

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.06

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА» В. А. ГАВРИЛИНА: ЖАНРОВЫЙ РАКУРС И АКЦЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Воробьев И. С.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается проблема локальных несоответствий драматургических стратегий режиссера-постановщика телебалета «Женитьба Бальзамина» А. А. Белинского и автора музыки В. А. Гаврилина. Подчеркивается, что канва музыкального развития балета в большей степени тяготеет к жанровой модели лирической комедии, тогда как режиссерское решение нацелено на формирование образа комедии положений. Идея композитора, связанная с последовательным раскрытием психологических состояний главного героя, нашла свое полное выражение в авторской версии сюиты из балета, премьера которой состоялась в 1990 году. Структура сюиты подчеркивает ее отличия от музыкальной драматургии телеверсии «Женитьбы Бальзамина», а саму музыку (с учетом усиления лирического начала) ставит в иной жанровый ракурс.

Ключевые слова: «Женитьба Бальзамина», фильм-балет, телебалет, В. А. Гаврилин, А. А. Белинский, лирическая комедия, комедия положений, сюита из балета.

SUITE FROM THE BALLET *THE MARRIAGE OF BALZAMINOV*
BY V. A. GAVRILIN: GENRE PERSPECTIVE AND ACCENTS
OF MUSICAL DRAMA

Vorobyov I. S.¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article deals with the problem of local inconsistencies in the dramatic strategies of the director of the TV ballet *The Marriage of Balzaminov* A. A. Belinsky and the author of the music V. A. Gavrilin. It is emphasized that the outline of the musical development of ballet tends to a greater extent to the genre model of lyrical comedy, while the director's decision is aimed at forming the image of a sitcom. The composer's idea, connected with the consistent disclosure of the psychological states of the protagonist, found its full expression in the author's version of the suite from the ballet, which premiered in 1990. The structure of the suite emphasizes its differences from the musical drama of the TV version of *The Marriage of Balzaminov*, and puts the music itself (taking into account the strengthening of the lyrical beginning) in a different genre perspective.

Keywords: *The Marriage of Balzaminov*, film ballet, TV ballet, V. A. Gavrilin, A. A. Belinsky, lyrical comedy, sitcom, suite from ballet.

Творческое содружество Валерия Гаврилина и режиссера Александра Белинского не только послужило импульсом для создания блестящих спектаклей с яркой музыкой и оригинальной драматургией, но и явилось важным этапом на пути развития нового для отечественной культуры жанра фильма-балета. И «Анюта» (1982), и «Дом у дороги» (1984), и «Женитьба Бальзаминова» (1989) были крупным прорывом в хореографическом искусстве, поскольку раздвигали представления о возможностях балетмейстерских и режиссерских решений в условиях кинодраматургии, оперирующей приемами, не характерными для театральной сцены. Кино- и телеэкран способствовали формированию нового, современного пластического языка, допускающего взаимопроникновение свойств классического танца и пантомимы, хореографической интонации и драматического действия. Одновременно в балет привносились приемы, имманентно присущие киноискусству, позволявшие мобильно переключаться с крупного на общий планы изображения, свободно оперировать переходами от одной мизансцены к другой, делать пространство декораций максимально реалистичным, создавать ощущение глубины изображения.

Конечно, подобного рода режиссерская сверхзадача изначально не могла быть реализована с использованием классического балетного репертуара, опирающегося на стабильные каноны жанра, равно как и каноны его музыкального воплощения. А. А. Белинский прекрасно понимал, что только тандем современников может стать залогом художественного открытия. Однако приглашение В. А. Гаврилина к сотворчеству нельзя считать результатом неожиданного выбора режиссера. Конечно, советская музыка рубежа 1970–80-х годов имела богатый потенциал, представленный множеством талантливых авторов, имевших опыт работы как в музыкальном театре, так и в кино (С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, А. Петров, Ю. Буцко и др.). Но режиссеру, очевидно, в качестве первооткрывателя нового музыкально-сценического направления необходим был не просто талантливый и популярный композитор. Критерии оказывались неизмеримо выше. Для нового жанра требовалась музыка, обладавшая как дансантичностью, так и кинообразностью, под которой следует понимать наличие мелодической яркости, способной в сознании зрителей запечатлевать кинокадр как некое интонационное единство визуального и музыкального (по типу песенного советского кино). В этом смысле танцевальная энергетика и музыкальная «хитовость» служили бы источником зримости музыкального материала, а самому музыкальному развитию придали характер действия, обладавшего автономным по отношению к происходящему в кадре темпоритмом. Несомненно, подобными качествами обладала музыка Валерия Гаврилина, а жанр музыкального действия, демонстрировавшего все перечисленные качества, к началу 1980-х уже был для композитора, как известно, титульным. К тому же успешная работа композитора с театральными режиссерами принесла ему славу мастера, способного не столько иллюстрировать происходящее в сценическом пространстве, сколько создавать по отношению к нему многомерные контрапункты.

