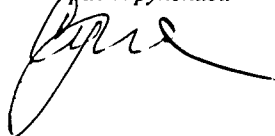


0-802811

*На правах рукописи*



**СУПЕНИЦКАЯ Ксения Аркадьевна**

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ В. ГАВРИЛИНА:  
ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

*Москва*

*2011*

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Долинская Елена Борисовна**  
профессор кафедры истории русской музыки  
Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**Ромашук Инна Михайловна**  
проректор по научной работе Государствен-  
ного музыкально-педагогического института  
имени М. М. Ипполитова-Иванова

кандидат искусствоведения, профессор  
**Сизова Людмила Вячеславовна**  
профессор Российского университета  
театрального искусства – ГИТИС

Ведущая организация: **Российская Академия музыки  
имени Гнесиных**

Защита состоится 24 ноября 2011 года в 17 часов на заседании  
Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, Большая  
Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан «    » октября 2011 года



Ученый секретарь Диссертационного совета  
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Валерий Гаврилин – крупный композитор ушедшего столетия, хранитель и продолжатель традиций классиков отечественного музыкального искусства. Две ипостаси его творчества – слово и музыка – существуют комплементарно и по-своему дополняют друг друга. Неслучайно, в наследии мастера приоритетная роль принадлежит камерно-вокальным, хоровым и вокально-симфоническим жанрам, фокусирующим важнейшие особенности авторского стиля.

Гаврилин обладал уникальным дарованием писателя. Его перу принадлежат аналитические статьи и либретто собственных вокальных сочинений, а также афоризмы, стихи и сказки, зачастую написанные в народном духе, приближенные к поэтике сказовой речи. Стилиевые ориентиры и выразительно-смысловые доминанты музыкально-поэтического творчества мастера во многом обусловлены его особым отношением к корневым традициям национальной культуры. Немаловажно при этом, что гаврилинский стиль не воспринял актуальные во второй половине XX века методы осовременивания фольклорного материала, сохранив ориентацию на его аутентичность.

Индивидуальное преломление фольклорной традиции в творчестве Гаврилина тесно сопряжено с поиском новой формы вокально-театрального синтеза. Каждое произведение мастера, будь то песня или романс, фортепианная миниатюра или квартет, всегда ярко театрально. В настоящей работе авторский стиль рассматривался сквозь призму особенностей вокального театра.

Камерно-вокальные опусы Гаврилина ещё не получили должного освещения в музыковедческой литературе. Циклами композитора исследователи занимались много реже, чем его музыкально-театральным сочинением «Перезвоны». В сфере вокального творчества аналитиков интересовали, прежде всего, особенности претворения фольклорных жанров, специфика ладовой организации и некоторые отдельные аспекты

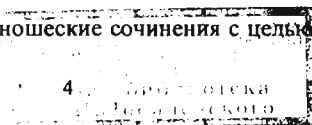
драматургии. Настоящее исследование направлено на рассмотрение иных проблем. Среди них – эволюция вокального стиля, охватывающая разные периоды творчества, особенности индивидуального композиторского метода, своеобразие вокально-театрального синтеза. Подчеркнём, что не становилась ранее объектом изучения ни природа гаврилинской театральности, заложенная в остро-характерной персонажной интонации, ни индивидуальная работа композитора с жанровыми моделями. Указанные ракурсы – фундаментальные в понимании стиля мастера – исследуются впервые, что и свидетельствует об **актуальности** темы.

**Объект исследования** – вокальное творчество Валерия Гаврилина, рассматриваемое в контексте его эстетических воззрений и эволюции индивидуального стиля. **Предметом исследования** стали циклические вокальные опусы. Выбор обусловлен тем, что, во-первых, – вокальная музыка является основной сферой творчества Гаврилина; во-вторых, – особенности драматургии вокальных циклов отражают в наибольшей степени саму направленность поисков композитора, прежде всего через обретение новой формы вокально-театрального синтеза.

**Материал** работы составили вокальные циклы всех периодов творчества, начиная с ранних диптихов «О любви» и «Сатиры», впервые вводимых в научный обиход, завершая опусами, снискавшими композитору известность. В их числе «Русская тетрадь», «Вечерок», «Три песни Офелии», «Времена года», «Немецкая тетрадь» №№1 и 2, вокально-симфонический цикл «Земля», вокально-симфоническая поэма «Военные письма». Немаловажно, что текстологической основой диссертации стали не только опубликованные произведения, но и манускрипты – эскизы разных лет и рукописные черновики детских сочинений.

**Цель исследования** заключается в выявлении индивидуальных качеств гаврилинского вокального стиля, что и предопределило постановку основных **задач**:

- проанализировать детские и юношеские сочинения с целью обнаружения в



- них важных составляющих будущего индивидуального стиля композитора;
- изучить взаимодействие драматургических принципов вокального цикла и монооперы;
- охарактеризовать своеобразие новой формы вокально-театрального синтеза;
- выявить особенности творческого метода мастера в сфере камерно-вокальной музыки;
- дать целостное представление о самобытности вокального стиля Гаврилина.

Анализ стиля ориентируется на существующую в любом жанре оппозицию: индивидуальное – всеобщее. При этом акцент делается на выявлении индивидуальных черт, доминирующих в сочинениях Гаврилина центрального и позднего периодов творчества.

Для *методологии* диссертации характерен комплексный подход, объединяющий общезстетический, источниковедческий, историко-стилевой и интонационный методы анализа.

