

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84

Н. И. ВЕРБА, М. А. УЛЬЯНОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

«ВЕЧНЫЕ» ТЕМЫ КАК СМЫСЛОВОЕ ЯДРО ОПЕРЫ Г. ГЛАДКОВА «СТАРШИЙ СЫН»

В центре внимания статьи – опера Геннадия Гладкова «Старший сын» (1983), рассмотренная в ракурсе реализации в ней так называемых вечных, в том числе христианских сюжетов. Внимание уделяется соответствующим акцентам в пьесе А. Вампилова, в созданном на ее основе стихотворном либретто Ю. Кима и, собственно, музыке Г. Гладкова. Важной особенностью оперы является некая потаенность глубоких смысловых пластов, словно «затушеванных» выраженным лирико-комическим строем произведения. Вместе с тем, творчество Гладкова, в целом, свидетельствует о неслучайном, обусловленном очевидными мировоззренческими установками выборе композитором тематики всех своих проектов. Печать «вечных сюжетов» можно проследить и в музыке к мультфильмам и телефильмам, и в сочинениях для эстрады и театра.

В опере глубокие христианские смыслы реализованы разными средствами, характерными для традиционной оперной драматургии и извлеченными Гладковым из сферы эстрады, кино, мюзикла, оперетты и адаптированными им к серьезному жанру. Это лейтсимволы (лейтмотивы, лейтинтонации, лейтжанры), контрасты (образные, жанровые), использование устоявшихся оперных форм (ариозо, ансамбли), а также замыкающих каждое действие общих «финалов».

В то же время, Ким и Гладков прибегают, без преувеличения, к уникальным, только ими найденным средствам, отсылающим к универсальным смыслам человеческого бытия, отраженным в евангельских притчах о блудном сыне, о талантах и др. К таковым средствам отнесем мастерское владение антитезой серьезного и комического, высокого и низкого. Опера изобилует противопоставлениями серьезного текста и «легкой» музыки (и наоборот), единовременными контрастами различных интонационных «словарей», приемами намеренного «снижения» пафоса. Подобная «вуаль» словно скрывает истинную «святуюню под спудом» – смысловой «остов» оперы.

Ключевые слова: вечные сюжеты в искусстве, оперная драматургия, творчество Геннадия Гладкова, опера «Старший сын».

Для цитирования: Верба Н. И., Ульянова М. А. «Вечные» темы как смысловое ядро оперы Г. Гладкова «Старший сын» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 84–100.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84

N. VERBA, M. ULIANOVA

A. Vaganova Russian Ballet Academy

“ETERNAL” THEMES AS THE SEMANTIC CORE OF G. GLADKOV’S OPERA “THE ELDER SON”

The article focuses on Gennady Gladkov's opera “The Elder Son” (1983), considered from the perspective of the implementation of so-called eternal themes, including Christian narrative. Attention is paid to the corresponding semantic accents present in A. Vampilov's play, in the poetic libretto by Y. Kim based on it, and in the music of G. Gladkov. A distinctive feature of the opera lies in the concealed nature of its deeper

semantic layers, which appear to be deliberately “veiled” by the work’s pronounced lyrical-comic tone. At the same time, Gladkov’s oeuvre as a whole testifies to a non-random, worldview-driven choice of subject matter across all his creative projects. The imprint of “eternal plots” can also be traced in the music for animated films and television productions, as well as in compositions for variety shows and theater.

In the opera, profound Christian meanings are realized through a variety of expressive means characteristic both of traditional operatic dramaturgy and of techniques drawn by Gladkov from the spheres of popular music, cinema, musical theatre, and operetta, subsequently adapted to a serious genre. These include leitsymbols (leitmotifs, leitintonations, leitgenres), contrasts (images and genres), the use of established operatic forms – arioso, ensembles, as well as general “finales” that close each act.

At the same time, Kim and Gladkov employ means that may be described, without exaggeration, as unique, found exclusively in their collaborative work and referring to universal meanings of human existence reflected in Gospel parables, such as those of the Prodigal Son, the Talents, etc. Among these means is a masterful command of the antithesis between the serious and the comic, the elevated and the low. The opera is full of contrasts between serious text and “light” music (and vice versa), simultaneous contrasts of various intonational “vocabularies”, and methods of deliberate reduction of pathos. Such kind of “veil” seems to conceal the true “sacred core” beneath the surface – the opera’s underlying semantic framework.

Keywords: eternal plots in art, opera dramaturgy, the work of Gennady Gladkov, opera “The Elder Son”.

For citation: Verba N., Ulianova M. “Eternal” themes as the semantic core of G. Gladkov’s opera “The Elder Son”.

In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 84–100.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84



«Вся серьезная русская и европейская литература – это бесконечный комментарий к Евангелию.

И комментарий этому никогда не будет конца.

