

РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СИМФОНИИ-ДЕЙСТВА ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА «ПЕРЕЗВОНЫ»

© Терешкина Дарья Борисовна (2024), ORCID: 0000-0002-2079-1116, SPIN-code: 8928-3482, доктор филологических наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте РФ (Новгородский филиал) (Новгород, Россия), terdb@mail.ru

В статье предлагается рассмотрение симфонии-действия Валерия Гаврилина (1939–1999) «Перезвоны» как единства музыкального и словесного текста, а также вариаций исполнения произведения разными российскими коллективами. Ставятся вопросы о композиции и смысле произведения, единстве и последовательности его частей, их характере в зависимости от положения в общем цикле. Осуществляется анализ текста симфонии-действия, утверждается мысль об адекватности понимания авторского замысла лишь в случае полноценной рецепции вербального текста произведения. Знаток и страстный почитатель народного творчества, Валерий Гаврилин отказался от буквального воспроизведения фольклорных текстов и мелодий и создал авторское произведение, в котором фольклор стал основой и источником вдохновения композитора. Включенность симфонии в литературное поле задана самим автором: имя Василия Шукшина значится на титульном листе партитуры «Перезвонов», а широта представленных реалий и впечатлений русской картины мира соотносится с художественным миром произведений писателя – современника и единомышленника композитора.

Ключевые слова: В. Гаврилин, симфония-действие «Перезвоны», фольклор, синкретизм, диалог, хор, молитва.

Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999) – выдающийся советский и российский композитор, во многом определивший характер русской музыки второй половины XX в. Народный артист РСФСР, автор музыки к четырем балетам, более чем полтора десяткам фильмов, инструментальной и вокальной музыки (симфоний, вокальных циклов, хоровых произведений и др.). Большой мастер в работе с фольклорными источниками, В. Гаврилин обоснованно считал себя и фольклористом: в Ленинградской консерватории он был учеником выдающегося знатока фольклора Ф.А. Рубцова [Демидова 2014, 63–70], много раз участвовал в фольклорных экспедициях в Псковскую область¹, Ло-

¹ «Псковские впечатления композитора (вернувшегося из фольклорной экспедиции 1959 г. – Д.Т.) получили яркое отражение в его творчестве. Особенно сильно повлияли фольклорные традиции этого региона на процесс создания “Русской тетради” и “Перезвонов”» [Демидова 2014, 139].

дейнопольский район Ленинградской области, в Тверскую землю; выработал собственную систему нотирования народных песен, много раз объяснял своё отношение к фольклору как к «музыке жизни» в многочисленных интервью [Гаврилин 1984] и личных записях, которые сейчас только начинают публиковаться.

«Симфонию-действие» «Перезвоны» (за неё композитор получил в 1985 г. Государственную премию СССР) Валерий Гаврилин написал в 1981–1982 гг. [Михеева], будучи уже зрелым мастером, посвятив сочинение Владимиру Николаевичу Минину, народному артисту СССР, прославленному руководителю хора, дирижёру и педагогу, с которым В. Гаврилин обсуждал замысел симфонии-действия и этапы его создания и по заказу которого писалось сочинение. Полное название произведения – «Перезвоны. По прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных» [Гаврилин 1985]². 17 января 1984 г. в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера «Перезвонов», сопровождавшаяся грандиозным успехом, и с тех пор сочинение исполняется с завидной регулярностью. Считается одним из наиболее сложных произведений; исполнение его под силу только очень подготовленному коллективу. В России его исполняют Государственная академическая хоровая капелла России имени А.А. Юрлова, Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова³, Государственная академическая певческая капелла Санкт-Петербурга⁴ и некоторые другие коллективы⁵.

² Здесь и далее текст партитуры цитируется по этому изданию.

³ Гаврилин В. Перезвоны. Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова, Государственный академически русский хор имени А.В. Свешникова, дирижёр – народный артист России, профессор Геннадий Дмитриак. Видеозапись сделана во время концерта в зале «Зарядье» 2 ноября 2022 года. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3K3zVEz0inY> (дата обращения 14.04.2024).

⁴ Гаврилин В. Перезвоны. Певческая капелла Санкт-Петербурга. Дирижёр – Владислав Чернушенко. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. 14 января 2009 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Cd79aoUMrJg&t=1840s> (дата обращения 14.04.2024). Уникальной в своем роде является запись исполнения этим коллективом симфонии-действия в разгар пандемии 2020 года (URL: https://www.youtube.com/watch?v=00NDx_s-7Qc (дата обращения 14.04.2024)). В совершенно пустом зале артисты пели невидимым зрителям, выходили на поклон в абсолютной тишине и кланялись «народу», которого не было. В этом исполнении, запись которого посмотрели в интернете 12 тысяч человек, «Перезвоны» приобрели совершенно мистическое звучание.

⁵ Гаврилин В. Перезвоны. Хор Московской консерватории, Московский государственный академический камерный хор, дирижёр – Тимофей Гольберг, 27 апреля

Обращение к текстовой части симфонии обусловлено несколькими причинами.

Во-первых, В. Гаврилин в своем творчестве был чрезвычайно внимателен к слову. Композитор был литературно одарён. Писатель Виктор Курбатов, с которым В. Гаврилин был дружен и проводил многочасовые беседы, говорил, что если бы Гаврилин не стал композитором, он был бы писателем [Великжанин 2019]. Литературное наследие Гаврилина обширно: это дневники, записки, эссе, вступительные статьи, интервью [Гаврилин 2005].

Во-вторых, подзаголовок симфонии («По прочтении В. Шукшина») предполагает прямое обращение к литературным текстам современника В. Гаврилина, великого русского писателя, режиссера, с творчеством которого Гаврилин работал еще в 1979 г. при написании музыки к спектаклю «Степан Разин» по приглашению знаменитого артиста Михаила Ульянова. Однако литературное наследие Василия Шукшина стало последним важным толчком к завершению цикла, который В. Гаврилин задумывал еще в 1966 г. По собственному признанию композитора, идею симфонии подсказал ему еще один литературный шедевр – «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого [Гаврилин 1984]. Таким образом, литературная основа симфонии-действия «Перезвоны» позволяет говорить о тексте цикла как самоценной его составляющей.

