

Ксения РЯБЕВА

«Театр мечты»

Валерия
ГАВРИЛИНА



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»

Ксения Рябева

«ТЕАТР МЕЧТЫ»

Валерия Гаврилина



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»
2011

ББК 85.313(2) – 8
Р98

Рябева, К. В.

Р98 «Театр мечты» Валерия Гаврилина. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2011. — 88 с., нот.

ISBN 978-5-7379-0450-0

Работа Ксении Рябевой «„Театр мечты“ Валерия Гаврилина» — научное исследование, открывающее новые грани творчества великого композитора. Предназначенная для широкого круга читателей, интересующихся проблематикой современной музыки, эта книга может быть использована, в том числе в учебно-методических целях: для расширения соответствующих разделов в курсах истории современной отечественной музыки и анализа музыкальных произведений.

ББК 85.313(2)

ISBN 978-5-7379-0450-0

© К. В. Рябева, 2011
© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2011

Предисловие

В первую очередь, остановлюсь на определении жанра этой брошюры, что позволит мне несколько выйти за рамки традиционного предисловия-рецензии.

Защищенная в 2010 году в качестве диплома работа К. Рябевой меньше всего напоминает аннотацию-путеводитель или же ортодоксальную научную статью. Несмотря на сравнительно небольшой объем, это — полноценное *исследование* сложившегося молодого ученого, имеющего самостоятельную точку зрения не только на творчество Валерия Гаврилина, а и на само музыкальное искусство, его смысл, его историю в целом. Наряду с тонким, глубоким, многоплановым анализом художественного мышления, стиля, метода, языка Гаврилина, эта работа содержит целый ряд пронищательных характеристик как контекста гаврилинского творчества, так и явлений, связанных лишь косвенно с музыкой великого композитора. Достаточно вслушаться в интонацию и смысл этих характеристик, чтобы сделать вывод: перед нами мыслящий и исключительно одаренный ученый:

— *о глубинном смысле творчества композитора*: «В гаврилинской музыке есть тайная тихая сила. Она заключается в умении повернуть „глаза зрочками в душу“» (с. 24); «В музыке Гаврилина трагизм действительности освещается добрым ласковым светом, источник которого — духовная чистота и первозданность» (с. 84).

— *о Свиридове и Гаврилине*: «Пристально вглядываясь в творчество Гаврилина и Свиридова, убеждаешься в их отличности друг от друга, даже более того — в их *противоположности*. Свиридов говорит

открыто, прямо, иногда даже прямолинейно, он чужд иронии, в отличие от Гаврилина, который скрывается за своим текстом» (с. 12);

— *о неофольклоризме сквозь призму метода С. Слонимского*: «Цель Слонимского — скорее художественная достоверность воссоздания жанровой модели, Гаврилина — достоверность передачи чувства» (с. 14);

— *о сфере «детского» как свойстве речи Гаврилина*: «Оно (это свойство. — И. В.) является проводником авторской интонации и открывает один из секретов пронзительной искренности музыки В. Гаврилина. Сфера детского впервые была открыта Мусоргским — в цикле „Детская“... и — самое главное — в образе Юродивого в „Борисе Годунове“. Именно устами Юродивого в опере произносится трагическая истина, именно его глазами прозревается судьба народа...» (с. 84);

— *о гаврилином романтизме*: «Критерии красоты и истинности — вера, надежда, любовь и светлая мечта — оказываются не внеличными понятиями, но обнаруживаются Гаврилиным под слоем обыденности в самом человеке, возвышающемся до самого прекрасного в себе» (с. 85–86).

Не менее емко, афористично трактует автор и центральную тему: вокальный цикл «Вечерок». Вот что, в частности, говорится о поэтике и одновременно драматургии цикла: «Цикл „Вечерок“ оказывается не собранием разрозненных листочков-воспоминаний, но последовательно разворачиваемой напряженной драмой сердца, драматургия которой движима не внешними событиями, но скрытым развитием чувства и мысли» (с. 80).

Можно было бы множить цитаты, поскольку исследование К. Рябевой является их благодатным источником. Подчеркну лишь, что автору удалось «озвучить» многое в художественном методе Гаврилина, что я, например, прежде лишь ощущал или о чем догадывался.

Вторая ипостась жанра работы заключается в ее поэтичности. Собственно говоря, это и есть поэма,

содержащая не только признание в любви к музыке Гаврилина, а и в любви к самой музыке. Образный, метафоричный, обладающий какой-то подлинно гаврилинской интонацией, полной «тайной тихой силы», язык повествования ни на минуту не теряет власти над читателем, заставляя постоянно сопереживать его героям. Повторяю в качестве таковых здесь выступает не только сам композитор и его поэтика, но и сама Музыка. В работе (хотелось бы сказать, в произведении) автор пытается решить для себя и, быть может, для многих из нас сущностную задачу: что следует считать в современном мире музыкой? Сейчас, когда критерии подобного рода идентификации размыты, сама постановка данной проблемы может показаться несвоевременной, впрочем, так же, как и для многих нынешних авторов, считающих себя композиторами, — музыка Гаврилина. И все же невозможно эту проблему, равно как, в ее отношении, позицию автора, обойти стороной. Я готов без конца цитировать фрагменты исследования. Но все-таки ограничу себя последней цитатой, к сожалению, не вошедшей в окончательный текст. «Уход Шостаковича с его огромным творческим и нравственным авторитетом несомненно ускорил процесс превращения музыки из „клапана эмоций“ (выражение Е. А. Ручьевской) в некое звуковое пространство, в котором баланс между собственно музыкальной и внемузыкальной информацией уверенно сместился в сторону последней. Одновременно изменился расчет и на восприятие музыкального содержания. Здесь эмоциональное, чувственное начинает явно сдавать свои позиции в пользу рационального. <...> Последними, кто покинул „территорию чувств“ — и то, лишь завершив свой земной путь, — были Валерий Гаврилин и Галина Устольская». Не соглашаясь, может быть, только с тем, что эти композиторы последними покинули названную территорию (разве что они были последними художниками мирового масштаба), в остальном приходится признать истинность этой мысли, пронизывающей всю работу. Печальная констатация

того, что эстетизация шума и конструктивности привела в конце XX века к оскудению мира музыки, а уход из него В. Гаврилина усугубил процесс энтропии собственно музыкального содержания, звучит сегодня как нельзя актуально. Впрочем, нельзя надеяться и на то, что появится когда-либо плеяда композиторов, которые вернут музыку на «территорию чувства». Как и прежде, авторов, играющих со звуками, намного больше. Они-то, чаще всего, и создают школы, направления, течения и т. п. Чувствуют и мыслят на языке музыки в силу крайней затрудненности этого процесса — единицы. Тем более что процесс чувствования не терпит фальши и требует самоотречения. В любом случае, «дальше всех идет одинокий путник». К числу таких «одиноких путников» принадлежал и В. Гаврилин, создавший свой поэтический мир, свой «театр мечты», но не школу и не традицию.

Всякая достойная работа вызывает к дискуссии. Однако глубина и поэтичность исследования К. Рябевой оказались для меня столь значительными, что вопросы по ходу ее прочтения возникали скорее не к автору, а к самому себе. По большей части — философского плана. Поэтому решусь закончить свое краткое предисловие строками, которые следовало бы поместить в качестве его эпиграфа:

«Вот как надобно писать». А. С. Пушкин. Из письма к А. О. Ишимовой от 27.01.1837.

И. С. Воробьев

*Работа над «Театром мечты» Валерия Гаврилина
начиналась под руководством*

Екатерины Александровны Ручьевской.

*С выражением своей огромной благодарности
автор посвящает это исследование
ее светлой памяти.*

ГАВРИЛИН И...

*Ко всякому творению обращался
он с именем брата и каким-то дивным,
никому другому не доступным образом
метко задевал внутреннюю
сердечную тайну любого творения.*

Первое житие святого Франциска

Эта характеристика Франциска Ассизского, данная его последователем Фомай Челанским¹, удивительно близка сущности гаврилинского мирозерцания, основанного на вере в идеальное и незыблемо-прекрасное в человеке и жизни вопреки всей сложности и трагичности жизненных явлений. Благодаря такому критерию ценности композитор постигает самое заветное, сокровенное и подлинное в человеческом сердце, схватывает сложность мира в одновременности его противоречий, предстающих проявлениями и следствиями глубинного единства, высшего вневременного закона красоты и истины.

В литературе (особенно публицистической) о Гаврилине сложилось представление о нем как о русском композиторе «местного значения» — эдакий «музыкальный Есенин из Кадникова»², круг интересов которого ограничен узконациональными проблемами. Педалирование специфически русского чаще всего составляло существо вопросов, предлагаемых ком-

¹ Первое житие святого Франциска // Цветочки святого Франциска Ассизского / Сост. И. Стогов. СПб., 2006. С. 86.

² Аринин В. И. «Музыкальный Есенин» из Кадникова // Вологодский комсомолец. 1968. 29 окт.

позитору журналистами в интервью и выступлениях на радио и телевидении. Вместе с тем Гаврилин прекрасно знал и любил европейскую культуру (не только искусство, но и науку), он учил наизусть сюиты И. С. Баха, главами цитировал Гейне. Из записей разных лет — этих сжатых до афоризмов размышлениях, написанных для себя, — становится очевидно, что стержень мировоззрения Валерия Александровича — не столько Россия и русское, сколько *человек и человеческое*.

Гаврилин стоял на страже национальной культуры, очищая искусство от праздности и пустословия, защищая право музыки говорить на русском языке о вечных ценностях человеческой жизни, так остро и точно осознанных и сформулированных в русском сознании и беспрестанно проверяемых на прочность отечественной историей.

Александр Солженицын в своей речи на вручении премии Валентину Распутину отметил: «На рубеже 70-х и в 70-е годы в советской литературе произошел не сразу замеченный, беззвучный переворот без мятежа, без тени диссидентского вызова. Ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого „соцреализма“ не было объявлено и диктовано, — нейтрализуя его немо, стала писать в простоте, без какого-либо угождения, каждения советскому режиму, как позабыв о нем. В большой доле материал этих писателей был — деревенская жизнь, и сами они выходцы из деревни, от этого (а отчасти и от снисходительного самодовольства культурного круга и не без зависти к удавшейся вдруг чистоте нового движения) эту группу стали звать „деревенщиками“. А правильно было бы назвать их нравственниками — ибо суть их литературного переворота была возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной, наглядной предметностью»¹. В этом смысле поэтика

¹ Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину // Новый мир. 2000. № 5.

гаврилинского творчества родственна в большей степени не музыкальной «новой фольклорной волне», а именно «писателям-деревенщикам», о которых композитор постоянно размышлял, вел с ними внутренний диалог.

Разумеется, говоря о контексте гаврилинского творчества, невозможно обойти его взаимосвязь с творчеством другого крупнейшего русского композитора второй половины XX столетия, в паре с которым зачастую произносится имя самого Гаврилина. Это Георгий Свиридов. Конечно, эта тема заслуживает и требует отдельного большого исследования. Здесь же, оставляя в стороне личные дружеские отношения и взаимопочитание двух композиторов, коснемся лишь некоторых принципиальных пересечений и — что еще более важно — расхождений в их эстетике и творчестве.

Принято считать, что художественные и эстетические задачи Гаврилина и Свиридова во многом совпадали. Действительно, оба они оказались практически в стороне от профессионального композиторского мейнстрима позднего советского и постсоветского периода, шли «против течения». В авангардистской среде, где традиционные средства музыкальной выразительности воспринимались в лучшем случае как антиквариат, опора на традицию выглядела ретроградством. Требовалось огромное мужество, чтобы доказывать обратное во что бы то ни стало.

В отношении к Гаврилину и Свиридову заблуждение «старые средства — старое содержание» становится очевидным в своей ошибочности. Эти композиторы чужды инерционности. Традиционные средства в их творчестве обретают новое значение и становятся важными в формировании индивидуального стиля. Типичное у них становится исключительным. Свиридов возвращает первозданную силу и красоту каждому элементу, наполняя его почти символической значимостью. Даже трезвучие у него звучит как гармоническое открытие. В музыке Гаврилина типовые, нормативные обороты, напротив, зачастую утрированы, усилены и высту-

пают в значении, противоположном прямому. Их смысл раскрывается лишь в контексте слова, в сопряжении с другими, нередко противоречащими ему, элементами. Музыка Гаврилина и Свиридова преимущественно вокальная. Поэтому особенности их обращения со словом помогут раскрыть некоторые принципиальные различия в эстетике их творчества.

Вокальный цикл Свиридова «Песни на стихи Роберта Бёрнса» и цикл Гаврилина «Первая немецкая тетрадь» открываются номерами с одним и тем же названием — «Осень». В обоих случаях это — введение, предисловие автора, символическое обобщение главной идеи цикла. Но как разнятся они!

«Осень» Свиридова — размышление о годовом круте жизни, его непрестанном обновлении. Осень выступает как символ жизненной зрелости, времени подведения итогов, времени осознания невозвратности весны жизни и предчувствие скорой зимы. Единственный раз в цикле звучит голос самого автора. Показательна работа композитора с текстом. Свиридов повторяет слова строф «Где этот летний рай?» и «Но снова май придет в наш край» после каждого куплета как припев (чего нет у Бёрнса). Слова, произносимые вновь и вновь, будто запускают круговорот жизни, несмотря ни на что продолжают беспрестанное обновление и движение вперед. Перекомпоновка текста оказывается не только формо-, но и смыслообразующей. Такая организация привносит новый смысл, который неочевиден в оригинальном тексте Бёрнса.

«Осень» Гаврилина — пронзительная картина душевного смятения и опустошения, время расставания с надеждой. Лес и осень выступают как символы жестокой бескомпромиссной действительности, давящей на человека. Начало номера — уже итог, а все последующее есть разворачивание предшествующих ему событий. Создается условная реальность. Гаврилин работает с текстом принципиально иначе. Он использует только первую строфу стихотворения, но методом многократного повтора и переинтонирования слов, фраз создает развернутый символический образ. Вербальное и музыкальное

развития не совпадают событийно. Более того, музыкальное действие словно выходит из-под контроля и нарушает логику развития текста, смещает акценты в нем, разрывает единые фразы и сталкивает разные. Шквал ветра будто обрушивается на слова, подхватывает их, кружит, как листья, на кульминации выбрасывая пронзительное слово «голый», которое звучит еще острее, оказавшись синтаксически оторванным от своего продолжения. Благодаря совмещению изобразительного и эмоционального начал в каждом элементе, сопоставлению логически не связанных образов и многозначности ассоциативных связей, вызываемых ими, недосказанности каждого из элементов и их сконцентрированности, сжатию, а также нарушению хода времени, где начало номера — уже итог, а все последующее есть развертывание предшествующих ему событий, благодаря всему этому возникает сверхсмысл, обосновывающий такое соотношение элементов.

Пристально вглядываясь в творчество Гаврилина и Свиридова, убеждаешься в их отличности друг от друга, даже более того — в их *противоположности*. Свиридов говорит открыто, прямо, иногда даже прямолинейно, он чужд иронии, в отличие от Гаврилина, который скрывается за своим текстом. Герой Свиридова выступает во всей своей целостности, бесспорности, определенности, он является проводником абсолютных истин. Гаврилин же исследует процессы внутренних коллизий и представляет человека во всей сложности чувств. Подлинное, истинное не декларируется, но обнаруживается в самом процессе переживания.

Гаврилин никогда не стремился идти «в ногу со временем», избранный им путь пролегал в ином направлении. Его художественная позиция бескомпромиссна и категорична — «думать самому и мнение иметь только свое»¹. Его творчество

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... СПб., 2003. С. 131.

относят к «неофольклоризму», появление которого напрямую связано с вокальным циклом «Русская тетрадь». Определение этого художественного движения оказалось достаточно широким, чтобы объединить «под одной крышей» явления разного значения и масштаба. Основные его особенности Л. Христиансен определил так: «Новизна неофольклористского течения проявилась в своеобразном сочетании архаического народного материала с остросовременным мироощущением. В творчестве композиторов „новой фольклорной волны“ общность со стилевыми чертами музыки ведущих „неофольклористов“ современности — Стравинского и Бартока — проявляется в средствах выразительности: синтетический характер мелодизма, при котором кантиленность в значительной степени вытесняется инструментальностью и „речитативизмом“ звучания, активная динамика ритма, серьезное внимание к работе с мелкими интонационными ячейками как основой „строительства“ формы»¹. К примеру, в творчестве С. М. Слонимского, одного из виднейших представителей «новой фольклорной волны», И. Е. Роголёв отметил два направления поисков: «Одно из них связано с претворением черт русского музыкального фольклора, другое характеризуется применением особых конструктивных методов ладовой и гармонической организации, основанных на индивидуальных качествах стиля композитора и на общих для европейской музыки XX века тенденциях»². В «Песнях вольницы» и опере «Виринея» это явствует со всей очевидностью. Примечательно, что обращением к русскому фольклору характеризуется один из творческих этапов композитора, но не все его творчество.

