

## «АФОРИЗМЫ» Д. ШОСТАКОВИЧА И А. ШНИТКЕ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Альфред Шнитке фактически не обращался к жанру фортепианной миниатюры, за исключением пьес для детей. В связи с этим единственный в творчестве композитора цикл фортепианных миниатюр приковывает к себе внимание, а выбор названия – «Афоризмы», сразу же отсылающего к одноименному произведению Д. Шостаковича, вызывает двойной интерес.

Названные сочинения неоднократно привлекали внимание музыковедов. В частности, наблюдения над «Афоризмами» Д. Шостаковича (1927) содержатся в работе Л. Никитиной, где отмечается отражение в цикле «аромантического» отношения к миру, свойственного композиторскому мышлению 1920-х гг., пародирование устоявшихся жанровых традиций, направленность «<...> на создание своего рода антитезы фортепианным миниатюрам романтиков и импрессионистов» [5, с. 238], деформация жанровых стереотипов и развенчание привычных штампов («глубокомысленной» речитации, трагедийно-символического ореола образов смерти) [5, с. 238–239]. Л. Акоюн рассматривает данный цикл в контексте творческого состязания Д. Шостаковича и А. Мосолова, создавшего годом ранее «Четыре газетных объявления» (1926), взаимосвязи с жанровыми прототипами, осуществляемой с помощью музыкальных знаков в функции метонимий [2, с. 72–75] и принципа «окарикатуривания» исходных жанровых моделей [1]. Интерес к фортепианному циклу А. Шнитке отразился в работах С. Вартанова. Так, он раскрывает образно-драматургическое развитие сочинения посредством «концепта провала» [3], поднимает вопрос об исполнительской интерпретации, а также разрабатывает линию «И. Бродский – А. Шнитке» [4]. Вместе с тем, сравнительная характеристика сочинений обоих композиторов еще не становилась предметом специальной работы, хотя параллель «А. Шнитке – Д. Шостакович», несомненно, лежит на поверхности. Это обуславливает актуальность темы. *Цель статьи* – выявить особенности каждого из циклов, провести сравнительный анализ и обнаружить пересечения в замыслах сочинений, которые раскрывают специфику творческого диалога А. Шнитке с творчеством старшего современника. В связи с этим необходимо рассмотреть содержательные, жанровые и композиционно-драматургические особенности каждого из опусов.

«Афоризмы» для фортепиано Д. Шостаковича, сочетая признаки традиции прошлого, ее переосмысления, и существенные черты авторско-

го стиля, отличаются содержательной емкостью. С одной стороны, они следуют принципам фортепианной миниатюры и цикла миниатюр, ведущих корнями в XIX век. Под «шапкой» афоризма у Д. Шостаковича, подобно шопеновской «прелюдии» или карнавальной «маски» Р. Шумана, скрываются разнообразные жанры: речитатив, серенада, ноктюрн, элегия, похоронный марш, этюд, легенда, колыбельная, а также программная «Пляска смерти» и полифонический «Канон». В цикле своеобразно продолжается романтическая тенденция инструментализации вокальной миниатюры – среди десяти пьес половину составляют жанры вокального происхождения, и фактически ни в одном из них мы не наблюдаем гибкой вокальной кантиленности. Более того, «мультижанровое» наполнение «Афоризмов» отсылает и к западноевропейской, и к русской традициям. В частности, «игрушечная» интерпретация похоронного марша заставляет вспомнить «Детский альбом» П. Чайковского; «Колыбельная» своим расположением в финале цикла отсылает к «Прекрасной Мельничихе» Ф. Шуберта; «Пляска смерти» восходит к инструментальной пьесе Ф. Листа. Названные аналогии порождают романтические знаки смерти: траурный марш, пляска смерти и колыбельная. Завуалированные пародийными приемами, они предстают в виде последовательности «масок смерти», что перекликается с вокальным сочинением М. Мусоргского, тогда как помещение в центр «Афоризмов» похоронного марша отвечает шумановскому принципу «сгущения» мрачных красок к середине композиции, что отразилось, к примеру, в «Лесных сценах» (IV ч. – «Проклятое место») <sup>40</sup>.