В-третьих, в речевую организацию произведения входит и текст партитуры симфонии-действия. Сложно организованное целое, партитура представляет собой гипертекст (нотный текст, слова, которые слышит слушатель в произведении, авторские указания для солистов и музыкантов), в котором слово композитора становится средством коммуникации с исполнителями и дирижером, чтобы замысел был воплощен максимально полно. Таких указаний в тексте партитуры «Перезвонов» очень много. Они касаются пояснений о характере воспроизведения тех или иных звуков, длительности их звучания, вариантов окончания целых номеров, выбора исполнителей в том или ином номере, соотношения верхних и нижних голосов и т.д. Примечательно, что обилие авторских ремарок в тексте отнюдь не свидетельствуют о жесткой воле автора по поводу неукоснительности соблюдения его предписаний; напротив, авторские пояснения В. Гаврилина касаются

именно возможностей варьирования сценариев исполнения: большинство из них имеет рекомендательный характер, а в музыкальном языке партитуры преобладают термины «свободно», «без принуждения», «импровизационно». В сцене «Молитва», где пение хора сопровождает чтение текста декламатором, авторское указание таково: «В ритмическом соответствии текста и музыки автор полагается на интуицию исполнителей. Характер декламации – торжественный и тревожный» [Гаврилин 1985, 116]. Эта своего рода «рамка текста», состоящая из авторских комментариев, полностью соответствует сути фольклорного творчества: оно должно диктоваться условиями здесь-и-сейчас исполняемого произведения, в котором свобода и радость переживаемого действия важнее, чем воля создателя произведения. «Вслед за русскими классиками Гаврилин поверяет искусство жизнью, оно ценно не само по себе, но лишь в связи с ней. Поэтому музыка (фольклор в особенности), как одна из форм жизни, немыслима для него вне контекста, вне исполнителя» [Рябева 2011, 18].

Наконец, еще одно указание на важность слова в синкретичном тексте «Перезвонов».

Симфония-действие создавалась для хора В. Минина. Легенда в русском хоровом исполнительстве, Владимир Минин чрезвычайное значение отводил звучащему в музыкальном произведении слову. «Для В. Минина существует только одна универсалия, выраженная в соотношении "слово–звук–мысль". По его мнению, при отсутствии такого симбиоза "исполнение не поднимается до акта художественного творчества... слушателю преподносится звучащая оболочка слова" <...> Искусство дирижёрской интерпретации В. Минина есть искусство интонируемого смысла» [Байкова 2018, 126].

О важности тщательной работы исполнителей над речевой организацией произведения говорят музыковеды: «...когда человек знает, что сказать, он всегда скажет хорошо. В народном общепринятом понятии песни не поются, а «сказываются». Сказывая песни, певцы глубоко проникают в смысл повествования, передают его искренне, со всюю полнотою чувств, так, как в жизни... во время пения каждое произносимое слово, в отличие от разговорной речи, как бы укрупняется, увеличивается в объеме» [Барабаш 2015, 23]. Стоит отметить, что руководители коллективов, сегодня исполняющих «Перезвоны», требуют от солистов очень четкой дикции и внимания к оттенкам произносимых и пропеваемых слов (в «Перезвонах» на равных существует то и другое).

Симфония-действие «Перезвоны» рассчитана на большой хор (две группы сопрано, альты, тенора, басы), солистов (сопрано, тенор, мужской голос декламатора, дискант), ударные (барабан, треугольник, малый барабан, кнут, бубен, тарелки, большой барабан, там-там, колокола). Элементы театрализации исполнения, которого так желал изначально В. Гаврилин, реализуются в переходах групп хора из одной части сцены в другую, чередованием отведенных им мест, выходов и уходах солистов, исполнении части номеров сидя, в звукоподражаниях (кукушке, петуху, корове, лошади, кошке), в выразительных жестах и мимике в некоторых номерах, в топоте (в последнем номере – «Дорога»), а также в многочисленных звуковых вариациях в самом музыкальном тексте (подражание колоколу, пению птицы, пляске, разговору и т.д.).

Симфония-действие представляет собой цикл из двадцати номеров разного характера, объединенных идеей, выраженной самим автором:

1. Весело на душе
2. Смерть разбойника
3. Дудочка
4. Ерунда
5. Дудочка
6. Посиделки
7. Дудочка
8. Ти-ри-ри
9. Дудочка
10. Воскресенье
11. Дудочка
12. Вечерняя музыка
13. Дудочка
14. Скажи, скажи, голубчик
15. Страшенная баба
16. Белы-белы снега
17. Молитва
18. Матка-река
19. Дудочка
20. Дорога

Номера могут исполняться отдельно, но чаще всего они, будучи продолжением друг друга, составляют единый (без пауз, с перетеканием мелодии из номера в номер) музыкально-речевой и шумовой

текст, в котором роль интерлюдий при смене темы и настроения играет «дудочка» (соло гобоя). Примечательно, что дудочка, традиционно связываемая с образом пастуха, одиноко переживающего свою отдаленность от людей, воспринимается как человеческий голос и также составляет если не речевой, то человеком (его дыханием) воспроизводимый звуковой пласт музыкального текста.

По словам самого В. Гаврилина, «сюжетно "Перезвоны" – это картина жизни человека. Есть такой эпизод в "Севастопольских рассказах" Л. Толстого: солдат шел в атаку, вдруг его что-то толкнуло в плечо. Он упал — и вся его жизнь прошла перед ним. Дальше в рассказе идет описание этой жизни с подробностями и деталями. И в заключение Толстой пишет только одну фразу: "Он был убит пулей наповал". Вот этот эпизод подсказал мне идею конструкции "Перезвонов", идею калейдоскопа разных картин. Каждая часть — это отдельная картина. Обрамлено это все двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги» [Гаврилин 1984].

