

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 781.61

Н. В. Пинтверене

М. ТАРИВЕРДИЕВ. ФИЛЬМ «ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА». ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА¹

Санкт-Петербургская музыкальная школа им. А. Петрова,
Российская Федерация, 197146, Санкт-Петербург

В статье представлен анализ музыкальной драматургии многосерийной картины, отличающейся дробностью строения сюжетного плана, многочисленными персонажами, глубиной затрагиваемых проблем. Цель данной работы — дать характеристику музыкальных образов, выявить принципы организации музыкального материала, показать, что музыка фильма выполняет функцию музыкальной конструкции, объединяющей композицию, а также является фактором, создающим концепцию картины, определяющим её стилистику. Важной задачей на этом пути становится выявление структурных принципов музыкальной драматургии, использованных композитором в предыдущих работах, представление музыкального материала, значительно обогащающего звуковой мир фильма, расширяющего стилистические рамки музыкального пространства. Особое внимание уделяется анализу тембровой драматургии. Композитор органично сочетает тембры старинных и современных инструментов. Феномен звука носит важную роль в творчестве М. Таривердиева. Движение тембровых красок — важнейший приём музыкальной драматургии фильма. Такие инструменты как клавесин и вибрафон приобретают лейтзначение в киномузыке М. Таривердиева. Музыка фильма «Ольга Сергеевна» является свидетельством активного поиска композитором новых путей решения многосерийной киноленты. Библиогр. 3 назв.

Ключевые слова: многосерийный фильм, музыкальная драматургия, монологичность, импровизационность, сквозное развитие.

M. TARIVERDIEV. "OLGA SERGEEVNA". DRAMATURGIC ORGANIZATION OF THE MUSICAL MATERIAL

N. V. Pintverene

St. Petersburg Andrei Petrov Musical School, St. Petersburg, 197146, Russian Federation

This article presents the musical dramaturgy analysis of the serial film, remarkable for the fragmentation of the plot composition, for a great variety of the characters and for the touched questions intensity. The aim of this work is to describe musical images, to reveal principles of the musical material organization, to show that music functions as a musical structure that unifies composition and is the factor that makes the concept of the film that defines its stylistics. Important tasks heading toward this are the identification of the structural principles of the musical dramaturgy, the composer used in previous

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 12-04-12069 «Мультимедийная информационная система «Электронный архив киномузыки Микаэла Таривердиева»».

works, the representation of musical material, greatly enriching the film sound world that extends the stylistic musical space. Particular attention is paid to the timbre dramaturgy analysis. The composer combines sounds of ancient and modern instruments. The phenomenon of the sound is an important part in M. Tariverdiev's works. The movement of timbre colours is a key device of the film musical dramaturgy. Such instruments as the harpsichord and vibraphone acquire the main importance in M. Tariverdiev's film music. "Olga Sergeevna" film music is an illustration of the active search for new ways of the solutions of serial films. Refs 3.

Keywords: serial film, musical dramaturgy, monologue, improvisation, end-to-end development.

Музыка М. Таривердиева к фильму режиссёра А. Прошкина «Ольга Сергеевна» (1975) по сценарию Э. Радзинского — пример интересного музыкального решения многосерийной киноленты с большой разветвлённостью сюжета, многочисленными персонажами. К этому времени композитор уже был автором музыки к фильму Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973). Принципы музыкальной драматургии, находки в области звука, тембра, музыкальной формы были использованы и развиты композитором в данной картине. Но каждая из этих работ отличается неповторимостью решения, только им присущим типом слияния кинематографических компонентов в единое художественное пространство.

Материал сценария, круг образов и затрагиваемых проблем — всё это оказалось близко композитору. По словам В. Таривердиевой, сценарий увлёк его разнообразием тем и возможностью перемещаться от одного мира к другому: «Это может показаться странным, но это так. Предметом его любопытства были очень разные сферы. Например, микробиология. У него даже был очень хороший, подаренный после выступления в одном из НИИ микроскоп, и сейчас хранящийся в его фотолаборатории. Иногда он наблюдал жизнь бактерий. Ещё одно непреходящее увлечение — море. А часть сюжета и научного эксперимента в фильме происходила на море. В работе над картиной принял участие и стал его другом тогдашний директор института океанографии. И, наконец, это был фильм о взаимоотношениях, о людях, их проблемах, о любви. Он соскучился по такому материалу» [1, с. 475].