Все псевдоноваторские попытки обойтись без этического напряжения, без понимания, где верх, где низ, где добро, где зло, обречены на провал и забвение, ибо дело художника вытягивать волей к добру из хаоса жизни ясный смысл, а не добавлять к хаосу жизни хаос своей собственной души».

Ф. Искандер [1]

«Музыка – это как молитва. Человек, если он пишет некую высокую музыку, он в этом пытается обратиться к Богу»

Г. Гладков [2, с. 93]

Геннадий Гладков – один из самых востребованных композиторов последнего пятидесятилетия. Им создан массив музыки для кинофильмов, мультфильмов, драматических спектаклей, песен, ставших безусловными шлягерами. Исключительная притягательность его музыки, невероятный мелодический дар, высочайший профессиональный уровень и смысловая наполненность – отнюдь не полный перечень эпитетов, которые сразу возникают в сознании при имени Г. Гладкова.

Наследие Гладкова объемлет широкую палитру жанров современной массовой музыки, известных широкому слушателю по мультфильмам «Бременские музыканты» (1968), «Малыш и Карлсон» (1969), «Голубой щенок» (1976); телефильмам «Двенадцать стульев» (1976), «Собака на сене» (1977), «Обыкновенное чудо» (1978);

фильмам «Джентльмены удачи» (1970), «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) и т. д. Вместе с тем, в его творчестве есть и многочисленные примеры обращения к академической традиции и тяготеющим к опере жанрам. Данное наблюдение высказывалось одним из исследователей творчества Гладкова А. Семеновым: «Мюзикл “Дульсинея Тобосская” содержит немало номеров (арий, дуэтов, хоров), по форме близких к развернутым оперным построениям, детская музыкальная комедия “Хоттабыч” по драматургии, музыкальному языку, оркестровке сильно выходит за пределы своего жанра, а оперетта “Желтый дьявол”, фактически, является комической оперой – удельный вес музыкальных сцен значительно превышает разговорные диалоги и способ построения этих сцен скорее оперный, чем опереточный» [2, с. 97].

Нравственная тематика – пожалуй, определяющая в творчестве композитора; краеугольные вопросы «верха» и «низа», сакрального и профанного, вечного и преходящего составляют, без преувеличения, основу выбора Гладковым мультфильмов, телефильмов, спектаклей, к которым он писал музыку. Однако лишь в 1983 году было создано произведение, во многом раскрывающее не только музыкальный стиль, но и мировоззрение автора – лирико-комическая опера в 2 актах и 4 картинах «Старший сын» по одноименной пьесе А. Вампилова на либретто Ю. Кима, сочинение, в котором вечные темы реализованы уже в рамках академической жанровой традиции. «Опера родилась как переход

в новое, еще может быть не до конца осознанное самим композитором качество и одновременно явилась результатом всех предыдущих работ. И юношеская приверженность Скрябину и Мясковскому, и впечатления от музыки XX века, и увлечение джазом и эстрадой, и работа в театре и кино, и даже опыт написания детской музыки (последний аспект важен именно в этой, “взрослой” опере) оказались необходимым компонентом для создания такого необычного и не похожего на традиционную оперу сочинения, как “Старший сын”» [2, с. 104].

Необходимо отметить, что сама пьеса Вампилова не раз становилась объектом исследовательской рефлексии в контексте реализации в ней «вечных» сюжетов. Здесь важно пояснить, что понимается под термином «вечные». В широком смысле это тематика добра и зла, многоаспектно запечатленная в мифологии, христианских текстах, фольклоре и затем составившая основу всей *серьезной* (по Ф. Искандеру) литературы. Так, в различных литературоведческих статьях поднимается вопрос о претворении в вампиловском «Старшем сыне» евангельских притч о блудном сыне (Лк. 15:11–32), о талантах (Мф. 25:14–30) в частности и об Образе Божиим в человеке в целом [3; 4; 5; 6; 7; 8]. Так, притча о блудном сыне раскрывается в самом возвращении временно бездомного Владимира в дом, где он обретает, после долгих скитаний, настоящую семью. Любопытна здесь игра смыслами «старший сын» и «блудный сын»: важно заметить, что блудный был в притче младшим: «Вампилов бесконечно погружал нас в психологический мир *маленьких* [курсив наш. – Н. В., М. У.] людей, ища в этом запутанном мире хорошее и светлое. Милосердие, любовь, нравственность – возникают в душах его персонажей как бы вопреки обстоятельствам их жизни и окружающей действительности, но поиск этих качеств составляет главное зерно художественных исканий драматурга» [2, с. 102].