Рассмотрение авторского стиля базируется на теоретических позициях М. Михайлова, Е. Назайкинского, Г. Григорьевой. Особое методологическое значение придаётся работам, посвящённым анализу вокальных произведений (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская, И. Степанова), специфическим принципам формообразования вокальной музыки (Т. Бершадская, В. Бобровский, В. Костарев, И. Лаврентьева, Л. Мазель, С. Скребков, И. Способин, В. Холопова).

Метод интонационного анализа учитывает опыт теоретических концепций Э. Курта, Б. Асафьева, В. Медушевского. При этом интонация рассматривается как единство всех сторон звучания.

В изучении принципов драматургии вокального цикла и монооперы особую роль сыграли исследования Т. Курышевой, А. Крыловой, А. Селицкого.

Ключом к пониманию концептуальной стороны творчества мастера во многом послужило его литературное наследие, систематизированное и опубликованное Н.Е. Гаврилиной в книгах «О музыке и не только...» (2003),

«Слушая сердцем...» (2005).

Полезным для исследования оказалось изучение ряда работ о жизни и творчестве композитора. Среди них – монография А.Т. Тевосяна (осталась незавершённой по причине смерти музыковеда). В ней отсутствует анализ музыкальных текстов, внимание исследователя сосредотачивается на биографических фактах и особенностях мировоззрения композитора. Отдельные черты стиля (прежде всего, связанные с претворением интонаций народной музыки в тематизме сочинений Гаврилина) рассматривались в ряде научных статей (Л. Христиансен, Л. Иванова, И. Земцовский, О. Белова). Среди новейших исследований – диссертации И. Голышевой и Е. Шелухо: одна из них посвящена фольклорным истокам творчества композитора, другая – его театральным сочинениям (действия, балеты).

**Научная новизна** работы состоит в раскрытии своеобразия вокального стиля В. Гаврилина, в изучении его неопубликованных рукописей, а также – в выявлении тех закономерностей драматургии, которые свидетельствуют об оригинальности вокально-театрального синтеза, осуществлённого композитором. Анализ ранних вокальных сочинений мастера с целью обнаружения в них черт стилевой самобытности предпринимается впервые.

**Практическая значимость** исследования определяется возможностью использования его материалов в вузовских курсах истории отечественной музыки XX века и анализа музыкальных произведений. Результаты диссертации могут быть применены в дальнейшем изучении особенностей авторской трактовки вокального цикла, а также в исследовании проблем индивидуального стиля.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории 14.12.2010г. и рекомендована к защите. Отдельные положения исследования были изложены на международных и всероссийских конференциях, а также в публикуемых статьях.

Рядом основных задач во многом определяется **структура**

диссертационной работы, состоящей из двух томов. Первый включает введение, заключение, три основных раздела («Обретение индивидуальности», «Театральный слух Гаврилина», «В творческой лаборатории»), а также очерк «P.S.», посвящённый неоконченным сочинениям и список литературы. Второй том объединяет дополнения и примечания, раздел «В зеркале прессы», нотное приложение, факсимиле рукописей, воспоминания Н.Е. Гаврилиной и Г.Г. Белова.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, её актуальность и научная значимость; определяется круг основных проблем и задач. Здесь же представлен обзор научных трудов, посвящённых проблеме изучения творчества Гаврилина, оговаривается структура диссертации.

**Первая глава – «Обретение индивидуальности»** – включает три очерка: «Детские сочинения»; «На пути к своей манере»; «Композитор 1960-х годов».

Постепенное становление вокального стиля Гаврилина начинается со школьных произведений (1951 – 1953 гг.). Их изучению посвящён первый очерк. При рассмотрении самого раннего периода творчества выявлялось соотношение индивидуального и заимствованного. В детских пьесах (собственность Т.Д. Томашевской – первой учительницы музыки Гаврилина) композитор исподволь нащупывает не только прообразы своих будущих лирических героев, но также идею музыкально-сценического действия. Большая часть сочинений этого периода написана для голоса (песни «Рыбаки», «Красавица рыбачка», «Мельник, мальчик и осёл», «Песня про kota», «Ты не пароход», романс «Ты голубыми глазами»).

Самобытность Гаврилина уже в детских произведениях проявляется в звуковом аскетизме. В стремлении к простоте, краткости и ёмкости самовыражения кроется та *новая*, истинно гаврилинская *высокая простота*,

которой будет впоследствии определяться стиль зрелых сочинений, таких как «Времена года», «Русская тетрадь», «Вечерок», «Военные письма».

Принципы интонационного развития ранней музыки Гаврилина сведены к идее узнаваемости прототипа. В качестве последнего зачастую выступают мелодические обороты, типичные для эпохи классицизма и раннего романтизма, в том числе ходы по звукам трезвучий основных ступеней лада, альбертиевы басы, многократные опевания тоники.

Уже в начале пути композитор широко осваивает бытовые жанры – польку, вальс, романс. В дальнейшем это приведёт к характерному сплаву различных жанровых элементов в рамках одного произведения. Рано обозначился у Гаврилина интерес к высокой поэзии. Предпочтение он сразу отдаёт Генриху Гейне, творчеством которого начинает увлекаться с юных лет.

Среди вокальных сочинений консерваторского периода первому циклу, «Немецкой тетради», предшествовали два диптиха: «О любви» (романсы для голоса и фортепиано на слова В. Шефнера, 1958) и «Сатиры» (песни для голоса и фортепиано на слова А. Григулиса, 1959). Очевидно, что становление вокального цикла происходит у Гаврилина постепенно, начинаясь с небольшого числа вокальных произведений, объединённых общей идеей.

