

Опубликовано:

Чупова А.Г. Репрезентанты «русского» в балете Валерия Гаврилина «Женитьба Бальзамина» //Валерий Гаврилин и его современники: сборник научных трудов по материалам Всероссийской научно-практической конференции (4-6 октября 2019 г.) / [под редакцией М.Г. Долгушиной]; Вологодская областная государственная филармония им. В.А. Гаврилина и др. – Вологда: Издательство «Сад-огород» ВоГУ, 2019. — С.47–55.

**А.Г. Чупова**

## **РЕПРЕЗЕНТАНТЫ «РУССКОГО» В БАЛЕТЕ В.А. ГАВРИЛИНА «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»**

Обращение В.Гаврилина к жанру балета было случайным, для него самого во многом неожиданным и происходило как бы помимо его воли. «Оказывается, сам того не зная, я уже давно пишу балетную музыку», - говорил композитор в интервью, вспоминая об истории возникновения «Анюты» [4, 290]. А. Белинскому и В. Васильеву долго не удавалось обратить в балетную веру Гаврилина, «инструментальный дух» которого был подорван неуверенностью в качестве своей музыки, отнесенной рядом музыковедов «в очень низкий разряд». Однако именно то, что считалось «недостатками» в симфоническом жанре еще во времена Чайковского<sup>1</sup> – особая пластичность интонаций, дансантизм, зримость музыкальных образов, прямая связь с бытовыми жанрами, демократичность музыкального языка – в балете оборачивалось неоспоримыми преимуществами и во многом определило парадоксальную, но счастливую ситуацию, в которой не Гаврилин «пришел» к жанру, а жанр «обрел» в его лице яркого, самобытного композитора. Хореографы довольно быстро откликнулись на потенциальную сценичность его музыки, и не только фортепианные пьесы композитора, но и вокально-инструментальные («Вечерок», «Военные письма»)

---

<sup>1</sup> Вспомним полемику Чайковского и Танеева относительно «хореографического» тематизма Четвертой симфонии. «... один недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, – писал Танеев Чайковскому, – это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку...» [8, 31]. В ответном письме Петр Ильич с некоторым раздражением замечал: «Я решительно не понимаю, что Вы называете балетной музыкой и почему Вы не можете с ней примириться. Подразумеваете ли Вы под балетной музыкой всякую веселую и с плясовым ритмом мелодию? Но в таком случае вы не должны мириться и с большинством симфоний Бетховена, в которых таковые на каждом шагу встречаются...Вообще же я решительно не понимаю, каким образом в выражении *балетная музыка* может заключаться что-либо *порицательное!*» [там же, 33].

получили балетную интерпретацию. «Балетмейстеру следует только внимательно вслушаться в музыку Гаврилина, – отмечал хореограф-постановщик В.А. Бударин, – и он найдет там все – и яркие образные характеристики, и органичную эмоциональную тональность для той или иной сцены, и даже «подсказку» при выборе лексики» [2, 10].

Первый балет Гаврилина – «Анюта» – был составлен из ранее написанных произведений, не связанных с сюжетом рассказа А.П. Чехова. И хотя музыка оказалась удивительно созвучной чеховской «поэтике быденного и поэзии быта» (А. Тевосян), неповторимой интонации писателя, его образам, звуковой атмосфере эпохи, но сам принцип «подбора» материала постановщиком, не оставлявший композитору простора для индивидуально-авторских решений, конечно, не мог не отразиться на музыкальной драматургии. В этом смысле «Женитьба Бальзаминова» из всех балетных работ Гаврилина представляется наиболее оригинальным произведением, в котором концепцию спектакля определяет в первую очередь композиторское видение. Учитывая обстоятельства сочинения музыки<sup>2</sup>, а также тот факт, что балет стал *последней крупной* работой Гаврилина, «Женитьбу Бальзаминова» можно рассматривать не только как своеобразный итог его исканий в области музыкального театра, но и как итог его размышлений о человеке и человеческой природе, о *русском человеке* в частности. Возможно, на первый взгляд это покажется преувеличением. Веселый, искрометный балет-водевиль – не тот жанр, на основе которого можно построить философские размышления. Однако не будем забывать, что главная цель, которую ставил перед собой композитор, цель, которой он оставался верен всю жизнь, начиная с юношеского эссе-иносказания «Как писать?» и до последних интервью – «я должен высказаться о России». Инспирированный содержанием процесс видоизменения формального набора