Притча о талантах имеет прямое отношение к вылепленному Вампиловым образу Сарафанова: Господь раздал таланты «каждому по его силе» (Мф. 25:14–30), однако важно не то, сколько талантов у человека, а то, как он ими распоряжается. У Вампилова Сарафанов в обывательском смысле таланты совсем не приумножил: он не конвертировал их в состояние, ничего не заработал. Его деятельность – рядовой духовик похоронного оркестра, что в контексте сюжетики пьесы сообщает его образу качество «блаженного». Однако в вечном смысле он «таланты» и сохранил, и приумножил, потому как приобрел духовную способность принимать человека каким он есть¹, и, вместе с тем, не позволил пробивать брешь в этом мировоззрении, что он и доказы-

вает, изгоняя Семена из своего дома, как Христос изгонял торгующих из Храма Господня².

В современном мире люди, подобные Сарафанову, вполне сравнимы с юродивыми. Вспомним, что в русской литературе юродивые часто являются носителями нравственной чистоты, обличающими пороки сильных мира сего. Они могут быть как реальными историческими личностями (например, Андрей Юродивый, Ксения Петербургская, Никола Салос), так и вымышленными персонажами³. Но юродивые не только обличали, но и несли в мир христианскую любовь к ближнему, что со всей очевидностью читается в образе Сарафанова, видевшего Владимира первый раз в жизни, но принимающего его таким, какой он есть⁴: «В результате всех сложных событий неудачливый чудака Сарафанов, вызывающий поначалу то сочувствие, то насмешку, оказывается человеком величайшей духовной силы, поднимаясь в финале пьесы (и особенно оперы, где благодаря музыке многие эмоции и смыслы обострены) до высоких нравственных обобщений» [2, с. 103].

Средства отражения вечных сюжетов, в том числе и христианской тематики в музыке, априори сложные: музыка – язык невербальный, но может без слов сказать более емко. Однако вся сложность сводится, в результате, к довольно прозрачным принципам: нужен размах, достойный вечного сюжета, и одновременно камерность, сердечность, задушевность, то есть то, что будет свидетельствовать о духовных уровнях музыкально-поэтического текста. Гладков сам комментировал подобную задачу так: «Мне хотелось сделать все необычно, не потерять в монументальном жанре трогательности, лиризма, заложенного в этом христианском сочинении. <...> В этом и сложность любой оперы – сделать масштабно и в то же время “тепло”, затронуть душу зрителя» [2, с. 98–100].

Гладков и Ким⁵ в драматургии оперы следуют устоявшимся, давно сложившимся в оперном жанре средствам отражения сложносоставных, духовных смыслов, а также придумывают нечто свое, соответствующее трагикомическому духу пьесы Вампилова.

Вечная тематика в сочинении может быть наиболее рельефно отражена при помощи выразительных контрастов как на вербальном, так и на интонационном уровнях. И подобные контрасты, разделяющие персонажей на «сарафановых» и тех, кто не входит в их ареал миропонимания, составляют главный стержень драматургии оперы. Авторам (и Вампилову, а затем и Гладкову с Кимом) важно было показать в этой истории *инаковость* Сарафанова и его детей – *инаковость*, яро охраняемую ими от

посягательств вещного мира. И в то же время необходимо было продемонстрировать кардинальную трансформацию Старшего сына – от обычного гуляки-студента до принявшего окончательное решение мужчины.

В числе традиционных средств демонстрации таких контрастов – жанровые, интонационные, фактурные, собственно мелодические и гармонические средства.

В жанровом смысле Гладков использует такие имманентные для оперы сольные и ансамблевые формы, как ариозо, дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т. д. Довольно развернутыми ариозо охарактеризованы сам Сарафанов, Васенька, Наташа, Нина, и важно подчеркнуть разное качество мелодики в этих ариозо. Так, в «сарафановском клане» (сам Сарафанов, Нина, Васенька, а к концу оперы и Владимир) всегда будет присутствовать исключительная напевность, порой производящая пронзительное впечатление искренности, а порой граничащая с традициями сентиментального романа.

В отличие от этой сферы, иное качество «ариозности» присутствует в номерах, характеризующих Наташу, Семена, Михаила⁶: здесь примат декламационности, деловой речитативности, представляющих слышимый, очевидный контраст задушевности и лиризму Сарафановых и впоследствии Владимира как ставшего членом их семьи. Гладков, таким образом, выстраивает драматургические полюса, в которых раскрывается духовная суть сюжета Вампилова.

Отдельно имеет смысл упомянуть жанровые решения образа Семена. При всей кажущейся незначительности, Семен – очень важный персонаж. Он представляет собой четкого антагониста Сарафанову. Как отец семейства не изменяет своим духовным, мировоззренческим устоям, исповедуя свою «ненормальность» единственным способом бытия в этом мире, так и Семен подтверждает свою «нормальность» интонационно, жанрово и, в целом, образно. Одно из выразительных жанровых средств – зонги Семена⁷, в которых жесткая, яркая, гротескно-пафосная, пунктирно-упругая эстрадно-джазовая манера резко противопоставлена романсовой лирике Сарафановых. Семен – плоть от плоти этого мира. Он современен, циничен, руководствуется реальными, но не лежащими за пределами его мировосприятия средствами. И этой подчеркнутой современностью (зонги!) Гладков показывает его «нормальность» как страшный продукт нашей жизни, как то, что есть, но чего быть не должно. В то же время Сарафановы, якобы оторванные от реалий мира («ненормальные», «блаженные», почти юродивые), напротив, словно выступают постепенно исчезающим, вымираю-

щим видом, однако необходимым человечеству как пример руководства не псевдо-, но истинными принципами. Вот почему столь естественными кажутся в устах этих героев простые песни и примитивная (но только на первый взгляд) «песня пастушка»⁸.