Романсы на стихи Шефнера написаны в духе романтизма, в них ощущается стилевое влияние Шопена и Вагнера. Гаврилину близок возвышенный мир вагнеровских оркестровых преамбул, звукопись шопеновских ноктюрнов. Вместе с тем, он не цитирует знаменитых мастеров прошлого, ограничиваясь лишь аллюзиями на образы романтической музыки и жанры этой эпохи. Ранний диптих – самобытное сочинение, в котором автор стремится достичь огромной внутренней экспрессии, приблизиться в музыкальной интонации к воссозданию естественности человеческой речи. Последнее найдёт отражение в музыкальных текстах всех гаврилинских циклов.



Точками эстетического притяжения во втором мини-цикле стали сочинения Бетховена и, особенно, Шостаковича. Отсюда берёт свой исток остро диссонантная вертикаль, использование лада с пониженными ступенями, а также излюбленные композитором октавные дублировки в сочетании с нарочито низким регистром фортепиано. В тематизме начальной песни появляются характерные для Бетховена пунктирные ритмоформулы, триольный мотив судьбы. В «Сатирах» эти фигуры семантически связаны с образами зла.

Становление Гаврилина происходило постепенно – от заимствования и подражания к долгожданному обретению индивидуального, узнаваемого авторского стиля, заявившего о себе в 1960-е годы с появлением «Немецкой» и «Русской» тетрадей. Рассмотрению творчества мастера в контексте фоносферы 1960-х годов посвящён третий очерк начальной главы.

Как известно, постановление ЦК КПСС 1958 года, отчасти вуалирующее грубо уничижительные обвинения в адрес ведущих современных композиторов постановления 1948 года, создало отечественным молодым музыкантам возможность начать знакомство с новой музыкой, отечественной и зарубежной. Именно в этот период вновь актуализируются авангардные тенденции, впервые заявившие о себе в 20-е годы минувшего века. Представители второй волны авангарда (в их числе, например, Шнитке и Денисов, Кнайфель и Пярт, Слонимский и Тищенко, Губайдулина и Щедрин) интенсивно осваивали новейшую музыкальную лексику и техники композиции.

Фоносфера 1960-х годов, однако, не исчерпывалась интересом к музыкальному авангарду. Многие здесь определялось очередной волной увлечения народной музыкой. Стилистические размежевания внутри неофольклоризма второй половины XX века свидетельствуют о принципиально различных позициях. Взаимодействия композиторов с фольклором проявлялись, с одной стороны, через отношение к нему как к явлению аутентичному, восходящему к традициям романтиков и кучкистов.

С другой стороны, шёл процесс осовременивания фольклорного материала посредством его сопряжения с новейшими техниками композиции (сонористикой, двенадцатитоновостью, микрохроматикой, алеаторикой). Среди композиторов, приверженцев первой тенденции – Свиридов и Гаврилин, Рубин и Белов. На другом полюсе оказались Щедрин, Слонимский, Тищенко, Денисов, активно включающие элементы фольклора в контекст новейших техник: сама работа с народным материалом становилась зоной экспериментирования, способствующей обретению новых средств выразительности.

Увлечение фольклором для многих композиторов-шестидесятников оказалось преходящим. Творчество Гаврилина никогда не теряло связи с почвенно-национальными истоками. Приверженцам современных техник композиции гаврилинский стиль казался упрощенным, даже примитивным: в восприятии Санкт-Петербургской интеллигенции Гаврилин надолго остался провинциалом с Вологодчины. Странники и противники его творчества обнаружились уже на первом прослушивании «Русской тетради», которое состоялось на заседании Правления Ленинградского отделения Союза композиторов (1965). По словам автора, именно с этого сочинения стартовало его «профессиональное композиторское плавание». «Русская тетрадь», во многом продолжившая и развившая тему первой «Немецкой тетради» (трагическое одиночество, безысходность), стала знаковым произведением музыкального неофольклоризма 1960-х годов.

Среди наиболее значимых методов работы Гаврилина с фольклором отметим: сочетание различных (нередко семантически противоположных) жанров народной музыки, принципиальный отказ от цитат. При этом главным отличительным свойством стиля композитора выступает стремление к акцентированию национального своеобразия музыкального языка посредством вариантного метода развития, модальности на основе диатонических ладов, оstinатного повторения простейших попевок (терцовых и секундовых).

Вторая глава – «Театральный слух Гаврилина» – состоит из двух очерков: «Слово и музыка» и «Своеобразие вокально-театрального синтеза». Первый посвящён рассмотрению форм проявления театральности в работе композитора со словом, причём особое внимание уделяется методам компоновки поэтических текстов, – и тот и другой аспекты исследования ранее не освещались в научной литературе. Подробный анализ многообразных соотношений речевой и вокальной интонации дал результаты, необходимые для установления глубинных параметров стиля рассматриваемых вокальных сочинений.

Исследователи музыки Гаврилина сходятся во мнении, что доминантной чертой его стиля (как литературного, так и музыкального) является *театральность*. Любое музыкальное произведение, любой написанный композитором рассказ или шуточный диалог открыты сценическому воплощению, поскольку вызывают у слушателя (или читателя) ряд совершенно отчётливых зрительных ассоциаций. В гаврилинских циклах контрастная смена психологических состояний лирических героев, а также сопоставление временных планов действия определяют оригинальный метод компоновки поэтических текстов. Его суть кроется в том, что композитор создаёт либретто циклов, свободно комбинируя строки из разных источников.

