

Ю. Б. АБДОКОВ

Московская
государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия

YURI ABDOKOV

Moscow P. I. Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia

НЕИЗВЕСТНЫЙ ВАЙНБЕРГ: КАНТАТА «ХИРОСИМСКИЕ ПЯТИСТИШИЯ». ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

АННОТАЦИЯ

Наследие Моисея Самуиловича Вайнберга (1919–1996) – одной из ключевых фигур отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия – включает в себя едва ли не все жанры и формы академической и прикладной музыки. Шестая симфония и Фортепианный квинтет, оперы «Пассажирка» и «Идиот» – все это давно уже часть общемирового музыкального канона. Между тем многие опусы композитора, даже те, которые нашли своих выдающихся интерпретаторов при жизни автора, неизвестны современному слушателю, не говоря уже о тех, которые по разным обстоятельствам никогда не исполнялись и не были изданы. По инициативе Международной творческой мастерской «Terra Musica», при содействии родных композитора Камерная капелла «Русская консерватория» под руководством Николая Хондзинского в феврале и марте 2021 г. осуществила два знаковых проекта: первые мировые записи никогда не исполнявшихся кантат Вайнберга – «Пётр Плаксин» на стихи Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» на тексты Мунэтоси Фукагава. В статье отражен опыт подробного исследования партитуры «Хиросимских пятистиший» и ее первого исполнения. В качестве феноменологического аспекта, позволяющего проникнуть в замысел композитора и оценить его воплощение, рассматривается тембровая поэтика, всецело отражающая стиль и этос сочинения.

UNKNOWN WEINBERG: CANTATA “HIROSHIMA FIVE-LINE STANZAS”. TIMBRAL POETICS

ABSTRACT

The works of Moisey Samuilovich Weinberg (1919–1996) – one of the primary figures in Russian music at the second half of the 20th century – includes almost all genres and forms of academic and incidental music. Sixth symphony, piano quintet, operas “The Passenger” and “Idiot” – these works have already become an essential part of the world musical canon. Meanwhile, many works by the composer – even those that were played by great performers during his lifetime – are unknown among modern listeners. There are also the compositions that have never been performed and have not been published. One can rectify this situation both with memorial homage (jubilee concerts, festivals, conferences and so on), and by intentional researching of his music, filling performance and editorial gaps in his creations, making qualitative recordings and publishing unknown scores. For these reasons one of the best Russian ensembles, “Russian conservatory”, conducted by Nikolay Khondzinsky, under the initiative of the International Art Workshop “Terra musica” and with the assistance of Weinberg’ relatives, has made World premiere recordings of two never performed Weinberg cantatas: “Pyotr Plaksin” on the words of Julian Tuwim and “Hiroshima Five-line Stanzas” on poems by Mutenosi Fukagava. The article reflects detailed research of the score and the performance experience of the second cantata. Timbral poetics looked as a phenomenological category reflecting style and ethos of the work, gives an opportunity to understand composer’s intentions and their design.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Моисей Вайнберг, Мунэтоси Фукагава, Николай Хондзинский, «Русская консерватория», кантата, тембровая поэтика.

KEYWORDS: Moisey Weinberg, Mutenosi Fukagava, Nikolay Khondzinsky, "Russian Conservatory", cantata, timbral poetics.

*Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей...*

О. Мандельштам¹

Грандиозный объем полижанрового наследия М. С. Вайнберга – оселок, на котором испытываются многие исследователи его творчества. По-настоящему интересны все же не рекорды и всеохватность, а эстетическая и этическая цельность художника, работавшего каждый день (до самой смерти) над совершенствованием своего ремесла, как будто не было открытий-откровений (6-я симфония; гениальный Фортепианный квинтет; опера «Пассажирка»...), которые могли бы считаться оправданием нескольких жизней. «Самое удивительное в подлинном даровании то, – пишет Г. Адамович, – что *все создаваемое им неразложимо* (курсив мой. – Ю. А.). На вершинах творчества это граничит с чудом: нельзя понять, нельзя объяснить самому себе, почему какие-нибудь две скромные пушкинские строки кажутся порой глубже и прекраснее всей мировой поэзии, или страница Льва Толстого «переворачивает душу». Слова как будто бы обычные, такие же, как у других, – а действие их непостижимо» [2, с. 106–107]. Таким же непостижимым – в прямой и обратной исторической перспективе – представляется действие трех кантат, которые Вайнберг сочинил одну за другой (1965–1966)², будучи уже крупным мастером-симфонистом – в эпоху, когда в расцвете творческих сил находились выдающиеся ровесники композитора: Борис Чайковский, Николай Пейко, Галина Уствольская, Револь Бунин, Георгий Свиридов, и последнего своего слова еще не сказали живые классики – Гавриил Попов, Дмитрий Шостакович.

ИСТОРИЯ И ЭТОС

Первым в своеобразном кантатном триптихе был «Дневник любви» ор. 87 (1965) – сочинение, посвященное детям Аушвица. Годом позже появились «Пётр Плаксин» ор. 91 на стихи Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» ор. 92. Лишь судьбу «Дневника любви» можно назвать, да и то с оговорками, более-менее благополучной. Автор услышал этот дивный лирико-драматический опус *один раз* в исполнении Московского камерного оркестра и ансамбля дискантов Московского хорового училища под руководством Рудольфа Баршая – лучшего интерпретатора

¹ Из стихотворения «За гремящую доблесть грядущих веков» (1931) [1, с. 174].

² В 1952 году Вайнберг создал первое сочинение в этом жанре – кантату «На родине» на слова советских детей: для хора мальчиков, детского и смешанного хоров и оркестра.



Фото 1. Р. Б. Баршай и М. С. Вайнберг. Москва, сер. 1960-х гг.
Из архива «The Boris Tchaikovsky Society»

Сейчас трудно себе вообразить, что художник масштаба Вайнберга, не переходивший к тому же никаких «красных» идеологических линий, на далеком исходе эпохи, именуемой оттепелью, мог столкнуться с грубым и циничным отказом в праве на концертную и издательскую жизнь такого сочинения, как «Пётр Плаксин» – бесспорного шедевра, посвященного Г. В. Свиридову.

