

DOI: 10.21672/1818-510X-2021-68-3-158-164

**ОТ «ПЕНТАТОНИКИ» К «ХРОМАТИКЕ»
(ИНТЕРВЬЮ С АСТРАХАНСКИМ КОМПОЗИТОРОМ ЛЕОНИДОМ БУТАКОВЫМ)**

Соболева Елена Анатольевна, кандидат философских наук
Астраханская государственная консерватория
Российская Федерация, 414000, г. Астрахань, ул. Советская 23
E-mail: elenso10@mail.ru

Статья посвящена исследованию истории Астраханского регионального отделения «Союз композиторов России» через призму их позиции в отношении тех процессов, которые сегодня происходят в музыкальном мире и отражаются в композиторской деятельности. Использование жанра интервью как особого аналитического приёма позволяет глубже познакомиться с взглядом на музыкальное творчество «изнутри», через видение композитором тех влияний, которые на него оказывает музыкальная и внемузыкальная среда. Важную роль в этом ключе играют составленные для беседы вопросы, которые условно можно разделить на две группы: положение современных композиторов в рыночных условиях, находящихся в отдалении от центра (живущих в регионах) и их рефлексия на историю культуры, современный мир, отражающаяся не только во взглядах, но и творчестве. При работе над материалом статьи автор использовал следующие методы: интервьюирование (свободная беседа), идеографический – при подготовке материала беседы с композитором, систематизация – при анализе сочинений композитора. Особым вкладом автора является философско-музыковедческий анализ творчества Л. Бутакова и упорядочивание его философских идей. Анализ интервью позволяет сделать выводы о перспективах существования академического музыкального искусства в регионах страны.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальная организация философия творчества, музыка, композитор, творчество, музыкальное произведение, музыкальный стиль, пентатоника, хроматика.

Цитирование. Соболева, Е. А. От «пентатоники» к «хроматике» (интервью с астраханским композитором Леонидом Бутаковым) / Е. А. Соболева // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2021. – № 3 (68). – С. 158–164. – DOI: 10.21672/1818-510X-2021-68-3-158-164.

**FROM “PENTATONICS” TO “CHROMATIKA”
(INTERVIEW WITH THE ASTRAKHAN COMPOSER LEONID BUTAKOV)**

Soboleva Elena A., Candidate of Philosophical Sciences
Astrakhan State Conservatory
23 Sovetskaya Str., Astrakhan, 414000, Russian Federation
E-mail: elenso10@mail.ru

The article is devoted to the study of the history of the Astrakhan regional branch of the Union of Composers of Russia through the prism of their position in relation to the processes that are taking place in the music world today and are reflected in the composer's activity. The use of the interview genre as a special analytical technique allows us to become more familiar with the view of musical creativity "from within", through the composer's vision of the influences that the musical and extra-musical environment has on him. An important role in this context is played by the questions compiled for the conversation, which can be divided into two groups: the situation of modern composers in market conditions, located far from the center (living in the regions) and their reflection on the history of culture, the modern world, which is reflected not only in their views, but also in their work. When working on the material of the article, the author used the following methods: interviewing (free conversation), ideographic – when preparing the material of the conversation with the composer, systematization – when analyzing the works of the composer. A special contribution of the author is the philosophical and musicological analysis of L. Butakov's work and the arrangement of his philosophical ideas. The analysis of the interviews allows us to draw conclusions about the prospects for the existence of academic musical art in the regions of the country.

Keywords: musical culture, musical organization, philosophy of creativity, music, composer, creativity, musical composition, musical style, pentatonics, chromatics.

Citation. Soboleva, E. A. From "pentatonics" to "chromatika" (interview with the astrakhan composer Leonid Butakov). *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kultura* [The Caspian Region: Politics, Economics, Culture], 2021, no. 3 (68), pp. 158–164. DOI: 10.21672/1818-510X-2021-68-3-158-164.