В партитуре симфонии есть указание В. Гаврилина на авторство текстов, составляющих цикл: «тексты первого раздела части "Смерть разбойника" до слов "Потерял-терял" и части "Посиделки" подлинно народные. Текст части "Молитва" составлен из фрагментов "Поучения Владимира Мономаха" (в переводе Д.С. Лихачева) и канонических песнопений. Текст первого раздела части "Матка-река" до слов "потерял-терял" сочинен А.А. Шульгиной. Остальные части написаны В. Гаврилиным с частичным использованием фрагментов русских народных песен» [Гаврилин 1985, 4]. Однако, согласно проведенным исследованиям [Демидова 2014], в «Перезвонах» собственно фольклорных текстов очень немного, это в основном фрагменты народных песен, мастерски интерпретированных автором. «В отличие от неофольклористов, Гаврилин обращается не к архаическому фольклору, а к современному, не к цитатам, а к интонациям, не к новым принципам и средствам композиции, а к традиционным» [Рябева 2011, 15].

Попытки осмыслить целиком симфонию-действие были предприняты сразу после первого исполнения произведения [Ганичев 1994]. Но это в основном эмоциональные отклики на действие в целом, попытка зрительской рефлексии происходившего на сцене. В нашу задачу входит анализ текста «Перезвонов» во всей его многомерности, как на уровне частей, так и в контексте всего сочинения, в том числе в акте его исполнения.

Открывается симфония стремительной скачкой первого номера. Лейтмотивом звучащая фраза «Весело на душе!», повторяющая ритм стука копыт, в сочетании с минорным ладом, тревожным ритмом малого и большого барабанов, звоном бубна, изображающего бубенцы саней, звукоподражательными повторяющимися фразами («ходом – водом», «цок-цок-цок», «э-э-э-гей!») и в высшей степени тревожной по семантике лексикой, становится выражением мнимого веселья. В пьяном угаре, разгульной оргии, когда «вожжи натянуты», а у седоков «кони дарёные», «слёзы соленые», «души палёные», «руки калёные», когда несущиеся вскачь «горько заплакали», а «благая весть» соседствует с ласкающей похоть мыслью: «Любушка с нами есть», возглас: «Силы небесны!» рифмуется с крамольным «глазки твои прелестны!» Здесь и пироги «С луком, с перцем, / С собачьим сердцем», и «доля горячая», «сила могучая», а веселье сопровождают «тучи гнетучие» и «огни летучие».

Чёрен на теле крест,
Весело на душе,
Громы сошли с небес,
Весело на душе!

Веселье достигает предела, нарастает сила звука, с переходом на высокие, визжащие голоса, и вдруг – слом ритма. Величественно-угрожающе (*maestoso minaccioso*) вторгается новая реальность: заявляющий о себе inferнальный мир, сопровождающий веселье: «Дорогою двурога / Гуляет по небу луна, / Бледнее мёртвого она. / Идут дороною двурогие / За нами с кривдой сатана / Йдут дороною»⁶. И наконец человек задумывается о душе: «В наши души гадью плёвано, / Грязно! / Наши думы водкой чищены!» Пьяные гуляки, шатаясь влево и вправо, падают навзничь и смотрят на небо. Но там – кроме «рогатых, мордатых» «с кривдой сатаны» никого нет, а «с ними

⁶ Кривда (персонифицированное зло, антипод правды) упоминается В. Гаврилыным в рассказе о том, как он, когда был ребенком, услышал фрагмент духовного стиха «Голубиная книга» [Демидова 2014, 14–15]. По воспоминаниям вдовы композитора, Н.Е. Гаврилыной, это четверостишие целиком сочинено композитором и отражает главную идею номера и цикла в целом: «Философская линия "Перезвонов" связана со столкновением двух противоборствующих начал жизни – добра и зла, духовного и бездуховного <...> Здесь находит воплощение мотив искушения через противопоставление небесного пути и земной дороги» [Демидова 2014, 16].

– смерть сама». Ощущение ужаса переходит в видение преисподней: «В ад ворота открываются. / Скрыпно! / Негасимы печи там горят. / Смердно! / Ни тепла от них, ни холода. / Душно!» И здесь начинается первый бой колоколов («Бом-бом-бом!», – поёт хор), где-то далеко, на фоне, напоминающий о том, что во всяком деле, самом низком, есть струна, возвещающая человеку о божественной ипостаси жизни. Там-там, согласно партитуре, сохраняющий «вибрацию, насколько возможно», изображает исходящее из умирающего человека последнее дыхание.

Разгул, оргия, до белой горячки, скачка, потом почти агония, где человек находится в толпе таких же грешников, в веселье несущихся в ад, переходит в первый сольный номер. Всеобщее «мы» сменяется личной песней «Смерть разбойника». И это смерть не просто одинокого человека (потому что пировать можно толпой, а умирает человек всегда один), а смерть разбойника, веселье своё устроившего на беде других, на «кривде» и служении сатане.

Второй номер симфонии-действия представляет собой сочетание двух словно взаимоисключающих начал: разбойничьей песни-плача и лирической песни с главной темой любви – к женщине и к матери, уже умершей. Кажущаяся несовместимость двух фольклорных жанров преодолевается пронизывающей всё действие-симфонию концепцией нераздельного сочетания в душе человека темных и светлых начал, их попеременной актуализации по воле человека и по Божественному предопределению. Разбойничья песня, исполняемая тенором соло протяжно, ритмически свободно, *con spirito* (с увлечением, жаром, воодушевленно), с просьбой грешника к «братцам-разбойникам» схоронить его меж трех дорог на «перекресточке», с сабелькой в правой руке и с любимым конём в голове, отделяется от второй части номера словами, которые декламирует чтец (обычно пожилой исполнитель из хора либо приглашенный артист): «Боже! И зачем бы тебе не простить меня, не снять с меня проклятия своего? Ибо вот я лягу во мраке, завтра поищешь меня – и не найдешь. Так зачем бы тебе не простить меня, Боже?» Это не каноническая молитва с просьбой к Богу о прощении, а личное обращение лирического героя к Богу как равному «старшему товарищу», которому самому будет жаль человека, не прощенного Им и безвозвратно ушедшего от Него. Это обращение наделяет Бога большей, нежели принято считать у православных, человечностью, фактической равнозначностью Его простому смертному в сфере эмоций.