Не раз приходилось сталкиваться с рассуждениями о том, что Вайнберг при всем своем профессиональном совершенстве принадлежит к так называемым традиционалистам и даже «академистам», что его творчеству несвойственен эксперимент, что он *недостаточно современен* и т. п. Дополняются эти, как правило, не подкрепленные сколько-нибудь серьезным анализом сожаления ссылками на пресловутое влияние Шостаковича. О том, что подобное влияние не только естественно, но и *взаимно*, знатоки, не идущие дальше «журналистских расследований», почему-то не вспоминают. В эпоху умиряющего постмодерна стоило бы чаще вспоминать мудрую максиму из нобелевской речи Генриха Бёлля, вполне применимую к автору «Хиросимских пятистиший» и не только: «*Всякое искусство, для обозначения которого пользуются поверхностным “современное”, но которое лучше было бы называть “живым” – это эксперимент, и открытие, и временное явление, поскольку оценить и соотнести его с другим можно лишь в исторической перспективе...*» [3, с. 157]. Пусть те, кто оценивает музыкальную историю XX столетия в наивных коннотациях «авангардно – не очень авангардно; современно – недостаточно современно», задумаются об *исторической перспективе*, которая (к началу третьего десятилетия века нынешнего) похоронила многое из того, что громко претендовало на оригинальность еще не так давно и – как своеобразная «камера Обскура» – резко сфокусировала внимание на отнюдь не манифестарной актуальности таких авторов, как Вайнберг.

многих камерно-оркестровых партитур Вайнберга. Вынужденная эмиграция Баршай (и в сугубо музыкальном, и политическом аспектах), как говорил своим ученикам Б. Чайковский, «поставила крест на многих сочинениях, написанных специально для *баршаевского состава*, на долгие-долгие годы...»³ (фото 1).

Двум другим кантатам повезло гораздо меньше.

3 Записано со слов Б. А. Чайковского после одного из уроков в октябре 1992 г.

«Хиросимские пятистишия» ор. 92 – кантата для смешанного хора, флейты, арфы, мандолины, 15 ударных и контрабаса на стихи Мунэтоси Фукагава⁴ (1921–2008) в русском переводе Анатолия Мамонова (1931–2017), создана в 1966 г., вскоре после завершения кантаты «Пётр Плаксин». На последней странице рукописи обозначены даты, в пределах которых опус, посвященный «Жертвам Хиросимы», был сочинен в Москве: 4–13 ноября 1996 г. Трудно установить причину, по которой партитура, отражающая расцвет мастерства Вайнберга, никогда не исполнялась и не публиковалась при его жизни. Впрочем, несколько переосмысленный материал кантаты (с немногочисленными, но весьма существенными, если не сказать – кардинальными тембровыми коррективами) был в полном объеме включен автором в масштабный Реквием ор. 96 для сопрано, детского и смешанного хоров и большого симфонического оркестра, созданный в 1965–1966 гг. Д. Фэннинг – автор книги «Мечислав Вайнберг: В поисках свободы», посвящая кантатам Вайнберга несколько справочных строк, заключает: «С небольшими изменениями Вайнберг включил эту кантату («Хиросимские пятистишия». – *Прим. автора.*) в свой Реквием» [4, с. 115]. Трудно согласиться с этой ремаркой. Изменения, которые автор внес в партитуру, включая ее в Реквием, трудно назвать незначительными: кардинально трансформирован архитектурный образ сочинения (особенно его заключение), не говоря уже о серьезных тембровых модификациях, касающихся замены некоторых хоровых линий инструментальными партиями и др. Механическим этот перенос не является.

Однако же и Реквием ждал исполнения несколько десятилетий. Это тем более странно, что в пору завершения кантаты (как и Реквиема) в стране работали два лучших интерпретатора музыки Вайнберга – К. П. Кондрашин и Р. Б. Баршай, игравшие многие его сочинения «из-под пера». Возможно, как и в случае с «Петром Плаксиным», запрещенным для публикации и концертного исполнения чиновниками Министерства культуры РСФСР, а затем и СССР, здесь также сработали цензурные препоны. Вайнберг никогда не был диссидентом: всегда помнил, чем обязан новой родине, но и правительственные пороги в поисках предпочтений не обивал.

Премьера Реквиема состоялась лишь 21 ноября 2009 г. в Великобритании в исполнении Королевского Ливерпульского симфонического оркестра и хора под управлением Томаса Зандерлинга. Полная партитура Реквиема опубликована гамбургским отделением «Peermusic» в 2007 г. Пятичастный ораториальный опус – это отнюдь не заупокойная католическая месса. В основе сочинения – антивоенные стихи Дмитрия Кедрина (I), Федерико Гарсиа Лорки (II, V), Сары Тисдейл (III), Мунэтоси Фукагава (IV), Михаила Дудина (VI). В периодике нередко проводятся параллели между Реквиемом Вайнберга и «Военным реквиемом» Б. Бриттена. Антивоенная тема – единственное, что сближает эти сочинения. Вайнберг превосходно знал музыку Бриттена и высоко ценил ее, но в разработке

⁴ Настоящее имя Маса-тоши Маехата. Вайнберг в рукописи «Хиросимских пятистиший» вместо Мунэтоси Фукагава ошибочно пишет Мунэтоси Фукагава.

усиленных исполнительских ресурсов в названных сочинениях, как и в решении темброво-драматургических задач, авторы предстают едва ли не антиподами.

Первая мировая запись *кантатной версии* все еще не изданной партитуры «Хиросимских пятистиший», осуществленная Камерной капеллой «Русская консерватория» под руководством Николая Хондзинского, подтверждает убеждение, сложившееся уже при визуальном чтении «забытой партитуры»: именно кантата (в изначальном виде) обладает свойствами непреходящего художественного открытия. В архитектурном решении опус представляет собой тип необычной *центростремительной* композиции, в которой форма лаконичной японской танка обретает новую – первозданную жизнь. Вне циклического сцепления с другими композициями (как это неизбежно происходит в многочастном Реквиеме) «Хиросимские пятистишия» воспринимаются как *форма-взрыв*, *форма-конденсация*. Это тот редкий случай, когда музыкальная архитектоника воплощает не просто соответствующую содержанию структурность, а самую суть образного замысла. Эрих Калер замечает, что «любое произведение искусства есть смысл как форма» [5, с. 10]. Это почти трюизм, и с этим не поспоришь. Но и у очень больших мастеров форма иногда как бы ускользает из объятий неординарного содержания. При всех выразительных достоинствах Реквиема в огромном сочинении «Хиросимские пятистишия» обретают явно интермедийный характер; затушевывается *эстетический фабержизм*, тонкость тембрового письма кантаты, которые вполне уместно сравнить с изысканностью старинной (и всегда сверхсовременной) японской живописи.

