

А. Г. Чупова

**«ПЕРЕЗВОНЫ» В. ГАВРИЛИНА:
В ДИАЛОГЕ С СИМФОНИЕЙ**

Кризис классической жанровой системы, начавшийся ещё в позднеромантический период, в XX веке достиг своего апогея. Рассматривая структуру музыкального жанра и жанровые метаморфозы, М. Арановский в 1980-е годы констатировал: «Никогда ещё картина жизни музыкальных жанров не была столь сложной и неоднозначной. Былые жанровые границы ныне размыты, и жанры переходят друг в друга, создавая дотоле неизвестные гибриды. Никогда ещё композиторы не чувствовали себя столь свободными от обязательств перед жанровыми наименованиями, как в наше время...» [2, 7]. Классифицируя современные явления, М. Лобанова приходит к выводу: «Смешанный жанр – основная тенденция жанрообразования в XX веке, иногда дополняемая ориентацией на „чистый“, замкнутый жанр» [9, 154]. Исследователи выделяют такие качества жанра в XX веке, как диффузность, открытость, способность к историко-культурному диалогу, основанную на действии памяти жанра. Всё это порождает особую жанровую мобильность произведения, изменения в способе его существования и, следовательно, в слушательской установке.

В. Гаврилин один из тех композиторов, произведения которого выходят за рамки устоявшихся жанров. Л. Раабен считает основой оригинального стиля Гаврилина жанровую трансформацию. А. Белоненко одним из первых стал писать о музыкально-поэтическом театре Гаврилина как об особом явлении. Практически все произведения композитора имеют синтетическую жанровую природу, даже те, в заглавии которых фигурируют традиционные жанровые обозначения.

«Я не работаю в жанрах, а сочиняю музыку, – говорил Гаврилин. – <...> Я никогда не знаю, в какой жанр она выльется. Мне важно где-то в воздухе уловить идею, и дальше я начинаю работать, как собака, буквально иду по следу, куда меня это приведёт. Иногда такая вот работа у меня продолжается по многу лет. <...> А потом вдруг наступает какой-то момент – и появляется жанр. Но и жанры у меня какие-то необычные. Вот я называю: вокальный

цикл, кантаты, симфонические поэмы <...> это всё чисто условно, потому что я ни в один жанр точно не попадаю» [6, 170–171].

Как ясно из этих слов, традиционное жанровое обозначение становится для композитора лишь ориентиром, с помощью которого он указывает местонахождение своего замысла. Для Гаврилина это сознательная установка, поскольку «жанр накладывает ограничение на то, как искусство отражает жизнь», по верному замечанию А. Тевосяна [11, 372].

Отношения композитора с традиционными крупными жанрами не складывались. «Мой жанр, видимо, опера!» – с энтузиазмом восклицал юный Гаврилин. В 1960–1970-е годы он работает сразу над несколькими оперными замыслами, но ни один из них так и не был доведён до конца. Почему – тема отдельной статьи. Укажем только на основную, на наш взгляд, причину – тяготение Гаврилина к театру иной традиции, иначе решавшей проблему синтеза поэтической основы, музыкальной выразительности и сценической формы, нежели опера.

Симфоническая форма одновременно и влекла композитора, и отталкивала. Влекла на протяжении всей жизни. Об этом свидетельствуют и друзья, и записки самого Гаврилина. Влекла и потому, что к этой форме явно напутствовал его Д. Шостакович: «Большим дарованием обладает Валерий Гаврилин. Но, к моему огорчению, он мало внимания уделяет крупной форме <...> в крупной форме больше возможностей до конца раскрыть нечто важное, значительное» [15, 5]. Шостакович был кумиром юного Гаврилина. Сложно было не обжечься о «подпалывающий другую индивидуальность ОГОНЬ» Шостаковича (слова Гаврилина), столь велика была сила его музыки. Тип мышления, способ видения мира, модель симфонии Шостаковича в течение нескольких десятилетий (в том числе и тех, на которые пришлось годы формирования Гаврилина как композитора) оставались едва ли не единственно возможными и актуальными способами отражения современности. Трудно было преодолевать это влияние. «Да мы и не старались, – вспоминал позднее Гаврилин. – Мы тянулись к нему, как к спасению, без страха и сомнений <...> мы летели на свет, не думая, что свет может быть и опасным, что может он ослепить, лишит зренья, поглотить как

море, – бесследно, что пройти через явление великое, встать вровень с ним может только другое великое явление...» [6, 139].