Секрет феномена театральной музыки Гаврилина раскрывает он сам: «Музыка для сцены не должна требовать от слушателя специальных усилий для усвоения и понимания, не должна содержать в себе тех мелких тонкостей, которые возможно усвоить лишь в условиях погружения всего внимания в музыку, когда не нужно тратить это внимание ни на свет, ни на декорации, ни на костюмы актеров, ни на сценическое поведение самих актеров. Музыка должна быть — подобно сценической живописи — написана крупным штрихом, мазком, но эффект ее воздействия должен быть таким, как и сценическая живопись великих художников-живописцев — впечатление, что выписано все до мельчайших деталей. И наоборот — мелкий штрих, тонкая детализация, еле уловимые нюансы — то, без чего невозможна, скажем, камерная музыка — сделают то, что все будет неясно, непонятно, неразборчиво и бессмысленно, и не вызовет ничего, кроме слушательского недоумения, а у более опытных —

еще и раздражения от необходимости каждую минуту раздваивать или растривать внимание и оттого терять каждую минуту ощущения целого» [1, с. 221]. Данный взгляд на специфику музыкального материала в театре (в том числе оперном и балетном) симптоматичен. Он дает полное представление о творческом методе и принципах отбора композитором музыкальной интонации, которая должна обладать, с одной стороны, жанровой рельефностью, с другой, — наличием в ней краткого тематического зерна, которое способно выступать в качестве репрезентанта целого произведения или его части благодаря запоминаемости, подобно песенным «шлягерам». Наконец, найденная интонация должна отличаться двигательной, осязаемой характерностью (нередко с острой ритмической артикуляцией), способной запечатлеть и психологический абрис персонажа, и его жизнь на сцене или в кадре.

Не вызывает сомнения, что квинтэссенцией данного метода стали не столько вокально-симфонические и вокальные опусы Гаврилина, сколько его телебалеты, в которых музыкальный материал неизбежно персонифицировался. В свою очередь, среди собственно балетов именно «Женитьба Бальзаминова» должна быть выделена в качестве наиболее показательного примера работы с жанром и музыкальной драматургией, поскольку, как известно, Гаврилин именно это произведение создавал от начала до конца по предложенному режиссером сценарию, а не компилировал ранее написанные пьесы (исключение составляет лишь «Сон первый (Полководец)», первоначально представлявший собой пьесу для фортепиано в четыре руки «Мушкетеры») (см.: [2, с. 8]). В результате музыкальный материал драматургически выстраивался не только на основе следования сюжету сценария, а затем либретто балета (авторами либретто балета выступили тот же А. А. Белинский и балетмейстер Новосибирского театра оперы и балета В. А. Бударин) — важной особенностью «Женитьбы Бальзаминова» стало наличие тематического единства, равно как и тематических скреп, определивших дыхание музыкальной драматургии, относительно самостоятельное по отношению к сценическому действию. Это обстоятельство следствием своим имело несколько первоначально непредсказуемых результатов. Телеверсия выявила: 1) определенные «расхождения» режиссерской и композиторской концепций спектакля (что должно быть признано явлением весьма распространенным в условиях доминирования на современной сцене «режиссерского театра»); 2) диахронию сценического и музыкального действия, формирующую художественное пространство, насыщенное парадоксами и противоречиями и тем самым вдвойне интересное для зрителя; 3) возможность вычленения из музыкальной партитуры номеров, которые могли бы образовать самостоятельное симфоническое произведение (чем пользовалось в дальнейшем не одно поколение дирижеров). Первых двух аспектов мы коснемся лишь фрагментарно, поскольку подробный

анализ режиссуры телебалета и его музыкальной драматургии — предмет будущих работ. На вопросе о жизни музыки балета в качестве симфонического произведения остановимся подробнее.