Одним из методов современного исследования является интервьюирование, что предполагает обработку и анализ данных, полученных в ходе устного общения (беседы). В настоящей статье предлагается рассмотреть не анализ результатов опроса, а само интервью, как фактор обоюдной рефлексии. При этом объектом исследования выступает история Астраханского союза композиторов (СК),

а предметом – деятельность композиторов региональной музыкальной организации, точнее, их позиция в отношении тех процессов, которые сегодня происходят в музыкальном мире и отражаются в их произведениях. В рамках исследования объекта предлагаемая форма (включение интервью) представляется продуктивной, так как позволяет отразить материал непосредственно, как бы из «первых рук», что увеличивает аутентичность выводов.

Астраханская музыкальная организация сыграла значительную роль в развитии музыкальной академической системы региона. Собственно, сам астраханский СК, как автономное объединение, возник достаточно поздно (с 1974 г. астраханские композиторы относились к волгоградскому СК) – в 1991 г., когда начались существенные подвижки не только в Союзе композиторов РСФСР (СК РСФСР), но и во всей государственной системе. За период с 1989 (год открытия первого фестиваля) по 2015 г. в Астрахани под эгидой Союза композиторов (включая официальных учредителей) было проведено 14 фестивалей, из них – два российских, четыре всесоюзных / всероссийских и семь международных [2]. Фестивали стали площадкой для творческого самовыражения не только астраханцев, но и других российских композиторов из Москвы, Ленинграда / Санкт-Петербурга, Казани, Петрозаводска, Иркутска, Грозного, Ижевска, Ставрополя, Калининграда, Челябинска, Костромы, Элисты, Волгограда, Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону, Саратова, Ярославля, Махачкалы; из ближнего зарубежья – Киева, Одессы, Минска, Фрунзе, Душанбе, Алма-Аты, а также из Голландии, Норвегии, США, Португалии, Чехии, Франции, Германии, Австрии, Эквадора, Израиля и Турции. В 2015 г. прошёл последний масштабный международный астраханский фестиваль современной музыки, и на сегодняшний день средств к проведению мероприятий такого уровня у региона нет. Конечно, подобные музыкальные форумы проходили по всей стране и практически в каждом регионе [4], но астраханский фестиваль, в силу своего позднего появления, стал одним из последних крупных региональных фестивалей прежней системы. Именно он дал толчок к формированию в Астрахани не только композиторского содружества, действовавшего в рамках союза, но и способствовал заложению основ появления некоторых черт астраханской композиторской школы. В сегодняшних реалиях, когда регионы лишились мощной финансовой поддержки центра, а региональные композиторы – возможности финансирования издания нот, выступления на столичных теле и радио каналах, исполнения своих сочинений на площадках столиц, командировок в Дома творчества, – их положение разительно изменилось. И хотя появились альтернативные способы взаимодействия с заинтересованной средой – Интернет, цифровые технологии, такой активной коммуникации, как при СК РСФСР, они уже не имеют. В той же Астрахани музыкальная организация продолжает существовать, но без прежнего размаха, фестиваль современной музыки, пусть в новых, камерных формах, пытается поддерживать статус международного. Однако, как говорилось выше, после 2015 г. ощущаются стагнационные процессы, охватившие не только региональную музыкальную организацию, но и общий уровень музыкальной культуры Астраханского края. Для композиторов всё чаще встаёт проблема невостребованности, работы «в стол», вынужденности писать в малых формах и жанрах. Особенно остро такую диспропорцию ситуации переживают композиторы первого поколения, расцвет творчества которых пришёлся на советский период, привыкшие к «твёрдому плечу» центральной организации.

В этой связи для определения дальнейших перспектив астраханской организации представляется интересной точка зрения молодого астраханского композитора второго поколения Леонида Бутакова [1], члена СК России с 2018 г., лауреата всероссийских и международных конкурсов, лауреата стипендии Президента РФ в области профессионального искусства 2016 г., чьё профессиональное формирование пришлось на переходный период.

Вопросы, составленные для интервью, условно можно разделить на две группы: положение современных композиторов в рыночных условиях, находящихся в отдалении от центра (живущих в регионах), и рефлексия на историю культуры, современный мир, отражающаяся не только во взглядах, но и в творчестве. Несмотря на то, что основные выводы являются результатом анализа предложенного интервью, они имеют обобщающий характер, так как некоторые данные получены из бесед с композиторами Нижнего Поволжья (И. Дородновым, А. Павлючуком, Ю. Гонцовым, А. Рындиным и др.).