Трагическая семантика «Афоризмов» Д. Шостаковича подана под маской юмора, что отражает характер авторского смеха. Поиск точного определения для шостаковического метода осмеяния побуждает Л. Акопяна давать несколько названий одному и тому же явлению. В одном случае музыковед именуется его «пустосмещением» [2, с. 75], в другом – весь цикл «Афоризмов» предстает как последовательность музыкальных карикатур [1]. В свою очередь, облачение пьес в угловато-неуклюжую форму, проявляющуюся в фразировке, мелодике, включает состояние смеха и над самим собой <sup>41</sup>. Говоря о методе осмеяния, следует отметить, что обращение композитора с жанровыми моделями заключается либо в пре-

---

<sup>40</sup> Принцип «контрастного центра» в композиционном плане позволяет Р. Шуману конструировать условно-симметричные и симметричные циклические структуры.

<sup>41</sup> Этот феномен детально проанализирован в масштабной работе О. Соломоновой [6], посвященной смеховой культуре и пародии в русской музыке в целом и творчестве Д. Шостаковича в частности, хотя «Афоризмы» не рассматриваются автором.

уменьшении (то есть нивелировании) жанровых признаков, либо в их преувеличении, порождая эффект, аналогичный шаржу в изобразительном искусстве или гиперболе в литературе, хотя последняя не всегда несет юмористический оттенок. Так, «Ноктюрн» Д. Шостаковича, нарочито аметричный и не периодичный по ритму, наполнен пассажами с мелкими длительностями, трелями, форшлагами, комбинациями различных групп длительностей, начиная от триолей и заканчивая дуодецимолями, что представляется «шаржем» на шопеновскую модель ноктюрна с его богатством мелизматики. В этих условиях чрезмерно частые чередования *accelerando* – *a tempo* отвечают широко применяемому Ф. Шопеном принципу *tempo rubato*<sup>42</sup>. В качестве другого объекта шаржирования следует отметить романтическую фортепианную миниатюру для детей, точнее миниатюру в детском исполнении, что отражается в кукольно-искусственном «Похоронном марше» и нарочито неуклюжем «Этюде». Первый содержит имитирование признаков неопытного интонирования на фортепиано, в котором появляются «случайные» отклонения от характера музыки: то неожиданное *legato*, то «выстукивание» *marcato* с рваной фразировкой и контрастами динамики. Игра на сплошной педали, которую Д. Шостакович продлевает до 14 тактов, отмечена специальным знаком *Pedal al segno* (тт. 9–22), что воспринимается как подражание детскому «забыванию» ее смены. В «Этюде» после диатоничного первого предложения появляются нарочито диссонирующие верхнему голосу широкие скачки в партии левой руки (тт. 13–23), будто имитируя игру «мимо нот», комически усиленную резким созвучием в завершении пьесы.

«Шаржирование» дополняется у Д. Шостаковича и «серьезной» составляющей. В процессе деформации жанров Д. Шостакович нарушает как мелодико-гармоническое, так и метроритмическое оформление, что в условиях атональности большинства пьес, за исключением «Элегии» и «Колыбельной», а также алеаторичности ноктюрна и *quasi*-пуантилизма «Канона» ставит вопрос об организации музыкальной ткани и формы. Эту задачу композитор решает с помощью полифонических приемов, выявляя связь с эпохой барокко. Например, в «Серенаде» две ритмически идентичные темы-мелодии проводятся поочередно, а затем объединяются в вертикальном контрапункте, почти точно зеркально отражая друг друга. «Элегия» содержит мелодию в октавном удвоении в басу, излагающуюся в виде двух варьированных предложений, над которой звучат полифонические подголоски трех верхних голосов, что вызывает отдаленные аналогии с

---

<sup>42</sup> Л. Акопян обнаруживает аналогию с Вальсом оп. 42 Ф. Шопена в фактуре второй темы «Пляски смерти».

пассакальей. Полифоническая комплементарность ритма характерна для «Ноктюрна», а также «Колыбельной», где верхние голоса ведут диалог. Более того, последняя пьеса выделяется своей масштабностью в сравнении с другими частями и сохранением диатоники с опорой на фригийский лад (*e*). Последняя нарушается лишь в конце, где появляются признаки VII<sup>#</sup> *a-moll*, за которым следует «баховский каданс» в одноименном *A-dur*. Л. Акопян ассоциирует и стилистику этой завершающей части цикла «<...> не столько с традиционным представлением о колыбельных, сколько с медленными клавириными пьесами эпохи барокко» [2, с. 75]. Таким образом, в процессе разрушения жанровых стереотипов композитор находит новую опору в принципах доклассической музыки.

