

**О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА
(на примере цикла «Басни И. А. Крылова»)**

Композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907–1987) пришёл в украинский музыку в 20-е годы XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жаждой знаний. Глубинные связи с украинской народнопесенной культурой, во многом определившие особенности жанровой стилистики и музыкального языка сочинений композитора, место и значение его творчества, сочтались у Д. Клебанова с широтой взглядов, жизненных и художественных интересов. На протяжении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства – со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: *раннем*, охватывающем 1930–1940-е годы – время создания первой из девяти симфоний и первого вокального цикла – «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942); *центральном* (1950–1960-е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16] и приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957–1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов, среди которых – «Басни И. А. Крылова» для лирико-колоратурного сопрано и фортепиано. *Поздний* этап творчества (конец 60-х – 80-е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова-симфониста, воплотившийся и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. Пушкина (1968).

Тем не менее, область камерно-вокальной музыки Д. Клебанова, как и его творчество в целом, ещё недостаточно изучена современным музыковедением. В частности, вопросы специфики интерпретации композитором жанра вокального цикла и проблемы организации его драматургии не исследовались. В то же время, обращение Д. Клебанова к поэтическим текстам сопряжено с выработкой особого композиторского подхода к музыкальному воплощению слова.

Цель статьи – изучение особенностей интерпретации композитором поэтического первоисточника на материале вокального цикла «Басни И. А. Крылова», характерного образца рассматриваемого жанра. **Объектом** исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Клебанова, а **предметом** – система принципов, свойственных композиторскому претворению басен И. Крылова в «цикл вокальных пьес» (авторское определение произведения).

Методология исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

Для выявления сущности индивидуального подхода Д. Клебанова к интерпретации жанра камерно-вокального цикла в «Баснях И. А. Крылова» следует уяснить как важнейшие особенности литературного жанра басни, так и специфику его композиторского прочтения в творчестве Д. Клебанова, что входит в круг непосредственных **задач** данной работы.

По содержанию и системе персонажей исследователями различается три вида басен: 1) басни, в которых действуют животные (или растения); 2) басни, в которых действуют люди; 3) басни, в которых действуют и те, и другие. По той роли, какую в ней играют животные, басня восходит к сказаниям первобытных времен, когда одушевлённость животных представлялась тождественной одушевлённости человеческой, и, таким образом, животным приписывались сознательная воля, разум и т. п.

За басней стоит целая система традиций словесного искусства, раскрывающихся в её взаимосвязях с мифом. Миф и басню объединяет не только общее название, проистекающее из общности фольклорного происхождения, но иногда и содержание. Обычными действующими лицами басни являются, помимо животных и людей, боги олимпийского пантеона: Зевс (в роли не всегда удачливого царя всех живых существ) и Гермес (в роли его слуги и посыльного), а также Афина, Афродита, Прометей, Геракл, Аполлон.

М. Л. Гаспаров в своей работе «Басни Эзопа» о предпосылках появления басни пишет: «Когда первобытный человек впервые почувствовал себя человеком, он оглянулся вокруг себя и впервые задумался о мире и о себе. По существу, это было два вопроса: теоретический и практический... Теоретический вопрос гласил: как устроен этот мир? Практический вопрос гласил: как должен вести себя в этом мире

человек? На первый вопрос человек отвечал мифом. На второй вопрос человек отвечал себе басней...» [5, с. 78]. По мнению исследователя, «наряду с мифом, басня была одной из древнейших форм мышления и одним из древнейших жанров словесного искусства» [5, с. 96].

Помимо связей с мифом, у басни прослеживаются общие корни со сказкой. Отличие между ними заключается в том, что басня имеет дидактическую направленность, а в сказке таковая скрыта. Наконец, басня обладает связями с театром (комедии, театром одного актера), которые составляют ныне генетическую память жанра. В процессе перехода от устной формы бытия к письменной, а затем – от прозаической к стихотворной – басня претерпела значительные формальные изменения. Тем не менее, развитие басни как литературного жанра не внесло радикальных перемен в её функциональную и содержательную сущность.

