

УДК 792.8

ВОКАЛИЗ И ВОКАЛЬНО-РЕЧЕВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛЕТОВ «ДОМ У ДОРОГИ» В. ГАВРИЛИНА, «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ» В. УСПЕНСКОГО, «ДУБРОВСКИЙ» В. КИКТЫ

Горн А. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья обращена к трем («Дом у дороги» В. Гаврилина, «Летят журавли» В. Успенского, «Дубровский» В. Кикты) балетам российских композиторов, включающих в свою звуковую художественную ткань сольные и хоровые вокализы, а также вокально-речевые элементы (распевание и проговаривание поэтического текста, крик). В каждом случае эти нетипичные для балета выразительные средства были привлечены композиторами в соответствии с особенностями содержания и поэтики литературных первоисточников, а также с собственной музыкальной индивидуальностью. Выявлено, что при общих тенденциях в обращении с жанром вокализа композиторы неодинаково, но убедительно в художественном аспекте используют его выразительные и драматургические возможности.

Ключевые слова: В. Гаврилин, В. Успенский, В. Кикта, балет, вокализ, вокализация, речь, хор.

VOCALIZATION AND VOCAL-SPEECH ELEMENTS IN THE ARTISTIC SPACE OF BALLET *HOUSE BY THE ROAD* BY V. GAVRILIN, *CRANES ARE FLYING* BY V. USPENSKY, *DUBROVSKY* BY V. KIKTA

Горн А. В.¹

¹Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

The article is devoted to three ballets of Russian composers, namely *House by the Road* by V. Gavrilin, *Cranes Fly* by V. Uspensky, *Dubrovsky* by V. Kiktya, which include solo and choral vocalizations in their sound artistic fabric, as well as vocal and speech elements (chanting and pronouncing poetic text, screaming). In each case, these non-typical expressive means were attracted by composers in accordance with the peculiarities of the content and poetics of literary primary sources, as well as their own musical personality. It has been revealed that with general trends in the treatment of the vocalization genre, composers use its expressive and dramatic possibilities differently, but convincingly in the artistic aspect.

Keywords: V. Gavrilin, V. Uspensky, V. Kikta, ballet, vocalization, vocalization, speech, choir.

Активное взаимодействие между различными жанрами и видами искусства, ставшее характерной особенностью культуры XX века, не миновало и балет, проявлением «жанровой свободы» которого можно назвать внедрение в его многокомпонентную ткань певческого и речевого элементов. После обязательного присутствия в музыкально-хореографических спектаклях позднего Возрождения и барокко, постепенного вытеснения в эпоху классицизма и практически полного исчезновения в романтическом XIX столетии человеческий голос вернулся в балет, принимая на себя различные образно-драматургические функции, демонстрируя довольно широкий спектр вариантов и форм воплощения. Уже более ста лет голос пропевает, декламирует, проговаривает вербальный текст, интонирует с закрытым/полузакрытым ртом или вокализирует междометия и отдельные звуки, образуя в музыкальной ткани балета особый голосовой слой, варьирующийся по объему от нескольких тактов, до масштабных хоровых, ансамблевых или сольных вокально-инструментальных¹ номеров и сцен.

Проникновение в балетную партитуру такого жанра, как вокализ, кажется, на первый взгляд, несколько неожиданным в силу жанровой природы последнего, однако, благодаря специфической выразительности и совершенно особому эмоциональному заряду, вокальная пьеса «прижилась» на музыкальной территории хореографического спектакля².

Принадлежащий певческой сфере, вокализ является в своем роде пограничным жанром, типологически неоднозначным, занимающим промежуточное положение между «чистым» и взаимодействующим видами музыки, так как полноценный вербальный ряд в нем отсутствует, но экстрамузыкальные элементы (слоги и названия тонов) в звуковой ткани имеются, не говоря о программных названиях вокализов, отсылающих в том числе к танцевально-пластическим образам³.

Этимологически название жанра восходит к латинскому *vocalis*, означающему «гласный звук; звучащий, поющий», или «издающий звук, говорящий». Известны два модуса вокализа – конструктивный и художественный, что отражено в современном определении жанра, где он обозначен как вокальное упражнение без словесного текста, а также как вокальная концертная пьеса, исполняемая на один или несколько гласных

¹ Иногда вокальным номерам балетов предписано звучание *a capella*.

² Художественное использование средств сольного и хорового вокализов в ряде балетов, созданных отечественными композиторами в XX – XXI веках, рассмотрено в диссертации В. Красова (см.: [1, с. 37; 48–52]).

³ Глубокому и многостороннему исследованию вокализа, его генезису, типологии, жанровым разновидностям, национальным и историческим модификациям посвящена диссертационная работа А. Гусевой [2].

