

**Роголев Игорь Ефимович,**  
кандидат искусствоведения,  
профессор Санкт-Петербургской государственной  
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова,  
генеральный директор Международного фестиваля искусств  
*«От авангарда до наших дней»*

### **«Обыденный человек» Валерия Гаврилина**

Степень яркости и узнаваемости композиторского стиля Валерия Гаврилина (а слушая его музыку, вы практически с первых тактов определяете ее автора) имеет два существенных практических последствия. Первое, безусловно, позитивное: слушатель воспринимает даже малоизвестное произведение Гаврилина как старого доброго знакомого, встреча с которым долгожданна и желанна. Так встречают музыку Баха и Брамса, Чайковского и Рахманинова, Шостаковича и Малера.

С другой стороны, легкость, с которой наше восприятие снимает верхний слой содержания музыки автора «Перезвонов», демобилизует активность слушателя и пытливость исследователя (а заодно и исполнителя) в поисках глубинного, потаенного смысла гаврилинских сочинений. Тем более что смысл этот композитор довольно часто скрывает за обытовленной интонацией, подчеркнутой простотой фактуры, порой откровенно «чувствительным» текстом, а иногда — едва ли не избыточной театрализацией музыкального повествования.

Как-то на одном из обсуждений «Перезвонов» я едва не был подвергнут бичеванию со стороны адептов «гаврилинского фольклоризма», когда заметил, что, по моему мнению, истоки метода Гаврилина следует искать (среди прочего) в наследии Шумана, Вольфа и — особенно — Малера. Надо заметить, упоминание последнего в связи с именем Гаврилина более всего возмутило моих оппонентов. Это было довольно давно, задолго до того, как сам композитор написал: *«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»<sup>1</sup>. Со времени того обсуждения минуло более трети века. Но по-прежнему значительной части российских музыкантов с большим трудом удастся опознать в Гаврилине не столько талантливого бытописателя национального толка, сколько выдающегося представителя «русского европеизма».*

Национальные, в частности фольклорные, истоки музыки Валерия Гаврилина лежат на поверхности. И это, как кажется, в значительной мере объясняет тот факт, что до сего дня недопустимо широкий круг исследователей творчества Гаврилина и исполнителей его сочинений остается глух к внутреннему подлинному, потрясающему в своей глубине общечеловеческому трагизму многих его сочинений.

И дело здесь отнюдь не во «всемирной отзывчивости русской души». Гаврилин блестяще знал как русскую, так и западноевропейскую музыку. И это знание буквально сквозит в каждом такте его произведений. В этой связи упоминание Малера на том давнем обсуждении сегодня, когда изучение наследия композитора становится все более глубоким и разноаспектным, представляется еще более обоснованным.

Речь, разумеется, не идет о языковом или композиционно-драматургическом сходстве. Связь творческого метода Гаврилина с наследием автора «Песен странствующего подмастерья» обнаруживается в наличии общего героя — маленького

---

<sup>1</sup> Письмо Н. А. Шумской от 9 марта 1965 года // *Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью.* СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. С. 21.

«обыденного человека» с его любовью, нежностью, надеждой, отчаянием, с его незащищенностью перед лицом жестокого и враждебного мира.

Впрочем, у Малера в этом плане был предшественник — Чайковский. Вспомним главную тему его IV симфонии. Ее генетический код, виртуозно спрятанный за прихотливостью мелодии и полной внутренних драматических подробностей оркестровкой экспозиционного построения, обнаруживает черты городского — в полушаге от «жестокого» — романса. Эти «чувствительно-сентиментальные» предъёмы и задержания, повторяющийся из такта в такт вальсовый ритм, довольно простая, в сущности гармоническая, схема... Немного воображения, и перед нами — музыкальный портрет обитателя петербургской Коломны с его наивным пафосом, неизменным «с» на конце слова: «извольте-с!» и пронзительной искренностью чувства. Именно эта подлинность чувства, обрекающая героя на катастрофу, тотчас вызывает в памяти образы Акакия Акакиевича, Макара Девушкина, Сонечки Мармеладовой...

Той же крайней степенью обостренной искренности наделен малеровский «обыденный человек». Только у Малера его портрет подчеркнуто обывовлен, и оттого ранимость, бесхитростность и наивность его — с одной стороны, и изначальная обреченность — с другой, выглядят более очевидными. Да и Коломна в малеровских «лендлеро-фрейлехсах» сменилась еврейским местечком где-то на окраине Австро-Венгрии.

В XX веке в судьбе художественного персонажа, о котором идет речь, произошел серьезный поворот. И связан он, прежде всего, с творчеством Шостаковича. Обреченный на гибель, одинокий, страдающий неудачник, вызывающий сочувствие и сострадание, в жизни и в искусстве прошедшего столетия просто в целях выживания был вынужден сбиваться в тысячемиллионноглавые стаи. Но уже не чувствующих и страдающих маленьких человечков, а управляемых и послушных марионеток.