Продолжением вектора жанрово-драматургических контрастов служат и противопоставления между вальсовостью, характерной для музыкальной характеристики Нины и Васеньки (буквально в первой картине), и галопом, репрезентирующим Семена и Владимира (там же). Данные полюса теплой, полетной, мелодически богатой и мечтательной вальсовости и жестко организованного, подчеркнуто ритмичного, стремительного и диссонантного галопа также составляют важный акцент в первом акте оперы, где происходит знакомство со всеми персонажами.

Контраст в опере в целом проявляется на ощущаемом смысловом уровне. Между искренностью, иногда неуместной правдивостью Сарафановых и ставшим совершенно нормальным для современного мира шутовством Семена и Владимира (в начале оперы), ограниченностью Михаила, цинизмом Наташи, выраженным в речитативах вместо напевности в ариозо, за которыми не видно их индивидуальности, мира их души. Совершенно естественной в этом контексте выглядит целая система отсылок – реминисценций, аллюзий, прямых цитат.

Так, развернутая сцена-галоп Семена и Владимира вызывает отчетливые ассоциации с фрагментом из второй картины «Бориса Годунова» Мусоргского – сценой Варлаама и Мисаила в корчме на литовской границе. Как разудалые монахи притворяются «старцами смиренными, иноками честными», так и Владимир с Семеном используют, в общем, те же приемы, разыгрывая целую комедию в лицах. Здесь можно услышать интонационные, смысловые, образные переключки между героями Мусоргского и Гладкова⁹.

Чтобы показать неискренность Семена и Владимира (в начале оперы), Гладков с Кимом используют цитаты, однако таким образом, чтобы они производили впечатление банальных клише. В сцене «после квинтета» (первый акт) Семен и Владимир в очередной раз возвращаются к своей пошловатой песенке «Мы студенты медицинские» (в течение сцены она звучит семь раз на разные тексты, выполняя функцию довольно надоедливой в силу нарочитой «заезженности» лейтсимвола): выразительными «перебивками» в ней выступают вставки-цитаты «Guadeamus» (Пример 1), «То не ветер ветку клонит» (Пример 2, с. 119). Начало студенческого гимна затем звучит еще раз уже с другими словами («Пациент, прошу садиться, постарайтесь не дышать»,

Пример 3, с. 118): данный прием *снижения*, открытого ерничества очень ярко показывает суть героев в начале их пути. Цитата «То не ветер ветку клонит» только вербальная, музыкальный абрис здесь совсем иной (Пример 2, с. 119), что также «снижает» смысл цитируемой известной песни.

Красноречивым штрихом к музыкальному портрету Семена служит ремарка «Отворяйте шире двери, наливайте по одной. К вам приехал наш любимый Владимир Андреич дорогой!» (Пример 4, с. 100): здесь очевидна отсылка к простонародному «шаблону»-приветствию, в которое можно подставить любое имя и отчество. Ким и Гладков нарочно используют готовую, закрепившуюся в сознании многих «формулу» (вспомним встречу Сергея Сергеевича Паратова из фильма «Жестокий романс») для акцентуации ординарности Семена.

В зонге Семена из второго акта – еще одна многозначительная цитата, вновь с приемом «снижения». Здесь практически «дословно» приводится начало Прелюдии d-moll из первого тома «ХТК» И. С. Баха (Пример 5, с. 215). Обращает внимание не только прием снижения в цитировании серьезного музыкального материала, но и возникающие здесь поэтические аллюзии на пушкинские строки из «Евгения Онегина». «Чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей и тем ее вернее губим средь обольстительных сетей» выглядит своего рода палимпсестом, проглядывающим сквозь циничные пассажи Семена: «Нельзя перед женщиной слабеньким быть, иначе пиши пропало. Уступишь в одном, а затем и во всем, а ей все покажется мало» (Пример 5, с. 215).