Вместе с тем сравнение «Песен вольницы» Слонимского и «Русской тетради» Гаврилина — сочинений, казалось бы,

¹ Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.

² Роголёв И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1988. С. 6.

близких по замыслу (обращение к фольклорным текстам, воспроизведение фольклорных жанров, «реконструирование» приемов народного пения) — в действительности демонстрирует полярность творческих задач и способов их решения. В своей диссертации, посвященной творчеству Слонимского, И. Е. Роголёв отмечает: «...условно говоря, музыка Слонимского воздействует на слушателя не столько непосредственной эмоцией, сколько совершенством и красотой ее передачи. <...> В музыке Слонимского избыточная ладовая, гармоническая, фактурная детализация, казалось бы, нарушающая целостность конкретного жанра, на самом деле создает эффект игровой условности <...> благодаря чему даже самые трагические или, наоборот, гротескные моменты звучат обобщенно, а порой почти ритуально»¹. В самом деле, если, например, обратиться к «Жалобе девушки» из «Песен вольницы», где текст, свойственный жанру лирической народной песни («Воздохни-ко ты, вздумай, дружок мой любезный»), вовсе не чужд эстетике текстов «Русской тетради» (особенно «дружок мой любезный»), то обнаружится, что в его музыкальном воплощении (как в вокальной партии, так и в сопровождении) автор пользуется таким количеством подробностей, прежде всего ладовых, что даже малейший намек на собственную лирическую личную интонацию оказывается просто неуместным. Перед нами типичный пример художественного отображения, преломления современным художником в современных условиях архаического деревенского фольклора.

Совершенно иная ситуация в «Страдальной» из «Русской тетради» Гаврилина. Композитор отказывается от подчеркивания, заострения особенностей фольклорного первоисточника и даже, напротив, *опровергает* заданную жанровую модель, усиливая тем самым психологическую достоверность. Парадокс заключается в том, что Слонимский (в приведенном примере), передавая эффект фольклорной импровизацион-

¹ Роголёв И. Е. Цит. соч. С. 89.

ности, прибегая к избыточной детализации жанра, создает игровой *обобщенный*, словно внеличный тип эмоции. В то же время гораздо менее богатая подробностями «Страдальная» Гаврилина рождает образ глубокого, сильного, непосредственного — а потому очень *личного* — переживания. Цель Слонимского скорее художественная достоверность воссоздания жанровой модели, Гаврилина — достоверность передачи чувства.

Для Гаврилина интонации русской музыкальной речи были «своими». Композитор не только оказался в стороне от нового направления, но и буквально пошел вразрез с основными принципами «неофольклоризма». В отличие от «неофольклористов», Гаврилин обращается не к архаическому фольклору, а к современному, не к цитатам, а к интонациям, не к новым принципам и средствам композиции, а к традиционным. Новым оказывается отношение к материалу. *Видимая* традиционность гаврилинского музыкального языка является не следствием стереотипности и инертности мышления, но, напротив, результатом сознательного жесткого отбора средств, полемической заостренности критериев этого отбора. Обращаясь к новым образам, к сфере средств выразительности, связанной с современными бытовыми музыкальными жанрами, то есть с жанрами, напрямую контактирующими с реальной жизнью (новая лирика, частушка, эстрадная песня, романс), композитор помещает традиционные элементы в особый смысловой ряд, где они приобретают новое значение, зачастую противоположное прямому. Эти элементы — как гены памяти, в которых закодирован образ жанра. Так, к примеру, V_7 — который профессиональными музыкантами воспринимался как «пощечина общественному вкусу» — у Гаврилина выступает в значении *рудимента бытовой музыки*, а зачастую — элемента «внешней речи»¹. Поэтому он

¹ Термин Е. Г. Эткинда. Проблема внешней речи будет затронута в следующей главе.

легко поддается утрированию. Чем более откровенна и прямолинейна жанровая модель, чем более упрощены детали, тем острее ощущается жанр как «чужой» язык, вступающий в резкий конфликт со смыслом «своего» скрытого слова, подлинного чувства. В таком подходе к модели обнаруживает себя парадоксальность метода Гаврилина: в отличие от своих гениальных предшественников — Чайковского и Малера, — «приподнимавших» поэтическое содержание «низких» жанров до уровня высокого искусства, он зачастую обнажает, гиперболизирует генетический код бытового материала подчеркнутой чувствительностью или тривиальностью. Но это «обнажение» приводит к прямо противоположному результату — оно превращает жанровую модель в самостоятельный смысловой план: внешний, вступающий в противодействие с планами внутренними, складывающимися из второстепенных деталей, — и тем самым создается сложная многоуровневая система передачи смысла.

Показательно для понимания стиля Гаврилина и еще одно сравнение: с творческим методом Стравинского, оказавшего несомненное влияние на композиторов «новой фольклорной волны» — Слонимского, Тищенко, Пригожина, Щедрина. Нельзя представить что-либо более чуждое гаврилинскому мировоззрению, чем знаменитое стравинское “*con tempo*”. Вот одна из заметок композитора, раскрывающая отношение Гаврилина к Стравинскому и его собственную творческую и эстетическую позицию: «И. Ф. чуток как крыса, опытная крыса. С фольклором он обращается как чужой. Мать знает своего ребенка, но она не может вскрывать его ножом, чтобы узнать его еще лучше. Русские музыканты обращались с фольклором деликатно, благоговейно, отношение их было сыновье. Они не позволяли себе дерзостей по отношению к фольклору. Стравинский работает как патологоанатом — ножом и пинцетом, он извлекает на свет каждую мельчайшую кишочку. Это уровень его познания, вернее характер познания, — вскрытие. В нем нет сердцеведения — это рентгено-

графия. Это ужасно — вместо изображения, скажем, любимой головки получить рентгенограмму ее черепа»¹. Это высказывание, пожалуй, столь же шокирующее, как и известный пассаж автора «Свадебки» касательно «зачерствелого натурализма и любительщины» композиторов «русской пятёрки». Однако именно такие предельно заостренные суждения позволяют осознать категоричность и *прямую* противоположность взглядов их авторов.

Точкой пересечения, позволяющей определять критерии сравнения столь разных творческих индивидуальностей, является русский фольклор, и в особенности — одна из его практически не проторенных профессиональными музыкантами троп — слободской фольклор. Этот «пласт Коломны», будучи сам по себе сомнительным с точки зрения вкуса и второсортным с точки зрения происхождения (ни городской, ни деревенский), создавал для композиторов опасность переступить тонкую грань и впасть в банальность и пошлость. Стравинский и Гаврилин рискнули.

В комической опере «Мавра» (по шуточной поэме Пушкина «Домик в Коломне») Стравинский обходит этот острый угол, «остраняя» материал. Композитор изымает его из контекста (жизненного и художественного), в котором тот родился и существовал, и превращает в стилевую модель для своей эстетической игры. Вслед за Пушкиным² Стравинский

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 208.

² Как отмечает литературовед М. И. Шапир, «основной источник „пародической“ пушкинской фабулы, самый близкий по набору и комбинации мотивов, — это вовсе не грубоватая, но дозволенная цензурой ирои-комическая „поэма с образом любовника под маской“, то бишь „Елисей“ В. Майкова“, а уже совершенно непечатная простонародная сказка, в которой грубейшая порнография усугубляется густой матерщиной. Впрочем, в пушкинских октавах этот фольклорный сюжетный каркас облагорожен и надежно скрыт под западноевропейской литературной „облицовкой“, прежде всего подсказанной „Беппо“ и „Дон-Жуаном“» (см.: Шапир М. И. Пушкин и русские «заветные» сказки (о фольклорных истоках фабулы «Домик в Коломне»). // Пушкинская

преломляет наивный и штампованный язык слободской поэзии (слободского романса) сквозь призму законов западно-европейского искусства (комической оперы), иронически преподнося низкое как высокое. Игра «чужим словом» и ирония стиля оказываются важнее сюжета, «как сказано» важнее того, «что сказано». Стравинский намеренно очищает свое искусство от человеческого фактора, психологизма, ибо предметом и критерием его искусства является само искусство. Т. Адорно отмечал: «Со времени „Петрушки“ его партитуры <...> все больше удаляются от „вживания“ в драматический персонаж»¹. И в этом суть театра представления И. Ф. Стравинского.

Для Гаврилина же «искусство — следствие»². В одной из заметок он признается: «Никогда не променяю настоящее на художественное — даже страдания, даже горе, даже гибель, а тем более радость, победу, труд, лес, свет, море, любовь, усталость после работы, тишину...»³ Вслед за русскими классиками Гаврилин поверяет искусство жизнью, оно ценно не само по себе, но лишь в связи с ней. Поэтому музыка (фольклор в особенности), как одна из форм жизни, немыслима для него вне контекста, вне исполнителя. Драгоценные проявления красоты (понимаемой как духовная красота, то есть действующая через человека, в человеке) обнаруживались им не в самом музыкальном материале, но в сложных взаимоотношениях исполнителя и исполняемого. В вокальном цикле «Вечерок» Гаврилин как бы погружает простой и наивный материал (отсылающий к сфере так называемой новой лирики) в восстановленный жизненный контекст (зачастую конфликтный и противоречивый). Поэтому персонажи его (не маски, но лица) подробны, осязаемы — не только

конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М., 2001. С. 200–207).

¹ Adorno T. Philosophie der neuen Musik. S. 132.

² Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 287.

³ Там же. С. 223.

через ощутимый интонационный жест, жанр, характеристичность речи, обилие бытовых внемузыкальных деталей, но в первую очередь через взаимодействие внешнего с внутренним. Для Гаврилина важно не то, «как сказано», а «почему так сказано», то есть лирический, психологический смысл стоящий *за* материалом. В этом смысле театр Гаврилина — театр переживания.

Гаврилинский пронизательный взгляд обращен не на низкое с позиций высокого, но на *высокое в низком*. Гоголь выразился еще точнее: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

Многослойность содержания, в которой истина маскируется, скрывается на глубине, сложные взаимоотношения «высокого» и «низкого», «сближение взаимоисключающего»¹ определяют художественные миры Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, Малера, Мусоргского, Чайковского, Шостаковича.

Имя Гаврилина продолжает этот список, в котором пальма первенства принадлежит австро-немецкой музыкальной традиции. И это не случайно. Валерий Александрович признавался: «Я очень люблю Германию, не знаю почему. Не знаю, откуда это у меня — может, через Петра I, может, через толстовского Карла Ивановича, может, через Гейне, может, через Фейхтвангера. Во всяком случае, я очень волнуюсь, когда слышу что-нибудь о Баварии, о баварском пиве и когда разглядываю картинки с изображением немецких танцев. Мне все кажется, что это когда-то было около меня. А может, все это от музыки Баха, или Шуберта, или Гайдна, потому что (так уж получилось) через них я нашел для себя понятие о подлинной народности в музыке»². В этом высказывании,

¹ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 13.

² Письмо Н. А. Шумской от 9 марта 1965 года // Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью / Сост. Н. Е. Гаврилина. СПб., 2005. С. 21.

Гаврилин многое приоткрывает, но о многом и умалчивает. Умалчивает о самом главном — о том самом «понятии о подлинной народности в музыке». Это избитое выражение, столь часто употребляемое по отношению и к самому композитору, давно утратило свои краски. Тогда что же можно было в нем «найти» (то есть по-новому понять) «для себя» (значит — применить в своем творчестве)?

Ответ кроется в творчестве самих австро-немецких художников — Баха, Шуберта, Шумана, Брамса, Малера. Особенно — Гейне. Простой бытовой материал становится оболочкой сложного мира переживаний, выходящего за пределы смыслов, очерченных самим материалом. Через противоречия и отклонения от заданной нормы (жанровой, фактурной, лексической, интонационной), взаимодействие противоречащих друг другу элементов, систему опровержений просвечивает, пробивается сквозь лицевую сторону подлинный смысл. Он не заявляет о себе напрямую, и уже сама сокрытость его значима.

У Шуберта скрываемое проступает как первые признаки болезни — незаметно. Второстепенные элементы (повторы фраз, переинтонирование, заострение мотивов и слов, кажущихся незначительными, интонационные задержки и «зависания») складываются в систему намеков и образуют самостоятельный смысловой план. Так в самом светлом номере “Morgengruss” (№ 8 «Утренний привет») цикла «Прекрасная мельничиха» зарождаются зерна будущей трагедии. Целомудренная хрупкая чистота стиля и жанра (классицистская ария), почти хоральная стройность и ясность гармоний, предательская прозрачность до мажора позволяют ощущать каждое отклонение от этого эталона как его нарушение. Призрачная идилличность постоянно истончается: то набегут тени минорных созвучий, и бас заскользит по хроматизму, то вокальная партия сбросит с себя покров арии и облечется в песню, то мелодия вздохнет секундой, обостренной полифункциональными гармониями кадансов и задумчиво повторенной в фортепианной партии. Здесь точки становятся многото-

чиями, паузы — ферматами, и именно в этой недосказанности скрываются ростки сердечных мук. Не случайно последние слова песни — «Страданье и горе» (“Leid und Sorgen”).

В творчестве Малера самые банальные бытовые интонации становятся выразителями предельной искренности, откровенности, душевной обнаженности. Композитор «увеличивает», доводит их до крайностей, предельно концентрирует на коротком мелодическом отрезке, сгущает в фактуре одновременным проведением самостоятельных тем в разных голосах. Пятая симфония: первая часть начинается с конца — с траурного марша, сквозь который постепенно начинают прорастать «живые», подчеркнуто чувствительные интонации. Они все более и более «разбухают», распирают заданную жанровую модель и в итоге резко взламывают ее, прорываясь «диким» страданием, криком отчаяния — то есть тем, что скрывалось за сдержанной скорбью марша.

Отдельного разговора заслуживают отношения Гаврили-на и Гейне. Именно «и», а не «к», поскольку связь эта более глубокая, нежели неизбежная односторонняя «композитор и поэтический первоисточник».

Гейне — единственный¹ иностранный поэт, к творчеству которого обращался Гаврилин. На его стихи написаны первая во всем творчестве песня «Красавица-рыбачка», обе «Немецкие тетради» (и утерянная третья — «Бимини»), отчасти — вокальный цикл «Вечерок». Томик стихов поэта всегда лежал на рабочем столе Валерия Александровича. Судьба отмерила обоим равное время: «На последней странице биографии поэта композитор высчитал и записал, что Гейне прожил 59 лет... и сам прожил столько же», — отмечает А. Т. Тевосян².

На людях Гаврилин признавался в любви к творчеству Гейне, объясняя свое пристрастие простотой и песенностью

¹ Не считая вокального цикла для голоса и фортепиано «Три песни Офелии» на стихи У. Шекспира в переводе Б. Пастернака.

² Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилиана. СПб., 2009. С. 118–119.

языка последнего. Характерное высказывание композитора: «Я напал на поэзию Генриха Гейне, вдруг увидел, какие это удивительные мудрые мысли, как это написано — просто и музыкально. И с этих пор Гейне для меня является эталоном, мерилom музыкальности стиха»¹. В заметках же нет ни одной (!) записи, которая затрагивала бы суть этой духовной связи. Гаврилин верен себе — о главном он умалчивает.

Было бы наивно полагать, что использование интонаций немецкого фольклора, «доступность, искренность чувств, и общительность»² являются главными свойствами художественного мира автора «Книги песен», свойствами, на всю жизнь приковавшими к себе сердце создателя «Перезвонов». Лирика Гейне действительно во многом опирается на образы, сюжеты, символы, лексику, характерные для немецкого фольклора, однако подлинный смысл лежит глубже, за пределами этих конкретных деталей.