Как и в других сочинениях с использованием поэтических текстов, Вайнберг не прячется за сюжетной канвой стихов. Слова являют для него *образ времени*, оживить который, сделать его *сверхреальным* – главная задача композитора. В основе кантаты – пятистишия Мунэтоси Фукагава в переводах известного русского япониста Анатолия Мамонова. Фукагава – один из наиболее ярких представителей «литературы атомной бомбы», как называли это, увы, ныне подзабытое течение в японской словесности прошлого века. Опытным путем удалось установить, что благодаря превосходным переводам А. Мамонова о самом существовании поэта, который в момент хиросимской трагедии находился в трех километрах от эпицентра взрыва и через несколько часов после разрушения города бродил по сожженным и зараженным улицам в поисках родных, в России знают хотя бы немногие ценители японской танка (по пользовавшемуся большой популярностью сборнику «Японские пятистишия. Капля росы» и нескольким публикациям в периодике). Вполне просвещенные соотечественники Фукагава, с которыми приходилось общаться в последнее время, как правило, ничего не слышали о нем. В реакции Вайнберга на стихи Фукагава и в разработке столь громкой, общественно резонансной темы нет ни малейшего следа конъюнктуры. Этика Вайнберга исключает идеологическую ангажированность. Известно, например, что некоторые, в особенности ранние свои сочинения,

включая Первую симфонию ор. 10 (1942), композитор посвятил Красной Армии, и совсем не потому, что был склонен к милитаризму. В этих посвящениях – благодарность спасенного от неминуемой гибели человека. То же и с «Хиросимскими пятистишиями». Н. И. Пейко (1916–1995), друживший с Вайнбергом до последних своих дней, не раз говорил в присутствии учеников: «Метек⁵ умеет страдать от чужой боли. Оттого и сострадание его дорого стоит – и в жизни, и в музыке...»⁶

ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

Открывая рукописный манускрипт Вайнберга впервые, читая его как роман с захватывающим сюжетом, удивляешься не только бесчисленным тембровым чудесам, встречающимся едва ли не на каждой странице, а тому, сколь эффективно использован состав, который не имеет аналогов – не только по набору исполнителей, но и по самому принципу формирования политембровой палитры: при формальном *многоцветии* она воплощает образ строгой и утонченной монохромии.

Если уподобить состав «Хиросимских пятистиший», во всяком случае его инструментальную часть, большому симфоническому оркестру, то функции фундирующего *струнного оркестра* здесь выполняет группа ударных. Дело, конечно же, не только в большом количестве используемых инструментов и исполнителей. Вайнберг не дает точного указания по разделению используемой перкуссии на конкретное число исполнителей. Н. Хондзинский использовал наиболее оптимальный вариант распределения 15 инструментов между 7 исполнителями-ударниками: I – Timpani; II – Legni (soprano, alto, tenore); III – Silofono, Piatti; IV – Campanelli, Gr. Cassa; V – Triangolo, Tamburo, Tam-tam; VI – Campana, Tamburo, Tom-toms (soprano, alto, tenore); VII – Vibrafono, Crotali, Frusta. Кажется, невозможно представить, чтобы такой разномастный состав мог быть использован как нечто *темброво слитное*, компактное. Между тем, создавая множество неповторимых сольно-ансамблевых комбинаций с ударными, Вайнберг трактует всю ударную группу как своеобразный «ансамбль в ансамбле».

Самым компактным темброво-акустическим компонентом общего состава, безусловно, является хор (4–6 Soprani, 4–6 Alti, 4–6 Tenori, 4–6 Bassi) – и это при том, что композитор использует ресурсы смешанного вокального состава в самых разных комбинациях (разделение на отдельные регистровые группы-партии и т. д.). Именно в соотношении ударных и хора (и в самых смелых микстах, и в антифонном разделении) вокальный блок колористически *противостоит* ударному, и это, собственно, создает эффект *тембровой биполярности (монохромии)*.

Флейта, арфа, мандолина и пятиструнный контрабас не составляют замкнутой инструментальной группы.

5 Так именовали композитора близкие ему люди. В библиотеке Н. И. Пейко было много нот с подписью «...от любящего Метека».

6 Записано со слов Н. И. Пейко в августе 1994 г.

Каждый из этих инструментов занимает свою самостоятельную *тембровую* и *перспективную позицию*, но объединяет их одно общее свойство: в большей или меньшей степени эти инструменты используются для нанесения тончайших *тембровых прорисей*, для воплощения причудливых световых aberrаций и «зеркальных» отражений. Инструментально-мелодический блок при всем тембровом разнообразии не влияет кардинально на процесс колорирования (расцвечивания) общей палитры. А вот в том, что касается светотени, абрисных контуров, изменения характера темброво-живописной лессировки, флейта, мандолина, арфа и контрабас играют первостепенное значение (фото 2).

Не изменяя себе и своему стилю, основными свойствами которого являются яркость интонационной графики, специфическая *тембровая полифония*, театрализация вокально-инструментальной палитры и не имеющий аналогов *высоковольтный лиризм*, Вайнберг создает в «Хиросимских пятистишиях» звуковой мир, который метафорически отражает неисчерпаемые, а иногда и не вполне доступные европейскому слуху образы японской национальной *тембровой живописи*. Речь не идет об этнографических заимствованиях, которые в случае буквального перевода музыкальных образов «с дальневосточного на европейский» всегда вызывают смущение и дискомфорт. Вайнберг делает нечто обратное: он стремится приблизить собственные тембровые ощущения к поэтической характерности загадочной звукообразной культуры Страны восходящего солнца. Едва ли не каждый персонаж тембровой палитры «Хиросимских пятистиший» в той или иной мере сближается со своим иероглифическим восточным прототипом. Нет никакой нужды искать прямые уподобления и соответствия, хотя иногда кажется (как в случае с мандолиной, арфой, флейтой и ударными), что они совсем рядом – практически на поверхности: лютня сямисэн, кото, флейты хаяси и сякухати, барабаны цудзуми и тайко и др.

Для адекватной оценки живописно-изобразительного мастерства Вайнберга и, главное, для качественной интерпретации «Хиросимских пятистиший» необходим не верификационный, а скорее, серьезный темброво-созерцательный опыт. Всякий, кто соприкасался с изысканной тембровой живописью музыки гагаку⁷, найдет в партитуре Вайнберга тончайшие символические параллели с этим звуковым космосом. Важно не переусердствовать в подражаниях. Н. Хондзинский, обладающий безукоризненным вкусом, никогда не переходит грань допустимого в том, что касается воплощения многочисленных *темброво-поэтических олицетворений* кантаты.

