



**В. Н. ХОЛОПОВА**

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3368-1503, v\_kholopova@mail.ru*

### **Современность Николая Попова: новизна музыки – новизна миропредставления**

Николай Попов – яркий российский композитор молодого поколения, произведения которого постоянно исполняются на родине и за рубежом. В его мировоззрении совмещаются самое древнее и самое современное. Объектами философского и музыкального мышления выступают Космос, физическое звучание мира, а в истории человечества – архаика и новые технологии. Музыкальный язык синтезирует классические тембровые звучания с электронными, а также с видеорядом. Н. Попов родился в Башкортостане, окончил Московскую консерваторию, участвовал в мастер-классах многих зарубежных композиторов-новаторов. Видеомузыкальные произведения он создаёт в содружестве с несколькими видеохудожниками. В статье выделяются сочинения 2013 года: «Песня Ульдры» по скандинавскому фольклору с видеорядом Э. Квинна, А. Скорняковой; «Артра» с видеорядом Т. Пожарева, Э. Квинна (и цитатой из «Плясок щеголих» И. Стравинского, услышанной на диске космического аппарата «Вояджер»); «Нибиру 20/13» по мотивам шумеро-аккадской мифологии с видеорядом А. Скорняковой, Э. Квинна. Решая вопрос о соотношении аудиального и визуального, Попов допускает и звучание без видеоряда. Таков один из вариантов его «Песни Ульдры», ранние сочинения для баяна, струнных, ударных. Для него особенно важен эмоциональный «посыл» музыки слушателю.

**Ключевые слова:** молодые композиторы России, электронная музыка, «Песня Ульдры», «Артра», «Нибиру 20/13», Т. Пожарев, А. Скорнякова, Э. Квинн, И. Стравинский.

**VALENTINA N. KHOLOPOVA**

*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3368-1503, v\_kholopova@mail.ru*

### **The Modernity of Nikolai Popov: Novelty of Music – Novelty of his World View**

Nikolai Popov is a talented Russian composer of the younger generation, whose music is regularly performed in his native country and in other countries. His worldview combines together the most ancient and the most contemporary parameters. The objects of his philosophical and musical thinking are the cosmos, the physical sound of the world, and in the sphere of human history – antiquity and new technologies. His musical language synthesizes classical instrumental timbres with electronic sounds, as well as with video footage. Popov was born in Bashkortostan, graduated from the Moscow Conservatory, participated in the master-classes of many innovative composers from outside of Russia. He created video-musical multimedia compositions in collaboration with several video-artists. Especially noteworthy are his compositions from 2013 – “The Song of Uldra,” written in collaboration with Andrew Quinn and Alena Skorniyakova, based on Scandinavian folklore, “Artra,” written in collaboration of Todor Pozarew and Andrew Quinn with a quotation from the “Dances des adolescentes” from Stravinsky’s “The Rite of Spring” heard on a disc of the spacecraft Voyager, “Nibiru 20/13” together with Skorniyakova and Quinn, based on motives from Sumerian-Acadian mythology. For the most part finding solutions to the issue of correlation of the audio and the visual effects, Popov also admits pure sounds without video footage in some of his compositions. Such is one of the versions of his composition “The Song of Uldra,” as well as his early compositions for bayan, strings and percussion. The emotional “message” to the listener provides a specially important component for him.

**Keywords:** young composers of Russia, electronic music, “The Song of Uldra,” “Artra,” “Nibiru 20/13,” Todor Pozarew, Alena Skorniyakova, Andrew Quinn, Igor Stravinsky.



**Н**иколай Александрович Попов (р. 1986) принадлежит самому молодому на данный момент поколению российских композиторов. Наряду с А. Хубеевым, С. Маковским он уже обратил на себя внимание академических музыкантов яркой новизной музыкального языка. Н. Попов стал победителем композиторских конкурсов как в России, так и за границей. Его произведения исполнялись на фестивалях «Московская осень», «Московский форум», «Другое пространство», «Ударные дни Марка Пекарского», «Opus 52», «Экспозиция XXI», «Европа – Азия», «Фестиваль новой музыки Миланской консерватории», «Венецианская биеннале», фестиваль электроакустической музыки «EMUfest», «Гергиев-фестиваль – 2017», фестиваль новой музыки «геMusik» и др. Он избран «композитором в резиденции» Ансамбля «Галерея актуальной музыки» (ГАМ-Ансамбль) на 2015 год, резидентом Центра искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (Германия) в 2017 году. Однако публикации, кроме справочных материалов и единичных интервью, где рассматривалось бы творчество Н. Попова, отсутствуют<sup>1</sup>.

Вокруг значительной музыки всегда существует значительная интеллектуальная аура – философские, эстетические, общехудожественные идеи и представления. Мировоззренческая позиция Попова своеобразна и отличается синтезом крайностей: самое древнее и самое современное. В отличие от поколения С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина, художественное мышление которых в значительной степени направлялось христианской религией, что привнесло в их музыку «крупность» образов и огромную эмоциональную силу, Попов никогда религией не вдохновлялся (имеются в виду традиционные мировые религии). Объектом его философского и музыкального мышления предстал весь Космос, вся Вселенная, также весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир, а в истории человечества – архаика, древность, фольклор, язычество, научные открытия и новые технологии. При этом в мировосприятии осталась привязка к собственно человеческому, поскольку искусство творится человеком, благодаря чему особое значение в произведениях придаётся эмоциональному началу. Его взгляд на музыку имеет и ещё одну сторону – ощущение её таинственности и загадочности, невозможности когда-либо быть постигнутой до конца.

