Холопова Валентина Николаевна

v_kholopova@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор, и. о. заведующего кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Valentina N. Kholopova

v_kholopova@mail.ru

Doctor of Arts, Professor, Head of Interdisciplinary Specializations of Musicologists Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Художественные установки в мультимедийном творчестве: Николай Попов и Тодор Пожарев (на примере «Martellato» и «Artra»)

Сочетание электронной музыки и визуального ряда привело к возникновению нового явления в музыкальном искусстве — мультимедийной композиции. Одним из авторов, работающих в этой области, является московской композитор Н. Попов. Его основные видеохудожники — итальянец Э. Квинн и серб Т. Пожарев, каждый со своей самостоятельной эстетикой. В данной статье рассмотрено творчество Пожарева, стоявшего у истоков некоторых сочинений Попова. Рисункам Пожарева присущи принцип диссимметрии, а также включение элементов реальной действительности в абстрактный видеоряд; в построении формы он ориентируется на «динамический накал» музыкального ритма, что помогает интегрировать различные виды искусства в одном произведении.

К настоящему времени Пожарев и Попов осуществили три проекта: «Martellato», «Артра» и «Erwartung» («Ожидание»). В «Martellato» композитор применяет жесткие звучания (и апериодичный ритм), реализуя свою философскую установку: весь физический мир может быть материалом для музыки. В «Артра» обращается к излюбленной теме Космоса, цитируя фрагмент музыки Стравинского с позолоченного диска корабля «Вояджер-1», посланного за пределы Солнечной системы.

Ключевые слова: электронная музыка, мультимедиа, видеохудожник, космос, диссимметрия, Н. Попов, Т. Пожарев

Abstract

The Artistic Precepts in Multimedia Works: Nikolai Popov and Todor Pozarev (on the Example of “Martellato” and “Artra”)

The integration of electronic music and visual imagery has led to the emergence of a new phenomenon in the music — a multimedia composition. One of the authors working in this field is the Moscow composer N. Popov. The chief video artists he works with are Italian E. Quinn and Serb T. Pozarev, each one with his original aesthetics. The present article chooses for examination the art of Pozarev, standing at the origins of some compositions by Popov, including one of his best works at the present time — “Artra”. In the aesthetic precepts of Pozarev there is an active principle of dissymmetry inherent to him in his visual art, as well as incorporation of the elements of reality in abstract visual imagery; in the construction of form there is a direction given by the “dynamic intensity” of the rhythm, providing an organic unity for the work pertaining to several arts.

So far Pozarev has carried out three projects together with Popov: “Martellato,” “Artra” and “Erwartung” (“Expectation”). In “Martellato” the composer makes use of harsh textures (and aperiodic rhythm), realizing his philosophical precept: the entire physical world may serve as material for music. In “Artra” he turns to his favorite theme of the Cosmos, quoting the fragment from Stravinsky from the gilded disc of the “Voyager-1” sent beyond the solar system.

Keywords: electronic music, multimedia, cosmos, Nikolai Popov, Todor Pozarev

Валентина Холопова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УСТАНОВКИ В МУЛЬТИМЕДИЙНОМ ТВОРЧЕСТВЕ:

НИКОЛАЙ ПОПОВ И ТОДОР ПОЖАРЕВ (НА ПРИМЕРЕ «MARTELLATO» И «ARTRA»)

Началом «третьей эпохи» в истории мирового музыкального искусства назвал в 1955 году Х. Х. Штуккеншмидт появление электронной музыки (после вокальной и инструментальной) [10]. Неуклонное развитие электронной техники, шедшее с середины XX века, позволило достичь впечатляющего прогресса в этой области звукового продуцирования. К настоящему времени в данный процесс оказались вовлечены и визуальные компоненты, использование которых также поставлено на технологическую основу. Таким образом, «третья эпоха» в XXI веке пополнилась еще и особым, подвижным применением визуальной стороны, что придало ей существенно новое качество — мультимедийность[1]. Представителем «мультимедийной композиции» в нашей стране является молодой композитор, сотрудник Московской консерватории Николай Попов; видеоряд в его сочинениях включает рисунок (в движении), цвет и свет.

Н. Попов работает со многими видеохудожниками, среди которых особенно важны для его творчества Э. Квинн и Т. Пожарев. Он все время находится в поиске нового сотрудничества — в частности, создает с А. Плахиным пьесы «KCI_23/11» и «Edit(a)Fill».

[1] Термин «мультимедиа» (от multus — многочисленный и medium — среда) имеет огромный спектр значений в самых разных областях человеческой деятельности. По отношению к музыке оттолкнемся от формулировки, предлагаемой в Википедии: «Мультимедиа (*англ.* multimedia) — контент, или содержание, которое одновременно передается в разных формах: звук, анимированная компьютерная графика, видеоряд» [1].

Роль художника бывает разной: в одних случаях сам замысел произведения неотделим от его работы, в других создатель видеоряда подключается, когда музыка уже полностью закончена. Иногда одна и та же музыка визуально оформляется сначала одним, потом другим художником, благодаря чему возникают варианты сочинения. Вообще, вариативность произведений составляет характерное свойство мультимедийных композиций. Т. Пожарев для Н. Попова — тот самый художник, который стоял у истоков некоторых его музыкальных начинаний, в том числе одного из лучших произведений — «Артра».

Поскольку оба названных автора принадлежат поколению тридцатилетних, о котором пока не создана искусствоведческая литература, имеет смысл привести их краткие биографические сведения[2].