Эти слова, произносимые чтецом, являются первым эпизодом, не сопровождаемым музыкой. Таких фрагментов в симфонии два. Номер 17 («Молитва») – большой текст, читаемый, а не поющийся. Отметим здесь, что голос, не положенный на мелодию, – это речь одного, частного человека. А потому исповедальность, личное богообщение становится важной частью «Перезвонов», где большинство голосов вплетено в общий хор, за счет чего человек может «скрыться» в общности. Даже если песня поётся одним человеком наедине с самим собой, это всё равно обобщение. Песня (в том числе лирическая) всегда надындивидуальна. В этом её спасительная для человека сила: поющий вписывает себя в народный опыт, потому что он произносит то, что кто-то уже пел когда-то и, следовательно, переживал подобное.

После слов чтеца с просьбой к Богу о прощении песнь разбойника сменяется лирической песней с совершенно хрустальной мелодией (Валерий Гаврилин, как известно, один из лучших мелодистов в русской музыке XX в.) и невероятно светлыми словами о любимой, называемой ласково «рыбкой», упущенной героем, потерявшим ятера (рыболовные сети), и о матушке, пребывающей на небесах:

Потерял, терял-терял, золотые ятера!
Где ты, рыбка, ходишь, что ты к мальчику не выходишь?
Я молоденький парнёк, я принес тебе цветок,
Мудро наставленье, милой матушки благословенье.

Ах, качи, качи, качи, что захочешь – получи!
С неба глянет солнце, сядет матушка у оконца.
С неба спущено письмо, не прочитано оно,
А когда прочтется – в небе матушка улыбнется.

В разных вариантах исполнения симфонии-действия две части второго номера поются либо двумя разными тенорами, либо одним исполнителем⁷. Во втором случае, как нам представляется, гораздо более определенно звучит идея цикла: перерождение одного героя,

⁷ В Петербургской капелле последовательно выдерживается второй вариант. На последние два куплета номера из другого конца зала выходит второй тенор и поёт «светлую» часть партии, уходя после этого в другую зону зала и присоединяясь к хору. В московской традиции партия «разбойника» не разбивается на два разных голоса, её полностью исполняет один тенор.

его возвращение к себе истинному, утерянному в лихом угаре разбойничьей оргии.

Два куплета лирической песни сопровождаются имитируемым хором колокольным звоном («Бом-бом-бом-бом-бом») и перезвоном, т.е. переключкой праздничных колокольных звонов в разных церквях: «У Макарья звонят, у Егорья звонят, у Николы звонят! бьют часы, говорят!» Действо переносит нас в горный мир, в котором не связанные друг с другом видения, как во сне, вспыхивают солнечным, лазоревым светом и, сопровождаемые церковным звоном, погружают героя в сны-воспоминания, где разворачивается картина прожитой им жизни.

В первый раз интерлюдией звучит дудочка. Одиноким голос, жалобный, с нисходящей свободной пасторальной мелодией с причудливым ладом, форшлагами-«всхлипываниями», ферматами и замедлениями, совершенно усыпляет, умирляет страсти и очищает чувства, словно готовые к перерождению.

И далее звучит детская потешка. Напоминание о матери воскрешает в памяти связанные с нею слова, напевы, игры с маленьким ребенком, только постигающим мир и радостно отличающим вымышленное, игровое, от реального. Номер четвертый, «Ерунда», исполняется *burlando*, т.е. «без принуждения, свободно, шутя». Сопровождаемая звуковыми фоновыми «бом-бомы-бом, бомы-бом» и «та-ра-ми, та-ра-ми», имитирующими подбрасывание малыша на коленях, потешка разворачивает сказочный аспект привычной, осязаемой реальности: козу, идущую с товарами, летящего по поднебесью какого-то Тита⁸, Ивана, который носит сарафан, и Марьюшки, одетой в штаны, Федула, который «и не думал, а надул», блина в печке, на который «надо рот шире Иверских ворот». «Кучерский» возглас: «Тр-тр-тр!» в имитируемой скачке, напевка: «Тири-рим-тири-рим», повторяемая, в том числе с зажатым носом, постоянное «бом-бом-бом» в басовой партии, «Да-а-а-а!», исполняемые всем хором с подвыванием (*glissando*) на *сфортандо*, – веселье дурачества сопряжено с радостью жизни, даже если заканчивается это веселье важным басом, произносящим: «Ерунда!» «Смех и слезы, – по утверждению В. Гаврилина, – самое древнее из всех интонационных истоков» [Демидова 2014, 69].

⁸ Тит – один из излюбленных персонажей фольклорных текстов Вологодчины, родины композитора. В. Гаврилин не раз будет обращаться к этому образу [Демидова 2014, 8–9].

И опять дудочка, вырывающая героя из одного воспоминания и переносящая в другое – в посиделки.

Напев «ти-ди-ди-ти-ди-ди» (в сноске автором указано – «неопределенные по произношению согласные» [Гаврилин 1985, 45]) отсылает к традиции народного пения «под язык», то есть сопровождение хором основной песни вместо гармонии или другого инструмента, за отсутствием оного [Демидова 2014, 21–22].

...Зелена зелёна веточка
Не гнется, не качается.
Без тебя, мой милый дroleчка,
Не спится, не гуляется...

Лирическая песня на посиделках – конечно, о любви, о страхе её потерять, о девичьей гордости и притом её же нежности⁹.

Дудочка, здесь звучащая свободно и спокойно, перемежает сцены посиделок.

Следующий номер – «Тири-ри» – тоже своего рода словесная «ерунда», в которой нет ни малейшего смысла, но это игра уже взрослых людей: на полутонах, интонации, недосказанности. Слова «туды-сюды», «тири-ри-ри», «года-ягода», «дробы, раб-рай», возгласы «А! А-а-а!» «Э! Тррррр!» и выдохи «Хо!» попеременно разными группами хора – вся эта звуковая смесь произносится с целой палитрой оттенков, согласно авторским указаниям в партитуре: грациозно, с юмором, «убедительно», «с укором», «жалобно», «по мере крещендо интонировать всё выше и выше» и др.

Широкое и нежное пение дудочки предваряет следующий номер – «Воскресенье».

Здесь фоном постоянно звучит перекличка звуков «дин-дин» и «дог-дон», изображающих колокола, а песней исполняется «Палочка-считалка» о галке, возвещающей воскресный праздник.

...Говорила мама:
«Ходи, детка, прямо!
В волосах гребенка,
Не смотрю в сторонку».