По характеру музыкального языка творчество Попова обладает тем арсеналом приёмов и средств, который присущ XXI веку (говорят о «третьем авангарде»), как у французской сатуральной школы (Ф. Бедроян, Я. Робен, Р. Сендо), у российских композиторов Ю. Каспарова, С. Маковского, Я. Судзиловского, А. Хубеева. Для них характерно не только почти полное избегание звучаний мажора-минора (которые ещё так важны для С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке, Р. Щедрина), но опора на новейшие способы игры на традиционных инструментах, «препарирование» этого инструментария. Принципиальную же новизну вносят два важнейших компонента: *электроакустические технологии и синтез с мультимедиа* (как у И. Кефалиди, А. Наджарова).

Каким путём Попов пришёл к освоению этих двух направлений творчества, получив стандартное образование в российском вузе? Учасье в Московской консерватории, параллельно учебному процессу он неоднократно слушал мастер-классы ряда современных зарубежных композиторов: М. Андре, Ф. Бедрояна, А. Госсена, Ф. Леви, Ф. Леру, Р. Сендо (Франция), М. Фургона (Бельгия), О. Бианки, И. Феделе, Ф. Филлидеи (Италия) и др., посещал международные летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия), участвовал в различных международных междисциплинарных лабораториях новой музыки (Германия, Италия, Россия). По этому поводу он говорит: «Композиторское образование в вузе отличается некой консервативностью, я думаю, с этим никто не станет спорить. Композитор получает базовые знания от “А” до “Я”, необходимые для его профессии. <...> Мне лично эти мастер-классы дали невероятный толчок к развитию» [3].

Что же касается выработки им собственной философской позиции, синтезирующей древность и современность, то к ней ведёт постоянный, упорный поиск нового знания. Обратим внимание на некоторые факты биографии композитора. Родился Попов в провинциальном башкирском городе Белебее, где и начал своё музыкальное образование в районной музыкальной школе в классе Е. Перепелицы. В Уфе окончил Средний специальный музыкальный колледж по классу баяна, занимаясь и композицией (класс баяна – Н. Махней, класс композиции – И. Хисамутдинов). Первый шаг к преодолению инерции сделал уже в баянном классе.

Баян тогда понимался только как народный инструмент, и репертуар был соответствующий. Не желая идти по этой линии, Николай отыскивал ноты произведений современных композиторов – Вл. Золотарёва, С. Губайдулиной – и исполнял их. Оригинально приобщился к музыке А. Шнитке: написал «Фантазию на темы А. Шнитке» для трёх баянов с цитатами из разных сочинений композитора. А необычные сочинения были не только новы по гармоническому языку, но и неслыханны по способам игры (например, у Губайдулиной – баянные «стоны» глиссандо, тяжёлые вздохи мехов инструмента). Позднее, испробовав свои силы в музыке для фортепиано, органа, струнных, он продолжал сочинять для баяна: «Эпитафия» (2005), Квинтет для баяна, двух скрипок, альты и виолончели (2006), Соната для баяна (2007). Прочувшись всего лишь год в Уфимской академии искусств, Николай Попов поступил в Московскую консерваторию (2006).

В этом прославленном вузе он определился в класс В. Агафонникова. Там, как и раньше, тоннами изучал партитуры Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского. А педагог давал ему множество профессиональных советов, за которые ученик всегда был и остаётся ему благодарен.

На начальных курсах консерватории Попов сочинял в духе Шостаковича и через какое-то время понял, что ему в этом стиле всё совершенно ясно и он не может просто повторять язык другого композитора. Осознал также окончание в мировой музыке огромного периода тональной системы. Ощувив потребность в чём-то совершенно новом, на III курсе консерватории пришёл в класс сочинения И. Кефалиди с целью освоить технику электроакустической композиции. Кефалиди же не только воспринял опыт отечественной электроники, но и работал в зарубежных электронных студиях – Франции, Германии, Бельгии, США. В дальнейшем в электронной технике Николай продвинулся столь далеко, что в настоящее время, работая в научно-творческом Центре электроакустической музыки Московской консерватории (ЦЭАМ, руководимом И. Кефалиди), стал ведущим «электронщиком», без которого не обходится ни один концерт этого рода в музыкальных залах Москвы.

Но и погружение в мир электронной музыки, который кажется беспредельным, Попову показалось недостаточным. Следующей ступе-

ню восхождения для него стало видео, точнее, мультимедиа, что в определённые годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа – также необозримый мир: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет.