С точки зрения различных методов обращения с жанрово-стилевыми моделями цикл выстраивается в «сюжет», организованный по принципу усиления смехового начала к центру цикла, начиная от несуразности «Серенады» (II) и «Ноктюрна» (III), через смерть под маской детского игрушечного марша (V) с примыкающим к нему озорным «Этюдом» (VI) и заканчивая карикатурной «Пляской смерти» (VII). После «Канона» (VIII) наступает некий поворот к «серьезности» (этому располагает уже вынесение полифонической формы в название пьесы), за которым следует пародийная, но довольно мрачная «Легенда» (IX), замирающая в регистре нижних звуков контроктавы. Завершается цикл «Колыбельной», в которой арсенал музыкальных средств подчеркнуто объективен: вместо песенного тематизма – инструментальный (высокий регистр, мелкие длительности, обильная мелизматика, ритмическая изоэссенность<sup>43</sup>), вместо доминирования одной мелодии – диалог верхних голосов, вместо хроматики – абстрактная «бесцветность» диатонического лада. В связи с этим «серьезность» лишена искренности и представляется лишь очередной маской. В результате, весь драматургический «сюжет» цикла не столько представляет линию движения от усиления смехового начала – к серьезному, сколько выстраивается в сюитное чередование семантических амплуа «напускного смеха» с «напускной серьезностью» вне разоблачения.

Вызывает интерес и литературное название – «Афоризмы», данное циклу Б. Яворским, смысл которого раскрывается в нескольких аспектах. С одной стороны, малый масштаб пьес соответствует широко понимаемой афористичности как лаконичности высказывания (к примеру, «Элегия» охватывает всего 8 тактов). С точки зрения специального раздела литературы

---

<sup>43</sup> В связи с этим комплексом выразительных средств, который направлен на демонстративное «выпячивание» непесенного в песенном по происхождению жанре, устанавливается арочная связь с «Ноктюрном» (III).

под афоризмом понимается «обобщенная мысль, выраженная в лаконичной, художественно-заостренной форме» [1, с. 49]. В таком качестве музыкальный афоризм оказывается синонимом миниатюры вообще и отвечает природе пьес Д. Шостаковича, где доминирует «острая», скерцозная образность (все пьесы, за исключением I, IV, X). В то же время существует явление «афоризма-определения»<sup>44</sup> как разновидности афоризма, которая имеет конструкцию, состоящую из понятия и суждения о нем, определяющего его с какой-то особой стороны. Если рассматривать «Афоризмы» Д. Шостаковича в таком плане, то в качестве понятия выступает конкретный жанр, вынесенный в заглавие, а его музыкально-пародийная интерпретация становится «суждением о понятии».

Таким образом, цикл Д. Шостаковича представляется многогранным как в плане жанрово-стилистического наполнения, так и композиции, что объясняет интерес А. Шнитке к данному опыту, подчеркнутый избранием аналогичного названия для фортепианного цикла. С одной стороны, в «Афоризмах» Д. Шостаковича содержатся общие для обоих композиторов принципы: работа по модели с ее искажением и поиск оригинальных названий, в которых заключается некий код к прочтению цикла. Наименования такого рода, как правило, имеют литературные корни и опираются на многозначность трактовок одного и того же слова. Существенная разница творческих подходов состоит в том, что деформация в произведениях А. Шнитке возникает в основном в процессе музыкального развития, а у Д. Шостаковича задана изначально. С другой стороны, обращение к опыту Мастера обусловлено продолжением творческий диалога, который А. Шнитке постоянно с ним ведет. Это особенно отчетливо проявляется в последний период творчества на фоне очищения музыкального языка от иномузыкального. Так, в Третьей фортепианной сонате (1992) возникает формула *DSCN* и цитата темы побочной партии из Десятой симфонии Д. Шостаковича (IV часть, тт. 1–6), притом, что ни одна из предшествующих сонат цитат не содержит.

На первый взгляд, А. Шнитке уводит нас от «первоисточника». Так, в каталоге А. Ивашкина произведение композитора дано под названием «Афоризмы. Пять прелюдий»<sup>45</sup>. Отличается и контекст, в котором возникает сочинение. «Афоризмы» А. Шнитке посвящены пианисту А. Слободянику, точнее его сольному дебюту в *Carnegie Hall* (1990 г.) и поэту И. Бродскому, чьи стихотворения звучали в премьерном исполнении

---

<sup>44</sup> Понятие тавтологично, поскольку само слово «афоризм» в переводе с греческого обозначает «определение».

