

Olga SKORBYASHCHENSKAYA  
 “Songs of Death and Good Fortune”: Gavrilin’s ideas in V. Smotrov’s music

Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ  
 «Песни Смерти и удачи»: гаврилинская тема в музыке В. Смотров

*Пред смертью жизнь мелькает снова,  
 Но очень скоро и иначе.  
 И это правило — основа  
 Для пляски смерти и удачи.*  
 Велимир Хлебников

Валерий Гаврилин умер в последние дни января 1999 года, и с ним ушла целая эпоха, вместившая в себя многое — трагические годы Войны, воодушевление Оттепели, буколические годы брежневского Застоя, когда искусство пользовалось беспрецедентной поддержкой государства, драматические годы Перестройки — и Конец Великой империи. Произведения Валерия Гаврилина написаны в эпоху, которую можно было бы назвать концом времен и которую каждый композитор переживал по-разному. Вероятно, позицию композитора можно определить как «лирический провинциализм» и — с другой стороны — «провинциальный космизм», если вспомнить о К. Э. Циолковском, в провинциальной Калуге заложившим основы современной космической техники, или о Г. Холсте, в провинциальном Челтенхеме в своей частной обсерватории наблюдавшим за ходом планет и позже сочинившим грандиозную музыкальную эпопею «Планеты». Гаврилин стал последним певцом советской эпохи. Думая сегодня о том, что особенно привлекает в его музыке, замечаешь, что это — искренность

The article considers the vocal cycle “Songs of Death and Good Fortune” for voice, piano, and pipe by the Petersburg composer Veniamin Smotrov, a graduate of the St. Petersburg Conservatory (class of prof. B. Tishchenko and A. Korolev, 2012). As a result of a detailed analysis, it is concluded that in the interpretation of folklore sources (Russian melodious song, Russian dance song, Yiddish, Azerbaijani, Bulgarian, Kabardian, Bukovinian songs and instrumental folk-tune), the Smotrov cycle continues the tradition of a synthetic approach to folklore, characteristic of V. Gavrilin.

**Keywords:** V. A. Gavrilin, V. E. Smotrov, neo-folklorism, Petersburg vocal music of the XX–XXI centuries, “Songs of Death and Good Fortune”.

Статья посвящена рассмотрению вокального цикла «Песни Смерти и удачи» для голоса, фортепиано и дудки петербургского композитора Вениамина Смотров, выпускника Санкт-Петербургской консерватории 2012 года (класс Б. И. Тищенко и А. А. Королева). В результате подробного анализа делается вывод о том, что в трактовке фольклорных источников (русская протяжная, русская плясовая, идишская, азербайджанская, болгарская, кабардинская, буковинская песня и инструментальный наигрыш) цикл Смотров продолжает традицию синтетического подхода к фольклору, характерного для творчества В. А. Гаврилина.

**Ключевые слова:** В. А. Гаврилин, В. Е. Смотров, неофольклоризм, петербургская вокальная музыка XX–XXI веков, «Песни Смерти и удачи».

и сосредоточенность на частной жизни, редкие в эпоху предпочтения глобальных идей, столь характерных для «последних дней империи». Как кажется, именно такая сознательная ограниченность тем позволила композитору прозреть в малом великое, не просто запечатлеть детали уходящего быта, мира чувств, но провидеть (и предвидеть) будущее.

Есть ли у Гаврилина наследники-композиторы? Если не понимать его наследие узко, то у него множество продолжателей и в Петербурге, и, вероятно, в Москве.

Я бы хотела привлечь внимание к музыке композитора, совсем не известного музыкальной аудитории. Это Вениамин Смотров. Он родился в Москве в 1987 году, закончил в Петербурге музыкальное училище имени Мусоргского (в классе В. Н. Соколова) и консерваторию, где учился у Б. И. Тищенко, а после его смерти — у А. А. Королева.