⁹ Об одном из источников некоторых фрагментов номера (книге В.С. Бахтина «1000 частушек Ленинградской области, записи 1954–1968 гг.») см.: Демидова 2014, 59–60.

А под нашей крышей
Завелись мыши.
В воскресенье праздник!
Будут перезвоны!

Размещенные в разных концах зала, группы исполнителей пере-кликаются возгласами: «Ау-ау-ау!» (с разными вариантами мелодий). Перезвоны, таким образом, – это не только колокольные звоны церквей, но и голоса людей, сопровождающие их обычные занятия, повседневную жизнь. Дудочка со свободно, экспрессивно звучащей мелодией вписывается в эту летнюю «лесную», аукающую звуковую картину жизни.

Наступающий вечер несет новые голоса. Следующий номер симфонии – «Вечерняя музыка», исполняемый *doloroso* (с болью, тоской, печально), – не содержит семантически значимых слов. Повторяющиеся звукоподражания звону: «Дин-дон-дин-дон» и возгласов: «А-а-а» сопровождают пение-плач сопрано, в котором звучит только одно слово: «Тьяра-тьяра». Это может быть аллюзией на чье-то имя или крик птицы – не столь важно; жалобный, страдальческий женский возглас полон глубокой печали и нежности.

Протяжная интерлюдия дудочки предваряет следующий, один из самых лиричных номеров цикла: «Скажи, скажи, голубчик», исполняемый также *doloroso* – печально, тоскующе, с внутренней болью.

Скажи, скажи, голубчик,
Скажи, кудрявый чубчик,
Где ты живешь?
Что ты поёшь?
Что не заснешь?
...
Приходит сон из семи сел,
На лавку лег, на правый бок.
Мурлычет кот,
Ходит дрема у ворот.
Под вечерний звон
Сходит с неба сон.

Слова песни сопровождается убаюкивающим «баю-баю, баю-баю», произносимым к концу номера шепотом. Отзвуки этой музыкальной сценки обнаруживают сходство с записанной В. Гаврилиным на Вологодчине колыбельной, исполнявшейся замечательной песенницей С.В. Рябковой, а также с собственным воспоминанием композитора о своей крёстной матери, А.А. Кондратьевой, в тяжелый 1946 год на Рождество Христово рассказавшей ему перед сном духовный стих «Голубиная книга» [Демидова 2014, 13–15]. Нежность и тихая мерность песни погружают героя в глубокий сон, где его поджидает испытание.

Следующий, пятнадцатый по счету, номер – один из наиболее экспрессивных в центральной части цикла и симфонии-действе в целом. Он и один из самых объёмных. Имеющая название «Страшенная баба» (фраза эта становится и лейтмотивом текста номера, повторяясь с вариациями не менее пятнадцати раз), эта драматическая сцена симфонии имеет свою драматургию, образный ряд, смысл и идею. Начинается он как классическая детская страшилка:

Страшенная баба на лавке сидела,
Страшенная баба в окошко глядела,
Страшенная баба сидела без дела,
Страшенная бабища нас углядела.
Страшенная бабища с лавки вскочила,
Страшенной рукой страшный нож наточила,
Страшенная баба страшенно вскричала,
Страшенно взмахнула страшным мочалом...

Основной текст номера сопровождается возгласами «Мяу-мяу-мяу-мяу!», «Кис, кис!», «Тритатушки, тритата!», попеременным пением то solo, то tutti и постепенно переходит в сцену противостояния «страшенной бабищи» коту, которого злая героиня называет «нечистым» и пытается извести его. Подроспевшие на помощь ребята спасают кота, подпустив к нему «волшебную кошку», что заканчивается их взаимной любовью и венчается громкой свадьбой. Величественно, торжественно хор славит молодоженов:

Тритатушки, тритата. Ура!
Вышла кошка за кота. Ура!
За кота, да за кота, за котовича. Ура!
За Иван Петровича. Горько!

Ура, ура!! Ура! Ура! Горько!
Мяу-мяу-кис-кис!!!
Страшенная баба ужасно завывала,
Схватила в чулане страшные вилы,
Побегла к болоту по тонкому илу
Да там и нашла себе страшну могилу.

Страшилка плавно переходит в свадебную величальную песню, а затем – в новую потешку, в которой весь окружающий мир вовлечен в общее веселье, дурачится и неистовствует. Приёмы «докучной сказки» (когда, казалось бы, песня закончена, но четырежды звучит «ишо не конец, ишо не конец» – и веселье продолжается) усиливают атмосферу игры и торжества жизни:

Вот так победили мы горе и муки,
А сказку сказали для пущей науки:
Поморщатся глупы, почешутся тупы,
Скукожится скука, потешатся внуки!
Мяу-мяу! Кис-кис!
Корона-венец, корона-венец!
Ишо не конец, ишоне конец.
Летит ворона, кричит: кар-кар
За ней летит корова
«Му-у!!!»
И та нездорова.
За ней летит кобыла
«И-ии!!!»
И та Бога забыла.

Авторские примечания рекомендуют хору добиться максимально приближенного к реальному звучания мычания, ржания, пения кукушки, жужжания насекомых, крика петуха, а также в виде игры, со множеством интонаций, произносимых слов-«абракадабр»: «Перетика-натика, буки-собаки, кенени-манени, тверёзы-берёзы, карупа-марупа, белекени-козы, тура-мурашура, живот-репа-розы! – Чего? (с любопытством) – Чиви! – Чего? (с еще большим любопытством) – Ничего! – Чего? – Ку-ку! (язвительно)». Всё заканчивается всеобщим свистом (примечание автора: «Умеющие свистеть среди сопрано и альтов могут поддержать мужскую группу хора») [Гаврилин 1985, 110].

Звуковая вакханалия, усиленная собственно музыкальными приемами [Суханова 2013], заканчивается, и становится понятным, что всё происходившее было в сне героя. Всё, что кукарекало, выло, ржало, угрожало смертью и проклятиями, – всё ушло вместе с пробуждением.