Какими же стремлениями направлялся этот неуклонный прогресс? Родившись в Башкирии (не будучи башкиром по национальности), он с детства интересовался незападными первоосновами культуры и мышления. Ему были открыты и язычество, и исламская религия. Большинство верующих башкир составляют мусульмане-сунниты. В народе же сохранились обряды от языческого прошлого. А по мнению Попова, старые культуры прорастают и в более поздние. Башкирский народ принадлежит к наиболее древним, его описывали Геродот и Птолемей. И вот эта древность истоков и увлекала Попова, он видел в ней путь к постижению Вселенной. При таком акценте в своём сознании на древности-Вселенной-Космосе, его не стали интересовать классические религии – ни ислам, окружавший со всех сторон, ни христианство. Он даже усмотрел в них способ управления людьми. В язычестве же автор новейшей музыки увидел путь возвращения к изначальному, первозданному, чистому. Сравним: и о русском язычестве исследователь О. Платонов писал, что «язычество для наших предков – скорее духовно-нравственная культура, чем религия» [4].

При этом им высоко ценится художественное наследие, порождённое, в частности, христианством. В таком отрешении от самих религий возникает любопытная параллель с одной из установок сегодняшнего дня: в великом и передовом во многих отношениях Китае правительство запретило религию для всех членов Коммунистической партии (мандат от 16 июля 2017 года). А численность членов КПК приближается к 90 миллионам человек.

Языческие башкирские элементы вызывают у Попова поэтическое восхищение. Он любит звучание курая, а это – языческий инструмент. Его восторгают народные легенды, например, как стоял тростник и от ветра запел. Всё это связано с кочевой жизнью древних башкир, степью, полем. И основы такого народного искусства – не европейские. Поэтому он спустя годы охотно принял заказ на балет «Аркаим», который вырос из его одноимённой мультимедийной композиции. Ему дорога гипотеза о том, что древнейшее городище Аркаим (III–II тысячелетия до н. э.)

могло быть прародителем башкирских поселений<sup>2</sup>. При этом экзотика фольклора впечатляет Попова и в русской народной музыке: он много ездил в экспедиции с В. Щуровым, слышал песни и северные, и южные. По его мнению, всё это – языки со своими сложившимися системами, и их опасно совмещать с другими системами: они тогда ломаются.

В оригинальную театральную постановку на 49 минут превратился «Аркаим» Попова при участии певицы М. Балашовой. Сочинение было названо «аудиовизуальным экспериментом» и исполнено в Приволжском филиале Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) «Арсенал» Нижнего Новгорода (2013). Символический сюжет обыгрывал вид городища Аркаим с его кольцами – внешним и внутренним – и эпизоды жизни древнего человека с его охотой (луки, стрелы, рога оленей), надеванием венка на девушку и т. д. Для совершения этих движений потребовались танцоры-мимы, один из которых воплощал мужчину в тибетской юбке-брюках. А лейт-героиней стала поющая девушка, поначалу совершающая омовение лица, а в конце застывающая в венке из лилий на фоне красного круга-солнца и чёрного круга-ночи. Главной музыкальной идеей стал синтез современности в виде электроники с архаикой как «вневременным» народным пением (М. Балашова), игрой солиста-перкуSSIONИСТА на шаманском бубне и других ударных. При этом звучания варгана и курая были обработаны в партии электроники. Кульминацией действия явился эпизод стонов и плачей (даже в электронной партии) с впечатляющим мимансом вокруг разбитого зеркала (вместо иконы). Художественным результатом стало втягивание слушателя-зрителя в некую магию в названных экзотически-языческих элементах и в фантастически-загадочной электронной партии. Сливаясь драматургически, обе стороны синтеза сохранили свою специфику, и народная лейттема никак не «сломалась» в столь новаторском окружении. Но и восприятие такого аудиовизуального «продукта» оказалось, как сказал бы Глинка, «равнодокладным знатокам и простой публике» [2].

Ещё один театральный проект, связанный с башкирским народным эпосом, – первый молодёжный национальный балет Республики Башкортостан «Водная красавица» («Хыу-хылыу»), написанный Поповым по заказу

Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева (2015). Хореографом выступил Р. Абушахманов.

Рядом с архаикой находится и мифология. Объединяет их манящая загадочность, таинственность. *Тайна* вообще должна считаться одной из эстетических категорий в искусстве. Автору статьи доводилось раскрывать эту идею в связи с творчеством С. Губайдулиной [7], которая, кстати, в своих взглядах на мир и искусство, будучи татаро-русской по национальности, выросшей в столице Татарии, заглядывала за пределы христианства в язычество и шаманизм, находя созвучие своему миропредставлению в творчестве любимого поэта – чуваша Г. Айги, в роду которого были шаманы.

Мифологическим сюжетом вдохновлено сочинение Попова «Песня Ульдры» для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель) и электроники (2013). Как чаще всего бывает в творческой жизни этого композитора, импульсом послужил определённый заказ. Ансамбль «Студия новой музыки» Московской консерватории осуществлял норвежский проект, где надо было отразить либо Норвегию, либо творчество Грига. Спонсором выступала норвежская нефтяная компания. С предложением создать музыку Студия обратилась к Попову. Тот сначала подумал о григевском материале, начал соответствующую работу, но она не пошла. Тогда он погрузился в скандинавский фольклор и там обнаружил фантастический персонаж, направивший его на тему ожидаемого произведения. Ульдра – красивая девушка, живущая в горах, вероломно заманивающая путников и убивающая их. В авторской аннотации к произведению Попов написал: «...говорят... в лесах и горах Норвегии слышатся порой гулкие и печальные звуки... Рассказывают... звуки эти возникают вместе с появлением красивого, в синем платье и с белой лентой в волосах существа по имени Ульдра – это её звуки... песни... Говорят, ... свою тайну она старательно скрывает от людей...»<sup>3</sup>. Но не контраст красоты и жестокости «заманил» здесь Н. Попова. В устном комментарии он дал другой вариант идеи произведения: «Когда я изучал эти истории, то наткнулся буквально на следующие слова: “Песни Ульдры – звуки, которые часто слышатся в горах. Они звучат тихо и печально”. Этот образ звуков в горах и стал отправной точкой для создания моей композиции» [3]. И добавил: «Как указано в мифах, она

одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации» [там же].

Чтобы говорить о художественном решении, необходимо принять к сведению вариативность данного произведения, что у Попова стало постоянной практикой в сочинениях с видео и электроникой. «Песня Ульдры» имеет варианты: с итальянским видеохудожником Э. Квинном, с московским видеохудожником А. Скорняковой, без видеоряда (как у Ансамбля современной музыки «Самрау», Уфа), с другим составом музыкантов, где вместо кларнета – саксофон (как в ГАМ-Ансамбле). Наибольшим приближением к мифу, на наш взгляд, становится вариант Скорняковой. Основным цветом выступает синий, от синего цвета платья Ульдры. Он сменяется промежуточным тёмно-зелёным и контрастным светящимся жёлтым. Далее снова возвращается синий со своим жёлтым контрастом. Такое возвращение отвечает музыкальной структуре произведения, имеющей чёткие трёхчастные очертания. Музыка начинается с тончайшего пейзажа гор, с тихих флажолетов скрипки и виолончели (пример № 1). Однако это совсем не тот образ нежного утреннего рассвета, какой мы знаем по пьесе Грига «Утро» из музыки к «Перу Гюнту». Здесь сразу же после начала раздаются тревожные постукивания, а затем и мрачнейшие вызывания виолончели в низком регистре (пример № 2). Пейзаж окрашивается ощущением недоброй странности происходящего. «Песни» же Ульдры звучат в виде развитой полифонии голосов ансамбля (пример № 3). Но голоса эти в середине пьесы переходят в явственные стоны у струнных инструментов (пример № 4). Заканчивается произведение растворением мифологической картины в долгих стихающих звуках.

#### Пример № 1 Н. Попов. «Песня Ульдры»

#### Пример № 2

#### Пример № 3

#### Пример № 4

Что же является ведущим в данной пьесе – зрительный или звуковой ряд? Несомненно, вся эмоционально-психологическая да частично и картинная сторона (горный пейзаж) выражены в музыке богатым разнообразием приёмов игры. Видеоряд, придуманный Скорняковой, лишь её дополняет, хотя и обогащает параллельным элементом сюжета – образом опасной красоты. Однако хорошо известный видеохудожник Квинн не посчитал необходимым идти по этому пути. Он привнёс лишь обособленные контуры струнных инструментов в виде деталей металлически-голубого цвета. Примечательно и то, что произведение оказывается состоявшимся вообще без видеоряда, как это продемонстрировал упомянутый уфимский Ансамбль современной музыки «Самрау».

Возвращаясь к целостной системе мышления Попова, ещё раз отметим, что древность, архаика, фольклор, легенды составляют в ней важный способ проецирования на самое крупное и необъятное, чем является Вселенная, Космос. Композитор вспоминает древних греков, соединявших в своем сознании музыку (интервалы), математику (числа) с соотношением планет, устройством мироздания (астрология). «Я уверен, что космос и музыка связаны непосредственно», – считает Попов. Думая о пракультурах, он позволяет себе такую метафору: «Космос – ещё большая пракультура, чем любая культура на Земле». И в то же время для человека XXI столетия Космос, естественно, наполняется знаниями, не ведомыми никаким древним эпохам.

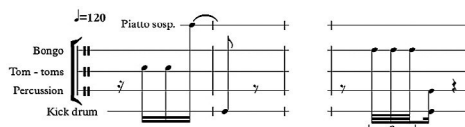
Произведения Попова, наиболее тесно связанные с космизмом, – это «Artra», «Nibiru 20/13» (оба 2013 года) и «NGC 300» (2014). Третье название относится, согласно Википедии, к ближайшему скоплению галактик, второе приписывают планете из шумеро-аккадской мифологии, первое придумано специально.

