

DOI 10.15826/koinon.2022.03.1.010

УДК 78.071.1 Эдисон Денисов«19» + 78.036(44) + 78.072.2:141.7

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ: ФРАНЦУЗСКИЙ СЛЕД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Е. О. Купровская-Брюжман

независимый исследователь
Санс, Франция

Аннотация: Предмет исследования в статье — жизнь и творчество композитора Эдисона Денисова в контексте связей с французской культурой. Изучение этих связей на протяжении полувека позволяет заполнить «белые пятна», во-первых, в более обширной теме русско-французских культурных связей: советские и постсоветские контакты и влияния, изученные на репрезентативном материале музыкального искусства, во-вторых, в теме локальной, но не менее важной: роль Франции и ее культуры на протяжении всей жизни Э. Денисова. Жизнь и творчество Э. Денисова представляет собой в значительной степени успешную и многогранную презентацию французского «следа» в российской культуре второй половины XX века. Материал, привлекаемый для анализа, многоаспектен: биографические вехи знакомства с французским искусством (музыка, литература, живопись) и языком; разнообразные контакты с представителями французской культуры: писателями, композиторами, музыкантами, ансамблями и оркестрами; обращение к текстам литераторов (Б. Виан, Ж. Батай) при написании музыкальных произведений; погружение в философские и гуманитарные тексты (Р. Барт, М. Фуко, Ж.-П. Сартр); влияние математики и структуралистского метода на мастерство композитора (А. Пуанкаре, К. Леви-Стросс); творческий диалог с трудами композитора и теоретика П. Булеза; роль Франции в продвижении музыки композитора на Западе; активная просветительская деятельность Денисова в продвижении французской музыкальной культуры в России. Отдельный раздел в статье посвящен анализу влияния на Денисова французских композиторов, участию в восстановлении и оркестровке неоконченной оперы Клода Дебюсси «Родриго и Химена». В статье сделан акцент только на вокальных произведениях композитора. Подробно рассмотрены сочинения на стихи французских поэтов (Ш. Бодлер, Ж. де Нерваль, Б. Виан, Р. Шар, А. Мишо, Ж. Батай), опера «Пена дней» по роману Б. Виана, опера «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо. Описаны реакции французской прессы и профессионального музыкального сообщества на творчество Денисова.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, российская музыкальная культура второй половины XX века, французская музыкальная культура второй половины XX века, вокальные опусы Э. Денисова, структуралистское мышление в музыкальном искусстве.

Для цитирования: Купровская-Брюжман Е. О. К вопросу об истории русско-французских культурных связей: французский след в жизни и творчестве композитора Эдисона Денисова // Koinon. 2022. Т. 3. № 1. С. 134–160. DOI: 10.15826/koinon.2022.03.1.010

ON THE HISTORY OF RUSSIAN-FRENCH CULTURAL TIES: A FRENCH MARK ON THE LIFE AND ARTWORK OF THE COMPOSER EDISON DENISOV

E. O. Kouprovskaja-Bruggeman

independent researcher
Sens, France

Abstract: The subject of research in the article is the life and work of the composer Edison Denisov in the context of connections with French culture. The study of these over-the-half-century-long ties makes it possible to fill «white spots», first, in the broader subject of Russian-French cultural relations: Soviet and post-Soviet contacts and influences studied on the representative material of musical art, second, in the topic of local but no less important: the role of France and its culture throughout E. Denisov's life. The life and work of E. Denisov is a largely successful and multifaceted presentation of the French «footprint» in Russian culture in the second half of the 20th century. The material to be analyzed is multidimensional: biographical references to French art (music, literature, painting) and language; various contacts with French culture: writers, composers, musicians, ensembles and orchestras; Literary texts (B. Vian, G. Bataille) when writing music; the immersion in philosophical and humanitarian texts (R. Bart, M. Foucault, J.-P. Sartre); influence of mathematics and the structuralist method on the composer's mastery (H. Poincaré, C. Lévi-Strauss); creative dialogue with works of a composer and theorist P. Bulez; the role of France in promoting Denisov's music in the West; active educational activity of Denisov in promoting French music in Russia. A separate section of the article analyzes the influence of French composers on Denisov, and also highlights his participation in the restoration and orchestration of the unfinished opera of Claude Debussy «Rodrigo and Ximena». The article focuses only on the composer's vocal works. The author thoroughly examines the works on poetry of French poets (Ch. Baudelaire, G. de Nerval, B. Vian, R. Char, H. Michaud, G. Bataille), the opera «Froth on the Daydream» based on the novel by B. Viana, the opera «Four Girls» on the play by Pablo Picasso.

Keywords: Edison Denisov, Russian music in the second half of the twentieth century, French music in the second half of the 20th century, E. Denisov's vocal opus, structuralist thinking in the art of music.

For citation: Kouprovskaja-Bruggeman, E. O. (2022), "On the History of Russian-French Cultural Ties: A French Mark on the Life and Artwork of the Composer Edison Denisov", *Koinon*, vol. 3, no. 1, pp. 134–160 (in Russian). DOI: 10.15826/koinon.2022.03.1.010

Введение

Актуальность проблемы, вынесенной в заголовок статьи, имеет ряд оснований, о которых мы выскажемся кратко. Тема русско-французских связей имеет давнюю исследовательскую традицию и обширный свод источников. Внутри этого значительного по объему потока публикаций есть «белые пятна», касающиеся и определенных периодов, и персон. В поздний советский период, например, по объективным причинам были практически невозможны прямые контакты с деятелями культуры капиталистических стран — все коммуникации контролировались властью и должны были иметь официальную санкцию. Печатная продукция, гастроли театров, концертная деятельность носили чрезвычайно избирательный характер, информация попадала к советскому потребителю дозированными порциями. Тем не менее влияние на советских творцов американского и западноевропейского изобразительного искусства, литературы, кинематографа и частично театра описано в научной и мемуарной литературе, хотя не в полной мере. Существует внушительный корпус текстов, посвященный различным аспектам связей между советскими писателями, художниками, кинематографистами с зарубежными коллегами.

К числу «белых пятен» можно отнести информацию о связях и влияниях в музыкальной сфере. В целом о советской музыкальной академической системе, о специфике образования, о роли широкого культурного контекста в формировании композиторов, чье творческое созревание пришлось на советский период, написано мало. Причин этой ситуации множество, мы не ставим себе цель в данной работе их выявлять, но очевидно, что это очень сложная исследовательская задача. Сложность связана и с тем, что для решения этой задачи необходимо иметь, во-первых, репрезентативную источниковую базу, во-вторых, методику анализа источников.

В случае с советской музыкальной сферой это сделать особенно трудно, так как многие вещи, касающиеся знакомства с зарубежной музыкальной, философской и художественной литературой, не проговаривались и не фиксировались в письменных документах. Музыканты не писатели или режиссеры, чьи профессиональные компетенции часто выражаются в хорошо

отрефлексированных записях: дневниках, рабочих экспликациях будущих работ, книгах, статьях, в том числе имеющих научный характер, и т. п. Что касается метода анализа источников, всякий ученый, имеющий дело, например, с эго-документами (дневниками, письмами, автобиографиями), хорошо знает, что упоминание того или иного факта или суждения в подобных источниках требует сопоставления с другими документами, чтобы достичь более или менее объективного вывода. Для того чтобы эта методика работала и давала результаты, необходимо иметь в наличии значительный корпус источников и документов. Можно уверенно утверждать, что огромная часть источников, касающихся жизни, образования и творчества российских композиторов XX века, еще ждет своих исследователей. Особенно это касается проблемы контактов и влияний зарубежных культур.

Еще одно «белое пятно» — влияние французской культуры на советских композиторов во второй половине XX века, гораздо больше внимания исследователей было уделено иным культурным влияниям. Кроме того, творчество композиторов послевоенных поколений пока изучено недостаточно полно. Впрочем, даже в анализе творчества и биографии классиков советской музыки (С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других) до сих пор многое не описано, прежде всего состав их контактов с зарубежной музыкальной средой и возможные инокультурные «следы» в творчестве.