Часть «Страшенная баба» во многом является симметричной к первому номеру – «Весело на душе», – но зеркальной по смыслу. Текст с очевидной отрицательной семантикой (баба-убийца, готовящая адскую смесь из крови мышей, и т.д.) оказывается на поверку детской страшилкой, оборачивающейся комическим «опрокидыванием» ситуации: «страшенная баба» погибает, изведя сама себя, а испытания внешним злом заканчиваются для героев торжеством добра и продолжением жизни. В открывающем цикл номере «Весело на душе» зло исходит из самого человека, обуянного бесовщиной, и таким же – бесовским, уродливым – предстаёт перед человеком окружающий его мир. Главной «страшилкой» становится ужас потери собственной души, служение «кривде», и, в отличие от детства, где избавление приходит само собой, так же, как пришло испытание, взрослому приходится отвечать за свои дела, и надеяться на то, что после страшного сна наступит радостное пробуждение, нет оснований.

Пробуждение после «страшной сказки» приводит героя к внутреннему, полному печали монологу. Следующий номер, «Белы, белы снеги», является смысловым центром симфонии, «драматической кульминацией «Перезвонов», стягивающей все тематические линии сочинения и обостряющей основную коллизию. Контраст образов безмятежной, чистой и первозданной природы и смятенного, ищущего истинный путь героя находит наивысшее выражение в словах хорового рефрена: «Что же мне теперь делать, куда, куда бежать?» – в ответ на который звучит пронзительно-щемящая сольная тема в исполнении тенора» [Демидова 2014, 149], основой которой послужила протяжная песня «Ах, печальное сердце мое», известная В. Гаврилину в записях в Псковской области [Демидова 2014, 56–57], а также мотивы свадебной песни, записанной в Лодейнопольском районе Ленинградской области. Взяв фольклорный источник за основу, композитор «сохраняет общие мелодические контуры песенного высказывания» [Демидова 2014, 151], использует некоторые ключевые слова текста-источника, а также перепоручает изначально женскую партию

народной песни мужскому голосу, уходя от чрезмерной экспрессивности народного плача.

...Ах, печальное сердце мое!
Ах, безо времечка тоскует горюет оно!
Ах, тоскует-горюет все по прежней, да по волюшке,
Да по прежнему счастью...

Греет зимне солнце против летнего,
Не живать мне молодому против прежнего.

Ах, ты молодость, молодость моя молодецкая!
Не видал я тебя, когда ты прошла.
Может, днем прошла,
Может, в темных ночах,
Может, ранней зарей...

Солиста сопровождает хор, изображающий звон колоколов. Мелодия хора совмещает мотивы лирической песни и молитвенного распева, что многократно усиливает общую экспрессивную исповедальность момента, плавно и логично перетекающего в следующий номер — «Молитву».

Сопровождаемый колоколами и хором, чтец-декламатор произносит текст, основанный, как указывает автор, на древнерусском произведении «Поучение Владимира Мономаха» в переводе Д.С. Лихачева. На самом деле текст «Молитвы» В. Гаврилина очень близок к первой, молитвенной части древнерусского текста [Поучение 1997], основанной на многочисленных цитатах из Псалтыри. «Весь тон "Поучения" — задушевный, почти лирический, иногда несколько старчески суровый и печальный» [Лихачев 1975, 122]. Полное покаянных мотивов, «Поучение Владимира Мономаха», написанное перед смертью великого князя, оказалось созвучным настроению лирического героя «Перезвонов»: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня? Не соревнуйся с лукавым! Не завидуй творящим беззаконие, ибо лукавый будет истреблен и не будет грешника: посмотришь на место его — и не найдёшь. Так зачем же печалишься, душа моя?..» В молитве слышится прямая цитата из части «Смерть разбойника»: обращение к Богу с просьбой простить героя за грехи, чтобы не сокру-

шался Господь, не найдя в царстве своём не прощенного Им грешника. Но если в начале действия воззвание к Господу ограничивалось одним призывом (с оттенком вызова), то теперь герой приходит к искренней, истовой молитве Богу с просьбой о прощении: «Святый Боже! Святый крепкий! Святый бессмертный! Помилуй мя! Скор будь, о Утешитель, всемилостивец, не медли! Защити! Сохрани! Освободи! Помилуй мя! Помилуй мя! Помилуй мя!» Хор вторит герою: «Святый Боже! Святый крепкий! Святый бессмертный! Помилуй нас!»

Предпоследний значимый номер симфонии-действия – «Матка-река», в котором герой, отправляющий лодочку-досочку в реку, просит:

Матка-река, не гаси свечу!
Матка-река, укроти волну!

Покуда свече в ночи гореть,
Моей-то душе на мир глядеть,
На мир глядеть да людей жалеть.

Сопровождаемый хором, изображающим звон колокола, голос героя как заклинание произносит свою просьбу к матери-реке не гасить свечу на лодочке, словно от этого будет зависеть вся его дальнейшая судьба. К заклинанию героя присоединяется хор, и он уже не поёт, а кричит вразнобой, со стонами и плачем, словно стадо заблудших овец или полные ужаса голоса из преисподней. В партитуре этот момент выглядит таким образом:

Tempo libero [ca ≈ 20" — 30"]
вразнобой (стоны, плач)

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

lunga ff

lunga ff

lunga ff

lunga ff

lunga ff

И здесь, в общенародном стоне и плаче, словно замыкается круг жизни героя: в роли мальчика (голос — *soprano solo*, но, по замыслу автора, это должен быть именно мальчик-дискант) герой поёт ту же песню, что вначале, в просветленном фрагменте «Песни разбойника», но с существенными вариациями текста:

Потерял, терял-терял, золотые ятеря!
Где ты, рыбка, ходишь, что ты к мальчику не выходишь?
Я молоденький парнёк, приносил тебе цветок,
Мудро наставленье, милой матушки благословенье.

Ах, качи, качи, качи, что хотел — не получил!
В небе гаснет солнце, скрылась матушка за оконце.
С неба спущено письмо, распечатано оно,
Никем не прочтется — в небо к матушке возвратится.