---

<sup>2</sup> Пережитый в 1988 году первый инфаркт и вызванный им творческий кризис привели к тому, что Гаврилин перестал писать музыку. Только благодаря настойчивым просьбам А. Белинского композитор вновь принялся за работу. Сочинение вызвало огромный душевный подъем, подстегиваемый опасением «не успеть» завершить...Опасение окажется небезосновательным: летом 1990 г. Гаврилина настигнет второй инфаркт.

жанровых признаков позволил Гаврилину не ограничиваться изначально выбранной жанровой точкой зрения. Впрочем, для композитора подобная ситуация «выхода за рамки» была важной стилевой чертой, определяемой особенностями его художественного мышления. Именно этот факт позволяет нам рассмотреть балет «Женитьба Бальзамина» в рамках концептуального поля «русское».

Основой либретто балета стала «бальзамина» трилогия А.Н. Островского: «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина»). При создании фильма-балета<sup>3</sup> авторы учитывали также знаменитую экранизацию К. Воинова, музыку к которой написал Б. Чайковский. Это заметно при сопоставлении отдельных эпизодов (сон Бальзамина) и в общем визуальном решении.

Как и в случае с «Анютой», балет «Женитьба Бальзамина» написан «по мотивам». Прежде всего это касается трактовки главного героя, чей образ претерпевает значительные изменения в сочинении Гаврилина.

Островский с нескрываемой иронией разоблачает философию «маленького человека», не имеющего способностей «ни к службе, ни к чему», кого «умишком-то бог очень обидел» и все счастье которого заключается в богатой женитьбе. Единственное, на что способен Бальзамино – мечтать о богатстве, которое обретет он «вдруг», по счастливой случайности, не прикладывая для его достижения никаких усилий. Исследователи неоднократно отмечали, что одной из доминантных черт образа Бальзамина является инфантилизм, как черта национальной ментальности, сближающая его с героями известных русских сказок – Емелей или Иванушкой-дурачком – персонажами отнюдь не отрицательными, чья глупость оказывается необходимым условием достижения счастья. Обличительный пафос трилогии затрагивает такие аспекты,

---

<sup>3</sup> Премьера теле-балета состоялась 14.06.1989 г. (балетмейстер – О. Тимуршин; партию Миши Бальзамина исполнил Д. Симкин). Театральный вариант «Женитьбы Бальзамина» был написан Гаврилиным по предложению хореографа В.А. Бударина и поставлен в 1990 г. в Новосибирске.

как влияние среды, социальное функционирование Бальзаминовых, болезнь «омертвения душ», распространившаяся в русском обществе в XIX веке. «Есть ли более яркое изображение пошлости человеческого себялюбия, не находящего правильной оценки своим достоинствам?» – восклицал Д. В. Аверкиев, размышляя об образе главного героя [7, т. 14, 253].

Портрет Миши Бальзаминова в балете Гаврилина не столь однозначен. Характеристика героя обнаруживает амбивалентную природу, которая получает отражение в двух сквозных лейттемах главного героя.