Предмет нашего исследования представляет собой редкий случай, когда возникают продуктивные возможности заполнить сразу несколько «белых пятен» в истории музыкальной культуры. Эдисон Денисов — в высшей степени репрезентативная персона для раскрытия данной темы. Во-первых, жизнь и творческий путь Эдисона Денисова (1929–1996) тесно связаны с Францией и органично вписываются в историю русско-французских культурных связей. Эти связи (очные и заочные, непосредственные и опосредованные чтением или другими форматами) носили неслучайный характер, так как были долгосрочными, регулярными и многоаспектными. Начавшись в советский период, они продолжались и позже, когда стало реально воплотить замыслы прямого участия в культурной жизни Франции. Все это позволяет утверждать, что французская интеллектуальная и музыкальная культура самым серьезным образом вошли в существо его мировоззрения. Во-вторых, автор статьи, благодаря биографическим обстоятельствам, близкому знакомству с композитором и его окружением на протяжении длительного периода, владения личным архивом и достоверным знанием о фактах жизни и творчества из первых рук, имеет возможность точного и полного описания «следов» контактов с французской культурой Эдисона Денисова.

Приведем еще несколько аргументов биографического плана в пользу актуальности и значимости выбора предметом исследования жизни и творчество Эдисона Денисова.

Франция сыграла решающую роль в продвижении музыки Денисова на Западе. Она была одной из первых стран, где прошли зарубежные премьеры денисовских произведений. Именно французское Министерство культуры сделало ему самый первый в его жизни заказ на сочинение (Струнное трио, 1969). Позже пришли заказы на сочинения от оркестров и ансамблей. Среди них Первая камерная симфония для ансамбля 2Е2М (1982); «В высоте небес» на тексты Жоржа Батая для ансамбля InterContemporain (1985); Первая симфония для большого оркестра (1987), написанная по просьбе Даниэля Баренбойма для Оркестра де Пари и др.

Франция отдала дань почтения заслугам Денисова в области французской культуры. Он был награжден орденом Офицера литературы и искусств (1986) и является лауреатом Большой Премии города Парижа (Grand Prix de la Ville de Paris, 1993).

Франция стала второй родиной для Денисова, когда в 1994-м французские врачи спасли его после страшной автокатастрофы в Подмоскowie. Два последних года его жизни прошли в Париже, а последним пристанищем стало парижское кладбище Сен-Манде.

Формирование французской линии в его мировоззрении происходило сначала в России — под воздействием определенных людей из его окружения, а в дальнейшем благодаря поездкам и пребыванию во Франции и общению с различными ее представителями. Тяга к французской культуре проявила себя в ранней молодости, в возрасте 23–24 лет, когда, испытывая неодолимое желание читать в подлинниках Стендаля, Бальзака, Бодлера, Денисов самостоятельно выучил французский язык.

Поскольку предмет нашего исследования многогранен, мы рассмотрим последовательно выделенные нами аспекты, исходя из того, что *взаимоотношения Денисова с французской культурой и с музыкальной жизнью проходят в нескольких плоскостях:* влияние французской культуры на формирование мировоззрения композитора; влияние его личности и творчества на французских музыкантов, композиторов и исполнителей; общественная деятельность Денисова как просветителя, организатора и пропагандиста русской музыки во Франции и французской музыки в России, и наконец, конкретные влияния французской музыки на композиторское творчество Денисова.

Цель настоящей статьи — показать влияние французской культуры на формирование Денисова, композитора, аналитика, общественного деятеля, и продемонстрировать на примерах, как это влияние отразилось в его мировоззрении, музыке и музыковедческих трудах.

Жанр, на который мы ориентируемся в нашем исследовании, можно квалифицировать как историко-биографический очерк. Этот формат академического письма предполагает точное следование фактам, опору на документы и учет исторического контекста. Наши наблюдения почерпнуты из биографических

данных, статей и книг Денисова, его высказываний в интервью и из книги бесед с Дмитрием Шульгиным [Шульгин 1998], переписки, а также из личных воспоминаний о десяти годах совместной жизни с композитором.

В отечественном музыкознании эти аспекты до сих пор не были выявлены со всей необходимой глубиной. Они затрагивались лишь поверхностно в статьях, посвященных опере Денисова «Пена дней» по одноименному роману Бориса Виана [Григорьева 2019; Денисова 1994; Новикова 2004; Словохотова 2020; Соколова 1991; Соколова 1995; Ценова 1990], а также в статье Владислава Тарнопольского о вокальном цикле Денисова «Жизнь в красном цвете» на стихи того же писателя [Тарнопольский 2015]. Все они в основном сконцентрированы на отношении Денисова к творчеству Виана. Отдельные замечания о французском влиянии непосредственно на музыку Денисова содержатся в книге «Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки» [Курбатская, Холопов 1998]. По мнению Курбатской, оно проявляется «в изысканной утонченности и раскованности высказывания, в повышенном внимании к тембро-красочным и пространственным факторам музыкальной ткани <...>, в свободе, зыбкости, неквадратности метроритмических построений» [Там же, с. 218].

Задачи нашей статьи — отследить и собрать воедино биографические факты из жизни Денисова, связанные с французской культурой, проследить их влияние на его мышление и творчество, дать панораму его сочинений на французском языке и прокомментировать их место в художественном мире композитора. Биографическая часть данных материалов была изложена в нашей книге «Мой муж Эдисон Денисов» [Купровская 2014]. В синтезированном виде они публикуются впервые.

Консерваторские годы. 1951–1959

Денисов закончил Московскую консерваторию и аспирантуру по классу композиции Виссариона Яковлевича Шебалина (1902–1963) — композитора, педагога, общественного деятеля. Уникальность и значение этой личности нам еще предстоит оценить.

«Забываясь о развитии общей культуры и эрудиции своих учеников, Виссарион Яковлевич часто беседовал с нами не только о музыке, но и о живописи, литературе или о новейших открытиях науки, — вспоминал Денисов. — Очень часто наш разговор переходил от Стравинского к Пикассо, от Пикассо к Элюару или Камю, и мы часами просиживали, беседуя о том или ином примечательном явлении современного искусства» [Денисов, Николаев 1984, с. 27].

Шебалин прекрасно владел французским языком, выписывал из Франции книги, журналы, ноты. Частично этому способствовали контакты по линии Общества дружбы СССР — Франция: Шебалин был членом его правления,

а в 1956 году стал заместителем председателя Ильи Эренбурга. При изучении вокальных сочинений Дебюсси или Равеля Виссарион Яковлевич мог со знанием дела объяснить ученикам особенности вокальной музыки этих композиторов, вызванные спецификой французской просодии.

«Французское» формирование Денисова происходило также благодаря общению с некоторыми консерваторскими студентами. Среди них фигурой огромного масштаба был Андрей Волконский (1933–2008). Аристократ из княжеского рода Волконских, он родился в Женеве, учился во Франции (фортепиано у Дино Липати и композиции у Нади Буланже) и прибыл в Россию в 1947-м. Он отличался экстравагантным характером и презирал какие бы то ни было правила и законы.

Благодаря западному образованию и энциклопедическим знаниям в области музыки разных эпох от Средневековья до современности Волконский, по воспоминаниям Денисова, «первым начал писать музыку, которая была абсолютно далека от того, чему нас учили в консерватории, и от того, что мы слышали вокруг себя» [Шульгин 1998, с. 27–28], «он первый открыл те двери, за которыми мы искали новое в искусстве» [Холопов, Ценова 1993, с. 157].

Благодаря Волконскому Денисов не только получил возможность углубить свой французский (хотя они общались по-русски), но «товарищ князь», по меткому выражению Марка Пекарского, способствовал «исторической», хотя и заочной, встрече Денисова с писателем Борисом Вианом, роман которого «Вьрви-сердце» мгновенно сразил и сердце, и ум Денисова, и стал предвестником будущей оперы «Пена дней».

Из внеконсерваторских связей французским влиянием было отмечено знакомство с художницей Анной Дмитриевной Стахеевой. Если первоначально увлеченность живописью родилась под влиянием Шебалина, то общение со Стахеевой углубило и расширило познания Денисова в области живописи XX века. У Стахеевой была хорошая библиотека французских книг, которые она охотно одалживала молодому человеку. Страстно увлеченный живописью и особенно современным искусством, Денисов и сам с ранней молодости и до самых последних лет жизни был заядлым посетителем букинистических магазинов, где проводил немало времени в поисках потенциальных библиографических сокровищ.

В середине 1950-х годов он приобрел в букинистическом магазине оригинальное издание «Маленького принца» Антуана Сент-Экзюпери, вышедшего во Франции по тем временам относительно недавно — в 1946 году. Увлеченный, Денисов тогда же сам перевел начальные главы книги, перерисовывая в тетрадку рисунки автора.

Таким образом, французское образование Денисова восходит к трем гуманитарным полюсам: музыка, литература, живопись. К ним следует добавить строго научную дисциплину — математику.