Оборотные смыслы цитирования присутствуют и в музыкальной характеристике Сарафанова: когда он декларирует выдуманную легенду о себе как солисте филармонии (попутно заметим, что здесь его партия лишается присущей ей с самого начала оперы распевности и трансформируется в лживый для героя речитирующий модус; Пример 6, с. 173–176), то в качестве иллюстрации своей востребованности в якобы «оркестре филармонии» исполняет «Неаполитанскую песенку» П. И. Чайковского. В опере Гладков цитирует данный шлягер в той же тональности, что и в «Детском альбоме». Однако, думается, смыслы здесь более глубокие: знающий музыкант прекрасно помнит, что оркестрово «Неаполитанский танец» звучит в балете «Лебединое озеро» и исполняет соло не кларнет, а труба. И в данном контексте фраза Сарафанова «Ах, что весь оркестр без моего кларнета, да возьмем хотя бы это» с последующей цитатой из Чайковского выглядит как продуманное вранье, рассчитанное на несведущих людей, что, собственно, и видно в реакции Владимира и Семена: «По-моему, что-

то итальянское... возможно, это ранний Верди» (Пример 7, с. 175).

Помимо контрастной драматургии, имманентной для реализации в ткани художественного произведения так называемых вечных сюжетов, важно также обратить внимание на использование Гладковым и Кимом приема «театра в театре». Вспомним, что он был драматургической основой многих шедевров: «Гамлет» У. Шекспира, «Чайка» А. П. Чехова, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая Дама» П. И. Чайковского и др. При всей разности фабул названных сочинений, указанный прием выполнял в них схожую функцию – метафорически демонстрировал самую суть взаимоотношений между героями. Подобную же роль выполняет «театр в театре» в опере Гладкова и Кима. В конце первого акта Сарафановы в полном составе исполняют семейную песню «Пастушок и дудочка» (см. клави́р, с. 133–140).

Считаем необходимым привести слова:

*Белая береза на лугу стоит,
а под той березой пастушок сидит.
А под той березой пастушок сидит,
ни на что не смотрит, в дудочку дудит.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)
– Где твои овечки, милый пастушок?
– Нет моих овечек – съел их серый волк.
– Где же твой шалашик, теплый сеновал?
– Ураган развеял, дождик затоптал.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)
– Ах, какая жалость, бедный пастушок!
Что же ты смеешься, словно дурачок?
– Ни двора, ни хаты нету у меня,
но со мной осталась дудочка моя!
Я в нее подую, а она споет.
И утихнет ветер, и печаль пройдет.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)*

Наряду с кажущейся простотой текста, важно отметить и нарочитую лапидарность мелодики этой немудреной песенки (Пример 8, с. 138), элементарную гармонию, которая – также под стать мелодии – не выходит за пределы первой степени родства.

В семейном трио четко распределены «партии»: в качестве самого «пастушка» выступает Сарафанов, Нина и Васенька подпевают ему в незатейливом припеве «ту-ру-ру». Выше уже рассматривались те притчи и вечные сюжеты, что отражены в пьесе Вампилова и затем в опере Гладкова и Кима. К названным считаем необходимым добавить и отсылку к образу Иова Многострадального (Ив. 2:1–11), потерявшего в жизни все, но не утратившего веры. По аналогии с Иовом, Сарафанов, не владеющий, в общем-то, никакими материальными благами, твердо верит

в свою «дудочку», под которой подразумевается не только инструмент, то есть кларнет, но шире – его искусство, сердцевиной которого выступает служение людям. Здесь низведение кларнета и всего дела Сарафанова к «дудочке» имеет обратный эффект; указанная метафора вырастает до масштаба, по меньшей мере, своеобразного «символа веры», поскольку за кажущейся простотой текста читается незыблемость мировоззрения героя, мыслящего и поступающего согласно только духовным резонам. Семейная песня о пастушке именно *разыгрывается* Сарафановыми – на театральном манер, когда каждый из трех исполнителей четко знает свою роль.

В заключающей оперу картине эта же песня о пастушке исполняется вчетвером – с Володей, ставшим уже Сарафановым и приобщившимся к декларируемым семейством ценностям. Здесь, в финале (см. клавир, с. 337–341), заглавную партию пастушка исполняет он – *старший сын*, принятый пусть не по крови, но по духу.

Важно также оговорить драматургическую роль вступления, которое является «территорией» репрезентации лейтинтонации всей оперы – лейтмотива восходящей секунды (Пример 10) как звуковой инсталляции состояния мучительного вопроса.

Музыкальный материал вступления повторяется еще и в оркестровой преамбуле ко второму акту (см. клавир, с. 160). Этот мотив будет ощутим в вокальных партиях Сарафановых: думается, что здесь подобная лейтинтонация, связывающая воедино всю семью, выступает как аллегория неустанного духовного поиска, работы души, стремления к истине.

Заслуживающим внимания лейтсимволом является и простой мотив движения по тонам трезвучия со словами «Последняя электричка...» (Примеры 11–13). Подчеркнем, что этот лейтмотив выстроен на теме вальса из второй части вступления (Пример 14, с. 6). Более того, указанная вальсовая тема будет отличать и партию Нины в первой картине. В начале оперы фразу «Последняя электричка...» произносит Наташа (см. клавир, с. 24), затем Семен и Владимир (с. 29). В последней картине она вложена в уста Нины, Наташи и Васеньки (с. 336), Владимир отвечает на нее важным, на наш взгляд, резюме: «Опять опоздал!». В пьесе Вампилова весьма красноречив этот вопрос – успеть на несущийся поезд или, опоздав, найти себя... Не случайно Ким и Гладков воплощают этот вопрос в лейт-

мотив, педалируя его важность и невозможность однозначно ответить на него.

