которая выглядит как «черная дыра» и диссонирует с орнаментальной мраморной композицией на полу, рядом с классическими колоннами. Аллегорически читается розовая подсветка по всей площади. Более гармонично спроектирован интерьер “MCL Cinema” (Garden City. Shenzhen, Китай, 1997), который напоминает работы импрессионистов. Явно читаются динамические неправильные геометрические формы на стенах и потолке удачно сочетаются с контрастами желтого и ультрамаринового цветов в фойе, бирюзового и красного в залах. Активно роль в пространственном решении отведена использованию зеркала, которое усиливает эффект разрушения прямых линий в визуальной составляющей.

Изучив трансформации дизайнерских подходов в формировании интерьеров кинотеатров в рамках постмодернизма, автор приходит к выводу, что новая постмодернистская проектная метафора дала толчок в выполнении интересных мировых проектов кинотеатров конца XX – начала XXI вв., которые дали известность их авторам и составили яркие страницы современной проектной культуры. Для постмодернистского дизайна характерно представление о жизни, о среде, которая проектируется как театр, и о методе дизайна – как о театре воображения, или «дизайн-театре» [7, с. 21]. По мнению автора, такой подход создает эффект тождественности предмета с самим собой в сознании дизайнера, предмет удваивается благодаря его рефлективности в художественном образе (метафоре). Причем это удвоение дизайнер склонен трактовать и как онтологическое свойство самого бытия, а не только проектного мышления. Проектная метафора, театрализуя дизайн-концепцию, выполняет еще и дидактическую роль: она становится и формой усвоения концепции рядовым зрителем, формируя, тем самым, концептуально-метафорическое и театрализованное восприятия окружающей среды.

Исследовав различные интерьеры кинотеатров обозначенного периода для выявления влияния эпохи постмодернизма, можно сделать вывод, что именно с 1970-х гг. были заложены мировые тенденции в основополагающих приемах создания внутренней среды современных зрелищных сооружений, в частности кинотеатров, театров и концертных залов. И хотя уже с конца 1990-х гг. яркость постмодернистского течения начинает затухать, его значение в мировом дизайне остается доминантным в формировании интерьеров зрелищных объектов. По мнению автора, именно исследуемый временной отрезок стал наиболее показательным и дал возможность выявить круг приемов, которые используются сегодня в современном дизайне зрелищных сооружений. Мировые тенденции на исследуемом временном отрезке дали возможность проследить и охарактеризовать круг постмодернистских приемов, остов которых является основополагающим в формировании интерьеров современных кинотеатров.

Данная работа проведена в рамках темы «Формирование внутренней среды современных зрелищных сооружений» и является лишь частью исследования, которое нацелено на предвосхищение новых тенденций и направлений в практическом интерьерном дизайне.

Литература

1. Архитектура постмодернизма: иронический элемент в стилистике деконструктивного дизайна: научная статья из раздела культуры и философии постмодернизма. – URL: Http://postmodern.in.ua/?p=1274

2. *Боде, П.* Современные кинотеатры / П. Боде / пер. с нем. И.Л. Черня и арх. М.В. Леонене // под ред. арх. А.Я. Корнфельда и д-ра арх., д-ра техн. наук проф. Б.П. Михайлова. – М., 1964.

3. *Добрицына, И.А.* От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И.А. Добрицына. – М., 2004.

4. *Иконников, А.В.* Художественно-композиционные проблемы архитектуры и дизайна / А.В. Иконников // Дизайн и архитектура. Новое в жизни, науке, технике. Сер.: «Строительство и архитектура» / гл. ред. Л.А. Ерлыкин. – М., 1984. – № 6 – С. 3 – 23.

5. Позднесоветская архитектура Еревана. – URL: http://venividi.ru/node/17197

6. *Полозова, И.В.* Метафоры в философии постмодернизма / И.В. Полозова // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. – 2003. – № 2. – С. 13 – 29.

7. *Сидоренко, В.Ф.* Эстетические концепции дизайне XX века. Эстетика различия: смысл и абсурд / В.Ф. Сидоренко. – URL: http://prometa.ru/colleague/11/1/1

УДК 781.5

В.О. Петров

МАССОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ: ВИДЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ

В статье рассматривается один из жанров инструментального театра – массовый инструментальный спектакль, основу которого составляет ряд разновидностей, построенных на сопоставлении музыкальных, поведенческих, визуальных и вербальных пластов. Анализируются произведения Я. Сандстрёма, Ф. Караева и В. Тарнопольского.