– Вы недавно стали членом СК России. Является ли это для Вас неким этапом, к которому Вы целенаправленно шли определённое время?

– В моей жизни так повелось, что я редко строю планы на будущее. Как сказал Ю. Арабов, творчество, которое я бесконечно уважаю, – если в жизни есть выбор – это от «лукавого». С самого детства элемент случайности, а точнее «безвыборности», определял мою жизнь. В музыкальную школу при Новосибирской консерватории попал случайно, хотя всегда хотел заниматься музыкой. Случайно попал на мастер-класс А. А. Горбачёва в Тамбове, что и послужило критерием выбора

вуза. Андрей Александрович в то время преподавал и в Гнесинке и Тамбовском музыкально-педагогическом институте, куда я и поступил в его класс как инструменталист. Также случайно попал в Астраханскую консерваторию, в которой в год моего выпуска открылось композиторское отделение, и в музыкально-педагогический институт им. Ипполитова-Иванова в класс Е. И. Подгайца.

– А сочинять музыку тоже начали случайно?

– В каком-то смысле – да. Потеря близкого человека подстегнула к авторскому творчеству, и далее я уже не разделял себя как исполнителя и композитора. Кстати, моё первое произведение было написано тоже совершенно случайно. Но именно это подвигло меня к занятиям композицией, которую я начал изучать под руководством А. В. Вершинина. Это было первое заметное влияние на моё композиторское становление. Затем последовало изучение композиции в классе Ю. П. Гонцова в Астраханской консерватории и, наконец, у Е. И. Подгайца. То, что это три совершенно разные личности в творческой ориентированности, несколько не помешало в моём композиторском становлении, наоборот, я считаю, что это есть для меня фактор везения и именно в таком порядке: Вершинин – Гонцов – Подгайц!

– Ваше становление пришлось на период, когда произошла ломка социальной системы и формирование новой общественной и культурной парадигмы, которая резонирует с прежней. Достаточно ли вам комфортно как композитору в этих новых условиях?

– Может это прозвучит странно, но несмотря на то, что «рождён в СССР», я практически не испытал на себе культурную «ломку». Скажем так – мне везло со средой, в которой я всякий раз оказывался. И если верить тому, что именно среда формирует человека, взращивая его суть, то для моей индивидуальности почва была весьма благодатна. Поэтому для меня ничего особо в жизни с переменой «парадигм» не изменилось, и новое время я воспринимаю вполне неконфликтно. Что касается утраченной поддержки со стороны музыкальной организации, о которой с тоской вспоминают мои старшие коллеги по цеху, то мне кажется, что сама идея культивирования композиторского поприща, прежде всего в регионах, имеет двойные последствия. В 48-ми музыкальных региональных организациях, существующих на сегодняшний день при Союзе композиторов России, более 1 000 членов, из которых половина – композиторы! Это, с одной стороны, прекрасный показатель, указывающий на высокий уровень музыкальной культуры, ведь ремесло композитора говорит не только о соответствующем музыкальном образовании, но и таланте, без которого всё остальное теряет смысл. С другой стороны, такое обилие композиторов порождает их невостребованность, малоизвестность, превращает их деятельность в творчество для самих себя. Здесь опять возникает извечная проблема отношений между массовым и элитарным искусством в том смысле, что процент людей, настроенных слушать классическую музыку, очень мал. Хотя даже в советское время, при пропаганде классического наследия со стороны государства, процент потребления классики вряд ли выходил за рамки 30 %. Может это связано с тем, что элитарное искусство нажимает на болевые, я бы сказал – экзистенциальные, точки, которые человек не хочет обнажать. Поэтому для современного художника проблема популярности, как фактора первого места в массовом слушательском рейтинге, на мой взгляд, не стоит особо остро. У любого мастера есть свой зритель и слушатель, гораздо важнее – оправдывать его доверие. Конечно, композитор, в отличие от того же художника или писателя, общается со слушателем опосредовано – через исполнителя, что создаёт определённую проблему исполнения написанных сочинений. Поэтому можно сказать, что у каждого композитора есть и свой исполнитель, на которого часто ориентировано сочинение, и от которого в какой-то степени зависит судьба произведения. Исполнитель – проводник композитора вовне, поэтому он первый и самый главный ценитель. Именно исполнитель обеспечивает более широкие связи композитора с окружающим миром. И в этом плане наше время ничем не отличается от прошлого. Конечно, чисто теоретически, у современного композитора больше возможностей не замыкаться в своём каком-то пространстве, скажем, того же региона, а сразу выходить на международный уровень! Но это теоретически, а фактически без определённой поддержки и наработанных связей – трудновыполнимая задача. В советскую эпоху именно Союз композиторов давал больше возможностей для этого, так как брал на себя издание нот, эфиры на радио, телевидении, финансировал участие в фестивалях не только в центре, но и за рубежом. Это давало возможность композиторам активно участвовать в музыкальной жизни своей страны и мира, делиться музыкальными идеями и получать достойную критику в центральных и региональных музыкальных изданиях. В сегодняшних реалиях, конечно, каждый может самостоятельно планировать свою творческую деятельность, без «плановых» вынужденных обязательств написать непременно оперу, балет, симфонию и т. д. Всё зависит уже от самого композитора и того пространства, в котором он пребывает. Композитор, он тоже человек, и профессия музыканта – такая же профессия, как и все остальные на современном рынке труда. Сегодня много говорят

