общении они, произнеся 200 слов по-русски, с 201-го по 240-е говорят по-немецки. Или – мама и папа с Витей говорят по-немецки, а он отвечает им по-русски и т. д. На все серьёзные, высокие темы рассуждают по-русски, а на бытовые – сходи в булочную, сдай в стирку бельё, заплати за квартиру – почему-то по-немецки» (цит. по : [9]).

³ Перечень источников заимствований и самозаимствований составлен на основе

исследований В. Холоповой [10], В. Ценовой [11] и личных наблюдений.

⁴ В студенческие годы Сильвестров увлекался современными композиторскими техниками и вместе с Л. Грабовским, В. Годзяцким, И. Блажковым, Г. Мокреевой

и др. был участником группы «Киевский авангард». За Первую симфонию, написанную в новой стилистике и представленную в качестве дипломной работы на государственном экзамене, был исключён из консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. Проза разных лет: сб. / перев. с исп.; сост., предисл. И. Тертерян; коммент. Б. Дубинина. М.: Радуга, 1989. 320 с.
2. Денисов А.В. Музыкальные цитаты. Справочник. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 томах. Т. 19. Л.: Наука, 1979. 360 с.
4. Казанцева Л.П. Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса // Процессы музыкального творчества: сб. трудов 185. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. Вып. 12. С. 6–25.
5. Маяковский В.В. Сочинения. В 2 томах. Т. 1 / сост. Ал. Михайлова; вступ. ст. А. Метченко; прим. А. Ушакова. М.: Правда, 1987. 768 с.
6. Письма к другу. Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост., коммент. И.Д. Гликмана. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
7. Романец М.С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 191 с.
8. Сильвестров В.В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / авт. ст., сост., собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 104 с.
9. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. URL: <http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holorova.htm>. (Дата обращения 15.03.2016).
10. Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
11. Ценова В.С. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / сост. Э.А. Стручалина. М., 1994. Вып. 132. С. 199–215.

Об авторе:

Романец Мария Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева (83086, Донецк, Украина), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanecz@mail.ru

REFERENCES

1. Borkhes Kh.L. *Proza raznykh let: sbornik* [Prose of Different Years: Collection]. Translation from Spanish; compilation, foreword by I. Terteryan; B. Dubinin's comments. Moscow: Raduga, 1989. 320 p.



2. Denisov A.V. *Muzykal'nye tsitaty. Spravochnik* [Musical Quotes. Directory]. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2013. 224 p.
3. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy. V 30 tomakh. Tom 19* [Complete Works. In 30 Volumes. Volume 19]. Leningrad: Nauka, 1979. 360 p.
4. Kazantseva L.P. Soznatel'noe i bessoznatel'noe prisutstvie avtora v muzykal'nom sodержanii: postanovka voprosa [Conscious and Unconscious Presence of the Author in the Musical Content: Posing the Question]. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva: sbornik trudov 185* [Processes of Musical Creation: Collection of Works 185]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2012. Issue 12, pp. 6–25.
5. Mayakovskiy V.V. *Sochineniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Works. In 2 Volumes. Volume 1]. Compiled by Al. Mikhailova; introductory article by A. Metchenko; A. Ushakov's notes. Moscow: Pravda, 1987. 768 p.
6. *Pis'ma k drugu. Pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu* [Letters to a Friend. Letters from D.D. Shostakovich to I.D. Glikman]. Compilation, comments by I.D. Glikman. Moscow: DSCH; St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
7. Romanets M.S. *Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Self-Borrowing in the Works of Composers of the Twentieth Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2020. 191 p.
8. Sil'vestrov V.V. *Muzyka – eto penie mira o samom sebe... Sokrovennee razgovory i vzglyady so storony. Besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the Singing of the World About Itself ... The Most Intimate Conversations and Views from the Outside]. Author of articles, compiler, interlocutor by M. Nestiev. Kiev, 2004. 104 p.
9. Kholopova V.N. *Kompozitor Alfred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holopova.htm> (15.03.2016).
10. Kholopova V.N., Chigareva E.I. *Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. Essay on Life and Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 350 p.
11. Tsenova V.S. *Muzykal'nye formy v tvorchestve sovremennykh moskovskikh kompozitorov* [Musical Forms in the Works of Contemporary Moscow Composers]. *Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh Vysshego uchebnogo zavedeniya* [Problems of the Musical Form in the Theoretical Courses of the Higher Educational Institution.]. Compiled by E.A. Struchalina. Moscow, 1994. Issue 132, pp. 199–215.

About the author:

Mariia S. Romanets, Ph. D. (Arts), Senior Lecturer at the History, Theory of Music and Composition Department of the State Educational Organization of Higher Professional Education, Donetsk State S.S. Prokofiev Music Academy (83086, Donetsk, Ukraine), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanez@mail.ru