Стиль Вениамина Смотров кажется мне продолжением и развитием традиций русской музыки серебряного века — А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова. Московских композиторов более позднего периода — С. Е. Фейнберга, А. Н. Александрова. Значительное воздействие на него также оказал музыкальный язык Николая Капустина и Николая Сидельникова. Наконец, стоит заметить, что и как пианист, и как исследователь-музыковед, и как композитор В. Смотров находится

под влиянием таких не слишком известных вчера, но выходящих из небытия сегодня композиторов, как «маргиналы» музыки XIX и XX века — Шарль Алякан, Кайхосру Шапурджи Сорабджи, Лео Орнстайн.

В. Смотров — автор нескольких значительных сочинений: фортепианных сонат, вокальных циклов, камерно-инструментальных произведений, симфонической поэмы “Les murmures” (по «Исповеди...» Т. де Квинси), скрипичного концерта. Произведения Смотровой звучали на камерных площадках Петербурга, Москвы, Пскова, Новгорода, Екатеринбурга и были записаны на диск.

В 2014 году композитором был написан вокальный цикл «Песни Смерти и удачи» для тенора (или сопрано), фортепиано и дудки, в роли которой может выступать практически любой деревянный духовой инструмент — и продольная флейта, и гобой, и кларнет. Специфика исполнительского стиля состоит в том, что в нем сочетаются сравнительно нетрудная технически вокальная партия, виртуозная фортепианная и еще — совсем легкая партия дудки.

Во многих сочинениях Вениамина Смотровой можно, на мой взгляд, увидеть продолжение гаврилинской традиции — и прежде всего, работы с фольклором. «Гаврилин — это уникальная для ленинградской музыки фигура. Композитор, который не строил музыку на основании какого-то метода, а писал простодушно, от самого сердца, стараясь выразить и отразить жизнь эмоции. И, вместе с тем, его простодушие — как у Шуберта — обманчиво. Оно многослойно, за ним — столетия страданий русского человека, русского крестьянина», — говорит о своем отношении к личности и музыке Гаврилина композитор.

Характеризуя цикл, в развернутом предисловии автор пишет: «В этом цикле, — памятуя о глинкавских заветах — не написанном, а аранжированном на основе русского народного интонационного материала и идишской песни (но не только), делается отчаянная и безуспешная попытка подобрать ключ к пониманию и общий знаменатель у двух контрастных по отношению друг к другу народных музыкальных культур — русской музыки, издревле развивавшейся в одной парадигме и в рамках константного географического ареала, и идишской песни — фольклора восточноевропейских евреев, этноса более молодого и во многом эклектичного, но безупречно сохранившего своеобразие и народный дух»<sup>1</sup>.

Работа с подлинным фольклором — это рискованный путь, который, образно говоря, пролегает «на минном поле». Здесь легко не просто потерпеть композиторскую неудачу, но быть уничтоженным как личность, и не только в политическом и идеологическом плане (как это было с реакцией политически ангажированной верхушки на цикл «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича или — в более мягкой форме — на свиридовские и гаврилинские вокальные циклы). Главная

опасность эстетического плана — оказаться в композиторском творчестве «неподлинным», искусственным, надуманным рядом с органической стихией народной песни, разбиться о «Сциллу» простого и популярного подражания или «Харибду» надуманности, чрезмерной усложненности, «излишней учености».

Путь, проложенный классиками, не спасает от тупиков. Собственно, все «глинкинские заветы», если иметь в виду его хрестоматийную фразу «музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем», которую, как показал в своей статье «О парадоксе и его последствиях» М. С. Друскин [3], Глинка сказал по-французски и вкладывал в нее совершенно иной, нежели это принято было считать идеологами соцреализма, смысл, — так вот, эти заветы сегодня подвергаются ревизии. Да так и должно быть, ведь единственный живой путь продолжения традиции — это ее нарушение, об этом, в числе прочего, как я думаю, и написал Милан Кундера в своем эссе «Нарушенные завещания» [4].