о конкуренции между цифровыми технологиями и «живыми» музыкальными идеями. На мой взгляд, несмотря на востребованность (например, в той же Японии) музыкальных электронных технологий, создающих как музыкальные тексты, так и их исполнителей, реальности и животворности музыкальной мысли трудно противопоставить электронный вариант – он безнадежно проигрывает.

– Что же сегодня представляет собой современная музыка как идея – это по-прежнему поиск новых форм музыкального выражения – от нотописи до звуковой палитры?

– На мой взгляд, в искусстве всегда существует поиск новых форм, это доказывает история искусства. Но при этом нельзя исключать и возвращение к прежним идеям и формам. Начиная с XVIII в., в каждом столетии наблюдается устойчивая тенденция: в первой половине столетия (условно конечно) – происходит стремление к «пентатонике» (строгости формы и стиля), во второй – к «хроматике» (тяготение к свободной форме и полистилистике). В XX в. это просматривается в творчестве С. Прокофьева, Д. Шостаковича («пентатоника») и П. Булеза, К. Штокхаузена, К. Пендеревского («хроматика»). Более того, данный переход систем друг в друга часто можно наблюдать в индивидуальном творчестве многих композиторов. В качестве примера можно привести А. Шёнберга, творившего на стыке XIX и XX вв., и В. Сильвестрова, творчество которого пришлось на XX и XXI вв. В их музыке данный «слом» (смена парадигмы) прослеживается с заметной очевидностью. Есть, конечно, «исключения» – Г. Свиридов, А. Гаврилин (их творчество пришлось на вторую половину XX в.), но при этом они остались в контексте «пентатоники». Однако переход от «пентатоники» к «хроматике» не означает движения от простого к сложному и обратно (в искусстве нет прогресса). Каждый новый переход к «хроматике», в каком-то смысле, путь обновления «пентатоники», обуславливающий связность всей конструкции. В философском смысле – это процесс осмысления человеком самого себя, собственной «самости», который не мыслим без определённых периодов. Более того, концепт «пентатоника / хроматика» существует ещё как некая эпохальная характеристика, определяющая специфику не полувека, а века – это метапарадигма, представляющая собой общее движение и развитие музыкального искусства. XVIII в., как ни странно, – век «хроматики» (вспомним музыку И. С. Баха, мало исполняемую в XIX в., а в XX обретшую удивительную популярность у исполнителей), XIX в., соответственно, – эпоха «пентатоники», а вот XX в. – вновь «хроматики». Исходя из этого, логично предположить, что XXI в. должен стать веком «пентатоники». И это уже наблюдается в музыкальном мире! В пример можно привести творчество Р. Щедрина, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, даже авангардиста В. Тарнопольского. Кстати, в литературе наблюдаются те же процессы! Современные писатели всё меньше создают сложные конструкции, требующие необычайного напряжения от читателя, превращающие литературу в некую борьбу с материалом. Сегодня, особенно в отечественной литературе происходит процесс перехода от «дионисийского» к «аполлоническому», говоря языком Ницше. Если рассуждать более глобально, то и культуры в целом можно охарактеризовать по этому принципу: русская культура тяготеет к «пентатонике», западная – к «хроматике».