Первая строфа песни поётся без текстовых изменений, а вторая принципиально отличается от той, что была в «Песне разбойника». В заключительном сольном номере симфонии-действия как будто подводится итог жизни, и итог этот печален: что чаялось героем — не получено им, с неба скрывается солнце, от оконца уходит матушка, спущенное с неба письмо оказывается никем не прочитанным и возвращается матушке¹⁰. Как будто звучит подтекстом мысль об утрате надежды на спасение. Зеркальность двух номеров в начале и конце симфонии словно намеренно «перепутывает» изображаемое: герой, будучи мальчиком, произносит слова, которые он мог бы спеть уже зрелым, в пору тяжелых душевных испытаний, осознавая свою греховность и сокрушаясь о позднем покаянии. Однако подобное художественное решение становится понятным в контексте пророческого характера слов «младенца», устами которого глаголет истина: если небесный знак, поданный герою в начале его пути, не будет понят им, то он, оставленный без материнского благословения, свернет с пути праведности и гармонии. Слова взрослого героя, увидевшего врата ада в конце бесовской оргии, еще оставляют надежду на то, что

¹⁰ Мотив письма, написанного женщиной умершему другу, — личное впечатление Валерия Гаврилина от песен его матери, Клавдии Михайловны, потерявшей на Великой Отечественной войне мужа, попавшей под репрессии, певшей песню «Разлилась Волга широко, милый мой далёко», мотивы которой В. Гаврилин включил в свой цикл «Русская тетрадь» [Демидова 2014, 8].

«письмо» еще раз будет спущено с небес, что не всё потеряно, ибо милосерден Господь, с молитвой к Которому обращается герой, встающий на путь раскаяния, сильна материнская молитва, бесконечно прощает мать, являя собой истинную, христианскую любовь.

Как и в начале симфонии, хор возвещает о перезвоне колоколов в разных церквях: «У Макарья звонят, у Егорья звонят, у Николы звонят, бьют часы, говорят!» Надежда на спасение обретает еще более явственные черты.

В последний раз звучит дудочка – свободно, импровизационно, умиротворяюще.

Однако заканчивается симфония вновь изображением полной соблазнов и опасности дороги. Последний, двадцатый номер действия, «Дорога», – стремительная скачка, с бешеным перестуком копыт и возгласами наездников («Тигидон-дон-тиги-дон-дон! Хей!»), сопровождаемая громкими звуками ударных (барабана, кнута, бубна); скачка, которая, быть может, предваряет неизбежное наказание уже здесь, на земле:

Сбоку шпаната и кобылки,
Духи за нами по пятам!
Скоро этап, а там с бутылкой
Слезы разделим пополам.

Воет собака, ветер носит,
Шлюхи за нами по пятам!
Скоро этап, а там, пожалуй,
Можешь катить ко всем чертям!

Черные черти чертят черно,
Бесы за нами по пятам,
Скоро этап, а там, ребята,
Будет хороший тарарам!

Примерно с половины номера автор предлагает вместо фонового «бом-бом» и «дин-дон» исполнять слоги «диг-даг», к ударным музыкальным инструментам добавляется топот хора (он похож на тяжелый марш колодников), меняется модус изображаемого: из сакрального оно переводится в план языческого, и сразу меняется язык песни:

Тери-потери, блошки скачут,
Тери-потери на чердак!

Тери-потери кошка с ложкой,
Тери-потери вдыхелдак!

Четыре туза!
Куча!

Четыре туза в оккультной и игровой символике означают невероятный успех, исполнение желаний, везение и фарт. Потому и «куча», что все барыши – разом, всё, что хочет человек, ему даётся. Но, как известно всякому христианину, это путь в преисподнюю. Только бес дает человеку именно то, чего человеку хочется. Только за это нужно заплатить «малым»: собственной душой. Заключительные слова действия дышат зловещей угрозой:

Сбоку шпаната и кобылки,
Духи за нами по пятам!
Скоро этап, а там с бутылкой
Слезы разделим мы пополам.
Дин-дон-дин-дон... Хей!
Бо-о-ом!
Ту-ча!

Последнее слово уже просто проговаривается, выкрикивается хором без мелодии, выстреливает, как гром, завершая действие. Туча висит над каждым как любое испытание, поэтому нужно быть бдительным, пока живешь. Этот номер, несмотря на «взрослый» текст, схож с игровой детской потешкой. Однако время детских игр прошло, и в случае оплошки дело не ограничится наказанием за шалости; жизнь спросит с человека по самому большому счету. Композиция действия выстроена таким образом, что в ней действительно отражен путь человека, «картина жизни», по словам В. Гаврилина. Но эта «картина жизни» дается ретроспективно, от зрелого человека, оказавшегося в ситуации душевного разлада и нравственного падения, к истокам: детству, чистому источнику материнской любви, первому серьезному чувству, первой тоске и испытанию одиночеством, радостям обретений и горю потерь. В соединении с искренней, необрядовой (быть может, первой в жизни героя) молитвой только это может воскресить человека, дать ему веру в возможность продолжения прервавшейся было общности со своим родом, с землей, миром. Кольцевая

композиция (от «дороги» к «дороге») не означает, что всё произошедшее с героем, все его воспоминания и страдания о несбывшихся мечтах уходящей жизни — всё оказалось напрасным и ушло, как сон и дым. После полуторачасового действия, где, словно в один миг перед смертью, весь мир пронёсся перед героем, с детской колыбельной, преодолением страха, животными, птицами, ветром, рекой, колокольным звоном, посиделками, лирической песней и молитвой, — после всего этого возвращение к прошлой жизни невозможно; пережитый героем катарсис позволяет ему совершить важный поворот в жизни, очиститься, найти в себе силы быть человеком, каким его задумал Господь и каким бы хотела видеть сына любящая мать.