Слова Шостаковича явно не дают покоя Гаврилину на протяжении 1960–1970-х годов, заставляя всё время размышлять над ними и искать ответы на мучившие его вопросы:

«Symf – царица музыки (Д. Шостакович)

???

А кто царь? Кажется, нет. По-видимому, она вдовствующая порфиринощица.

Царь музыки – человеческий голос. Границы его невелики, но глубина его бесконечна, как сама история человека!»¹ [4, 101].

Размышляя о симфонии, Гаврилин приходит к парадоксальному, на первый взгляд, выводу:

«В старых учебниках композиции симфоническая форма называлась песенной. И это справедливо: все „серьёзные“ музыкальные формы... все, включая и симфонию, – песни. Как ни странно, но мы утратили представление, что такое песня. Обеднили её... Что такое „Слово о полку Игореве“? Песня. Своеобразная, но песня. Далее, „Песнь о Роланде“, „Песнь о нибелунгах“ и гомеровские поэмы по сути своей, по эпической музыкальности – песни. Голос ... подарил миру и нынешнюю и „прошлую“ симфонию» [3, 9].

Здесь Гаврилин балансирует на грани метафоры. Его художественную позицию в этом монологе верно определяет Г. Белов: «...вернуть симфонии её изначальные свойства большого народно-эпического песенного полотна» [там же]. Однако известно, что песенный и симфонический методы противоположны друг другу². Возможно ли «примирить» их?

И вновь слова Шостаковича не давали покоя:

«Какие странные, необдуманные высказывания... Почему в каких-то искусно сложившихся формах, и живущих всего-навсего несколько десятков десятилетий предполагается выра-

¹ По воспоминаниям Я. Бутовского, в 1980-м году композитор так говорил: «Как всё-таки прекрасно, когда хор поёт хорошую музыку! <...> А когда играет оркестр, даже хорошо играет, похоже на завод: клапаны, вентили, отработанную воду спускают, особенно тромбоны. Ещё рычаги... В этом есть что-то механическое» [15, 100].

² См. подробнее: [13].

жение, причём наиболее полное, личности любого композитора, независимо от его пола, происхождения, судьбы, взглядов, пристрастий, морали...» [4, 150].

Отношение к Шостаковичу с возрастом менялось по мере установления своего взгляда, своего пути в музыкальном искусстве. По свидетельству Я. Бутовского, к 1979 году Гаврилин довольно низко оценивал последние сочинения мэтра (произведения после 1953-го года), а ведь среди них были и вокальные симфонии!

Этот внутренний диалог композитора с Шостаковичем, на наш взгляд, нашёл продолжение в самом значительном произведении Гаврилина – «Перезвоны».

Жанр «Перезвонов» композитор обозначил как симфонию-действие. Однако, определение «симфония» многими исследователями воспринимается как чисто метафорическое. Пример тому – позиция авторов учебника «История современной отечественной музыки. Вып. 3», где «Перезвоны» отнесены в главу «Кантатно-ораториальное и хоровое творчество». Да и сам композитор довольно осторожно в одном из интервью пояснял: «Назвав „Перезвоны“ симфонией-действием, я хотел подчеркнуть высоту хорового сочинения» [5].

Любой жанр связан с определённым типом содержания, то есть каждый жанр видит мир по-своему. Симфония в этом отношении раскрывает «обобщённую концепцию человеческого бытия» [1, 15]. По М. Арановскому её семантический инвариант реализует основные компоненты концепции Человека: действие, созерцание, игру и переход от индивидуального к всеобщему.

Концепция «Перезвонов» отвечает типу содержания симфонии, так как воссоздает определённую модель мира (макрокосм) и образ человека (микрокосм) в этом мире, его отношения с ним. Здесь контрапунктически накладываются друг на друга конкретная история – житие Разбойника (сюжетный план), цикл человеческой жизни с его сменой Детства, Юности, Зрелости (символический план) и история греховной Души, ищущей спасения, коллективного искупления в мире, где всё перевернуто с ног на голову (скрытый сюжетно-символический план).