Что касается системы фиксирования музыкальных произведений, то на первый план сейчас выходит проблема как можно более адекватной нотации для исполнителя, который вынужден подчас «догадываться», что же предлагает ему сыграть композитор. Но здесь важно не уйти в создание более громоздкой системы, требующей дополнительных усилий, а может и введения специальных дисциплин в консерваториях и музыкальных колледжах. Знаю по своему опыту – если произведение записано неудобно, оно будет исполнено некачественно!

– Возвращаясь к теме «Пентатоника / хроматика», а в Вашем творчестве наблюдался переход от одной парадигме к другой?

– Я бы сказал, что нет. Во всяком случае, пока я нахожусь в формате пентатоники. Поменяется ли этот формат, покажет время. Вряд ли его нужно искусственно создавать, даже если это часть вашей теории. Основа искусства – это правда, которую нельзя сконструировать в угоду моде или новому вкусу. В своём творчестве я пытаюсь быть свободным от себя, то есть почувствовать, если хотите, интонацию Логоса в гераклитовом понимании.

– Так мы постепенно подошли к Вашему творчеству, где самым интересным моментом является творческий процесс – от идеи произведения, её философского наполнения, до исполнения, то есть непосредственного рождения музыки. Понять замысел композитора помогает программа произведения, но в списке Ваших произведений не так много программных. Это позиция?

– Когда музыка уже написана, мне хочется чтобы слушатель сам решил, о чём она. Наверное, поэтому у меня не так много программных сочинений – у каждого произведения в той или иной степени есть программа – озвучена она для слушателя или нет. Если вы говорите о программе, которая адресно направляет слушателя к восприятию определённых музыкальных образов,

то я считаю, что это лишнее вторжение в отношения «композитор – слушатель», которое не помогает слушателю понять музыкальное произведение, а возможно даже мешает, за некоторыми исключениями, конечно. Если композитор сам считает, что программа необходима, то он имеет на это право. Но здесь я хочу уточнить – программное название произведения не может раскрыть его содержания, так как музыка всегда глубже и шире тех вербальных рамок, которые задаёт название. Как раз мои сочинения почти все имеют названия, но они весьма условны, за редким исключением.

В пример можно привести по-настоящему философское произведение для фортепиано – «Пассакалия погибших детей», произведение, являющееся одним из таких исключений. Интересна история её создания. Тематический материал был подготовлен отдельно, и вчерне была набросана форма произведения, однако не хватало завершающего и определяющего компонента. В это время в Кемерово произошла трагедия – загорелся торговый центр «Зимняя вишня», и дети, ставшие заложниками закрытого помещения, почувствовав безысходность ситуации, стали писать родителям смс-сообщения, прощаясь с ними. Эта история тогда потрясла всю страну, и когда композитор её услышал в СМИ, он понял, о чём его музыка. Сам он называет это мистическим стечением обстоятельств.

Несмотря на то, что произведение написано в жанре пассакалии (вариации на выдержанный бас), в нём просматриваются элементы сонатности, выраженной в двух тематических блоках – основном и побочном. Основной план состоит из двух элементов – непосредственно главного – «темы неизбежности», и побочного – «темы огня» (тремоло созвучий, звучащих на протяжении всей пьесы).

Главный и побочный элементы Пассакалии выступают как ритмический и драматический остов всего произведения, на котором происходит развитие темы вариаций. Как правило, в современных опусах определение формы зачастую проблематично, но именно в этом произведении прослеживается очевидная трёхчастность, которая создаёт ясную для слушателя драматургию развития, направляющую его внимание на основные смыслы произведения.

