

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В. А. ГАВРИЛИНА**

*Статья посвящена особенностям художественно-творческого мышления В. А. Гаврилина в их целостной взаимосвязи с системой музыкального языка его произведений. Рассматриваются концептуальные и структурные принципы построения индивидуальной соносферы, способы применения композиционных систем и их элементов. Автор анализирует стилистические предпочтения композитора, обусловившие наиболее характерные свойства его музыкального языка.*

**Ключевые слова:** творчество В. А. Гаврилина, художественно-творческое мышление, стиль, авангард второй половины XX века, композиционные приемы, средства музыкальной выразительности.

*T. Ivanilova*

## **SOME PECULIARITIES ARTISTIC-CREATIVE THINKING OF V. GAVRILIN**

*The features of artistic-creative thinking of V. Gavrilin in their wholesome interrelation with the system of his musical language. The structural and conceptual principles of constructing the an individual sono-sphere, the ways of applying composition systems and their elements are*

*regarded, and the stylistic preferences of the composer as well as the most typical features of his musical language are analyzed.*

**Keywords:** creative work of V. Gavrilin, artistic-creative thinking, style, composition method, music expressiveness means.

Яркость и самобытность художественно-творческого мышления выдающегося отечественного композитора второй половины XX века В. А. Гаврилина определяется особенностями его мировоззрения – целостного, логически выстроенного и одухотворенного высокими нравственными устремлениями. Наиболее полное, но далеко не исчерпывающее представление об основных чертах его мировоззрения можно составить, опираясь на статьи, посвященные различным вопросам музыкальной жизни, записи теле- и радиовыступлений, интервью для журналов и газет. В них изложена творческая позиция, обоснованы взгляды по многим дискуссионным вопросам, поставлены художественные задачи, над реализацией которых музыкант целенаправленно работал на протяжении всего творческого пути.

Интересным и показательным исследовательским объектом является взаимосвязь художественного мышления композитора с наиболее характерными особенностями его музыкальной палитры, их влияние друг на друга, образующее целостный и уникальный феномен – творчество Гаврилина. Духовно-нравственная концепция, лежащая в основе музыкально-эстетических координат композитора, нашла органичное воплощение в его творчестве, реализуясь в выборе тематики произведений, в построении драматургической линии, в принципах формообразования, в выборе средств музыкальной выразительности. В свою очередь, колоритная, мгновенно узнаваемая индивидуальная «соносфера» (А. Ю. Кудряшов) произведений отличается целостностью, многоаспектностью и системностью проявлений. Самобытный музыкальный язык содержит в себе идею антологичности, с необычайной художественной силой нашед-

шей воплощение в вершинных, подлинно эпических полотнах композитора – в оратории-действе «Скоморохи», в вокально-симфонической поэме «Военные письма», хоровой симфонии-действе «Перезвоны». Рассмотрим обозначенную дихотомию, опираясь на сформулированные самим автором творческие и эстетические константы.

Блестяще владеющий различными приемами композиторского письма Гаврилин редко и скупно отвечал на вопросы, касающиеся технологии, ремесла сочинения. При критическом обдумывании написанного, подвергая рефлексии собственный творческий процесс, Валерий Александрович опирался на критерии другого порядка, также отвечающие на вопрос «как?» – правдиво, понятно, прочувствованно.

Рассуждения о музыкальной «материи», о составляющих ее элементах всегда предельно лаконичны, носят характер констатации давно сделанных выводов и занимают очень незначительное место по сравнению с размышлениями о нравственных, аксиологических и философских аспектах бытия музыки. Основополагающей особенностью музыкального мышления композитора являлось преобладание, доминирование идеи произведения над конкретностью ее воплощения. На эту важную для творческого метода черту неоднократно указывал и сам автор: «Я никогда не занимаюсь поисками как таковыми <...> Мою музыку пишу не я. Музыка – рождается. Музыка – это длительное пребывание в каком-то состоянии <...> Время и события, конечно, оказывают на меня влияние, но это нельзя представлять себе как прямое задание» [4, с. 324].