Как известно, в 1960-е годы в качестве «альтернативы канону» (М. Арановский) утвердилась вокальная симфония, и с тех пор вокальный компонент стал привычным для симфониче-

ских исканий композиторов. Особенностью этого периода явился не просто союз с поэтическим словом, но взаимодействие симфонии с вокальными жанрами, повлекшее за собой серьёзные структурные преобразования и изменение способов развития музыкальной мысли. В этих условиях удержаться в границах симфонии, по мнению М. Арановского, «означает сохранить, во-первых, главенство именно музыкальной мысли, во-вторых, жанрово-семантические признаки частей, и, в-третьих, принцип единства цикла, помогающий преодолеть физическую разобщённость его частей» [там же, 205].

В «Перезвоны» симфонические принципы проникают двояко. Первый фактор – сквозное тематическое и образное объединение частей: явное (приём тематических арок и сквозных музыкально-поэтических символов) и скрытое (через общую интонационную сферу). При этом происходит постепенная образная драматизация, что отвечает одному из условий симфонизма – принципу устремлённости к финалу, активной «направленности формы» (Б. Асафьев) к результату, итогу. К первому случаю относится, например, тема «Потерял-терял-терял золотые ятера», перекидывающая арку от № 2 к № 12.

В драматургии «Перезвонов» очень важны сквозные музыкально-поэтические символы, на что неоднократно обращали внимание исследователи. Это образы Колокола, Дороги, Матери. Добавим ещё один. Крик петуха связывает № 9 и № 12, как бы подчёркивая тот перелом, который вносит «Страшенная Баба» в действие. Характерно, что в культуре многих народов Петух является, с одной стороны, символом рассвета, пробуждения, а, с другой стороны, символом приближающейся смерти. «Согласно книге Зогара, он трижды поёт перед смертью человека» [14, 378]. Крик петуха становится вестником смерти и в сочинении композитора: «Пропоёт петух. Я отойду».

Интонационно-жанровые связи придают единство музыкальным образам произведения. Так, партии тенора-соло объединяет интонационное сходство на основе протяжной лирической песни, а партии сопрано-соло – на основе лирического романса. Сюда же можно отнести интонационно-жанровую сферу «дороги», обрамляющую всё сочинение – секундовые «раскачки» («Качнёмся влево, братушки» из № 1 и № 13) и нисходящая

тема («Гуляет по небу луна», «На землю грешную падём» из № 1, «Ведь мы и сами колдуны» из № 9 и № 13).

Другая область проникновения симфонических принципов возможна, по М. Арановскому, как прорастание инструментальной ткани по горизонтали (во временном масштабе) и вертикали (усложнение фактуры). Этому условию отвечают инструментальная линия дудочки, сквозной музыкально-поэтический образ звонов, которыми пронизана вся партитура и «вокализованные» номера, где вербальное начало вытесняется и на первый план выдвигается инструментальное (например, «Ти-ри-ри», «Вечерняя музыка»).

В музыкально-поэтической организации «Перезвонов» большое значение приобретает взаимодействие процессов вербализации и девербализации. На это обратила внимание Н. Мещерякова, утверждая, что «первый из них связан с трудным поиском истинного слова, способного передать высокий духовный смысл, что отразилось прежде всего в содержательных кульминациях – номера „Молитва“ и „Белы-белы снега“. К этой части устремлена вся сквозная линия сочинения, основанная на симфоническом развитии темы дудочки <...> Суть девербализации – в постепенном преодолении власти навязанных формул <...> Душа вырывается на простор, перестаёт быть молчащей, заговорив языком сонористических формул – „перезвонов“» [10, 190].

В произведении Гаврилина находят выражение все семантические константы жанра симфонии, которые М. Арановский обозначает как *homo agens*, *homo meditans*, *homo ludens* и *homo communis*. Линия действенности объединяет № 1, № 9, № 13. В них большую роль играют оstinatные ритмические фигуры, диссонантность, использование ударных инструментов, переосмысление жанров скороговорки, приговорки. Линия лирико-философских раздумий о жизни и смерти, поисков нравственных истин сосредоточена в №№ 2, 7, 8, 10, 11. Здесь на первый план выходит психологизм. Номера связывает общая жанрово-интонационная сфера (лирическая протяжная песня, лирический романс, колыбельная, молитва).