звуков» [3, с. 203]. Происхождение вокализа определило его последующую судьбу: функциональность, художественно-выразительный потенциал, неуклонно расширяющийся за последние сто лет. Ученые выводят генеалогию вокализа из средневековой практики сольфеджио, молитвенных юбилиационных распевов, а на более позднем этапе, непосредственно подготовившим рождение жанра, – из фиоритур и колоратур оперного *bel canto*. Косвенно, скрыто на формирование вокализа повлияли и фольклорные лирические жанры, подразумевающие обширный внутристологовой распев⁴ – вокализацию. Таким образом, жанр складывался из музыкальных элементов, изначальная функция которых связана с выражением сильных эмоций – ликованием, яростью, гневом и др. Интенсивно развиваясь в романтическую эпоху, вокализ перешагнул затем собственно вокальные границы, представив сочинения не только смешанного состава, но и чисто инструментального исполнительского назначения⁵. Вокализ предстал и в хоровой ипостаси, вовлекаясь в симфоническую и музыкально-театральную сферы⁶.

Примечательно соединение в вокализе двух важнейших качеств, определяющих его «лицо»: повышенная экспрессия голосового высказывания и концертно-артистическая виртуозность. «Звук вокализа, – пишет Ариадна Гусева, – балансирует на грани тончайшей нюансировки и концертного виртуозного блеска, а его лексика демонстрирует различные пути взаимодействия вокального и инструментального типов интонирования» [2, с. 16]. Звуковая детализация эмоции, свойственная вокализу, часто приобретающая скрытый или явный оттенок виртуозности, удивительным образом перекликается с искусством балета, его «укрупненной» экспрессией телесно-пластического высказывания, включающего и танцевальную виртуозность. Последнее создало предпосылки к сближению двух разномасштабных бессловесных жанров. Однако главными основаниями для включения вокализа в художественное пространство балета стали идеиний замысел и содержание музыкально-хореографической постановки, особенности ее литературного первоисточника и специфика композиторских жанровых интересов – тяготение к вокальным формам творчества.

Представляется, что воздействие именно таких художественных и биографических факторов наблюдается в музыкальной партитуре Валерия Гаврилина, созданной для фильма-балета «Дом у дороги», премьера которого состоялась в 1984 году. (Сценарист и режиссер – Александр Белинский,

⁴ Подобный прием мелодического развития свойствен русским протяжным песням, а также притчаниям, относящимся к фольклорным традициям некоторых регионов России, в частности, Беломорья [4].

⁵ Например, «Вокализ для фортепиано до мажор», оп. 198 А. Хачатуриана.

⁶ Рассуждая о хоровом вокализе, включенном в музыкально-театральные, вокально-симфонические и хоровые жанры, В. Красов определяет его как особое *средство художественной выразительности* [1, с. 19], близкое по сути к приему вокализации, обогащающее и несколько трансформирующее основной жанр произведения.

балетмейстер – Владимир Васильев.) Музыкальное решение с разнообразным применением вокала⁷ – пропетого текста, слоговой вокализации и собственно вокализа, являющимся одним из одиннадцати номеров балета, было рождено и глубинной принадлежностью гаврилинского дарования вокальной сфере⁸, проявившейся в великолепном мелодическом даре, «“проникающей способности” каждой фразы, мотива, музыкального слова» [5, с. 76], и особым образом, эмоциональным, языковым строем одноименной поэмы Александра Твардовского, лежащей в основе балетного сценария.

Предложение написать балетную музыку, посвященную героям военной поэзии Твардовского, было воспринято Гаврилиным без особого энтузиазма, поскольку речь первоначально шла о музыкально-хореографическом воплощении всенародного любимца Василия Теркина и подвигах его боевых товарищей, а героика, как отмечает О. Гладкова, «всегда удавалась автору натужно» [5, с. 14]. Лишь после того, как открытая героичность и многоплановость сочинения «Василий Теркин. Книга про бойца» сменилась камерностью другого опуса поэта – «Дома у дороги», было достигнуто внутреннее согласие музыканта с содержанием телевизионно-балетного проекта, ибо «мир маленького, обыкновенного человека – не лидера и не духовного титана – интересовал Гаврилина всегда» [5, с. 18].

Поэма «Дом у дороги», которую А. Твардовский начал в 1942 году и закончил лишь в 1946-м, приходится на период, когда в лирике его строк все сильнее начинают звучать ноты трагизма, ставшего возможным «в связи с изменением хода войны и возросшим в обществе оптимизмом» [7, с. 28]. Автором, по его словам, руководило желание «рассказать сильно и горько о муках простой русской семьи, о людях, долго и терпеливо ожидавших счастья, на чью долю выпало столько войн, переворотов, испытаний» [8, с. 118]. Образно-эмоциональная «пронзительность» поэмы связана не с военно-фронтовым героизмом, а подвигом иного рода – сохранением тепла и животворящих сил человеческой души в атмосфере разрушения и уничтожения. Смысловой посыл поэмы метафорически выражен в образе семейного дома, который остается с человеком всегда – на передовой и в плену, стоящий у дороги и перемещающийся по ней. В то же время данная поэма наполнена, по замечанию В. Акаткина, особым эпическим лиризмом, основанным на жизнеутверждающем мироощущении Твардовского [9, с. 82].