Отмеченное свойство музыкального мышления Гаврилина – следование за образом, чувством в процессе сочинения – ком-

позитор характеризовал следующим образом: «Моя музыка возникает из совокупности, неразделимой, целостной, впечатлений, где главенствует человек, обстановка, конкретный дом с его духом, вид из его окна на околицу, на ближайший лес...» [4, с. 191]. [См. об этом также: 4, с. 154–155, 157, 170, 179, 191, 204, 280]. При этом ядро, «зерно образа» понимается Гаврилиным необычайно широко – как явления жизни: «Работа композитора начинается не с бумаги, а с познания людей, жизни и длится годами. Это длинный, ломкий процесс, запутанный, сложный, процесс **ПОЗНАНИЯ** <...>» [3, с. 226].

Довольно часто в тексте интервью встречаются размышления о том, что именно художественный образ диктует выбор тех или иных средств музыкальной выразительности, наиболее точно подходящих для его воплощения. Композитор проводил аналогии между музыкальной и словесной речью, подчеркивая определяющее значение импульса-впечатления, зависимость и полную подчиненность звукового материала этому импульсу, подобно тому, как литературная мысль диктует выбор слов и их порядок в предложении [4, с. 195]. Следовательно, творческому процессу композитора свойственна индуктивная направленность, при которой содержание, художественный образ как целое диктует такие подчиненные по отношению к подобной сверхидее особенности, как жанр, форма, масштабы ее воплощения, приемы и средства: «<...> Работаю каждый день и очень много: все материал, материал, материал... Часто – не для какого-то конкретного сочинения, просто стараюсь поработать свой язык, свой стиль; создать новую образную сферу. И иногда вдруг – счастливый момент, когда оказывается, что создан какой-то круг музыки – замкнулось! И получают сочинения...» [4, с. 203].

Ведущая роль интонационного начала в процессе создания произведения, его «власть» над другими компонентами музы-

кального языка, вплоть до полного их подчинения логике развития этого материала, неоднократно отмечена как музыковедами [2, с. 74, 85; 6, с.177 и др.], так и самим автором: «Материал (интонационный) приходит ко мне извне – независимо от моей воли. Дальше я весь во власти этого материала и нащупываю законы, ту единственную, свойственную лишь ему логику, по которой он может развиваться с наибольшей выразительностью» [3, с. 217].

Постоянное внимание к современным достижениям в области композиторской техники, к новациям на уровне профессионального мышления, обогащение собственного «технологического обеспечения» было, вероятно, настолько естественной и неотъемлемой частью творческой жизни Гаврилина, что не требовало дополнительных размышлений на страницах дневника. «Я никогда не занимаюсь поисками как таковыми. С тех пор как я обрел самостоятельность в музыкальном мышлении, я не задумываюсь о таких вещах, как стиль, язык. Я могу в процессе сочинения поймать себя на том, что делаю что-то не так <...> Но никакой предварительной задачи передо мной не стоит» [4, с. 324].

Новейшие открытия в области организации музыкального материала осмысливались композитором целостно: в единстве их эстетического и содержательного аспектов. Глубокий анализ принципов и приемов композиторского письма способствовал диаметральному противопоставлению Гаврилиным понятий простота – доступность, искренность – самовыявление, открытие – изобретение.

Преобладание внешнего, поверхностного подхода при написании музыки в сочетании со стремлением к новациям как самодовлеющей цели опуса вызывало недоумение и иронию со стороны композитора: «Современное музыкальное творчество, продукция его, возможности новых открытий в языке музыки, в формах и т. д. – находятся в первобытном состоянии разра-

ботки, так когда-то преподносили людям яблоки картофеля, непригодные для еды, и долго не могли сообразить покопаться в земле, у корней найти необходимые и вкусные клубни» [3, с. 170]. В приведенной цитате необходимо также отметить метафорично выраженное фундаментальное свойство творческой и мировоззренческой позиции композитора – стремление проникнуть вглубь, до самого основания, до “корня” рассматриваемой проблемы: «Все надо познать до уровня тайны, до “вещи в себе”» [3, с. 240]. Подобный подход к познанию-постижению являлся характерной чертой мышления композитора и находил выражение во всем спектре рассматриваемых Художником вопросов – от онтологического, аксиологического, эмоционально-эстетического уровней проблематики до выбора средств музыкального языка.