Как и в большинстве своих партитур – особенно тех, где камерно-ансамблевыми средствами воплощаются идеи подлинно оркестрового, симфонического масштаба, Вайнберг подчиняет музыкальное развертывание строгой и при этом не повторяемой ни в одном другом его сочинении логике *тембрового дления*.

Кантата открывается примечательным эмблематическим четырехтактом, в котором «птичьи рулады»

7 Гагаку (яп. 雅楽, букв. «изысканная музыка») – жанр японской классической музыки.

Н. Губенко Хиросиме

М. Вайнберг
оп. 92

Хиросимские пятистишия

Капата дзе сиеманька хера, дзельць, арафь, кандзиць
15 удружих и канрабаса
на стыве муртосеи Фрука сава, перыда арафам, канрабаса

Andante

Flauto
Vibrafono

Flauto
Vibrafono

Flauto
Vibrafono

1. []

Fl.
Vib.

1. []

лу-ка у-дз-га-ет прав-суд-а-с-ва-да ос-ве-ща-ет

- 1 -

Фото 2. Первая страница рукописи «Хиросимских пятистиший». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

солирующей флейты отстоят на огромном перспективном расстоянии от гулко, плывущего, как туман, и заполняющего весь звуковой континуум вибратона. Прозрачность и насыщенность, невесомость и графическая ясность – именно эти, казалось бы, антиномичные ипостаси тембровой палитры будут главенствовать вплоть до центрального, *осевого* инструментального раздела «Хиросимских пятистиший».

Подобно мастерам Ренессанса и раннего барокко, автор постепенно и даже *осторожно* формирует вокально-инструментальную палитру: вступление каждого персонажа тембровой игры невозможно предугадать, а главное – к этому невозможно привыкнуть даже в том случае, если знаешь партитуру наизусть. Стало быть, на восприятие действует не фактор неожиданности, а нечто поэтически более значимое. Появление хора (группа сопрано) в ц. 2 («Капля крови – луна убегает прочь с небосвода...») практически не затрагивает, не меняет объем палитры, настолько широк пространственный диапазон, заключенный между флейтой и вибратоном. В ц. 3 тембровый контрапункт дополняется столь же неожиданным введением мандолины. Приемы игры *tremolo* и *pizzicato* в ее партии смело комбинируются. Принципиально важным для адекватного использования мандолины в кантате является, казалось бы, незначительный «технологический» штрих, а именно – выбор медиатора: звучание должно быть ярким и сочным, *но ни в коем случае* – сухим и грубым, лишенным пусть и небольшого, но ясного реверберационного излучения. Для первой мировой записи «Хиросимских пятистиший» методом опытных проб был выбран так называемый «средний» (синий) плектр.

Мандолина нередко микшируется с тесситурно высокими хоровыми партиями, а в инструментальных разделах становится важнейшей *щипковой краской* политембрового состава. В ц. 2–3 именно мандолина, темброво-«оптически» выдвигаясь на первый план, своеобразно отодвигает, *перспективно углубляет* звучание сопрановой хоровой линии. Будучи в соотношении с хоровой звучностью практически несмешиваемой краской, даже в унисоне с вокальной линией мандолина подчеркивает своеобразный *тембровый зазор*, как бы расслаивая общую звучность.

В 7-м такте ц. 3 кардинально преобразуется объем палитры и ее гравитационные свойства. Весь предшествующий материал можно назвать *безопорным*. Здесь же включение пятиструнного контрабаса на протяженном баске (который через мгновение *отражается* в тихом, угасающем рокоте тремолирующих литавр) вместе с пространственно (не только тесситурно) удаленной солирующей флейтой словно символизируют расстояние между небом и землей.

Вайнберг очень эффектно, по-настоящему оркестрово трактует ресурсы пятиструнного контрабаса: яркие агогические контрасты; смены типов звукоизвлечения (*arco* – *pizzicato*), осмысленные как тембровые модуляции; регистровые трансформации; особые темброво-резонансные, опорно-гравитационные свойства пятой струны и т. д.

В условно экспозиционном разделе кантаты огромная батарея ударных используется очень избирательно. Принцип включения в палитру – *тихое звуковое отражение*. Именно как отзвук-отражение контрабаса впервые вводятся литавры, а в ц. 5 «милитаристский» микст малого и большого барабанов причудливо оттеняет плывущие звуки вибратона, а затем и солирующей флейты (ц. 6. Allegretto).

Светотеневым можно назвать и *рассредоточенное во времени* включение главных щипковых инструментов в «Хиросимские пятистишия»: мандолины и арфы. Помимо того, что они и по отдельности, и вместе очень часто являются компонентами разнохарактерных микстов, сам тип экспозиции этих красок подчеркивает стремление особо отметить их взаимную *светотеневую рефлексию*. Вайнберг мыслит *тембровые тени* не только как звук – отзвук, но еще и как своеобразные тембровые рифмы. Мандолина и арфа, бесспорно, трактуются автором как рифмующиеся «краски». При этом контурная фокусировка мандолины более резка, тогда как арфа (с ее грандиозным регистровым диапазоном и большой динамической амплитудой) используется как мягкая и *глубокая* тень. Точное наблюдение священника Павла Флоренского о стилеобразующих свойствах теней в живописи вполне коррелируется с аналогичной проблемой в искусстве оркестровки: «Для художников тот или иной характер теней существенно определяет их стиль» [6, с. 81]. Н. Хондзинский мгновенно уловил этот, увы, скрытый для многих исполнителей, важный элемент инструментального стиля Вайнберга.

Характерной особенностью всего предкульминационного раздела является его утрированная интонационно-пластическая хрупкость. Хроматическое интонирование (как одна из выразительных ипостасей *звуковой зыбкости* у Вайнберга) превалирует и в хоровых, и в инструментальных партиях. При этом вокальные линии предельно инструментализованы по интонационной пластике. Неслучайно отдельные и достаточно протяженные фразы, которые в первоначальном кантатном варианте «Хиросимских пятистиший» были поручены хору, в Реквиеме инструментованы для деревянных духовых. Тотальная «хроматизация» касается не только интонационно-гармонической сферы. В определенном смысле она проявляется и в тонкостях инструментовки. Так, включение *Crotali* в ц. 10 («...Коснувшись зимней травы, мотылек, теряющий силы...») представляет собой не спонтанное декорирование палитры, а очевидную тембровую реакцию на предшествующий сложный хроматический микст *мелодической* флейты и хоровой линии сопрано (нисходящее движение секундами – *quasi gliss.*).