<sup>45</sup> В то же время в нотном издании (*Hans Sikorski*, 1990), «прелюдия» не фигурирует [7].

между частями цикла. Таким образом, акцент замысла сочинения несколько смещается на взаимодействие поэтического и музыкального текстов<sup>46</sup>. Более того, сочинение А. Шнитке состоит всего из пяти пьес, а не десяти: *Moderato assai – Allegretto – Lento – Senza tempo – Grave*. Внешне это отвечает логике многих камерных циклов автора, открывающихся и замыкающихся медленной частью, содержащих скерцозную, рондообразно организованную вторую, воплощающую ключевые образные контрасты<sup>47</sup>. Драматургия цикла выстраивается во взаимодействии типичных для позднего периода творчества А. Шнитке звуковых комплексов. Среди них следует назвать: 1) кварто-секундовый – жесткие «оголенные» созвучия, составляющие основную структуру горизонтали и вертикали; 2) хоральный, – состоящий из сцепления близко расположенных мажорных и минорных трезвучий в аккордовой фактуре, изложенный крупными длительностями; 3) кластерный, – заключающийся в использовании смешанных или «черных» гроздьев звуков в частом ритмическом пульсе и громкой динамике, что сообщает им характер вызова, крика. Природа кластерного комплекса двойка. С одной стороны, он представляет собой варьированный, искаженный вариант хорального аккордового элемента, его отрицание, что выражается в противопоставлении консонанса диссонансу, ясности и дифференцированности терцовых сочетаний – спрессованности интервалики. С другой стороны, являясь сонорным по природе, кластер вбирает в себя все существующие созвучия, и с этой точки зрения он является обобщением первых двух звуковых комплексов – кварто-секундового и хорального. Если проанализировать цикл с точки зрения роли этих выразительных единиц, то можно обнаружить постоянное столкновение между собой хорального и кластерного элементов. К третьей части наблюдается постепенное обострение диссонантности, интенсификация кластерного комплекса. В четвертой – их растворение друг в друге; в ней аккорды изложены крупными длительностями, вне консонирующих созвучий, но с ограниченным использованием секундовых напластований. В пятой части вновь возникающая хоральность переплетается с маршевой, а также свободно перетекает в кластерность благодаря объединяющему оба комплекса ритму шестивия.

И последним фактором, которым А. Шнитке отдаляет себя от шостаковического прототипа, становится отсутствие жанровых наименований

---

<sup>46</sup> Как отмечает С. Варганов, Ирина Шнитке указывала на поэтико-музыкальные параллели в этом сочинении [3, с. 264].

<sup>47</sup> В струнных квартетах рондальные (Второй квартет) или близкие рондальным формы (Третий, Четвертый) замещают сонатную форму.

частей. Более того, каждая из них внутри контрастна, что обуславливает рассмотрение цикла с позиции «концепта перепада» (С. Вартанов). Однако, во всех пьесах можно обнаружить наиболее общий принцип, связанный с доминированием какой-либо жанровой аналогии, что позволяет провести параллели с циклом Д. Шостаковича. *Moderato assai* (I ч.) включает элементы псалмодии и речитативов, то агрессивных, то растворяющихся в высоком регистре на тихой динамике; «блуждающую» вальсовую формулу (т. 8, т. 27) и хоральный комплекс (тт. 37–38); однако, доминирует в нем лирико-созерцательная образность. В результате первая часть цикла А. Шнитке отвечает и характером музыки, и особенностями музыкального материала «Речитативу» Д. Шостаковича, в котором дважды появляется формула псалмодирования (тт. 2–3, 7–8) и содержится «спонтанно» возникающая вальсовость (тт. 12–15). Вторая часть – *Allegretto* – однозначное скерцо, открывается полетной острой темой, рондообразно чередующейся то с хоральным, то с кластерным комплексом. Она условно отвечает скерцо «Серенады», имитация грубых гитарных аккордов которой заявит о себе в третьей части цикла А. Шнитке. Кроме того, *Lento* (III) содержит признаки сарабанды в изначально заданном трехдольном метре и ритмоформуле. Таким образом, в отличие от предшествующих, третья часть образно контрастирует скерцозному «Ноктюрну» Д. Шостаковича, находящемуся на соответствующей позиции. Вместе с тем, ноктюрновость в плане семантики «ночной музыки» откликнется в следующей части – *Senza tempo*, ассоциирующейся одновременно с двумя «тихими музыками» самого А. Шнитке – «*Stille musik*» (1979) и «*Stille Nacht*» (1978)<sup>48</sup>. Заключительная часть цикла А. Шнитке с ремаркой *Grave*, аккордовой фактурой в ритме шага сразу же заявляет о характере траурного шествия, пересекаясь с циклом Д. Шостаковича, где «Похоронный марш» находится на пятой позиции. Если сопоставить все части цикла, то получим следующий ряд аналогий:

№ части	Д. Шостакович	А. Шнитке
I	Речитатив лирический модус псалмодия, вальсовые элементы	<i>Moderato assai</i> лирический модус псалмодия, вальсовые элементы
II	Серенада скерцо имитация гитарных аккордов	<i>Allegretto</i> скерцо

<sup>48</sup> Наиболее ярки в четвертой части аналогии с пьесой для скрипки и виолончели «*Stille musik*», где заявлен выразительный «комплекс тишины»: аккордовая фактура, протяженные, застывшие созвучия, постепенно опускающиеся в максимально низкий регистр.

III	Ноктюрн скерцо	<i>Lento</i> Сарабанда трагический модус  имитация гитарных аккордов
IV	Элегия  Лирический модус  (наиболее краткая пьеса в цикле)	<i>Senza tempo</i>  Трагический модус <i>Stille musik</i> как параллель с «ночной музыкой» ноктюрна (наиболее краткая пьеса в цикле)
V	Похоронный марш (марш) скерцо	<i>Grave</i> (шествие/марш) Трагический модус

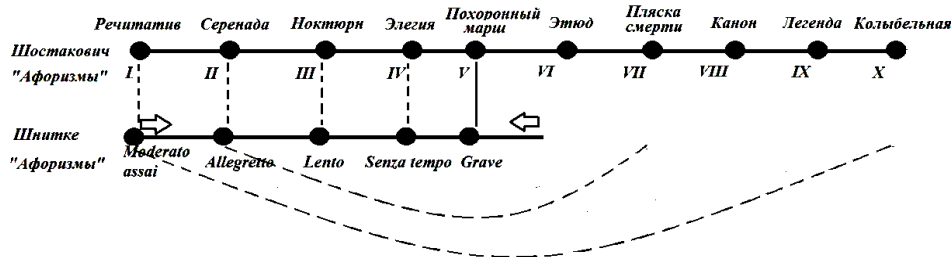
В результате работу по модели можно представить у А. Шнитке и как «сюжет», совмещающий три плана. Первый отражается в «пошаговом» следовании модели с отклонением в трагическую сферу (при доминировании скерцозной у Д. Шостаковича). Второй раскрывается в точке пересечения с избранной моделью (V часть). Третий представлен обрывом «повествования» на V части, что воплощает идею смерти. Кроме того, концентрация трагического в завершающих частях ретроспективно отбрасывает тень на первые две, в результате чего скерцо второй части в трехдольном ритме может быть переосмыслено как пляска смерти. Хоральный комплекс, в свою очередь, воспринимается как «хорал-отпевание» (С. Варганов), а истаивающая звучность псалмодирования в конце первой части – символом «прощания»<sup>49</sup>, сближаясь по семантике с шостаковической «Колыбельной». Другими словами, возникает эффект двойного отражения, поскольку начальное *Moderato assai* цикла А. Шнитке корреспондирует с образностью «Речитатива» (I ч.) и «Колыбельной» (X ч.), а *Allegretto* II части – с «Серенадой» (II ч.) и «Пляской смерти» (VII ч.) «Афоризмов» Д. Шостаковича. В таком смысле модель цикла Д. Шостаковича оказывается «сложенной вдвое», что придает сюжету произведения А. Шнитке черты графической кривой путешествия «туда и обратно». Его «поворотным» пунктом в движении в обратном направлении становится наиболее мрачная четвертая часть, которая посредством дления статичных застывших созвучий, разделенных цезурами, нисхождением в максимально низкий регистр (контроктаву) с замедлением ритмической пульсации воплощает образы смерти, тишины, «ухода». По отно-

<sup>49</sup> Этот образ, воплощающийся характерным комплексом музыкальных средств, ведет в камерно-инструментальной музыке А. Шнитке ко Второму струнному квартету.