Первая, в соответствии с ироническим тоном Островского, представляет Бальзаминова в комическом ракурсе. Назовем эту тему «чирик-чик-чик» или темой «чирикания», поскольку именно с таким текстом она звучит в дуэте Белотеловой и Бальзаминова (№ 28<sup>4</sup>). Помимо этого, лейттема «чирикания» лежит также в основе № 11 «Вариация Миши» и № 26 «Белотелова и Сваха». Объектом осмеяния здесь выступают пошлость, легкомыслие, пустословие, пристрастие Бальзаминова к чувствительным стишкам, «которые выражают любовь-с и разные страдания», короче говоря, все то, что Гаврилин называл «канареечностью»<sup>5</sup>. Композитор использует широкий спектр комических средств. Например, в «Вариации Миши» на разных уровнях задействован прием комической трансформации. В фактурном плане – смещение вальсовой формулы аккомпанемента на слабую долю, усиленное штрихом *staccato*. В оркестровке – применение инструментов в нехарактерных для них «амплуа» (громко «поющая» туба в окончаниях фраз). В жанрово-стилистическом – несоответствие вальса и тембрового решения (балалайка, баян, ксилофон). На интонационном уровне используется прием гиперболы: исходное

---

<sup>4</sup> Здесь и далее ссылки даются по изданию: Гаврилин В. Женитьба Бальзаминова. Партитура // Собр. соч. / под общ. ред. Г.Г. Белова. Том VII. – С-Пб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013.

<sup>5</sup> Вспоминаются в этой связи слова композитора: «Можно быть "канарейкой" одинаково в стиле Аренского и в стиле Булеза, если стимулом к сочинению того или иного опуса не является прочувствованный "тест", если в выборе, приемах сцепления не "запрограммированы" искренние, а потому истинные переживания художника, обусловленные жизненными впечатлениями» [4, 40].

малосекундное «зерно» мотива превращается под напором чувств героя в «страстную» нисходящую малую нону, а затем «растягивается» в партии ксилофона более чем на две октавы. При этом интонация превращается в яркий «пластический знак» (В. Медушевский), вызывающий представление о подпрыгивании – именно так иронически обрисовывает своего героя Островский<sup>6</sup> в авторских ремарках. Прием пародирования связан с включением фрагмента «чужого» текста. В среднем разделе номера Гаврилин цитирует мелодию песни «По Муромской дорожке»:

*Музыкальный пример № 1*

*В. Гаврилин. «Женитьба Бальзаминова». №11 «Вариация Миши»*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Bayan (Bassoon), written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a melodic line marked *mf* and includes a slur over the first six notes. The bottom staff is for the Balalaika, written in alto clef with the same key signature and time signature. It begins with a rhythmic pattern marked *mf* and includes chord markings: Dm, Am, Dm, E, Am.

Это тот язык «жестоких» романсов, милых сердцу Бальзаминова, на котором изъясняется в своих чувствах герой, язык, характеризующий его (в ироническом плане) как человека, у которого «притом же вкусу много». Эффект пародии возникает не только благодаря самому факту обращения к низовому фольклорному пласту (т.е. использованию дискредитирующего материала), но и приемам деформации исходной модели, подвергающей ее дополнительному «снижению». В таком качестве выступают: брэнчание балалайки, аккомпанирующей баяну-соло, трелеобразные затакты у скрипок, выполняющих функцию «хорового» припева, и неожиданная модуляция в далекий *cis-moll*, подчеркиваемая чувствительной фразой у тубы-соло. Важным становится и внемузыкальная семантика песни, то есть ее содержание – история обманутой девушки. Несовпадение ее с контекстом сценической ситуации (обманутым окажется сам незадачливый жених) порождает значительный пародийный диссонанс.

<sup>6</sup> См., например, последнюю авторскую ремарку о Бальзаминове в пьесе «За чем пойдешь, то и найдешь»: «(Подпрыгивает от радости)».