«Artra» («Арттра»), мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео, появилась благодаря предложению М. Пекарского создать пьесу для его ансамбля ударных в связи со 100-летием провала (именно так был озвучен заказ Пекарского) «Весны священной» Стравинского в 1913 году. Посвящена она известному перкуссионисту Д. Щёлкину. В названии сплелись несколько палиндромов со словом art – искусство: *art-tra* и *arts* как ракоход части фамилии Стравинский – *uksnivartS*. По мнению Попова, любой заказ можно насытить своими собственными идеями. И он решил обратиться не к партитурам Стравинского, а взять ту цитату его музыки, которая записана... на диске космического аппарата «Вояджер» (одного из двух), отправленного в 1977 году американцами за пределы Солнечной системы. Из позолоченного диска для инопланетян российский композитор отобрал два фрагмента: приветствие на 55 языках мира (там есть и русский) и отрывок «Плясок щеголих» из «Весны священной». При помощи электроники фразы на 55 языках он сжал в один комплексный звук, а основой партии ударных сделал ритмический повтор. Постепенно фигура ритмического повтора стала развёртываться в узнаваемую цитату из Стравинского: то, что казалось «нечитаемым», раскрылось как знакомое. Узнаваемые звуковые элементы «Плясок щеголих» прослеживаются в основном в партии электроники. Посмотрим на технику прорастания цитаты также и в партии ударных. Например, в т. 275–276, 280 проступают её ритмические мотивы как группы по 4 ноты. Хотя вычислены они сложнее: путём особой электронной модификации голоса человека (пример № 5). В т. 311 остаётся лишь один повторяемый аккорд из Стравинского (здесь на 5 шестнадцатых), а равномерный ритм литавры синхронно дублирует этот ритм (пример № 6). После этого явная цитата в электронном воспроизведении вступает в т. 321. Яркая тема из Стравинского в виде периодического ритма с резко аперiodическими акцентами составляет в результате тематический остов произведения. Оттеняется она

только пуантилистическим «пением» вибратона (пример № 7), подводящего к растворяющемуся завершению пьесы.

#### Пример № 5

«Арттра»



#### Пример № 6



#### Пример № 7



Мультимедийная пьеса «Арттра» имеет два варианта видеоряда: первоначально с сербом Т. Пóжаревым, много позже – с Э. Квинном. При создании произведения визуальная сторона закладывалась в него сразу же. Поэтому имеет смысл охарактеризовать решение Пожарева. Оно составляет параллельный ряд именно к преломлению Поповым музыки Стравинского. Сначала, когда цитата ещё скрыта, то и рисунок весьма абстрактен: поток мелких белых неровных кружков на чёрном фоне. А когда «Пляски щеголих» звучат уже совершенно явно, то свой «пляс» начинает и круг в центре экрана (фото 1). Динамически отмечены даже акценты у Стравинского: круг делает на них некие световые «выбросы». Неожиданно мелькает конкретика

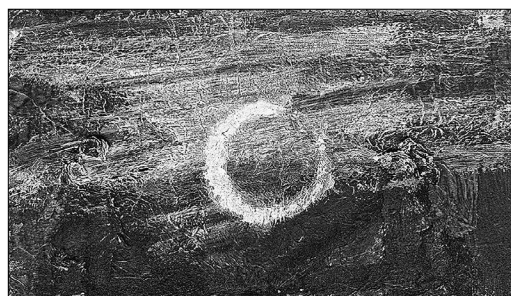


Фото 1. «Арттра»

рисунка: нарочито примитивные изображения людей и животных, как в доисторических пещерных рисунках культуры (фото 2).

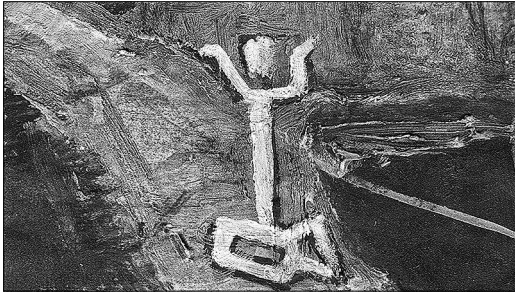


Фото 2. «Артра»

Появляются и древние орнаменты – геометрически-спиральные, цветочные. И это естественно отвечает эстетике Стравинского в его знаменитом балете. Ближе к концу Пожарев считает нужным замкнуть форму во времени и пространстве: устраивает репризу начального абстрактного потока с добавлением быстрого мелькания в нём моментов из середины. Отступая здесь от партитуры, он пополняет целое собственно музыкальной логикой. «Артра», задуманная как органичное аудиовизуальное единство, и оказывается высокохудожественным воплощением этой идеи, раскрывая тем самым заключённый в названии смысл: *art* – искусство.

В «Nibiru 20/13» («Нибиру 20/13») для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и электроники Попов по сюжету обращается к космологической мифологии. Нибиру – понятие шумеро-аккадской мифологии, в разных толкованиях – загадочная планета, которая, по представлениям древних, должна была врезаться в Землю и погубить её в декабре 2012 года. Произведение было создано по предложению Т. Гринденко для руководимого ею ансамбля «Opus posth». Совместный проект ансамбля Гринденко и Центра электроакустической музыки Московской консерватории назывался «Постапокалипсис в майе» и осуществлялся в мае 2013 года, что отражено в названии сочинения, а в игре слов ещё содержался намёк на предсказание конца света племенем майя. Но в мае 2013 года было вполне ясно, что вселенской катастрофы не произошло, отсюда и идея «постапокалипсиса». Помимо Попова, в концерте участвовали композиторы И. Кефалиди, А. Наджаров, Х. Гроссман (США), Дж. Джули-

ано (Италия).