Особая оригинальность «Перезвонов» как симфонии заключается в том, что Гаврилин одним из первых возвращает в симфоническую концепцию чувственно-непосредственное вос-

приятие жизни, *homo ludens*. Этот аспект концепции Человека фактически исчез из симфоний XX века. М. Арановский приводит следующие причины: «Во-первых, потому что (человек XX века) это урбанизированный человек. Во-вторых, потому, что реальность нередко противостоит ему, выступая в форме „организованного зла“, агрессивной, враждебной ему силы, машинизированной смерти. В этих условиях не остаётся места для непосредственной радости жизни, человек вынужден сопротивляться, противостоять попыткам уничтожить его „я“, самую жизнь» [1, 38]. В «Перезвонах» *homo ludens* (№№ 3–6) в концепции целого играет роль созидающей, животворящей силы. Эта линия включает в себя наиболее игровые, театральные номера.

Функция *homo communis* (человека в сопричастности к социальной среде), совмещаясь с аспектами действенности и игры, порождает драматургическое противопоставление. В первом случае пара «я–мы» выступают как враждебные друг другу начала, где индивидуальное подавляется всеобщей безликостью (№ 1, № 13). Во втором – образуется дружественный союз «я–мы», в братстве которого индивидуальность черпает силу.

Драматургия сочинения обнаруживает тенденцию слияния внутренне законченных номеров в большие блоки. В этом произведении можно выделить 4 раздела, которые в семантическом, образном и жанровом плане соответствуют концепции симфонического цикла.

I часть этого сверхцикла включает в себя два первых номера – экспозицию, основанную на контрасте двух противостоящих друг другу начал: образа хаотического мира, в котором все нравственные и этические ценности перевернуты с ног на голову, и образа умирающего героя, душа которого ищет спасения. Идея действия (выраженная в темпе и тоне музыки) распространяется на коллективную жизнь, создавая образ губительной сокрушительной массы, где тонет человеческое «я» (№ 1). Индивидуальное прорывается неожиданно, создавая кинематографический эффект крупного плана (№ 2). Обе линии воплощаются жанровыми средствами: скороговоркой, приговоркой, духовным стихом (№ 1) и протяжной лирической песней (№ 2). Контраст выявляет структурные функции номеров, как функции главной и побочной партий. Вместе с тем, оба но-

мера имеют общий тональный центр *d*. Темповый контраст ($\text{♩} = 144$ и $\text{♩} = 144$) к концу № 2 сглаживается ($\text{♩} = 108$).

II часть сверхцикла объединяет №№ 3–6 и практически соответствует жанрово-семантической функции скерцо в симфоническом цикле. Эта часть уводит от драматического противопоставления предыдущего раздела. Вместе с тем, она играет важную роль в концепции целого, так как представляет собой альтернативу хаотическому миру. Здесь разыгрывается «священная игра» (Й. Хёйзинга) и через неё человечество «воплощает ...сызнова все усвоенные события (порядок вещей в природе), помогая тем самым поддержанию мирового порядка» [12, 33]. Игра направлена против автоматизма окружающей жизни, против её заурегулированности. Сакральные функции священной игры «состоят в состязании со всем тем, что может прервать жизнь, остановить её» [8, 243]. Важно и то, что игра, а тем более в обрядовой форме, есть *преображение* окружающего мира: «Участники культа убеждены, что действие это актуализирует некое благо, и некий высший порядок вещей освящает при этом их обычную жизнь» [12, 31]. Поэтому II часть выступает важным подготавливающим этапом на пути Души в нравственных поисках. Только в мире Добра, Радости, Гармонии способна она найти духовную опору. Душа черпает силу в дружестве, братстве, ощущении сопричастности к нему. Таким образом, антитеза «я–мы» переосмысливается в этой части. Неслучайно начинается она с номера «Ерунда». Жанр небылицы-перевёртыша создаёт «комические ситуации путём смешения реальных предметов и свойств» [7, 342], то есть тоже воплощает перевёрнутый мир. Но функция его иная – понять правильное соотношение вещей и явлений. Часть обладает жанровым, тональным (сфера бемольных тоналностей) и темповым единством.