Денисов и математика

По первому образованию Эдисон Денисов — математик; в 1951 году он закончил физико-математический факультет Томского государственного университета по специальности функциональный анализ. Перед тем как начать учебу в Московской консерватории, он поступил в аспирантуру ТГУ, где ему прочили блестящую карьеру ученого.

Математическое образование оказало неоспоримое влияние на него как на композитора. Впоследствии Денисов неоднократно говорил о важном для него значении «школы логического мышления», пройденной в Томском университете. Именно там он приобрел «способность отбрасывать ненужные детали и находить единственно правильный путь. <...> Путь композитора — это всегда путь отбрасывания случайного и несущественного и, напротив, сохранения всего существенного и истинно ценного. <...> В музыке все, как в математике, — те же пути от первой идеи до окончательной ее реализации, до доказательства или, если счастье, до открытия, находки» [Шульгин 1998, с. 48].

При всей важности цифровых разработок, реализованных Денисовым на протяжении всей его композиторской деятельности, влияние математики на музыку Денисова находится скорее в зоне ее высших проявлений, о которых композитор говорил так: «Мы попадаем в тайну, трогаем ее границы, за которыми нет человека, человеческого мышления, человеческого существования, и дальше начинается мир, в который наша мысль просто не может проникнуть и только по одной причине — дальше идет область Бога. <...> И вот здесь-то для меня и начинается музыка в самых высших своих проявлениях — музыка духовная, истинная музыка. <...> Практически и музыка, и математика, они где-то вместе уходят в эту область Духа, где для меня нет разницы между тем и другим» [Там же, с. 49].

В силу ли первого образования, под влиянием ли семейного окружения (отец его был радиофизиком и изобретателем) Денисову был присущ аналитический картезианский склад ума. Его музыкальная мысль — ясная, строгая и классичная, что проявляется, в частности, в трактовке музыкальных форм, а также в используемых им жанрах — симфониях, концертах, сонатах, квартетах, трио и т. п.

Аналитический склад ума Денисова проявился в многочисленных теоретических работах, посвященных композиторской технике, с подробным разбором сочинений самых разных композиторов. Особенный интерес представляют две статьи, в которых излагаются особенности и механизмы творческого процесса: «О композиционном процессе» [Денисов, 1986] и «Композиционный процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании» [Денисов, 1972].

Подобно тому как ученый биолог расчленяет бабочку, Денисов методично и как бы со стороны исследует специфику и проблематику композиционного процесса: «При композиционном процессе одновременно вступают в работу различные слои человеческого сознания, а роль подсознательного возрастает в огромной степени. То, что кажется в данный момент не участвующим в работе нашего сознания, и даже больше — полностью исключенным из него, — существует в подсознании и проходит собственный путь эволюции, превращаясь из неоформленно-туманного в четко сформулированное. Особенно ярко вступает в работу подсознание в те моменты, когда композитор наиболее поглощен и увлечен работой. Подобные моменты обычно называют „вдохновением“. Подсознание иногда настолько быстро и точно диктует решения, что композитор превращается почти в автомат, записывая то, что кажется ему формирующимся помимо его воли и сознания. Возникает ощущение, словно чья-то чужая воля начинает водить нашей рукой и диктовать нам свои условия. <...>. Подобное взаимодействие сознательного с бессознательным присутствует в любом творческом процессе. Жорж Адамар в книге „Исследование психологии процесса изобретения в области математики“ [Адамар 1959] подразделяет творческий процесс на три этапа, весьма сходные с описанными выше, и называет их „подготовкой“, „инкубацией“ и „озарением“» [Денисов 1986, с. 13–14].

Как видим, для подтверждения своих идей Денисов дает отсылку к труду не музыканта, а математика, причем французского. Из статьи явно следует, что Денисов тщательнейшим образом изучил книгу Ж. Адамара и напечатанное в качестве приложения к ней эссе А. Пуанкаре «Математическое творчество». Один из постулатов Пуанкаре цитируется Денисовым полностью и не случайно, поскольку композитор мог бы сказать эти слова сам: «Творить — это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить — это уметь распознавать, уметь выбирать» [Адамар 1959, с. 137].

Особую роль в формировании композиторского мышления сыграла топология — одна из наиболее абстрактных ветвей математики. Напомним, что основоположником топологии как науки был француз Анри Пуанкаре. Ее бурное развитие в XX веке не случайно совпадает с рождением и эволюцией абстрактного искусства.

«Когда я впервые начал изучать топологию, — говорил композитор, — это воображаемое пространство, которое обычное человеческое воображение даже и представить себе не может, не говоря уже о четвертом и других измерениях, об ограниченных областях логического мышления, когда наступает область парадоксов, то мне показалось, что я погружаюсь в мир, где исчезает мир обычных вещей» [Шульгин 1998, с. 49].

Неудивительно, что впоследствии композитор неоднократно повторял: «Я не люблю одномерную музыку».

В творческом мышлении Денисова находит место и теория множеств. Денисов считал возможным ее применение в музыке: «Фактически можно выразить все детали композиционного процесса в терминах теории множеств и оперировать при анализе музыкальных произведений положениями этой теории, распространенной на множество звуковых объектов. Само музыкальное произведение является множеством, вполне подпадающим под определение Г. Кантора, и закономерности его организации вполне поддаются математической формализации» [Денисов 1972, с. 16].

Просветительство

С ранней молодости Денисов был охвачен страстной жаждой познания и постоянно пополнял свой кругозор — и в музыкальной сфере, и в искусстве вообще. А пополнив свои знания, он тут же старался поделиться ими с друзьями и единомышленниками. Подобно Прометею, он был одержим желанием распространять знания, как свет, поэтому в профессиональном и дружеском кругу он зарекомендовал себя как просветитель. Щедрость, с которой он делился нотами, книгами, аудиозаписями, была легендарной. В этом отношении он был истинным просветителем своей эпохи в русле французских просветительских традиций.

Денисов-аналитик. Структурализм

К научной деятельности Денисова можно отнести его музыковедческие статьи о творчестве Дебюсси, Бартока, Прокофьева, Шостаковича среди прочих. Эти работы не только предоставляют ценный материал для изучения творчества названных композиторов, но и послужили моделями анализа для нескольких поколений музыковедов. В анализе музыкальных произведений Денисов опирался преимущественно на структуралистский подход, хотя сам он никогда не определял его как таковой. Однако нетрудно догадаться, что он во многом сформировался благодаря тем авторам, труды которых заполняли полки его библиотеки — Фердинанд де Соссюр, Клод Леви-Стросс, Ролан Барт.

Несомненно, что на Денисова-музыковеда повлияли и труды французского композитора Пьера Булеза — также блестящего аналитика, который системно внедрял структуралистский метод в свои теоретические работы. Денисов хорошо знал его первую книгу, вышедшую во Франции в 1963 году, — «Мыслить музыку сегодня» [Boulez 1963]. Он даже переводил ее на русский язык — ввиду публикации, которая в советское время разрешена не была. С этого времени, т. е. с начала 1960-х годов, структуралистский метод исследования музыкальных произведений стал для Денисова основным. Впоследствии он приобрел и изучал все книги Булеза. Дружеские отношения с французским

мэтром позволяли им проводить долгие беседы, касающиеся и вопросов творчества. Можно предположить, что привязанность Денисова к структуралистскому типу мышления подпитывалась этими встречами.

Французская культура в эстетике Эдисона Денисова

Из внешних влияний на музыку Денисова наиболее сильно ощущается воздействие французской композиторской школы. Не случайно французы прозвали его «самым французским из русских композиторов».

В книге бесед с Дмитрием Шульгиным содержится такое признание Денисова: «...если говорить о каких-то влияниях, которые вполне очевидны для меня, — это прежде всего влияние французской школы вообще и Дебюсси в частности. Это для меня один из самых больших композиторов; а если употребить совершенно не любимое мною слово, то и один из самых авангардных. Он видел гораздо дальше и глубже, чем, скажем, Стравинский или Шёнберг. И меня его „уроки“ вели гораздо дальше, чем „уроки“ этих композиторов» [Шульгин 1998, с. 24].

Влияние Клода Дебюсси на Денисова — сюжет объемный и мог бы составить тему отдельного исследования. Достаточно подробным исходным материалом для этого может служить статья «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [Денисов 1986], поскольку все, что Денисов говорит о Дебюсси, можно отнести и к нему самому.