Глинкавские завещания «нарушали», то есть развивали Стравинский и Шостакович, а заветы Шостаковича подвергались нарушению, то есть творческому переосмыслению, Свиридовым и Гаврилиным. Геннадий Белов свидетельствует, что при сочинении песни «Зима» из «Русской тетради» Гаврилин ориентировался на схожую по теме и содержанию песню из «еврейского цикла» Шостаковича [1, с. 91] (помню, как Г. Г. Белов поразил меня после концерта, в котором исполнялись вместе эти два сочинения: «Нельзя ли перевести гаврилинский цикл на идиш?» — спросил он).

В нынешнем мире, когда отдельные и изолированные национальные языки переживают процесс слияния в метаязык, а отдельные фольклорные приемы — в метафольклор, Гаврилин мыслится как композитор, стоящий у истоков движения совмещения малосовместимого. Вот такой задачей — образно говоря, перевести русский фольклор «на музыкальный идиш» и, наоборот, еврейский фольклор «на русский музыкальный язык» — задался, на мой взгляд, Вениамин Смотров. Но его интересует не только диалог русского и еврейского фольклора. Близко расположенные в жизненном пространстве этносы часто отталкиваются, а не притягиваются. Тем интереснее была задача сопоставить и провести параллели между народной музыкой армянской и азербайджанской (даже более того, карабахской), западноукраинской и еврейской, болгарской и кабардинской.

Композитора вдохновляли несколько целей, изложенных остро и почти провокативно во вступлении: «В философском плане — это, если угодно, опыт поиска ответа на вопрос о сущности национального в музыке. В общественном — наивное дерзновение хотя бы в рамках одного сочинения помирить и соединить народы, глубинные противоречия между которыми никогда не создадут возможность сделать это в каком-либо ином месте и времени, кроме периодов объединения против

<sup>1</sup> Цикл «Песни Смерти и удачи» В. Е. Смотровой не опубликован. Здесь и далее цитаты даны по рукописи, находящейся у композитора.

некоего общего врага и каком-либо ином пространстве, кроме пространства фиктивного, сконструированного, каким и является искусство.

В техническом — упражнение на работу с органически чуждым материалом и игре на контрасте между врожденным, по умолчанию внутренне присущим и естественным языком русской музыки и захватываемым больше по касательной и со стороны языком ашкеназийской идишской песни. В целом же — это просто музыка, которая никогда не бывает ничем большим, чем просто музыка. Но и меньшим тоже».

Не поддаваясь соблазну вступить с автором в теоретические дискуссии, давайте познакомимся с этой «просто музыкой», за которой возникает мир просто прекрасной народной поэзии.

В цикле 15 номеров; часть из них — это развернутые фортепианные соло, своего рода прелюдии, постлюдии и интермеццо, часть — инструментальные наигрыши на дудочке (как в «Перезвонах» Гаврилина), но основу составляют вокальные номера, народные песни, которые могут быть исполнены «полупрофессиональным певцом» — тенором или сопрано. Источники песен — академические собрания народных песен от Чайковского, Гиппиуса до Береговского, а также собрания буковинских народных песен, азербайджанских теснифов и армянских напевов из коллекции Гурджиева-Гартмана. Весь список приведен в начале сочинения и впечатляет своей основательностью.

Заметно деление цикла на три больших раздела: с 1 по 5, с 6 по 10 и с 11 по 15 номера; экспозиция, драматическая разработка и финал (эпилог). Хотя привычные обозначения выглядят здесь схематично и нуждаются в дополнениях. После первой песни — пролога — идет сразу же драматическая кульминация, вершина-источник. В первом разделе разнородные в фольклорном отношении песни разъединены, во втором и в третьем — совмещаются (смешиваются), как в «Воццеке» Берга совмещаются и смешиваются интонационные характеристики персонажей. Вообще структура песен первого раздела, если использовать терминологию Берга, “locker” (рыхлая, разобщенная, свободная), а второго “fester” (твердая, спаянная, жесткая). Таким образом, на мой

взгляд, вся драматургия цикла выдержана в духе экспрессионистской «катастрофы понимания»<sup>2</sup>. Песни исполняются на языках оригинала.