Музыка фильма отличается проникновенной интонацией, пронзительностью звучания кульминационных сцен, свободой монологического высказывания, утончённым колоритом музыкальных пейзажей. Эмоциональной доминантой становится исповедальный тон. Как и в предшествующих работах М. Таривердиева, в данной картине ощущается голос автора, его лирическая интонация.

По мнению режиссёра А. Прошкина, «Таривердиев обладает яркой сильной индивидуальностью, своим голосом. Он относится к тем композиторам, с которыми постановщикам фильмов нужно работать только в силу понимания, что именно такой композитор им необходим. С другой стороны, Таривердиев добивается великолепных художественных результатов лишь там, где кинематографический материал близок его натуре. Ему нужно пережить его, испытать сильный эмоциональный толчок, в нём самом должно что-то произойти. Мне кажется, что бытовой, прозаический (определение, конечно, очень условно) фильм не может принести ему настоящего большого успеха. Но зато в поэтическом, лирико-романтическом кино в полной мере раскрывается его талант, его юношеское мироощущение, его свежая, естественная, неповторимая интонация» [2, с. 121].

Первоначально Э. Радзинским были написаны первые три главы. По словам режиссёра А. Прошкина, съёмки начали, не зная, что будет дальше, это была импровизация на тему современной жизни, вокруг придуманного образа учёной дамы из провинции, достигшей высот науки в Москве, с одинокой судьбой.

Работа над многосерийным фильмом «Ольга Сергеевна» и музыкой к нему продолжалась более двух лет. Музыка, так же, как и сценарий фильма, создавалась в процессе съёмок. Сложные переплетения сюжетных линий, цепь побочных внешних событий создавали большие трудности. При таком разветвлённом сюжете была необходима музыкальная конструкция, которая бы стала объединяющей основой, чтобы не нарушалось ощущение целостности и непрерывности кинематографического повествования. Позиция М. Таривердиева была неизменна: на съёмочной площадке композитор — это соавтор, музыкальный драматург. В его предшествующих работах музыка воплощала в себе основную идею, раскрывала внутреннюю сущность сюжетного материала, определяла стилистику фильма. Внутреннее музыкальное решение картины всегда возникало в самом начале работы. Поэтому данный этап был одним из самых важных и сложных.

Режиссёр картины А. Прошкин вспоминает: «Кино уже давно перешло на промышленные рельсы, и киномузыка стала частью этой машинерии — есть строгие сроки, графики, надо успевать. Таривердиев, при всём его огромном опыте и знании всех тонкостей кинопроизводства, совершенно не приспособлен к этому машинному существованию, к обычным производственным отношениям между режиссёром и композитором, когда режиссёр заказал, композитор просмотрел отснятые кадры и через несколько дней принёс уже готовую музыку. Я понял, работая с ним над фильмом “Ольга Сергеевна”, какой это для него болезненный и сложный процесс. Особенно труден первый этап вживания в материал. Пока такового не произойдёт, пока материал в нём самом не вызовет каких-то тонких внутренних движений, результатов не будет. Все сроки летят, а музыки нет. Таривердиеву нужен очень сильный музыкальный толчок, и он обладает замечательным качеством дожидаться этого толчка. И тогда из-под его пера рождается музыка, которая входит в картину на правах одного из главных героев.

Мне было безумно интересно, как Таривердиев создавал свои импровизации. Он не готовился к ним заранее, это было его принципом, запись производилась в студии с первого и единственного исполнения. Их главную ценность и составляла спонтанность. Ряд эпизодов фильма делался так: я наговаривал композитору целый поток впечатлений, своих представлений о снимаемом материале, он сидел за инструментом и тут же начинал играть. Находившийся рядом контрабасист и ударник должны были естественно войти в его импровизацию. Это напоминало настоящий джейм-сейшен, хотя к джазу прямого отношения не имело» [1, с. 476–477].

В фильме раскрывается ряд тем. Одна из доминирующих — нравственные ценности и идеалы. Авторы затрагивают вопросы отношений между разными поколениями, отражают процессы нравственных исканий молодых героев. Тема войны и памяти о трагических событиях, определяющая философский план фильма, становится мерилом этих поисков. Авторы картины освещают тему высокого служения науке, вопросы о месте человека в жизни, в истории науки и его возможностях. Одной из сквозных линий становится показ картин жизни жителей курортного города. Интересное решение получают юмористические по содержанию эпизоды.