Денисов считал, что истинная традиция, рожденная Дебюсси, состоит «в ином, нежели у его предшественников, ощущении музыкальной материи» [Там же, с. 91]. Именно Дебюсси привнес в музыку многомерность музыкального пространства, прозрачную «дышащую» фактуру, красочную тембровую драматургию. Эти факторы сильно повлияли на музыку всего последующего столетия и, конечно, на Денисова.

Наиболее показательным с точки зрения структуралистского подхода нам кажется следующее высказывание: «Музыка Дебюсси конструктивно точна, все его формы строго выстроены и тщательно продуманы в мельчайших деталях, но конструктивность эта совсем иного плана, нежели у С. Франка или композиторов немецкой школы. Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно. Мы ее где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же видим при анализе). Дебюсси не обнажает узловые точки конструкции, а смягчает и вуалирует их, делает их зачастую почти незаметными для слушателя. Поэтому формы Дебюсси столь пластичны. Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем ее как свободное и непосредственное музыкальное высказывание, излагаемое почти импровизационно, но нигде эта quasi-импровизационность не переходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована» [Там же, с. 92–93].

Денисов здесь отмечает особенность композиторской логики Дебюсси, характерную для него самого: с одной стороны, рациональный подход к процессу сочинения; с другой — постоянное стремление к непосредственности музыкального высказывания, граничащего с импровизацией либо создающего впечатление импровизации.

Рациональная сторона творческого процесса в случае самого Денисова проявилась в том, что при создании большинства своих произведений он прибегал к додекафонной технике, с годами все более свободно трактованной. Работа с 12-тоновой серией была для него основным способом организации музыкального материала.

В 1993 году Денисов получил со стороны французов знак особого признания: от имени звукозаписывающей компании Erato и издательства Durand ему было поручено восстановить и оркестровать неоконченную оперу Клода Дебюсси «Родриго и Химена» [Купровская 1994]. После долгих месяцев кропотливой работы и вживания в музыку Дебюсси Денисов блестяще справился с задачей. Свидетельством тому стала триумфальная постановка «Родриго и Химены» в Лионской опере и записанный по горячим следам компакт-диск.

Общение с представителями французской культуры

В круг французских друзей и знакомых Денисова входило много музыкантов и других деятелей культуры. Он работал как с известными исполнителями, так и с известными французскими ансамблями (InterContemporain, 2E2M, Percussions de Strasbourg) и оркестрами: Оркестр де Пари, Филармонический оркестр радио и др. Но, конечно, особые отношения сложились у него с некоторыми собратьями по перу, отличающиеся и взаимным профессиональным уважением, и искренними личными симпатиями. Общение с ними в течение долгих лет подпитывало идеи и взгляды Денисова в самых разных областях человеческой деятельности, вопросы которых затрагивались в процессе общения. Среди них такие неоспоримые и влиятельные авторитеты французской композиторской школы, как Оливье Мессиа́н, Анри Дютийе, Янис Ксенакис и Пьер Булез. Помимо дружеского и профессионального общения с ними, Денисов анализировал их музыку и горячо пропагандировал в России. Результатами и свидетельствами подобного — активного — отношения с французскими коллегами служат и многочисленные концерты, организованные Денисовым, и опубликованные им аналитические статьи, посвященные их творчеству.

Особенно тесные дружеские и профессиональные отношения сложились у Денисова с композитором и дирижером Пьером Булезом (1925–2016), основателем знаменитого IRCAM — Института исследования и координации акустики и музыки [ИРКАМ 2022].

Эдисон Денисов начал переписываться с ним в 1965 году, в связи с исполнением в Германии и затем во Франции его вокального сочинения «Солнце инков». Позже, в 1967 году, они познакомились лично во время первого приезда Булеза в Москву в качестве дирижера оркестра Би-би-си. Денисов организовал встречу французского композитора со студентами московской консерватории — встречу, которая теперь по праву считается исторической.

Второй раз Булез приехал в Москву в начале 1990 года со своим ансамблем InterContemporain. Это турне заранее и тщательно готовилось с французской стороны, и Денисов в самой широкой мере был привлечен к подготовке этого проекта. Серия концертов ансамбля InterContemporain под управлением Булеза стала сенсацией в культурной жизни Москвы. Благодаря идее и просьбе Денисова Булез дирижировал и российским ансамблем АСМ. Для русских музыкантов возможность поработать со знаменитым дирижером была уникальным событием.

Следующим этапом близкого общения и сотрудничества с Булезом была работа Денисова в ИРКАМе с сентября 1990-го по май 1991-го года. Здесь Денисов имел возможность работать с современными и «умными» музыкальными компьютерами. Результатом этой работы стала пьеса для ансамбля и магнитной ленты «На пелене застывшего пруда»¹.

Свою общественную деятельность Денисов не раз направлял на организацию совместных франко-русских мероприятий, таких как приглашение французских композиторов в Россию и организацию исполнения их произведений и творческих встреч. По инициативе Денисова подобные мероприятия проводились и французской стороной. Естественно, что его профессиональный авторитет играл в этом не последнюю роль. Одним из важнейших в этом плане событий стал фестиваль *Présences* 1993 года, проводимый Французским радио. На фестивале прозвучало 42 произведения 28 композиторов СССР, были выпущены компакт-диски, даны заказы композиторам. Кстати, Денисов отказался от своего заказа, попросив передать его кому-то из молодых российских композиторов.

¹ Об авторитете Денисова во французской культурной жизни говорит, в частности, такой пример. В апреле 1995 года он был приглашен на торжественный ужин, устроенный министерством культуры Франции по случаю 70-летия Пьера Булеза. Денисов сидел за почетным столом рядом с Булезом и госпожой Клод Помпиду, вдовой бывшего президента Франции Жоржа Помпиду. Торжество возглавлял министр культуры Жак Тубон. В качестве подарка он приподнес виновнику торжества автограф Малларме — одного из любимых поэтов Булеза. Единственным композитором, приглашенным на эту торжественную церемонию, помимо Денисова, был француз Анри Дютийе.

Французская поэзия в творчестве Эдисона Денисова

В каталоге сочинений Денисова вокальная музыка представлена очень широко. Произведения, написанные на оригинальные французские тексты, занимают в нем значительное место: две оперы — «Пена дней» и «Четыре девушки» и несколько вокальных циклов.

Отметим, что единственный балет Денисова, «Исповедь», тоже написан на французский сюжет — это «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе. Литературная «канва» для него была создана Александром Демидовым.

В выборе текстов — вне зависимости от языка (русского, французского, немецкого) — Денисов всегда опирался на один-единственный критерий: «Я пишу музыку прежде всего на стихи, которые мог бы написать сам, если бы я был поэтом, то есть выбор стихов — это всегда как бы мой автопортрет» [Шульгин 1998, с. 397]; «есть поэзия, которая мне особенно дорога, которая как бы живёт во мне и для меня; она всегда связана с какой-то спрятанной внутри меня музыкой» [Там же, с. 260]. По этой причине композитор нередко позволял себе вмешиваться в оригинальный поэтический текст: сокращал его, делал перестановки строк и слов, заменял некоторые слова собственными словами.

Французская литература занимала большое место в кругу его чтения, а его знание французской литературы было исключительным и поражало даже самих французов. Свободное владение языком позволяло ему все читать в подлинниках, причем задолго до его первого приезда в Париж. Свою обширную французскую библиотеку он начал собирать еще студентом, покупая книги в основном у букинистов. Позже благодаря поездкам во Францию он постоянно пополнял ее.

Денисов питал интерес к таким французским писателям, как Жорж Батай и Жан Жене. На книжных полках денисовской библиотеки — полные собрания сочинений Антонена Арто, Рене Шара, Мишеля Бютора, с которым Денисов был лично знаком и обменивался письмами.

В сочинениях на тексты французских поэтов отразились его вкусы в области французской поэзии: Шарль Бодлер, Жерар де Нерваль, Борис Виан, Рене Шар, Анри Мишо, Жорж Батай.

Эти опусы иллюстрируют излюбленные темы композитора, а именно: вера и религия, смерть, любовь, живопись, природа.

Тема веры и религии отражена в «Трех отрывках из Нового Завета» для 4-х голосов, флейты и колоколов (1989) — в них использованы фрагменты из «Послания к коринфянам» из французского Евангелия; и в «Четырех стихотворениях Жерара де Нерваля» для тенора, флейты и фортепиано (1989). Четвертая, и основная, часть цикла — это большой монолог Христа в Гефсиманском саду.

Тема смерти отражена в следующих сочинениях:

— «Осенняя песня» на стихи Шарля Бодлера, для сопрано и большого оркестра (1971);

— «Жизнь в красном цвете» на стихи Бориса Виана для голоса и камерного ансамбля (1973);

— «В высоте небес» для голоса и камерного оркестра на тексты Жоржа Батая (1986).