Симфонию-действие «Перезвоны» во многих исследованиях называют циклом. Точного определения цикла до сих пор не существует, в том числе в литературоведении: «вопросы циклообразования, структурной целостности, функционирования различных составных форм (книги стихов, сборника, собрания) являются актуальной проблемой в современном литературоведении» [Белоусова, Дашевская 2014, 6]. По отношению к симфонии-действию «Перезвоны» мы можем уверенно сказать, что в случае с такого рода межжанровым образованием, как творение В. Гаврилина, говорить о цикле можно лишь условно. Даже если в музыкальном отношении номера «Перезвонов» можно исполнять отдельными произведениями, то в текстовой части большинство из них не могут считаться полноценными, будучи вырванными из общей картины мира, изображенной в симфонии. Как видно из проведенного нами анализа, многое из словесного содержания произведения является лишь фрагментами, отзвуками, аллюзиями на полноценные тексты, а единичные слова и их сочетания в принципе не имеют лексического значения. Слово в «Перезвонах» в некоторых случаях десемантизировано и воздействует на слушателя как звуковой комплекс или просто звук, воспроизводящий шум реального мира. Во многом это схоже с устной повседневной речью, с её неполнотой, дискретностью, анахронизмами и т.д. Но именно это и делает симфонию-действие полотном настоящей, «живой» жизни, воздействует на слушателя прежде всего эмоционально, посредством повторяющихся или выделяемых музыкальными акцентами слов-сигналов. Многое из отмеченного актуально и для «классических» литературных циклов, где ряд «лирических произведений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является

сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция» [Сапогов 1968, 182], а смысл целого отнюдь не складывается из суммы смыслов его частей [Белоусова, Дашевская 2014, 12]. Очевидно, что гораздо более тесная связанность частей симфонии-действия позволила её автору максимально приблизиться к тому типу исполнения, в котором нераздельна связь произносимого с мелодией, неречевыми звуками, издаваемыми человеком (плачем, всхлипываниями, стонами, вскрикиваниями при езде на лошади и т.д.), действиями человека, которые сопровождаются пением, что и составляет синкретичный характер фольклора как народного творчества.

Смысл названия симфонии-действия оказывается вполне понятным, только если учитывать словесный текст произведения. «Перезвоны» – это не только переключка церковных колоколов, возвещающих праздник. Это многомерные отзвуки и созвучие человека с другими людьми, с самим собой в разные периоды своей жизни, с природой, которую он слышит и которая откликается человеку, с миром в разные времена года, с каждой кукушкой в лесу, с петухом поутру и звуком далёкой дудочки, от которой хорошо становится на душе, ибо весь мир населён: где-то да будет чей-то голос, не оставляющий человека в гнетущем одиночестве. Эта симфония – о «вселенской отзывчивости», понятой не как идеология, а как жизненная необходимость, без которой человеческое существование невозможно.

Источники

Великжанин 2019 – Великжанин Д. *Наталья Гаврилина: «По ритму ходьбы я чувствовала, что Гаврилин сочиняет»* // Музыкальная академия. 2019. № 4 (768). URL: <https://mus.academy/articles/po-ritmu-khodby-ya-chuvstvovala> - chto-gavrilin-sochinyaet (дата обращения 18.07.2023).

Гаврилин 1984 – Гаврилин В. «Фольклор — музыка жизни» [Беседу вел Е. Билькис] // Клуб и художественная самодеятельность. 1984. № 18. С. 23–24. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/slus/haya/serd/51.htm> (дата обращения 18.07.2023).

Гаврилин 1985 – Гаврилин В. *Перезвоны. По прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных*. Партитура. Л., 1985.

Гаврилин 2005 – Гаврилин В. А. *Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью*. СПб., 2005.

Михеева – Михеева Л. В. *Гаврилин. «Перезвоны»*. URL: <https://www.belcanto.ru/or-gavrilin-peresvony.html> (дата обращения 18.07.2023).

Поучение 1997 – *Поучение Владимира Мономаха* [Перевод Д.С. Лихачева] // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. СПб., 1997. С. 456–475, 538–542 (комментарии).

Литература

Байкова 2018 – Байкова Е.Н. *Творческий портрет Владимира Николаевича Минина как создателя современного русского камерного хора* // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 1(21). С. 122–134.

Барабаш 2015 – Барабаш О.С. *Раскрытие художественного образа через слово в хоровом произведении* // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9(59). Ч. II. С. 22–25.

Белоусова, Дашевская 2014 – Белоусова О.О., Дашевская О.А. *Поэтика цикла и книги в современном литературоведении* // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 6–14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-tsikla-i-knigi-v-sovremennom-literaturovedenii-1> (дата обращения 18.07.2023).

Ганичев 1994 – Ганичев В. *Русские версты*. М., 1994. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/14.htm> (дата обращения 18.07.2023).

Демидова 2014 – Демидова И.А. *Валерий Гаврилин и фольклор: архивные материалы в творческом наследии композитора*. СПб., 2014.

Лихачев 1975 – Лихачев Д.С. *Великое наследие*. М., 1975.

Рябева 2011 – Рябева К.В. *«Театр мечты» Валерия Гаврилина*. СПб., 2011.

Сапогов 1968 – Сапогов В.А. *Лирический цикл или лирическая поэма в творчестве А. Блока* // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 160–189.

Суханова 2013 – Суханова Е.А. *Звуковой мир симфонии-действия Валерия Гаврилина «Перезвоны»* // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 3. Т. 2. С. 160–166.

SPEECH ORGANIZATION OF VALERY GAVRILIN'S SYMPHONY-ACTION "CHIMES"

© **Tereshkina Darya Borisovna** (2024), ORCID: 0000-0002-2079-1116, SPIN-code: 8928-3482, Doctor of Philology, professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Novgorod branch) (Novgorod, Russia), terdb@mail.ru

The article offers to consider the Valery Gavrilin's (1939–1999) symphony-action "Chimes" as a unity of musical and verbal text, as well as variations of the performance of the work by different Russian collectives. The article raises the question about the composition and meaning of the work, the unity and sequence of its parts, their nature depending on the position in the

general cycle. The analysis of the text of the symphony-action is carried out, the idea of the adequacy of understanding the author's idea is confirmed only in the case of a full-fledged reception of the verbal text of the work. A connoisseur and passionate admirer of folk art, Valery Gavrilin refused to literally reproduce folklore texts and melodies and created an original work in which folklore became the basis and source of inspiration for the composer. The inclusion of the symphony in the literary field is set by the author himself: the name of Vasily Shukshin appears on the title page of the score of "Chimes", and the breadth of the presented realities and impressions of the Russian picture of the world correlates with the artistic world of the works of the writer – contemporary and like-minded composer.

Keywords: V. Gavrilin, symphony-action "Chimes", folklore, syncretism, dialogue, choir, prayer.

Поступила в редакцию 2.06.2024