Средством заострения театральности, сценичности в вокальных композициях Гаврилина выступает подчёркивание характерности речи того или иного героя, нередко через многократное повторение одних и тех же фраз, слов, слогов и сопряжённых с ними интонаций. «Мелодия, творимая говором человеческим» (Мусоргский) во всех вокальных произведениях мастера обуславливается особым строем поэтического текста. Именно слово выступает для него первопричиной обращения к тем или иным жанрам, к разным стиливым прообразам: немецкой романтической музыке в духе Шуберта или традиционному русскому фольклору, плакатной хоровой массовой песне или городскому романсу.

Стремление к свободе форм во многом предопределило магистральную линию творчества композитора, связанную с поиском обновления вокальных жанров. Из литературных очерков мастера следует, что целью его исканий было создание оперы. Однако опера в современном её состоянии композитора не удовлетворяла. Гаврилин не признавал оперного *bel canto*, предпочитая эстрадную манеру пения, с её ориентацией на интонации живой разговорной речи. Желание реформировать оперный жанр было вызвано также сценическим компонентом, отвлекающим внимание слушателя от музыки. Вероятно, отсюда проистекает стремление композитора, наделенного ярко выраженным театральным дарованием, к созданию новой формы театрально-вокального синтеза. Особенности её драматургии описываются в заключительном очерке второй главы. В основные ракурсы исследования вынесено: рассмотрение конфликта противостоящих друг другу образов, реализующегося в оппозиции статики (образ Смерти, Антагониста) и динамики (образ Лирического героя), а также выявление типов драматургии и ведущих принципов построения циклов, в которых господствует волновой характер развёртывания и ретроспективная логика смены временных планов.

Подобно опере, жанр программно камерного вокального цикла характеризуется определёнными типами драматургии: лирико-драматическим, эпическим, лиро-эпическим, эпико-драматическим и другими. Большинство циклов Гаврилина – монотрагедии, тяготеющие к лирико-драматическому типу («Русская тетрадь», «Вечерок», «Три песни Офелии», «Немецкая тетрадь» №№1 и 2, «Военные письма»). Для них характерно противопоставление двух образов – человеческой личности (Герой, Героиня) и силы внеличной, им противостоящей. Именно концентрация действия вокруг мира одного героя (моноцентричность) в определённой мере сближает гаврилинские циклы с монооперой, которой свойственно преобладание психологического плана действия. Анализируемые композиции имеют, кроме того, точки пересечения с

драматургией обобщённо-программного вокального цикла, предполагающей раскрытие одной темы, по-разному воплощаемой в отдельных частях. Здесь сюжетная канва более дискретна: она как бы просвечивает сквозь череду воспоминаний и сопутствующих им душевных переживаний героев.

В диссертации выдвигается и аргументируется идея о том, что драматургия произведений Гаврилина вбирает принципы трёх жанровых разновидностей музыки со словом: монооперы, последовательно-сюжетного и обобщённо-программного типов вокального цикла. Данный синтез предельно органичен, поскольку жанровые компоненты не дифференцируются: их объединение привело к рождению нового образно-смыслового качества.

От вокального цикла наследуется контраст, выступающий в роли основной пружины развития, структурная расчленённость (дискретность частей формы целого), а также поэтический текст, организованный по строфам. Вместе с тем, драматургия вокальных сочинений Гаврилина по ряду параметров сближается с оперной. Речь, прежде всего, идёт о наличии сквозного драматического конфликта, определяющего концепцию сочинения. Причём конфликт проявляется на двух уровнях: внешнем (противостояние образов-антагонистов) и внутреннем (череда трагических переживаний лирических героев). Внешний конфликт, в свою очередь, реализуется как на расстоянии, так и в непосредственном столкновении образов. При этом доминирует конфликт внутреннего плана, что является характерной чертой драматургии монооперы. Основной, внутренний конфликт, являющийся, по сути, психологической реакцией на конфликт внешний, реализуется в сквозном развитии интонационной формы произведения, опирающейся на систему лейтинтонаций. Роль последних уподобляется роли лейтмотивов-состояний в моноопере. Динамика внутреннего действия во многом осуществляется посредством симфонизации, а также сложнейшей работы с жанровыми моделями.

Контрастной сменой психологических состояний лирических героев обуславливается сопоставление временных планов – действительного и иллюзорного. Благодаря приоритету психологического аспекта значительно возрастает значение такого драматургического принципа как *моноцентричность*, предполагающего многократный показ одного и того же явления, направленный на раскрытие его трагической сути. Следуя смене психологических состояний героев, событийный ряд трагедии не имеет векторной направленности. Он развёртывается кругообразно. Этим определяется своеобразная расстановка драматургических акцентов.

Среди характерных черт лирико-драматических циклов Гаврилина следует выделить: ретроспективную логику драматургического развития (начало-итог), переключение действия из сферы реальности в план прошедшего (иллюзорный мир, воспоминания). Такие переключения зачастую следуют за кульминацией. Для монотрагедий композитора типично наличие нескольких кульминационных вершин. Причём сами вершины предстают то как внешние, отражающие столкновение образов-антагонистов, то как внутренние, обозначающие предельное душевное страдание героев.

Существенно для композиции целого наличие введения и эпилога – характерных знаков эпической драматургии. Ее масштабные признаки обнаруживаются в вокальных циклах «Земля» и «Времена года». В последнем к элементам эпической драматургии относятся: обобщённая трактовка образов, реализация модели круга на уровне формы целого, стремление охватить мир единым взглядом, показать его многообразие в единстве. Конфликт возникает на надстроечном уровне и проявляется в противопоставлении образа Зимы-метелицы, отождествляющейся со смертью, и образа «спелого, красного» Лета, связанного в изоморфных представлениях славян с молодостью, расцветом человеческой жизни.