Приведём наиболее ранние поэтические определения басни, сформировавшиеся в эпоху античной цивилизации: «басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины»; «басня есть риторический рассказ, по существу вымышленный, по убедительности же склада являющий образ истины и сочиняемый с целью поучения и пользы» [5, с. 48]. Сохраняя ключевые позиции первого, второе определение расширяет его, вводя категории риторики и цели. Итак, *басня – вымышленный рассказ риторического типа, содержащий «образ истины» и предполагающий реализацию цели поучения и пользы.*

Став литературным жанром и обретя стихотворную форму, придавшую её назидательному содержанию большую выразительность, лёгкость изложения, демократичность языка, басня окончательно обрела свои основные черты: *поучительность* (дидактичность), *аллегоричность*, *традиционность* круга образов, сюжетных мотивов. Стабилизировалась и структурно-композиционная основа басни: две части – собственно повествование, рассказ и назидание, нравоучение или, согласно принятому в современном литературоведении названию, *мораль*, которая может как предварять повествовательную часть, так и следовать за её изложением. Изложение сюжета содержится в повествовательной части басни, структурируемой согласно чёткой схеме: экспозиция, действие, неожиданный результат. Мораль или сентенция (от лат. *sententia* – изречение нравоучительного характера) прибавляется к басне и разъясняет заключённый в ней полезный смысл.

На основе приведенных качеств и закономерностей жанра представляется логичным сконструировать следующее определение басни. *Басня – жанр дидактической поэзии, короткая повествовательная*

форма, сюжетно законченная и подлежащая аллегорическому истолкованию как иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу.

В. Белинский так охарактеризовал содержательную модель басни: тот мир, который представлен в басне, есть «... чистое зеркало, в котором отражается мир человеческий» [1, с. 569]. Главными качествами басни великий русский критик считал сатиру и иронию. Осмысливая историческое значение поэтического наследия И. Крылова, В. Белинский называл поэта творцом «новой басни», «русской басни», в которой сочетаются черты повести, комедии, юмористического очерка, элементы злой сатиры, отмечая способность русского баснописца быть «народным». В. Белинский выделил три разряда крыловских басен: басни, в которых автор хотел быть просто моралистом и которые слабы по рассказу («Мартышка и очки», «Волк на псарне»); басни, в которых морализаторское направление сочетается с поэтическим (в вокальном цикле Д. Клебанова использованы басни второй категории); басни чисто сатирические и поэтические («Свинья под дубом», «Зеркало и обезьяна»).

По мнению В. Белинского, И. Крылов выразил «широко и полно – одну сторону русского духа – его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию» [1, с. 571]. Народность в поэте, по В. Белинскому, – своего рода гениальность. Стиль басен И. Крылова отличает взаимодействие таких черт как предельная точность, эпиграмматическая краткость, яркость, полновесность, живописность, речевая музыкальность, ритмическая выразительность.

Каков же «образ истины», найденный Д. Клебановым в цикле вокальных пьес «Басни И. А. Крылова»?

Д. Клебанов не является первопроходцем в области музыкальной интерпретации басенной поэзии И. А. Крылова. Так, несомненно ориентация композитора на классический прообраз: вокальный цикл А. Г. Рубинштейна «Басни И. А. Крылова», в состав которого вошли «Квартет», «Стрекоза и муравей», «Кукушка и орел», «Осел и соловей». Тем не менее, авторский подход Д. Клебанова к трактовке жанра басни, осуществлённой, как и у его выдающегося предшественника, в рамках камерно-вокального цикла и опирающийся на всё многообразие классических традиций, глубоко своеобразен.

В цикл Д. Клебанова вошли четыре басни И. Крылова, написанные поэтом на различных этапах его творческого пути: «Квартет»

(1811), «Лебедь, рак и щука» (1814), «Кот и повар» (1812), «Слон и Моська» (1808). Для композитора важным было не хронологическое, а образно-поэтическое единство литературных первоисточников. Наличием именно этого качества определяется сущность композиторского отбора басен И. Крылова в качестве первоосновы вокального цикла. Помимо этого, принцип выбора басен композитором обусловлен обращением к так называемым «эзоповским» басням в наследии И. Крылова, в которых действующими лицами являются животные. Д. Клебанов сохранил основные черты содержания и структуры текстов – два основных раздела басни: полиэтапное повествование (включающее в себя экспозицию, трактованную И. Крыловым как замысел, действие, результат) и цель (сентенцию).