Из всего многообразия полиаспектных связей современности с музыкальным произведением для Гаврилина симптоматичным являлось апеллирование к актуальности содержательной и эмоциональной составляющих: «Современным может быть только одно – ухватить современные чувства из жизни <...> только в этом, больше ни в чем другом современность я не усматриваю. Ни в языке, ни в стиле, ни в гармонии» [4, с. 181]. При этом в понимании композитора современность диаметрально противоположна сиюминутности.

Чуткость к новым, интересным художественным явлениям, постоянный поиск в области средств музыкальной выразительности обусловили неприятие стереотипов: «мировой стереотип музыкального языка убивает музыкальное искусство, отнимает у него главное – свежесть и искренность, ибо нельзя быть ни свежим, ни искренним, маршируя в ногу, выдувая одну ноту со всеми» [3, с. 234]. Глубоко чуждо творческому методу Гаврилина было жесткое следование открытым в XX веке композиторским техникам с их догматичностью и повышенным рационализмом, когда «изобре-

тение новых способов фильтрации, систематизации, преобразования и комбинирования неких абстрактных конфигураций» [1, с. 74] становилось самоцелью и высшей ценностью музыкального произведения.

Преимущественный перевес в сторону отвлеченного, почти математического мышления, присущий додекафонии, эстетизация сугубо аналитических принципов конструирования звукового пространства произведения объясняет весьма прохладное отношение к ней композитора, который, хотя в шутку и пробовал сочинять в подобной технике, «счастливым не увлекся “игрой в бисер”» [4, с. 222]. Приведенное высказывание Гаврилина, характеризующее музыку Г. В. Свиридова – наиболее близкого по духу и творческим устремлениям композитора-современника – полностью соотносится со складом его собственного музыкального мышления.

Цельному и самобытному мироощущению композитора противоречил также и эклектизм с его неограниченным смешением разнообразных по художественным принципам явлений: «Эклектический стиль – стиль учебника, при помощи известных примеров в известном тоне доказывающий известные истины» [3, с. 114]. И далее, конкретизируя: «Знание – информация, подчиненная личности. Эклектика – личность, подчиненная информации» [3, с. 115]. Сходным образом трактовал Гаврилин и полистилистику, усматривая в ней обилие «роскошных путешествий к цитатам, к книжнотному знанию» [4, с. 233] и противопоставляя ее по-своему выраженному творческому синтезу тех глубоких знаний, на которых она основана. «Любопытно, что понимание искусства требует знаний, эрудиции, соблюдения правил традиции и т. д. и т. п. Народные творения понятны сразу – без объяснений, без литературы, без наговоров, без знания и исторических условий того или иного времени – они сразу говорят сами за себя и про себя» [3, с. 173]. Именно к подобному пониманию и стремился ком-

позитор в собственном искусстве – для его произведений характерно совмещение апелляции к более глубинным, архетипичным слоям человеческого восприятия и многоуровневой ассоциативности, представляющей богатую пищу для размышлений рафинированным интеллектуалам.

Судьба и будущее авангарда, хотя и далеко не во всем созвучного собственным эстетическим устремлениям композитора, тем не менее волновали Гаврилина и заставляли задумываться о приемлемых и художественно обоснованных формах его существования: «Ясно только то, что в чистом виде он не выживет, не сохранится, как не выжило в чистом виде ни одно направление, течение, школа. (Трубадуры – хор – мотет – опера – инструментальные формы.) Нужен для выживания симбиоз» [3, с. 238–239]. Дальнейший ход истории авангарда полностью подтвердил справедливость такого предположения.