Первая часть начинается с проведения главного элемента, «темы неизбежности», которая определяет весь замысел сочинения. Аккордовая фактура Пассакалии придаёт ей черты некоторой хоральности, что в кульминации (в начале репризы) трансформируется в непосредственно хорал. Выбранные композитором данные средства выразительности определяют трагичность и фатальность произведения. Восемьтактовая квадратность «темы неизбежности», в начале сочинения как бы снимается сменой размеров – с 4/4 на 6/4, что разрушает предуготовленность, фатальную обусловленность бытия, в котором смерть предстаёт как неизбежность. Также хоральный элемент сопоставим с идеей христианства о вечной жизни, обрести которую человек способен только через смерть («смертью смерть поправ»).

Тема вариаций представляет собой совокупность черт плача и речитации, что придаёт человечность её содержанию. В этом смысле она контрастирует с первой «темой неизбежности», и данное сочетание может прочитываться как единение трансцендентного и антропологического начал.

Вторая часть содержит апокалипсическую идею, в которой выражается православное миропонимание композитора, где жизнь определяется смертью как движением к Богу. В данной части присутствует лейтмотив огня (тремоло в партии правой руки), придающий ей гераклитовский смысл, где огонь выступает первоосновой мира (субстанцией), как одновременно стихия и Логос, порождающие бинарность основных идей миропонимания – жизни и смерти, добра и зла. Символически данные идеи определяются выявлением в произведении черт сонатной формы, диалектичной по своей структуре (вторую часть можно классифицировать как побочную партию). Момент образности в этой теме является доминирующим, так как её тематизм нельзя назвать темой как таковой, он приближён к общим формам движения. В левой руке присутствует элемент набата на фоне гармонического развития «элемента огня», который из минимальных тематических всплесков вырастает в полноценный гармонический взрыв, что усиливает драматичность развития произведения.

Следующее построение Пассакалии является первой вариацией на основную тему. Появляется новый элемент – нисходящая хроматическая гамма, данная в очень мелкой ритмической фигурации (стремительные 32-е при движении вниз, создающий катабазис музыкальных элементов). Вариация является сложным виртуозным воплощением музыкальной драматизации основной темы. В фактурном плане элемент хроматической гаммы выписан композитором на отдельной строчке, что даже визуально указывает на расщепление, расширение и развитие основного образа произведения.

Вариация на второй элемент «темы огня» – зеркальное отражение первой в низком регистре. Лейтмотив огня разгорается до кульминационного предела, превращаясь в огонь преисподней, что выражается в крайней низкой фактуре, резких гармонических построениях; элемент набата превращается в вестника приближения смерти.

Вторая вариация на основную тему – кульминационная. В ней соединяются элементы набата и первой темы самой Пассакалии, увлекая драматическое развитие произведения в последний круг

Дантовского ада как символа фатальной неизбежности наказания за совершаемое зло. В вариации присутствует второй элемент, противоположный по движению – четыре хроматические гаммы от разных нот при стремлении к верхнему регистру, что является анабазисом ожидаемой темы просветления, которую можно охарактеризовать, как последнюю, третью, вариацию на основную тему. Но перед ней хорал темы вступления звучит в крайних регистрах, обобщая и умиротворяя все образы данного произведения и вычлняя основной главный элемент, который звучит как «радостнопечалие».

Собственно, вторая вариация является последним проведением темы и выступает репризным заключением (аркой) произведения. Просветлённость и разрежённость фактуры, высокий регистр утверждают идею вознесения души, вечной жизни. Тема набата (короткие ритмические фигуры в нижнем регистре на фоне тремоло) высветляется в звучании колокольчика в крайне верхнем регистре, напоминающего передачу коротких посланий, будто из горного мира. Последняя нота произведения в крайнем нижнем регистре, воспринимается как напоминание человечеству о неоправданности вторжения зла в мир Бога. Звучание в последнем аккорде одновременно мажора и минора закрепляет ощущение катарсиса, осознание сложности и противоречивости жизни, где смерть выступает главным её смыслом).

– Список Ваших произведений включает в себя разные жанры, но в основном – это камерная музыка. Что стоит за этим предпочтением?