На приеме поляризации выразительных средств построен дуэт Белотеловой и Бальзамина, «внешне сопоставимых как Пат и Паташон<sup>7</sup>» [2, 10]. Тембровая травестия распространяется как на вокальные голоса (Белотелова – бас, Бальзамино – «тоненький» тенорок), так и на инструментальные (большой барабан и треугольник). Текст несет функцию «фактора снижения». Лейттема «чирикания» в этом номере поручена партии фортепиано. В сравнении с «Вариацией Миши», тема звучит нарочито метрично, с выделением сильной доли, которая подчеркнута регулярностью текстовых повторений («чирикания»), в ней отчетливее проступает квадратность. В целом создается комплекс средств, напоминающих бодрую танцевальную музыку, под которую проходила на советском радио утренняя зарядка.

Как и Островский, Гаврилин акцентирует в своем герое детское начало, наивность, простодушность. Характерно, что в таких случаях ирония отходит на второй план, уступая место добродушному юмору. Например, «полька-пипирка»<sup>8</sup> или «полька с поцелуями» представляет скорее детскую игру, чем комическую сценку. Соответственно и музыкальный материал номера подвергается предельной типизации и редукции. Как справедливо отмечает И. Воробьев: «За “детским” у Гаврилина стоит [...] живой персонаж, для которого “первичная”, в чем-то примитивная форма высказывания может быть единственно возможным способом передачи психологического состояния или отношения к жизненной ситуации» [3, 27].

Главное отличие от Островского в трактовке главного героя заключается в том, что композитор вводит лирическую линию, которая связана с воплощением чувства тоски. Обратим внимание, что в эскизах Гаврилина к «Женитьбе Бальзамина» это слово встречается не единожды. Тоска для композитора очевидно является важным репрезентантом русской ментальности. «На непереводаемость русского слова *тоска* и национальную специфичность

---

<sup>7</sup> Пат и Паташон – датский дуэт комиков Карла Шенстрёма и Харальда Мадсена. Имена их героев стали нарицательными для двух людей с противоположными телосложением и характером (высокий, худой, меланхоличный и маленький, толстый, шустрый).

<sup>8</sup> Французское слово *rérier* означает чирикать, щебетать.

обозначаемого им душевного состояния обращали внимание многие иностранцы, изучавшие русский язык, – пишет А.Д. Шмелев. – Трудно даже объяснить человеку, незнакомому с тоскою, что это такое. Словарные определения (“тяжелое, гнетущее чувство, душевная тревога”, “гнетущая, томительная скука”, “скука, уныние”, “душевная тревога, соединенная с грустью; уныние”) описывают душевные состояния, родственные *тоске*, но не тождественные ей. Пожалуй, лучше всего для описания тоски подходят развернутые описания в духе Вежбицкой (...): *тоска* — это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо [...] В каком-то смысле всякая тоска могла бы быть метафорически представлена как тоска по небесному отечеству, по утерянному раю» [6, 55].

Романс «Стонет сизый голубочек», который является прологом и эпилогом балета и звучит в ключевых драматургических моментах, стал темой-идеей всего сочинения, определяющей его главную мысль и интонацию. Как известно, стихотворение «Сизый голубочек» (1792) И. И. Дмитриева, образец поэзии русского сентиментализма, было положено на музыку Ф. М. Дубянским. Романс обрел невероятную популярность в светских салонах и помещичьих усадьбах, перешел в городскую демократическую среду, а затем и в деревню, превратившись в народную песню. Гаврилин не воспользовался ни версией Дубянского, ни народными вариантами песен, сильно отличающимися в мелодическом отношении от первоисточника, а сочинил своего «Сизого голубочка». Его романс включает в себя две темы – собственно песенную и инструментальную. Последняя становится лейттемой «тоски» Бальзамина.

*Музыкальный пример № 2*

*В. Гаврилин. «Женитьба Бальзамина». № 3 «Стонет сизый голубочек»*

The image shows a musical score for two instruments: Mandolin (Mand.) and Husli. The Mandolin part is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a tremolo effect, marked 'a 2 tremolando sempre' and 'mf espressivo'. The Husli part is written in a bass clef with a 3/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment marked 'mf' and 'poco a poco cresc.'. The score is divided into two systems of staves.