> Николай Александрович Попов родился в 1986 году в провинциальном городе Белебей Башкортостана. В Уфе он окончил Средний специальный музыкальный колледж по двум специальностям — баяну и композиции. Стал исполнять новейший баянный репертуар — сочинения Вл. Золотарева и С. Губайдулиной. Своеобразно изучал музыку А. Шнитке: написал «Фантазию на темы А. Шнитке» для трех баянов с цитатами из музыки композитора. Баян (а также аккордеон) были оригинально использованы им позднее — в самых новаторских сочинениях, таких, как «Martellato 2» для аккордеона, электроники и видео, «Биомеханика» для аккордеона, электроники, видео и света. Проучившись всего один год в Уфимской Академии искусств имени З. Исмагилова, в 2006 году поступил в Московскую консерваторию по композиции. Своим педагогом он избрал В. Агафонникова, а с 3 курса стал заниматься еще и в классе И. Кефалиди: его влекла самая новая тогда область — электронной музыки, а Кефалиди, являясь опытным отечественным специалистом в этой сфере, был знаком с технологиями зарубежных электронных студий. Разумеется, молодой композитор стремился приобщиться и к новейшей мировой музыке; с этой целью он посещал мастер-классы таких авторитетов, как создатели «музыки перенасыщения» Ф. Бедросян и Р. Сендо, а кроме того — занимался у Ф. Леру (Франция), М. Фургона (Бельгия), И. Феделе (Италия) и других, побывал и на летних курсах в Дармштадте. Он признавался в некотором разочаровании консерватизмом, отличающим отечественную систему образования; общение с зарубежными музыкантами помогло ему сделать «невероятный скачок в развитии».
>
> Этот прогресс был замечен как на родине, так и в Западной Европе. Музыка Попова прозвучала на фестивалях «Московская осень», «Другое пространство», «Фестиваль новой музыки Миланской консерватории», «Венецианское бьеннале», «Гергиев-фестиваль-2017», «reMusik» и многих других. В настоящее время Попов является сотрудником Центра электроакустической музыки Московской консерватории, возглавляемого И. Кефалиди. В свой 31 год он автор свыше сорока сочинений (включая ранние). Заказы на новые произведения поступают ему постоянно, ни один из

[2] Единственная на сегодняшний день обобщающая статья о творчестве Н. Попова принадлежит мне: [4].

концертов в Москве, связанных с электроникой, не обходится без участия этого компетентного специалиста.

Тодор По́жарев, практически ровесник Николая Попова, родился в 1987 году в Сербии, в городе Нови-Сад. На протяжении 2007–2012 годов прошел бакалавриат в Академии изобразительных искусств Нови-Сада по специальности «живопись». В 2012 году переехал в Москву, где в 2013–2015 годах учился в магистратуре Московского института культуры. В 2015 году стал аспирантом философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова по кафедре философии и методологии науки с диссертационной темой «Проблемы творчества в философско-методологических исследованиях искусственного интеллекта». Как художник он выставлялся на экспозициях около 40 выставок — в России, Греции, Польше, США, Италии, Сербии (Нови-Сад, Белград) и других местах. Так, в конце 2017 — начале 2018 года принял участие в московском III Международном фестивале «Абстракция — возвращение в будущее», где были представлены работы художников из 18 стран мира, а Попов своей музыкой сопровождал любопытную импровизацию музыкально-художественного перформанса Почетного академика Российской академии художеств Давида Ру. В качестве видеохудожника Пожарев участвовал в международных фестивалях и концертах: Фестиваль мультимедиа во Флоренции (2013), «Erwartung», мультимедийный спектакль (к 100-летию Первой мировой войны) в театральном Центре имени Вс. Мейерхольда (Москва, 2014), Мультимедийный авторский концерт Николая Попова в Уфе (2014), Аудиовизуальная музыка II в Лос-Анджелесе (2015), мультимедийный проект «Биомеханика» в Малом зале Нижегородской филармонии и в Рахманиновском зале Московской консерватории (2015), на многих других показах.

На данный момент Попов и Пожарев создали всего три совместных произведения: «Martellato-2» для баяна, электроники и видео (2012), «Artra» для ударных, электроники и видео (2013) и «Erwartung» («Ожидание») для ударных, электроники и видео с текстами из романа Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (2014)[3].

[3] Кроме того, Попову принадлежит немалый ряд сочинений: «Аркаим», мультимедийная композиция с участием балета (2011); «Нибиру 20/13» для струнного квинтета, электроники и видео (2013); «Песня Ульдры» для ансамбля, электроники и видео (2013); «Биомеханика» для аккордеона, электроники, видео и света (2014); «ANF-93» для ансамбля, электроники и видео (2014/2018); «NGC300», мультимедийная композиция (2014); «Espace a la S» для скрипки, электроники и видео (2016); «Интерферометр» для ансамбля, электроники и видео (2016); «KCI_23/11» в версиях для виолончели, электроники, видео и для струнного квартета, электроники, видео (2016/2018); «SynchroSynth» для фортепиано, электроники и видео (2017). Поясню некоторые названия. Аркаим — древнейшее городище на территории Башкирии, III–II веков до н. э.; Нибиру, согласно шумеро-аккадской мифологии, — планета, которая должна была врезаться в Землю в декабре 2012 года; Ульдра — персонаж скандинавской мифологии; ANF-93 — аббревиатура слов «Anfang neue Formation», в честь образования в 1993 году Ансамбля новой музыки при Московской консерватории; интерферометр — прибор для работы с электромагнитным излучением; KCI — 23/11 — формула хлорида калия, который перевозил поезд №2311 (случайный эпизод в биографии композитора).