Иннокентий Анненский называл стихи поэта «великими муками, вмещенными в малые песни»³. Он отмечал: «В сущности, Гейне никогда не был весел. Правда, он легко хмелел от страсти и самую скорбь свою называл не раз ликующей. Правда и то, что сердце его отдавалось бурно и безраздельно. Но мысль — эта оса иронии — была у него всегда на страже, и не раз впускала она свое жало в губы, раскрывшиеся для веселого смеха, или в щеку, по которой готова была скатиться бессильная слеза мелодрамы. <...> Не следует забывать, что в лирике, а особенно такой музыкальной, как у Гейне, определителем настроения являются нередко именно созвучия, если не мелодичность фразы или ритмический оттенок, а вовсе не тот или другой словесный символ»⁴. В этой ха-

¹ Гаврилин В. А. Беседа на Ленинградском радио 18 декабря 1969 г. // Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 82.

² Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 119.

³ Анненский И. Ф. Генрих Гейне и мы // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.

⁴ Там же.

рактеристике найден ключ к поэтическому миру Гейне. Он обозначен одним словом — «созвучие». Созвучие, понимаемое как соединение различного, сумма противоположностей, особый вкус, который можно почувствовать, лишь испив до дна.

Смысл гейневского стиха заключен между строк — в остром болезненном соприкосновении и конфликте мира внутреннего с миром внешним, при том что внутреннее никогда не заявляет о себе прямо. Т. И. Сильман подчеркивала, что «в значительной степени душевное богатство образа героя и изменчивость его настроений выявляются с такой силой благодаря величайшему разнообразию элементов внешнего мира»¹. Главное сокрыто конкретикой образов, деталей, нарочитой безыскусностью и наивностью выражения. Горький вкус истинного смысла лежит на дне и потому зачастую становится ощутим лишь в конце стиха или строфы, где слова расходятся с их подлинным значением.

Именно это расхождение и, в то же время, неминуемое сопряжение конфликтных планов содержания оказывается свойством гаврилинского художественного мира. Композитор выступает соавтором стиха, ломая, разрушая его первоначальную структуру. Именно тогда слово становится одним из смысловых уровней — «внешней речью», — вступающих в противобойствие с музыкальной интонацией.

Корневая система гаврилинского творчества простирается далеко вглубь и вширь, его связи с русской и европейской культурами слишком обширны и сложны, и раскрытие их не является целью данной работы. В этой главе необходимо было лишь наметить контуры истинного масштаба явления, расширив рамки сложившегося взгляда на него, и обозначить точки, с которых «большое видится на расстоянии». Только после этого возможно детальное рассмотрение произведений автора, объясняющих заданный масштаб.

¹ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977.

ВНУТРЕННИЙ ТЕАТР

Если душа говорит, то говорит не душа.

Шиллер

I

В гаврилинской музыке есть тайная тихая сила. Она заключается в умении повернуть «глаза зрачками в душу». В том, что сам композитор определил словом «сердцеведение». Каждый его камерный вокальный цикл — это новое исследование внутреннего сложного мира человеческой души.

Однако гаврилинская поэтика далеко отстоит от стихии открытой чистой лирики, предмет которой составляет «сама душа, субъективность как таковая» (Гегель). Согласно литературоведческому определению, в лирике как роде литературы «чувство служит себе объектом» (А. Веселовский), то есть предметом изображения является внутренняя жизнь поэта, картина его сознания, воплощенная, как правило, в речевой форме внутреннего монолога. Ее сфера — *внутренние* состояния, а не внешние действия и события¹. Гаврилин же избегает прямого выражения душевных реакций, обнаженности эмоции. Его герой всегда сложен — из напряженного взаимодействия *внутреннего*, то есть чувств, мыслей, и *внешнего* — ситуации, мимики, жеста, слова. Подлинный смысл

¹ Сборник учебно-методических материалов по курсу «Основы теории литературы» для студентов факультета журналистики / Сост. Л. Г. Кихней. М.: Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова, 2006.

переживания, как тайник, сокрыт на глубине, и, чтобы постигнуть его, необходимо пройти сквозь толщу верхних слоев. Это служит одновременно и проводником сердечных движений, и, в то же время, их щитом (защитой), оберегающим от влияния жестокой действительности. Сокрытость же чувства связана с его ранимостью, заветностью.

Обостренность, порой даже утрированность внешнего плана — то, что принимается исследователями за театральность композиторского метода, — связана с одной существенной особенностью гаврилиных циклов. В их художественный мир обязательно включен незримый, предполагаемый или воображаемый слушатель. Речь героя (или героини) всегда имеет адресата, к кому-либо обращена. Так, в «Первой немецкой тетради» такими адресатами становятся «гонец», «милый друг мой», воображаемая публика (в номере «Добряк»); в «Русской тетради» — «девчоночки», «мой миленький», «мать» (душевная драма происходит на виду у всех); во «Второй немецкой тетради» — «моя дорогая», воображаемая публика; в «Вечерке» — «мой милый Августин».

Диалогичность как обращение вовне, как соприкосновение с внешним миром рождает особого рода защитную реакцию — театральность поведения и речи. Причем чем ближе предмет разговора к сердечной тайне, чем более точно он облекается в слова, тем острее ощущается эта защитная реакция. Театральность оказывается не столько свойством авторского языка, сколько особым *психологическим* качеством, которым автор наделяет своих героев.

От адресата зависит тип обращения-общения и театральности. Так, при обращении к предполагаемой публике возникает игровая ситуация «сцена — зрительный зал», создающая в первую очередь *дистанцию между говорящим и слушающим*. Выпуклость жеста и интонации, изобразительная подробность связаны с воображаемым положением героя по другую сторону рампы. Разыгрывая собственную душевную

драму как некий занимательный сюжет, он словно снижает, умаляет ее значимость в чужих и собственных глазах. Подобная внешняя ситуативная театральность встречается в номере «Добряк» «Первой немецкой тетради» и полностью пронизывает цикл «Вторая немецкая тетрадь».

Театральность совершенно иного рода, более сложная, глубинная, внутренняя, рождается при обращении к возлюбленному — тому, кто сердцу дорог, с кем непосредственно связаны душевные переживания и самое ценное и бережно хранимое. Театральность поведения необходима как защитный механизм, создающий *дистанцию между переживанием и его выражением*. Она призвана приглушить боль утраты любимого ¹ (как в «Русской тетради») и/или его любви (как в «Вечерке») и, в то же время, скрыть от милого собственное негасимое чувство.

А. Фрейд (вслед за своим отцом З. Фрейдом) считала, что защитный механизм основывается на двух типах реакций:

1) блокирование выражения импульсов в сознательном поведении;

2) искажение их до такой степени, чтобы изначальная их интенсивность заметно снизилась или отклонилась в сторону.

Театральность, зачастую неотделимая в циклах Гаврилина от иронии и самоиронии, как раз и обеспечивает такое «искажение» во внешнем выражении, она стремится представить адресату «совсем не то, что оно являет собой на самом деле» ².

Соотношению «переживание и поведение» соответствует пара «внутренний человек» и «внешняя речь», предложенная Е. Г. Эткиндоном ³. Как отмечает автор, понятие «внутренний

¹ В психоаналитической теории — «утрата объекта или его любви».

² Так В. Хализев охарактеризовал форму театральности, связанную с самоизменением (см.: Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 63).

³ Эткинд Е. Г. Психопэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. СПб., 2005.

человек», впервые появившееся в конце XVIII века, в частности в сочинениях Жана Поля, означает всю совокупность внутренней жизни человека, многообразие и сложность процессов, протекающих в душе. Внешняя речь предполагает вербализацию, оформление мысли в слове, действии, движении. Однако прямо и полно язык не способен выразить то, что скрыто в сердце, всегда остается смысловой зазор между внутренним и внешним. Чем сильнее чувство, тем более оно невыразимо в речи. В одной из заметок Гаврилин восклицает: «Без слов!! Как многое понятно без слов — гораздо больше, чем мы привыкли думать. И это все вещи — наиболее важные и определяющие в нашей жизни»¹.

Соотношение «внутреннего человека» и внешней речи, невыразимого и выражаемого раскрывает особенности каждого из гаврилинских циклов. В «Первой немецкой тетради» (1962) различие героев, адресатов, ситуаций рождает разные формы поведения, самовыражения и, соответственно, театральности. Однако всех персонажей — и «гонца», и «фантазера», и «милого друга», и «добряка», и «Петера» — Гаврилин объединяет одной особенной чертой, становящейся сверхидеей цикла: чувства не выражаются прямо, они намеренно скрыты, защищаемые от вторжений внешнего мира и потрясений. Эта общность и есть авторское слово, само оказывающееся скрытым за условными образами главных героев. В «Первой немецкой тетради» композитором найдена своя тема, которую можно обозначить словами из номера «Милый друг мой»: *«Ты <...> скрываешь чувства эти, но не можешь сердца скрыть»*. Здесь задана точка зрения на человека, которая позволила увидеть душевный мир во всей сложности и единстве противоречий. Отсюда тянутся нити ко всем последующим циклам, а в особенности — к «Вечерку».

Напротив, в «Русской тетради» (1965) внутренний план намеренно оголен. Более того, эта открытость видится

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 158.

сознательно утрированной, что психологически оправдано коммуникативной ситуацией — драма сердца разворачивается «на людях». Как отмечал сам Гаврилин, «предельное обнажение чувств было необходимо в „Русской тетради“, равно как и непосредственность в выражении эмоций, какими бы смешными или глупыми они на первый взгляд ни показались. Отсюда и композиция цикла, и прием-воспоминание, и смешение реального и ирреального в рассказе героини, и даже ее бред — как в „жестоком“ романсе»¹. Драматургия номеров с неожиданными смещениями, резкими контрастами и переключениями подчиняется не театральной (или даже кинематографической, монтажной), как принято считать, логике, но в первую очередь — психологической. Она обусловлена крайне напряженным душевным состоянием героини, близким к срыву, если не помешательству. Как ни парадоксально, но этот цикл, неизменно воспринимающийся как наиболее характерный для творчества Гаврилина, по сути, оказывается в стороне от магистральной линии его композиторского метода. Нигде больше — ни до, ни после — откровенность в выражении чувств не достигала такого предела.

Своего рода антиподом в этом плане является «Вторая немецкая тетрадь» (1972). Она более сценична и может рассматриваться не только как музыкальное, но скорее как музыкально-театральное произведение, где режиссером является сам автор. Здесь театральным законам подчиняется и поведение исполнителя-героя (в предисловии к циклу автор обозначил, что «в исполнении предполагается элемент актерской игры. Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей — в зависимости от содержания — музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д.»²), и драматургия номеров и цикла в целом. Подчеркнутое раз-

¹ Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 42–23.

² Гаврилин В. А. Собр. соч. Т. 12 (Первая немецкая тетрадь, Вторая немецкая тетрадь). СПб., 2007. С. 58.

деление на внешнее (актерская игра, события, детали внешнего мира, жанровая определенность) и внутреннее — невербализируемое (интерлюдии, звучащие за сценой, фортепианные проигрыши, вокализы), в том числе и в решении сценического пространства (обыгрывание видимой эстрады и скрытого закулисья¹), создают отчетливое ощущение постановочности. Это, видимо, побудило исследователей обозначить жанр «Второй немецкой тетради» как «музыкально-драматическое представление»² и даже как «камерная моноопера»³. Более того, этот цикл породил ошибочный, мне кажется, взгляд на камерное вокальное творчество Гаврилина как на подступ к оперному театру⁴. Однако театрализованные постановки «Русской тетради», «Вечерка», вокально-симфонических крупных опусов композитора лишний раз доказывают несостоятельность такого взгляда. Психологическая театральность, являющаяся лишь верхним планом содержания, скрывающим под собой еще несколько планов, становится театральностью сценической, где все *условные* образы оказываются реальными, осязаемыми, где символическая многомерность художественного содержания сминается, уплощается, а Гаврилин предстает «музыкальным Есениным из Кадникова».

Из всех вокальных циклов последний — «Вечерок» (1973–1975) — является, пожалуй, наиболее сложным, многослойным, концентрированным. В отличие от остальных, где

¹ В предуведомлении к циклу Гаврилин обозначил: «Первые три интерлюдии исполняются вторым пианистом на фортепиано, помещенном за сценой. После № 10 певец покидает эстраду, и № 11 исполняется из-за сцены». *Гаврилин В. А. Собр. соч.* Т. 12. С. 58.

² *Тевосян А. Т.* Цит. соч. С. 233.

³ *Белова О.* Валерий Гаврилин. Союз композиторов РСФСР. Композиторы Российской Федерации: Сб. статей. Вып. 3. М., 1984. С. 3–39. *Друбачевская Г.* Всегда — воплощение смысла // Советская музыка. 1983. № 6.

⁴ См.: *Белоненко А.* На пути к музыкальному театру // Сб. науч. трудов «Современная советская опера». Л., 1985. *Белова О.* Цит. соч. *Тевосян А. Т.* Цит. соч.

сюжет складывался из конкретных событий, происходящих здесь и сейчас (как во «Второй немецкой тетради»), или из острых переживаний о недавно случившемся, находящих действенный выход вовне (как в «Русской тетради»), в этом цикле вообще отсутствует внешняя событийность. Героиня остается в тишине одиночества, наедине со своими воспоминаниями о давно произошедшем, наедине со своей душой, вопреки законам времени все еще хранящей сильное немеркнувшее чувство любви. Все события происходят только в душе. Прошрое и настоящее, разум и сердце приходят к трагическому разладу, образуя две несмыкаемые стороны. Все конкретные образы (Маргарита, птичка, Августин, заря, даже альбомчик) — условны. Реальными же оказываются только чувства, скрытые за этими метафорами.

В вокальном цикле «Вечерок» соотношение «внутреннего человека» и внешней речи, а значит, и понимание человеческой сущности приведено к наивысшей точности и тонкости. Именно здесь смысл внутренней психологической театральности гаврилинской музыки предстает во всей своей полноте и сложности.

II

Из всех циклов наиболее близкими по пониманию театральности как особого психологического качества оказываются два крайних — «Первая немецкая тетрадь» и «Вечерок». Точки соприкосновения, которые возникают между ними, пунктиром очерчивают характерные особенности драматургии цикла и отдельных номеров, соотношения слова и интонации, связанные с таким пониманием.

Уже в «Первой немецкой тетради» Гаврилин обращается к одному важному свойству поэзии Гейне, мимо которого (свойства), по существу, прошла русская и литературная, и музыкальная традиции прочтения, но оказавшегося услышанным и родным композитору. Это свойство — ирония и, в особенности, самоирония.

Согласно определению, «ирония (от др.-греч. εἰρωνεία — „притворство“) — троп, в котором истинный смысл скрыт или противоречит (противопоставляется) смыслу явному. Ирония создает ощущение, что предмет обсуждения не таков, каким он кажется»¹. В случае самоиронии, когда «субъект и объект иронии соединяются в одном лице»², это смысловое расхождение вербального и глубинного смысла становится психологическим защитным механизмом, дистанцирующим внутреннее от внешнего, становится своего рода обезболивающим. Как отмечает известный отечественный психолог Э. И. Киршбаум, «первая и главная функция самоиронии — это редуцировать ту информацию относительно самого себя, которая нелицеприятна, причиняет мне боль»³.

Наиболее характерным и сложным примером гаврилинской самоиронии и связанного с ней взаимодействия слова и интонации (то есть внешней речи и «внутреннего человека») в «Первой немецкой тетради» является номер «Милый друг мой». Это тихая внутренняя кульминация цикла, где обращение к некоему второму лицу, «милому другу», есть обращение к самому себе. «Присутствие другого, как мнимого, воображаемого, так и реального»⁴, характерно именно для самоиронии. У Гейне самоироничное звучание стихотворение обретает лишь в контексте всего цикла «Возвращение на родину». Гаврилин восстанавливает этот тон с помощью резких интонационных и эмоциональных перепадов, невозможных в диалоге с другим человеком.

В русских переводах этого стихотворения ироническая нота появляется лишь в конце — в последней строфе, в которой вводится прозаизм — «жилет». Гаврилин использовал

¹ Википедия <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F>

² http://www.elitarium.ru/2005/12/09/print:page,1,ironija_kak_zashhitnyj_mekhanizm.html

³ Там же.

⁴ Там же.

перевод А. Глобы, который кажется среди остальных наиболее незатейливым и даже упрощенным. Однако именно этот перевод наиболее точно соответствует оригиналу. Гаврилин немецкий не знал, но дух Гейне чувствовал.