Несмотря на внешнюю простоту мелодии, построенной на принципе секвенцирования исходного мотива, тема эта обладает большим семантическим потенциалом. Ее интонационное зерно представляет собой вариант романтического «вопроса», объединенного с фигурой группетто. Эта интонация-формула является одной из устойчивых мелодических «лексем» в музыкальном словаре Гаврилина. По мысли композитора, каждая из интонаций-формул обладает своей «программой памяти», благодаря которой «новое содержание как бы подтверждается творческим опытом и “компетентностью” прошедших через десятилетия интонаций и, наоборот, объясняет, что за ними стоит сегодня» [4, 30].

Обратим внимание на вектор движения лейттемы «тоски», передающий метафорические устремления ввысь, к «высокому», к мечте. Постепенно поднимаясь, тема завоевывает широкий диапазон, или, образно выражаясь, то бескрайнее русское пространство, которое и пробуждает чувство тоски. Характерно, что в кульминации «Свадебного шествия» (№ 29) исходный мотив, звучащий в контрапункте с темой «Хас-Булата», не только теряет ход на терцию вверх, но и саму возможность восходящего секвенционного движения. Лейтмотив «топчется» на месте, пытаясь вырваться из метрических оков «Хас-Булата», как птица из клетки.

*Музыкальный пример № 3.*



В. Гаврилин. «Женитьба Бальзаминова». № 29 «Свадебное шествие»

P-no, Picc., Fl., Ob., Cl.

Cor., Tr-ni e Tuba, Fag., V-c., C-b.

«Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня?» — спрашивал Гоголь, обращаясь к Руси из своего “прекрасного далека”, — отмечает А.Д. Шмелев, — именно эта “тоскливая” и одновременно “несущаяся по всей длине и ширине” песня была для него как бы символом России» [6, 55–56].

Соответствующую коннотацию лейттемы «тоски» верифицирует одна важная интонационно-образная аллюзия. Долгое время эта аллюзия казалась мне результатом лишь моих субъективных ассоциаций, пока не получила подтверждения в разговорах с другими музыковедами. Речь идет о некотором сходстве гаврилинской темы с песней Л. Афанасьева, И. Шаферана «Гляжу в озера синие», которая обрела популярность после выхода телевизионного фильма «Тени исчезают в полдень». Совпадение касается не только мелодического контура, но и гармонизации. Для сравнения приведем тему песни в тональности a-moll (в оригинале звучит в h-moll).

Музыкальный пример № 4

«Гляжу в озера синие», муз. Л. Афанасьева, сл. И. Шаферана

Спокойно, широко

*p* Гля - жу во-зе - ра си-ши-е, в по - лях ро-маш-ки рву... Зо - ву те-бя Рос - си - с - ю, с - дин - ственной зо - ву. Спро - си - пе-ре-спро - си ме-ня - ми - ле-е лег зем - ли. Ме - ня здесь рус-ским и - ме-нем ко - гла - то на-рек - ли.

Не имеет значения, насколько осознанным был факт этого сходства для самого композитора, главное, что он наглядно демонстрирует механизмы работы гаврилинской «программы памяти». Важным в данном случае оказывается содержание (текст) песни, которое проецируется на лейттему «тоски» и подразумевает амплификацию соответствующих смыслов.

Отметим, что обе лейттемы Бальзамина («тоска» и «чирикание») при всей их смысловой противоположности имеют некую точку схождения, функцию которой выполняет птичья семантика. Приемы звукоподражания, как вербальные, так и чисто музыкальные, трактуются композитором как примитивная имитация и помещаются в пародийный контекст (см. № 26 «Белотелова и Сваха», № 28 «Дуэт Белотеловой и Бальзамина»). Отталкиваясь же от поэтического текста «Сизого голубочка», Гаврилин воплощает в музыке не саму птицу, а ту метафору, которая скрывается за ее образом. Для русских композиторов всегда важно было не то, **как** поет птица, а то, **о чем** она поет. В этом проявилось одно из отличительных свойств русского искусства, для которого техническая сторона произведения никогда не была самоцелью и определялась содержанием.