Более того, пьеса Вампилова и опера Гладкова свидетельствуют о краеугольном статусе потаенных смыслов, заключенных в бинарных оппозициях «опоздал / успел», «нормальный / ненормальный», «родной / неродной», «ложь / истина». И в названных парах можно «прочитать» судьбу Владимира: опоздав на электричку, он успел найти свою судьбу; выйдя из сферы привычной, обывательской «нормальности» и попав к «ненормальным», «юродивым» Сарафановым¹⁰, он обрел семью; будучи неродным по крови, стал родным по духу; ложь обернулась истиной.

В этом контексте существенно правдивым звучит тезис одного из исследователей творчества Вампилова Б. Сушкова: «Вампилов показывает людей, еще способных делать выбор, основанный не на соображениях выгоды, а на внутренних душевных склонностях» [9, с. 11]. Гладков и Ким в опере рельефно очерчивают вампиловские смыслы музыкальными средствами. В их интерпретации пьеса Вампилова заставляет вспомнить крылатое выражение: «Музыка начинается там, где кончаются слова».

Опера «Старший сын» аккумулирует те черты, что, скорее, не свойственны жанру, на протяжении веков более «говорящему» со слушателем на языке обобщений. Гладкову и Киму удалось создать произведение, отличающееся «искренностью, стремлением к передаче открытых человеческих эмоций, порывов и метаний души. В этом отношении замечательное умение Юлия Кима донести в простых стихах <...> глубокие переживания, что называется, “зацепить”, оказалось совершенно незаменимым для данного либретто» [2, с. 128]. Уникальным свойством оперы Гладкова и Кима выступает иносказательность, в которой юмор и безбрежный лиризм побуждают слушателя к поискам подлинно духовных смыслов: «Опера “Старший сын” в этом отношении, продолжая и развивая идеи вампиловской пьесы, призывает к человеколюбию и доброте буквально, но не нравоучительно, показывает человеческие характеры в их сложности, поисках, сомнениях обретении веры, выражает гуманистическую позицию авторов сочинения. Иначе говоря, опера воздействует на слушателя, зрителя и как художественное произведение, и как этический объект» [2, с. 162], незаметно, но естественно подводя слушателя к переосмыслению «вечных» тем.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ У Вампилова Сарафанов на вопрос соседа «Кого хоронили?» шепотом отвечает: «Человека» [10, с. 95].

² И у Вампилова в пьесе, и у Гладкова и Кима в опере Сарафанов, резко меняя свой «интонационный

словарь», кричит Семену: «Вон!!!» в ответ на его «обличения» Владимира в обмане. [10, с. 168; 7, с. 330].

³ Николка из «Бориса Годунова» А. Пушкина единственный, кто напоминает новоявленному царю о его кровавом преступлении – убийстве ребенка. Князь Мышкин из «Идиота» Ф. Достоевского легко разгадывает прочих персонажей романа, будто видит их насквозь, хоть и не планирует применять свою прозорливость.

⁴ Пожалуй, в его образе прочитывается знакомый многим возглас Преподобного Серафима Саровского, встречающего приходящих к нему, в том числе закоренелых грешников: «Здравствуй, Радость моя!».

⁵ Далее в разборе драматургических особенностей оперы мы будем подразумевать и композитора, и либреттиста (автора стихов) Ю. Кима. Согласно воспоминаниям самого Гладкова, работа над оперой шла параллельно: «Он был чуть впереди, отдавал мне готовые куски, я “скакал” дальше, что-то просил его переделать... Мы писали эту работу с ощущением “удача на нашей стороне”, чувствовали, что знаем, как это надо сделать... Пьеса Вампилова написана как бы просто, без нажима, без натуги, но “прожигает” насквозь, и Ким сумел эту простоту и глубину замечательно передать в стихах». [2, с. 98].

⁶ В случае с Михаилом речитативность усилена еще и маршевостью.

⁷ Жанр зонга для характеристики Семена используется и в первом, и во втором актах оперы, о чем свидетельствует сам музыкальный рельеф его вокальной партии. Важно отметить, что «эмансипация» Семена в жанр зонга наиболее явственна во втором акте оперы, когда Владимир все более перенимает музыкальную «лексику» семьи Сарафановых.

⁸ Гладков Г. И. Старший сын: лирико-комическая опера в 2 актах, 4 карт.: перелож. для пения в сопровожд. фп. либр. Ю. Кима по одноимен. пьесе А. Вампилова; вступ. ст. А. Семенова. Челябинск: МРІ, 2005. 343 с. Далее нотные примеры будут приведены по указанному изданию клавира.