Музыкальная драматургия

Позиция М. Таривердиева в отношении многосерийного фильма заключалась в следующем: «Что касается музыки к многосерийной картине, то и она принципиально отлична от музыки к обычному фильму. Здесь каждая серия строится как законченное произведение, и в то же время с “выходом” на следующую, поэтому тематизм должен развиваться, как бы не завершая развитие, открывая дорогу дальше» [3, с. 19].

Драматургия сквозного развития музыкального материала создаёт ощущение непрерывности движения кинематографического повествования, объёмного, динамичного и насыщенного. Музыкальные темы представляют основные образы и темы картины. Несмотря на развёрнутый событийный план, М. Таривердиев стремится к максимальному раскрытию внутреннего мира героев, к показу тонких душевных переживаний. Основную нагрузку берёт на себя музыка. Она является одним из главных компонентов кинематографического синтеза — средством построения концепции фильма. В фильме три вокальных номера. Первый — это монолог «Тишины» из вокального цикла на стихи А. Вознесенского, созданного в 1970 году и исполненного М. Таривердиевым. Две другие песни звучат в исполнении Иосифа Кобзона и государственного симфонического оркестра кинематографии СССР под руководством Э. Хачатуряна: песня-баллада «Память» на стихи Д. Самойлова и монолог на стихи А. Вознесенского — «Не исчезай», написанные специально для фильма «Ольга Сергеевна».

По словам В. Таривердиевой, песни на стихи А. Вознесенского стали вершиной песенного творчества композитора: «Это вновь монологи. Но это песенный жанр в самом высоком его проявлении. Хотя он так далёк от тех простеньких припевок, которые в то время начинали своё наступление на эстраду! Это сложная, лирико-философская музыка, пример того, как и песенный жанр решается в симфоническом ключе. Эти композиции не стали столь же популярными, наверное, прежде всего потому, что фильм показывали мало, он не имел того оглушительного успеха, который сопровождал “Семнадцать мгновений”. Но есть и ещё одно обстоятельство: стихи Рождественского проще, здесь ближе сходятся два уровня текстов — явный и скрытый, внутренний текст, они прямолинейнее, выпрямленнее, что ли, в сравнении со стихотворениями “Не исчезай из жизни моей” и “Я зарастаю памятью”. В последних есть та бесконечность внутреннего пространства, то самое “что-то”, что неназываемо, а лишь, наверное, ощущаемо, что и привлекало всегда Микаэла Таривердиева в поэзии» [1, с. 478–479].

Для М. Таривердиева монологи — это одно из средств духовного общения, диалога со зрителем. Им свойственна исповедальная манера высказывания, проникновенная интонация. Музыка монологов на стихи А. Вознесенского глубоко лирична, в них ощущается высота чувств автора, его эмоциональное отношение. Обращаясь к поэзии, М. Таривердиев никогда формально не переносил стихотворение в музыку. Он создавал свою, самостоятельную образную версию. Стихи были материалом для создания произведения, в котором сосуществуют две равнозначных составляющих — музыкальная и поэтическая, а их слияние рождает новый смысл. Песня «Тишина» была написана композитором ранее. Вот как Таривердиев вспоминает о её замысле: «Я начинаю на три форте. Я хотел показать шум города, его ритм с само-

го начала, постепенно уходя от него и снова возвращаясь — но уже как к протесту. Если у Вознесенского в стихотворении усталость от грохота современного города, то у меня протест» [1, с. 82].

В фильме песня «Тишина» звучит в заключение второй и седьмой серий, в моменты внешне скрытого, но внутренне наиболее напряжённого психологического состояния главной героини. Соединяясь с музыкой, стихотворение приобретает иное звучание. Благоприятное слияние поэзии и музыки рождает широкий спектр дополнительных смыслов и образов, не свойственных в отдельности ни поэзии, ни музыке. Как, например, в случае с песней-балладой «Память». В её основе стихотворение Д. Самойлова, посвящённое памяти о женщине. Вот, что пишет в своей автобиографической книге композитор об истории её создания: «9 мая вся съёмочная группа поехала к Большому театру, а после в парк Горького — туда, где обычно встречаются фронтовики. Я поехал с ними, мне это было очень интересно. Они снимали, а я просто бродил и смотрел. Так прошёл весь день. Впечатление огромное: люди, плакаты, надписи “ищу сына” или просто “такой-то из такого-то полка...”. Я приехал домой, опять стал рыться в стихах и нашёл стихотворение Самойлова “Память”:

Я зарастаю памятью,
Как лесом
Зарастает пустошь...