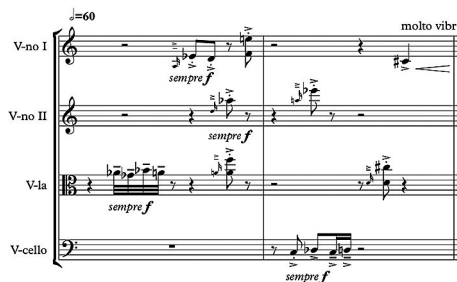
Что характерно для Попова, произведение имеет разные варианты. Один касается инструментального состава: вместо струнного квинтета участвует струнный квартет. Другой относится к видеоряду: помимо Скорняковой, своё представление о музыке показал Квинн. Оба видео были сделаны позже музыки и не имели прямого отношения к созданию пьесы. Однако в обоих наблюдаются идеи космизма.

В жанре мультимедийной композиции произведение не может не быть многослойным. Один слой «Нибиру» – музыка для струнного квинтета, записанная в обычной партитуре. Композиция имеет пятичастную концентрическую структуру А В С В1 А1 со связкой перед А1 и кодой. Тема А начинается высокими трепещущими флажолетами скрипок, рисующими небесное пространство (пример № 8). Тема В типа остранированного скерцо содержит как бы беспокойное движение жизни (пример № 9). Тема С с моноритмией голосов отдалённо напоминает некое подобие хорала, словно отпевания. Возглавляет тему даже трезвучие *c moll* (!), явно окрашивающее музыку в траурно-торжественный тон (пример № 10). В коде голоса струнных словно растворяются в безжизненном пространстве Вселенной (*ppp*, приём без вибрато у грифа). Но подлинная новизна сочинения начинается с композиционной активности электроники. Композитор разъясняет: «Изначально создаётся электронная часть партитуры, потом из неё как бы вынимаются некоторые голоса, которые в дальнейшем переоркестровываются в партии живых инструментов. Далее эти линии больше не звучат в электронике, а остаются только у акустических инструментов. Поэтому при исполнении сочинения создаётся впечатление, что электроника на них реагирует или продолжает их линии. При создании же всё идёт наоборот: идея – материал – электроакустическая композиция – ноты»<sup>4</sup>.

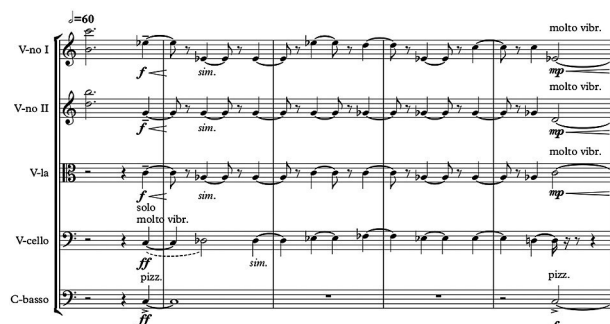
#### Пример № 8

#### «Нибиру 20/13»

## Пример № 9



## Пример № 10



Исходя из идеи, композитор получает в свои руки неслыханные по выразительности тембры. Благодаря им всё целое пронизывается экстраординарной тревогой и жутью. Так «срабатывает» легендарный сюжет. Уже начальное трепетанье тремоло не кажется спокойно-небесным. А странное «скерцо» наполняется апокалиптической тревогой. И здесь появляется самое невероятное: раздаётся некий страшный, пугающий голос – не человеческий, не звериный, не механический, а идущий неведомо откуда. Конечно, в нём как будто звучит сам апокалипсис. В звуковом отношении Попов его построил, соединив виолончель с преобразованным электроникой человеческим голосом. В партитуре он не записан. Концепция сочинения осуществляется только с привнесением электронной составляющей и показывает она новаторский, влекущий в далекие сферы экспрессии путь новейшей музыки.

Обратим внимание и на видеоряд, сочинённый Скорняковой. В нём в красках и рисунке прослеживается сюжет от чистоты неба к движению смертоносной планеты. Чистота неба передана светло-голубым цветом с потоком несущихся синих точек. Вскоре возникает рисунок обращённых друг к другу овалов и небольшой красный шар. Страшный голос изображён спо-

собом «взрыва» из единой точки во все стороны разных, но не светлых тонов. В коде красный шар становится угрожающе крупным, а в самом конце экран погружается в темноту. Таким образом, аудио- и видеоряды выдержаны в разных структурах: видео – в сквозной форме, аудио – в концентрической. Но непараллелизм составляющих в пьесах, созданных авторами разных специальностей, закономерен.

Новаторский поворот поколение российских 30-летних композиторов совершило и в такой совсем нетехнологической области, как музыкальные эмоции. Структурный прогресс послевоенного авангарда в своей кульминации у Булеза и во многом у Штокхаузена подвёл к отказу от тех миметических эмоций, которые вырабатывались в Европе, начиная с эпохи барокко, и насытил музыку исключительно эмоциями энергетическими<sup>5</sup>. А целая плеяда композиторов XXI века нашла необходимым вернуться именно к миметическим эмоциям, но придала им временами неслыханный облик. Показателем актуальности сделанного поворота может послужить, например, сочинение С. Маковского «Крик» (2014)<sup>6</sup>. В партитуре каждой нотной странице соответствует страница с названием одной из 12 эмоций, в которой должен исполняться нотный текст: гнев, апатия, эйфория и т. д.