⁹ Думается, что подобная ассоциация возникает отнюдь не случайно: по словам дирижера Владимира Юровского, Гладков – «композитор глубоко русский. Именно не советский, а русский. И корни у него – это Мусоргский, Прокофьев, частично Скрябин и Мясковский» [12].

¹⁰ В пьесе Наташа, глядя на Сарафановых, говорит: «Сумасшедшая семейка», «Чудные вы люди!». [10, с. 169]. Устами Васеньки в первом акте оперы Владимиру выносится свидетельствующий о «кровных» узах «диагноз»: «Если он не Сарафанов, значит, просто ненормальный, ну, а если ненормальный, значит, точно Сарафанов!». (клавир, с. 97).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Г. Гладков. Опера «Старший сын». Акт 1. Картина 2. Цитата «Gaudeamus»

Торжественно

C.

Вол.

Торжественно

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 2

Акт 1. Картина 2. Цитата «То не ветер ветку клонит»

Семён («пациент») **Свободно** (страдает)

То не ве-тер вет-ку кло-нит, не ду - бра - вуш-ка шу -

- ва.

Свободно

p *mf*

8 6

мит, а вот тут ме-ня что-то ло-мит, и вот тут у ме-ня бо - лит.

Пример 3

Акт 1. Картина 2 (повторение цитаты «Gaudeamus»)

$\text{♩} = 100$
Володя («врач») (грозно)

Па - ци-ент, про - шу са-дить - ся, по - ста-рай-тесь не ды - шать!

Подвижно $\text{♩} = 152$

С. 

От-во - ряй - те ши - ре две - ри, на - ли -

- вай - те по од - ной. К вам при - е - хал наш лю - би - мый

Вла - ди - мир Ан - дре - ич до - ро - гой!

Сдержанно $\text{♩} = 72$

Семён *mf*

Нель - зя пе - ред жен - щи - ной сла - бень - ким быть, и -

- на - че - пи - ши про - па - ло. У - сту - пишь в од - ном, а за - тем и во всём, а

ей всё по - ка - жет - ся ма - ло. Муж - чи - на сво - бо - ден преж - де все - го, и

Пример 6.
Акт 2. Картина 3. Ариозо Сарафанова

Сар.

со - ли - ру - ю. Ах, что весь ор - кестр без мо - е - го клар -

Сар.

замедляя **в темпе**

- не - та, да вот возь - мём хо - тя бы э - то.

Пример 7.

Акт 2. Картина 3. Цитата «Неаполитанской песенки»

$\text{♩} = 104$

staccato

Воз - мож - но,

По - мо-е-му, что - то и - таль - ян - ско - е.

э - то ран - ний Вер - ди.

Акт 1. Картина 2. «Пастушок и дудочка» (припев)

Пример 9

Акт 1. Картина 2. «Пастушок и дудочка» (основная тема)

Сарафанов

96

Пример 10

Акт 1. Вступление. Лейтинтонация оперы

espressivo

mf *f*

Пример 11

Акт 1. Картина 1. Тема «Последняя электричка...»

Шум электрички. (заcharованно)

Нат. По - след - ня - я э - лек - трич - ка

В. По -

p

8

p

Пример 12

Акт 1. Картина 1

Семён Медленно $\text{♩} = 56$

По - след - ня - я э - лек - трич - ка. У -

Володя

По - след - ня - я э - лек - трич - ка. У - шла.

Медленно $\text{♩} = 56$

ff *ff* *p*

8

Пример 13
Акт 2. Картина 4

Неторопливо

Н. По - след - ня - я э - лект - рич - ка!

Наташа

По - след - ня - я э - лект - рич - ка! *p* У - шла!

Вася

По - след - ня - я э - лект - рич - ка! *p* У - шла!

Неторопливо

Пример 14
Акт 1. Вступление. Вальсовая тема

ЛИТЕРАТУРА

1. Искандер Ф. А. Статьи и эссе. URL: <https://predanie.ru/book/217427-stat/> (дата обращения: 27.08.2025).
2. Семенов А. В. Геннадий Гладков: Книга о веселом композиторе. М.: Музыка, 2009. 280 с.
3. Салимова Е. А. Отражение «магистрального» притчевого сюжета в драме А. Вампилова «Старший сын». URL: <https://www.informio.ru/publications/id445/Otrazhenie-magistralnogo-pritchevogo-syuzheta-v-drame-A-Vampilova-Starshii-syn> (дата обращения: 20.08.2025).
4. Деменева К. А. «Старший сын» А. В. Вампилова: становление родовой утопии // Палимпсест: Литературоведческий журнал. 2019. Т. 2. С. 77–89.
5. Деменева К. А. «Станционный смотритель» А. С. Пушкина и «Старший сын» А. В. Вампилова в контексте притчи о блудном сыне // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 2. С. 44–51.
6. Кузнецова Н. М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А. В. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.01). Иркутск, 2004. 25 с.
7. Богданова О. В., Тихоненко В. А. Мотивная система комедии А. Вампилова «Старший сын» // Грамота: Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Вып. 7. Т. 12. С. 16–21.
8. Зборовец И. В. Драматургия Александра Вампилова: проблема характера, художественное своеобразие: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.02). Киев, 2003. 24 с.
9. Сушков Б. Ф. Самобичующий протест // Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М.: Детская литература, 2023. С. 5–20.
10. Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М.: Детская литература, 2023. 270 с.