С нашей точки зрения, некоторая нестыковка режиссерской и композиторской концепций заключается в различном восприятии трилогии А. Н. Островского. Так, А. Белинский не стремится полностью порвать с критической позицией драматурга по отношению к «темному царству» мелкочиновничьей среды и купечества, их духовной ограниченности и консервативному быту. Реалистически гротескное изображение фактически всех персонажей аллюзивно отсылает к интерпретации режиссера К. Н. Воинова в завоевавшем широкую популярность фильме «Женитьба Бальзамина» (1964) с Г. Вициным и Н. Мордюковой в главных ролях. Впрочем, полное нивелирование лирической линии сюжета в постановке Белинского все же не происходит, благодаря лейтмотиву несчастной любви Бальзамина, представленному песней-романсом «Стонет сизый голубочек» (в фильме он звучит четыре раза). Иначе говоря, музыкальная драматургия, акцентирующая тему о несбыточности счастья, заставляет режиссера «подчиниться» дыханию партитуры. И все же гротесковые, фарсовые сцены, например гадания (Сваха, Белотелова, Бальзамина) и любовного воркования (дуэт Белотеловой и Бальзамина), в значительной степени ослабляют воздействие финала, в котором вновь звучит упомянутый романс. Думается, что В. Гаврилин своей музыкой линию душевных переживаний Миши представлял все-таки не фоном, а рельефом сюжета. Музыка расслаивалась в этой связи на три самостоятельные интонационные сферы, представляющие: а) Бальзамина на людях; б) сновидения-мечты Бальзамина; в) любовь Бальзамина. При этом социальная дилемма трилогии Островского — счастье, принесенное в жертву богатству, — вовсе выходит из поля зрения Гаврилина (равно как и Белинского). Не вызывает сомнения, что композитор видел в Бальзаминоме человека наивного, простодушного, чистого, а потому «бесхребетного» и страдающего. В изображении композитора — это истинно русский персонаж, как будто бы вышедший из рассказов Н. Лескова и В. Шукшина. Такой ракурс подтверждается не только драматургической ролью в партитуре балета лирических эпизодов и трех «сновидений», в которых Миша Бальзаминов мечтает о счастье, а и лейттемами Бальзамина (мандолина, балалайка), которые словно противопоставляют его окружающей среде (симфонический оркестр). В режиссерской версии все эти нюансы психологической характеристики Миши оказались в тени ярко гротесковых, комических ситуаций. Иначе говоря, в музыке Гаврилина жанровый акцент приходился на образ лирической комедии, а не комедии положений или комедии нравов. Различие в подходе к жанру сказывалось и на указанной диахронии сценической и музыкальной драматургии, в ряде случаев — на «непопадании»

режиссерской интонации в композиторскую. Немаловажным для понимания особенностей трактовки Гаврилиным сюжета Островского является, на наш взгляд, отношение композитора, собственно, к смеховой культуре как к источнику трагедии и одновременно способу ее сокрытия, маскировки. Он писал: «Смех — продолжение рыданий и наоборот: рыдание — продолжение смеха. Они родственны и по тембру. Смех часто переходит в рыдания, рыдания — в смех. Иногда же случается и очень сильно и заразительно действующее явление — когда невозможно различить — плачет человек или смеется. Смех и слезы сливаются воедино» [1, с. 320]. В этом удивительно зримом парадоксе — сила всей музыки Гаврилина без исключения, в том числе и «Женитьбы Бальзамина».

Впрочем, локальную нестыковку драматургических стратегий режиссера и композитора нельзя отнести к крупным недостаткам телебалета. Это, скорее, — его достоинства. Ведь характерная диахрония «режиссур» позволяла воспринимать сюжет Островского сразу же с нескольких позиций, объемно. Кроме того, существующее противоречие в трактовках делало произведение Белинского и Гаврилина не похожим на киноверсию Воинова, и поэтому, в любом случае, событийным для аудитории.