– Как ни странно, чисто утилитарный интерес – камерные произведения не требуют максимальных ресурсов, как материальных, так и человеческих, для исполнения произведений. К слову сказать, к камерной музыке, как правило, обращаются чаще. К сожалению, как уже говорилось выше, деятельность композитора не ограничивается только написанием музыки. Кстати, многие выдающиеся исполнители XX в. – С. Рихтер, Н. Гутман, Э. Версаладзе, М. Юдина – полагали, что самые яркие и интересные сочинения относятся к камерной музыке. Но, на самом деле, моя камерная музыка – не совсем камерная в том смысле, что и по времени звучания, и по временному масштабу развёртывания формы, она выходит за границы «камерности» (композитор, видимо имеет в виду такие сочинения, как «Аллюзия-фантазия» на русскую народную песню «Запой соловей» для балалайки, «Круг явлений» для органа, «Искания» для баяна). Несмотря на то, что мои авторские полуторачасовые концерты, как правило, – концерты камерной музыки, они состоят из трёх-четырёх произведений.

– Существует ли уже стилевые особенности композитора Бутакова?

– Мне кажется, рано еще говорить о сложившемся стиле, наверное, уместнее подчеркнуть мои музыкальные эстетические и философские стремления. Каковы они – вопрос, на который не ответишь сразу, однако точно могу сказать, что они не в русле постмодернистских тенденций¹.

– Если мы коснёмся философии Вашего творчества – в чём она заключается?

¹ (На самом деле, в музыке молодого композитора уже прослеживаются индивидуальные стилистические особенности).

Мелодика – основывается на тематическом построении, для которой характерно индивидуальное развитие. Например, в вокальном цикле «Passivum» на стихи В. Ходасевича, каждый романс из шести в своей основе имеет единое тематическое зерно, которое развивается на протяжении всего цикла. То же мы наблюдаем в «Пассакалии погибших детей», в которой тематическое развитие, данное в вариациях, является центральной идеей произведения. В вариациях для баяна «Искания» тема выступает не только центральной идеей, но и условием формообразования. Основу романса на стихи Ф. Достоевского «Ангел» представляет гармонический остов мелодии, развитие которой несёт в себе ещё и сюжетный смысл. В симфоническом произведении «Circulatio», написанном в сонатной форме, тематизм главной партии является основным источником содержательных и тематических динамик, превращающих произведение в цельный монолит.

Ритмизация – тяготение к сложным ритмам, ритмической виртуозности, при паритетном соотношении ритма и темы. Например, в обработке для балалайки «Аллюзия-фантазия» для балалайки и фортепиано ритм придаёт кантиленному изложению темы определённую степень виртуозности, внутреннего движения. В «Пассакалии» сложный ритмический рисунок является условием драматического развития тематизма произведения, определяющего, прежде всего, сложность его смыслового значения.

Форма – тяготение к академичности, соразмерности, временной обусловленности, драматургического развития при поиске новых возможностей формообразования. Например, в «Круге явлений» для органа форма рондо начинается с эпизода, выполняющего роль вступления, а не с рефрена, как это присуще данному жанру. Да и само произведение явно тяготеет к симфонизму, что в принципе присуще композитору: «Circulatio», с одной стороны, – это увертюра с абстрактным сюжетом, с другой – полноценное одночастное симфоническое произведение с крупным временным изложением; «Аллюзия-фантазия» написана в жанре обработки народной мелодии, что изначально предполагало камерность произведения, но выливается в практически симфоническое действие.

Содержательная основа произведений – экзистенциальные проблемы, исследование внутреннего мира человека, тема свободы, борьбы света и тьмы, что прослеживается практически во всех сочинениях.

– А музыка и есть философия! Как сказала в одном из своих интервью Софья Губайдулина – композитор способен слышать звуки Вселенной! Наверное, она права. А философия композиторского творчества заключается в тех глубинных смыслах, которые транслируются через выразительные средства музыки – ритм, гармонию, интонацию, тембры музыкальных инструментов. И к этому «звучанию» способно подключиться всё человечество, стирая границы межгосударственного, межконфессионального и межкультурного общения. Сегодня много говорят о глобализации, так вот, пожалуй, из всех её видов, наименее безопасной является музыкальная глобализация с точки зрения сохранения в человеке его лучших потребностей – создавать и слушать музыку!