11. Юровский В. М. «Гладков всегда разный: носит маски и притом остается собой» (беседа с С. Н. Бирюковым) // Труд. 2010. № 25 (16 февраля). URL: https://www.trud.ru/article/16-02-2010/236662_vladimir_jurovskij_xochu_chtoby_gladkovskogo_svifta_uznali_v_anglii.html/ (дата обращения: 13.08.2025).

REFERENCES

1. Iskander F. Stat'i i esse [Articles and essays]. URL: <https://predanie.ru/book/217427-stati/> (date of application: 27.08.2025).
2. Semenov A. Gennadiy Gladkov: Kniga o veselom kompozitore [Gennady Gladkov: A book on the jovial composer]. Moscow: Muzyka, 2009. 280 p.
3. Salimova E. Otrazhenie «magistral'nogo» pritchevogo syuzheta v drame A. Vampilova «Starshiy syn» [Reflection of the “main” parable plot in the drama “The Elder Son” by A. Vampilov]. URL: <https://www.informio.ru/publications/id445/Otrazhenie-magistralnogo-pritchevogo-syuzheta-v-drame-A-Vampilova-Starshii-syn> (date of application: 20.08.2025).
4. Demeneva K. «Starshiy syn» A. V. Vampilova: stanovlenie rodovoy utopii [“The Eldest Son” by A. V. Vampilov: The Formation of a Tribal Utopia]. In: Palimpsest: Literaturovedcheskij zhurnal [Palimpsest. Literary Journal]. 2019. Vol. 2. Pp. 77–89.
5. Demeneva K. «Stantsionnyj smotritel» A. S. Pushkina i «Starshiy syn» A. V. Vampilova v kontekste pritchi o bludnom syne [“The Stationmaster” by A. S. Pushkin and “The Eldest Son” by A. V. Vampilov in the Context of the Parable of the Prodigal Son]. In: Vestnik RUDN. Seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN Bulletin. Literary Studies Series. Journalism]. 2015. No. 2. Pp. 44–51.
6. Kuznetsova N. Mifo-ritualnyj i folklornyj kontekst dramaturgii A. V. Vampilova [Mythical and ritual and folklore context of A. V. Vampilov's dramaturgy]. Abstract of Ph. D. Thesis (10.01.01). Irkutsk, 2004. 25 p.
7. Bogdanova O., Tikhonenko V. Motivnaja sistema komedii A. Vampilova «Starshiy syn» [Motif system of A. Vampilov's comedy “The Eldest Son”]. In: Gramota: Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Gramota: Philological sciences. Theoretical and practical issues]. 2019. Issue 7. Vol. 12. Pp. 16–21.
8. Zborovets I. Dramaturgiya Aleksandra Vampilova: problema kharaktera, khudozhestvennoe svoeobrazie [Drama by Alexander Vampilov: the problem of character, artistic originality]. Abstract of Ph. D. Thesis (10.01.02). Kyev, 2003. 24 p.
9. Sushkov B. Samobichuyushchij protest [Self-flagellation protest]. In: Vampilov A. Utinaya ochota [Duck hunting]: Plays. Moscow: Detskaya literatura, 2023. Pp. 5–20.
10. Vampilov A. Utinaya okhota [The Duck Shooting]: Plays. Moscow: Detskaya literatura, 2023. 270 p.
11. Yurovskiy V. «Gladkov vseгда raznyj: nosit maski i pritom ostaetsya soboy» (beseda s S. Biryukovym) [“Gladkov is always different: he wears masks, and besides sticks himself” (interview with S. Biryukov)]. In: Trud [Labor]. 2010. No. 25. February 16. URL: https://www.trud.ru/article/16-02-2010/236662_vladimir_jurovskij_xochu_chtoby_gladkovskogo_svifta_uznali_v_anglii.html/ (date of application: 13.08.2025).

Вербa Наталья Ивановна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
verba.natalia@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-884-5590

Natalia I. Verba

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
verba.natalia@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-884-5590

Ульянова Мария Алексеевна

специалист Центра непрерывного образования и повышения квалификации
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
mariuli@mail.ru
ORCID: 0009-0006-2562-8568

Maria A. Ulianova

Specialist of the Center for Continuous Education and Advanced Training
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
mariuli@mail.ru
ORCID: 0009-0006-2562-8568