Содержание поэмы в балете предстает как цепь ярких эпизодов прошлого и настоящего: тихая, почти идиллическая радость созидания (утренний покос),

⁷ Отметим также присутствие и поэтического звучащего слова: чтение фрагментов первой главы поэмы на вступительных кадрах фильма, сопровождающихся портретами А. Твардовского разных лет.

⁸ Сейчас это представляется удивительным, но композитор не сразу почувствовал себя органично в области вокальной музыки, которую, по его утверждению, никогда не собирался писать, а к вокальным жанрам испытывал в консерваторские годы «стойкий иммунитет» (см.: [6, с. 117; 128]).

веселье сельского праздника, проникновенная любовная лирика («Материнская песня»), тревожно-горестный «Набат», драматизм сцен баталии, а затем плены, грусть одинокого ожидания, смешанная с надеждой на встречу и потаенной болью. Последняя из названных картин открывает и замыкает произведение, закольцовывая его на эмоциональном многоточии.

Сам поэт называл это сочинение «песней» – жанром, художественное воздействие которого особенно ощутимо, благодаря проходящему через все девять глав поэмы рефрену из народно-песенных строк: «Коси коса пока роса, Роса долой – И мы домой». Звуковые символы, наполнившие поэтический текст Твардовского, такие как голос, песнь, вой, плач, набат, поющий патефон, скрипящая кибитка, артиллерийская пальба, гремящее оружие, варьируясь и повторяясь, составили особый смысловой ряд сочинения, в котором важнейшими стали «голос», «песнь», «плач».

Валерий Гаврилин поддержал лирико-поэтическую идею произведения, ответив на специфическую русскуюность тона Твардовского и выделение им голосового начала как живой человеческой энергии, целым комплексом музыкальных приемов и средств, включая введение вокала. «Голос» проявился в песенности большинства музыкальных тем балета. Важнейшие из них – будничный, по-деревенски простенький и одновременно щемящий вальс, ставший лейтобразом и музыкальным рефреном всей композиции⁹, ласковая лирическая колыбельная, а также напев второго номера балета «Коси, коса...» – цитата из песни «Лето», входящей в ранее созданный композитором вокальный цикл «Времена года». Крайние разделы данного балетного номера основаны на интонировании вокалисткой текста поэтического рефрена, а средняя часть представляет собой вокализацию гласного звука «а», развивающую первоначальное интонационное зерно и значительно расширяющую звуковое пространство мелодии. Изысканное по звукописи оркестровое сопровождение вокала в этом номере, наполненное тихими глиссандо арфы, звенящими кластерами баяна, челистей, колоколов и «невесомыми» трелями многослойных *divisi* скрипок, создают удивительную звуковую картину счастья, когда поет и душа, и само пространство. В хореографии сердечное и трудовое согласие людей воплощает дуэт главных героев, который обрамляют кадры утреннего сбора крестьян на косьбу, воссозданного лаконичной, выразительной пластикой мужского и женского кордебалета. О вокальном, голосовом в партитуре Гаврилина говорят и фактурно выделенные, порой «обнаженные» мелодии инструментального ряда, выступающие как во вполне традиционном тембровом освещении – гобой, английский рожок, валторна, так и в более редких тембрах – баян, электромеханическое фортепиано, гусли, челиста. Интонации причитаний, смешанные с тревожными призывами, заполнили

⁹ Примечательно, что тема вальса выросла, по словам Гаврилина, из подголоска к мелодии знаменитой народной песни «Рябина». Композитор сказал об этом в личной беседе киноведу Я. Л. Бутовскому. См. об этом: [9, с. 111].