Перевод З. Морозкиной	Перевод А. Дейча	Перевод А. Глобы
Милый друг мой, ты влюблен,	Друг бесценный, ты влюблен,	Милый друг мой, ты влюблен,
Новой болью сладко ранен.	Новых мук познал немало,	Терпишь новые мученья.
Снова сердцем просветлен	Все темнее в голове,	В голове твоей темно,
И рассудком отуманен.	А в душе светлее стало.	В сердце светлые виденья.
Ты еще хранишь секрет,	Друг бесценный, ты влюблен,	Милый друг мой, ты влюблен
Но влюблен ты, это ясно.	И, хотя молчишь об этом,	И скрываешь чув- ства эти,
Видю я через жилет,	Пламя сердца твоего	Но не можешь сердца скрыть:
Как пылает сердце страстно.	Так и пышет под жилетом.	Прожжена дыра в жилете.

Сила чувства несчастной любви и попытка совладать с ним и с собой выявляются не прямо, а через смысловые «диссонансы» и противоречия между элементами. Несоответствие внутреннего (эмоционального) и внешнего (речевого) планов приводят к разрушению слова, изъятию его смыс-

ла. Слово и интонация оказываются антонимами. Эткинд подметил одну важную особенность: произнесенное вслух — уже нарочито¹. Чем прямолинейнее в словах выносятся вердикты сердцу — «ты влюблен», «в голове твоей темно, в сердце — светлые виденья», «и скрываешь чувства эти, но не можешь сердца скрыть», — тем более иронична интонация их произнесения, и тем острее оказываются моменты обнажения внутренней раны, отчаяния, резко вырывающегося из-под контроля иронии. По мере углубления героем в иронический самоанализ, разлад между «внутренним человеком» и внешней речью разрастается, и слово все более теряет здесь собственный смысл и разоблачительную функцию. Превращенное в бессмыслицу, оно призвано заглушить душевную боль. Фраза «не можешь сердца скрыть» многократно перинтонируется, повторяется, образуя ритм и синтаксис, ей противоречащий. Она словно скрывает другие внутренние слова, которые и определяют логику и смысл произносимого.

1



¹ Анализируя реплику Ганина («„Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это можно!“ — сказал я, вставая») из повести Тургенева «Ася», исследователь пишет: «То, что эти слова — прямая речь, обращенная героем к самому себе, позволяет думать, что они не выражают его подлинного переживания: до сих пор мысли, произнесенные вслух, всегда были у Тургенева выражением известной нарочитости». Эткинд Е. Г. Цит. соч. С. 156.

В итоге обессиленное слово замещается ироническим отрезвляющим возгласом «ау!»¹ — возгласом, предполагающим отклик. По сути, это призыв к самому себе: «Отзовись!», «Очнись!» Он становится знаком полной дискоординации чувства и разума.

Противоборством рассудочного и эмоционального объясняется «взрывчатость» драматургии, спрессованность контрастных элементов, использование в одновременности разных жанровых прообразов. Так, фактура сопровождения в начале напоминает и колыбельные баюканья², создающие оттенок ласковой снисходительности (как обращение к ребенку или больному), и плясовую, своей сдержанностью добавляющую затаенную лукавую нотку.



Такой «встречный жанр»³ рождает одновременно разные сталкивающиеся смыслы и подтексты, делая интонацию и образ объемными, сложными и внутренне конфликтными.

Из всех номеров «Милый друг мой» наиболее точно обозначает причину сердечной драмы. Не случайно он находится в центре композиции — главное оказывается спрятано внутри, в сердцевине. Этот драматургический прием является характерной особенностью конструкций гаврилиных циклов: в «Русской тетради» таким внутренним переломным номером

¹ Он вставлен в текст самим Гаврилиным.

² Близкие номеру «Заботливые мама и тетя» («Бай, бай, бай, в село, татуша, поезжай») из цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Д. Шостаковича.

³ Термин, предложенный И. Е. Роголёвым «по следам» знаменитого термина Е. А. Ручевской («встречный ритм»).

становится «Зима», во «Второй немецкой» — «О, если ты станешь моей женой», а в «Вечерке» — «Ах, мой милый Августин».

Показательно, что именно в «Милом друге» отсутствуют конкретные персонажи. Действующие лица «Немецкой тетради» — персонажи немецкого фольклора (гонец, король, пастушок, Ганс и Грета, Петер) — оказываются условными образами, за которыми скрывается лицо истинного героя цикла — внутреннее «Я». В цикле нет открытого лично-биографического высказывания. Кажущаяся множественность образов защищает душевные переживания от прямого выражения. Ситуации же являются предлагаемыми обстоятельствами, в которых приоткрывается завеса над скрытым внутренним миром.

В последнем номере цикла «Ганс и Грета» вообще отсутствует речь от первого лица. Гаврилин использует лишь первые две строфы гейневского стиха («Der arme Peter» — «Бедный Петер»), в которых описывается происходящее — свадьба Ганса и Греты и облик отчаявшегося Петера. Ни прямая речь главного героя о невыносимой душевной боли, ни реплика о желанной смерти не вошли в текст номера¹. Однако смысл второй и третьей частей стиха раскрывается в фортепианной

¹ Приводим полный текст стихотворения в переводе М. Кузмина:

Ганс и Грета в танце идут, / Веселье кругом закипело. / А бедный Петер тоже тут, / И он — белее мела. / Ганс и Грета — с невестой жених, / И в свадебном блещут наряде. / Кусая ногти, Петер притих, / В отрепьях стоит он сзади. / Он молвит тихонько про себя, / На пару глядя с тоскою: / «Не будь таким рассудительным я, / Сыграл бы шутку с собою!»

В своей груди я боль держу, / И грудь от боли стонет. / Где ни стою я, где ни сижу, / Она все с места гонит. / И гонит меня к любимой моей, / Как будто спасенье в Грете, / Но лишь взгляну в глаза я ей — / Места покину эти. / Взойду я на вершину гор / Один, зарю встречая. / И слезы мне туманят взор, / И горько я рыдаю».

И Петер ослабел вконец, / Он робок, бледен как мертвец, / То ступит шаг, то вновь стоит, / И на него народ глядит. / И хор девичий зашептал: / «Не из могилы ли он встал?» — / «Нет, девушки, он не таков: / Не встал, он лечь в нее готов. / Он потерял заветный клад / И гробу был бы только рад. / Всего спокойней лечь туда / И спать до страшного суда».

партии — то есть в музыке, а не в слове ¹. В отличие от фортепианных «постлюдий» в романсах Рахманинова, инструментальных «ремарок» в вокальных циклах Шостаковича, сольный фортепианный эпизод у Гаврилина концентрирует в себе не только смысл психологического подтекста, но и договаривает *содержание* стиха! Именно здесь — в отчаянных ожесточенных втаптываниях, возгласах боли и страшных толчках ², а затем — в резком переключении к бесчувственному онемелому хоралу — концентрируется невыразимая вербальным языком душевная трагедия Петера. Неожиданный контраст хоральной коды, переводящей переживания в иной, необытийный план, является выражением крайней степени страдания ³, когда человек словно перестает чувствовать сам себя ⁴.

Точнее выразить слова «Он потерял заветный клад / И гробу был бы только рад», наверное, было бы нельзя. Такие мертвенные концовки Гаврилин впоследствии будет использовать в драматургии всех своих вокальных циклов ⁵.

Казалось бы, все происходящее представлено рассказчиком глазами Петера. Однако от чего отвлекает нас автор, заменяя название «Бедный Петер» на «Ганс и Грета»? И как сочетаются по-настоящему надрывные фортепианные соло с ироническими фразами «и смотрит с тоскою во взоре», «и ногти кусает», усиленными мелодраматическими интонациями жестокого романса? Именно в этом утрированном

¹ Вокальная и фортепианная партии как внешний и внутренний план совершенно расходятся, практически не пересекаясь даже во времени.

² Отсюда — путь к «Русской тетради».

³ То есть, по сути, эта кода не контрастна. Она является следующей ступенью развития чувства.

⁴ Такие состояния особенно характерны для музыки Шостаковича.

⁵ В «Русской тетради» это номер «В прекраснейшем месяце мае» (авторская ремарка для вокалиста — «мертвенным голосом»), во «Второй немецкой» — «Я вас покинул в середине июля» (на кульминации — слова «а в сердце холод и пустота»), в «Вечерке» — «До свидания» (почти траурный марш).

3

8^{va}

ff

a tempo *rit.*

Ганс и Гре - та ве - се - лья пол - ны.

pp

снижении подлинного чувства проступает САМОирония. В этом уклонении от прямого названия героя — личная причастность. Петер и рассказчик — одно лицо. Не Петер повествует сам о себе, а внутреннее «Я» рассказчика (то есть главный герой всего цикла) прикрывается условным, почти ставшим нарицательным образом «бедного Петера».

В «Первой немецкой тетради» Гаврилиным намечены особые подходы к раскрытию глубинного психологического плана, которые являются принципиально важными для понимания драматургии не только этого, но и всех камерно-вокальных циклов композитора.

К таким находкам относятся:

1. Напряженное непрямолинейное соотношение «внутреннего» и «внешнего», связанное с двойным восприятием себя — изнутри и извне.

2. «Встречный» жанр как одновременное «действие» разных жанровых примет, а следовательно, и ассоциаций.

3. Расхождение смысла слова и музыки, подчеркивающее наличие подтекста, скрытого самостоятельного плана содержания, зачастую не подразумеваемого в поэтическом первоисточнике.

4. Разрушение слова, изъятие его собственного смысла.

5. Введение междометий и возгласов как выразителей того, что невыразимо словом.

6. Ироническое снижение образов и тона высказывания, введение прозаизмов. Чем более открыто и прямо чувство высказывается в словах, тем более иронична музыкальная интонация.

7. Наличие адресата — реального или воображаемого, от чего зависит тип коммуникации, поведения и театральности.

8. Утрированность внешнего плана как следствие психологической защиты.

9. Использование конкретных образов и деталей как условных, скрывающих внутреннее «Я» и прямую речь.

10. Содержательное значение фортепианных сольных эпизодов и код.

11. Драматургия цикла, родственная шубертовской, с тихой кульминацией-переломом в середине и развязкой-многогочием в конце.

Перечисленные открытия расположены мною в порядке нарастания их уникальности с точки зрения гаврилинского метода. Пункт первый этого списка, при всей яркости его реализации в музыке композитора, имеет давнюю и хорошо освоенную традицию в творчестве его предшественников. Что касается последних пунктов, особенно 10-го и 11-го, то даже ссылка на шубертовские циклы не отменяет факта огромной новизны приведенных драматургических приемов.

«ВЕЧЕРОК»

Ах, мой милый Августин, всё прошло, прошло, прошло...

Немецкая народная песня

Вокальный цикл «Вечерок» (для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано) вызвал, пожалуй, наибольшее неприятие и непонимание в среде музыкантов-профессионалов. Композитор вступил на негласно «табуированную» территорию «жестокоего» романса. В этом жанре соединились наиболее расхожие интонации городской лирики, усиленные до болезненной чувствительности и прямолинейной патетики, порой граничащей с банальностью и пошлостью. Концентрация жанровых и интонационных клише бытового романса, связанных со сферой предельно открытых заостренных эмоций, вызывала реакцию отторжения у знатоков и профессионалов.

Гаврилин разглядел скрытые глубины в этом самом эстетически неоднозначном жанре музыкального творчества, жанре, от которого зачастую с пренебрежением отворачиваются даже фольклористы. Для композитора оказались важны не столько сами интонации, сколько то, что стоит за ними, обратная сторона жанра. В статье «Противостояние» В. Гаврилин пишет: «Представьте себе: богом забытая деревня, женщины, которые за всю свою жизнь нигде не были, лишь трудились от зари до зари. И вот они поют песню, где речь идет об игре „на фортепьянах“. Представляете — я вдруг понял: для них же фортепиано — это мечта поэта, Рио-де-Жанейро! И вот тогда я навсегда перестал смеяться над фольклорными нелепостями, перестал смеяться над „жестокими“

романсами, которые обычно вызывают нашу снисходительную улыбку и желание делать на них пародии. Я увидел в „жестоком“ романсе несостоявшуюся, обреченную мечту. Вот вам романтизм, который ушел из нашей жизни. Такой романс — это жестокая жизнь и романтическое отношение к ней...»¹

Особый смысл жанра немыслим вне конкретного исполнителя. Для деревенских женщин интонации городской лирики суть то же «Рио-де-Жанейро», обороты чужой речи. В условиях бытового музицирования такой романс прозвучал бы действительно пошло. Гаврилин разглядел *дистанцию* между тем, что поется, и тем, кто поет; между тем, что выражает материал сам по себе, и тем, что в него вкладывает исполнитель.

Проникая в значение и назначение «жестокого» романса, композитор вынес для себя не только новое отношение к жанру, но и ставший столь важным в его творчестве прием психологического расхождения внешнего и внутреннего смыслов, выражаемого и подразумеваемого.

Именно в «Вечере» такое расхождение нашло свое полное выражение. Несостоявшееся счастье, разрушенные надежды, обреченная мечта — мечта о сочувствии, о понимании, о любви — о том, чем человеческое сердце живо, — становятся внутренним стержнем цикла. Изначальная сложность самой задачи, смыкающей устремленность к идеальному и невозможность его достижения, рождает разнонаправленные психологические процессы. Высота и сила подлинного чувства, ничем непоколебимая верность мечте и любви и, в то же время, душевная ранимость и трепетность вступают в противодействие с иронией и самоиронией, стремящихся опровергнуть сущность переживаемого.

Взаимная любовь, свидания, ожидания, расставания — все это осталось в далеком прошлом. События, происходящие здесь и сейчас, заключены лишь внутри — в сердце, в воспоминаниях, в мечтах. «Милый друг» ушел из жизни героини.

¹ Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 130.

ни, но остался в ее душе. Хранимый в ней образ «милого Августина» столь же реален, как и тот далекий утраченный возлюбленный. События прошлого оказываются более условными, чем настоящее сердца. Весь цикл — осознание произошедшего, трагическая попытка проститься с тем милым, который остался...

1. Несостоявшийся дуэт

Первая редакция «Вечерка» 1973 года предназначена для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано. Именно в таком виде цикл изначально был задуман композитором.

Вторая редакция «Вечерка» была сделана по нечаянной просьбе Зары Александровны Долухановой. Певица вспоминала: «В 1975 году, услышав вокальный цикл Гаврилина „Вечерок“, написанный для женского дуэта, я, когда Валерий Александрович спросил меня о нем, безо всякой задней мысли сказала, что это мог бы быть и не дуэт... Трудно описать мое потрясение, когда через некоторое время я получила из Ленинграда ноты вокального цикла „Листки старинного альбома“, переименованного из „Вечерка“ для одного голоса, с посвящением: Заре Долухановой»¹. Именно в этой редакции цикл прозвучал на премьере, которая состоялась в Ростове-на-Дону 12 декабря 1975 года².

¹ Певица также отмечала особенности цикла: «Прелестное, тонкое, сугубо камерное произведение, абсолютно непохожее на взрывную „Русскую тетрадь“. Оно требовало новых режиссерских решений, новой красочной палитры, нового „опыта“. Сразу почувствовала я и коварство этого произведения, — стоит при его исполнении чуть-чуть утратить меру, как элегические воспоминания о прошлом, сердечная грусть, вздохи о том, что „все прошло, прошло, прошло“, превратятся в слезливость, в сентиментальность, слащавость. А это будет уже не Гаврилин, потому что музыка Гаврилина и безвкусица понятия несовместимые» (см.: Этот удивительный Гаврилин... СПб., 2008).

² В Ленинграде цикл был исполнен в Большом зале Филармонии 15 февраля 1976 г. (З. Долуханова, В. Хвостин). Благодаря энтузиазму певицы «Вечерок» услышали на Кубе, в Белграде, в Скопле, Берлине, Цвиккау, Киеве, Каунасе, Вильнюсе и многих других городах мира. Дуэт-

Почему дуэт?