Музыка XX века, драматургия, синтез искусств, инструментальный театр.

The article considers one of the genres of the instrumental theatre – the mass instrumental performance, the basis of which is the number of varieties, built on the comparison of music, behavioural, visual and verbal layers. The works of J. Sandström, F. Karaev and V. Tarnopolskiy are analyzed in the paper.

Music of XX-th century, dramaturgy, instrumental theatre, synthesis of arts.

Известно, что произведения инструментального спектакля делятся на жанры:

1) *моноспектакль* (музыкально-театральная композиция исполняется одним инструменталистом);

2) *камерный спектакль* (на сцене находятся несколько музыкантов);

3) *массовый спектакль* (в сценической реализации опуса принимает участие, например, оркестр);

4) *инструментальный ритуал*, исполняемый на сцене любым количеством инструменталистов.

Массовый спектакль, являющийся объектом данной статьи, имеет как *сквозное, непрерывающееся на сцены строение* (одноактная драматургия без остановок), так и *делится на ряд сцен* (многоактная драматургия). Превалирует второй способ построения формы. Отличительной особенностью инструментального массового спектакля от моноспектакля и камерного спектакля, при сценической реализации которых используется сквозное строение, неделимое на сцены, становится возможность композиторов обратиться к более глобальной, *«многоструктурной» драматургии* – той, которая изначально отличает множество театральных постановок. При этом существенно расширяются источники сюжетов и способы композиторского обращения с ними. Если в инструментальном моноспектакле воссоздается детальная характеристика одного персонажа, а в камерном спектакле происходит показ конфликта нескольких героев, то при сочинении массового спектакля для большой инструментальной группы или оркестра композиторы не скованы в выборе сюжетных линий. Одного персонажа может воплотить как солист (Крысолов – флейтист в Концерте «Фантазии Крысолова» (1982) Д. Корильяно), так и группа инструментов (разные группы – определенные персонажи сериала в сочинении «Флора» (1998) Д. Мэйсона); каждый из инструменталистов может иметь собственную линию, отождествляться с персонажем, вступая в более серьезный конфликт (не случайно многие из произведений, представляющие массовый инструментальный спектакль, имеют в своей основе линейную сюжетную драматургию).

Соответственно, композиторы используют следующие **виды сопоставления**:

1) *сопоставление музыкальных пластов* (партии инструменталистов имеют разный музыкальный материал),

2) *сопоставление поведенческих пластов* (инструменталисты по-разному ведут себя на сцене, используют разные виды пластики),

3) *сопоставление визуальных пластов* (каждый из инструменталистов имеет индивидуальный внешний вид),

4) *сопоставление вербальных пластов* (в пространстве сталкиваются два словесно выраженных «мнения»).

Каждый из пластов закрепляется за одним участником спектакля: чем больше инструменталистов принимает участие в исполнении произведения, тем больше пластов задействуется[1].

Произведения массового инструментального спектакля могут делиться на три вида:

1) сочинения, в которых *один инструменталист-солист (персонаж) противостоит оркестру или ансамблю* (происходит персонификация отдельной личности, выявляется ее контраст или конфликт с остальными участниками, что характерно, скажем, для сочинений, созданных для солиста и оркестра);

2) опусы, в которых *ряд инструменталистов-солистов (персонажей) имеют персонификацию* и вступают во взаимоотношения с оркестром, ансамблем или между собой;

3) произведения, в которых *персонификация свойственна не отдельной личности (инструменталисту-солисту), а группе инструментов*, части оркестра, в связи с чем достигается знакомый театру сценический эффект «противостояния масс».

Все выделенные типы имеют ряд оригинальных образцов и призваны максимально приблизить инструментальное искусство театру, ассоциирующемуся у большинства зрителей с масштабной структурой, имеющей большую временную продолжительность, эффектность событийной линии, сопоставление ряда драматургических пластов.