Пожалуй, никто ни до, ни после Шостаковича с такой силой художественной убедительности не передал в своих произведениях чувство ужаса перед этой направляемой умелой рукой кукловода, уничтожающей все живое на своем пути, не знающей ни пощады, ни раскаяния стаи марионеток, безжалостной к одиночкам, посмевшим не влиться в ее ряды. И, как мы знаем, именно в музыке Шостаковича впервые трагически парадоксально слились сочувствие к задавленному тисками трагических обстоятельств одиночке-аутсайдеру с художественным воплощением чувства всепроникающего страха перед механическим движением организованной и руководимой толпы.

В творчестве Валерия Гаврилина вновь возвращается мир переживаний отдельного маленького человека. В известном смысле он (она) — наследники Акакия Акакиевича, «Бедных людей», обитателей Коломны или австро-венгерского захолустья. Но только до определенной степени. Все перечисленные, как и многие им подобные, персонажи являют собой плод художественного воображения их творцов. Читая Гоголя, Достоевского, Станюковича, Успенского, слушая Чайковского, Малера, Шостаковича, мы постоянно ощущаем художественную дистанцию между создателем и его созданием. Со слушателем же гаврилинского произведения (и в этом одна из главных загадок его творчества) случается приступ некоей аберрации, вследствие чего он, слушатель, перестает понимать, стоит ли перед ним на сцене блистательная Зара Долуханова или сама одинокая, неприкаянная, недолгобывшая провинциалка жалуется ему на свою судьбу. И дело не только в мастерстве великой певицы. Дело еще и в невероятной эмоциональной и психологической достоверности музыкального материала. Феномен воздействия музыки Гаврилина, по моему мнению, во многом обусловлен тем, с каким искусством композитор прячет, маскирует дистанцию между собой как автором и своими героями. Эта дистанция, разумеется, существует, но она словно скрыта

откровенно декларируемой бытовой природой тематизма, внешне не незатейливым текстом, бесхитростным сюжетом.

Гоголь, Достоевский, Малер страдают своим героям «со стороны». А порой и «с высоты». Гаврилин не сочувствует героине «Вечерка». Он живет в ней. Отсюда — кажущаяся реалистичностью художественная достоверность!

Узнаваемость характерных интонаций, ожидаемость сюжетных поворотов в словесном тексте<sup>1</sup>, эмоциональная правдивость и подлинность порождают впечатление вполне реалистической сцены, картины, портрета. Но как портрет обилием очевидных и не очень, часто парадоксальных подробностей «побивает» фотографию психологической и эмоциональной достоверностью, так гаврилинская героиня внутренним драматизмом, сложностью и глубиной материала существенно возвышается над своим внешне реалистическим изображением.

Для достижения этой художественной достоверности Гаврилин располагает довольно обширным арсеналом средств. Среди них одно из главных — своеобразная жанровая драматургия. Мастерство, с каким Гаврилин работает с избранной жанровой моделью, ставит его в один ряд с великими предшественниками: Чайковским, Малером, Шостаковичем.

Всего один пример: Тарантелла из балета «Анюта». В советское время эта пьеса хотя бы раз в неделю звучала по радио. То в «концерте по заявкам», то в программе «В рабочий полдень», то как «поздравление пенсионерке N», то как заставка... Словом, казалось бы типичный музыкальный ширпотреб! Но в том-то и дело, что за внешним слоем, определяемым исключительной яркостью и общительностью интонации, скрыт глубинный смысл этого, во многом ключевого, номера. Вращательное «тарантелльное» движение — как бег по кругу в замкнутом пространстве. Бесцельное и бессмысленное перемещение по территории, помеченной флажками. Впро-

---

<sup>1</sup> Сам текст — народный или близкий ему по духу и по природе.

чем, цель, хоть и подлая, есть: «Пробиться любой ценой!» Ради этого не жаль ни чести, ни семьи... Бег, бег по кругу, из которого не вырваться. И в этом трагедия. Так уже сам жанр (и форма) Пассакальи в «Леди Макбет» Шостаковича есть огромной художественной силы свидетельство обреченности Катерины, убийством свекра загнавшей себя в ситуацию, из которой нет выхода, кроме смерти.

Разумеется, контекст и «градус» выражения трагедии разные, но драматургический ход аналогичен! А дальше — и это типичный гаврилинский поворот, — во второй части (в припеве), возникает удивительная нежная и щемящая трижды проведенная интонация: неприготовленное задержание к тонике. Это уже не о чиновнике. Это о нас с вами. Гаврилин, мне кажется, никогда не воскликнул бы вслед за Гоголем: «Скучно на этом свете, господа!» Он сказал бы: «Тоскливо». А тоска в русском языке — это не только синоним скуки. В России тоскуют по любви, по счастью, по справедливости. **Не надеются, не ждут.** Тоскуют, предчувствуя тщетность ожиданий и надежд.

И — гениальный в своей туповатой brutality каданс. Баста!