Тема смерти очень часто связана у Денисова с мотивами одиночества, бесконечности, пустоты и бессилия. Они развиваются в последующих опусах: вокальных циклах «Жизнь в красном цвете» на стихи Бориса Виана и «В высоте небес» на тексты Жоржа Батая (1986).

Литературной базой для батаевского цикла послужили выдержки из философской книги писателя «Внутренний опыт» [Bataille 1978], а также короткий фрагмент из его прозаического опуса «Голубизна неба» [Bataille 1970].

В качестве красноречивого примера приведем текст первой части цикла:

Кто я? — не я, нет, нет,
 Но пустыня, ночь, бесконечность, вот что я есть,
 Но что есть пустыня, бесконечность, глупая ночь —
 Очень скоро это — уход в небытие без возврата, так ничего и не узнав.
 Смерть, ответ, губка, намоченная солнечным сном,
 Прикончи меня, чтобы я не знал ничего, кроме слез.

(Подстрочный перевод мой. — Е. К.-Б.)

Обратим внимание на текст 9-й части цикла под названием «Звезда»:

Etoile je la suis	Звезда я иду за ней
Ô mort	О смерть
Etoile de tonnerre	Громовая звезда
Folle cloche de ma mort.	Безумный колокол моей смерти.

(Подстрочный перевод мой. — Е. К.-Б.)

В четырех лаконичных строках два раза звучит слово «смерть» и два раза слово «звезда». Иначе говоря, это лейтмотивы образной символики Денисова — «сумрак и свет».

Также мрачно пессимистичен виановский цикл «Жизнь в красном цвете», одна из частей которого посвящена неразрешимому вопросу существования «Зачем я живу?» и заканчивается прощанием с жизнью («Последний вальс»).

У Денисова были, вероятно, периоды, когда он сам был склонен к подобного рода идеям. Об этом говорят такие его записи: «Перед лицом ночи я одинок и беспомощен» [Денисов 1997, с. 54] или: «Все мои циклы, начиная с „La vie en rouge”², полностью автобиографичны» [Там же, с. 55].

² «Жизнь в красном цвете» (франц.).

Первым сочинением на французские тексты в оригинале стала «Осенняя песня» на стихи Шарля Бодлера для сопрано и большого оркестра (1971) в 4-х частях. По мнению Денисова, Бодлер — «один из тех поэтов, переводить которых нельзя, настолько это все глубоко французское, и особенно вся эта музыка, которая спрятана в его стихах» [Шульгин 1998, с. 212].

Первая, медленная часть цикла, «Осенняя песня», развивает одну из любимых тем Денисова — тему осени. Прекрасная музыка бодлеровского стиха (к сожалению, исчезающая в русском переводе) здесь резко контрастирует с леденящим душу содержанием, что усиливает его художественный эффект:

И вновь промозглый мрак овладевает нами —
Где летней ясности живая синева?
Как мерзлая земля о гроб в могильной яме,
С подводы падая, стучат уже дрова.

Вторая часть — «Конец дня» — это стремительное скерцо:

В неверных отблесках денницы
Жизнь кружит, пляшет без стыда;
Теней проводит вереницы
И исчезает навсегда.

Смысловым центром цикла является его последняя, четвертая часть — «Созерцание». И вновь содержание стиха и его атмосфера откликнулись эхом на внутреннее состояние композитора:

Будь мудрой, Боль моя, утомись устало...
Ты вечера ждала... Спустился... Ты под ним;
На город пелена легла, как покрывало,
Одним неся покой, бессоницу — другим.

Опера «Пена дней» по роману Бориса Виана³

В библиотеке Денисова собраны многочисленные материалы, связанные с Борисом Вианом: в ней содержится не только все, что написано самим Вианом (проза, стихи, музыкальная критика), но и обширная, посвященная ему документальная литература. Такое страстное увлечение даже вызывало недоумение у французских друзей композитора. В Париже Виан был известен скорее как джазовый трубач и музыкальный критик, завсегда́тай знаменитых кафе квартала Сен-Жермен-де-Пре «Табу» и «Черный кот». В окружении

³ Посмотреть последнюю постановку этой оперы можно здесь: https://www.youtube.com/watch?v=OrEEjY9S_CU

Денисова были люди, знавшие Виана лично или близко общавшиеся с его окружением. Близкий друг Денисова, франко-бельгийский кинорежиссер Жан Антуан слышал игру Виана-трубача и был невысокого мнения о нем как о музыканте. Позже Денисов познакомился с вдовой писателя Урсулой Кублер.

Для Денисова важным было то, что все творчество Виана представляло собой его исповедь. Не случайно Дэвид Ноакс [Noakes 1966], первый биограф Виана, советовал читателям воспринимать его книги как исповедь оголенного сердца, намекая на дневник Бодлера, озаглавленный «Мое обнаженное сердце» [Baudelaire 1999]. В своих литературных опусах Виан был самим собой, а в реальной жизни он скрывался за имиджем провокатора и сноба. Точно так же, как исповедь, осознавал свою музыку и Денисов: «То, что я не хочу говорить словами, я хотел бы сказать музыкой»⁴.

Один французский журналист, сравнивая Виана и Денисова, выразился о них так: «Два маргинальных идеалиста, которых можно узнать по первой строчке» [Doucelin 1986, p. 38].

В творчестве Бориса Виана Денисов обнаружил отзвуки близких ему мотивов одиночества и разочарования, а потому выбор «Пены дней» как сюжета для оперы произошел практически моментально, как озарение, когда становится ясно, что «это должно быть так и никак иначе».

При знакомстве с «Пеной дней» он ощутил нечто вроде астральной связи с ее автором: «Я еще читал роман, еще не дочитал его, а у меня уже было ощущение, что я должен писать оперу. Это была потребность, даже необходимость. Я чувствовал, что не смогу жить, если не напишу эту оперу» [Денисов 1989, с. 13].

«Это роман о любви, но в нем затрагиваются практически и все другие сложные проблемы нашего времени. По крайней мере, мне ни один другой роман не говорит так много о том, о чем я сам непрерывно думаю. Я его, конечно, сильно переделываю в ту сторону, которую мне нужно. Убираю все случайное и умершее со временем. Я не хочу, чтобы это сочинение было в какой-то степени „кабинетным“»⁵.

Об особенностях создания оперы: работа над либретто на французском языке

В 1970-1980-е годы романы Виана еще не были переведены на русский язык. Первый перевод «Пены дней» появился в СССР в 1983 году, а потому либретто было написано самим Денисовым на французском языке.

⁴ Из личных воспоминаний автора статьи. Эта идея в разных вариантах выражена в различных интервью Денисова, а также в личных беседах.

⁵ Письмо Э. Денисова Герхарду Рюдигеру от 19 августа 1979 г. Из личного архива Э. Денисова.

Самостоятельная работа над либретто «Пены дней» заключала в себе ряд трудностей. Прекрасное владение французским языком не уберегало от лингвистических ловушек, связанных с игрой слов и идиоматическими выражениями, которыми изобилует роман Виана.

«Мне трудно работать одному (без либреттиста), — признавал Денисов. — Приходится не только сокращать и комбинировать текст, но и какие-то куски вписывать самому. Решил пока не обращать внимание на возможные ошибки и писать все подряд»⁶. «Я убрал все лишнее у Виана и считаю, что сочинение получилось от этого гораздо более трагичным, но в то же время более нежным» [Денисов 2014, с. 212]⁷.

Закончив это сочинение — самое масштабное в его творчестве, Денисов признавался своему близкому другу, художнику Борису Биргеру: «В общей сложности, работа над оперой заняла у меня 10–12 лет, хотя писал я ее, практически, года три. Для меня это слишком важная работа, ибо там есть все, чем я жил, о чем я думал и чем болел последние годы. Боюсь только, что ее нигде не поймут. В ней нет ничего коммерческого, и это еще больше усложнит ее жизнь. Сейчас люди ищут совсем другого, скользят по жизни и боятся слышать и видеть то, что им хотелось бы считать несуществующим» [Там же, с. 180–181]⁸.

Однако после нескольких лет переговоров с администрацией Парижской оперы «Пена дней» была поставлена в Опера-Комик 15 марта 1986 года и имела грандиозный успех.

«Пена дней» в Париже

Восприятие французами русского прочтения «Пены дней» заслуживает отдельного внимания. Приведем лишь несколько примеров.