Примером *первого вида* массового инструментального спектакля, когда один инструменталист имеет собственную персонификацию и вступает в конфликт с оркестром, может стать **Второй концерт для тромбона с оркестром** («Дон Кихот», 1992) шведского авангардиста **Я. Сандстрёма**. Образ Дон Кихота, описанный М. де Сервантесом в романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», лег в основу опуса, состоящего из шести частей, каждая из которых имеет название (многоактная драматургия): I. Вступление: «Поездка к ветряным мельницам», II. «Кто этот человек такой странной наружности и который так чудно говорит?», III. «Противостояние мчащемуся потоку», IV. «Безумие Дон Кихота и письмо к Дульсинее», V. «Улыбка против невыносимой боли», VI. Эпитафия: «Когда вы уступаете, попытайтесь достигнуть звезду в небе». Композитор прибегает к приему *сжатия сюжета*: в качестве сюжетной основы II – V частей избираются отдельные сцены романа Сервантеса – встреча Дон Кихота

[1] Приведенные виды сопоставления пластов, как правило, применяются в комплексе и могут достигаться как предельным *конфликтом*, так и скромным *контрастом*. Однако в связи с тем, что композитор может использовать разную степень проявления театральности (например, употребить наравне с музыкой только слово и передвижения исполнителей, не прибегая к применению, скажем, костюмов), встречаются примеры, в которых задействован лишь определенный ряд из указанных видов сопоставления. В любом случае наличие этих пластов способствует более простому пониманию музыки (сочетание пластов раскрывает суть музыки через поведение инструменталистов на сцене, их визуальный облик и/или использование слова) и отходу от традиционного исполнения опуса, что привлекает внимание большей аудитории.

с Козопасом (II часть), написание письма Дон Кихота Дульсинее, которое в романе он читает Санчо (III часть), сцену борьбы Дон Кихота с потоком сил (битва с баранами) и потоком эмоций (знакомство с Зораидой) (III часть), сцену написания Дон Кихотом завещания (V часть). Герой помещен в ряд ситуаций и окружен дополнительными персонажами (группы оркестра); он противопоставлен общей массе – оркестру, некоторые участники которого отождествляются с второстепенными героями романа Сервантеса (в III части струнная группа олицетворяет образ Зораиды). Функция участников оркестра здесь заключена не только в создании звукоизобразительного фона; в некоторых частях они активно вступают в конфликт с Дон Кихотом, которого, согласно литературному источнику, «никто и никогда не понимал». Цепь событий влечет изменение сценического поведения исполнителей.

Театральность придает наличие костюма и грима у тромбониста (он полностью ассоциируется с образом Дон Кихота), а также – во II части – реквизита (копья и щита), являющихся символами рыцаря печального образа. Сложное в техническом отношении произведение имеет иронический подтекст, раскрывающий забавный образ Дон Кихота, к которому даже Сервантес относился с юмором. Весьма эффектно появление главного героя во II части. В одной из сцен драматурга Козопас, с которым Дон Кихот вступает в стычку, задается вопросом: «*Кто этот человек такой странной наружности и который так чудно говорит?*» и получает ответ находящегося рядом цирюльника: «*Кто же еще, как не достославный Дон Кихот Ламанчский – искоренитель зла, борец с неправдой, заступник девиц, пугалище великанов, победитель на ратном поле*». Эти слова перед своим выходом на сцену из-за кулис произносит главный герой – наблюдается проникновение слова в инструментальную музыку. Затем Дон Кихот выбегает на сцену в костюме, с копьем и мечом, предстает любопытным человеком. Тут же вспоминается его образ в романе: «Смешной чудак ничего не искал для одного себя... Дон Кихот настоящий подвижник. Он служит Дульсинее Тобосской, но, пожалуй, с еще большим рвением служит он справедливости, на которую ополчился железный век. Все свои силы готов он отдать людям, нуждающимся, как он полагает, в его бескорыстной помощи» [2, с. 204]. Чудаковатость изображается музыкой – как оркестром, выполняющим здесь функцию фона, так и солистом, в партии которого – ряд контрастных фраз, необъединенных тематически, растворенных в сквозной форме. Дон Кихот мечется по сцене, играя хаотичный материал и тем самым контрастирует оркестру, как на музыкальном, так и на поведенческом уровнях.