Отсутствует конфликтное столкновение образов в вокально-симфоническом цикле «Земля». Тема подвига трактуется обобщённо: героизм А. Мерзлова, ценой своей жизни спасшего урожай, преподносится

не как событие, а как обыденное явление. Об этом Гаврилин написал в предисловии к партитуре: «“Земля” – цикл небольших песен-плакатов о том, что составляет основу основ всякой человеческой жизни». Об эпическом характере драматургии цикла позволяет говорить объективный тон повествования, попытка отразить народное сознание, временная дистанцированность от реальных событий, обобщённая трактовка персонажей.

Вместе с тем, драматургия «Земли» вбирает элемент, свойственный произведениям Гаврилина, раскрывающим тему трагической любви. Имеется в виду ретроспективный показ событий. О гибели героя становится известно уже из эпитафии. Дальнейшее развитие подчинено логике сменяющих друг друга воспоминаний. Лирическим центром цикла являются четвёртая и пятая песни («Ветерок», «Колыбельная»), в которых на первый план выходят женские образы, типичные для произведений мастера. Действие переносится в субъективно-психологический план воспоминаний матери и возлюбленной. Причём, как и в женских циклах, здесь появляется образно-смысловой мотив ожидания умершего друга. Переживание трагической потери охватывает различные временные планы – прошедшее и настоящее.

Таким образом, в «Земле» тема подвига и воспоминаний о нём нашла отражение в особой форме вокально-театрального синтеза. Имеем в виду форму, с одной стороны, основывающуюся на контрастном чередовании песен, объединённых общей темой, с другой – своеобразно воплощающую ретроспективную логику драматургического развития, свойственную женским циклам.

Проведённое исследование позволяет утверждать, что вокальные циклы Гаврилина экспонируют оригинальную форму вокально-театрального синтеза, которую можно классифицировать как *камерный вокальный театр*, причём, как правило, театр одного актёра – певца.

**Третья глава – «В творческой лаборатории»** – состоит из четырёх взаимосвязанных очерков, в которых стиль вокальных циклов рассматривается сквозь призму жанровой и интонационной основ их тематического материала. Последовательно анализировались: жанровые преобразования тематизма, индивидуальность интонационного строя мелодики и средства её развития, семантическая многомерность сквозных интонаций, инструментальные эпизоды в вокальных циклах Гаврилина.

Специфической чертой произведений мастера является полижанровость – соединение нескольких жанров, зачастую противоположных по семантике, причём в рамках не только одного произведения, но нередко и одной части. Анализу жанровых взаимодействий посвящён первый очерк заключительной главы.

Особое значение в камерно-вокальном театре Гаврилина приобретает приём контраста, реализуемый как единовременное вертикальное или горизонтальное сочетание жанровых моделей. Резкое переключение временных планов, контрастное сопоставлением жанров и связанных с ними образов близки приёмам монтажа, свойственным драматургии театра и кино. Предпосылки симфонизации и театрализации вокальных циклов кроются в разветвлённой системе жанровых переходов, где каждый из жанров привносит в целое те или иные черты своего типического кода.

Сам по себе приём жанровых сочетаний можно встретить в произведениях композиторов разных национальных школ и эпох. Однако в творческой лаборатории Гаврилина он обретает совершенно особое качество, поскольку сочетанию подлежат, казалось бы, несовместимые составляющие: элементы плача-причета и вальса («Зима», «Русская тетрадь»), плача и колокольности («Ах, да-да-да, до свиданья...», «Вечерок»), пляса и колокольности («Лихо», «Военные письма»). При этом сочетание несочетаемого не становится для Гаврилина самоцелью (проявлением композиторской техники), но подчиняется общей логике драматургического развития.

В диссертации были выделены и систематизированы основные жанровые



миксты, характерные для циклов композитора: вертикальный жанровый синтез (или жанровая полифония); горизонтальный жанровый синтез (реализуемый как жанровое отклонение, жанровая переменность или жанровая модуляция); жанровое сопоставление; жанровая диффузия.

Жанровая полифония наблюдается, например, в начальной части последней песни Офелии («Ах, он умер...», «Три песни Офелии»): в мелодии синтезируются песенные интонации и интонации секвенции *Dies Irae*; в нижнем пласте фортепианной фактуры сосредоточены звукоизобразительные элементы.

Вертикальный жанровый синтез является специфической особенностью песен «Русской тетради». Имеется в виду сочетание плача и колокольного звона в первой части «Зимы», quasi-вальса и заклинания во второй строфе второй части той же песни; частушки и колокольного звона в третьей части «Дело было».

Терминология, необходимая для обозначения горизонтального жанрового синтеза, заимствована из отечественной теории гармонии. Жанровая переменность предполагает поочерёдное обнаружение тех или иных жанровых черт; жанровое отклонение – временный уход в иную жанровую сферу с последующим возвращением; жанровая модуляция – переход от одного жанрового контекста к другому на основе общего элемента.

Ярким примером жанровой переменности служит «Почтальонка» («Военные письма»), в которой попеременно обнаруживаются признаки таких жанров, как причет (1-4 такты: кружение мелодии в узкой терцовой ячейке, повторность ячеек, нисходящая направленность мелодического движения), песня (к этому жанру приближается тематизм 5-6-го тактов), псалмодия (9-й такт). Жанровая переменность осуществляется дважды (в 17-м такте псалмодическая интонация трансформируется в декламационную).