Попов нигде не составлял каких-либо списков эмоций, но самому явлению эмоции он придаёт исключительное значение. На вопрос, намеренно ли он, как представитель своего поколения, сделал поворот, возвращающий музыке её природу, композитор ответил: «Не специально, но естественно». Ход его рассуждений таков: музыка произведена человеком, поэтому любое проявление человеческого в творчестве – сначала эмоция, потом музыка, но не наоборот. Наглядный пример для него – фольклорные плачи, когда народные мастера вселяют в своё пение чувство горя.

Однако сами типы эмоций для Попова вовсе не элементарны. По мнению композитора, если выразить в музыке стандартную радость, получится Кабалевский. Чуждыми ему оказываются и банальные грусть, тоска, веселье. Главную роль эмоций он видит в том, чтобы создать музыкальный посыл для встречной реакции человека. И эта реакция может быть различной в зависимости от восприятия индивида. Таким образом, диапазон эмоций в музыке настоящего



времени заметно шире, чем сохранила музыкальная традиция.

Если обратиться к показанным выше сочинениям Попова, то можно отметить следующие эмоциональные состояния. В представлении «Аркаим» исполняемая в народном стиле колыбельная полна глубокого спокойствия, окрашенного мягким, но по-фольклорному «нейтральным» тембром певицы, игра на бубне достигает большого возбуждения, а в драматической кульминации в звучании появляются стенания и натуралистический плач. В «Песне Ульдры» начальные тихо тянущиеся фоны быстро дополняются, как отмечалось, настораживающими ритмическими постукиваниями и мрачными взываниями в низком регистре, а в середине появляются фразы с очевидными вздохами и стонами. В «Артре» тихое, светлое начало сменяется напряжённо пульсирующим ритмом цитаты из Стравинского, а затем пополняется размягчающими певучими звукоточками вионофона. В «Нибиру» же все эмоции наделены остротой в связи с чрезвычайным мифологически-апокалиптическим сюжетом. Даже начальный «небесный» образ быстро проникается встревоженностью. Иронически беспокойно «скерцо», траурно-торжественен «хорал». Кроме того, как было особо подчеркнуто, найден уникальный по устрашающему эффекту некий неведомый голос, в котором акустические элементы – виолончель и человеческий голос – препарированы электроникой. Все данные примеры эмоций – миметические, но притом нетрадиционные, что говорит о новом завоевании молодых композиторов по сравнению с насаждением энергетических эмоций у структуралистов, новаторов XX века. Их действенность по отношению к слушателю и определяется Поповым как «то главное, что он хотел бы сказать».

Попов сочинил к настоящему времени более четырёх десятков произведений (включая ранние), в списке его опусов видны определённые предпочтения и избегания исполнительских средств. Его пока не интересует самый массово-популярный тембр – вокал. В пении единственное исключение составляет стилизованный народный голос в представлении «Аркаим» (оттуда выделены в отдельные номера песни «Горе» и «Можно познати»). Погружён композитор исключительно в инструментализм со взаимодействием его с электроникой и мультимедиа.

Из инструментов весьма привычным становится баян (аккордеон), с которым связано его исполнительское образование, а тот, начиная с Губайдулиной, стал авангардным инструментом. Помимо ранней Сонаты для баяна, «Музыки» для баяна, струнных и ударных, Попов создал новаторскую «Биомеханику» для аккордеона, электроники, видео и света, а также «Martellato/2» для аккордеона, электроники и видео, «Н/5» для аккордеона и электроники, ввёл этот тембр в сочинения «Cantando ma non troppo» для флейты, баяна, саксофона, электроники, «Флаг молодых» с видео, «ANF-93» для ансамбля и электроники. Значительное внимание уделено ударным: «kraMP» и «Artra» для ударных и электроники, «Erwartung» для ударных, ансамбля, электроники и видео, «Duo-D» для ударных, электроники и видео. При этом в «kraMP», заказанном Марком Пекарским, имя исполнителя зашифровано в названии, в ракоходном порядке: P[ekarsky] Mark. Совершенно необходимыми, благодаря своей гибкости, выступают струнные: скрипка, виолончель (указывались флажолеты, *glissando*, кантилена в «Песне Ульдры» и «Нибиру»), также квинтет, как вариант – квартет струнных (в «Нибиру»). Пьеса «Espace a la S» для скрипки, электроники и видео выделяется тем, что в основу положены отрывки из Шести капризов С. Шаррино, в свою очередь отражающих капризы Паганини, и «цитирование» Попова заключается в воспроизведении скрипичных жестов в фактуре. Удивляет своей лиричностью ведущая тема виолончели в сочинении под названием (из-за случая в биографии) «KCI\_23/11» для виолончели, электроники и видео. Редкое обращение к фортепиано содержится в «SynchroSynth» для фортепиано, электроники и видео. В ансамбли вводятся и духовые с новейшими приёмами исполнения. Классический оркестр использован только в сравнительно ранних сочинениях: «Чудо-дерево» для чтеца и симфонического оркестра, симфонический фрагмент «Raggst» (дипломная работа в Московской консерватории, название – игра слов).