И я сразу написал песню. Как раз ту, что была нужна для фильма — развёрнутая песня-баллада» [1, с. 81].

Под впечатлением событий этого дня лирическое стихотворение Д. Самойлова было прочитано композитором, как стих о войне, о погибших. Песня «Память» обрамляет первую серию, открывает вторую серию, выполняя функцию увертюры, а также звучит в восьмой серии картины, в сопровождении рояля и ансамбля инструментов. Это один из основных музыкальных образов картины. С темой войны связаны нравственная и философская линии фильма. Это осмысление трагических событий военного прошлого. В более широком смысле — тема памяти человеческой. Мотив воспоминаний — одна из сквозных тем фильма. Именно в этом значении она появляется в третьей серии картины. Это единственное в картине проведение темы песни в виде инструментальной пьесы — особый драматургический приём, и композитор указывает на это. Музыкальная тема «Память» приобретает широкое эмоционально-смысловое звучание. Это обобщение тех чувств и мыслей, которые наполняют героиню: любовь, чувство верности своим корням, память о прошлом родного ей края. Кульминацией в развитии темы «Память» становится эпизод съёмки фильма, в котором тема войны доминирует (пятая серия). Музыка создаёт второй образно-смысловой план: лирическая интонация контрапунктирует видеоряду. В кадре немецкие солдаты, затем эпизод боя. Начинается как импровизация рояля с подголосками флейты и чёткой ритмической основой электрогитары. Ровное течение музыки противостоит экранным событиям. Постепенно включаются струнные инструменты с лирической темой. Уплотнение фактуры и динамическое нарастание приводят к яркой оркестровой кульминации: речитативная основа темы, чёткие ритмо-формулы духовых и ударных инструментов подчёркивают героическое начало. Кульминационное звучание оркестра отражает широкий спектр эмоций героев, охватившее их чувство патриотизма и единения. В данном эпизоде жанровые

средства марша используются не столько для воплощения накала картины битвы, сколько для передачи эмоциональной реакции героев на события военного прошлого. Песня «Память» в сопровождении оркестра звучит во время демонстрации документальных кадров — встречи фронтовиков в день 30-летия Победы. Оркестровая партия прозвучит в шестой серии, в эпизоде обсуждения книги воспоминаний о трагических военных событиях. Подобный приём, когда появление песни предвращается звучанием полной версии оркестровой партии сопровождения, композитор использовал и ранее. В данной картине осуществляется более сложное структурное решение: трёхчастность в музыке (песня и обрамляющее её оркестровое сопровождение) связывает эпизоды пятой и шестой серий, связанные военной тематикой.

Песня «Не исчезай» и инструментальный тематизм, созданный на её основе, являются тем лирическим пластом, который объединяет все серии картины. Это придаёт общей композиции многосерийной киноленты художественное совершенство, усиливает исповедально-монологическое начало. Данный тематизм получает сквозное развитие. Происходит постоянное обновление музыкального материала — мелодическое, ритмическое, тембровое, смена темпов. Динамика этих изменений раскрывает внутренние процессы духовного развития, становления. Композитор использует принцип динамического сопряжения мотивов, приём жанровых переходов внутри импровизации, что, с одной стороны, отражает смену экранных событий, с другой — выражает скрытые процессы душевных состояний. Существенным средством выразительности становится инструментальная окраска. Возникающее ощущение света, простора создаёт дополнительный объём, раздвигает рамки художественного пространства картины. Один из самостоятельных номеров — «Ноктюрн» был написан для ансамбля скрипачей в сопровождении рояля. Ряд импровизаций — для ансамбля инструментов — вибратона и рояля; клавирина, рояля и флейты; струнных, вибратона и флейты; а также струнных пиццикато. Это внутренне завершённые номера.

По словам В. Таривердиевой, импровизации становятся атмосферой картины: «И вновь это излюбленный барочный тип мелодики, развёртывания материала, фактуры с примесью современных звучаний и той джазовой прививки, которую он получил ещё в начале шестидесятых. Это далеко от джаза по форме — здесь нет ни квадратов, ни чисто джазовых взаимодействий исполнителей. Материал развивается по принципу инвенции. Контрабас берёт на себя функции генерал-баса. Лёгкие свинговые “раскачивания”, равномерные щётки придают неповторимый колорит этой нежной, прозрачной музыке, которая сопровождает лирические сцены и пейзажные съёмки. Отражение пейзажей, которые Микаэл Таривердиев любил больше всего, — моря и гор. Они были ближе всего к пейзажам его “неизвестной родины”» [1, с. 477].