Но в контексте нашей проблематики наиболее важным является то обстоятельство, что различие во взглядах на жанр изначально обуславливало относительную автономность музыкального ряда. И не случайным представляется факт стремительного превращения партитуры телебалета в самостоятельное симфоническое произведение. «Женитьба Бальзамина» в виде сюиты была исполнена фактически сразу же после телепремьеры 29 апреля 1990 года в Большом зале Ленинградской филармонии (исполнитель — Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии; дирижер Равиль Мартынов), т. е. за несколько дней до премьерного показа хореографической версии в Новосибирском театре (8 мая).

Сюита, прозвучавшая в филармонии, имеет характерные отличия и от телевизионной канвы сюжета, и от балетной. Эти отличия определяются следующими обстоятельствами: с одной стороны, — необходимостью структурировать материал для последовательного иллюстрирования развития сюжета, с другой, — потребностью выстроить симфоническую версию как циклическую форму, обладающую автономным музыкальным содержанием, наконец, как уже указывалось, — подчеркнуть значимость лирического начала, сконцентрировав внимание слушателя не столько на комических ситуациях, сколько на объемном психологическом портрете главного героя во всех его трех (на людях, в мечтах, в рефлексии несчастливой судьбы) ипостасях.

Для сравнения представим все три версии содержания «Женитьбы Бальзамина».

Телеверсия А. Белинского в хореографии О. Тимуришина:

1. «Стонет сизый голубочек» (за кадром, на титрах).
2. Утреннее шествие.
3. Выход Миши.
4. «Стонет сизый голубочек».
5. Сваха.
6. Менуэт.
7. Первая интермедия свахи.
8. Танец благородной девицы.
9. Матлот.
10. Вариация Миши.
11. Полька с поцелуями.
12. Дядя с канканом.
13. Пророчество.
14. Сон первый («Полководец»).
15. Баня. Похищение невест.
16. Трактир.
17. Сон второй («Трубадур»).
18. Пророчество.
19. Белотелова и сваха.
20. Гадание.
21. Пророчество.
22. Дуэт Белотеловой и Бальзамина.
23. Свадебное шествие.
24. Финал («Стонет сизый голубочек»).
25. Сваха (фрагмент на титрах).

Балет В. Бударина и А. Белинского¹:

1. Утреннее шествие.
2. Выход Миши.
3. «Стонет сизый голубочек».
4. Сваха.
5. Менуэт.
6. Первая интермедия свахи.
7. Матлот.
8. Вторая интермедия свахи.
9. Танец благородной девицы.

¹ Последовательность номеров соответствует авторской партитуре В. Гаврилина, опубликованной в т. 7 «Собрания сочинений» (см.: [3, с. 411]).

10. Третья интермедия свахи.
11. Вариация Миши.
12. Полька с поцелуями.
13. Дядя с канканом.
14. Часы.
15. Сон первый («Полководец»).
16. Пророчество.
17. Баня. Похищение невест.
18. Часы.
19. Сон второй («Хота»).
20. Пророчество.
21. Трактир.
22. Часы.
23. Сон третий («Трубадур»).
24. Пророчество.
25. Гадание.
26. Белотелова и сваха.
27. Пророчество.
28. Дуэт Белотеловой и Бальзамина.
29. Свадебное шествие.
30. Финал («Стонет сизый голубочек»).

Сюита из балета «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина²:

1. Утро большого города, или Женихи и невесты.
2. Первый выход Миши Бальзамина, или «Себя показать, людей поглядеть» (Бальзамина на прогулке).
3. «Жизнь веселая настала».
4. Замоскворецкий менуэт.
5. Матлотка.
6. Индийка.
7. Щенячий вальс.
8. Полька-пипирка.
9. Стародежь-молодежь.
10. Тоска жизни.
11. Сны. Часы.
12. Сон трубадура.
13. Сон полководца.

² Воспроизводятся названия номеров, данные В. Гаврилиным и опубликованные в каталоге его сочинений (см.: [4, с. 15–16]).

14. Сон кабальеро.
15. Свадебное шествие, бегство жениха и торжество справедливости.
16. «Стонет сизый голубочек».
17. Конец и занавес.