шестой номер – «Набат», хореографически решенный как кружение женщин и мужчин, подобных подстрелянным птицам. Седьмой эпизод – батальный – своим жестким, «басурманским» остинато оркестрового тутти подводит к драматической кульминации балета – восьмому номеру «Плен». На фоне жутковатой трехдольной пульсации литавр, с сухой, краткой дробью малого барабана в начале такта разворачивается вокализ, сыгранный композитором для партитуры. В этом номере Гаврилин отступил от содержания текста Твардовского, представившего аналогичный эпизод в плену как мысленный диалог матери с новорожденным сыном. В глубокой печали горько-скорбных, почти причетных мелодических оборотов и страстном восходящем пассаже вокализа сосредоточилось, по замыслу Гаврилина, звуковое воплощение женщины-солдатки, матери, России¹⁰. «Инструменты, – пишет О. Гладкова, – в бессильи немоты, уступали место голосу. Он плыл, будоражил, звенел духовным камертоном в своей кристальной, нестерпимой белизне, смешавшей все тембровые краски» [5, с. 304]. Экспрессию музыки в эпизоде поддерживает хореография, «рисующая» рождение ребенка в неволе: пленные мужчины поднимают на руках будущую мать, баюкая ее и защищая. В конце пьесы, когда голос вокалистки умолкает, тихим, «бесплотным» звучанием вступает арфа, интонируя знакомый вальс, а пленные женщины, сгрудившиеся вокруг геройни, расступаются, пропуская ее вперед с младенцем на руках¹¹.

В этом балете, как и поэме Твардовского, голос становится символом живой души, лиющейся и страдающей. Показательно включение композитором в ткань произведения не только музыки с текстом («Коси, коса...»), но и бестекстового пения, по-особому подчеркнувшего существенные аспекты поэтического первоисточника. Кроме локального усиления лирики или драматизма, вокализ, как и вокализация, привнесли в «Дом у дороги» В. Гаврилина, называемый и «балетом-размышлением», и «балетом-

¹⁰ Данный эпизод, как представляется, резонирует с эмоцией боли, зашифрованной в поэтических строках Твардовского по всей поэме, выраженной репликами от автора, упоминаниями о детском плаче или бабьем вое, гулкой и всепроникающей тоске, охватившей главного героя в finale произведения.

¹¹ Образ «Мадонны с младенцем», мгновенно возникающий при этом в сознании зрителей, усилен предшествующим экспрессивным вокализом, обозначившим глубинный религиозный подтекст эпизода, связь с идеями христианского мужества, страдания, любви.

воспоминанием», обобщенную, «имманентную вокальную эмоцию»¹² [11, с. 112], отвечающую лиро-эпической¹³ экспрессии текста Твардовского.

Близким по значению становится включение вокализа в хореографическую поэму Владислава Успенского «Летят журавли», основанную на пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Либреттистами в этой театральной работе, символическая премьера которой состоялась 9 мая 1985 года, выступили выдающийся мастер балета Игорь Бельский и Юрий Петухов – яркий, опытный танцовщик, исполнивший в спектакле одну из главных ролей (Борис) и дебютировавший в проекте как балетмейстер-постановщик. Пьеса Розова, написанная вскоре после войны и уже получившая к середине 1980-х годов многократную сценическую и прекрасную кинематографическую интерпретацию, была прочитана создателями двухчастной хореографической постановки как легенда, притча, а потому тон балета получился лиро-эпическим. «Эпическое, – писал Михаил Бялик, – в неторопливом развертывании событий, в возвышенном строе повествования, приподнятого над обыденностью, в обобщенной до значения символа передаче состояний и ситуаций. Лирическое же проявляется в сердечной трепетности музыкальной интонации и хореографической пластики» [12, с. 33].

Звуковой мир балета, создаваемый классическими и современными приемами работы с выразительным тематическим материалом¹⁴, разнообразными оркестрово-тембровыми красками¹⁵, Владислав Успенский дополнил человеческим голосом: пением и декламированием стихотворного текста. Второе из названного частично наполняет сцены прощания и ожидания, третий (от ц. 61¹⁶) и четвертый (до ц. 69) номера первой части, когда строки военного стихотворения К. Симонова «Из дневника» (1941), читаемого хористами, наплывают на сумрачный, тяжелый рокот оркестра. «Синий свет на платформах, Белорусский вокзал. ...Кто-то долго целует. “Как ты сказал? – Милый, потише...” И мельканье подножек. И ответа уже не услышать...»¹⁷ [13, с. 33–34]. Поэтами и исследователями, филологами, лингвистами, давно

¹² Несмотря на свободу от поэтического или прозаического «слова», образно-эмоциональное содержание вокализа зависит от таких внемузыкальных, вербальных элементов, как слоги, названия нот, гласные и междометия, каждый из которых обладает широким смысловым и выразительным спектром. В некотором художественном «зазоре» между данными вербальными элементами и собственно музыкальным текстом (мелодической линией, аккомпанементом) возникает обобщенная имманентно-музыкальная эмоция.

¹³ Эпичность, безусловно, подчеркивала и упомянутая ранее декламация поэтических строк Твардовского, звучащих на титрах телебалета, словно авторский эпиграф, а также как слово, «раскрытое» в последующую музыку, уступающее ей художественную инициативу в лирике.

¹⁴ В частности, ограниченную алеаторику.