Чем привлекательна оказалась для молодого композитора мультимедийность? Прежде всего, своей новизной. После тщательного изучения партитур Прокофьева и Шостаковича Попов много работал в сфере электронной музыки, опирающейся на компьютерные расчеты, и является ныне едва ли не самым востребованным в нашей стране «электронщиком». Дальнейшее движение в область видео, с ее рисунком, цветом, анимацией и светом, было естественным продолжением траектории его творческого пути. Философия музыки, которую выработал Н. Попов, состоит в том, что источником звукового материала сегодня может стать абсолютно весь мир: зал, улица, поле, скрежет прессуемого металла (этот тембр используется в «kraMP» для ударных и электроники; в названии сочинения зашифровано имя — Mark P[ekarsky]) и т. д. И эта полная открытость творчества в Мир, Космос, Вселенную осветила невиданное пространство взаимодействия Бытия с искусством, не только слышимым, но и видимым.

Николай Попов считает, что шумы богаче, чем дистиллированные тоны. Здесь он плодотворно следует установкам К. Штокхаузена, утверждавшего полвека назад: «Для музыки важны ведь не только человеческий голос и инструменты — важно все, что звучит. Этот процесс начался в пятидесятые годы. Все, что существует акустически, становится музыкой при посредстве художников-творцов» [3]. Кроме того, много познавательного дает и общение с собратьями по искусству. В интервью с говорящим названием «Для меня работа с видеохудожником — невероятный процесс» Попов констатирует: «На мой взгляд, контакт с представителями других творческих профессий очень важен для композитора. Ведь когда мы учимся, мы как бы “варимся” только в своей среде, мы отделены от общехудожественного мира. Мы не знаем ни современных молодых режиссеров, ни художников, ни писателей. <...> Одна и та же композиция может жить на различных уровнях восприятия, существовать в нескольких качествах. Это придает ей глубину, новое измерение» [2].

В своем интервью Попов рассказывает о том, как протекает процесс создания мультимедийной композиции: «Разные произведения диктуют и разный подход к работе с видеохудожником. Бывает так, что в начале оговаривается некая сверхидея и каждый — композитор и художник — работает отдельно над материалом. И уже потом начинается взаимодействие. А бывает и по-другому. Когда визуализация исходит от композиторского замысла, формообразования и других параметров. Есть еще вариант live-video (по аналогии с live-electronic). <...> Например, я сотрудничал с видеохудожником из Италии Эндрю Квинном. < ...> Он занимается визуализацией в реальном времени. Он предоставляет мне полную свободу, и мы не ставим никаких рамок. Для меня это всегда большая неожиданность, а для него — процесс огромной предварительной подготовки, чтобы реализовать все задуманное на концерте. Несколько наших совместных работ были представлены на Венецианской бьеннале в этом году. Еще я сотрудничал с видеохудожником из Сербии Тодором Пожаревым» [там же];

и добавляет: «Лично для меня работа с видеохудожником — невероятный процесс. Во-первых, необходимо понимать друг друга буквально с полуслова. Во-вторых, очень важна общность взглядов» [там же].

К визуализации располагают уже названия многих сочинений Попова, таких, как национальный башкирский балет «Водная красавица», театрализованное мультимедиа «Аркаим» с участием двух танцоров-мимов и певицы, сюжетные опусы «Нибиру» и «Ульдра». О последнем Попов говорит: «Как указано в мифах, она [Ульдра] одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации» [там же].

У Тодора Пожарева как художника, отмеченного яркой индивидуальностью, выработались определенные эстетика и стиль. Его интересует подсознательное в человеке, при этом он считает необходимым вносить в изображение элементы реальной действительности. Поиск подсознательного привел его в 2011 году (еще до приезда в Россию) к созданию серии живописных работ «Психологический портрет Раскольникова», передающих накаленный, «диссонантный» внутренний мир героя Ф. Достоевского. Закончил эту серию из девяти картин на холсте маслом он уже в 2013 году в Москве. А моменты реальности, которые Пожарев включает в свои работы, выделяют его на фоне общей тенденцией видео в музыке к абстрактности[4]. «Полный отказ изобразительного искусства от фигуративности и мимесиса, — считает художник, — приводит к разрыву мира реального и мира художественного и, в конечном счете, — к отречению от художественности (еще Аристотель считал, что природа художественного заключена в радости узнавания)» [6, *296*][5].

Еще одна важная черта, уже в его имманентном, «специальном содержании» творчества, — особое соотношение симметрии и асимметрии. У другого важного для Попова видеохудожника, Эндрю Квинна, господствует строгий геометризм: круги — словно начерченные циркулем; квадраты, треугольники — идеально ровные и т. д. У Пожарева же излюбленный им круг — всегда с размытыми краями, со свободной, антигеометрической асимметрией, не поддающейся рациональному описанию. Примечательно и его пристрастие к черно-белой «палитре» (в «Martellato» и «Артра») — думается, использующейся как раз ради концентрации внимания на этом графическом антигеометризме.

Наиважнейший аспект бытования аудиовизуальной композиции — взаимодействие форм визуального и слухового. Работа видеохудожника нацелена здесь на создание целостного динамического процесса. Пожарев изначально внимательно слушает музыку Попова, находит логику ее напряжений, отмечая «эмоцию накала», и в это развитие встраивает свой

[4] Сошлемся в этой связи на упомянутый форум 2017–2018 годов «Абстракция — возвращение в будущее», а также на еще один прошедший в Москве форум «Абстракция без границ».

[5] Таким образом, он подчеркивает роль в своем искусстве «неспециального содержания» (термин автора данной статьи; см. девятую главу в книге [5]).

видеоряд: «Весь процесс начинается, когда я слушаю музыку и начинаю анализировать возникающие ассоциации. Наибольшая сложность в том, чтобы представить визуальную форму образов, их внутреннюю динамику, органическую материю, которая является строительным элементом музыкального произведения. Именно этот процесс самый глубокий и самый ответственный» [6, *294*].