В связи со столь принципиальной ролью электроники перед композитором встала проблема *живого и неживого* (когда-то Губайдулина назвала так свою единственную электронную пьесу – «Vivente – non vivente», 1970). А эта проблема философична. Музыка как живое стала для Попова критерием также и в художественной оценке произведений: если он ощущает эту



«живость» в музыке какого-либо композитора, он готов её слушать, и наоборот. Электронные средства для него поделились на живые и мёртвые: всё, что звучит в реальном земном акустическом пространстве – живое, готовые звуки на компьютере – мёртвое. И к пространственно живому у него относятся звучание и комнаты или улицы, и скрип двери, и запускаемый мотор, и скрежет прессуемого металла (последнее использовано в «kraMP»). По его ощуще-

нию, шумы богаче «дистиллированного» звука. И здесь открывается секрет содержательности и экспрессии электронной «материи» композитора: она произведена от «живого» материала.

Миропредставление Попова универсально: его влекут Космос и легенды, звучание Земли и искусство людей, притом и незапамятных времён, и современности. Пронизанность же его художественного воображения «жизнью» всякий раз придаёт новизну музыке.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В данной статье использованы беседы автора с Николаем Поповым 20 апреля, 16 и 22 июня 2017 года.

<sup>2</sup> В научном мире до сих пор дискутируется вопрос о связи культуры Аркаима с разными ныне существующими культурами и языками. Общность с Башкирией выражается в принадлежности башкирского языка, как и слова «аркаим», тюркской лингвистической группе, где «аркаим» означает «спина», «хребет». А в четырёх километрах от городища расположена ещё и гора Аркаим. Кроме того,

на юго-востоке Башкортостана были найдены поселения типа городища Аркаим.

<sup>3</sup> Архив Студии новой музыки при Московской консерватории.

<sup>4</sup> Ответ на вопрос автора статьи от 10 октября 2017 года.

<sup>5</sup> Миметические эмоции – подражающие человеческим чувствам, энергетические – обладающие только напряжениями и разрядами, подъёмами и спадами. Введение понятий см. в кн.: [6, с. 77–78].

<sup>6</sup> Его анализ дан в кн.: [1, с. 199–203].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Купровская Е. На пределе звука. Эстетика перенасыщения в музыке XXI века. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. 207 с.
2. Лыскова С. Путь к граду Аркаиму: аудиовизуальный эксперимент. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> (Дата обращения: 31.07.2017).
3. Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс» / материал подготовила Е. Кравцун. 20.09.2013. URL: [www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808](http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808) (Дата обращения: 29.07.2017).
4. Платонов О. Русская цивилизация: энциклопедия. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian\\_hystory/924](http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924) (Дата обращения: 31.07.2017).
5. Попов Н. Электроакустическая композиция. URL: [http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik\\_Popov\\_text-1.pdf](http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov_text-1.pdf) (Дата обращения: 29.07.2017).
6. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М.: Альтекс, 2012. 348 с.
7. Холопова В. Н. «Тайна» как несформированная категория теории искусства и её присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии с любовью: к 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной. М., 2014. С. 32–48.
8. Шорникова А. В. О взаимодействии аудио- и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3 (28). С. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.020-026.

*Об авторе:*

**Холопова Валентина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3368-1503**, [v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)

## REFERENCES

1. Kuprovskaya E. *Na predele zvuka. Estetika perenasyshcheniya v muzyke XXI veka* [At the Limit of Sound. Aesthetics of Saturation of Music in the 21st Century]. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. 207 S.
2. Lyskova S. *Put' k gradu Arkaimu: audiovizual'nyy eksperiment* [The Path to the City of Arkaim: Audiovisual Experiment]. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> (31.07.2017).
3. Nikolay Popov: «Dlya menya rabota s videokhudozhnikom – neveroyatnyy protsess» [Nikolai Popov: “For Me, Working with a Video Artist is an Incredible Process”]. The material was prepared by E. Kravtsun. 20.09.2013. URL: [www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808](http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808) (29.07.2017).
4. Platonov O. *Russkaya tsivilizatsiya: entsiklopediya* [Russian Civilization: Encyclopedia]. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian\\_hystory/924](http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924) (31.07.2017).
5. Popov N. A. *Elektroakusticheskaya kompozitsiya* [Electroacoustic Composition]. URL: [http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik\\_Popov\\_text-1.pdf](http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov_text-1.pdf) (29.07.2017).
6. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]. Moscow: Al'teks, 2012. 348 p.
7. Kholopova V. N. «Tayna» kak nesformirovannaya kategoriya teorii iskusstva i ee prisutstvie v tvorchestve Sofii Gubaydulinoi [“Mystery” as an Unformed Category of the Theory of Art and its Presence in the Works of Sofia Gubaidulina]. *Sofii s lyubov'yu: k 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoi* [To Sofia with Love: Towards the 80th Anniversary of Sofia Asgatovna Gubaidulina]. Moscow, 2014, pp. 32–48.
8. Shornikova A. V. O vzaimodeystvii audio- i videoryadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Raykha – Beril Korot [About the Interaction of the Audio and Video Elements in the Composition “Three Tales” by Steve Reich and Beryl Korot]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3 (28), pp. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.020-026.

*About the author:*

**Valentina N. Kholopova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3368-1503**, [v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)