Ансамбль флейты, малого и большого барабана (с его внутренним напряжением и настороженностью) приобретает черты своеобразной нарицательности. В ц. 14–15 акустический объем палитры, несмотря на сильное фактурное расслоение, сужается почти осязательно. Даже большой и малый барабаны не расширяют его. Происходит это благодаря тому, что тембровое

напряжение тихого раздела (*pp* – *ppp*) фокусируется на своеобразной персонализации каждого из элементов высокочастотных микстов: *светотеневые смешивания* коротких фигураций флейты и стаккатируемых созвучий хоровой группы сопрано; перспективно «расслоенный», трехсоставный микст флейты, арфы и женских голосов. И внутри этих, казалось бы, очень аскетичных комбинаций звучность постоянно трансформируется. *Frullato* флейты обретает почти ирреальный оттенок благодаря симметричному ниспаданию с арфой (на флажолетах) в миксте с хоровыми группами сопрано и альтов.

Заключение «экспозиционного» раздела (ц. 16–17) – образец тончайшего тембрового дивизионизма. Палитра расщеплена до предела, она словно собрана из множества осколков. У таких мастеров, как М. Вайнберг, Б. Чайковский или А. Дютыйе, тембровый пуантилизм не имеет ничего общего со структурным распадом и тем более – с алеаторическим хаосом. Это «музыка, которая “собирает тебя по костям”, – как пишет Ф. Жакоте, – снова их, раздробленные, скрепляет, сращивает...» [7, с. 218].

Мозаичность текстуры и специально спроецированный темброво-акустический дисбаланс преодолеваются в ц. 18–19 (*Lento*) – в компактном и монолитном, как *гранитный массив*, впервые равномерно сбалансированном звучании акапельного хора *tutti* («В этом камне таится гнев. Как глубоко впечаталась тень человека, сгоревшего, сгоревшего заживо! Сохнет трава, а цвет травянисто-зеленый, стена же, стена же от атомной вспышки так побелела...»). Крик-распев «А...», венчающий вокальный эпизод, становится темброво-тектоническим предыктом к кульминации «Хиросимских пятистиший» – грандиозному инструментальному взрыву в движении.

Учитывая уникальный – *центростремительный* – характер формирования, отсчет композиционного времени (а это для «Хиросимских пятистиший» весьма неоднозначная категория) следовало бы начинать, против всех правил классической хронометрии, с этого *осевого* эпизода (ц. 20–23). Ансамблевый, а по сути – *сверхоркестровый* раздел захватывает своей исполтинской энергией. Вайнберг не уподобляется бесчисленным (в музыке, литературе, живописи и кинематографе) мастерам, которые в художественном воплощении трагедии Хиросимы и Нагасаки фиксируют внимание на страшной и завораживающей в своем апокалипсическом ужасе картине ядерного взрыва. Не сонористический хаос, выражающий «цепную реакцию», «световую вспышку», «ударную волну» и прочие физические явления, ставшие едва ли не реквизитными в искусстве, а неукротимая *боль* – вот что выражено в кульминационном разделе кантаты. «Боль непременно предполагает рефлексию о *страдании*», – замечает С. Кьеркегор [8, с. 170]. Поразительно и то, как уже за *пределами* кульминационного раздела Вайнберг трансформирует не только образно-поэтический, но и философический, религиозный подтекст музыкального повествования: *боль трансформируется в космогоническую печаль* – с ее, по мнению того же датского мыслителя, субстанциальным превосходством.

В момент атомной бомбардировки Хиросимы Мунэтоси Фукагава находился в нескольких километрах от эпицентра взрыва. Вскоре, не ведая о смертельной опасности, он метался по испепеленному городу в поисках родных. Если Вайнберг и позволил себе изобразительность, то отнюдь не в традиционном смысле. В *прекрасной и страшной* кульминации кантаты изображены не руины и пламень, а пожар мятущегося, взорванного сердца. Известно, что человек, внезапно получающий трагическую весть, не всегда может сдержать внутренний порыв, заставляющий его иногда двигаться как бы против всякой логики, бежать сломя голову, забывая о страхе и т. п. Нечто подобное и отражено в центральном (инструментальном) разделе кантаты. Это и есть архитектурная и образно-поэтическая *точка отсчета* для проекций «до» и «после». Обыденные представления о последовательности здесь просто не действуют. Энергия *бегства от времени* запечатлена Вайнбергом с невероятной силой.

Ни индонезийский «оркестр Гамелана» из блистательной «Турангалилы» Мессиана, ни другие экзотические примеры подобного рода все же не сравнятся с палитрой, которую создает Вайнберг в «Хиросимских пятистишиях». Мифопоэтика того же кульминационного раздела (со всеми возникающими здесь аллюзиями набатного барабанного боя и колокольного звона) подчинена логике живого чувства в гораздо большей степени, нежели идее этнографического соответствия.

Туттийный кульминационный эпизод являет собой пример сжатых, очень динамичных *темброво-акустических* вариаций. «Тема» – почти классический период из двух предложений с ярчайшими фигурациями солирующих литавр, спаянных воедино с «ударно»-пиццикатным контрабасом. Контрабас усиливает яркий контур интонационного рисунка и при этом увеличивает реверберационное поле «мелодических» басов. Постепенно и неуклонно остигатные фигурации литавр и контрабаса словно *обрастают плотью* в восхитительном ритмопластическом контрапункте. Вступление малого барабана, а затем сопранового, альтового и тенорового том-томов, казалось бы, исчерпывает возможности серьезного *ударного* расширения палитры, но включение Legni (сопрано, альт, тенор) и большого барабана грандиозно раздвигает (вглубь и вширь) уже сложившийся континуум.

Frusta действует как обжигающая *внешняя сила*, то есть звучность этого инструмента *врывается* в палитру как нечто инородное, данное в *тембровом наложении*. Это стоит учитывать, требуя предельной агогической заостренности и максимальной динамической силы в ударах бича, не смущаясь тем, что они как бы *перекрывают* звучание всего инструментального состава.