Для художественного метода Пожарева принципиально важно то, что, приступая к работе, он кладет своими руками на бумаге, на холсте краски для каждой части музыкального произведения (в отличие от Квинна, не полагаясь на компьютер) — словно создает многочисленные этюды к большой картине. Далее он оцифровывает их в программе Adobe Photoshop и анимирует в Adobe After Effects и Adobe Premier, ориентируясь на музыкальный ритм.

Проиллюстрируем сказанное на примере «Martellato» и «Artra».

«*Martellato*» имеет две версии (обе 2012 года): одна — для электроники и видео (без «живого» инструмента), вторая — для баяна (аккордеона, с «живым» инструментом), электроники и видео. Это первая совместная работа Попова и Пожарева. Martellato как музыкальный термин означает «взятие» звука на струнных с твердым, тяжелым движением смычка в обе стороны, с сильной остановкой. На фортепиано — также утяжеленное, усиленное staccato. Но для Попова название символично. Поскольку материалом музыки может быть любое звучание, включая скрежет металла, то martellato метафорически выступает как удар молотка или даже наоборот — как вытягивание гвоздя из доски с треском, с сопротивлением, и в этом упорном напряжении проявляет себя энергия жизни. Как следствие, музыкальный материал, выбранный композитором, опирается на диссонансы, изобилует кластерами, *sforzando*.

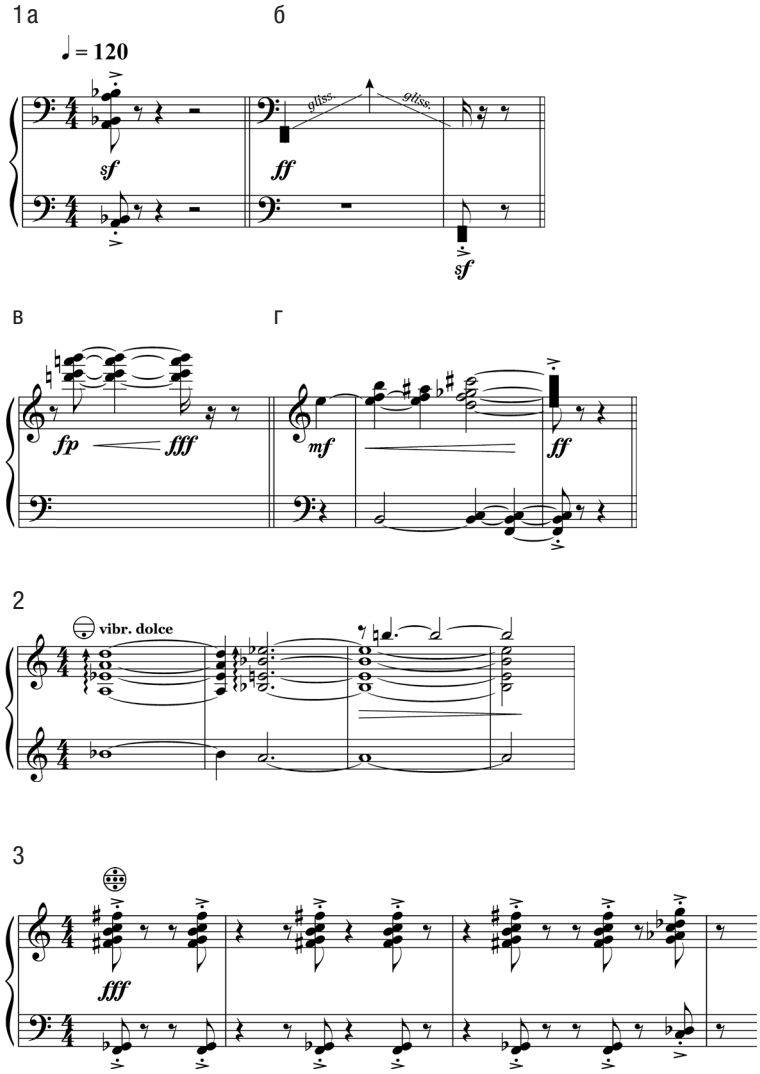
Особенно важная, динамизирующая роль придана ритму: он полон синкоп, имеет тенденцию к учащению во времени, к уменьшению счетных долей. И весь драматургический «сценарий» пьесы — это последовательное развертывание музыки с достижением эмоционального накала[6].

Кратко остановимся на основах музыкального формообразования «Martellato». В определенных случаях Попов придерживается принципа: экспонировать основной материал (часто в неразвернутом виде) в начале, а далее его «отщеплять», продолжать, подвергать разработке, вырабатывать контраст. Среди экспонируемых элементов главный — жесткий короткий удар в виде созвучия с полутонами *sf* (а), далее — громкое глиссандо кластеров (б), диссонирующий аккорд с резким обрывом после crescendo (в), певучий оборот с резким кластерным обрывом (г) (пример 1 а, б, в, г).

Контрастную середину составляет аккордовый эпизод *dolce* (пример 2). А обширное кульминационное плато, с предельным эмоциональным накалом, складывается из апериодичной ритмики главного элемента

[6] И данное произведение, и другие опусы Николая Попова дают повод вспомнить крылатое выражение Г. фон Бюлова: «В начале был ритм».

(диссонирующего аккорда на *fff* с участием м. 2 и паузы), где отрезки времени принципиально нерегулярны (единица — восьмая): 3, 4, 3, 4, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 2, 2 и т. д. (целая стр.) (пример 3). Здесь идея *martellato* выражает себя в максимальной степени.