«Роль фортепиано в цикле более значительна, чем просто аккомпанемент, так как в фортепианной партии сосредоточено авторское начало; напевы практически не изменены. Важнейшим свойством фортепианной партии является необходимость импровизировать в оговоренных местах, в чем можно усмотреть проявление вариативного качества фольклора», — комментирует автор.

Открывается цикл развернутой фортепианной увертюрой импровизационного склада, основанной на интонациях русской песни «Водят козу» (Пример 1). Для понимания ее смысла не лишне будет напомнить о магическом значении ритуала «вождения козы» в фольклоре, в котором коза представлялась демоническим существом, «символом и стимулятором плодородия», была персонажем ряжения, фигурировала в свадебном и погребальном обрядах. Рождественско-новогодний обряд «вождения козы» сопровождался пантомимой, символизирующей умирание и воскрешения сил природы [5, с. 522–523].

«То есть, — комментирует автор, — в этом номере находят воплощение две основные темы цикла — смерть и любовно-свадебная тематика». Действительно, в экзотических звучаниях фортепианной импровизации здесь чудится что-то архаичное, ритуальное и амбивалентное по эмоциональному состоянию: то ли любовный зов, то ли прощальный плач (Пример 1).

Постепенно нагнетается напряжение выдержанного органного пункта на доминанте (условная тональность этого номера — это модальный лад от *fis*, который сразу же приводится в начале всплеском пассажа). На органный пункт накладывается политонально архаичная простейшая попевка от *h*, которая повторяется в разных ритмических вариантах как заклинание. Мы словно присутствуем при некоем ритуале пробуждения (сил природы? души народа? сил творческого духа? восходе солнца?). Естественно, возникает цитата из «Весны священной» Стравинского и Вариаций Капустина. В конце словно поднимается занавес и зажигается свет.

Пример 1

В. Смотров. «Водят козу»

<sup>2</sup> «До тех пор, пока персонажи разделены живительной стеной некоммуникабельности, — говорит Берг в своей „Лекции о Воццеке“, — они сохраняют свою идентичность и живут, но, в результате соприкосновения, они приходят в контакт, и происходит взрыв — химическая реакция смешения разнородного, в финале — оставшиеся в живых разлетены на разные орбиты» [7, с. 67].

Второй номер — это меланхолический медленный танец-песня на мелодию еврейской колыбельной “Oyfn veg”. Текст этой песни, известной в исполнении многих поп-певцов, детских, народных коллективов, такой:

*В поле деревце одно  
Грустное томится.  
И с ветвей его давно  
Разлетелись птицы.  
Кто к востоку, кто на запад,  
Кто подался к югу,  
Бросив деревце в полон  
Всем ветрам и выюгам.*

*Вот что, мама, я решил,—  
Только ты позволь мне:  
Здесь на ветке буду жить  
Птицею привольной,  
Стану петь я деревцу  
Весело и звонко,  
Убаюкивать его  
Нежно, как ребенка.*

*Плачет мама: «Ой, сынок,  
Не было бы худа —  
Там на ветке, не дай Бог,  
Схватишь ты простуду».*

*Видишь, мама, плачу я,  
Сил у птицы мало:  
«Ах, зачем любовь твоя  
Крылья мне связала!»  
Снова деревце одно  
И тоской томится —  
Ведь с ветвей его давно  
Разлетелись птицы.*

Бесхитростно и точно в этой народной песенке описана одна из вечных тем традиционной еврейской культуры (неразрешимый конфликт удушающей силы материнской любви и жажды свободы у ее сына).

В «аранжировке», а точнее, в трансформации-переводе Смотровая, песня неожиданно приобретает новый эмоциональный колорит: в ней звучит не надрывающая

душу печаль, но меланхолия успокоения, утешения, убаюкивания, сделанная с такой «европейской» интеллигентностью и рафинированной тонкостью, что просто диву даешься! Так эта песня могла бы звучать в медленных частях и вокальных циклах Малера (Пример 2).