Реакция критиков на премьеру была в целом положительная, однако некоторые журналисты не обошлись без насмешливого тона. Немало шпилек вызвало восхищение, которое Денисов испытывал к Виану, тогда как большинство французов не разделяли его и считали роман Виана устаревшим, а его юмор старомодным. Зубоскальству подверглось и бережное отношение композитора к тому, что ему казалось наиболее характерным и французским в романе: шансон, джаз (чрезвычайно модный в послевоенной Франции), намеки на экзистенциализм, игра слов и виановский абсурдный черный юмор.

⁶ Письмо Э. Денисова Герхарду Рюдигеру от 19 августа 1979 г. Из личного архива Э. Денисова.

⁷ Письмо к А. Дютийе от 20 апреля 1981 г. Из личного архива Э. Денисова.

⁸ Письмо к Б. Биргеру от 9 июля 1981 г. Из личного архива Э. Денисова.

Некоторые критики приняли оперу за экзотическую диковинку, явившуюся из северной страны, и сыграли на аллюзиях с политической ситуацией в СССР: «Симпатичное и смелое сочинение. Но симпатичное оно только для французов. Это нечто вроде „Из России с любовью“⁹, адресованное нашей литературе. <...> Вернемся к главному. К предельной смелости Эдисона Денисова. Текст Бориса Виана может стоить ему некоторых неприятностей. Он принимает рабочих за дураков, заявляет, что работа унизительна, бичует производителей автоматов Калашникова, убивает диссидентов-интеллектуалов, сжигает умные книги и заканчивает воспеванием Бога. Таким образом, Денисов рискует снова оказаться на своей родной земле: он родился в Сибири...» [Cotté 1986].

Реакция западных журналистов несколько не смутила Денисова: «Очень многие критики, писавшие об опере, ничего не поняли ни в содержании ее, ни в музыке. Эта опера совершенно не привязана к эпохе Виана, и я во многом изменил смысл романа и его направленность. Это сочинение во многом автобиографично для меня, и я в “Пене дней” писал о себе, а не воспроизводил чужой для меня мир»¹⁰.

Несмотря на претензии к трактовке романа композитором, абсолютно все критики сходились во мнении о том, что музыкальное воплощение оперы были безупречным: «В духе авангарда 60-х годов, на фоне джаз-банды в 1-м акте, музыка постепенно наполняется лиризмом, который взрывается в изумительных финальных сценах. В неясных, сомнительных, но прекрасных водах мы флиртуем с песенками (Бориса Виана), с Дебюсси, Дюком Эллингтоном, духовной музыкой, роскошью „советских“ хоров... Все это нам до боли знакомо, но с акцентами и красками, которые мы никогда не встречали раньше. Замечательные певцы и убедительные и убежденные музыканты (под управлением Джона Бурдекина) <...> по праву заслужили шквал аплодисментов» [Lacavalerie 1986].

Жерар Маннони из *Quotidien de Paris* воспевал «безукоризненный профессионализм постановки, прихотливую изобретательность музыки и единый уровень исполнения». По его словам, «Денисов создал очень тонкую, гармоничную партитуру, в которой текущие звучности смешиваются либо сталкиваются с агрессивными атаками медных, с поэтическим звоном разнообразных колоколов» [Mannoni 1986].

Наибольшее восхищение у французов вызвал финал оперы, где Денисов радикально порывает с виановской позицией относительно религии и предлагает свое собственное прочтение последних страниц романа. В 14-й картине оперы, где Мышь решает покончить с жизнью, появляются одиннадцать слепых

⁹ Намек на фильм 1963 года «Из России с любовью» (*англ.* From Russia with Love) — втором фильме о британском шпионе Джеймсе Бонде.

¹⁰ Письмо Э. Денисова Детлефу Гойови от 23 декабря 1986. Из личного архива Э. Денисова.

девочек. Они наступят на хвост Коту, и его пасть захлопнется на шее Мыши. Для этой сцены Денисов выбрал анонимный текст из сборника религиозных песен:

С рассветных дней нас милость ждет Господня,
И мы к Спасителю идем.
Сердца у нас пылают сегодня
Святым любви огнем.
<...> Проникли Божии слова
В людские наши речи,
И песнь Христова торжества
Разносится далече.

Так, совершенно не по-виановски — на прославлении слова Господня — заканчивается «Пена дней» Эдисона Денисова.

Опера «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо

Камерная опера «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо была создана Денисовым в 1986 году по просьбе Геннадия Рождественского. Взаимоотношения с текстом в этом случае были иными: Денисов не «выбирал» Пикассо, его тексты ничего ему не «говорили», не находили отклика в сердце и душе, что, естественно, осложнило работу. Кроме того, пьеса Пикассо сама по себе довольно специфична и «нетеатральна» в традиционном смысле слова. Сюжет не имеет ни драматического действия, ни психологизма: мы видим на сцене четырех девочек без имен и без возраста, похожих одна на другую и на тысячи других таких же девочек. Они играют в саду в свои странные, не всегда детские игры, похожие на таинственные ритуалы, а солнце, луна, дождь и снег служат им декорацией.

В тексте Пикассо отсутствуют привычные условности письма — знаки препинания, заглавные буквы, деление на абзацы. Поток слов с бесчисленным количеством метафор словно выплеснулся на бумагу, перемешав поэтические, юмористические, абсурдные мотивы.

Как и в случае с «Пеной дней», либретто для «Четырех девушек» было написано самим композитором на французском языке параллельно с сочинением музыки. Текст Пикассо был оставлен без изменений, но значительно сокращен. Живописное богатство, отражающее «выходящее из берегов» воображение андалузца, не могло не вызвать расположения Денисова: оно призывало к игре тембров, сонорным эффектам, широкому использованию ударных инструментов.

В то же время холодноватый маньеризм Пикассо, эстетство, которое всегда было чуждо Денисову, многословность были теми чертами, которые

мешали ему в работе над либретто. В своих «Записках» он оставляет тому несколько свидетельств: «Тексты Пикассо <...> я выбрал не потому, что они мне оказались близки («моими» текстами, как Пушкин, Блок и Vian), а лишь благодаря внешним обстоятельствам. Они для меня — лишь материал, с которым мне приходится много бороться и который временами мне мешает» [Денисов 1997, с. 95]; «Единственное, что меня привлекает в тексте Пикассо — это элемент чувственности и сюрреализм» [Там же]; «Временами текст Picasso настолько плох, что приходится его купировать почти целиком» [Там же, с. 96].

Отсутствие драматургической основы в оригинале создавало трудности в построении формальной конструкции, что также волновало композитора: «Практически, текстовой основы в „4-х девушках“ нет. Если у меня что-то получится, это будет удивительно» [Там же, с. 96].

Сюжетную статичность Денисов сполна компенсирует драматургией оркестровых тембров.

В некоторых своих записях Денисов беспощаден по отношению к Пикассо: «Я “вычищаю” все тексты, отбрасываю мусор. Так я чистил Vian’a (в L’Ecume), Tanzer’a (Requiem¹¹), и больше всего мне приходится чистить Picasso. У него мусора больше, чем у всех других» [Там же, с. 98].

По своему обыкновению, как и в большинстве вокальных произведений, Денисов вступает в диалог с автором текста и предлагает свое прочтение сюжета. Он не только значительно сократил оригинальный текст, «вычищая» его на свой вкус и акцентируя чувственный элемент и сюрреализм, но и включил в либретто стихи французских поэтов Рене Шара и Анри Мишо, чем «сильно опозтезировал Picasso» [Там же, с. 98]. Они звучат в трех хорах оперы, завершающих, соответственно, 2, 4 и 6-ю, заключительную, картины оперы. Таким образом, хор вносит не только фонический контраст (солисты — хор), но и текстовой (проза — поэзия). По идее Денисова, хор здесь — «комментатор, расширяющий смысловое и музыкальное пространство» [Там же, с. 98], подобно хору в древнегреческой трагедии.

Впервые хор появляется в коде второй картины, на четверостишии Рене Шара:

Visage, chaleur blanche,
Sœur passante, sœur disant,
Suave persévérance,
Visage, chaleur blanche.

¹¹ Реквием Денисова написан на тексты немецкого поэта Франциско Танцера (1921–2003).

Денисов немного изменяет порядок повторений у Шара, перетасовывая их на свой лад:

Sœur passante,
Sœur disant, suave persévérance,
Visage, visage,
Chaleur blanche,
Chaleur blanche.

(«Сестра проходящая, сестра говорящая,
нежная настойчивость, лицо, лицо, белая жара, белая жара...»)
[Char 1971, p. 157].