¹⁵ Помимо традиционных инструментов симфонического оркестра, в тембровый комплекс включены фортепиано, орган, синтезатор.

¹⁶ Обозначения музыкальных фрагментов даны по клавишу балета: [13].

¹⁷ Стихотворение использовано в балете в сокращенном виде – без начальной строфы.

отмечена значимость звукового строя стиха, его фонетической стороны¹⁸, которая играет в художественном облике сочинения иногда большую роль, чем смысловое содержание слов. «Сила звука проявляется в том, что он усиливает впечатление, возникающее от семантики слова. Но в ряде случаев звук ведет за собой смысл, он (смысл. – А. Г.) оформляется под влиянием звука» [15, с. 186]. Так, анафорические стихотворные строки («и...и...и...и...»)¹⁹ не только создают эффект ускоренного движения, но и рисуют звуковой образ катастрофичности происходящего²⁰. Точно «схваченную» поэтом напряженную атмосферу, выраженную лексикой и музыкой стиха, в которой мучительная тревога, тяжесть расставания соединились с жестокостью военных реалий, композитор претворил хоровой разноголосицей солдатской колонны, указав, что строки К. Симонова «каждый артист хора произносит индивидуально, произвольно вступая, повторяя их по желанию и меняя динамику от pp до ff» [13, с. 33]²¹. Речевое интонирование поэтических фраз и поддерживающая их тревожно-напряженная оркестровая партия, образовали совершенно особую музыку, пронизанную одновременно страстной заклинательностью, драматической остротой переживания и хроникальной отстраненностью.

Пение в балете «Летят журавли» – исключительно без слов. Успенский использует три исполнительских варианта вокализа. Первый, – вокализ-дуэт, звучащий *a capella*, открывает «Прелюдию» балета и составляет ее крайние разделы. Сопрано и баритон интонируют важнейшую лирическую тему произведения, представляющую обобщенный образ любви, верности, сердечной теплоты. В диалоге мужского и женского голосов слышится нежность, надежда на счастье и скрытая тревога. Дальнейшее появление мелодии вокализа в изначальном, певческом исполнении подчеркивает важные событийные и смысловые «точки» произведения. Это происходит в «Интерлюдии», рисующей всеобщее смятение во время первых бомбёжек, когда Вероника, Борис и Марк пытаются найти друг друга (ц. 47): мелодические фразы сопрано и баритона чередуются с грозным tremolo оркестра в динамике *fortissimo*. Вокализ – мелодия любви – звучит и в «Прелюдии» ко второй части

¹⁸ В частности, филолог Е. В. Крисanova отмечает, что «звуковая ткань текста в поэзии “не безразлична”. Стихотворная фоника тяготеет к формированию единичного, индивидуально неповторимого фонетического облика произведения» [14, с. 240].

¹⁹ И с убитого каска: бери!

И его же винтовка – бери!
И бомбёжка – весь день,
И всю ночь, до рассвета [13, с. 36–37].

²⁰ Примечательно, что звуко-поэтическое решение Симонова оказалось, в известной мере, близко семантическому представлению о гласных звуках русского языка такого ученого, как М. В. Ломоносов, считавшего, что учащение письмен «и», «е», «ю» способствует к изображению нежности, ласкательности, *плачевности* (выделено нами. – А. Г.) или малых вещей [16].

²¹ Процесс трансформации композитором читаемого (а не пропеваемого!) стихотворного текста, изменение его мелодики, может быть уподоблен варьированию чужой музыкальной темы, сопряженному с преобразованиями ее звуковых параметров.

балета, словно новый зacin-напоминание рассказчика²², и в номере «Последний бой» (вторая часть, ц. 38), интонируемый лишь *сопрано*. Именно в сольном варианте данная тема получает наиболее развернутое, лирически проникновенное звучание. Примечательно, что на этот раз мелодию сопровождают инструментальные аккорды, подчеркивающие глубину и горечь одиночества Вероники²³. Весьма символично, что интонации вокализа обнаруживают родство с мелодической «заставкой» из знаменитой песни Я. Френкеля на стихи Р. Гамзатова «Журавли»²⁴, текст которых стал своеобразным эпиграфом спектакля²⁵. Интонационный материал начального вокализа воздействует на многие последующие музыкальные темы, связанные со сферой действия, в частности на *тему Журавля* – метафорический образ бойцов – защитников Отечества, «с кровавых не пришедших полей», а также, по замечанию И. Лихачевой, «символ человеческой памяти и совести» [18, с. 148]. Именно эта тема, неоднократно появляющаяся и активно развивающаяся в звуковой ткани балета, становится основой для скорбно-драматической хоровой вокализации на звук «а» в момент смерти Бориса («Последний бой», ц. 37) и в просветленном эпическом финале балета «Вечно живые», являющем собой хоровой вокализ. Тема Журавля²⁶ звучит в последнем номере балета величественно и гимнично: хоровое интонирование поддержано оркестром и органом, символически закрепляя этим тембровым «сплавом» нравственную силу людей.