шению к ней заключительное *Grave* воспринимается постлюдией, а «сарабанда» III части – как «прелюдия к смерти», хотя этот жанр отвечает и «посмертной» функции. Так прямые причинно-следственные связи «сюжета» нарушаются, открывая возможности прочтения его содержания как в прямом, так и ретроспективном, реверсном виде от пятой части к первой.

**Схема работы по модели А. Шнитке с циклом Д. Шостаковича «Афоризмы»**



Таким образом, работа по модели, осуществляемая в цикле «Афоризмы» А. Шнитке, может быть охарактеризована в двух планах – образном-жанровом и образно-сюжетном. Первый связан с концентрацией композитора на трагических «знаках» смерти, данных в цикле Д. Шостаковича. При этом А. Шнитке избегает шаржирования, снимает слой «смеха», сообщая серьезность траурному маршу, «сниженному» у Д. Шостаковича, срывает «маски», оголяя мрачную семантику сочинения; дополняет образно-жанровую модель новыми элементами – хоралом и сарабандой. Второй, образно-сюжетный план, принимает двойственный характер: А. Шнитке создает эффект «слома» модели на V части и свертывания ее вдвое, избегая дальнейшего нанизывания семантических дублей. Это подтверждает индивидуальный подход композитора к избранному образцу, раскрывая трагические грани его мироощущения.

1. Акопян Л. Афоризмы / Левон Акопян // Музыка XX века: Словарь / Левон Акопян. – М. : «Практика», 2010. – С. 49.
2. Акопян Л. Дмитрий Шостакович : опыт феноменологии творчества / Л. Акопян. – СПб, 2004. – 188 с.
3. Вартанов С. Я. Концепт перепада в интерпретации фортепианного цикла А. Шнитке «Пять афоризмов» / С. Я. Вартанов // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сб. ст. Участников Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Иванюшина И. Ю. – Саратов: Наука, 2008. – С. 261–274.
4. Вартанов С. Я. Альфред Шнитке и Иосиф Бродский / С. Я. Вартанов // Музыковедение. – 2004. – № 1. – С. 28–35: нот. – (Прилож. к журн. «Музыка и время»).
5. Никитина Л. Камерно-инструментальные жанры / Л. Д. Никитина // История современной отечественной музыки : [Учебник] / [ред. М. Тараканов]. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 225–253.

6. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум» : Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики [Монография] / О. Соломонова. – К. : ТОВ «Задруга», 2006. – 380 с.
7. Alfred Schnittke Fünf Aforismen [Music] / Alfred Schnittke. – Hamburg, 1990. – 8 s.

**Лисовенко Елена.** «Афоризмы» Д. Шостаковича и А. Шнитке: некоторые параллели. В статье рассматривается фортепианный цикл «Афоризмы» А. Шнитке (1990) с проекцией на одноименное сочинение Д. Шостаковича (1927). Цикл Д. Шостаковича трактуется как своеобразная модель, по которой работает А. Шнитке, искажая, обновляя ее и усиливая трагический акцент в семантике сочинения. Параллели между произведениями раскрываются в образно-жанровом и образно-сюжетном планах.

**Ключевые слова:** афоризмы, шаржирование, музыкальный образ, сюжет, модель.

**Лисовенко Елена.** «Афоризми» Д. Шостаковича і А. Шнітке: деякі паралелі. В статті розглядається фортепіанний цикл «Афоризми» А. Шнітке (1990) з проєкцією на однойменний твір Д. Шостаковича (1927). Цикл Д. Шостаковича трактується як своєрідна модель, за якою працює А. Шнітке, деформуючи, оновлюючи її та підсилюючи трагічний акцент в семантиці твору. Паралелі між творами розкриваються в образно-жанровому та образно-сюжетному планах.

**Ключові слова:** афоризми, шаржування, музичний образ, сюжет, модель.

**Lisovenko Elena.** «Aphorisms» by D. Shostakovich and A. Schnittke: some parallels. The article examines «Aphorisms» for pianoforte by A. Schnittke (1990) with projection on the cycle by D. Shostakovich of the same name (1927). The cycle, written by D. Shostakovich, is treated like a specific model for A. Schnittke to work with. A. Schnittke applies deformation, renovation to this model, strengthens the tragic accent in the semantics of the composition. The parallels between two works are revealed in image, genre and plot plans.

**Keywords:** aphorisms, caricaturing, musical image, plot, model.