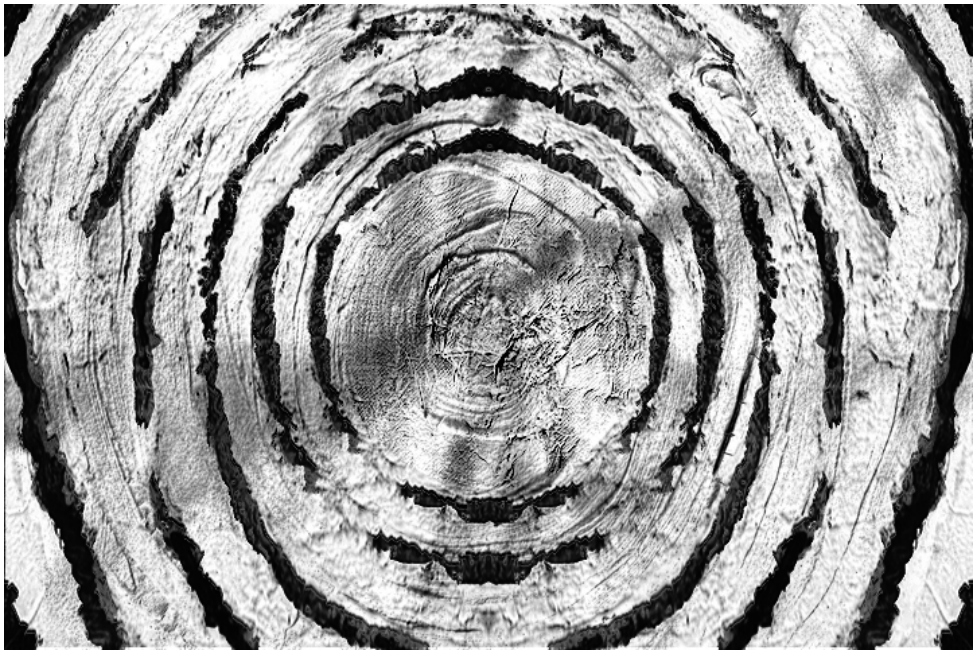
Даже в затихающей коде последний звук — *sf*. Что касается абсолютно апериодичного ряда, то выведен он с помощью компьютера — как заполненные визуальные промежутки в электронной строке между участками «звучания». Внутренняя же логика этой ритмической череды полностью интуитивна и не имеет ничего общего, например, с апериодичностью у И. Стравинского.

В качестве главного визуального «мотива» у Пожарева выступает концентрический круг. Рассмотрим его (ил. 1). Конечно, универсальность круга давно и хорошо известна: это символ совершенства, бесконечности, симметрии и т. д. А у Пожарева — это фигура Солнца, Луны, Земли, различных звезд и планет, но кроме того — предвзрывное состояние, предвещающее какое-то событие. В то же время — она абстрактна, и следует обратить внимание на нарушения симметрии в этой абстракции (как отмечалось, подобные нарушения являются одной из стилистических особенностей данного художника). Круги не вычерчены ровно геометрически, некоторые линии содержат пропуски. Перед нами — не мертвая, вычисленная симметрия, а диссимметрия, то есть, симметрия с нарушениями, присущая подлинно природным, живым формам бытия. И при такой исходной творческой установке на диссимметрию, возведении диссимметрии в принцип, у художника обнаруживается неограниченное поле возможностей для «агеометрических» вариаций кругов, особенно в их всегда неровных краях. Это отражается и на драматургии мультимедийного «Martellato» в целом. Впитывая слухом ритмо-гармоническую жизнь произведения Попова, Пожарев необычайно внимателен к эмоциональной драматургии музыки. Живо реагируя в своих «кадрах» (рисуемых заранее) на всевозможные экспрессивные детали, он, наконец, доходит до той кульминационной страницы, где удары *sf* настойчиво «бьют» в ритме апериодичного «хаоса» (см. пример 3). Круг превращается в бешено вращающийся огненный шар, а в синтезе двух искусств здесь достигается — закономерно, благодаря единству исходных компонентов — эффект сверкающе-мощного апогея (ил. 2).

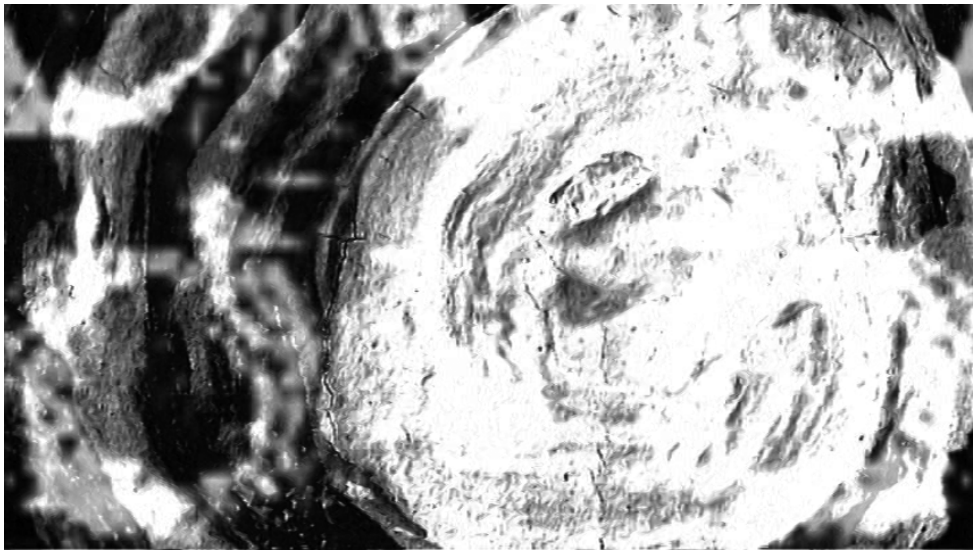
Следует обратить внимание и на элементы реальности, которые Пожарев «впускает» в визуальный ряд в коде, перед концом произведения. В отличие от линии развития абстрактных кругов он вводит эффект «оттенения»: помещает рисунки, смутно на что-то похожие (фигура как бы со станом и основанием, изображение наподобие «кокона»). Но затем эти полуассоциации решительно вытесняются возвратом господствующих в визуальном ряду кругов, представленных с новыми диссиметриями. Творчество Пожарева свидетельствует о его стремлении трактовать дихотомию абстрактность/реальность диалектично: «Абстракция — глубинный гибридный смысл, который генерируется из жизненного коллективного опыта и без предметного физического мира существовать не может»[7].