Исследователи по-разному трактовали такое решение. Самое поверхностное объяснение — «две женщины, листающие „ветхие листки“ старинного альбома <...> вспоминают события ушедшей молодости»¹. Такое прямолинейное понимание поэтики цикла сказалось и в театрализованных постановках (с настоящими «альбомчиками», часами и барышнями!) — в спектакле «Альбомчик» Московского камерного театра², в спектакле камерного балета «Москва»³, в постановке вологодского Детского музыкального театра⁴, в камерном спектакле «Вечерок», впоследствии исполненном еще и к 15-летию Киевского дворянского собрания⁵. Вся многомерная сложность содержания, психологическая условность образов, тонкая самоирония и поэзия оказались поняты буквально, что превратило цикл в прелестное умильное произведение, совершенно расходящееся с глубоко трагическим авторским замыслом.

Еще одна трактовка — дуэт как голос героини с «психологическим резонатором»⁶. В этом случае получается хотя и более сложная, но тоже персонификация: одна из партий во-

ная версия была исполнена Т. Новиковой и Л. Филатовой 4 марта 1976 г. в ленинградском Малом зале Филармонии.

¹ Свиридова М. Функции поэтического текста в вокальных циклах В. Гаврилина «Русская тетрадь» и «Вечерок». Дипломная работа. Л.: ЛОЛГК, 1987. С. 54.

² Спектакль «Альбомчик». Московский камерный театр. Декабрь 1982 г. Постановка Ю. Борисова.

³ Москва, камерный балет «Москва». 6 апреля 1991 г. Балетмейстер-постановщик Э. Смирнов.

⁴ Вологда. Детский музыкальный театр. 17 декабря 1999 г. Режиссер-постановщик Ю. Загрядкин.

⁵ Национальная филармония Украины. Спектакль-концерт «Вечерок». 22 сентября 2005 г. Исп. заслуженные артисты Украины И. Семененко (сопрано), А. Швачка (меццо-сопрано), К. Фесенко (фортепиано), режиссер-постановщик Т. Зозуля.

⁶ Таковую версию предлагает А. Белоненко в статье «На пути к музыкальному театру» (см.: Белоненко А. Цит. соч.).

площает внешний слой — речь героини, а другая — внутренний план. Тогда переключки голосов, исполнение отдельных номеров солирующим сопрано (I) или солирующим меццо (II) (к примеру, «Чвики-чвики» предназначено для второй партии, а крайние части «Ни да, ни нет» — для первой) можно объяснить только расслоением сознания, сумасшествием героини. Думается, что подобное решение весьма далеко от поэтики цикла.

На мой взгляд, такое исполнительское прочтение не имеет ничего общего с персонификацией. Оно, как и все у Гаврилины, является проводником глубинного (и потому непрямойной) поэтического смысла.

Дуэт — одна из форм ансамблевого исполнительства, которая хранит в себе память и дух бытового домашнего музицирования¹. Как отмечает И. И. Польская, «в основе романтической ансамблевости лежат идеи бескорыстной преданной дружбы, душевной близости, благородства чувств и совместного бытия. Человечность, общительность, сердечность камерно-ансамблевой музыки во многом обусловлены ее взаимосвязями с миром домашнего музицирования, где ансамблевость выступала как образ жизни, музыкальный синоним дружбы и любви, воплощение идеи дружеского единения в уютном замкнутом кругу родственных душ»². Именно этот

¹ Имеются в виду четырехручные пьесы.

² Польская И. И. Семантика камерности и ансамблевости в романтической музыкальной культуре глинкавской эпохи // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків, 2007. № 1.

Далее И. Польская уделяет внимание шубертовской ансамблевости: «Именно у Шуберта ансамблевость приобретает неповторимо душевный, человеческий облик, вырастая до уровня высокого духовного ритуала, особой философии сердечного общения и создавая удивительную атмосферу доверительной близости и единения. Романтический дух ансамблевости, задушевности и тепла, человеческого созвучия, основанного на этике дружбы, братства и единения посредством искусства, доминирует и в творчестве, и в жизни Шуберта».

Тяга к формам домашнего музицирования — еще одно связующее звено между автором «Зимнего пути» и автором «Вечерка».

тон доверительной близости и сокровенности становится камертоном цикла.

Дуэт — это не только исполнительский состав, но и жанр. Для его бытовой формы особенно характерно параллельное движение консонансов, которое дарует трепетное чувство со-звучности голосов (а значит, и самих поющих).

Такое поэтическое значение дуэта раскрывается в № 2 «Однажды Маргарита» и № 7 «А нежность по сердцу». Не случайно именно они среди всех номеров цикла наиболее лиричны. Глубинный смысл дуэтности проступает через одновременное взаимодействие *разных* жанров. Так, в песенке Маргариты дуэтные сексты в вокальной партии сочетаются с повторяющимися мотивами¹ короткого дыхания в духе детской считалочки в фортепианной партии, равно как и с нежным подрагиванием октавного остинато, диссонирующего с краями фактуры. Вместе они усиливают речевую интонацию ласковой просьбы, исполненной надежды и трепетного ожидания: «Приходи скорей, прибегай скорей, прилетай скорей — стану я счастливой».

4

ten.

При - хо - ди ско - рей, при - бе - гай ско - рей.

¹ В каждой новой фразе эти мотивы играючи видоизменяются, при том что их звуковой состав остается прежним.

Разные жанровые приметы оказываются *оттенками*, из которых складывается трогательная доверительная интонация произносимого слова.

«А нежность по сердцу» перекликается с «Песенкой Маргариты». Но если там героиня словно стремится ускорить, приблизить наступление счастливого мгновения, то здесь она пытается удержать ускользящую мечту о любви (уже даже не саму любовь). Ведь и заря — лишь ответ солнца, и ярче всего она сияет после захода.

Весь номер пронизан интонацией жалобы и в тоже время ласкового поглаживания и убаюкивания, смысл которой раскрывается в словах «Ах, как хочется, чтобы поняли». Как и в «Песенке Маргариты», эта интонация усилена «встречными жанрами». В начале строф ноктюрновый аккомпанемент сопровождает не вписывающуюся ни в метр, ни в гармонию, ни в жанр мелодию, подчиняющуюся лишь собственным речевым акцентам¹, будто героиня глубоко погружена в собственные мысли.

5

Amoroso $\text{♩} = 60$

А неж-ность

¹ В сопровождении — равномерные акценты (6/8), а в вокальной партии — неравномерные (7/8 чередуется с 6/8).



Это «неслышание» друг друга разрешается в припеве: сопровождение становится песенным и подстраивается под акценты вокальной партии, а мелодия согревается дуэтной лирической секстовой второй. Однако полное совпадение всех планов (и ритмическое, и мелодическое, и гармоническое, и даже жанровое сближение), будучи многократно повторенным, открывает еще и плачевую, и даже почти заклинательную природу («Задержись, заря, задержись, заря, чтобы жизнь моя не прошла зазря») музыкальной интонации. Подвижные функции элементов дают возможность разноплановой трактовки одних и тех же оборотов. Так в одной музыкальной интонации смыкается амогосо (любовно, ласково, нежно) с *doloroso*¹ (грустно, жалобно).

6



¹ Авторские обозначения характера.



И в «Песенке Маргариты», и в «Заре» дуэт вступает во взаимодействие с приметами других жанров, что направлено на углубление внутреннего смысла слова. Дуэтные консонансы придают задушевность и искренность интонации. Они становятся музыкальным воплощением мечты о сочувствии. За прямым значением просьбы («приходи», «задержись») скрывается надежда (в первом случае — реальная, во втором — обреченная) на счастье и взаимопонимание.

Совершенно иное предназначение дуэт имеет в № 1 «Вечер, вечер, вечерок» и в средней части № 6 «Ни да, ни нет». В них, напротив, усилены *внешние* черты жанра как формы домашнего музицирования. Глубинное переживание иронично преподносится как нечто бытовое, типичное, несерьезное. Уже в самом названии цикла — «Вечерок» — есть это намеренное снижение истинного смысла, как будто все будет происходить понарошку. Заостренная жанровость создает ощущение *исполнения* песни или романса, отдаляющее от непосредственного выражения эмоций.

В первом номере «Вечерка» традиционные дуэтные терции, простой напев, элементарная фактура домашнего музицирования, нарочитая квадратность синтаксиса (пара периодичностей) подчеркивают звучание песенки как бытовой,

незатейливой и кем-то поющей¹, причем ее основной текст ненароком замещается собственными мыслями («Ах, да, навсегда, милый, милый, милый»). Эта подмена — тонкая и трогательная психологическая подробность, за кажущейся наивной простотой песенки приоткрывающая мир истинных глубоких и нежных душевных движений. Дуэт здесь суть «альбомчика листок, ветхий, да вечный». В нем — тот же приглушенный свет прошлого, особая пронзительная нота задушевности.

В середине номера «Ни да, ни нет» бытовой жанр не просто подчеркнут, а представлен вольными поэтической и музыкальной цитатами на известные песню и вальс-романс. Текст («Плывет по морю лодка, а в лодочке я и ты») переключается с популярной песни «Мы на лодочке катались»:

Мы на лодочке катались
Золотисто-золотой.
Не гребли, а целовались,
Не качай, брат, головой.

А покачивающаяся мечтательная мелодия напоминает вальс-романс С. Байнеса «Судьба»² («Никто не слышит нас, здесь только мы с тобой, не прячь стыдливых глаз — ты мне дана судьбой»).

7 В темпе вальса

Ни-кто не слы-шит нас,

¹ В окончаниях фраз второй голос каждый раз варьирует свою партию и иногда даже будто фальшивит (тон *dis* вместо *e*). Этот принцип варьирования также характерен для практики домашнего музицирования.

² Ноты этого вальса хранятся в архиве В. Гаврилина.

здесь толь - ко мы с то - бой

8

mf

Плы - вет по мо - рю лод -

- ка, а в ло - до - чке я и ты.

Столь яркие жанровые ассоциации, связанные общим сюжетом — уединенное любовное свидание, — еще более усилены дуэтным изложением. Героиня словно увлекается светлыми воспоминаниями о прекрасных мгновениях любви.

Однако в этом вальсе есть «странности»: секунды в аккомпанементе, увеличенные трезвучия в гармонизации мелодии, параллельные кварты (уменьшенная и чистая) между голосами, неуместные инструментальные «жесты» (то ли движения весел, то ли плеск волн, то ли вальсовое па). Текст, начинавшийся как песенный, становится все более и более нелепым. Его абсурдность преувеличивается серьезностью рассуждений и звукоизобразительной точностью (всплеск рыбки):

Плывет по морю лодка,
А в лодочке я и ты.
Хорошая погодка...
Тра-ля...
За нашей лодкой —
Ну, посмотрите ж,
Тра-ля-ля-ля-ля,
Тра-ля-ля-ля, —
Не очень ходко,
Совсем не ходко
Плывет селедка.
Да, да, селедка...
Тра-ля...

Грубый прозаизм слова «селедка», вызывающий вполне определенные и совсем не лирические ассоциации, окончательно перечеркивает смысл текста как светлые воспоминания и превращает его в ироническое чудачество, искажающее поэтичный мечтательный образ произошедшего. Лирический дуэт оказывается испорченным.

Предпоследний номер цикла — «До свиданья» — это реквием по мечте, прощание с любовью и с любимым. Сердечная мука так велика, что героине даже не хватает сил «высказать себя». Из всех слов остаются лишь «до свиданья» и «ах, мой милый Августин, всё прошло, прошло, прошло...». От бытовых музыкальных жанров остается лишь остов — сопровождение типа бас-аккорд и кадансовые обороты, здесь — многократно повторенные. Последние становятся формулой

прощания, музыкальным «до свиданья». Дуэт как форма домашнего музицирования тоже рассыпается — в кадансах красота параллельных консонансов разрушается то дрожанием одного из голосов, то бесчувственным интонированием другого на одном тоне, то несовпадением линий.

Внутренний трагический смысл освещает противоположности внешнего плана как стороны глубинного единства, лежащего за текстом, вне элементов самих по себе. Так становится возможным одновременное сочетание глубокого тяжелого вздоха-плача, будто вдребезги разбивающегося хохота (смеется, чтобы не заплакать) и болезненных диссонансов в партии фортепиано.

9

The musical score is for a duet, labeled with the number 9. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first vocal staff has the lyrics "О..." and "Ха-ха-ха". The piano part begins with a forte dynamic (sf) and includes a crescendo leading to a piano dynamic (p). There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

Образ героини складывается из суммы двух голосов. Их соединение подобно линзе: оно приближает, увеличивает интонацию, чувство, образ речи. Несостоявшийся дуэт предстает как невоплощенная и трагически невоплотимая мечта о душевном родстве и созвучии сердец.

Таким образом, исполнительское решение преследует несколько целей:

- дуэт становится средством ухода от прямой речи;
- он дает возможность представить музыкальную интонацию как сложносоставную, многомерную, тем самым увеличивая и углубляя образ речи;
- дуэт как форма домашнего музицирования усиливает внешние черты бытовых жанров, что создает отстранение от непосредственного выражения эмоций;
- дуэт как особая форма общения двух людей несет в себе код памяти, определенный круг ассоциаций, связанных с любовью, взаимопониманием, духовным единением. Трансформация дуэта передает процесс душевного развития — от надежды и веры в мечту — через ее ироническое искажение — к ее крушению и обреченности.

2. Поэзия обыденности

Героиня цикла воспринималась исследователями как тип «кисейной барышни», «старой барыни»¹, «чувствительной Гретхен русской провинции»². В этих определениях читается реакция на круг слободских образов цикла (таких, как «вечерок», «из альбомчика листок», «лодочка»), на особую лексiku героини, связанную с ласковой провинциальной речью, наивной любительской «альбомной» поэзией («за Ваш привет дарю букет»). Трогательные детали жизни, одухотворенные ее личным отношением, складываются в подробный бытовой контекст, окружающий «русскую Гретхен». Эта поэзия обыденности создает особую атмосферу русской задушевности.

¹ Мещерякова Н. Страницы отечественной шубертиады: Новое в романтической концепции В. А. Гаврилина // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Материалы научных конференций. Ростовская консерватория. Ростов н/Д, 1998.

² Белоненко А. Цит. соч.

По этому поводу С. Волков приводит следующий пример: «Блок в „Записных книжках“ пишет о своих привязанностях в театре: „Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (музыкальная драма — «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже). Очень люблю психологию — в театре. И вообще, чтобы было питательно“. От этих деталей, замечает Блок, у него сжимается сердце. У Гаврилина есть это тяготение к бытовой детали, к мелочам, к подробностям (а в музыке бытовое можно показать ничуть не менее рельефно, чем в литературе). И он, подобно поэту, умиляется быту, и у него „сжимается сердце“, и мы ясно ощущаем это в его сочинениях»¹. Однако от С. Волкова оказалось скрыто, что гаврилино сердце сжимается не от умиления (!), а от сочувствия, от пронзительной тоски, от обостренного ощущения трагичности бытия. А мелкие и, как кажется, незначительные бытовые детали и подробности лишь усиливают это ощущение.

В круг жизненных подробностей включены не только предметы повседневности, но и бытовая поэзия и музыка. Наивные простодушные любительские стихи и житейские мудрости, записывавшиеся на память на страницах «уездной барышни альбома», несут в себе определенные образы чувствования и трогательное стремление подражать высокой поэзии. Они отзываются и в оборотах речи героини — «если любят — ждут», «за Ваш привет дарю букет», «от зари алеет белый снег, от любви теплеет белый свет», и даже в ее выборе поэтических первоисточников — модного и по-своему интерпретированного в России Гейне (подчеркнуто романтические стихи «Лунным светом пьяны липы»).

Бытовые романсы и песни составляли репертуар домашнего музицирования — этой практически утраченной особой

¹ Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.; М., 1971.

формы общения. В архиве Валерия Александровича хранится папка «Старинные романсы и танцы». На протяжении многих лет композитор бережно собирал в нее найденные в букинистических развалах ноты некогда популярных пьес¹. Интерес для Гаврилина представляла не только и не столько сама музыка, сколько то, что она была когда-то неотъемлемой частью повседневной жизни. Наравне с домашними рукописными альбомами, вышитыми салфетками, кружевными воротничками она является свидетелем времени и воссоздает живую атмосферу быта. Героиня «Вечерка» — часть этой среды. Не случайно весь цикл (кроме номеров «Чвики-чвики» и «Ах, мой милый Августин») пронизан интонациями, характерными оборотами, фактурами бытовых романсов.