Для Д. Клебанова наиболее важными и получившими претворение в музыкальной интерпретации являются следующие жанровые черты басни: сюжетная завершенность (подчеркнута композитором введением коды); аллегорическое истолкование (Д. Клебанов усиливает символично-метафорическое содержание басни, добавляя дополнительные аллегорические ряды в музыкальный текст); иллюстративность (использование музыкальных средств с целью наиболее ярко обрисовать ситуацию, в которой оказались герои); эпиграмматическая краткость интонационных оборотов, из которых соткано целое; традиционность круга избранных музыкальных образов и мотивов.

Традиционность – сущностная черта басни, охватывающая не только её содержание, но и структуру. Д. Клебанов, не подвергая басню коренному переосмыслению, преображает её – как на формальном уровне, так и на уровне содержания, организуя басни в цикл, не деформируя при этом сущностные свойства шедевров И. Крылова. В этом преображении композитор предстает как последователь великого баснописца, в своё время реформировавшего басенный жанр, сохранив при этом его основные черты.

Лаконичная повествовательная форма басен И. Крылова в пьесах Д. Клебанова развёрнута специфически музыкальными средствами, хотя композитор и чётко следует за поэтическим словом. Отталкиваясь от жанровых свойств басни, Д. Клебанов усиливает комедийно-сатирическое начало, создавая цикл «маленьких комедий». Дидактическая направленность в композиторских версиях, как правило, усилена: если в 1-й вокальной басне это достигается звукоизобразительностью: трелями соловья, то во 2-й, «Лебедь, рак и щука», и 4-й – «Слон и Моська» – она подана сквозь призму игрового начала (обращение

к скерцозной стилистике); в 3-й «Кот и повар» назидательность находит свое проявление в коротком изобразительно-ироничном фортепианном послесловии («прыжки кота», не внявшего нотациям Повара).

Анализ вокального цикла позволяет определить принципы циклизации басен, характерные для opus'a Д. Клебанова.

Во-первых, басни принадлежат к одному разряду – басни без морали (по определению В. Белинского), где важна заключительная сентенция то ли от лица одного из действующих лиц (соловей из «Квартета»), то ли от автора («Слон и Моська») [1, с. 574].

Во-вторых, по определению М. Гаспарова, это басни «эзоповского типа», стиль которых сух, как либретто [5, с. 92]. Для Д. Клебанова басни И. Крылова – своего рода череда либретто, на основе которых композитор творит музыкальную комедию в 4-х действиях. Д. Клебанов превращает басни не только в «Маленькие комедии». Трактруя их как цикл вокальных пьес, подобных оперным сценам, он всячески подчеркивает драматическое начало. Композиторское истолкование жанрового определения «пьеса» позволяет сделать вывод о том, что это – не столько синоним миниатюры, сколько род драматического произведения – подобно тому, как пьесой именуется также и драма (как, например, пьеса А. Чехова «Вишневый сад»).

Таким образом, эпическое и драматическое содержание басни объединены Д. Клебановым понятием «пьеса», концентрирующим в себе в данном случае различные роды, виды и жанры искусства. Однако основным принципом объединения басен в цикл следует считать создание композитором сквозных смыслообразов, переходящих в преображенном виде от пьесы к пьесе.

Так, идея, представленная на уровне сюжета в 1-ом номере («Квартет») – неразрешимость конфликта между высокой целью и невозможностью её реализации бесталанными исполнителями – разнообразно воплощается во всех последующих номерах. Сквозная тема недостижимости согласия, понимания, бесполезности попыток героев понять друг друга, найденная и подчеркнутая Д. Клебановым в баснях И. Крылова, раскрывается в сквозных ситуациях: несогласованной, нестройной игры музыкантов из 1-го номера, невозможности сдвинуть воз с места во 2-й басне («Лебедь, рак и щука»), упрямстве четвероногих героев в 3-й («Кот и повар») и 4-й («Слон и Моська»).