«Артра» (2013) — мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео — отражает многолетний, устойчивый интерес Николая Попова к Космосу, космологии древних и легендам, проявившийся в таких опусах, как мультимедийная композициях «NGC 300» (ближайшее к Земле скопление галактик, 2014), упомянутая «Нибиру 20/13» (таинственная планета, 2013) для двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса и электроники. Внешним поводом к созданию «Артры» послужило обращение руководителя

[7] Из беседы с автором данной статьи 11 мая 2018 года.



Ил. 1



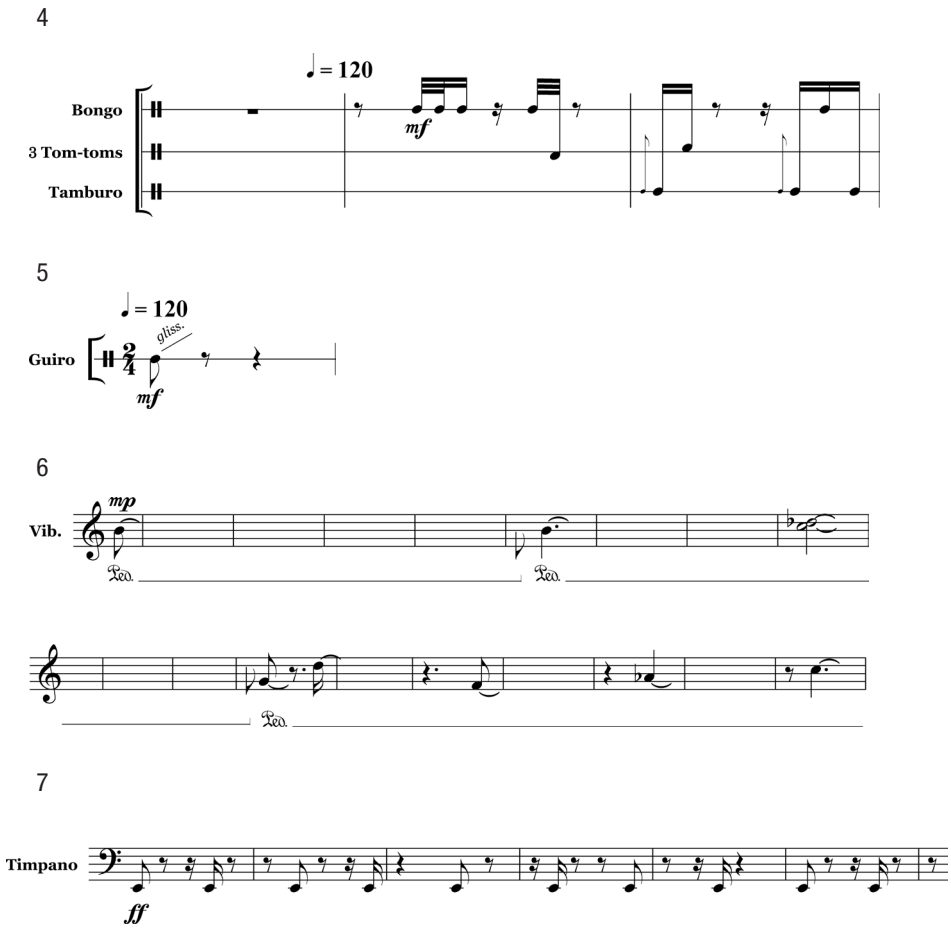
Ил. 2

Ансамбля ударных инструментов М. Пекарского с просьбой написать что-нибудь к столетию, как он выразился, провала балета И. Стравинского «Весна священная». Произведение предназначено для ударных, электроники и видео, а посвящено — известному перкуссионисту Д. Щёлкину.

Выбор названия Попов объясняет отсылкой к фамилии Стравинского, записанной в ракоходе: yksniv*art*S. Изъятая из этой последовательности комбинация букв означает «искусство» (art) и обыгрывается в виде палиндрома — art-tra. Примечательно, что, основывая свою композицию на музыке балета Стравинского (использована цитата из «Пляски щеголих»), Попов обратился не к партитуре сочинения, а к позолоченному диску, отправленному в 1977 году на американском космическом корабле «Вояджер-1» за пределы Солнечной системы. Как известно, для инопланетян были подобраны типичные изображения и звуки Земли: растения, люди, животные, приветствие на 55 языках, музыка и т. д. Попов взял для себя только приветствие на 55 языках (включая русский) и квази-цитату «Плясок щеголих».