Четкость и обоснованность собственной творческой позиции позволяли Гаврилину находить ценное и художественно обоснованное даже в направлениях, противоречащих личным склонностям и убеждениям. Об этом свидетельствует и А. А. Неволович, вспоминая, как Гаврилин в начале 70-х годов советовал своим ученикам непременно послушать октет Г. И. Уствольской, называя его гениальным: «А ведь трудно представить себе что-либо более далекое от гаврилинского творчества, чем музыка Уствольской» [7, с. 169].

Направленность творчества на общение с аудиторией, неприятие концепции «башни из слоновой кости» поставили Гаврилина несколько особняком по отношению к современным направлениям, конкурирующим друг с другом, – академизмом и модернизмом. «Реалистом, музыкальным демократом» называл его московский композитор Н. С. Лебедев, ученик Гаврилина по классу композиции [7, с. 159]. Гаврилин, не являясь сторонником радикального изменения основ исторически сложившихся

норм музыкального искусства, оказывался также и убежденным противником подчеркнутой элитарности, закрытости творчества, возникшей в оппозиционных официальному «заказу» направлениях.

Открытие в архаических пластах народного искусства исследователями-фольклористами приемов, являющихся новейшими завоеваниями авангардного искусства XX века (пуантилизм, сонорика и др.) композитор принимал более чем сдержанно: размышления о внешнем сходстве и глубоком внутреннем различии обоснованы и убедительны. Авторские рассуждения о фольклоре как системе, свободной «от следования любой моде и догме» [4, с. 74], позволяют предположить, что подобного рода свобода является неотъемлемым качеством музыкального мышления Гаврилина. В его понимании суть народного искусства составляют «жизненность и чистота идей, простое и искреннее общение, насыщенная или наболевшая необходимость высказаться» [4, с. 74] – наиболее ценимые композитором качества также и в академической музыке любой эпохи, стиля и направления.

Тяготение композитора к лиричности, опора на фольклорные жанры и формы, стремление к ясности, к доходчивости языка собственных произведений вызывали обвинения в традиционализме, на которые Гаврилин отвечал с присущими ему юмором и афористичностью: «Меня обвиняют в том, что мой успех обусловлен использованием традиционных средств сочинения. Я это не отрицаю. Очень и очень многое и важное в жизни делается, к счастью, традиционными средствами. В том числе и люди, между прочим. Не худо почаще вспоминать мудрые слова Верди: “Вернемся к старине, и это будет прогрессом”» [3, с. 209–210]. Однако отношение к любому виду традиционного в музыкальном искусстве, будь это академический, фольклорный или религиозный, исторически апробированный канон, у композитора также характеризуется вдумчивостью, критичностью и дифферен-

цированностью: «Перенимаем и развиваем наследие целиком, включая и то, что мешает его восприятию, – это худший традиционализм» [4, с. 235].

Восприимчивость к новому, заинтересованность в развитии музыкального искусства, горячая поддержка молодого и талантливого обусловили отсутствие категоричного отрицания каких-либо, пусть даже вступающих в противоречие с собственными эстетическими критериями, технологических средств. Несмотря на то что Гаврилину был глубоко чужд культ композиторской техники, вопросы профессионального мастерства рассматривались им однозначно – только высочайший уровень композиторской «оснащенности» может способствовать адекватному воплощению художественных задач: «Надо тренировать свою технику, средства выражения. Мы не можем отставать в технике, в техническом мышлении от мирового музыкального уровня. Надо тренировать нашу логику на любой системе писания (курсив наш. – Т. И.). В этом есть своя красота» [4, с. 406].