Номеру «Стонет сизый голубочек» в партитуре балета предшествует «Выход Миши», и оба они в паре представляют собой не только портрет главного героя, но и выступают репрезентантами важных качеств русского национального характера. Если «Голубочек» связан с воплощением «тоски сердечной», то «Выход Миши» – с показом «удали молодецкой», правда в ироническом ключе. Неслучайно, в сюите из музыки к балету этот номер получил название «Себя показать, людей посмотреть». Как отмечает А.Д. Шмелев, «существенный смысловой компонент *слова удаль* соответствует

идее любования (впрочем, иногда речь скорее может идти о самолюбовании того, чьи поступки отличаются *удалью*). Говоря об *удали*, мы любимся тем, какие удалые действия может совершить человек, и уже это сообщает слову положительную окраску» [6, 57]. Однако вся удаль Бальзаминова заключается в хождении фертом<sup>9</sup> под окнами богатых невест, а максимальный риск сопряжен со злыми собаками или дворником с метлой, которого может выслать «другой ревнивый муж или отец». Музыкальным выражением этой удалы становится русская пляска, стилистические особенности которой великолепно переданы Гаврилиным.

Вообще стоит отметить, что «русское» в этом балете задается самой звуковой средой трилогии Островского. Известно, что драматург любил народную песню, русские бытовые романсы и был прекрасным их знатоком. «Художественные приемы и поэтический, образный язык песен наложили свой отпечаток на большинство произведений Островского, посвященных изображению народного быта», – отмечает Г. Синюхаев [9, 11]. В бальзаминовской трилогии, в сравнении с другими сочинениями драматурга, встречается небольшое количество песенных цитат. В пьесе «Праздничный сон до обеда» Капочка и Малаша запевают романс П. Булахова «Вот на пути село большое»<sup>10</sup>. В последней пьесе трилогии сваха Красавина в разговоре с Мишей говорит:

«Я обманываю? Значит, ты души моей не знаешь. Ты слыхал ли когда песню:

Никто души моей не знает

И чувств моих не могут описать».

В. Чернышев указывает, что эта цитата является неточным воспроизведением малоизвестного романса «Напрасно я забыть ее стараюсь...», не указывая авторов и давая ссылку на то, что в песенниках она встречается с 1859 года [10]. Очевидно, речь идет также о романсе П. Булахова на стихи

---

<sup>9</sup> Т.е. щеголять, фасонить.

<sup>10</sup> 1839, слова – Н. Анордиста (псевдоним Н. Радостина).

популярного в первой половине XIX века поэта, переводчика и драматурга, сочинителя водевилей Д. Т. Ленского. Как известно, романсы Булахова были очень популярны в середине XIX века. Мелодический стиль композитора представлял собой сплав интонаций русской городской песни, цыганского романса, характерных для них плясовых ритмов, оборотов, типичных для итальянских опер, и вальсовости.

Если речь свахи Красавиной составляют пословицы и поговорки, да свадебные приговоры дружек, то Бальзаминов порой говорит словами «жестоккого романса». Например, обращаясь к Капчке, герой произносит: «Умерла моя надежда и скончалась любовь!».

Стихи, которые декламирует Бальзаминов в пьесе «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» («Льются слезы, дух мятется» и «Злой пастух») более старого происхождения. На это указывает их наличие в песенных сборниках конца XVIII века. «Злой пастух» – стихотворение А. П. Сумарокова, которое печаталось в популярных песенниках XVIII – начала XIX века без указания автора.