Владислав Успенский привлекает различные варианты голосового интонирования, которые помогают детализовать звуковой мир спектакля, добавить в него выразительные реалистические нюансы, а также усилить музыкальную драматургию. Вокализ хора, сопровождаемый звучанием инструментов, воплощает павших героев, память о которых дает силу живым, в то время как негативные силы военного разрушения выражены только оркестровыми средствами. Женское и мужское вокальное соло (Борис, Вероника) противопоставлены в балете сольному тембрю рояля, характеризующего Марка-пианиста, который после предательства друга утрачивает свой музыкальный дар²⁷. Можно говорить о некоторой

²² Напомним, что по сюжету первая часть хореографической поэмы закончилась изменой Вероники, уступившей любовным притязаниям Марка.

²³ Напомним, что все предыдущие варианты проводились без инструментальной поддержки (строго *a capella* или в чередовании с оркестровой звучностью).

²⁴ Наблюдение М. Г. Бялика (см.: [12, с. 33]).

²⁵ Интонационная арка, возникающая между начальным вокализом и произведением Я. Френкеля, еще более укрепляет песенную стилистику в музыкальном материале балета, которая, как отмечает Д. Воробьев, определила характер хореографического решения спектакля [17, с. 3].

²⁶ Один из ее мелодических вариантов.

²⁷ В хореографии это выразительно подчеркнуто монологом Марка, разворачивающимся почти в полной тишине, нарушенной бесформенным звучанием струн рояля, по которому ударяют палочками от литавр.

инверсионности использования Успенским сольных тембров – певческих и инструментальных. Так, вокал в балете звучит лирически проникновенно, но мужественно и сдержанно, а рояль, постоянно сопровождающий Марка, воплощающий его артистическую, пылкую и самолюбивую натуру, создает образ по-театральному аффектированный и неуместный в обстановке военного времени²⁸.

Вокально-речевые эпизоды балета, пронизанного симфонической динамикой образно-драматургического развертывания, подчеркивают лирические и драматические стороны²⁹ в музыкально-хореографическом повествовании, а включение хора усиливает эпичность произведения. Бессловесное, одухотворенно-возвышенное пение в балете «Летят журавли» – сольное и хоровое – во многом определило поэмный строй, выбранный авторами балетной постановки при работе с ярким драматургическим материалом.

Духовно-возвышенным, мистическим смыслом наполнен финал балета Валерия Кикты «Дубровский»³⁰, являющий собой хоровой вокализ. Произведение, поставленное силами Горьковского театра оперы и балета в августе 1984 года Алексеем Бадраком, было создано по одноименному роману А. С. Пушкина. Введение в балетную партитуру хорового пения без слов было вызвано не только тяготением композитора к данной жанровой сфере³¹, но и проблемой либретто, над которым совместно работали композитор и балетмейстер-постановщик: последняя глава романа «Дубровский», как известно, не была окончена автором. «В итоге, – отмечает Е. Николаева, – заключительная сцена приобрела символически обобщенный характер благодаря завершению важнейшей драматической линии спектакля – темы «святости семейства», связанной с образами Матери и Отца Владимира Дубровского» [19, с. 130–131]³². Хоровое решение подчеркнуло также особое

²⁸ В художественной практике чаще встречаются варианты с противоположной трактовкой вокального и инструментального тембров: певческий голос символизирует более высокую экспрессию в сравнении с инструментальным звучанием.

²⁹ Упомянем также о таком голосовом проявлении в балете Успенского, как крик, используемом для драматизации хореографического действия: в разгар свадебного торжества (вторая часть, № 1 «Свадьба», 12 тактов от ц. 12). Вероника вскрикивает, словно придя в себя, осознавая неестественность и фальшивость бракосочетания с нелюбимым.

³⁰ Структура балета: два акта, шесть картин.

³¹ В своем балетном творчестве композитор неоднократно обращается к вокальному звучанию: хоровому и сольному. Кроме «Дубровского» вокал включен в такие балетные партитуры, как «Свет мой, Мария» (1984), «Святая Олеся» («Полесская колдунья») (1988), «Владимир Креститель» (1990), «Откровения» («Моление о чаше») (1990), «Андрей Рублев» (2016). В последнем из названных сочинений, своеобразная архитектоника, а также оригинальная звуковая материя которого обусловлены синтезом балета с певческими жанрами, представлены хоровой и сольный вокализы (см.: [21, с. 199–101]).