Третий номер — протяжная русская «Ой, да уж вы горы-горы, эй но, эх». Свободный и экспрессивный распев медленно разворачивающейся вокальной партии поддерживается аккордовым аккомпанементом и всплесками арпеджированных каденционных фраз, словно взлетающих вверх. Мелодия вслед за текстом все повторяется и кружится, как будто не сразу решаясь произнести «последние» слова; но вот задышающиеся фигуры развернутой фортепианной интерлюдии подводят к трагической кульминации: «тело белое лежит!» — на три форте в верхнем регистре исступленно голосит певец, и развернутая постлюдия, переходящая в выписанную импровизацию, завершает этот монолог (Пример 3).

Последние пять истаяющих созвучий застывают, “come sphinxes” (авторская ремарка).

Четвертый номер — это инструментальное соло на мотив кабардинского причитания «Нашей матери предназначенное место погребения осталось пустым!»

Пятый номер — идишская песня “Melache meluche”. Одна из многочисленных еврейских песен, в которых переплетаются бытовые частности и неожиданный философский вывод, которые, как песни и симфонии Малера, «начинаются у порога дома, а заканчиваются в бесконечности» (Соллертинский [6, с. 97]):

*Кто не знает, кто не знает,  
Должен сейчас же узнать,  
Как тяжело и горько,  
Скучно и редко  
Приходит к нам знание.  
...Я себе сапожник,  
Колочу по колышку,  
Одев фартук,  
И мне не нужна куртка.  
Льет и льет дождик,  
Растет и растет лужа.  
А я сижу на лавочке  
И ставлю заплатки<sup>3</sup>.*

Пример 2

В. Смотров. “Oyfn weg”

<sup>3</sup> Это подстрочник-перевод Х. Белокаменевой слов популярной песни из репертуара Х. Альберштайн, израильской певицы 1960-х годов, родившейся в Щецине, поющей на идише и иврите.

(Как у Хармса, на чьи стихи написал Десятников:

«Дни летят, как ласточки,  
А мы летим, как палочки.  
Часы стучат на полочке,  
А я сижу в ермолочке».

Это мощная хасидская пляска, мужской танец (Пример 4), — кульминация первой части цикла, заканчивающаяся тихими, но грозными «уходящими» шагами.

Вторая часть песенного цикла начинается прозрачно кружащейся «Со вьюном я хожу», являющейся своего рода вступлением ко второму действию. Невроятно грустная мелодия фортепианного вступления обреченно кружится вокруг опорного тона натурального минорного лада от *es*, создавая атмосферу безысходности (Пример 5). Когда вступает голос, то становится ясным неожиданный подтекст простых народных слов: потерянность и неприкаянность, неприютность и одиночество...

Пример 3

В. Смотров. «Протяжная, русская»

Музыкальный пример 3: «Протяжная, русская» В. Смотров. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокал начинается с паузы, затем поет: «Те - ло - бе - ло - е - ле -». Фортепиано играет ритмичную фигуру с акцентами на первом и третьем тактах. Динамика в начале вокала *fff*, в фортепиано *f* и *mf*.

Пример 4

В. Смотров. «Melache Meluche»

Музыкальный пример 4: «Melache Meluche» В. Смотров. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокал начинается с паузы, затем поет: «Ver se veyst nit ver se veyst nit Zol at - sin - dert vi - sn». Фортепиано играет ритмичную фигуру с акцентами на первом и третьем тактах. Динамика в начале вокала *f*.

Пример 5

В. Смотров. «Со вьюном я хожу»

Музыкальный пример 5: «Со вьюном я хожу» В. Смотров. Состоит из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокал начинается с паузы, затем поет: «Со - вью - ном - я хо - жу». Фортепиано играет ритмичную фигуру с акцентами на первом и третьем тактах. Динамика в начале вокала *p*.