III часть «Перезвонов» (№№ 7–10) представляет лирико-психологическую линию сверхцикла. В ней разворачивается сюжет поисков прощения и спасения Души, нравственных исканий, драматический слом и, как итог, предопределение судьбы: «под снега белые падёшь». Контраст между II и III частями сглажен. «Воскресенье» лиризуется и едино с последующим номером («Вечерняя музыка») по темпу ($\text{♩} = 100$).

Фактически во всех четырёх номерах III части представлено женское начало.

«Вечерняя музыка» – не только картина¹, музыкальный пейзаж. Здесь как будто происходит, по меткому наблюдению А. Тевосяна, великое человеческое открытие: «Я есть в этом мире!» [11, 381]. Лик Матери Небесной, представленный ещё в I части (№ 2), получает в «Вечерней музыке» новое раскрытие: Мать-Природа, Гармония. Ещё один лик – Мать реальная – возникает в № 8 («Скажи, скажи, голубчик») и возвращается в № 10 («Белы-белы снега»). Тематически №№ 7, 8 и 10 близки на основе интонаций страдания, заклички, лирического романса.

Лицам матери противопоставляется образ Страшенной Бабы (№ 9), олицетворяющей зло, смерть (но ведь «смерть» – тоже женского рода!) и иную любовь – любовь чувственную. И хотя этот номер переведён в юмористический план, он вносит в действие перелом. Бой часов (12 ударов) символизирует истёкшее время, время, данное на поиски прощения и спасения Души. № 10 («Белы-белы снега») в этом контексте очень важен. С одной стороны, он подводит итог: «Слёзку в синем море не поймашь, ничьей судьбы рукой не отведёшь. Голубчик мой, кудрявый чубчик мой, под снега белые падёшь». С другой стороны, как уже говорилось, здесь возвращается время реального события (смерть разбойника на дороге). Таким образом, этот номер полифункционален в концепции целого: являясь одновременно смысловым продолжением I части и завершением III, он открывает начало следующего этапа.

Ф и н а л включает в себя последние три номера и возвращает противостоящие друг другу начала I части: мировому хаосу противопоставлен человек с его жадой жизни. На тональном уровне произведение разомкнуто, и это обусловлено его концепцией. Часть едина по темпу (с ускорением к концу): $\text{♩} = 72$, $\text{♩} = 70$, $\text{♩} = 130$.

Итак, называя «Перезвоны» симфонией, Гаврилин имел достаточные на то основания. Многочастный цикл объединяет

¹ В исполнении «Перезвонов» Санкт-Петербургской капеллой под управлением В. Чернушенко этот номер представляет собой сцену вечерней прогулки двух влюблённых.

концепция развивающейся идеи, полифония музыкально-поэтических смыслов и планов, семантические связи между частями. Рассредоточение типичных для симфонии констант обусловлено идеей сочинения, которая всегда первична для Гаврилина и о которой он, подобно Шукшину, вполне мог бы сказать достаточно лаконично: «Лично я хотел рассказать про душу». Конечно, симфонический жанр – не единственная составляющая этого произведения, и даже, возможно, не та основа, на которой осуществляется жанровый синтез. Однако факт остаётся фактом, после создания «Перезвонов» к размышлениям над словами Шостаковича Гаврилин больше не возвращался, словно само создание их поставило точку в этом внутреннем диалоге с мэтром.

Литература:

1. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987. С. 5–44.
3. Белов Г. Симфония русской души // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 2002. С. 8–10.
4. Валерий Гаврилин. О музыке и не только... Записи разных лет. СПб., 2001.
5. Гаврилин В. Услышать музыку в душе // Литературная газета. 1985. 24 апреля.
6. Гаврилин В. Слушая сердцем... СПб., 2005.
7. Зуева Т., Кирдан Б. Русский фольклор: Учебник. М., 2001.
8. Кривцун О. Эстетика. М., 2001.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
10. Мещерякова Н. «Иоанн Дамаскин» Танеева и «Перезвоны» Гаврилина. Диалог на расстоянии века // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 190–195.
11. Тевосян А. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. СПб., 2009.
12. Хёйзинга Й. Homo ludens (Человек играющий) / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. М., 2001.
13. Холопов Ю. О понятии «симфонизм» // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М., 1986. С. 186–204.
14. Шейнина Е. Энциклопедия символов. М., 2001.
15. Этот удивительный Гаврилин / Сост. Н. Е. Гаврилина. СПб., 2002.