Все перечисленное – своего рода *горизонтальный пласт* туттийного массива. *Вертикальное* измерение представлено «мелодическим криком» высоко-резонансных микстов (флейта + мандолина + ксилофон). В 11-м такте ц. 22 высокочастотный блок становится, если прибегнуть к архитектурным сравнениям, опорно-несущим. Здесь начинается наиболее *разделенный* (темброво «монохромный») эпизод кантаты. Один полюс – это плотное и звонкое

сопряжение флейты, мандолины, арфы, ксилофона, вибратона и колокольчиков, поддержанное не менее «истощенным» микстом треугольника и бубна. Другой – басовый конгломерат, ограниченный литаврами и контрабасом. Исключение том-томов, малого и большого барабанов делает расстояние между двумя тембровыми полюсами грандиозным. Собственно, в этой *разделенности* (поляризации) и проявляется условный контраст «белого» и «черного». Тембровая палитра, бесспорно, не подчинена во всем, что касается идеи *цвета*, привычным живописным законам. Звуковая монохромия предполагает не конкретный и тем более стабильный *колористический* номинал музыкального инструментария, воплощающего тот или иной цвет (это невозможно), а принцип сопряжения отдельных тембров или инструментальных групп, воплощающих жесткую двусоставную поляризацию палитры⁸.

К самым значительным в художественном отношении образцам оркестровой монохромии можно отнести большинство партитур Д. Шостаковича. Б. Чайковский с иронией относился к немногочисленным критикам пресловутого оркестрового *двухголосия Шостаковича*. Именно в этом феномене (приоритет темброво-текстурной и, как следствие, колористической биполярности) проявляется одно из характернейших свойств шостаковичевского стиля. Вайнберг далек от поверхностного подражания Шостаковичу, но пристальное изучение тембровой поэтики великого современника было для него естественным и необходимым в течение всей жизни. Но и Шостакович, как видно, тщательно изучал опусы любимого им автора. *Одушевленная* перкуссионная палитра Четырнадцатой симфонии Шостаковича, вписанная в струнный космос как «оркестр в оркестре» – бесспорный поэтический отзвук открытий Вайнберга в «Хиросимских пятистишиях».

В девяти тактах ц. 22 звучание верхнего («сопранового блока» – *marcatissimo*) обретает характер трагического набата: тотальная ритмометрическая синхронность движения четвертными без единой паузы создает специфический – *панический* эффект. В этом микроскопическом эпизоде остигатный блок *литавры-контрабас* словно солирует на фоне звенящего набатного аккомпанемента. Дальнейшее разворачивание дает целую череду головокружительных трансформаций палитры. На семь тактов «сопрановый блок» исключается вовсе. В образовавшемся темброво-пространственном провале литавры с контрабасом вновь становятся *гравитационно-опорной* силой. Но если ранее ударно-контрабасовая линия была безостановочно-непрерывной, то здесь она дважды разрывается (на четвертных паузах) обжигающими ударами бича и большого барабана. Постепенное воз-

вращение том-томов, малого барабана, Legni и большого барабана (именно в такой последовательности) раздвигает грани тембрового пространства. «Мелодический» сопрановый микст флейты (*fff*), мандолины (*fff*) и ксилофона (*ff*) воплощает образ пронизывающего восклицания. Туттийная палитра кульминационного раздела

⁸ Более подробно об этом в статье: Абдоков Ю. «Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского» [9].

«Хиросимских пятистиший» заставляет вспомнить восторженные слова Е. А. Мравинского о Вагнере: «Вот человек, несомненно, так или иначе ясно представлявший себе (слышавший) *tutti* своего оркестра! (того, что хотел в нем!)» [10, с. 147]. Какое принципиально *не музыковедческое*, точное и умное замечание! Нечто схожее нередко звучало из уст Н. И. Пейко, считавшего, что туттийная текстура, сопряженная с усиленной динамикой, словно освобождает некоторых авторов от детализации, тембровой нюансировки и слухового контроля. Пейко говорил буквально: «У середняков *tutti* – это возможность пошуметь, у великих – прислушаться...»⁹ В полной мере то же самое можно сказать о захватывающем *tutti* центрального эпизода кантаты Вайнберга: при всей грандиозности звукового массива слухом контролируется каждый штрих; значение имеет даже темброво-живописная лессировка, то есть способ «нанесения красок» – агогические тонкости и акцентуация, не говоря уже о нюансах светотени и движенческой пунктуации.

Предваряя выход из кульминации, за несколько тактов до того, как в мощный инструментальный поток врывается звучание смешанного хора, звонкая палитра озаряется двумя вспышками *Piatti*, которые мгновенно *гасятся*, поскольку даются в сопряжении с *Frusta* и большим барабаном. Тембродинамический спад, осуществляемый при неожиданном перетекании инструментального блока в хоровой, поддерживается в первые мгновения *поющим* смычковым контрабасом. Возникает впечатление внезапного погружения в забытие: исчезает ощущение безостановочного бега и смятения, а точнее – все это дается как бы в отстраненно-сновидческом выражении.

В ц. 24 (*Adagio*) призрачно тихое, как бы разреженное и сумеречное звучание четырехголосного хора (разделенные группы альтов и басов) *освещается изнутри* тихим «лютнево-колокольным» перезвоном арфы. Очень важно понимать, что сопряжение хор-арфа у Вайнберга – это темброво-люминесцентное явление, а не соотношение солирующего и аккомпанирующего элементов палитры. При полной тесситурной тождественности в подобных «микстах-наложениях» между соединяемыми тембрами (инструментами, голосами), как уже отмечалось, сохраняются значительные тембровые расстояния, которые в случае принципиально отличающейся реверберационно-резонансной природы смешиваемых музыкальных красок создают ощущение внешнего или внутреннего свечения. В данном случае арфовый «перезвон» действует как *свет изнутри*, тогда как микст (унисон) высоких женских голосов и мандолины в «экспозиции» воспринимался как *свет извне*.

В ц. 27 тембровая палитра, из которой вновь исключается хор, напоминающая по тонкости контурных рисунков и зыбкости звуковой атмосферы традиционную японскую живопись по шелку, соединяет в себе несколько контрапунктирующих темброво-движенческих измерений, каждое из которых – в своем роде поэтическая драгоценность. Гипнотический в своей мерности, глубине и тишине «низкочастотный» набат (колокол + арфа) – это темброво-гармонический стержень,

⁹ Записано со слов Н. И. Пейко на домашнем композиторском семинаре в октябре 1994 г.