Композитор формирует систему ролевых функций персонажей, связывая с образом каждого из них определенный интонационный строй. Аккордовая формула, основанная на повторении септаккордов,

символизирующих игру горе-музыкантов в «Квартете», найдёт своё новое воплощение и во 2-м номере (словно бы «застывшие» аккорды, изображающие неподвижно стоящий «воз»), и в 3-м (сцена разоблачения повара-грамотея), и в 4-м (величественный образ улично-го шествия пресловутого слона) – символизируя собою комичность, а, порой, и гротесковость происходящего, невозможность что-либо и когда-либо изменить в сложившихся обстоятельствах. Так один музыкальный приём в различных контекстах, наряду с воплощением одной содержательно-ролевой функции, обретает различные образно-выразительные смыслы.

Ещё один сквозной смыслообраз основан на использовании жанровой характеристики хорала. В первой басне-пьесе обращение композитора к деформированным жанровым признакам хорала символизирует сюжетную ситуацию безрезультатности попыток участников квартета обрести недостижимую гармонию. Своё воплощение хорал найдет и в гусельных аккордах вступления ко 2-му номеру «Лебедь, рак и щука» (картина иронической идиллии), и в 3-м номере (образ повара), и в заключительной басне (фантасмагорическая гордыня Моськи). Так басенные эпиграмматичность и аллегоричность находят своё специфическое музыкальное воплощение в вокальных пьесах Д. Клебанова.

Важную роль в формировании смысловой драматургии басни играет музыкальная изобразительность. В частности, в «Квартете» партия фортепиано выполняет функцию собирательного образа бездарных оркестрантов (пассажный тематизм 16-и создает эффект фальшивой игры музыкантов; нонаккорды, септаккорды – нестройности, отсутствия гармонии). В финале басни Д. Клебанов на фоне эпизода, иллюстрирующего разлад у музыкантов-неудачников, желая подчеркнуть дидактическую направленность басни и усилить гротесковое начало, вводит партию соловья, сладкозвучные трели которого делают ещё более очевидной общую бездарность участников квартета.

Фигурации в пьесе «Лебедь, рак и щука» символизируют водную стихию; в пьесе «Кот и повар» – пассажи в партии фортепиано в нижнем регистре привлечены с целью изобразить мурлыканье кота, а «заплетающаяся» гамма воссоздает музыкальный образ повара-грамотея; в музыкальной басне «Слон и Моська» Д. Клебанов использует нарочито «тяжёлые» аккорды, создавая иллюзию «разрастания» крохотной Моськи до грандиозных масштабов Слона. При этом композитор явно тяготеет к созданию музыкальной пародии, углубляя жанровые свойства комедии, свойственные басне.

Анализ интерпретации басен И. Крылова Д. Клебановым позволяет сделать следующие **выводы**.

Сквозные лейтобразы – важнейший способ организации единства камерно-вокального цикла, – используемые композитором в каждой басне, сообщают заключённым в ней содержанию и оценке новые смысловые аспекты. В процессе развития цикла сквозные смыслообразы объединяются и полифонизируются Д. Клебановым, будучи изложены по вертикали, обретая новый характер в зависимости от ситуации и жанровой трактовки. Композитор совершает переход от былинно-эпической окраски аккордов вступления в № 2 («Лебедь, рак и щука») к скерцозности в его финале; нестройный квартет 1-го номера превращается в хоральность в № 3 («Кот и повар»); в 4-м («Слон и Моська») происходит трансформация примитивной игры квартета из № 1 в торжественный полонез, сопровождающий шествие.

Д. Клебанов в своём цикле вокальных пьес реализовывает индивидуальный жанровый синтез, элементами которого являются немusикальные и музыкальные прообразы. В их числе – литературная басня, театр комедии, классический камерно-вокальный цикл (А. Рубинштейн), оперная сцена. Претворение черт симфонического развития позволяет трактовать цикл и как своеобразную камерную вокально-фортепианную симфонию в 4-х частях. Отсюда наследование многообразия жанровых традиций музыкального, поэтического и театрального искусства, их органичный сплав определяют сущность подхода композитора к интерпретации жанра басни.

При этом выбор литературно-поэтического первоисточника не ограничивается для композитора лишь собственно художественными его достоинствами. Д. Клебанова привлекает и творческая личность автора стихотворения: интерпретируя стихотворный первообраз, композитор стремится воссоздать черты творческого метода, индивидуального языка поэта в их целостности. Эти особенности работы над словом проявляются во всех камерно-вокальных циклах Д. Клебанова, становясь свидетельством единства художественных принципов и общности методов композиторской работы в процессе музыкального претворения поэтических текстов. Вместе с тем, каждый вокальный цикл Д. Клебанова обнаруживает своеобразие черт композиторской интерпретации, обусловленное реализацией задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта.