³² Определенную роль сыграли и личные обстоятельства композитора, сопровождавшие сочинение балета: смерть матери. Партитуру балета В. Г. Кикта посвятил родителям.

качество музыкального языка балета – почвенность³³, которая естественным образом уживалась с симфоничностью всей партитуры, остротой и современностью ее звукового облика. «Музыка, – пишет Т. Грум-Гжимайло, – озарена вдохновенным лиризмом русских песнопений... – особенно весь финал, где за кулисами вступает хор а капелла» [20, с. 3]. Мелодией финального хорового вокализа стала трогательно-ласковая колыбельная Матери, уже звучавшая ранее во второй картине балета после драматического эпизода³⁴. Образ Матери, введенный балетмейстером в постановку, поддерживаемый мелодией колыбельной, обретает в балете «Дубровский» сходство с образом Богородицы, которое особенно пропступает при хоровом интонировании и придает финальной сцене постановки высокий этический смысл. Можно сказать, что музыкальная тема колыбельной, облеченнная в фактуру хорового вокализа, не только осуществляет в произведении «разрешение» драматического напряжения, но и означает устремленность благородной души к трансцендентным сущностям, помогающим сохранить человечность и доброту.

Краткий аналитический обзор даже трех балетов, в музыкальной образно-драматургической структуре которых фигурирует вокализ и разнообразное вокально-речевое интонирование, позволяет говорить как о сходстве в применении их выразительных и семантических свойств, так и о многовариантности. Вокализ, в его различных художественных претворениях, подобно инструментальному интонированию, передает особую «эмоцию высшего порядка», которая свободна от конкретики слова, но не утрачивает лирической проникновенности певческих жанров, обретая новый уровень идейного обобщения и смысловой масштабности. Произнесенный или пропетый вербальный текст приносит информационную конкретику, а также особый звуко-смысловый ряд, дополняющий музыкальное и хореографическое содержание сочинения. Помещенные внутрь сложного жанра, каким является балет, певческие и речевые элементы, способны с необыкновенной силой и убедительностью выделить в литературно-музыкально-пластическом пространстве произведения силовые линии авторского художественного замысла.

³³ В интонационный фонд балета композитор ввел песенные «обороты» пушкинской эпохи, а также ритмо-интонации экосезов, вальсов, полек, котильонов.

³⁴ На данной теме построена инструментальная постылодия, следующая за драматическими событиями картины (месть Троекурова, смерть отца Дубровского), во время звучания которой Владимиру Дубровскому является образ Матери, утешающей его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красов В. В. Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М. 2020. 419 с.
2. Гусева А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск. 2013. 284 с.
3. Вокализ // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. 1094 с.
4. Резниченко Е. Б. Свадебная причеть Поморья как система локальных традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М. 2014. 26 с.
5. Гладкова О. И. Валерий Гаврилин: родник русской музыки. СПб.: НППЛ «Родные просторы», 2013. 368 с.
6. Гаврилин В. А. Слушая сердцем...: статьи, выступления, интервью. СПб: Композитор, 2005. 453 с.
7. Туманова С. Р. Антиномия жизнь-смерть и ее образное воплощение в поэме А. Т. Твардовского «Дом у дороги» // Вестник РУДН, Серия Литературоведение. Журналистика. 2009. № 2. С. 28–36.
8. Твардовский А. Т. «Я в свою ходил атаку...»: Дневник. Письма. 1941–1945. М.: Вагриус, 2005. 397 с.
9. Акаткин В. М. Александр Твардовский и время. Служение и противостояние. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. 258 с.
10. «Этот удивительный Гаврилин...» / сост. Н. Е. Гаврилина. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2008 . 496 с.
11. Астрова Л. И. Вокальная речь как синтез слова и музыки // Слово и музыка / сост. Е. И. Чигарева. М.: Московская консерватория, 2008. Вып. 2. С. 109–129.
12. Бялик М. Г. «А превратились в белых журавлей» // Советская музыка. 1987. № 3. С. 33–37.
13. Успенский В. А. Летят журавли: хореограф. поэма в 2 ч. / Либр. И. Бельского по мотивам пьесы В. Розова «Вечно живые». Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1987. 108 с.
14. Крисанова Е. В. Особенности звуковой структуры стихотворных произведений. Консонантные и вокальные сегменты в стихотворном и прозаическом тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М. 2001. 402 с.
15. Маслова В. А. Аудиальная поэзия: фоника стиха // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2011. № 13. С. 185–194.
16. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: АН СССР, 1952. Т. 7. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodstvo_k_krasnorechiiu.shtml (дата обращения: 01.10.2025).
17. Воробьев Д. Д. «...Превратились в белых журавлей» / Театр. Премьеры. // Ленинградская правда. 1985. 10 июля. № 157. С. 3.
18. Лихачева И. В. О любви и памяти // Музыка России. Вып. 7. М.: Советский композитор. 1988. С. 147–156.
19. Николаева Е. А. Метафоры жанра: балетный театр В. Кикты // Антология

- музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века) / сост.: А. Алексеева, Э. Мирзоева. Вып. 2. М.: Композитор, 2006. С. 127–141.
20. Грум-Гжимайло Т. Н. Снова Пушкин / Известия. 1984. 21 августа. С. 3.
 21. Цуканова М. В. Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 90–102.