пронизывающий весь эпизод, вплоть до вступления хора в ц. 29. Антифонно расщепленные звучности флейты, мандолины, арфы в высоком регистре, Legni (сопрано, альт) и ксилофона словно отражают друг друга в бесчисленных зеркалах. Но самым завораживающим персонажем тембровой игры становится солирующий контрабас (arco). И если в первых двух тактах ц. 27 смычковый инструмент (на «ми» контроктавы) поддерживал гравитационную устойчивость колокольню-арфового набата, то в четвертом такте контрабас исполняет экспрессивную *мелодию широкого дыхания* в высоком регистре, постепенно (на флажолетах в заключительных тактах) поднимаясь к заоблачным высотам. Есть еще одна уникальная краска, которая как бы скрыта, почти незаметна в изощренной тембровой полифонии этого небольшого, но чрезвычайно живописного раздела. Правда, если ее исключить, общая палитра потеряет очень много. Речь идет о там-таме, с его таинственными (на *ppp*) «вздохами». Первые два включения там-тама в палитру фиксируют начало короткой «набатной» и широкой «кантиленной» фраз контрабаса соответственно. В ц. 28 там-там, значимо расширяющий объем палитры, звучит как пространственный отголосок истаявшего «в небесах» контрабаса. По тонкости и оригинальности тембровой палитры эта музыка, как уже говорилось, восходит к высочайшим образцам японского классического изобразительного искусства.

Andantino (ц. 29: «Ветер сдувает теплый туман с реки. В разрывах из черноты глядят вечерние огоньки...») – еще одна непредсказуемая модуляция, приводящая к тому, что звучание хора (сопрано, альты, тенора) становится невесомым, прозрачно-просветленным. Световым импульсом, трансформирующим характерность хоровой палитры, становится неожиданный, как проблеск первой звезды на ночном небосклоне, звук колокольчика. Уже через мгновение, в первом такте ц. 30 этот импульс отражается в *серебряных россыпях* дуэта флейты и арфы, которые как бы отнимают у хора ощущение плоти, веса и тяжести: здесь все льнет к небесам.

Ц. 31 («Звезды...») – одна из немногих в музыке XX столетия *тембровых картин*, в которой отнюдь не по лекалам *сентиментального реализма* (Б. Чайковский) поэтизируется ночной небосвод – символ восторга и страха, надежды и скорби, тайны человеческой жизни и вечности. Терпкие, столь свойственные Вайнбергу *кристаллически чистые* созвучия (симметричные, постепенно расширяющиеся в объеме аккорды хора на *ppp*), в которых диссонанс – это образ чистоты, обретенной большими усилиями, а консонанс всегда экспрессивен, как и прежде, наполняются изнутри *тихим светом* арфы. На замороженные хоровые призывы: «Звезды, звезды, звезды...» – с огромной высоты отвечает краткими вспышками все тот же *зыбкий свет* колокольчика.

Паразителен эффект светового преобразования, когда истаявает последняя вспышка Campanelli: словно из *бездонных* космических недр контрабас (на «до» субконтроктавы – нижний узнаваемый слухом интонационный предел палитры) вместе с тремолирующими литаврами и арфой открывает

пространство, если так можно выразиться, *обратного отсчета времени*. Здесь все устремлено не вперед, к финалу, как может показаться, если игнорировать звуковые реальности и подчинить слух унифицированным схемам, а к «сердцу кантаты», к ее *кульминационно-разрывному* центральному разделу. Потому и узнаваемая эмблематическая флейтовая рулада не воспринимается как обычная реприза, и весь последующий, как бы тающий, перспективно исчезающий материал менее всего напоминает традиционную коду. Акапельный хорал “No more Hiroshima” производит впечатление тембрового, образного, религиозного *остранения* – вот уж где пресекается *автоматизм восприятия*. Значение хора здесь сродни тому, какое отводилось ему в трагедиях Софокла.

Последний дивный аккорд (на трех звуках: «ре» – «си» – «до»), притом что он *застывает* на протяжном (словно, органном) звучании открытой нижней струны пятиструнного контрабаса, трудно назвать заключительной точкой свершившейся композиции. Этот *темброво очищенный кластер* отнюдь не замыкает композицию в привычном смысле. «С опрокинутым в небо лицом»¹⁰, – так, вспомнив стихи Заболоцкого, можно охарактеризовать образный строй последних тактов кантаты Вайнберга.

Первая мировая запись кантатной версии «Хиросимских пятистиший» произвела неизгладимое впечатление на всех, кто участвовал в работе, которую Н. Хондзинский, не склонный к лишним словам, назвал «кровавой». И это наверняка понравилось бы композитору, который в беседе с Н. И. Пейко заметил с грустью о «Плаче по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого: «Литры чернил и ни одной капли крови...»¹¹ Известно, что изначально опус молодого Пендерецкого никак не был связан с трагедией Хиросимы. Судя по всему, Вайнберг считал это сочинение не только эстетическим, но и духовным симулякром.

ИНТЕРПРЕТАТОРЫ

При одном лишь взгляде на партитуру, при анализе того, что уже записано в облегченной для хора версии Реквиема другими исполнителями, трудно было предположить, что в самые невероятные сроки (одна смена звукозаписи) сложнейший опус Вайнберга будет воплощен с поэтическим совершенством, о котором может мечтать любой автор. Камерная капелла «Русская консерватория», созданная Н. Хондзинским в 2008 г., не раз уже совершала подвиги, которые в лучшие для отечественной культуры времена ставили музыкантов в разряд избранных.

Достаточно вспомнить впервые исполненные в России кантаты И. С. Баха, не только российские, но и мировые премьеры – от Яна Дисмаса Зеленки до Г. В. Свиридова, а также ошеломившую европейских

¹⁰ Из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Слепой» (1946) [11, с. 241].

¹¹ Записано со слов Н. И. Пейко в 1993 г.



Фото 3. Н. Хондзинский. Первая мировая запись «Хиросимских пятистиший». Тон-студия «Мосфильм», 25 марта 2021 г.