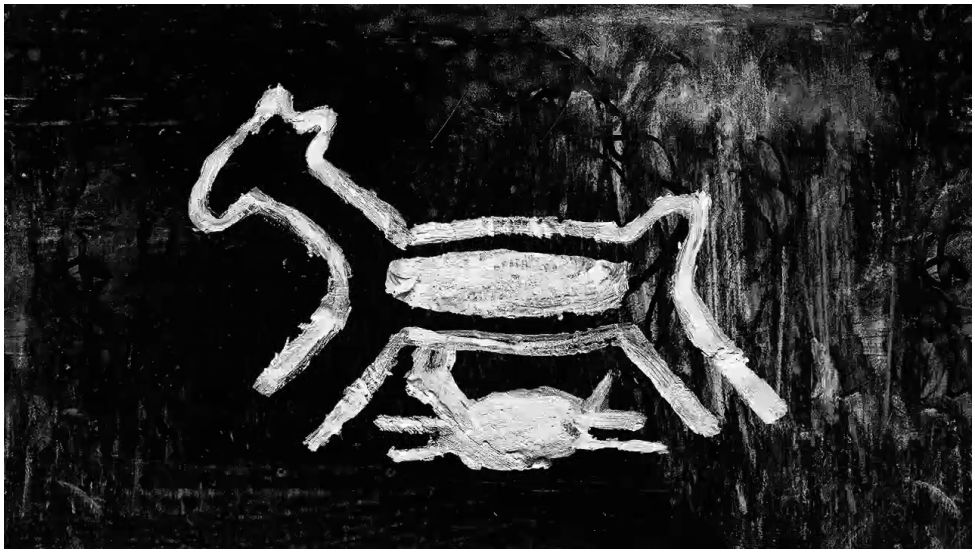
С текстом приветствия Попов «поработал», по его разъяснению, следующим образом. Модификация аудиофайла произведена простейшими средствами компьютерной обработки, напоминающими классические полифонические приемы: инверсию, ракоход, транспонирование, стретты, но также — вычленение отдельных «интонационных» элементов из музыкального материала. Изъяв короткие фрагменты ритма, он передал эти формулы группе барабанов (bongo, 3 tom-toms, tamburo): стала слышна ритморечь, но лишенная семантики! (пример 4). А в качестве сигнала к «старту» произведения композитор применил простейший жест — glissando у guiro (пример 5, т. 1). Обращает на себя внимание и совершенно иной интонационный материал: долгое лирическое пение у вибрафона, контрапунктически контрастирующее «космическим» звучаниям (пример 6).

Но главную композиционную интригу составило включение в электронную пьесу цитаты из музыки Стравинского. Идеей автора было ввести ее как можно незаметнее. Первый ее мотив проходит сначала в электронном звучании (вне партитуры). Далее он начинает слегка узнаваться в отдельных ритмоформулах ударных. И только после такой «теневой» подготовки верх над всем звучанием берет сама «Пляска щеголих». Однако она передается только в электронных тембрах: в партитуре ее запись не представлена. Там, где она звучит наиболее явственно, в нотах записан самый элементарный бас у литавры, притом на 5/16 (пример 7). И тут обнаруживается одна удивительная особенность темы Стравинского: ведь в ее основе лежит всего лишь один аккорд! Протяженность ее звучания в пьесе Попова значительно превосходит оригинальную. В результате яркая тема автора «Весны священной» становится остовом всего произведения и запечатлевается в памяти. Лишь пуантилистическая певучая тема вибрафона (см. пример 6) подводит музыку в конце к растворению в безбрежном океане Космоса. Воздействие же музыки Стравинского простирается на период уже свыше сотни лет — от К. Дебюсси, А. Шёнберга, А. Веберна до видеоэлектронной музыки первых десятилетий XXI века.

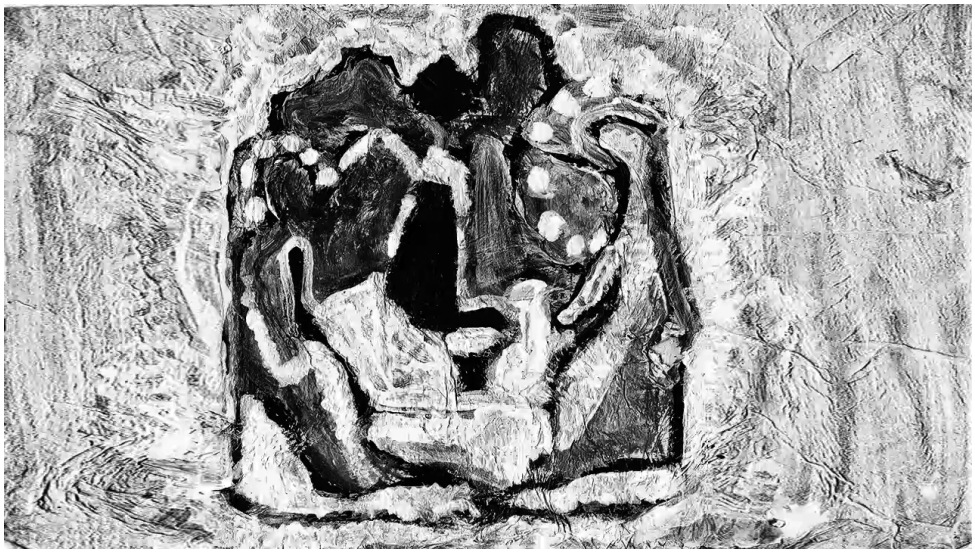


Какую же визуальную концепцию внес в композицию «Артра» Пожарев? Следует сказать, что эта мультимедийная пьеса имеет и более поздний вариант видеоряда — с Квинном. Но первый вариант закладывался в произведение сразу же, поэтому он связан с музыкой непосредственно и может считаться параллельным рядом именно к преломлению Поповым идей Стравинского. В визуальном аспекте переплетаются две составляющие — графическая и динамическая. Графически, когда музыкальная цитата еще скрыта, то и рисунок вычерчивается весьма абстрактный: поток мелких неровных белых кружков на черном фоне. Мчащиеся элементы диссимметричны, как это присуще стилю Пожарева. Но в связи с установкой художника на передачу очертаний реальности (оправданную в данном случае отсылкой к миссии «Вояджера») он вводит в визуальный ряд то условное изображение животного с потомством (ил. 3), то, как символ высшей духовности, абстрагированный контур «Троицы» Рублева (ил. 4).