Жанровую переменность находим, в частности, в тематизме второй части поэмы «Военные письма» («Дождь дождит»), где попеременно выступают

плачевые, песенные и декламационные интонации. В «Разговоре в Падерборнской степи» (первая «Немецкая тетрадь») чередуются различные жанровые оттенки песенности: идиллически-пасторальный и грубовато-плясовой. В тематизме «Страданий» («Русская тетрадь») попеременно проступают жанровые признаки частушки-страдания и причета. Во втором круге жанровой смены к частушечным интонациям присоединяется песенно-лирический подголосок, в коде образуется жанровая диффузия песни и плача.

В числе излюбленных гаврилинских приёмов – жанровое отклонение. Например, песенный тематизм начальной части «Лунным светом...» («Вечерок»), возвращающийся в quasi-репризе, сменяется во второй части диффузией ариозных, романсовых и песенных интонаций. В целом близка шубертовским романтическим Lied первая песня Офелии. Лишь в коде возникает новый декламационно-патетический оборот, в ритмической структуре которого улавливается связь с ритмоформулами сигнального типа (его семантика ассоциируется с мотивом судьбы). В заключительных тактах возвращается исходный песенный материал.

Ярким примером жанровой модуляции служит вторая часть заключительной песни Офелии. Здесь посредством переосмысления секундовой интонации происходит постепенный переход от одного комплекса (песня, танец) к другому (плач, колокольность).

Другой пример жанровой модуляции находим в песне «Лихо» («Военные письма»), где главный тематический элемент трактуется в коде многозначно: и как плясовой, и как колокольный. Близкий случай модуляции встречается в фортепианной фактуре «Разговора в Падерборнской степи» (первая «Немецкая тетрадь»). Здесь имеет место переход песни-пасторали с оттенком колокольности в плясовую стихию. Жанровая трансформация происходит посредством переосмысления трихордовой интонации, появляющейся впервые в третьем такте.

Горизонтальный жанровый синтез, осуществляемый в рамках

континуальности текста, отличается от метода сопоставления различных в жанровом отношении тем, разделённых цезурой. При сопоставлении жанровые элементы образуют дискретный ряд, в то время как отклонение, переменность и модуляция происходят на одном и том же материале (зачастую горизонтальное взаимодействие жанров имеет место в рамках одной темы).

Среди примеров жанрового сопоставления – первая часть поэмы «Военные письма» («Что мои-то ясны очи...»). Здесь песня (первый раздел) сопоставляется с плясом (второй раздел).

При жанровой диффузии наблюдается такое взаимодействие, в результате которого каждый из жанров приобретает новое, изначально не свойственное ему семантическое качество. Образцов жанровой диффузии в вокальных циклах Гаврилина немало. В их числе – интонационный сплав средневековой секвенции *Dies Irae* (начальный мотив) и плача в основном разделе пятой песни «Вечерка» («Ах, мой милый Августин...»). Аналогичный сплав секвенции *Dies Irae* и лирической песни обнаруживается в начальной части последней из «Трёх песен Офелии» («Ах, он умер...»)

Многообразие работы композитора с жанровыми моделями обобщается в исследовании понятием жанровой комбинаторики, сложнейшая система которой служит действенным средством драматизации художественных образов. Virtuозная техника жанровых преобразований демонстрирует исключительную глубину постижения Гаврилиным русского народно-песенного творчества; в жанровых микстах отражается парадоксальность творческого мышления мастера, восходящая к законам игровой логики.

Рассмотрение индивидуальных качеств интонационного строя позволило изучить фундаментальные аспекты театральности музыки Гаврилина, во многом обусловленной персонификацией интонационных сфер. Этому посвящён второй очерк заключительной главы.

Узнаваемость и запоминаемость гаврилинской интонации определяется её рельефностью, характеричностью, яркой иллюстративностью. Эти

свойства отличают интонацию персонажа (термин В. Медушевского). Изобразительности, как одному из свойств персонажной интонации, отвечает такая неотъемлемая черта театрального действия как зрелищность. В музыке Гаврилина персонажная интонация нередко переплетается с обобщённо-жанровой. В силу этого она наделяется множеством смыслов, не утрачивая своего характерного свойства театральной маски.

Среди примеров персонажной интонации – интонация песни-пляса («Лихо», «Военные письма»). Посредством хоровых *glissando*, плясового ритма, а также широких мелодических ходов вокальной партии рисуется образ злой, смертоносной силы, отнявшей у героини возлюбленного.

Интонация стона-вопля, сопровождаемая механическими ударами колокола, является одним из примеров персонажной интонации в «Гансе и Грете» (первая «Немецкая тетрадь»). Причём, тема колокольного звона в данном случае вырастает из мотива свадебного танца. Посредством синтеза контрастных жанровых элементов раскрывается состояние тяжелейшего душевного страдания героя-романтика, для которого свадьба возлюбленной равнозначна утрате смысла жизни.

К показательным средствам вокального стиля Гаврилина следует отнести особый принцип интонационного развёртывания. Речь идёт о многократном повторении одного и того же оборота, подчинённом логике замкнутого круга. Одним из приёмов художественной игры выступают ладовые сопоставления, неожиданные тональные сдвиги. При повторе тематического материала зачастую повышается или понижается тесситура. Мастеру чужд разработочный тип развития, предусматривающий мотивное вычленение, или сложные интонационные преобразования. Излюбленный приём Гаврилина – показ яркой детали и многократное возвращение к ней. Разнообразие образов и состояний раскрывается посредством *остинатности*, охватывающей как отдельные мотивы и фразы, так и крупные разделы формы. Известно, что остинатность относится к первичным принципам развёртывания музыкального материала, она восходит к

фольклорной традиции, особенно близкой композитору. Показательная черта вокальной народной музыки – повторность узкообъёмных попевок (секундовой или малотерцовой) – в высшей степени присуща и мелодическому мышлению мастера.