Итак, исходя из представленного материала, можно сделать вывод, что молодой композитор весьма критически относится к недавнему историческому прошлому, не считает своё поколение «ущемлённым», достаточно трезво оценивает свои силы и возможности в пространстве современного мира. Его мировоззрение можно назвать позитивным, в нём нет апокалиптических нот, историю музыкальной культуры он воспринимает не линейно. С другой стороны, Л. Бутаков продолжает традицию, которая является объединяющей для музыки астраханских композиторов, что выражается в особенностях структуры и интонационного строения материала, типа протекания формы, гармонического языка, основанного на преобладании диссонансного начала, линейности движения голосов, стремления к полистилистичности мышления, философско-символическому содержанию [3]. Одной из интересных тем, поднятых Л. Бутаковым, является проблема переизбытка профессиональных композиторов в нашей стране. В сегодняшних реалиях композитор перестал быть героем своего региона, его творчество востребовано только в узкоспецифической среде и непосредственно в профессиональной деятельности. В городах Нижнего Поволжья (Саратове, Астрахани, Волгограде) в течение последних 20 лет не было ни одной крупной премьеры оперы или балета местных композиторов (хотя крупные формы ими тоже создаются). Более того, городские театры (музыкальные и драматические) в большинстве случаев не сотрудничают с местными композиторами, отдавая приоритеты классическому (проверенному временем) репертуару либо заключая контракты с современными московскими или петербургскими авторами. Также местные масс-медиа не проявляют особого интереса к творчеству «своих» композиторов (хотя до 2000-х гг. в астраханской газете «Волга» регулярно печатались рецензии, отзывы, статьи о деятельности астраханского СК). Может ли это означать, что подобная невостребованность приведёт историю региональных союзов к своему естественному концу? Во всяком случае, активность и перспективность образовавшейся в 2009 г. дочерней музыкальной организации МолОт под руководством Я. Судзиловского позволяет с оптимизмом смотреть в будущее и верить, как сказал выше Л. Бутаков, что общество всегда будет нуждаться в «животворности музыкальной мысли».

Список литературы

1. Бутаков Леонид Викторович. Союз композиторов России. – Режим доступа: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=38>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус., англ. (дата обращения: 20.03.2021).
2. Соболева, Е. А. Роль фестивального движения Союза композиторов в развитии музыкальной культуры регионов (на примере астраханского фестиваля современной музыки) / Е. А. Соболева // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2019. – № 1. – С. 43–52. – DOI: 10.7256/2453-613X.2019.1.29132.
3. Соболева, Е. А. Астраханский Союз композиторов – от содружества к школе / Е. А. Соболева // Музыка и Время. – 2020. – № 4. – С. 09–13.
4. Союз композиторов России. 40 лет. – Москва : Композитор, 2000. – 391 с.

References

1. Butakov Leonid Viktorovich. Soyuz kompozitorov Rossii [Butakov Leonid Viktorovich. Union of Composers of Russia]. Available at: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=38> (accessed: 20 March 2020).
2. Soboleva, Ye. A. Rol festivalnogo dvizheniya Soyuz kompozitorov v razviti muzykalnoy kultury regionov (na primere astrakhanskogo festivala sovremennoy muzyki) [Role of the festival movement of the Union of Composers in the development of the musical culture of the regions (on the example of the Astrakhan Festival of Contemporary Music)]. PHILHARMONICA. International Music Journal, 2019, no. 1, pp. 43–52. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.1.29132.
3. Soboleva, Ye. A. Astrakhanskiy Soyuz kompozitorov – ot sodruzhestva k shkole [Astrakhan Union of Composers – from the Commonwealth to School]. Muzyka i Vremya [Music and Time], 2020, no. 4, pp. 9–13.
4. Soyuz kompozitorov Rossii. 40 let [Union of Composers of Russia. 40 years old]. Moscow, Kompozitor Publ. House, 2000, 391 p.