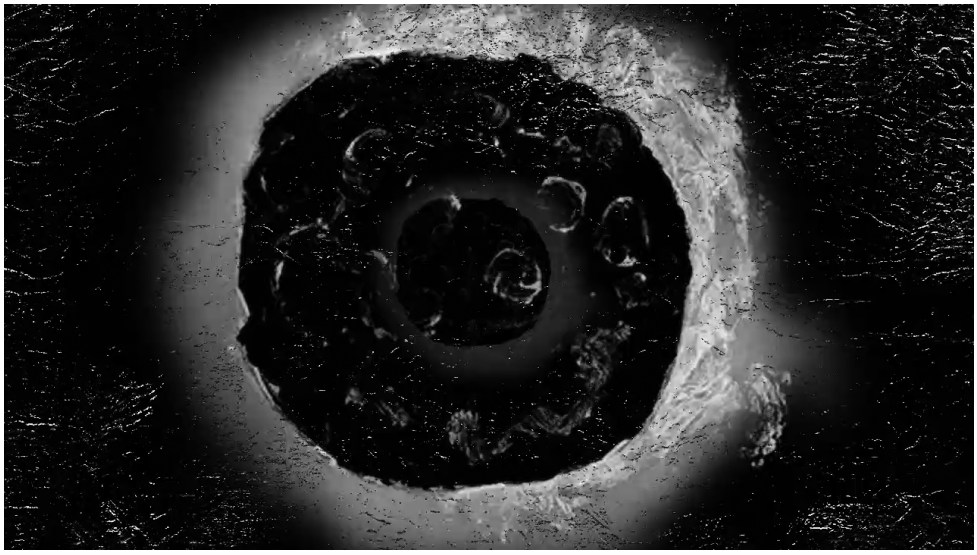
А видеообъектом, при помощи которого все больше «раскручивается» динамика произведения, становится светящийся круг. И когда в музыкальном ряду «Пляска щеголих» звучит в полный голос, то белый круг расширяется во весь экран, со сполохами вокруг него: сливаются кульминации звука, графики, цвета (ил. 5).



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5

Проявляя независимость по отношению к партитуре, Пожарев достраивает композицию. Он считает нужным замкнуть художественную форму во времени и пространстве, возвращая перед завершением пьесы начальный абстрактный поток «частиц». Задуманная как органичное аудиовизуальное единство, «Артра» реализует на высоком художественном уровне символизм своего названия (*art* — искусство).

Третья совместная работа Попова и Пожарева, «Erwartung» (2014) столь многослойна, что требует отдельного подробного рассмотрения. Этот мультидисциплинарный проект возник по инициативе Австрии, его основная идея — «1914 год и сто лет спустя». Название заимствовано от известнейшей монодрамы А. Шёнберга «Ожидание» (1909), название которой можно трактовать как ожидание Первой мировой войны 1914 года; отсюда появляется тема «Шёнберг и его время». В сочинении цитируются несколько немецких фраз Ф. Ницше из «Заратустры». А поскольку Первая мировая война года возникла после убийства в Сараево (городе, расположенном на территории нынешней Сербии) наследника Австро-Венгерского престола, то для серба Пожарева было важным акцентировать геополитический аспект: в 1999 году Сербия в составе Югославии подверглась нещадной бомбардировке НАТО, и бойня навсегда осталась в сознании автора полотен; в связи с этим в замысле со всей силой заострилась проблема художника и войны.

В отличие от двух предыдущих опусов с участием Пожарева данная вещь выполнена в цвете, наполняющем ее взрывчатой экспрессией. Попов же со своей, музыкальной стороны, использовал необычный способ записи: заменил традиционно нотированные в партитуре ударные на реально звучащие

электронные инструменты, из-за чего вся музыка получила особую окраску. «Ожидание» имеет две весьма различные версии — продолжительностью, соответственно, в 9 и в 18 минут. Премьера проекта состоялась в московском Центре имени Вс. Мейерхольда как раз в 2014 году.

Содружество еще молодых артистических личностей — Николая Попова и Тодора Пожарева — принесло яркие результаты в новом виде современного музыкального искусства — мультимедийной композиции. Осознавая весь физический мир как материал искусства («Martellato»), провозглашая широчайшие, влекущие к Космосу, идеи («Артра»), авторы с предельной тщательностью подходят к реализации своих эстетических установок в звуке и рисунке-краске — тотально во всем процессе сочинения.

Использованная литература

1. Мультимедиа // Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0 (дата обращения: 12.06.2018).
2. *Попов Н.* «Для меня работа с видеохудожником — невероятный процесс» / Материал подготовила Е. Кравцун. URL: http://muzcentrum.ru/news/2013/09/8808- (дата обращения: 12.06.2018).
3. *Штокхаузен К.* Из интервью // Композиторы о современной композиции / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 201–209.
4. *Холопова В. Н.* Современность Николая Попова: новизна музыки — новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 120–130.
5. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
6. *Яцюк О. Г., Пожарев Т.* Видимая музыка или звучащая живопись цифровой виртуальности // Наука телевидения. Вып. 11 (2014). С. 290–298.
7. *Grabócz M.* Narrativity and Electroacoustic Music // Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music / ed. by E. Tarasti. New York: Mouton De Gruyter, 1995. P. 535–540. (Approaches to Semiotics, Book 121).
8. *Smalley D.* The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era // Contemporary Music Review. Vol. 13 (1996). Issue 2: Computer Music in Context. P. 77–107.
9. *Stockhausen K.* Vier Kriterien der elektronische Musik // Texte zur Musik 1970–1977. Bd. 4. Köln: DuMont, 1978. S. 360–424.
10. *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche — Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik // Die Reihe. Bd. 1 (1955): Elektronische Musik. S. 17–19.