Концерт состоит из ряда сценок, каждая из которых имеет разделы, раскрывающие основные грани образа Дон Кихота; при этом композитором применяются разные техники – алеаторика, сонористика, пуантилизм, совмещаясь в постмодернистском сознании автора. Принцип организации драматургии Концерта, как и романа Сервантеса, – столкновение идей (к примеру, конфликт героя с потоком сил и потоком эмоций – в III части сочинения). Композитор избрал в качестве сюжета ряд сцен романа Сервантеса и воплотил их в своем опусе – ярком образце инструментального спектакля. Из элементов театрализации композитор использует: передвижение солиста, всевозможные психофизические (пластика) и технологические (грим, реквизит) приемы привлечения внимания публики, включение слова в инструментальную композицию (вербальный монолог тромбониста перед непосредственным выходом на сцену в начале II части).

Ориентируясь на театральность, композиторы прибегают к сопоставлению *музыкальных*, *поведенческих* и *визуальных* пластов – как двух, так и трех. У Сандстрёма сопоставление двух пластов проявляет себя на уровне поведения инструменталистов (активность Дон Кихота противопоставлена пассивности оркестрантов) и на визуальном уровне (персонификация главного героя посредством использования костюма и реквизита в противовес «строгой» одежде участников оркестра). Сопоставление трех пластов характерно для музыкальной части Концерта. Например, в конце III части агрессивный музыкальный материал, свойственный тромбонисту, сопоставляется с лирически-проникновенной восточной музыкой, исполняемой группой струнных инструментов и «нейтральным» музыкальным материалом, выполняющим функцию фона в партии остальных инструментальных групп.

Второй вид массового инструментального спектакля, когда персонификации подвержен ряд инструменталистов, представлен в композиции **«В ожидании...»** (1983) – «музыке для исполнения на театральной сцене четырьмя солистами в сопровождении инструментального ансамбля» **Ф. Караева**. В ее основе – воплощение сюжетной канвы пьесы *С. Беккета* «В ожидании Годо». В эпиграфе к партитуре указано: «В знак уважения к Беккету и после него…». М. Высоцкая отмечает, что данный опус – «уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществленного на другом языке искусства – средствами инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания текста* при переносе в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводимости языков, и *переведенный* текст – это всегда *новое* произведение, отражающее иной культурный контекст, практический и духовный опыт автора» [1, с. 25]. Как и в произведении драматурга, в пьесе Караева каждый из четырех персонажей (Владимир, Эстрагон, Лаки, Поццо) имеет собственную характеристику. Инструментальная группа, с одной стороны, выполняет функцию фона для сюжетного развития (не присутствуя на сцене), с другой стороны, – комментирует события, «нагнетая» динамику развития.

Из элементов театрализации исполнительского процесса здесь использованы: жестикуляция, пластика, передвижения солистов по сцене, наличие костюмов, реквизита. Как и в любом спектакле, имеется определенное действие: начинается композиция с того, что на сцене сидит и читает нечто бульварное

виолончелист и спит контрабасист (персонажи беккетовской пьесы – Владимир и Эстрагон); затем оба принимаются за «звукотворчество», вступая с помощью музыки и жестов в некую ссору. Если обратиться к первоисточнику, то становится понятной ситуация, разыгрываемая инструменталистами: Эстрагон предлагает Владимиру повеселиться, повесившись на первом же суку (идея о суициде является сквозной у Беккета), но Владимир напоминает собеседнику о том, что они ждут Годо – мифического персонажа, не появляющегося в пьесе и ассоциирующегося с Богом. Позднее к ним присоединяются фаготист и тромбонист (Лаки и Поццо) – теперь уже взаимоотношения, потасовки (словесные у Беккета, музыкальные у Караева) наблюдаются между четырьмя участниками, каждый из которых ведет свой музыкальный материал. При этом в партитуре зафиксированы способы театрализации исполнительского процесса, даже наличие на сцене стула, играющего семантическую роль в пьесе Беккета. Произведение драматурга богато событиями – сценами ссор, споров, которые Караев выражает сценически: исполнители могут двигаться по сцене, подходить друг к другу, использовать свои инструменты как орудия борьбы и т.д. В связи с этим, партитура снабжена комментариями, выражающими поведенческие действия инструменталистов на сцене, наподобие «на их территорию вторгаются тромбонист и фаготист», где представлен не только событийный ряд, но и способы его воплощения («вторгаются»). В конце сочинения, аналогично пьесе Беккета, на сцене остаются только Владимир и Эстрагон (одна из заключительных фраз Беккета: «Мы завтра повесимся… Если только не придет Годо»), вечно прибывающие в ожидании Бога. Караев задействовал сопоставление музыкальных, поведенческих и визуальных пластов в опусе, имеющем сквозную драматургию.