Первое появление темы «Не исчезай» представлено пронзительно звучащим кульминационным фрагментом, который соответствует словам текста «исчезнешь ты...». Его появление связано с щемлящим чувством тоски и боли, которое охватывает героиню в минуты внезапно нахлынувших воспоминаний о возлюбленном. Эта тема звучит во второй серии, в сцене объяснения Ольги Сергеевны и Луговцева и в седьмой серии, в сцене расставания.

Глубокие лирические интонации песни «Не исчезай» включаются в музыкальное пространство новой темы, которая звучит рефреном в восьмой серии картины

и ассоциируется с научным экспериментом учёного Луговцева. Это марш, несмотря на переменный размер. Гармоническая неустойчивость, дробное строение темы, расчленённой паузами, хроматическое нисходящее двухголосное движение мотивов, как цепь параллельных тритонов, необычное тембровое решение, когда новый мотив поручается разным инструментам, рождают новый музыкальный образ, привлекающий внимание зрителя. Создаётся атмосфера напряжённого ожидания результата опасного эксперимента.

Самостоятельное значение в музыкальной драматургии приобретает тема, основанная на секундовых интонациях песни «Не исчезай». Эта мелодия звучит во второй, четвертой, шестой, седьмой, восьмой сериях картины и вначале связана с образами молодых героев картины, Никитой и Димой, с воспоминаниями об их беззаботном детстве и юности. В ходе развития сюжета она становится музыкальным воплощением темы отношений Лены и Димы (четвертая серия).

Инструментальная пьеса «Мелодия», написанная для ансамбля скрипачей в сопровождении рояля, связана в фильме с образом профессора Никифорова, она звучит в ключевых сценах с участием ученого, а также сопровождает сюжетную линию, связанную с научными открытиями, с вопросами научной этики. Можно определить её как тему высокого служения идеалам науки. «Мелодия» звучит в духе философского монолога. Характер темы передаёт величие и глубину человеческих мыслей и переживаний. В ней обнаруживается близость эмоциональному тону строгой возвышенной музыки И. С. Баха, воспевшего силу и стойкость человеческого духа. Композитор вводит её в первую серию картины. В седьмой серии, которая является одной из основных в развитии драматургической линии, связанной с научными открытиями, эта музыкальная тема выходит на первый план, выполняя функцию увертюры. В ряде проведений она предваряется вступлением — пронзительной темой струнных, в которой особую выразительность приобретают скачки на широкие диссонирующие интервалы. Первый раз в подобной интерпретации она прозвучит во второй серии (разговор о профессоре Лобанове), затем — в четвертой серии (известие о смерти Никифорова).

Центральными эпизодами, в которых данная музыкальная тема выполняет основную драматургическую функцию, становятся две сцены во второй серии картины. Первая из них — прощание Никифорова. Звучание этой темы вскрывает глубокий внутренний подтекст. Это не только прощание с научной лабораторией, это уход, прощание с жизнью. Вторую сцену можно условно назвать «У профессора Заркова». Музыкальное решение которой — пример того, как музыка может раскрыть глубоко скрытый внутренний конфликт героев, поставить необходимый акцент. Тема излагается в виде канонической имитации. Динамика происходящих событий и рост эмоционального напряжения, которое переживают герои, подчёркиваются введением новых тембров и гармоний. В кульминационное проведение темы композитор вводит жёсткие диссонирующие арпеджированные аккорды клавесина. Сцена прощания Ольги Сергеевны и Никифорова — это «эмоциональный выплеск», момент катарсиса. Во второй серии освещаются вопросы научной этики, личностных отношений, миссии учёного. Композитор стремится к максимальному раскрытию внутреннего потенциала темы, что создаёт ощущение огромного эмоционального накала данного кинематографического эпизода. Тема звучит в конце фильма, создавая музыкальное обрамление седьмой и восьмой серий. Это заключительная сцена

в научной лаборатории, после разговора учёных, успешно завершивших эксперимент, подтвердивший важность научного открытия, к которому героиня шла долгие годы. Спокойное, умиротворённое по характеру проведение этой темы созвучно смыслу, заложенному в словах Ольги Сергеевны: «Закончилась не просто работа, закончился большой-большой период жизни, может быть самый-самый...».