Понимание художественных устремлений композитора объясняет парадоксальное, на первый взгляд, сочетание традиционных, иногда подчеркнуто банальных средств и сонористики (встречающееся в вокальном цикле «Вечерок»), бытовой речи и предельной экспрессионизации интонации («Русская тетрадь»), проникновенных лирических мелодий и алеаторических построений, кластерных вертикалей («Военные письма»), антифонного пения и колористических эффектов современного хорового письма («Перезвоны») и т. д. Вместе с тем подчиненность всех элементов музы-

кального языка единой художественной задаче определяет цельность построения, общее стилевое единство.

Музыкальному мышлению, как и мировоззрению Гаврилина в целом, чужды чисто внешняя эффектность, броскость, любого вида роскошества и излишества (фактурные, колористические, драматургические и т. д.). Строгость, скупость, аскетичность средств, обоснованность их применения можно отнести к отличительным чертам, органично присущим его творчеству. Краткость, лаконизм являются, по мнению композитора, несомненными достоинствами произведения, так как «самая большая человеческая мудрость всегда укладывается в очень маленькое количество слов» [4, с. 181].

Творчески переосмысливая веками накопленные богатства музыкального, драматического, литературного искусств, тщательно просеивая обнаруженные сокровища сквозь строгий фильтр собственной художественно-эстетической концепции, «композитор нашел свой стиль – один из оригинальнейших стилей современной русской музыки. Его своеобразная красота – в соединении стилистических норм современного музыкального языка» [5, с. 64]. Свободное владение различными композиторскими техниками, с одной стороны, и внимательное, вдумчивое, бережное отношение к завоеваниям как академического, так и народного музыкального искусства – с другой, обусловили обретение композитором ярко окрашенного, индивидуального музыкального языка, истоки которого коренятся в особенностях художественно-творческого мышления Гаврилина.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аюбян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007. С. 70–81.
2. Белоненко А. С. На пути к музыкальному театру // Современная советская опера: Сб. научн. трудов / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 73–88.

## Влияние особенностей национального костюма на моделирование...

---

3. *Гаврилин В. А.* О музыке и не только... Записи разных лет / Сост. Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2003. 344 с.
4. *Гаврилин В. А.* Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2005. 456 с.
5. *Раабен Л. Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 60-80-х годов. СПб.: «Бланка», «Бояныч», 1998. 353 с.
6. *Сохор А. Н.* Две «Тетради» В. Гаврилина // Статьи о советской музыке. Л.: Музыка, 1974. С. 170–177.
7. Этот удивительный Гаврилин... / Сост. Н. Е. Гаврилина. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: «Композитор•Санкт-Петербург», 2008. 496 с.

## REFERENCES

1. *Akopjan L. O.* Muzyka kak otrazhenie chelovecheskoj celostnosti // Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti / Red.-sost. M. G. Aranovskij. M.: KomKniga, 2007. S.70–81.
2. *Belonenko A. S.* Na puti k muzykal'nomu teatru // Sovremennaja sovetskaja opera: Sb. nauchn. trudov / Otv. red. A.L. Porfir'eva. L.: LGITMiK, 1985. S.73–88.
3. *Gavrilin, V. A.* O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznyh let / Sost. N. E. Gavrilina i V. G. Maksimov. SPb.: Kompozitor•Sankt-Peterburg, 2003. 344 s.
4. *Gavrilin V. A.* Slushaja serdцем... Stat'i. Vystuplenija. Interv'ju. SPb.: Kompozitor•Sankt-Peterburg, 2005. 456 s.
5. *Raaben L. N.* O duhovnom renessanse v russkoj muzyke 60-80-h godov – SPb.: «Blanka», «Bojanych», 1998. 353 s.
6. *Sohor A. N.* Dve «Tetradi» V. Gavrilina // Sohor A. N. Stat'i o sovet-skoj muzyke. L.: Muzyka, 1974. S.170–177.
7. Jetot udivitel'nyj Gavrilin... / Sost. N .E. Gavrilina. – 2-e izd., ispr. i dop. SPb.: «Kompozitor•Sankt-Peterburg», 2008. 496 s.