Обратимся к проблеме структуры. Вполне объяснимо, что количество номеров в сюите сокращено. Ее компактность обусловлена требованиями концертной сцены. Последовательность номеров в целом соответствует сценарию как телебалета, так и хореографического действия, тем самым позволяя слушателю «проследить» за основными перипетиями комедии и приключениями главного персонажа. Как отмечает А. Демидов, «...характерной чертой инструментальной версии произведения является четко сформулированная программность в названиях номеров, которые могут отражать сюжет произведения («Свадебное шествие, бегство жениха и торжество справедливости»), внутреннее состояние героев («Тоска жизни»), а также быть первой строкой подтекстовки музыкальной темы («Жизнь веселая настала»)» [5, с. 103]. Однако, что примечательно, композитор изымает все номера, связанные с образом Домны Белотеловой, т. е. купирует материал, обладающий фарсовыми свойствами. Это позволяет усилить лирическую линию и сконцентрировать внимание слушателя на портрете Миши Бальзаминова, его мечтах о любви, оставшейся несбыточной.

Таким образом, форма авторского варианта сюиты и ее драматургия оказываются в прямой связи с центральным импульсом содержания максимально высветить внутренний мир Миши, по отношению к которому внешние события (предательство возлюбленной и приятеля, лукавство свахи, грубые выходки дяди сестер Пеженовых) агрессивны и враждебны. Одновременно учитываются законы музыкального развития крупной формы, требующие тематических арок, последовательности трансформаций материала, наличия контрастов и кульминационных вершин, одновременно дробящих и стягивающих форму. В этом плане сюиту можно разделить на пять самостоятельных разделов. Первые три номера выполняют функцию экспозиции (место действия – герой – его визави-Сваха). Это завязка действия. Ему соответствуют 1, 2, 4 номера балета. Следующие пять номеров – жанровый раздел, своего рода сюита внутри сюиты, в вихре танца представляющая перипетии любовной истории Миши (это номера: 5; 7; 9; 11; 12 партитуры балета). Номера 9 (13) и 10 (21) – драматический центр, кульминация действия – крушение мечты. Следующие четыре (14; 23; 15; 19) номера «Сны» – выход за пределы реальности; галлюцинации, вызванные острым чувством неосуществимости надежд. Последние три номера – финал, представляющий собой двойную кульминацию всего произведения. «Свадебное шествие» – бравурное завершение линии внешнего мира, ложный счастливый конец (в партитуре балета номер 29).

Номер 16 (30) «Стонет сизый голубочек» — драматическая развязка. Здесь трепетное, «жалостное пение» народных инструментов как будто бы выводит водевильный сюжет за пределы жанрового канона: счастливый конец оборачивается внутренней трагедией. А. Демидов в отношении инструментовки этой части пишет: «На протяжении всего балета “Женитьба Бальзамина” звучание народных инструментов сопровождало главного героя и их использование в “Финале”, который является психологической кульминацией всего произведения³, становится своеобразной квинтэссенцией тембровой драматургии. В последнем номере балета главный герой остается наедине с самим собой. В. А. Гаврилин с помощью жанрового обобщения пытается уйти от прямолинейного противопоставления внешнего проявления и внутреннего мира Миши Бальзамина. Хотя предыдущее использование народных инструментов при характеристике главного героя подчеркивало взаимосвязь его поведения и душевных переживаний, появление темы “тоски” в исполнении балалайки ставит окончательную точку в психологической канве балета. Несмотря на произошедшее событие, состояние главного героя не только не изменилось, но и приобрело оттенок безысходности» [6, с. 113].

Рассмотрение под этим углом зрения всего финального раздела оркестровой сюиты неизбежно приводит к постановке вопроса о функции и содержании последнего номера «Конец и занавес». Дело в том, что партитура, по которой исполнялась сюита в авторской версии, не сохранилась. Возможно, ее и вовсе не было, а дирижер работал с партитурой всего балета, содержащей авторские указания последовательности частей. Не исключено, что сюита заканчивалась фрагментом из «Свахи», как в телефильме. Но, скорее всего, учитывая отсутствие в содержании сюиты номера «Баня. Похищение невест», авторская версия заканчивалась именно этим номером, включающим в себя весь жанровый спектр тематизма «Женитьбы». Казалось бы, это нарушало стройность лирической концепции. Но, как представляется, наличие остроумного, характерного финала было связано с неизбежным требованием концертной сцены и публики, ожидающих эффектную концовку tutti. С другой стороны, удовлетворялись требования театральной условности, предполагающей, что за драматической развязкой следует катарсис. Композитор тем самым словно даровал публике надежду на то, что счастье все-таки возможно...