с пониманием логики тембрового дления в партитуре Вайнберга делает ее участие в записи незаменимым. Никита Кехер – еще один солист, без которого запись, осуществленную Н. Хондзинским, представить трудно. Контрабасовая партия в «Хиросимских пятистишиях» – это, фигурально выражаясь, «роман в романе». Н. Кехер обладает подлинным благородством тона во всем, что касается использования кантиленных и «ударных» возможностей контрабаса. Эстетизм музыканта проявляется в безукоризненности фразировки, воплощающей естество живого дыхания, не говоря уже о том, как артистично преодолеваются им сложности смыслового и технического порядка. Уровень ансамблевой культуры М. Мухитдиновой и Н. Кехера,

Екатерины Припусковой (мандолина) и Анны Шкуровской (арфа), группы ударных инструментов во главе с концертмейстером Николаем Ермаковым (литавры) заставляет вспомнить восторг К. Кондрашина, вызванный профессиональной культурой оркестрантов Дрезденской Статскапеллы. Дирижер рассказывал Б. Чайковскому, что солисты этого прославленного коллектива «музицируют даже в паузах»¹³. Нечто подобное происходило на записи «Хиросимских пятистиший».

12 В настоящее время готовится первая запись третьей части «триптиха» – кантаты «Дневник любви» на стихи Станислава Выготского.

13 Записано со слов Б. А. Чайковского в 1994 г.

критиков первую запись полной хоровой антологии В. Я. Шебалина или невероятно яркое прочтение «Патетической» симфонии П. И. Чайковского, транслировавшееся из Соборной палаты на пике первой волны мировой пандемии, и многое другое.

Нет ничего случайного в том, что кантатный триптих Вайнберга доверили возродить именно Хондзинскому и его единомышленникам¹² (фото 3). Большое количество участников записи «Хиросимских пятистиший» не позволяет назвать имена всех музыкантов, но о некоторых солистах сказать необходимо. Флейтистка Малика Мухитдинова умеет в самых сложных тембровых, фактурных, ритмических комбинациях трансформировать звучность флейты – от пения и шепота до звонкого и яркого, едва ли не металлического блеска.

Ансамблевая надежность вместе

Самый непростой тембровый блок кантаты – смешанный певческий состав. Здесь сказались жесткая требовательность и вкус Н. Хондзинского, который в работе с хором ориентировался не на «массу звука», как это часто происходит, а на *абрисную* чистоту и рельефность вокального рисунка. Сложнейшие интонационные контуры и гармонические комплексы хоровой палитры воплощались им с инструментально-оркестровой изысканностью, что весьма соответствует *хоровому стилю* Вайнберга.

Вряд ли в ближайшей перспективе кантата «Хиросимские пятистишия» будет исполнена лучше. Так бывает лишь в тех случаях, когда орбиты композитора, интерпретатора и конкретного сочинения сходятся не на магистральных путях громких фестивалей, а на особых – трансцендентных перекрестках личных судеб.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мандельштам О. Сумерки свободы: стихотворения. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 416 с.
2. Адамович Г. «Последние новости». 1934–1935. СПб.: Алетея, 2017. – 608 с.
3. Бёль Г. Я сопричастен времени... : эссе, лекции, выступления, интервью. Сост. Н. Лопатина. Пер. с нем. Л. Лунгина, Е. Вильмонт, А. Дранов. М.: Центр книги Рудомино, 2017. – 432 с.
4. *Fanning David*. Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom. Wolke Verlag, Hofheim. 2010. – 245 p.
5. Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта / Пер. с англ. В. Матузова. М.: РОССПЭН, 2008. – 336 с.
6. Флоренский П. свящ. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. – 623 с.
7. Жакоте Ф. Прогулка под деревьями. Избранное. Сост. А. Кузнецова, пер. с фр. М. Гринберга, Б. Дубина, А. Кузнецовой, О. Седаковой. М.: Текст, 2007. – 429 с.
8. Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни. Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. М.: Академический проект, 2019. – 775 с.
9. Абдоков Ю. Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 71–78.
10. Мравинский Е. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ.

REFERENCES

1. Mandelstam O. *Sumerki svobody: stibotvorenija* [Twilight of freedom: Selected poems]. Saint Petersburg: Azbuka-Antikus Publ., 2020. 416 p.
2. Adamovich G. «*Poslednie novosti*». 1934–1935 [«Resent news». 1934–1935]. Saint Petersburg: Aleteja Publ., 2017. 608 p.
3. Böll H. *Ya soprichasten vremeni... : Esse, lekci, vystupleniya, intervju* [I'm implicated to the time. Essays, lectures, speeches, interviews]. Moscow: Rudomino book centre, 2017. 432 p.
4. *Fanning D*. Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. 245 p.
5. Kahler E. *Izbrannoe: Vyhod iz labirinta* [Exit from the maze] (Russian translation by V. Matuzov). Moscow: ROSSPEN Publ., 2008. 336 p.
6. Florensky P., priest. *Istoriya i filosofiya iskusstva* [History and philosophy of art]. Moscow: Akademicheskij project Publ., 2017. 623 p.
7. Jaccottet P. *Progulka pod derevjami. Izbrannoe* [Promenade under the trees. Selected works]. Moscow: Text Publ., 2007. 429 p.
8. Kierkegaard S. *Ili-ili. Fragment iz zhizni* [Either-or. A fragment of biography]. Moscow: Akademicheskij project Publ., 2019. 775 p.
9. Abdokov Y. *Poetika cveta i kolorita v orkestre Borisa Chaikovskogo* [Poetics of colour and coloring in the orchestral writing of Boris Tchaikovsky]. In: South-Russian musical anthology, 2020, no. 1. pp. 71–78.

и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ., 2004. – 656 с.

11. *Заболоцкий Н.* *Метаморфозы*. М.: Обьединенное гуманитарное издательство, 2014. – 992 с.

10. Mravinsky Y. *Zapiski na pamyat: Dnevnik. 1918 – 1987* [Memoire sketches: Diaries. 1918 – 1987], compiled and published by A. M. Vavilina-Mravinskaja. Saint Petersburg: Iskustvo-SPB Publ., 2004. 656 p.

11. Zabolotsky N. *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Moscow: Objedinjonnoe gumanitarnoe izdatelstvo, 2014. 992 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica», председатель Художественного совета Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. *Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия»*. Тембровая поэтика // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 3. С. 42–60.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-42-60

Статья поступила в редакцию: 19.06.2021

Принята к публикации: 11.08.2021

ABOUT THE AUTHOR

Yuri Abdokov – PhD in Arts, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory “Terra Musica”, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. *Unknown Weinberg: Cantata “Hiroshima five-line stanzas”*. Timbral poetics. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 42–60.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-42-60

Received: 19.06.2021

Accepted: 11.08.2021