Как просвет луча среди низких туч звучит фортепианная интерлюдия: всплески аккордов во второй октаве в e-moll, накладывающиеся на оstinатный бас е-натурального (авторская ремарка *come gusli dolcissimo* в верхнем голосе и *tempo stricto molto molto pedale* в нижнем как раз и описывает феномен исполнения *rubato*, но, словно желая уточнить, автор добавляет в следующих тактах еще два раза *rubato*). После совершенно уходящего в мир иллюзорный (воспоминаний? мечтаний?) завершения вокальной партии следует развернутое фортепианное заключение. В третьей октаве словно истаивают вздохи-всхлипывания... И хотя автор позволяет сделать здесь купюру («строго говоря, — пишет он, — этот раздел можно выпустить»), как раз сокращать и не хочется, эта музыка в своей простоте и задушевности напоминает немецкую Lied или интермеццо Брамса (Пример 6).

Седьмой номер поручен солирующему духовому инструменту. В его основе — знаменитая русская хоропроводная Моршанского уезда, из села Кулеватое (она использована Стравинским в финале «Жар-птицы»). Начало передает тот же эффект, что и в этом балете: рассвет,

восход солнца, знаменующий радость встречи нового дня. Свободная импровизация инструменталиста подразумевается, но она выписана точными авторскими указаниями, ритмическими перебивками, синкопами, паузами и ферматами.

Восьмой — идишская песня «Bin yich mir a schnaiderel» («Я себе портняжка»), неприхотливый народный мотив, которой поддержан джазовыми гармониями и ритмами танца, напоминающего зонг Тевье «Tradition» из мюзикла Дж. Бока «Скрипач на крыше» (Пример 7). Текст таков:

Был бы я портняжкой,  
Жил бы день за днем  
Весело, счастливо и хорошо!  
— Скажи мне, портняжка любимый, хороший,  
Даст ли тебе игла достаточно масла на хлеб?  
— Я зарабатываю в неделю два гульдена и мелочь,  
Я ем только хлеб. Ведь масло очень дорого.  
Был бы я сапожником <...>  
Буду тогда лавочником,  
Заживу день за днем счастливо, весело, радостно.  
— Скажи мне, лавочник, есть ли чем тебе торговать?

Пример 6

В. Смотров. «Со вьюном я хожу»

Пример 7

В. Смотров. «Bin yich mir a schnaiderel»

Есть ли в твоей лавке изюм и орехи?  
— У меня в лавке товара на два грошика.  
Я выживаю в бедности и молюсь богу<sup>4</sup>.

Песенка начинается очень весело и беззаботно. Но дальнейшее развитие опрокидывает все ожидания и приводит к резкому и даже агрессивному фортепианному заключению. Особенно впечатляет шесть раз повторенная басовая реплика от *p* до *ffff* — чередующаяся со все увеличивающимися, почти кричащими паузами (Пример 8).

Завершение же части — энергичный русский хороводный танец-свадебная «Заиграй, моя волынка, заиграй, моя дубинка» (№ 10), которая буквально врывается

после молитвенного синагогального напева “V’neemar malchuscho”, исполняемого инструментальным соло духового инструмента (№ 9). Сосредоточенная скорбная мелодия флейты и лихая удадь русского перепляса противопоставлены максимально контрастно, причем в веселье номера 10 чудится что-то угрожающее (Пример 9).

Как видим, первая и вторая части в чем-то подобны: они проходят «круг» преобразования от архаических «заключек» к мощным финальным номерам, которые, возможно, воплощают, вопреки тексту, образ плясок смерти.

Третий круг образуют номера с 11 по 15. Открывает его проникновенная ностальгическая песня “Kinder yorn” («Детские годы»).

Пример 8

В. Смотров. “Bin yich mir a Schnaiderel”

Пример 9

В. Смотров. «Хороводная»

За - игр - рай, мо - я во - лын - ка — За - иг - рай, мо - я ду - бин - ка

Лю - бо, лю - бо мо - ей доч - ке За - иг - рай, мо - я во - лын - ка!

<sup>4</sup> Перевод И. Учителя.