Подведем итог. Драматургическая канва сюиты действительно отличается от фильма и балета, хотя совпадает с ними в узловых точках сюжета. Сравнительный взгляд на содержание различных версий «Женитьбы» подводит

³ «Для многих произведений В. А. Гаврилина характерен двойной финал: предпоследний номер обычно выступает в роли сюжетно-сценической развязки, а завершающий — как психологический финал, раскрывающий внутренние переживания героев» [6, с. 113].

к выводу о том, что в оркестровой редакции композитор стремился конкретизировать свое глубоко личное сочувственное отношение к центральному персонажу, а его лейтмотив («Стонет сизый голубочек») обобщенно трактовал как лейтмотив «обреченной мечты» [6, с. 130], который, в свою очередь, можно назвать лейтмотивом всего творчества Гаврилина. Одновременно оркестровая сюита, порядок частей которой был определен самим автором, указывает на его желание воплотить замысел, мигрирующий в контекст инструментального развития, в большей степени насыщенного психологическими нюансами. В этом драматургическом векторе угадывается общее свойство метода Гаврилина, стремившегося встать над традиционными жанровыми рамками вокального цикла, оратории, водевиля, балета, сюиты и т. п., о чем писал, в частности, А. Т. Тевосян: «Жанровая свобода делала проблематичным осуществление новых жанров на старых территориях...» [7, с. 438]. Структура сюиты 1990-го года в этом смысле свидетельствует о существовании вполне автономного в художественном смысле произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилин В. А. О музыке и не только... Записи разных лет / сост.: Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. СПб.: Дума, 2001. 340 с.
2. Белов Г. Г. В балете — водевиль? Да! // Гаврилин В. А. Собрание сочинений / под общ. ред. Г. Г. Белова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 7. С. 8–11.
3. «Женитьба Бальзаминова»: балет в двух действиях. Партитура // Гаврилин В. А. Собрание сочинений / под общ. ред. Г. Г. Белова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 7. 412 с.
4. Валерий Гаврилин: каталог сочинений. 2-е изд., испр. и доп. / сост. Н. Е. Гаврилина. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 128 с.
5. Демидов А. М. Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина: дисс. ... канд. искусствоведения / Ростовская гос. консерватория. Ростов-на-Дону. 2015. 255 с.
6. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 456 с.
7. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / отв. ред. Г. Г. Белов; ред.-сост. Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 616 с.

REFERENCES

1. Gavrilin V. A. O muzy`ke i ne tol`ko... Zapisi razny`x let / sost.: N. E. Gavrilina, V. G. Maksimov. SPb.: Duma, 2001. 340 s.

2. *Belov G. G. V balete — vodevil`? Da! // Gavrilin V. A. Sobraie sochinenij / pod obshh. red. G. G. Belova. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2013. T. 7. S. 8–11.*
3. *«Zhenit`ba Bal`zaminova»: balet v dvux dejstviyax. Partitura // Gavrilin V. A. Sobraie sochinenij / pod obshh. red. G. G. Belova. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2013. T. 7. 412 s.*
4. *Valerij Gavrilin: katalog sochinenij. 2-e izd., ispr. i dop. / sost. N. E. Gavrulina. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2016. 128 s.*
5. *Demidov A. M. Narodny`e instrumenty` v tvorchestve V. A. Gavrulina: diss. ... kand. iskusstvovedeniya / Rostovskaya gos. konservatoriya. Rostov-na-Donu. 2015. 255 s.*
6. *Gavrilin V. A. Slushaya serdsem... Stat`i. Vy`stupleniya. Interv`yu. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2005. 456 s.*
7. *Tevosyan A. T. Perezvony`: zhizn`, tvorchestvo, vzglyady` Valeriya Gavrulina / otv. red. G. G. Belov; red.-sost. Ya. L. Butovskij, N. E. Gavrulina. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2009. 616 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Воробьев И. С. — д-р искусствоведения, проф. каф. теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; izspbgorv@mail.ru

ORCID 0000-0002-8480-916X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vorobyov I. S. — Dr. Sci. (Art), Prof. at the Theory of Music Chair of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; izspbgorv@mail.ru

ORCID 0000-0002-8480-916X