Затем появляется окрашенный каким-то насильственным весельем омажоренный вариант «мотива с задержанием». Это не столько радость, сколько фантазмагория, приобретающая благодаря «обобщению через жанр» вселенский масштаб. Именно в этой мажорной части музыка «Тарантеллы» начинает напоминать жутковатые галопы из «Леди Макбет» (Гаврилин, когда я учился у него в училище, любил играть антракты из этой оперы). В танец вовлекаются все новые «кувшинные рыла». Гротеск достигает кульминационной точки. Но... наступает реприза. И возобновляется привычный, постылый бег по кругу. Бег за пустотой.

В отличие от большинства современников, бравшихся за воплощение музыкальными средствами подобных сюжетов,

Гаврилин избегает открытых сатирических обличений, фельетонной прямолинейности и тем более пафоса.

Композитор чрезвычайно осторожен с внетекстовой информацией. Она обнаруживается у него лишь в неразрывной связи с собственно музыкальной драматургией. В том числе при использовании метода «встречного жанра»: ситуации, в которой объявленная жанровая модель, в частности, уходящая корнями в бытовое музицирование, с одной стороны, насыщается гибельным для жанрового истока количеством подробностей, с другой — помещается в условия, в которых жанровый первоисточник либо искажается, либо почти перестает восприниматься на слух.

При этом данный метод действует не только в инструментальных, но и в вокальных сочинениях Гаврилина. Именно «опровержение» заявленного жанра порой служит фундаментальной причиной расхождения словесного и музыкального рядов в гаврилинской музыке, связанной со словом. Часто, как, например, в Первой «Немецкой тетради», это расхождение достигает своего апогея к концу цикла. Так происходит и в «Русской тетради», и в «Вечерке», и в «Перезвонах».

При этом чем богаче, объемнее внутренний мир гаврилинского «обыденного человека», тем существеннее это расхождение, подчеркнутое, как правило, жанровым переосмыслением. И тем большей оказывается степень автономности собственно музыкальной драматургии. Неслучайно в важнейших драматургических точках его вокальных сочинений (равно как и хоровых) композитор, словно отказывая в доверии слову, убирает его из вокальной партии, заменяя восклицаниями, выкриками, слоговой игрой. Причины такой замены всякий раз определяются различными психологическими и эмоциональными задачами. Но результат чаще всего сходен: существенно обогащается или даже переосмысливается заявленная композитором жанровая модель. По большей части бытовое происхождение данной модели естественно сопротивляется избыточ-

ной детализации. Но именно это сопротивление и создает внутреннее напряжение и многоуровневость художественной информации. Бытовой жанр словно взрывается изнутри, разделяя художественный образ на его видимую, отчасти слышимую реалистическую составляющие и на угадываемую, требующую серьезных усилий воспринимающего потаенную, сокровенную. Сила художественного воздействия подобного обращения с жанровой моделью давно известна и опробована еще И. С. Бахом.

Что же касается гаврилинского подхода к работе с избираемыми жанровыми моделями, то его отличает беспрецедентная жесткость отбора этих моделей и не менее жесткое ограничение круга выразительных средств.

Это удивительное по своей бескомпромиссности самоограничение придает каждому элементу музыкальной ткани вокальных и хоральных сочинений Валерия Гаврилина буквально шубертовскую цену.

В свою очередь, предельная выпуклость деталей текста позволяет Гаврилину насыщать их далеко выходящим за пределы бытового жанра смыслом и содержанием. Таким способом композитор выстраивает, как было указано, во многом самостоятельную и предельно выразительную музыкально-драматургическую линию.

Эта линия временами **точечно** (термин Е. А. Ручьевской) соприкасается с вербальным рядом. Но не менее часто она входит в более или менее явное противоречие с ним.

В уже упоминавшейся Первой «Немецкой тетради» в номере «Разговор в Паденборнской степи», где жанровые черты и звукоизобразительность фортепианной фактуры, переплетаясь с психологизированностью вокальной партии, создают почти брейгелевский гнетущий колорит, отношения музыки и словесного текста оказываются **«на грани разрыва»**. А в следующей за ней песне «Ганс и Грета» этот разрыв становится очевидным. Об этом свидетельствуют и характер фортепианной



интерлюдии, и существующий, словно сам по себе, незатейливый «вальс», и — главное — пробивающийся сквозь повествовательный, не без иронии, тон стихотворения трагизм музыки. Гаврилин подхватывает игру Гейне в бытописание. Но если поэтический первоисточник возвышается над бытовизмом сюжета с помощью горькой иронии, изобличающей в авторе стиха пусть сочувствующего, но наблюдателя, в произведении Гаврилина бытовое происхождение жанра, словно перегруженного психологическими подробностями, придает музыке характер какой-то нежной и в то же время пронзительной тоски. Это уже не позиция сопереживающего зрителя. Это — позволю себе утверждать — отождествление себя со своим героем. Этим ранимым, незащищенным, одиноким «обыденным человеком».