Характерной особенностью интонационной драматургии произведений Гаврилина, рассматриваемой в третьем очерке заключительной главы, выступает семантическая разнонаправленность *одних и тех же* интонаций, наделённых актёрской ролью. Сам «актёр» порой предстаёт в непредсказуемых амплуа – трагическом или драматическом, остро характерном или лирическом. При этом речь идёт о перевоплощениях *одного* «актёра» – исходной интонации. Например, психологическую двуликость образа Смерти – внеличностной силы и трагического переживания героини – характеризуют метаморфозы лейтинтонации (песня «Дождь дождит», «Военные письма»). Тематический элемент пляски Смерти, перенесённый из инструментальной партии в вокальную, переосмысливается посредством смены жанрового контекста и, таким образом, репрезентирует субъективную ипостась. Подобный приём переключения из объективной сферы в субъективную имеет место в цикле «Три песни Офелии»: появляющийся в вокальной партии, мотив *Dies Irae* характеризует не столько образ Смерти, сколько образ Офелии перед лицом смерти.

Среди сквозных лейтмотивов, репрезентирующих полярные образы, особого внимания заслуживает *ostinato* малотерцовых и секундовых оборотов, пронизывающих тематизм циклов. Высокий показатель регулярности этих интонаций предопределяет степень накалённости драматизма. Явление это не случайное, поскольку секундовое и малотерцовое *ostinato* наделены в музыке Гаврилина множеством смысловых оттенков, которые по-разному выявляются в том или ином контексте. С точки зрения драматургии, семантическое поле *ostinato* включает: неизбежность, безысходность, обречённость.

В связи с тем, что ключевые интонации нередко проводятся в фортепианной (или оркестровой) партии, в вокальных циклах специально рассматривается драматургическое значение инструментальных эпизодов (заключительный очерк третьей главы).

Своих лирических героев и их романтический мир композитор связывает, прежде всего, с песенностью, шире – с кантиленностью. Танцевальность же и инструментальное начало ассоциированы с характеристикой силы, противостоящей главным персонажам. В «Русской тетради» это quasi-вальс, в «Военных письмах» – плясовая мелодия в народном духе, в первой «Немецкой тетради» – причудливый угловатый свадебный танец Ганса и Греты. В женских циклах танцевальные темы отождествляются с пляской Смерти. В песне «Ганс и Грета» избранная жанровая модель характеризует страдающего героя-романтика, переживающего предательство возлюбленной.

Инструментальное начало как средство характеристики образа антигероя заявляет о себе в разных вокальных опусах. Так, например, в «Русской тетради» основной драматический узел завязывается уже в первой части цикла благодаря появлению патетического quasi-тромбонового возгласа, своего рода императива судьбы. Здесь сопоставлением темы-императива и песенной темы обозначается расстановка основных действующих сил драмы. Женщине, скрывающей своё горе за показным, наигранным весельем (его жанровые знаки в цикле – частушка, плясовая песня), противостоит неумолимая Судьба, отнявшая у неё любимого (символами образа Судьбы выступают колокольность и вальсовость).

Инструментальная фанфарная музыка служит средством характеристики антигероя – бравого соперника Гусара во второй «Немецкой тетради». Благодаря действию разветвлённой лейтмотивной системы, объединяющей как вокальную, так и инструментальную партии, драматургия целого приближается к оперной.

Основные стилеобразующие факторы вокальной музыки Гаврилина сводятся воедино в **заключении**. К ним относятся:

- оригинальность вокально-театрального синтеза, обусловленная сплавом драматургических принципов монооперы и вокального цикла, где главенствуют парадоксальные жанровые сочетания и ретроспективная логика развёртывания действия;
- преобладание интонаций персонажного типа, с характерными для них образной выпуклостью, изобразительностью и рельефностью;
- смысловая многомерность сквозных интонаций, выступающая ведущим компонентом драматургии;
- множественная остинатность – приём развития, проявляющийся как в музыкальном тематизме, так и в организации поэтического текста (повтор одних и тех же слогов, слов, фраз);
- взаимозависимость тесситуры (ее повышение или понижение) и резких ладовых сопоставлений.

Неповторимый романтический мир Гаврилина нашёл отражение в его вокальном стиле, характеризующемся нерасторжимым единством буквы и духа, означаемой и означающей сторон. Иными словами, в стиле отражается целостное мироощущение творца, аспекты стиля служат узнаванию тех или иных индивидуальных качеств, присущих личности автора. Так, в сценичности музыки угадывается яркая образность мышления мастера; в личностном характере высказывания, психологизации образов проявляется исключительная глубина постижения композитором человеческой души.

Завершает работу раздел «P.S.», где впервые характеризуются неоконченные сочинения Гаврилина.