(Подстрочный перевод мой. — Е. К.-Б.)

С 4-й картины начинаются изменения в содержании и общей атмосфере сочинения. Она по всем параметрам предвосхищает одно из самых глубоких и трагичных сочинений Денисова — вокальный цикл «В высоте небес» на стихи Жоржа Батая. Жизнерадостное и легкомысленное настроение оперы неожиданно окрашивается мрачными тонами, а в строках Мишо царит уныние и обреченность. С этого момента содержание оперы постепенно обретает все больший философский и отстраненный характер:

Ночь, ночь, я слился с ночью...
С беспредельной ночью, с ночью...
Ночь рождения, наполняющая меня моим же криком,
Ночь расстилающаяся, ночь безжалостная.
Ее пелена вверху, ее пелена везде,
И все прогибается под ней,
Под тем, что держится лишь на одной нити,
Под ночью,
Ночь.

[Michaux 1963, p. 92] (Подстрочный перевод мой. — Е. К.-Б.)

Таким образом, в опере «Четыре девушки» Денисов в очередной раз прибегает к одному из своих любимых драматургических приемов: он хранит любое личное и сокровенное высказывание до определенного момента, как бы сначала давая высказаться поэту. Этот момент обычно наступает в последней трети, после чего глубинное «я» композитора выходит на первый план со все большей очевидностью, постепенно затмевая предыдущие идеи и положения.

В «Четырех девушках» он в конце концов отказывается следовать за абстрактными и сюрреалистическими видениями Пикассо. Он не только противопоставляет им свои собственные представления о вечно женственном и чувственном, но и вносит в оперу пессимистические ноты как антипод

радостного и беспечного настроения, царящего в ней. Благодаря этому ему не только удастся внести свое слово в содержание, противопоставить ему свою собственную концепцию, но и создать художественный контраст, которого так не хватает пьесе Пикассо.

В 6-й, финальной картине также важную роль играет еще один хор на стихотворение Анри Мишо «Девушка из Будапешта» [Michaux 1963]. В нем Денисов возвращается к тематике чувственно-женственного, после философско-пессимистичного парантезы 4-й картины:

В девическом влажном тумане дыхания я отыскал свое место.
Я ушел, я исчез, я не тронулся с места.
Руки ее невесомы. Коснешься их — будто вода...

(Перевод В. Козового)

Заключение

Некоторые наблюдения о роли французской культуры в мировоззрении и творчестве Эдисона Денисова представляют собой канву для более глубокого исследования. В статье мы сделали акцент на вокальных сочинениях композитора, но французское влияние отчетливо чувствуется и в его инструментальных произведениях, как мы кратко показали на примере Дебюсси. Выявление этого аспекта требует более специфического музыковедческого подхода и, соответственно, словаря, а потому было лишь слегка здесь намечено. Хотя сам композитор не задумывался о тайнах и механизмах взаимопроникновения двух культур в своем творческом мышлении и не пытался их анализировать, его музыкальные опусы свидетельствуют о ценности и плодотворности подобных контактов.

Сегодня, в эпоху тотальной мондиализации всех областей человеческой деятельности, спустя 25 лет после смерти Денисова его творческие и личные связи с французской культурой предстают в ином свете, чем в период его первых контактов с середины 1960-х годов. В те времена Денисов подвергался суровой критике и обвинениям в подражании западным, то есть «буржуазным», эстетическим тенденциям, вплоть до гонений и запретов концертных исполнений его произведений, издания нот и фондовых записей. Теперь становится ясным, что Денисов был космополитом в самом благородном смысле этого слова, или, по выражению его друзей-французов, «европейцем раньше срока». Он всегда был гражданином мира — в творческой и общественной деятельности, в мышлении и общении.

Список литературы

- Адамар 1959 — *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики / пер. с фр. М. А. Шаталовой, О. П. Шаталова ; под ред. И. Б. Погребысского. М. : Советское радио, 1970. 152 с.
- Григорьева 2019 — *Григорьева Г.* Оперы Э. Денисова: к проблеме «композиторского либретто» // Опера в музыкальном театре: история и современность : материалы Междунар. науч. конф., 11–15 ноября 2019, Москва : в 3 т. Т. 2 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 47–53.
- Денисов 1972 — *Денисов Э.* Композиционный процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании // Точные методы и музыкальное искусство : материалы к симпозиуму / отв. ред. А. Н. Синицкий. Ростов н/Д : Изд-во Ростовского университета, 1972. С. 12–18.
- Денисов 1986 — *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Советский композитор, 1986. 207 с.
- Денисов 1989 — *Денисов Э.* Не люблю формальное искусство : интервью с Г. Пантиелевым // Советская музыка. 1989. № 12. С. 12–20.
- Денисов 1997 — *Неизвестный Денисов.* Из записных книжек (1980/81–1986, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. М. : Композитор, 1997. 160 с.
- Денисов 2014 — *Эдисон Денисов и Анри Дютийе.* Избранная переписка. 1970–1996 // *Купровская Е.* Мой муж Эдисон Денисов. М. : Музыка, 2014. С. 182–219.
- Денисов, Николаев 1984 — *Денисов Э., Николаев А.* Шебалин-учитель // Памяти В. Я. Шебалина. Воспоминания, материалы / сост. А. М. Шебалина ; ред. М. Д. Сабинаина. М. : Советский композитор, 1984. С. 23–27.
- Денисова 1994 — *Денисова Е.* Опера Э. Денисова «Пена дней»: поэтика сюжета, жанра, стиля // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129 / отв. ред. Л. С. Дьячкова. М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1994. С. 134–154.
- ИРКАМ 2022 — IRCAM [Электронный ресурс] // Википедия — свободная энциклопедия. 2022. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/IRCAM> (дата обращения: 14.02.2022).
- Купровская 1994 — *Купровская Е.* «Родриго и Химена» (о восстановлении не сгоревшей рукописи Клода Дебюсси) // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 86–90.
- Купровская 2014 — *Купровская Е.* Мой муж Эдисон Денисов. М. : Музыка, 2014. 224 с.
- Курбатская, Холопов 1998 — *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. М. : ТЦ «Сфера», 1998. 366 с.
- Новикова 2004 — *Новикова П.* Квазикарнавальные мотивы в романах Б. Виана // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность : межвуз. сб. науч. ст. / ред.-сост.: С. А. Голубков, М. А. Перепелкин. Самара : Самарский университет, 2004. С. 65–76.
- Словохотова 2020 — *Словохотова В.* «Пена дней»: от романа — к оперному либретто // Музыкальная академия. 2020. № 2 (770). С. 154–178. DOI: 10.34690/74.
- Соколова 1991 — *Соколова М.* Аллюзии в романе Б. Виана и опере Э. Денисова «Пена дней» // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки : науч. труды Московской гос. консерватории / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М. : Московская консерватория, 1991. С. 125–148.
- Соколова 1995 — *Соколова М.* Преображающая сила красоты. О русских традициях в опере Э. Денисова «Пена дней» // Музыка Эдисона Денисова : материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова. М. : Московская консерватория, 1995. С. 5–22. (Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 11.)
- Тарнопольский 2015 — *Тарнопольский В.* «Почему все большие поэты несчастны?» (о вокальном цикле Э. Денисова «Жизнь в красном цвете» на стихи Б. Виана) // В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова. К 85-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы науч.-практ.

- конф. / ред.-сост. Е. О. Купровская. М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2015. С. 22–37.
- Холопов, Ценова 1993 — *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. 312 с.
- Ценова 1990 — *Ценова В.* Эдисон Денисов и Борис Виан. Опера «Пена дней» // Московский музыкальный ежегодник. Вып. 1 / сост. и ред. М. Е. Тараканова. М. : Музыка, 1990. С. 80–100.
- Шульгин 1998 — *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М. : Композитор, 1998. 438 с.
- Bataille 1970 — *Bataille G.* Au plus haut des cieux. Paris : Union Générale d'Editions, 1970. 185 p. (Collection 10/18).
- Bataille 1978 — *Bataille G.* L'Expérience intérieure. Paris : Gallimard, 1978. 196 p. (Collection Tel, n° 23).
- Baudelaire 1999 — *Baudelaire Ch.* Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes. Paris : Gallimard, 1999. 480 p. (Collection Folio classique, n° 6092).
- Boulez 1963 — *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Paris : Gonthier-Denoël, 1963. 172 p.
- Char 1971 — *Char R.* Sur le volet d'une fenêtre («Fureur et mystère»). Paris : Editions Gallimard, 1971. 240 p.
- Cotté 1986 — *Cotté J.* «L'écume des jour». Un opéra russe sympathique et courageux // France Soir. 1986. Le 25 mars.
- Doucelin 1986 — *Doucelin J.* Boris Vian à l'Opéra // Le Figaro. 1986. Le 11 Mars. P. 38.
- Lacavalerie 1986 — *Lacavalerie X.* L'amour couleur d'encre // Télérama. 1986. Mars.
- Mannoni 1986 — *Mannoni G.* L'écume des jours. Une réussite // Quotidien de Paris. 1986. Mars.
- Michaux 1963 — *Michaux H.* Plume. Paris : Gallimard, 1963. 224 p.
- Noakes 1966 — *Noakes D.* Boris Vian. Paris : Editions Universitaires, 1966. 124 p.