Все вышесказанное важно для понимания той интонационной среды, которая составила «русский» стилевой пласт балета Гаврилина: бытовой романс XIX века, городская песня, инструментальная мелодика русских и цыганских танцев, «жестокый» романс. Обратим внимание на многофункциональность этого пласта. Он служит средством характеристики героев (прежде всего Бальзаминова), создает звуковой мир провинциального города XIX века, определяет национальный колорит. Ведущую роль в балете играет «жестокый романс» с характерным для него сентиментальным пафосом. Принципы работы Гаврилина с этим материалом чрезвычайно разнообразны и включают в себя:

- цитирование – «Хас-Булат удалой» («Свадебное шествие», ц. 14), «По Муромской дорожке» («Вариация Миши», ц. 5);
- аллюзии – «Окрасился месяц багрянцем» («Утреннее шествие», фраза солирующей тубы за 10-9 т. до ц. 3), «Степь да степь кругом» («Дуэт Белотеловой и Бальзаминова», ц. 6);

– стилизацию – «Менуэт», средняя часть с ц.3; «Белотелова и Сваха» (тема Белотеловой).

Пожалуй, отдельного упоминания в этом контексте заслуживает цыганская музыка, великолепно стилизованная Гаврилиным в номере «Гадание». Внешним поводом для него послужил сюжетный мотив пьесы «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (гадание Антрыгиной на трефового короля). Как известно, основной репертуар цыганских хоровых коллективов в XIX веке составляли русские бытовые романсы, которые со временем трансформировались в рамках эстрадной цыганской традиции в «жестокие» романсы. Это позволяет рассматривать цыганскую музыку как часть «русского» стиливого пласта балета.

Казалось бы, ориентация на указанные интонационные истоки русской музыкальной культуры XIX века, инспирированные трилогией Островского, предусматривала локализацию «русской» стилистики и предлагала широкие возможности для работы с материалом, как в плане его иронического осмеяния, так и в плане поэтизации. Поэтому возникает закономерный вопрос: чем обусловлена необходимость присутствия в балете большого количества «чужеродных» стилистических направлений? Здесь можно встретить и задорный английский матлот, и испанскую хоту, и томный, в лучших традициях русского ориентализма «Танец благородной девицы», а также ритмы и интонации западноевропейской эстрады («Дядя с кан-каном») и джаза (интермедии Свахи).

Можно было бы, конечно, все это объяснить спецификой водевиля, допускающего «монтаж» разнородного материала или традицией включения в балет дивертисмента, состоящего из национальных танцев. Правда, это не снимает некоторых вопросов, в частности, оставляет открытой причину безусловного переосмысления образа Свахи у Гаврилина, ее несколько неожиданный с точки зрения стилистики портрет. Напомним, что у Островского Красавина являет собой колоритный русский типаж, ее речь – смесь пословиц, поговорок, скоморошин, присказок, рифм в духе ярмарочного райка или «жестоких» романсов. Используя для характеристики Свахи три саксофона-сопрано, ритмы рэгтайма, пряную остроту тритоновых и квинтовых интонаций,

Гаврилин привнес в ее образ европейский флёр. Показательной является ремарка композитора в номере «Белотелова и Сваха», выставленная над лейтмотивом Свахи, который «для солидности» звучит в увеличении:

*Музыкальный пример № 5*

*В. Гаврилин. «Женитьба Бальзаминова». № 26 «Белотелова и Сваха»*

Сваха: очень значительно, по-европейски

Sax. *f*

P-no *mf* *значительно*

Обратим внимание, что черты «чужеземного» стиля в разной степени присущи почти всем персонажам и при этом органично сочетаются в их характеристике с сугубо «русскими» проявлениями. Например, тема Белотеловой опирается на интонации «жестоких» романсов и вальсовый ритм, в то время как «плавающий» звук гавайской гитары придает ей специфический «заморский» привкус. В сцене с Бальзаминовым провинциальные барышни представлены интонациями «замоскворецкого менуэта», но когда каждой из них дана возможность проявить себя – Устинька лихо отплясывает матлот, а Капочка очаровывает своим восточным танцем. Образно выражаясь, герои так и норовят скинуть «домашний» халат и примерить на себя европейский фрак. Не это ли и Островский высмеивал в сцене, где матушка учит Бальзаминова вместо русских слов «на пользу» использовать французские «проминаж», «гольтепа» и «асаже»?