Годы детства, вы со мной остались,  
Хоть мы с вами и давно расстались;  
Как подумаю о вас,  
Мне взгрустнется в тот же час.  
Ой, как быстро наступила старость. <...>

Годы детства позади остались,  
С милой мамой мы навеки расстались.  
Фейгеле уж больше нет,  
Домика давно уж нет.  
Ой, как быстро наступила старость.

Музыка контрастна тексту — в ней слышится свет: тональная семантика Es-dur, начиная с Баха (82 кантата, “Schlummer ein” — «Закройтесь, усталые очи») и до Брамса (Интермеццо № 1 op. 117) означает как раз образ блаженной смерти. В истаивающем звучании трелей и колокольных отзвуков фортепианной партии (Пример 10) можно услышать и Скрябина, и Мессиана, и черты, родственные знаменитой гимнопедии Эрика Сати (Пример 11).

Еще одна свадебная идишская песня — номер 12: «Сваты идут. Пляшите, дети!» Ее драматичный, можно даже сказать, брутальный характер, казалось бы, противоречит смыслу стихов:

Сваты к нам идут!  
Вот они уж где-то рядом.  
Ой, весело будем пить вино.

И женишок что надо.  
Играйте же песенку в честь него.

Сам композитор объясняет ее смысл так: «Это свадьба, но как бы увиденная глазами отвергнутого (или отвергнутой), своего рода вариант шумановского романса „Напевом скрипка чарует“ из „Любви поэта“». Я могла бы добавить в качестве ассоциаций сюда еще «Бел, как снег твой свадебный наряд» Малера. Но в поступи этого свадебного танца чудится и шаг знаменитого последнего номера из еврейского цикла Шостаковича «Я мужа крепко за руку взяла». Этот развернутый номер становится драматической кульминацией цикла (Пример 12).

Номер 13, на мой взгляд, — смысловая (тихая) кульминация всего цикла. Это Gas pign, уличная еврейская песня, которая парадоксальным и, одновременно, естественным образом соединяется с украинской «Ой, женила мене мати». Дуэт двух разнородных фольклорных мелодий накладывается на совершенно особого рода аккомпанемент. Изысканная фортепианная партия включает в себя разнообразные тембровые эффекты «расширенного фортепиано» — и удары линейкой по струнам, и пиццикато, и глиссандо, и флажолеты, все это создает, мне кажется, то самое «виртуальное пространство», в котором только и возможен диалог понимания разных культур и счастье принадлежащих к этим разным культурам людей: «Ой женила мене мати та казала: тоту брати, з кіньми та волами, а як сяду коло неї, вмиюся сльозами».

Пример 10

В. Смотров. Kinder yorn

Пример 11

Э. Сати. Гимнопедия № 1

Пример 12

В. Смотров. “Mekhutonim Geyn”

Этот бесхитростный монолог звучит щемяще-грустно, «по-гаврилински».

Если в предыдущих номерах были использованы фортепиано соло, фортепиано с голосом, дудка соло, то тут впервые фортепиано, дудка и голос объединены в одном номере, причем дудка чередуется с голосом, как его эхо.

Послесловие, 14 и 15 номера, — болгарский плясовой мотив и азербайджанский тесниф. Они не развеивают это настроение, а как бы рассеивают напряжение и драматизм всего цикла, переводят его в иную плоскость — в мир идеальный, высший, где только и разрешаются все конфликты. Необычен стык номеров: флейтист еще доигрывает 14 номер, а в партии фортепиано уже начинается следующий.

Тесниф Дилкеш — это образец высокой любовной лирики:

Не ходи ты стороной,  
Сердце ранено тобой,

Очарован твоими глазами,  
О азербайджанская лань!

Когда ты приходишь к роднику,  
Смеясь, поглядываешь искося,  
Я лишаюсь терпения,  
О азербайджанская лань!

Этот текст звучит на фоне танцевального аккомпанемента, напоминающего об ориентальных мотивах в музыке Балакирева и Бородина (Пример 13).