Индивидуально-авторская позиция, по словам самого композитора, состоит в том, что он *«ни в один жанр не попал точно, а собирал музыку вокруг себя»*. В силу этого мастер активно пользовался свободным перенесением музыкального материала из одного произведения в другое. Его темам словно было тесно в рамках одного опуса. Нередко музыкально-

тематический материал ныне хрестоматийных произведений изначально рождался в иных текстах, часто именно в незавершённых сочинениях или даже в набросках жанрово не конкретизированных. Так, например, опера «Ревизор» была сочинена, но не нашлось театра, который взялся бы ее поставить. В силу этого Гаврилин принимает решение не записывать текст этого произведения. Некоторые фрагменты оперы были позже использованы в других сочинениях, в частности, в телебалете «Женитьба Бальзаминова». Музыка финала «Шинели» впоследствии вошла в «Перезвоны». Исходным материалом «Военных писем» стали тексты, написанные еще до начала работы над Поэмой, – музыка к спектаклю «Три мешка сорной пшеницы» (по повести В. Тендрякова), поставленному в БДТ режиссером Г. Товстоноговым. Из этой музыки в поэму были впоследствии включены песни «Дорогой, куда ты едешь?» и «Милый мой дружок».

Анализ эскизов способствовал осознанию еще одной грани индивидуального стиля мастера. В частности, к состоявшимся произведениям композитор относил наброски и черновики, незаписанные сочинения и замыслы, существующие лишь в его сознании.

Гаврилин работал над каждым сочинением долго. Как правило, мастер не возводил во главу угла жанровую атрибутику собственных произведений: в его рукописях очень редко можно встретить указания на жанры. Что такое, например, «Цапелка и Мормышка», «В усах на закате», «Душа моя – странница», «Грустелина и Негрустель»? В жанровом отношении все они композитором не атрибутированы.

Сегодня очевидно, что большинство неоконченных сочинений Гаврилина никогда не будут услышаны. В их числе, например, оперы – «Юнкер Шмидт и Марина», «Моряк и рябина», «Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения», «Симоновские ребята», «Страдания Вертера», «Свирель», «Ревизор», фильм-опера «Кума», музыкальная драма «Шинель». Неосуществлённые замыслы композитора включают вокальные циклы («Незабудки»; «Пьяная неделя», «Вечерок», часть вторая – «Танцы, письма,



окончание»; «Немецкая тетрадь» №3; «Марина»); действия («Свадьба», «Пещное действо», «Пастух и пастушка», Хоровое действо с симфоническим оркестром на стихи Н. Рубцова); балеты («Миша Бальзаминов», «Невский проспект», «Allez!», «Нунча»). В набросках Гаврилина находим, например, песню «А девушки меж тем бегут», экспликацию спектакля «Год быка» (пьеса К. Сая), хореографическую миниатюру «Малявинские бабы». Словом, архив свидетельствует, что замыслов было гораздо больше, чем реально осуществлённых, законченных композиций. Однако все эскизы и черновики есть ценнейшие артефакты творческого наследия большого мастера.

**По материалам диссертации опубликованы следующие работы:**

1. *Супоницкая К.* В творческой лаборатории Валерия Гаврилина // Музыкальная академия. 2009. №3. С. 50 – 55 [0,6 п.л.].
2. *Супоницкая К.* О чём рассказал архив композитора. Детские рукописи – достилевой период творчества. К юбилею В.А. Гаврилина (1939 – 1999) // Музыковедение. 2009. №9. С. 16 – 20 [0,4 п.л.].
3. *Супоницкая К.* Валерий Гаврилин: поиск своего пути. К юбилейным датам композитора (1939 – 1999) // Музыковедение. 2010. №1. С. 14 – 20 [0,5 п.л.].
4. *Супоницкая К.* Стилевой плюрализм 1960-х годов и авторский стиль Гаврилина // Музыкант-классик. 2010. №3-4. С. 27 – 30 [0,4 п.л.].
5. *Супоницкая К.* Драматургическая функция жанрового контраста в вокальных сочинениях Валерия Гаврилина // Thesaurus. Сборник научных статей. Вып. 2. Красноярск, 2008. С. 125 – 138 [0,6 п.л.].
6. *Супоницкая К.* Жанровые преобразования тематизма в вокальных циклах Валерия Гаврилина // Культура. Искусство. Образование. Межвузовский сборник научных и методических трудов. Вып. VII. Красноярск, 2008. С. 94 – 105 [0,6 п.л.].

7. *Супоницкая К.* Заметки о творческом методе В.А. Гаврилина // *Театр и музыка в современном обществе. Материалы IV Международного симпозиума. 19-21 апреля 2008 г. Т.3.: Музыка в художественной системе культуры. Красноярск, 2009. С. 93 – 98 [0,4 п.л.].*
8. *Супоницкая К.* Индивидуальность гаврилинской интонации // *Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление. Новосибирск, 2008. С. 140 – 144 [0,3 п.л.].*
9. *Супоницкая К.* Г. Свиридов и В. Гаврилин: 1960-е годы // *Значение творческого наследия и жизненного пути Г.В. Свиридова для современной отечественной культуры (к 95-летию со дня рождения композитора). Сборник докладов по материалам Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Свиридовские чтения», 24-25 ноября 2010 г. Курск, 2010. С. 95 – 98 [0,2 п.л.].*
10. *Супоницкая К.* Семантическая многомерность сквозных интонаций в вокальных циклах Валерия Гаврилина // *Искусство глазами молодых. Материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23-24 апреля 2009 г. Красноярск, 2009. С. 181 – 186 [0,4 п.л.].*

**Подписано в печать 10.10.2011 г.**

**Заказ № 6017 Тираж: 100 экз.**

**Печать трафаретная.**

**Типография «11-й ФОРМАТ»**

**ИНН 7726330900**

**115230, Москва, Варшавское ш., 36**

**(499) 788-78-56**

**[www.autoreferat.ru](http://www.autoreferat.ru)**

10 2