Рискнем предположить, что подобный прием характеристики героев является, как ни парадоксально, еще одним репрезентантом «русского» в балете, имеющим, правда, двойственную аксиологическую природу. На уровне художественно-эстетического результата он представляет открытость русской культуры, ее умение постичь «чуждое» в силу своей отзывчивости, или, как писал Гаврилин о Глинке (но это в полной мере может быть отнесено и к нему

самому), способность «русского человека быть артистичным, чутким, тонким, восприимчивым к мыслям и переживаниям других народов» [4, 76]. На другом полюсе оказывается тенденция к «национальной трансформации» (термин Э. Апанасенко), суть которой заключается в возвышении «чужого» и низкой оценке «своего», что обнаруживается в стремлении русских подражать иностранному. В цитированной статье о Глинке Гаврилин писал: «Некоторые люди и в наше время живут по принципу: пускай худое, но зато чужое. Это примитивное, обезьянье мировоззрение весьма распространено в нашем быту — от взглядов на искусство до взглядов на одежду. Оно превращает нас в провинциалов, где бы мы ни жили — в Москве, Ленинграде, в Боровичах или Бобруйске, ибо каждое следование одной лишь форме есть провинциализм» [4, 76]. В балете «Женитьба Бальзаминова» имплицитно, под маской водевиля, скрывается мысль о том, что примитивное возвышение «чужого» как ценного оборачивается отчуждением от «своего», от самого себя. Потому и звучит так щемяще в конце балета тема «сизого голубочка», что тоска ее отзывается болью *утраченного*.

### Литература

1. Апанасенко, Э.Г. Концепт «Русские»: денотативные границы, возможности и перспективы (на материале произведений Ф.М. Достоевского и современной публицистики) // Россия и АТР. 2007. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-russkie-denotativnye-granitsy-vozmozhnosti-i-perspektivy-na-materiale-proizvedeniy-f-m-dostoevskogo-i-sovremennoy> (дата обращения: 26.06.2019).
2. Белов, Г. В балете – водевиль? Да! // Гаврилин В. Женитьба Бальзаминова. Партитура. // Собр. соч. / под общ. ред. Г.Г. Белова. Том VII. – С-Пб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. – С. 8-11.
3. Воробьев, И. «Детское» в музыке Валерия Гаврилина // Валерию Гаврилину посвящается...: сб. ст. по матер. Всеросс. науч. конф. 12 марта 2014 года. – С-Пб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. – С. 22-31.
4. Гаврилин, В.А. Слушая сердцем...Статьи. Выступления. Интервью / В.А. Гаврилин. – С-Пб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. – 456 с.
5. Загнетина, О. Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминове А.Н. Островского // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. – №7. – С. 65-68.

6. *Зализняк, А.А.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. Сборник статей. / А.А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 540 с.

7. *Островский, А.Н.* Полное собрание сочинений в 16 томах. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949-1953.

8. П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма / Сост. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 589 с.

9. *Синюхаев, Г.* Островский и народная песня // Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук. 1923 г. — Л., 1924. — Т. XXVIII. — С. 9—70.

10. *Чернышев, В. И.* Русская песня у Островского: Дополнения и заметки к статье Г. Т. Синюхаева: «Островский и народная песня» (ИОРЯС, 1923, т. XXVIII) // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. — Л., 1929. — Т. II. Кн. 1. — С. 294—319.

11. *Шелуха, Е.* К проблеме театрального мышления Валерия Гаврилина: текстологический анализ эскизов балета «Женитьба Бальзамина» // Валерию Гаврилину посвящается... : сб. ст. по матер. Всеросс. науч. конф. 12 марта 2014 года. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. – С. 58-76.