Можно говорить о множестве связей творческих позиций Караева и Беккета. На уровне формы в обоих случаях происходит разделение персонажей по парам. В пьесе Беккета идет превалирование диалогов двоих, как правило, конфликтных. Также диалоги трактуются и Караевым – в опусе «В ожидании…» инструменталисты разделены на две группы (виолончель – контрабас, фагот – тромбон) и конфликт происходит не только между ними, но и внутри групп. На уровне содержания в произведениях идет непосредственная игра на публику для раскрытия характеристик сквозь призму универсальности игрового действия (трагифарса). Главными персонажами беккетовской пьесы являются Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки, в музыкальном сочинении Караева им соответствуют контрабас, виолончель, тромбон и фагот. Инструменталисты, исполняя свой музыкальный материал, не пытаются сопоставить его с материалом других ансамблистов; в этом проявляется хаотичность, распад структур и закономерностей. Это же можно увидеть в произведении Беккета, когда герои, вступая в диалог, говорят о разном, не предпринимая попыток вслушаться в речь друг друга, именно поэтому в беккетовских сочинениях диалоги превращаются в звучащие параллельно монологи. И даже финал «В ожидании…» не приносит разрядки – каждый остался при своем «мнении». Караевым сохранена и главная интрига Беккета – отсутствие определенности.

Третий вид массового инструментального спектакля предполагает персонификацию отдельных инструментальных групп, когда отсутствует противопоставление личности и массы (такой принцип был во Втором концерте Я. Сандстрёма), ряда личностей на фоне массы (на этом базировалась драматургия «В ожидании…» Ф. Караева). Так происходит при сценической реализации **«Хоральной прелюдии»** (1987) для ансамбля солистов **В. Тарнопольского**. С музыкальной точки зрения, в своей основе она имеет протестантский хорал XVI в. “Jesu, deine tiefen Wunden” («Иисус, твои глубокие раны»). В качестве же сюжета избрано ключевое событие Священного писания – сцена бичевания и распятия Христа. Композитор отмечал: «Хоральная прелюдия по жанру – инструментальный театр. …в какой-то момент я осознал, что барочный принцип “комментирования” находится на расстоянии одного шага от идей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено» [цит. по: 3, с. 288]. Из элементов театрализации исполнительского процесса использованы: перемещения инструменталистов, их специфическая расстановка, актерская игра с применением разных видов пластического искусства. Образ главного героя воплощен дирижером (он не становится по своей сути персонажем, поскольку не является «источником звука»), негативно настроенные к нему силы – ударниками, позитивно настроенные, сочувствующие – группами струнных и духовых инструментов. Следовательно, наиболее активными в процессе исполнения произведения являются именно ударники. Композитором в партитуре особо отмечается их актерская игра: «Для актеров-ударников инструменты должны быть расставлены по диагонали сцены в указанном порядке. Переходя от инструмента к инструменту, артисты постепенно приближаются к дирижеру и заканчивают пьесу непосредственно у дирижерского пульта», на авансцене. Происходит сопоставление двух поведенческих пластов на двух уровнях. Во-первых, сценическое действие характерно для воплощающих негативные силы ударников, бездействие – для остальных участников, воссоздающих позитивные силы, вследствие чего возникает сопоставление поведенческих пластов между группами. Во-вторых, внутри сценического действия происходит конфликт дирижера, ассоциирующегося с Христом, и группы ударников. Все произведение – это одночастная, что в целом не характерно для массового инструментального спектакля, но делимая на ряд эпизодов сцена бичевания воздуха, идей, пространства, и в конце – главного героя.