Импровизацией пианиста, имитирующей затихающее звучание народного инструмента, и заканчивается весь цикл. В итоговом разделе, conclusionе, замыкая большой драматургический круг, возникают две реминисценции важнейших лейтмотивов цикла: мотива «козы» (всплеск пассажа) и мотива «сфинксов» — мертвенной цепочки из нескольких застывающих созвучий (Пример 14).

Пример 13

В. Смотров. «Дилкеш Теснифи»

Tenore. Coupletti I, III  
 (1) Кэз - мө мән - дән а - ра - лы, Көн - лум сән - дән ја - ра - лы.  
 (3) Ке - дэк Гырх Гыз јај - ла - ғы - на, Ма - рал чеј - ран ој - ла - ғы - на.

Tenore. Coupletti II, IV  
 (2) Сән бу - лаг үс - тө кө - лән - дө, Гыј - га - чы ба - хыб - кү - лән - дө  
 (4) Турш су - ол - сун јај - ла - ғы - мыз, Кө - зөл Шу - ша ој - ла - ғы - мыз.

Theme  
 Pf basso ostinato

Пример 14

В. Смотров. «Дилкеш теснифи»

*a piacere*  
*mf* *f* *p* *dolce*  
*col 2 mani mp*  
*non rapido gliss.* *dolcissimo* *pp*  
*poco sfz* *p* *FINE*  
*al fine*

И в завершении — о смысле всего целого.

В названии, верный своему принципу «трансформации», автор перефразирует строку из стихотворения Велимира Хлебникова «Пляска смерти и удачи», которая, «пройдя ряд ассоциаций с известным циклом Мусоргского, приобрела тот вид, который и вынесен в заглавие» (предисловие автора). Песни смерти и удачи — это емкая формула современного разрушающегося братоубийственными войнами, межнациональными конфликтами и чудовищными диалогами непонимания мира, в котором удача оборачивается смертью, а смерть оказывается единственной удачей.

Автор намеренно сталкивает мелодии этносов, чьи взаимоотношения далеки от идеальных: прежде всего русские-еврейские, но кроме того, в № 13 — западно-украинские и еврейские, в номере 15 — карабахские и армяно-азербайджанские.

«В хартии переводчиков говорится, — торжественно провозглашает герой „Осеннего марафона“ Георгия Данелии по пьесе Александра Володина, — что перевод

в современном мире должен способствовать лучшему пониманию между народами» [2, с. 62]. Пафос этого высказывания, который выглядел, возможно, чрезмерным и воспринимался иронически в 1980-х, сегодня кажется абсолютно уместным. Переводчик в современном мире — не просто посредник, формально выполняющий свою задачу. Он — последняя надежда разных народов быть услышанными и услышать друг друга. Не случайно этот же символ использует Людмила Улицкая в своем романе «Даниэль Штайн, переводчик», рассказывая о трагической судьбе реального героя, на долю которого выпала благородная, но неблагодарная миссия посредника между разными народами, религиями и культурами. В своем вокальном цикле Вениамин Смотров выступает таким утопическим «переводчиком», и в этом, видится мне, и есть продолжение гаврилинской традиции, в этом мне слышится гаврилинский отзвук в вокальной музыке В. Смотрова и, если не бояться пафоса, гаврилинское завещание — нарушенное и исполненное.

#### Литература

1. Белов Г. Г. Этот удивительный Гаврилин // «Этот удивительный Гаврилин...» / Сост. Н. Е. Гаврилина. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 79–98.
2. Володин А. Осенний марафон. М.: Искусство, 1980. 71 с.
3. Друскин М. С. Парадокс и его последствия / Предисл. И. Райскина // Музыкальная академия. 2005. № 3. С. 61–65.
4. Кундера М. Нарушенные завещания. М.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
5. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999. 702 с.
6. Соллертинский И. И. Симфонии Малера // Соллертинский И. И. Исторические этюды. 2-е изд. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 316–335.
7. Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

#### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматруется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сноках — 10. **Межстрочный интервал** — полторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „“. **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.