References

- Bataille, G. (1970), *Au plus haut des cieux*, Union Générale d'Editions, Paris, 185 p.
- Bataille, G. (1978), *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 196 p.
- Baudelaire, Ch. (1999), *Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Gallimard, Paris, 480 p.
- Boulez, P. (1965), *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier-Denoël, Paris, 172 p.
- Char, R. (1971), *Sur le volet d'une fenêtre. « Fureur et mystère »*, Editions Gallimard, Paris, 240 p.
- Cotté, J. (1986), « 'L'écume des jour'. Un opéra russe sympathique et courageux », *France Soir*, Le 25 mars.
- Denisov, E. (1972), "The composition process and some possibilities of its formalization in the study", in Sinitskii, A. N. (ed.), *Tochnye metody i muzykal'noe iskusstvo, materialy k simpoziumu* [Precise Methods and Musical Art, Proceedings for the Symposium], Rostov University, Rostov-on-Don, pp. 12–18 (in Russian).
- Denisov, E. (1986), *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoi tekhniki* [Contemporary music and the evolution of composer techniques], Sovetskii kompozitor, Moscow, 207 p. (in Russian).
- Denisov, E. (1989), " 'I don't like formal art', interview with G. Pantelev", *Sovetskaya muzyka*, no. 12, pp. 12–20 (in Russian).
- Denisov, E. (2014), "Edison Denisov and Henri Dutilleux. Selected correspondence", in Kouprovskaja, E., *Moi muzh Edison Denisov* [My husband Edison Denisov], Muzyka, Moscow, pp. 182–219 (in Russian).
- Denisov, E. and Nikolaev, A. (1984), "Shebalin — teacher", in Shebalina, A. M. and Sabinina, M. D. (eds), *Pamyati V. Ya. Shebalina. Vospominaniya, materialy* [In memory of V. Ya. Shebalin. Memories, materials], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 23–27 (in Russian).
- Denisova, E. (1994), "Opera 'Foam of Days' by E. Denisov: Poetics of Plot, Genre, Style", in D'yachkova, L. S. (ed.), *Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kul'tury, sbornik trudov RAM imeni Gnesinykh. Vypusk 129* [Interpretation of a musical work in the context

- of culture, a collection of works of the Gnessin Russian Academy of Music. Iss. 129], Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, pp. 134–154 (in Russian).
- Doucelin, J. (1986), “Boris Vian à l’Opéra”, *Le Figaro*, Le 11 Mars, p. 38.
- Grigor’eva, G. (2019), “The Operas by Edison Denisov: Concerning the Issue of ‘the Composer’s Libretto’”, in Susidko, I. P. (ed.), *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’, materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 11–15 noyabrya 2019, Moscow, v 3 tomakh. Tom 2* [Opera in the musical theater: history and modernity, proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, November 11–15, 2019, in 3 vols, Vol. 2], Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, pp. 47–53 (in Russian).
- Hadamard, J. (1959), *Essai sur la psychologie de l’invention dans le domaine mathématique*, translated by Shatalova, M. A. and Shatalov, O. P., Sovetskoe radio, Moscow, 152 p. (in Russian).
- “IRCAM” (2022), *Wikipedia, the free encyclopedia*, available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/IRCAM> (accessed 14 February 2022) (in Russian).
- Kholopov, Yu. and Tsenova, V. (1993), *Edison Denisov* [Edison Denisov], Kompozitor, Moscow, 312 p. (in Russian).
- Kouprovskaya, E. (1994), “Rodrigo and Jimena (on the restoration of the burnt manuscript of Claude Debussy)”, *Muzykal’naya akademiya*, no. 3, pp. 86–90 (in Russian).
- Kouprovskaya, E. (2014), *Moi muzh Edison Denisov* [My husband Edison Denisov], Muzyka, Moscow, 224 p. (in Russian).
- Kurbatskaya, S. and Kholopov, Yu. (1998), *P’er Bulez. Edison Denisov. Analiticheskie ocherki* [Pierre Boulez. Edison Denisov. Analytical essays], Sfera, Moscow, 366 p. (in Russian).
- Lacavalerie, X. (1986), « L’amour couleur d’encre », *Télérama*, Mars.
- Mannoni, G. (1986), « L’écume des jours. Une réussite », *Quotidien de Paris*, Mars.
- Michaux, H. (1963), *Plume*, Gallimard, Paris, 224 p.
- Noakes, D. (1966), *Boris Vian*, Editions Universitaires, Paris, 124 p.
- Novikova, P. (2004), “Quasi-carnival motifs in the novels of B. Vian”, in Golubkov, S. A. and Perepelkin, M. A. (eds), *Smekh v literature: semantika, aksiologiya, polifunktional’nost’, mezhvuzovskii sbornik nauchnykh statei* [Laughter in literature: semantics, axiology, polyfunctionality, interuniversity collection of scientific articles], Samarskii universitet, Samara, pp. 65–76 (in Russian).
- Shul’gin, D. (1998), *Priznanie Edisona Denisova: Po materialam besed* [A confession by Edison Denisov. Based on interviews], Kompozitor, Moscow, 438 p. (in Russian).
- Slovokhotova, V. (2020), “‘L’écume des Jours’: from the Novel to the Opera Libretto”, *Muzykal’naya akademiya*, no. 2 (770), pp. 154–178 (in Russian). DOI: 10.34690/74.
- Sokolova, M. (1991), “Allusions in B. Vian’s novel and E. Denisov’s opera ‘Foam of Days’”, in Dolinskaya, E. B. (ed.), *Iz proshlogo i nastoyashchego sovremennoi otechestvennoi muzyki, Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii* [From the past and present of modern Russian music, Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 125–148 (in Russian).
- Sokolova, M. (1995), “Transforming the power of beauty. About Russian traditions in E. Denisov’s opera ‘The Foam of Days’”, in Tsenova, V. (ed.), *Muzyka Edisona Denisova, materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 65-letiyu kompozitora* [Music by Edison Denisov, Proceedings of the scientific conference dedicated to the 65th anniversary of the composer], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 5–22 (in Russian).
- Tarnopol’skii, V. (2015), “‘Why are all the big poets unhappy?’ (about the vocal cycle of E. Denisov ‘Life in red color’ on the poem of B. Vian)”, in Kouprovskaya, E. O. (ed.), *V vysote nebes. O muzyke Edisona Denisova. K 85-letiyu so dnya rozhdeniya (1929–1996), materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii* [At the height of heaven. On the music of Edison Denisov. To the 85th anniversary of his birth (1929–1996), materials of the scientific and practical conference], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 22–37 (in Russian).

Tsenova, V. (1990), "Edison Denisov and Boris Vian. The opera 'The Foam of Days'", in Tarakanova, M. E. (ed.), *Moskovskii muzykoved, ezhegodnik. Vypusk 1* [Moscow musicologist, yearbook. Iss. 1], Muzyka, Moscow, pp. 80–100 (in Russian).

Tsenova, V. (ed.) (1997), *Neizvestnyi Denisov. Iz zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [Unknown Denisov. From the notebooks (1980/81–1986, 1995)], Kompozitor, Moscow, 160 p. (in Russian).

Рукопись поступила в редакцию / Received: 28.03.2022

Принята к публикации / Accepted: 27.04.2022

Информация об авторе

Купровская-Брюжман Екатерина Олеговна
доктор музыковедения
Университета Сорбонна-Париж IV
независимый исследователь
Франция, Санс
E-mail: ekakup@mail.ru

Information about author

Kouprovskaja-Bruggeman, Ekaterina
Olegovna
Ph.D. in Musicology of Université
de Sorbonne-Paris IV
Independent Researcher
Sens, France
E-mail: ekakup@mail.ru