Таким образом, анализ взаимодействия поэтического и музыкального текстов в вокальном цикле Д. Клебанова «Басни И. Крылова» по-

казывает, что процесс музыкального претворения словесного текста обусловлен глубоким проникновением композитора в сущность поэтического произведения, породившим его музыкальное интонирование.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белинский В. Г. Статьи и рецензии 1843–1845 [Текст] / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1955. – Т. 8. – 723 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1. – 148 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – Ч. 2 и 3. – 365 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – 350 с.
5. Гаспаров М. Л. Басни Эзопа [Текст] / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1968. – 319 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов [Текст] / И. Л. Золотовицкая. – К. : Музична Україна, 1980. – 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. – М. : Советский композитор, 1989. – 340 с.

ГРИГОРЬЕВА О. Б. О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КЛЕБАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «БАСНИ И. КРЫЛОВА»). Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Клебанова «Басни И. Крылова», устанавливаются логические и содержательные связи между отобранными композитором поэтическими произведениями. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразований.

Ключевые слова: басня, вокальный цикл, цикл вокальных пьес, сквозной смыслообраз.

ГРИГОР'ЄВА О. Б. О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛОУТВОРЕННЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «БАЙКИ І. КРИЛОВА»). Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Клебанова «Байки І. Крилова», встановлюються логічні та змістовні зв'язки між відібраними композитором поетичними творами. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень.

Ключові слова: байка, вокальний цикл, цикл вокальних п'єс, наскрізний змістовний образ.

OLGA GRIGORYEVA. PRINCIPLES OF CONSTRUCTION OF A CYCLE IN THE COURSE OF FORMATION OF A VOCAL CYCLE

IN D. KLEBANOV'S CREATIVITY (FOR EXAMPLE A CYCLE «I. A. KRYLOV'S FABLES»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «I. Krylov's Fables» are considered, logic and substantial communications between the poetic products, which have been selected by the composer, are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Keywords: fables, the vocal cycle, the cycle of vocal pieces, semantic formations are defined.

УДК 782.91 (477)

Юлия Грицун

ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» И. КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ

Творческое наследие Игоря Константиновича Ковача тесно соприкасается с детской аудиторией. Произведения, написанные для детей, имеют огромную разножанровую амплитуду – от театральной музыки, где дети являются слушателями и зрителями¹, до инструментальной музыки, когда юные слушатели превращаются в исполнителей².

¹ Как театральный композитор И. Ковач сотрудничал с *Харьковским театром кукол им. Н. К. Крупской (ныне им. В. А. Афанасьева)* («Аленушка и солдат», 1970; «Ну и Мыщик!», 1972; «Шерлок Холмс против агента 007», 1977), *Харьковским театром юного зрителя* («Зайка-зазнайка», 1969; «Человек во все времена», 1971; «Одуванчик», 1971; «Сказка о храбром Кикиле», 1972; «Грозе навстречу», 1972), *Днепропетровским театром юного зрителя* («Радуга зимой», 1973), *Кишиневским театром оперы и балета* (опера «Голубые острова», 1990), *Харьковским академическим театром оперы и балета им. М. В. Лысенко* (балет «Северная сказка», 1975); *Харьковским театром музыкальной комедии* (балет-сказка «Бемби», 1983; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок», первая постановка – 1980 г.; вторая постановка в переводе на украинский язык А. Марченко, 1996. Также балет-сказка «Бемби» исполнялся в Киевском театре оперетты, Одесском театре оперы и балета, Одесском театре музыкальной комедии, Одесской балетной студии; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок» была поставлена в Донецком театре оперы и балета, Днепропетровском театре оперы и балета, Киевском театральном институте им. И. К. Карпенко-Карого, Черкасском музыкально-драматическом театре, в музыкально-драматическом театре г. Караганды, Макеевском ТЮЗе, Луганской областной филармонии.

² Для детского исполнения композитором написано два сборника для фортепиано: «Бемби-альбом». Сборник пьес для фортепиано (2000), «По страницам музы-