Однако если бы все эти бытовые детали служили лишь внешней характеристикой героини, то она представляла бы собой не более чем *тип* «уездной барышни». Гаврилин же включает эти детали во *внутреннюю* жизнь героини. Они осмыслены ею сквозь призму собственных переживаний. Смысл, в них вкладываемый, шире их прямого типового значения.

Бытовые подробности и конкретные образы становятся условными, превращаются в символы и иносказания. Так, «альбомчик» оказывается хранителем воспоминаний, «листок» — дорогим сердцу эпизодом жизни, «вечерок» — символом одиночества, прощания со всем дорогим, «выцветшие

¹ Среди них — романсы М. Шарова «На манчжурских сопкахъ» (вальс), «Дремлют плакучія ивы», «Осенний сон» А. Джойса, «Танго (знаменитый аргентинский танец)» А. Варло, вальс «Сумерки» А. Хольмана, индейский танец «Вешня воды» А. Хасера, романс «Умирали розы — умирало счастье» В. Пергамента, вальс «Судьба» Байжеса, вальс «Умирающія розы» А. Сивачева, «Кожаные перчатки» Б. Брауна, «Пшють-маршъ» И. Вагнера, вальс «Оборванные струны» П. Гапона, вальс «Упрёкъ» И. Лабади, кадрили «Цыганка Стеша» А. Балабанова, вальс «Кисинька» К. Тидемана, «Настоящий Ки-ка-пу (новый американский танец)» А. Лаврова, вальс «Березка» В. Шиллера и др.

чернила» — давно прошедшего времени, «заря» — символом ускользающей надежды.

Метафорическими являются и образы Маргариты и птички. № 2 «Однажды Маргарита» (слова В. Гаврилина) и № 4 «Чвики-чвики» (слова В. Гаврилина) — единственные во всем цикле, в которых обозначена внешняя линия произошедших когда-то событий: тщетное ожидание возлюбленного и вся краткая история недолгой взаимной любви. Иносказание позволяет отстраниться от своего «я», говорить о себе в третьем лице, представить главные моменты своей жизни как нечто незначительное, как некие занимательные сюжеты.

Изобразительная подробность заостряет условность образов. Подчеркнутое «подражание старинному» (параллельные квинты с неприглаженным тритоном¹, группетто и морденты, задержанные диссонансы, французские пунктиры) в первой части «Маргариты» создает ощущение чего-то далекого, тревожного, но давно прошедшего. Первое слово — «однажды» — еще более усиливает отстраненность рассказчика.

10 **Grazioso**

The musical score is for a piece titled 'Grazioso', marked with the number 10. It is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The voice part (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4 with the lyrics 'Од.'. The piano accompaniment (grand staff) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) plays a series of chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. The first four chords are beamed together, and the last four are also beamed together, with a slur over the entire sequence.

¹ В основном разделе номера — песенке — эти чистая (*fis – cis*) и уменьшенная (*gis – d*) квинты обратятся в чистую (*cis-fis*) и увеличенную (*d – gis*) кварты.



Сюжет «песня Маргариты» так прочно вошел в историю искусства¹, что стал почти нарицательным. Даже у неподготовленного слушателя он вызывает определенный круг ассоциаций и предслышанье трагического содержания. Однако у Гаврилина оказывается не песня, а песенка, и вместо томительного, тягостного, тщетного ожидания она наполняется трепетностью, надеждой, наивностью. В уменьшительно-ласкательной форме слов («прялочка», «ниточка»), трогательных присказках («мур-мур-мур-мур-кот», «зум-зум-зум-зум-жук», «ути-тю-ти-тют») — этой особой форме выражения

¹ «Маргарита за прялкой» Шуберта, ария Маргариты в опере «Фауст» Гуно, Маргарита из «Осуждения Фауста» Берлиоза, «Маргарита за прялкой» Глинки и др.

нежности, в ритме и артикуляции детских считалочек вдруг узнаются черты не Маргариты, а самой героини¹. Чем более длится ожидание, тем более проступает личностная интонация и исподволь нарастающая, но скрываемая тревога (в спрятанных хроматизмах). Слово все более расходится с внутренним смыслом (напряженно ниспадающие хроматизмы в фортепианной партии опровергают слова о том, что «будет все прекрасно»). Это уже не просто песенка, а *процесс* ожидания. На кульминации подключается еще и жест, движение, которые подчиняют себе слово. Героиня поет песенку «Ниточка бежит, прялочка прядет, ниточка поет», пытаясь заглушить свое волнение, отчаяние затянувшегося ожидания. Время буквально сжимается — шестнадцатые подстрекают движение вперед, а тревожные хроматизмы уже становятся невозможно сдерживать — они прорываются, подступают к самой поверхности. Фермата, к которой звуки сходятся в унисон, создает ощущение, что героиня замирает в предельном напряжении и настороженности слуха; затем еще раз со встревоженной нерешительной надеждой вслушивается со словами «кто-то в дверь», словно проверяя себя: не ошиблась ли? Раскручивающееся движение фактуры после второй ферматы — словно от сердца отлегло — следствие внутреннего ответа на вопрос, хотя во внешней речи — лишь окончание фразы. Слова уже ничего не выражают — все произошло в душе. Главное содержание заключено не в речи, а в музыке, отражающей и мимическое, и сердечное движения.

Пришел ли «он» на самом деле, или ей пригрезилось, — этот вопрос остается неразрешенным. Кода ставит не точку, а многоточие. В мечтательных сладких задержаниях (с закрытым ртом!) переживания словно переходят в план внутренних представлений — героиня то ли погружается в воспоминания

¹ Дистанция между рассказчиком и рассказываемым увеличивается: песня Маргариты — это не только речь о третьем лице, но еще и от третьего лица. Именно эта защищающая отдаленность интонационно раскрепощает повествующего (главную героиню).

о действительно бывшем свидании, то ли уходит в область иллюзий. Но все же до конца она остается Маргаритой...

Так внешне ясное, очевидное становится выразителем неповторимого, уникального, сложного душевного мира. О героине цикла можно было бы сказать словами чеховского героя: «Странное дело, пока я только слушал и глядел на него, то он, как человек, был для меня совершенно ясен, но как только я начинал подводить к нему свои мерки, то при всей своей откровенности и простоте он становился необыкновенно сложной, запутанной и непонятной натурой»¹.

3. Невыразимое словом

В музыке В. Гаврилина подлинное почти всегда проступает в неочевидном — через значение отдельных слов, даже слогов, междометий, суффиксов, многоточий, мельчайших музыкальных единиц, образующих глубинный интонационный план, за-текстовый смысл.

Собственная речь героини отличается кажущейся непоследовательностью, несформулированностью, что является свидетельством живого сильного чувства. Ее слова, восклицания — отголоски интенсивной душевной жизни. В оборотах чужой речи, чужих стихах героиня находит созвучные своим переживаниям сформулированные слова и, в то же время, прячет за ними собственное «Я». Наличием скрытого внутреннего плана объясняются внешние противоречивость и алогичность выражения, особые приемы звуковедения — неомузыкаленная речь, вздохи, пение с закрытым ртом, вокализы.

В первом номере «Вечерка» детская, словно игрушечная песенка-колыбельная обнаруживает следы глубокого раздумья. Заостренность музыкальной жанровой модели становится знаком внешней речи, дистанцирования. В четко структу-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1944–1951. Т. VII. С. 216.

рированный музыкальный текст вместо предполагаемого столь же ясно организованного стиха вписаны свои, кажущиеся бессвязными, слова.

Вечер, вечер, вечерок,
Голубые свечки.
Из альбомчика листок
Ветхий да вечный.
Ах, да, навсегда
Милый, милый, милый!
Ах, да, шли года,
Выцвели чернила!
Выцвели чернила...
Ах... Ах... Ах...
Как жили, любили,
Тра-ля, ля-ля-ля-ля,
Цветы как дарили,
Тра-ля, ля-ля-ля-ля,
Что? Да... навсегда
Милый, милый, милый.
Что? Да... шли года,
Выцвели чернила... — 3 раза
Бим-бом-бом,
Откроем мы альбом.

В тексте отсутствуют личное местоимение и настоящее время — предмет повествования намеренно представлен как нечто далекое, давнее. Однако личное переживание ощущается в произнесении — не в самих словах, но в междометиях¹, повторах, многоточиях. То есть в «теньях», отбрасываемых

¹ Показательно само определение понятия междометия: «Междометия — это класс неизменяемых слов, служащих для нерасчлененного выражения чувств, ощущений, душевных состояний и других (часто непроизвольных) эмоциональных и эмоционально-волевых реакций на окружающую действительность: *ах, ба, батюшки, брр, ну и ну, ого, ой-ой-ой, ох, помилуйте, то-то, тьфу, ура, ух, фи, черт; айда, алле, ату, ау, брысь, караул, стоп, улю-лю, кис-кис, цып-цып-цып* (курсив мой. — К. Р.) [см.: Русская грамматика. М., 1980. Т. 1. С. 732].

непосредственными душевными реакциями и внутренними размышлениями. Переход на неомузыкаленную речь (при сохранении ритма песенки) знаменует степень погруженности «в себя», в свои воспоминания, глубину чувства. Все эти детали являются проводниками подлинного замаскированного смысла, невыразимого в словах, — негасимой, но обреченной любви.

Сила переживания наиболее ощутима в тех номерах, где информативность текста сведена к минимуму — к отдельным речевым формулам и фразеологизмам. Сердце не способно выразить себя в словах. Таковы четвертый («Ах, мой милый Августин») и десятый («До свиданья») номера.

«Ах, мой милый Августин» — переломный момент в драматургии цикла. Героиня осознает необратимость прошлого. Знаменитая народная немецкая песенка, которая игралась шарманками всей Европы и которая благодаря андерсеновской сказке стала печальным символом утраченного счастья, в устах героини обретает особый смысл. Чужое слово становится выразителем глубокого «своего» содержания. В одной фразе — «Ах, мой милый Августин, всё прошло, прошло, прошло» — заключена вся душевная драма. Повторение одних и тех же слов есть переживание их смысла вновь и вновь. Кажущиеся незначительными уточняющие подробности, отклонения от основного текста песенки трансформируют его в текст-размышление.

<u>Первая строфа</u>	<u>Вторая строфа</u>	<u>Третья строфа</u>
Ах, мой милый Августин, Милый, милый Августин, Всё прошло, прошло, прошло, Всё прошло, прошло, прошло...	Ах, <i>зачем</i> , мой Августин, Милый, милый Августин, Всё прошло, прошло, прошло, Всё прошло, прошло, прошло...	Ах, мой милый Августин, Милый, <i>добрый</i> Августин, Всё прошло, прошло, прошло, <i>Всё так скоро</i> <i>кончилось...</i>

Слова песенки, как мысли вслух, свободно произносятся героиней, а не облачаются в песенную форму. Их субъективный смысл раскрывается в том, *как* они произносятся. Музыкальная ткань складывается из плачевых оборотов, близких плачу Юродивого, где смыкаются интонации стоны и детской жалобы¹. Сцепления малых секунд рождают безопорную слабеющую мелодию, в которой нет ни единого тонального центра, ни определенного вектора движения. С каждой следующей строфой интонация плача проступает все сильнее и отчетливее благодаря подключению новых голосов.

11

Cantabile

Ах, мой ми-лый Ав-гу-стин, ми-лый, ми-лый Ав-гу-стин.

Всё про-шло, про-шло, про-шло. Всё про-шло, про-шло, про-шло...

¹ Однако, в отличие от финальной сцены «Бориса Годунова» Мусоргского, не слова проявляют, усиливают смысл интонации («Лейтесь, лейтесь, слезы горькие! Плачь, плачь, душа православная»), а, напротив, интонация, вступая в смысловой контрапункт со словом, раскрывает его (слова) подтекст.

Ах, за - чем мой Ав - гу - стин, ми - лый, ми - лый Ав - гу - стин.

mf
p

Всё про-шло, про-шло, про-шло. Всё про-шло, про-шло, про-шло...

За знаменитым образом Августина героиней подразумевается конкретный герой — ее возлюбленный. Потому и слова окрашиваются такой личной интонацией, полной горечи, муки. Силлабически выровненный бледный ритм (он образует русский «семисложник»), лишаящий мелодию живого дыхания, отсутствие динамических оттенков в вокальной партии (все исполняется на *piano*) передают обессиленность, потрясённость, полусознательное состояние женщины, потерявшей самое дорогое в жизни.

Неслучайна, хотя и парадоксальна на первый взгляд, перекличка начальных оборотов со средневековой секвенцией *Dies irae*. Это сходство объяснимо еще одной параллелью, которая становится связующим звеном в цепи сравнений. Это параллель между «Августиним» и третьей песней Офелии «Ах, он умер, госпожа» из вокального цикла «Три песни Офелии». Обезумевшая от горя девушка поет незамысловатую

мелодию, заглавным мотивом которой оказывается *Dies irae*. Трагизм ситуации усиливается внешним несоответствием содержания (оплакивание убитого отца) и формы (простая песня). Это же расхождение есть и в «Августине» — расхождение изначального предназначения слов знаменитой народной песенки и их образной и интонационной интерпретации. Как и Офелия, героиня оплакивает, но не отца, а возлюбленного и свое несостоявшееся счастье.

В третьей строфе происходит расслоение планов выражения. Солирующее меццо-сопрано переходит на закрытый звук — слова уже не произносятся вслух, а словно пульсируют в мыслях, не давая покоя, — «всё прошло, прошло, прошло». Они проговариваются (без вокального интонирования) в партии сопрано. Кульминация-нарастание свершается в фортепианной партии, в которой основной плачевый оборот подчеркнут параллельными квинтами и трезвучиями и проводится с вариантными изменениями одновременно в нескольких голосах. Это — план чувств, смысл которых невозможно выразить в речи.

12

The musical score is for the third stanza of 'Augustine'. It is written in 7/4 time and consists of three staves. The top staff is for the Soprano part, marked with a piano (*p*) dynamic. It contains the lyrics: 'Ах, мой ми-лый Ав-гу-стин, ми-лый, до-брый Ав-гу-стин.' The middle staff is for the Mezzo-Soprano part, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction 'тр (закр. звук)' (tr (closed sound)). The bottom staff is for the Piano part, also marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a complex harmonic structure with parallel fifths and triads, creating a sense of tension and emotional intensity.

Всё прошло, прошло, прошло. Всё так ско-ро кон-чилось...

cresc.

Однако главная кульминация оказывается тихой. В четвертой строфе все будто наполняется светом и голубым маревом воспоминаний. Мелодия (в партии сопрано) освобождается от плачевых хроматически сжатых оборотов, от скованного дыхания, от онемелого ритма, от слов и преграды сжатых губ, она словно расправляет широкие крылья и летит ввысь. В нежных далеких звонах аккордов, размытых добавочными секундовыми тонами, тоже растворена мелодия, а короткие мотивы-стоны превращаются в по-детски ласковые движения.

13

pp

Ми-лый, ми-лый Ав-гу-стин.

pp

Ми-лый, неж-ный Ав-гу-стин...

cresc. *ten.* *mf*

В словах «Милый, милый Августин...», тихонько мечтательно произносимых вслух (в партии меццо-сопрано), открывается новая область смыслов, уводящих от горестей. Душа словно уплывает в поднебесье и в последний раз прикасается к тем далям, где живет мечта. Эта неожиданная кода — светлый реквием, прощание со всеми счастливыми, не искаженными страданием образами прошлого.

То, что «в сердце скрыто», чаще всего выражается не в слове, а *помимо* него. В третьем номере «Лунным светом пьяны липы», в единственном из всех, используются подчеркнуто романтические стихи Гейне. Резкий драматический сдвиг во второй части не оправдан текстом, образно и стилистически однородным. Однако он подготовлен сдерживаемым напряжением, накапливающимся в за-текстовом содержании первой части.

В начальной строфе стиха передан утонченный пейзаж летней ночи, музыкальным синонимом которого является ноктюрн:

Лунным светом пьяны липы,
Тихо веет ветер сонный.
Полон свистом соловьиным
Сумрак ночи благовонной.