Таким образом, необходимо отметить, что в качестве сюжетного источника для массового инструментального спектакля может быть избрано любое явление человеческой жизни: от драматического конфликта, вымышленного композитором, до сюжета, почерпнутого в области кинематографии (Концерт Мэйсона) при доминировании использования

литературных источников (поэма Браунинга в произведении Корильяно, роман Сервантеса в опусе Сандстрёма, пьеса Беккета в сочинении Караева, Священное писание в композиции Тарнопольского). Суть массового спектакля заключает в себе возможность использования глобальных по содержанию сюжетов, сцен, выражающих не просто характеристику какого-либо одного персонажа, как в моноспектакле, не только контрастное сопоставление или конфликт нескольких героев, как в камерном спектакле. Массовый спектакль, исполняемый большим количеством актеров (в театре) или инструменталистов (в области инструментального театра), вызывает необходимость широкого освещения какого-либо явления, показа ряда персонажей или ряда сцен (из всех рассмотренных произведений исключение составляет «Хоральная прелюдия» Тарнопольского, в основе которой – демонстрация одной массовой сцены). В связи с этим большинство массовых инструментальных спектаклей многочастны.

Все три рассмотренных вида массового инструментального спектакля (сопоставление одного инструменталиста (персонажа) с оркестром (ансамблем) в Концерте «Дон Кихот» Сандстрёма, сопоставление ряда инструменталистов (персонажей) с оркестром (ансамблем) или между собой в пьесе «В ожидании…» Караева, сопоставление отдельных ансамблевых групп, выражающих полярные образные силы в «Хоральной прелюдии» Тарнопольского) предполагают наличие конфликтной драматургии. В связи с этим, в отличие от камерного спектакля-диалога, при исполнении которого может производиться сопоставление только двух музыкальных, поведенческих, визуальных, вербальных пластов, и от моноспектакля, где сопоставление не используется в виду отсутствия необходимых для контраста или конфликта «сил» (ряда инструменталистов, персонажей), при сценической реализации массового инструментального спектакля, как правило, задействовано большее количество упомянутых пластов. Например, во всех рассмотренных сочинениях наблюдается сопоставление трех (Концерт Сандстрёма, «Хоральная прелюдия» Тарнопольского) и более («В ожидании…» Караева) музыкальных пластов; в упомянутой пьесе Караева происходит сопоставление четырех поведенческих пластов, характерных главным героям – Владимиру, Эстрагону, Лаки, Поццо. Каждый из них обладает только ему свойственными манерами и музыкальными материалами. Композиторы целенаправленно персонифицируют героев свойственными литературным источникам чертами, что дает возможность слушателям беспрепятственно отождествлять увиденное в зале с уже когда-то осознанным, например, при чтении Сервантеса, Беккета, Браунинга и сопоставить образную характеристику знакомых персонажей, воспринятых когда-то и овеществленных теперь через инструментально-театральное действие.

Литература

1. *Высоцкая, М.С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева / М.С. Высоцкая // Музыковедение. – 2009. – № 1. – С. 24 – 29.

2. *Пуришев, Б.И.* Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального человека»: Курс лекций / Б.И. Пуришев. – М., 1996.

3. *Ценова, В.С.* Культурология Владимира Тарнопольского / В.С. Ценова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1. / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М., 1994. – С. 283 – 295.

УДК 78.071

Е.А. Суханова

ЗВУКОВОЙ МИР СИМФОНИИ-ДЕЙСТВА ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА «ПЕРЕЗВОНЫ»

Статья посвящена центральному произведению творчества Валерия Гаврилина – симфонии-действу «Перезвоны». Данное сочинение рассматривается с позиций фоносемантики, при этом звучание вербального текста представлено в его неразрывном единстве с музыкальным текстом.

Валерий Гаврилин, «Перезвоны», фоносемантика, звукоподражание.

The article is devoted to the central work of Valery Gavrilin - the miracle-play symphony “Chimes”. This composition is considered in relation to sound symbolism, at the same time the verbal text is presented in inseparable unity with the musical text.

Valery Gavrilin, “Chimes”, sound symbolism, sound imitation.

«Перезвоны» Валерия Гаврилина – произведение, с момента своего появления вызывающее живой интерес слушателей и исследователей. Оно по праву считается центральным в творчестве композитора. Не случайно, единственная пока монография А. Тевосяна названа «Перезвоны судьбы» и выстроена как *путь* Гаврилина к этому удивительному сочинению. Такая позиция исследователя вполне оправданна.

Одной из аналогий концепции симфонии-действа в творчестве Гаврилина является написанная гораздо ранее пьеса для двух фортепиано под названием