Инструментальная пьеса «Утро в горах» — это музыкальный пейзаж. В кадре — пробуждение природы, море, горы... Таривердиев «рисует» картины природы не традиционными инструментальными средствами пасторальных мотивов. Мерцающее звучание вибратона передаёт прохладную свежесть раннего утра. Но значение данного образа в картине гораздо существеннее, это не только звуковой пейзаж. Композитор воплощает одну из наиболее волнующих тем, на первый взгляд, находящуюся вне основной сюжетной канвы, но приобретающей особое звучание в картине. В одном из своих интервью героиня фильма говорит о проблемах сохранения природы, о связи природы и человека. В спокойно развёртывающейся мелодии клавиатура соединяется барочные интонационные формулы и присущая клавиатурным пьесам изысканная мелизматика. Соединение тембра вибратона и клавиатура расширяет объём звукового пространства. Создаётся образ возвышенный, надвременной, образ природы как величайшего божественного творения.

Выводы

В процессе работы над музыкой к фильму «Ольга Сергеевна» М. Таривердиев опирается на следующие приёмы, ранее использованные в многосерийной картине «Семнадцать мгновений весны»:

1. Сквозное развитие музыкального материала.
2. Имитационность, контрастное сочетание тем. Полифоничность мышления композитора проявляется на тембральном и тематическом уровнях: развитие музыкального материала по принципу инвенции, сочетание современных и старинных инструментов, при котором чётко прослеживается линия каждого из голосов.
3. Использование диссонантной ударной фактуры, нетрадиционной для клавиатура. В данной картине — это эпизодически используемый штрих, вносящий трагическую ноту в общее звучание сцены.
4. Использование колористических свойств инструментов. Тембровый колорит во многом определяет эмоциональный тонус картины.
5. Использование приёма динамического сопряжения контрастных мотивов.
6. Трёхчастность как структурирующий принцип ряда эпизодов.
7. Внутренняя музыкальная завершенность серии.

В целостности охвата многосерийной киноленты, отличающейся сложным переплетением и взаимодействием драматургических линий, в умении акцентировать средствами музыки тот или иной художественный образ, ситуацию, состояние, проявилось высокое мастерство авторов фильма. В работе над музыкальным оформлением к фильму М. Таривердиев продемонстрировал новые приёмы кинематографического синтеза в создании художественных образов, каждый из которых имеет свою линию драматургического развития. М. Таривердиев ещё раз доказал, что музыка — один из главных компонентов кинематографического синтеза, способный

воплотить авторскую концепцию, выразить скрытые процессы в развитии сюжета. Композитор значительно расширил сферу лирического тематизма, что способствовало усилению монологично-исповедального начала, созданию атмосферы размышлений и погружения в собственный внутренний мир.

Борис Александрович Покровский, вспоминая Микаэла Таривердиева, отмечал его неповторимую интонацию, интонацию светлой грусти, которая пронизывает всё его творчество: «Это свойство, скорее, русского человека, но я не могу отделить музыку Микаэла от России, от русской души. Тут есть какие-то связи с Чайковским, со старыми композиторами, я имею в виду композиторов доглинкинского периода. Музыка Микаэла отвечает вот этой потребности русского человека светло погрузиться. Мне кажется, что из-за этого он был современен и нужен всегда. Такие очень современные, будоражающие программы на будущее произведения. В этих произведениях всегда была некая душевная нежность и некая душевная грусть, что ли. Ну, вот народные русские песни — я сейчас говорю о Микаэле, как будто бы он пришёл из деревни, — в них это есть. Нет, напротив, его интонация очень современна и самобытна, но я не могу отделить её от русского душевного склада чувствований. Он сосредоточил в себе от русского человека некую светлую грусть, светлое томление, это то, что очень нужно бывает, даже когда человек радуется» [1, с. 530].

Литература

1. *Таривердиев М. Л.* Я просто живу. Таривердиева В. Г. Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. 656 с.
2. *Цукер А.* Микаэл Таривердиев: монография. М.: Сов. Композитор, 1985. 288 с.
3. *Таривердиев М. Л.* Беседы «Музыкальной жизни» // Музыкальная жизнь. 1978. № 18. С. 19.

Статья поступила в редакцию 3 июля 2013 г.

Контактная информация

Пинтверене Наталья Витальевна — кандидат искусствоведения, преподаватель;
natvit369@yandex.ru

Pintverene Natalia V. — Candidate of Arts, lecturer; natvit369@yandex.ru