Однако у Гаврилина этот текст преподнесен как серенада, что подчеркивается «гитарным» аккомпанементом. В изяществе танцевального движения чувствуется желание отдалить воспоминания от своего «Я», облегчить их тон, и, одновременно, осторожность, нежность и робость в обращении с прошлым. То, что это именно воспоминания о ночном свидании, а не пейзаж вообще, раскрывается в отклонениях от жанра, складывающихся в личностный подтекст. Скованность гармонического и мелодического движения, укороченные окончания фраз (6/8 + 2/8), подчеркиваемые характерной «плачевой» динамикой (< >), создают эффект пресекающегося дыхания и превращают каждую фразу почти во всхлип. Таким образом, возникает противоречие идилличности поэтических образов и драматичности музыкальной интонации.

Окончания вербального и музыкального предложений не совпадают. После точки в тексте движение мысли и чувства продолжается — в вокализах, раскрывающих невысказанное¹. В звуке, освобожденном от слова, особенно отчетливо проявляется интонация вздоха. Однако этот вдруг приоткрывшийся, проявившийся внутренний план вновь сдерживается — на этот раз закрытым звуком.



¹ По масштабу они даже превосходят словесную часть.



Создается впечатление, что героиня напряженным усилием не позволяет отпустить свои обострившиеся от воспоминаний чувства. Именно эти «загнанные» вовнутрь переживания и взрывают вторую часть.

Чем чувство глубже, искреннее, тем сложнее его обозначить речью, прямо выразить словом. Сокрытость и невыразимость душевных тайн говорит об их подлинности, ибо истинно то, «что не на показ»¹.

Гаврилин в своих заметках писал о способности искусства «увеличивать, длить, делать ощутимыми незаметные явления жизни, выявлять неуловимое, останавливать мгновение, растягивая его как угодно». Он отмечал: «Музыка — откуда может договорить то, что не в состоянии договорить человек —

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 153.

нет слов, нет подходящего мимического движения и т. д. (отсюда, в простонародье особенно, распространены такие объяснительные, универсальные емкости, как плевки, мат, зуботычины и т. п.). Правда, слово, музыка и мимика всегда жили вместе. Искусство музыки сделало и продолжает еще делать их целым»¹.

4. «Милый друг» и «Августин»

Не нарекая любимого по имени, героиня обращается к нему «милый», «милый друг» и лишь дважды — «Августин» (в № 5 и 9). Она ведет внутренний диалог с прошлым, со своим «былым возлюбленным». Называя его «милым другом», то есть так, как она могла бы обратиться (и, видимо, когда-то обращалась) к нему в действительности, героиня не просто размышляет вслух, а воображает ситуацию *общения* с любимым, воображает то, что она сказала бы ему сейчас. Оттого, что слушателем (пусть и воображаемым) оказывается сам «милый», признания в любви искажаются (а тем самым и защищаются) тоном *самоиронии*, снижающей смысл произносимого.

«Во дни твоей любви, коснувшись сонных век, был каждый новый день как первый день творенья»² — какое пронзительное в своей искренности и глубине признание! Этот текст (стихи А. Шульгиной) — один из самых возвышенных во всем цикле, это своеобразная ода любви. Для чего же тогда Гаврилин использует жанровую модель бытового романса в столь элементарной, откровенно упрощенной форме, намеренно снижающей высокую поэзию смысла слов? *Утрирование* элементов жанра (сопровождение типа бас-аккорд, функциональная обнаженность гармонии, заниженный, почти «цыганский» регистр вокальной партии в очередной раз выдает непрямолинейность его содержания, наличие *подтекста*.

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только...

² Цит. по: Гаврилин В. Вечерок. Вокальный цикл для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано. Л.: «Советский композитор». 1968. С. 39–40.

15 Moderato con spirito ♩=72

mf

Во дни тво-ей люб-ви, кос-

-нув - шись сон-ных вск.

Это не просто романс, но романс, будто исполняемый самой героиней, преломленный ее отношением к произносимому. Горделивый вызов далекому возлюбленному, сила негасимой (пусть и безответной) любви окрашиваются горькой, иронично пафосной интонацией, направленной на самое себя.

Самоирония! Она становится психологическим защитным механизмом, призванным приглушить боль безответного чувства. Как отмечает известный отечественный психолог Э. И. Киршбаум, «ирония к предмету есть свидетельство преодолеваемой зависимости от этого предмета. <...> Ирония — это уже уход от зависимости, это уже некая ступень, некая степень свободы». В моменты самоиронии «субъект

и объект иронии соединяются в одном лице»¹. Двойное восприятие себя — изнутри и извне — рождает одновременное действие центростремительных (утверждающих глубинный смысл) и центробежных (опровергающих глубинный смысл) сил.

Особенно остро такое взаимо- и противодействие ощущается в № 6 «Ни да, ни нет» (слова В. Гаврилина). Единственный раз во всем цикле здесь появляются личные местоимения — «Я» и «Вы», сразу же снимающие иносказательность, присущую его первой половине. Речь героини *прямо* обращена к любимому. Отсюда — подчеркнуто этикетное «Вы», самоирония, нарочитое разделение произносимого невокализируемого слова (что выявляет значение речи как внешней) и музыки.

Сама ситуация — отчаянное и смелое признание в неколебимости (ни временем, ни болью расставания) любви, которое заранее обречено на безответность, которое никогда не будет услышано, — создает напряженное натяжение смыслов и сплавление противоречий. Здесь смыкаются иронически игровая форма и лексика текста, напоминающего считалочку или гадание на ромашке; парадоксальность фраз и кажущиеся неуместными «тра-ля-ля-ля»; нервный ритм, рвущий слова на слоги (заставляющий вспомнить лирику В. Маяковского); драматичность глубинного смысла.

Ни да,
Ни нет,
Ни нет,
Ни да
Не говорите,
Не говорите,
Тра-ля-ля-ля...

¹ http://www.elitarium.ru/2005/12/09/print:page,1,ironija_kak_zashhitnyj_mekhanizm.html

За Ваш
Привет
Дарю
Букет.
Тра-ля...
И раз,
И два,
Зачем
Считать?
Я не собьюсь,
Я не собьюсь...
Тря-ля-ля-ля...
И ни
В кого,
Поми-
Мо Вас,
Ни раз,
Ни два,
Ни де-
Сять раз
Я не влюблюсь,
Я не влюблюсь.
Тра-ля...

«Сумбурные» слова признания объединяются порывистым вальсовым движением. Гаврилин вкладывал особый смысл в этот жанр: «Вальс, русский вальс — праздничная тоска, тщета и торжество жизни, пир и похмелье»¹. Уже в самой сути жанра «закодировано» единство противоречий.

Композитор подчеркивает именно это поэтическое значение вальса как разновидности русского романса. В кажущейся из-за стремительного темпа (четверть = 150) легкости движений скрыта речевая экспрессия. Сама мелодия складывается подобно робкому взволнованному признанию: отдельные мотивы-слова постепенно разрастаются до более крупных фраз. Смысл невокализуемых слов, повторяющих ритм

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 324.

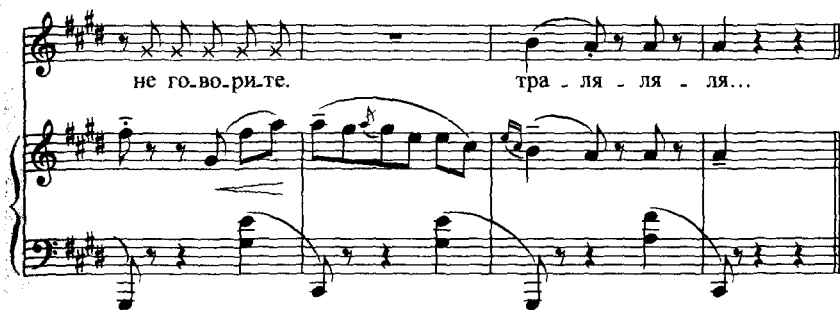
вальсовой темы, сконцентрирован в этих музыкальных интонациях, отсылающих к элегическим романсам-воспоминаниям. Всё здесь тонко, неустойчиво. Затактовые доли оказываются более весомыми, чем сильные, что создает ощущение безопорности, психологической хрупкости, незащищенности.

Узнаваемость традиционных элементов вальса придает иронический тон высказыванию. Но в то же время типичные обороты жанра переосмыслены. Это скорее контуры, следы вальса, нежели сам вальс. Фактура едва намечена: она прорежена паузами, разрывающими связь между звуками. Так, мелодическое задержание и его разрешение становятся окончанием и началом разных мотивов, а гармонический интервал в сопровождении оказывается затактом к басу (вопреки характерному для вальса сопровождению «бас — два аккорда»). Не случайно в фортепианном цикле «В концерте» этот номер назван «Воспоминания о вальсе».

16 *Con anima*

Ни да,

ни нет. ни нет. ни да, не го-во-ри-те



В крайних частях номера единственно пропетыми оказываются не слова, а междометия — нарочито легкомысленные «тра-ля-ля». Подобно песенке Риголетто, в которой под маской напускной веселости скрыто страдание, здесь самыми щемящими интонациями пропитаны именно эти припевки, замещающие нехватку слов. В них заключено то, что на самом деле таится в сердце, — неутихающая боль утраты, бессилие обреченности. На кульминации последней фразы горьким возгласом звучит романсовая секста, которая появится в следующем номере (тоже на кульминации) со словами «Ах, как хочется, чтобы поняли» и «Чтобы жизнь моя не прошла зазря».



Противоречие музыкальной интонации и беззаботности песенных припевов «тра-ля-ля» усиливает трагичность подтекста.

Единственное обращение к возлюбленному, лишенное самоиронии, связано с именем Августин. Героиня называет так своего милого в глубине души, для себя. В номере «Ах, мой милый Августин» интонации обращения нет, а значит, и нет воображаемого слушателя. Августин — это тот идеальный образ любимого, который хранится в сердце как самое заветное, который является не другим человеком («милым другом»), а становится неотъемлемой частью душевного мира героини. Потому-то, обращаясь к нему с этим именем, она, по сути, остается (даже в воображении) наедине сама с собой.

5. Тогда и сейчас

Чем сильнее душевный разлад, чем очевиднее несовместимость мечты, обращенной к прошлому, и действительности, несмыкаемости «тогда» и «сейчас», тем больше амплитуда противоположностей.

Драматургия номеров выстраивается не последовательно — линейно, а методом сопоставления резко контрастных выразительных и жанровых сфер, которые, «отбрасывая» тень друг на друга, взаимно редактируют содержание.

Фортепианное вступление к циклу и дуэту «Вечер, вечер, вечерок» сразу же задает ощущение сложности и многомерности содержания. С его тревожно-фантастическим¹ то ли боем, то ли звоном, напоминающим и пьесу «Часы» из цикла Гаврилина «Что услышал композитор», и символический ход курант в «Борисе Годунове» Мусоргского, оно создает атмосферу предчувствия беды, напряженного ожидания развязки. В самом начале обозначенная трагическая нота заставляет иначе звучать весь цикл.

¹ Авторское обозначение — *sognando* (мечтательно, как бы во сне).

Musical score for piano and voice, measures 1-8. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part is represented by a single line with a treble clef. Dynamics include *m.d. sempre p*, *mf cresc. (m.s.)*, *f*, and *p*.

В таком образном контексте иное звучание приобретает и сам дуэт. В его кажущейся незамысловатой простоте и несерьезности высвечиваются горестная задумчивость и многозначительность многоточий. Сквозь остранинность воспоминаний проявляются совсем не поблекнувшие живые чувства.

Резкий драматургический сдвиг во втором разделе номера «Лунным светом пьяны липы» не предопределен образно-однородным текстом Гейне. Он объясняется отношением к нему героини. Гаврилин использует только первую половину стихотворения, исключая диалог влюбленных.

Гейне	Гаврилин
<p> Лунным светом пьяны липы, Дремлет воздух благовонный, Звоном трелей ночь наполнив, Соловей поет влюбленный. «Милый, как приятно летом Посидеть под липой темной, Где лишь месяц робким светом Золотит приют укромный. Листик липы — точно сердце, Оттого сердцам влюбленных Любо теплой летней ночью Отдохнуть меж лип зеленых. Но, затеряв в смутных грёзах, Ты глядишь с улыбкой странной. О, каким желаньям сердца Ты внимаешь, мой желанный?» — «Я скажу тебе охотно, Я б хотел, моя подруга, Чтоб холодным снегом землю Занесла седая вьюга. И чтоб мы под ярким солнцем На саях, покрытых мехом, Полетели по равнинам С пеньем, гиканьем и смехом». </p>	<p> Лунным светом пьяны липы, Тихо веет ветер сонный. Полон свистом соловьиным Сумрак ночи благовонной. Милый, как приятно летом Посидеть под липой темной, Где лишь месяц робким светом Золотит приют укромный. </p>

Композитор снимает кавычки в обращении к милому, тем самым эти слова оказываются не произнесенными когда-то и кем-то, а произносимыми сейчас героиней. Поэтическая картина свидания окрашивается горечью несостоявшегося счастья. Это чувство, подавляемое в начале, вырывается за пределы содержания текста, обуславливая резкий драматический слом во второй части номера. Патетическая мелодия

в духе жестокого романа сопровождается трагическими хоральными аккордами, образующими самостоятельный выразительный план.

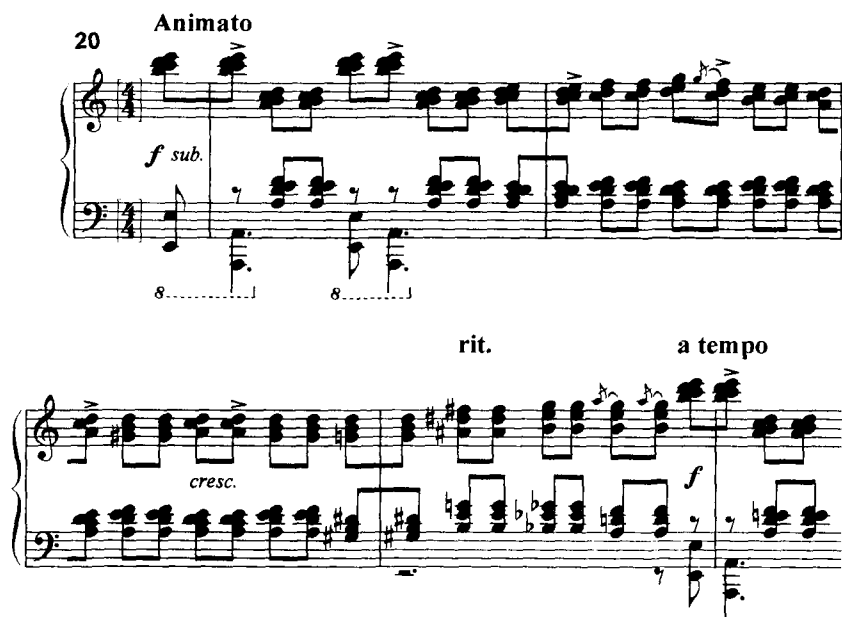
19 *Con anima*

f Ми-лый, как при-ят-но ле-том по-си-деть под ли-пой тем-ной.

f *mf*

Так возникает подтекст, который не подразумевается в гейновском стихотворении, — конфликтное сопряжение прошлого и настоящего, того, что было («тогда»), и того, что оказалось в действительности («сейчас»).

Еще более остро трагическое несоответствие прошедшего и настоящего раскрывается в № 8 «Во дни твоей любви». Текст представляет собой торжественную оду любви и, одновременно, обращение-вызов к возлюбленному. Однако в за-текстовом содержании основной части копятся напряжение, страдание. Они ощущаются в несвободе мелодического и гармонического развития, словнодвигающегося по замкнутому кругу; в постоянном возвращении к словам «во дни твоей любви», по смыслу перекликающимся со словами «Августина» — «всё так скоро кончилось»; в плачевых распевах тех слов, которые не несут смысловой нагрузки («несла», «ярая», «была»). В фортепианной коде все доселе сдерживаемое резко взрывается колокольными басами, остро-диссонирующими аккордами, в которых скрывается жалобная мелодия, внезапною минора и форте.



Здесь уже нет обращения, предельно острое *сиюминутное* переживание лишает дара речи, оно не может быть выражено словом. Именно здесь со всей определенностью проступает нестерпимость душевной муки, трагическое непринятие разлуки с любимым.