REFERENCES

1. Krasov V. V. Horovoj vokaliz v otechestvennoj muzyke: zhanrovye i stilevye osobennosti : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. M. 2020. 419 s.
2. Guseva A. N. Zhanr vokaliza: istoriya, teoriya i praktika : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Magnitogorsk. 2013. 284 s.
3. Vocaliz // Grove's Dictionary of Music / translated from English, edited and supplemented by L. O. Akopyan. Moscow: Praktika, 2001. 1094 p.
4. Reznichenko E. B. Svadebnaya prichet' Pomor'ya kak sistema lokal'nyh tradicij: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M. 2014. 26 s.
5. Gladkova O. I. Valerij Gavrilin: rodnik russkoj muzyki. SPb.: NPPL «Rodnye prostory», 2013. 368 s.
6. Gavrilin V. A. Slushaya serdcem...: stat'i, vystupleniya, interv'yu. SPb: Kompozitor, 2005. 453 s.
7. Tumanova S. R. Antinomiya zhizn'-smert' i ee obraznoe voploschchenie v poeme A. T. Tvardovskogo «Dom u dorogi» // Vestnik RUDN, Seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2009. № 2. S. 28–36.
8. Tvardovskii A. T. «Ya v svoyu hodil ataku...»: Dnevnik. Pis'ma. 1941–1945. M.: Vagrius, 2005. 397 s.
9. Akatkin V. M. Aleksandr Tvardovskij i vremya. Sluzhenie i protivostoyanie. Voronezh: Voronezhskij gos. un-t., 2006. 258 s.
10. «Etot udivitel'nyj Gavrilin...» / sost. N. E. Gavrilina. 2-e izd., ispr. i dop. SPb.: Kompozitor, 2008. 496 s.
11. Astrova L. I. Vokal'naya rech' kak sintez slova i muzyki // Slovo i muzyka / sost. E. I. Chigarëva. M.: Moscow Conservatory, 2008. Vyp. 2. S. 109–129.
12. Byalik M. G. «A prevratilis' v belyh zhuravlej» // Sovetskaya muzyka. 1987. № 3. S. 33–37.
13. Uspenskij V. A. Letyat zhuravli: horeograf. poema v 2 ch. / Libr. I. Bel'skogo po motivam p'esy V. Rozova «Vechno zhivye». L.: Muzyka. Leningr. otd., 1987. 108 s.
14. Krisanova E. V. Osobennosti zvukovoj struktury stihotvornyh proizvedenij. Konsonantnye i vokal'nye segmenty v stihotvornom i prozaicheskem tekste : dis. ... kand. filol. Nauk : 10.02.01. M. 2001. 402 s.
15. Maslova V. A. Audial'naya poeziya: fonika stiha // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki. 2011. № 13. S. 185–194.

16. Lomonosov M. V. Polnoe sobranie sochinenij. M.; L.: AN SSSR, 1952. T. 7. [Elektronnyj resurs]. URL: http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodstvo_k_krasnorechiu.shtml (data obrashcheniya: 01.10.2025).
17. Vorob'ev D. D. «...Prevratilis' v belyh zhuravlej» / Teatr. Prem'ery. // Leningradskaya pravda. 1985. 10 iyulya. № 157. S. 3.
18. Lihacheva I. V. O lyubvi i pamяти // Muzyka Rossii. Vyp. 7. M.: Sovetskij kompozitor. 1988. S. 147–156.
19. Nikolaeva E. A. Metafory zhanra: baletnyj teatr V. Kikty // Antologiya muzykal'nogo teatra moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina HH veka) / sost.: A. Alekseeva, E. Mirzoeva. Vyp. 2. M.: Kompozitor, 2006. C. 127–141.
20. Grum-Gzhimajlo T. N. Snova Pushkin / Izvestiya. 1984. 21 avgusta. S. 3.
21. Cukanova M. V. Balety Valeriya Kikty: evolyuciya zhanra // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii Musyki imeni Gnesinyh. 2024. № 3. S. 90–102.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. – кандидат искусствоведения, доцент; omega-o@mail.ru
ORCID: 0009-0008-9165-0346

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. – Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; omega-o@mail.ru
ORCID: 0009-0008-9165-0346