После такого «взрыва» отчаяния героиня словно лишается сил чувствовать. Логическим, единственно возможным продолжением-исходом становится прощание со всем дорогим сердцу. Это предпоследний номер «До свиданья», пронизанный траурностью, — здесь и тяжелый похоронный шаг (особенно ощутимый в фортепианном вступлении), и скорбный ре минор, и прерывистая речитация, словно на грани сознательного. Резкий сдвиг в коде предыдущего романса сказывается на драматургии и этого номера. Неожиданные «всполохи» *sff* с тяжелыми вздохами, стонами и хохотом в вокальной партии (как накатившая боль) разрывают истончающуюся ткань. Здесь уже нет взгляда назад, в прошлое,

но есть трагическое осознание настоящего, сталкивающееся с «ветхим, да вечным» настоящим сердца.

Отсутствие внешнего сюжета побудило А. Т. Тевосяна предложить такую трактовку построения цикла: «„Вечерок“ — цикл, в котором пролог и эпилог своеобразного лирического эпоса изначально заданы (*откроем-закроем* как эпическая рамка), а середина — свободное чередование разных по характеру, жанру и времени эпизодов. Поскольку от первого лица что раньше, что позже — особого значения не имеет»¹. С таким взглядом невозможно согласиться. Можно ли поставить номер «Во дни твоей любви» перед «Песенкой Маргариты», а «Августина» после «Ни да, ни нет»?

Соотношение прошлого и настоящего, мечты и реальности, сознания и чувства определяет драматургию как отдельных номеров, так и цикла в целом. Первая половина «Вечерка» обращена назад, к событиям, бывшим когда-то (ожидание любимого в «Маргарите», любовное свидание в «Лунным светом», первое упоминание о расставании в «Чвики-чвики»). Здесь еще сохраняется светлое видение минувшего, поэтизация воспоминаний; это прошлое глазами прошлого. Неугасающее живое чувство любви и боль разлуки проступают исподволь и проявляются в № 5 «Ах, мой милый Августин», являющемся переломным в цикле. Впервые приходит острое осознание того, что «всё прошло, прошло, прошло». Этот номер — прощание со всеми светлыми прекрасными мгновениями прошлого. Во второй половине цикла мысли и сердце героини уже обращены не назад, к минувшим событиям, но к настоящему времени (и даже прошлое представлено здесь глазами настоящего), к самому возлюбленному, образ которого не только не потускнел в сердце, но обрел еще более резкие очертания. Здесь снимается условность, все названо своими именами. Коммуникативная ситуация «героиня» —

¹ Тевосян А. Т. Цит. соч. С. 240.

«воображаемый возлюбленный» усиливает остро-ироническое звучание слов-признаний. Субъективная действительность сердца, чувств расходится с объективной реальностью. Развязкой цикла становится трагическое прощание — уже не с прошлым, но с образом самого любимого, хранимого в душе. Крайние номера цикла оказываются не «рамкой» или «театральной кулисой», а взглядом сверху, очень важным содержательным планом, утверждающим незыблемость, неколебимость любви, преданность самому прекрасному, хоть и обреченному, чувству вопреки трагичной безнадежной реальности.

Таким образом, цикл «Вечерок» оказывается не собранием разрозненных альбомных листочков-воспоминаний, но последовательно разворачиваемой напряженной драмой сердца, драматургия которой движима не внешними событиями, но скрытым развитием чувства и мысли.

6. *Детское*

Под слоем самоиронии, внешним (текст, воображаемые движения, жесты, мимика) и внутренним планами выражения эмоций сокрыт еще один смысловой пласт. Благодаря ему задается светлый и высокий тон гаврилинской музыки и ощущение беззащитной доверчивости, хрупкости и душевной чистоты. Этот план является особым интонационным полем, рассеянным по всему циклу. Он складывается из *интонаций детской жалобы-просьбы*, смыкающейся с плачем (особенно во второй половине цикла). Короткое дыхание, малая протяженность мотивов (подобная односложным словам детской речи), усиление акцентности в каждой интонации, узкий диапазон движения (связанный с короткими жестами, шажками, кивочками), простое ладовое соотношение тонов, склонность к повторам и варьированию мелких мотивов в совокупности создают особый оттенок речи, рождающий ощущение трогательной доверительности.

Одним из самых ярких примеров использования этой интонации является номер «Чвики-чвики», насквозь ею пронизанный. В нем метафорически расшифровывается смысл резкого драматического сдвига предыдущего номера («Лунным светом»). В намеренно незатейливых выражениях, напоминающих детские прибаутки-нескладушки, рассказана вся история любви — от встречи до расставания. Эта же кажущаяся незатейливость и отстраненность есть и в напеве — в инструментальности типа мелодики, лишенной романсовой фразировки, в ритмическом остиinato, в подражании пению птички (виртуозные распевы, чириканья). Однако в секундовых мотивах скрыта та самая нежная и пронзительная интонация плача-детской жалобы, скрывающая в себе глубинный смысл произносимых слов — душевной теплоты и ласки и, *одновременно*, горького сожаления. Значимость этой интонации как определяющей лицо гаврилинской музыки подчеркивается тем, что в вершинном своем произведении — «Перезвоны» — композитор использует сходные с «Чвики-чвики» музыкальные обороты в таких ключевых номерах, как «Дудочки», «Скажи, скажи, голубчик» и «Вечерняя музыка».

Нежность и открытость этих интонаций зажигает особый тихий свет во всех номерах цикла. Фактура крайних частей (№ 1, 10) напоминает музыкальную шкатулку (заведенный механизм остинатного сопровождения, хрустальный регистр, отточенность артикуляции и синтаксиса, фактурный минимум — бас и мелодия с терцовой второй, форшлаги как соскоки тонких пластинок) или тиканье маленьких часиков (скрытый мелодический голос в сопровождении как «бим-бом-бом»). Однако это — не просто забавная игрушечка (как «Музыкальная табакерка» А. К. Лядова). В оборотах незатейливой песенки скрыты вздохи, немые просьбы и колыбельные осторожные покачивания — те самые интонации детской жалобы¹. Тихая мягкая грусть и сожаление сквозят в каждом слове.

¹ Слух отсылает к колыбельным Чайковского («Колыбельная», «Колыбельная Маши» из I д. «Щелкунчика»).

p

Ве - чер, ве - чер, ве - че - рок, го - лу - бы - е свеч - ки.

mf *semplice grazioso*

p

Из аль - бом - чи - ка лис - ток вет - хий, да веч - ный.

Ах, да, на - всег - да ми - лый, ми - лый, ми - лый!

Воспоминания — словно сокровища сердца, завернутые в хрустальные звучности и убаюканные. С такой ласковой трепетностью относятся только к самому дорогому, сокровенному. О «Вечерке» можно сказать словами самого Гаврилина: «Эта музыка написана самыми нежными кончиками души»¹.

«Детское» чувствуется и в жанрах (считалочки, колыбельные); и в облегченности фактуры с летящими, как бы неприкрепленными движениями (обороты, состоящие из двух элементов, соединенных лигой); и в мотивах с форшлагами, словно умаляющих значительность интонации; и в хрупких мажорных аккордах с добавочными тонами, образующими серебристые секунды. Последние связаны с образами «прекрасного далеко», светлой мечты и сосредоточены в первой половине цикла (в № 2 «Песенка Маргариты», в первом разделе № 3 «Лунным светом пьяны липы», в № 4 «Чвичики», в коде «Августина», в средней части № 6 «Плывет по морю лодка» они уже искажены, а в коде № 8 «Во дни твоей любви» разрастаются секундами, превращаясь в трагический перезвон).

Эти же интонации есть и в гаврилинских текстах. Уменьшительно-ласкательные формы слов — «альбомчик», «свечки», «ниточка», «прялочка», «птичка-невеличка», «лодочка» — используются так, словно все происходит понарошку, не по-настоящему, но в то же время это особая форма нежности, наивности душевной, ласковая провинциальная речь. Альбина Шульгина вспоминала: «Всегда мне казалось странным — ну там эти всякие „цветочки“, „василечики“. Это и не народное, и в то же время не профессиональное, и я говорю, ну, давай переделаем, — но это его — его наивность, чистота потрясающая, детская чистота. Ну, давай, давай переделаем, не могу я это слышать, ну что такое, неловкость какая-то, детскость. „Это мы не будем трогать“. И тогда я поняла, это абсолютно органично. <...> Это какая-

¹ Гаврилин В. А. О музыке и не только... С. 197.

то особая грань такой нежности и чистоты, которую уже ломать нельзя, которая как стекло: немножко по-другому захочешь сложить — рассыплется...»¹

Такая интонационная «девственность» — свойство речи, которое существует изначально и безотносительно к переживаемым в данный момент эмоциям. Оно является проводником *авторской* интонации и открывает один из секретов пронзительной искренности музыки В. Гаврилина.

Сфера «детского» впервые была открыта Мусоргским: в вокальном цикле «Детская», затем — в пьесе «Тюильрийский сад» из «Картинок с выставки» и — самое главное — в образе Юродивого в «Борисе Годунове». Именно устами Юродивого в опере произносится трагическая истина, именно его глазами прозревается судьба народа — то, что не поняли и не увидели все остальные. В финале Четвертой симфонии Малер через ребенка «транслирует» свое собственное авторское слово, свое мировосприятие.

Детское становится синонимом и символом всего самого подлинного, тонкого, самого чистого, светлого и высокого. Детское — это не детский мир, представленный глазами умиляющихся взрослых, но, напротив, это особое свойство взгляда (присущее не только детям) на мир вообще, отношения к нему, свойство, позволяющее различать все подлинное и истинное. Им обладали, в частности, Франциск Ассизский, Дон Кихот и князь Мышкин.

В музыке Гаврилина трагизм действительности освещается добрым ласковым светом, источник которого — духовная чистота и первозданность. Они и являются ключом, отмыкающим в сложности мира хрупкую и трепетную красоту, возвышающую сердца и приглашающую их к светлому сопереживанию.

¹ Цит. по: *Шелуха Е.* Музыкальные действия Валерия Гаврилина: к проблеме типологии жанра. Дипломная работа. М., 2002. С. 246.

Послесловие

*Синее море
Белый пароход...*

«Каждый человек, взятый отдельно, может являть из себя загадку, неразрешимый кроссворд; взятые сообща, люди обретают определенность математических величин»¹. Эта цитата из Г. Успенского (приведенная Гаврилиным в его собственной статье), точнее, вторая ее половина, относится к свиридовскому творчеству, пафос которого составляет воспевание идеала цельной сильной личности. Первая же половина цитаты с полным правом может быть отнесена к творчеству *самого* Валерия Александровича. Гаврилин исследует процессы внутренних коллизий и представляет человека во всей сложности переживаний. Он пытается ухватить неопределенное, неустойчивое, переменчивое, стремясь разгадать то, что в конце XVIII — начале XIX века стало «великим открытием немецкого романтизма»², — загадку «внутреннего человека».

Романтическое в творчестве Гаврилина, на мой взгляд, обнаруживается в первую очередь не в формах, жанрах, образах, языке, а глубже — за пределами собственно искусства: в отношении к человеку и действительности, в ощущении сложности и противоречивости мира, в котором за видимым и слышимым таится иной, высший смысл.

Критерии красоты и истинности — вера, надежда, любовь и светлая мечта — оказываются не внеличными понятиями, но обнаруживаются Гаврилиным под слоем обыденности в самом человеке, возвышающемся до самого прекрасного в себе. Не об этом ли писал Н. Берковский, рассуждая о позднем этапе немецкого

¹ Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 221.

² Эткинд Е. Г. Цит. соч. С. 22.

романтизма: «Мир возможностей связывался с миром как он есть в качестве критерия, с ним соотнесенного. <...> Нельзя было найти более глубокий и более естественный критерий для мира в его наличном состоянии, чем собственные его же, в нем заключенные, возможности. Это был критерий внутренний и подлинно индивидуальный, соприсущий явлениям, к которым он прилагался. <...> Он-то по преимуществу и был поэзией, в него вошли возможности современной жизни, ее потаенная, ею самой не явленная поэтичность»¹.

Романтизм искал язык для невыразимого, проникая все глубже и глубже в душевную жизнь человека. Осознавая, что внутренний мир слишком сложен, чтобы быть выраженным прямо, романтики прибегали к таким отстраняющим приемам, как ирония, маска, скрывающим истинное и в то же время помогающим непрямолинейно, а значит и более точно, обозначить зоны невыразимого. Гаврилинская самоирония, образная условность, обороты чужой речи имеют своей целью также воссоздание многомерного сложносоставного мира. Именно это является авторским определением романтизма: «У нас сейчас тяга к простым жанрам — к песне — (к игре-джаз), возможно, до появления нового Баха с его решительной революцией в пользу романтизма, т. е. смысловой многослойности, многогибкой музыкальной интонации, к АКТЕРСКОСТИ интонации»².

Композитор постигает не только лирический мир чувств, но и сложность взаимодействия чувства, мысли и слова, открывает обостренность отношения не человека и внешнего мира, а «внутреннего человека» и его внешнего образа. Вслед за русской романной прозой XIX века он соединяет «завоеванный романтиками мир „внутреннего человека“ с отвергнутым ими психологизмом»³.

Судьба распорядилась таким образом, что из-за стремительности развития в русском искусстве спрессовались те этапы, которые последовательно в течение веков проходило искусство европейское. В результате романтизм не стал у нас лидирующим и определяющим направлением. Творчество Гаврилина оказывается той точкой, в которой пересекается немецкая романтическая тра-

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 132.

² Тевосян А. Т. Цит. соч. С. 508.

³ Эткинд Е. Г. Цит. соч. С. 26.

диция с русской критической психологической, представленной именами Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова. Во второй половине жестокого прагматичного XX века этот вдруг проявившийся русский романтизм оказался более востребованным, насущным, более пронзительным, чем он был бы в век Мусоргского и Чайковского. Великая заслуга Гаврилина в том, что, как и подобает гению, он безошибочно уловил и блистательно воплотил эту потребность издерганного, закомплексованного, задавленного машинами и небоскребами современного ему человека в ком-то или чем-то, что повело бы его (человека) к прекрасным, светлым и... недостижимым горизонтам.

В гаврилинской музыке нет точек, но есть эта даль многоточий, недосказанностей, оставляющих открытыми двери навстречу светлой мечте...

«А вот знаете, все время песенка эта — не песенка, присказка эта — не присказка:

*Синее море,
Белый пароход...*

В ней есть какая-то надежда, и какая-то тоска, и мечта, и ожидание чего-то — в этих вот двух совершенно необыкновенных, фантастических строчках. Все мы их знаем, во всяком случае, в России, но, знаете, никому не удалось дописать продолжение, хотя бы еще одной строчки, чтобы было окончание. И вот я уже сколько прожил, и все вижу себя сидящим на этой паперти, у себя в Воздвижение, в селе, и смотрю и вижу это синее море, белый пароход... И все пытаюсь дописать не словами, так музыкой».

Валерий Гаврилин¹

¹ Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 399.

Содержание

<i>Предисловие</i>	3
ГАВРИЛИН И... ..	8
ВНУТРЕННИЙ ТЕАТР.....	24
«ВЕЧЕРОК».....	39
<i>Послесловие</i>	85

Ксения Васильевна РЯБЕВА

«Театр мечты»

Валерия Гаврилина

Редактор *И. С. Воробьев.*

Корректор *Т. В. Львова.* Оригинал-макет *А. А. Красивенковой.*

Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. Petersburg.

Печ. л. 5,5. Уч.-изд. л. 6,0.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97

E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26

Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»

Работа Ксении Рябевой (воспитанницы профессоров Санкт-Петербургской консерватории Е. А. Ручьевской и И. Е. Роголёва) «„Театр мечты“ Валерия Гаврилина» — явление неординарное. Написанная как дипломный проект в 2010 году, она в своем окончательном варианте далеко вышла за его рамки по уровню научных обобщений. По масштабу поставленных и решенных задач это — полноценное научное исследование, открывающее новые грани творчества великого композитора. Этот труд подкупает волнующей первозданностью, присущей всяким талантливым, но что важнее, первым опусам ученых, только вступивших на свой путь. Изданная фактически в неизменном виде дипломная работа такого уровня может стать хорошим примером для следующих поколений молодых музыковедов. Мы надеемся, что исследование К. В. Рябевой найдет отклик не только у широкого круга читателей, интересующихся проблематикой современной музыки, эта книга — ценный материал для расширения соответствующих разделов в курсах истории современной отечественной музыки и анализа музыкальных произведений.

ISBN 978-5-7379-0450-0



9 785737 904500 >