

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

Александр Демченко

Памяти Сергея Слонимского
Избранные статьи



Саратов 2021

ББК 85.31
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Д 31 **Демченко А.И.**
Памяти Сергея Слонимского. Избранные статьи. – Саратов:
Саратовская государственная консерватория имени
Л.В.Собинова, 2021. – 148 с.

ISBN 978-5-94841-516-1

В прошедшем году ушёл из жизни Сергей Михайлович Слонимский. Автора данного издания связывали с выдающимся композитором многолетние творческие и дружеские контакты. Темой своей дипломной работы на окончание консерватории А.И.Демченко избрал тогда ещё малоисследованное творчество именно этого композитора, и первой вехой признания стал диплом лауреата Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), которым была удостоена его монография о С.М.Слонимском. Затем в печати периодически выходили статьи А.И.Демченко – обзорные или посвящённые отдельно взятым произведениям композитора. Некоторые из этих статей представлены в предлагаемом сборнике.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-516-1

© Демченко А.И., 2021
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Содержание

Преамбула	4
О средствах выразительности.....	5
О начале начал «новой фольклорной волны»	34
«Голос из хора»	41
«Виринея»	55
Первое творческое десятилетие.....	74
Два «иноземных» сюжета.....	96
Блики времени	105
Из заметок о камерных жанрах.....	113
Подводя некоторые итоги	127
Основные произведения С.М.Слонимского.....	144

Преамбула

Слонимский Сергей Михайлович (1932–2020) – композитор, музыковед, пианист, педагог (Россия). Из зачинателей и ведущих представителей так называемой «новой фольклорной волны» – движения, связанного с инициативной разработкой национального русского стиля в музыкальном искусстве второй половины XX века (с наибольшей результативностью в вокально-симфоническом цикле «Песни вольницы» 1961 и опере «Виринея» 1967). При безусловно демократической направленности творчества постоянно испытывал склонность к творческому эксперименту, связанному с использованием современных звуковых техник (Концерт-буфф для камерного оркестра 1964, «Антифоны» для струнного квартета 1962, камерная опера «Мастер и Маргарита» 1973). Основные концепции выдержаны в проблемном ключе, насыщены драматическими коллизиями, но в целом тяготеют к утверждению позитивных начал бытия (лучшие из 34 симфоний, кантата «Голос из хора» 1964, Реквием 2004, оратория «Час мужества» 2015, балет «Икар» 1971, оперы «Мария Стюарт» 1980, «Гамлет» 1991, «Видения Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2006). Известен также как автор музыковедческих трудов (монографии «Симфонии Прокофьева», «Мелодика» и др.).

О средствах выразительности

Сергей Слонимский принадлежал к тому поколению русских композиторов, которые вошли в профессиональную музыку России в конце 1950-х – начале 1960-х годов: среди них были А.Николаев, А.Пахмутова, А.Петров, Н.Сидельников, А.Флярковский, А.Шнитке, Р.Щедрин, а также более молодые авторы Г.Баншиков, Г.Белов, Ю.Буцко, В.Гаврилин, Б.Тищенко.

В стремлении этого поколения композиторов овладеть новым жизненным материалом большую роль сыграли фольклорные экспедиции. Они дали возможность молодым авторам прильнуть к роднику народного творчества, услышать рождение народно-песенной интонации, ощутить русский мелос в его первозданности.

В представительной и многоликой группе авторов возникшего фольклорного направления видное место быстро занял Слонимский, который в 1960-е годы наиболее широко и последовательно проводил программу обновления музыкального языка на подчёркнуто национальной основе.

Закончив в 1955 году Ленинградскую консерваторию по классу композиции у О.Евлахова, Слонимский работал преимущественно в симфоническом и камерно-инструментальном жанрах (Скрипичный концерт, Героическая поэма). Однако сам композитор относит эти произведения к периоду «школярства». Сочинением, с которого он справедливо начинает вести счёт своим опусам, стала «Карнавальная увертюра» (1957). В ней ещё ощутимы связи с мелодикой народных сцен прокофьевского «Ромео», а частично и с пышной хроматикой музыки Хачатуряна. В Первой симфонии (1958) видны следы лирической поэтики Мясковского и пародийного преломления бытовых жанров в духе Шостаковича.

Затем следует свободный от прямых влияний, но достаточно «нейтральный» по стилю вокальный цикл «Весна пришла» (1958), после которого Слонимский создаёт своё первое вполне оригинальное произведение – «Песни вольницы» (1959). В этом цикле много новых стилистических черт, общих для творчества композиторов фольклорного направления. В последующие годы появляются произведения, отмеченные яркой композиторской индивидуальностью Слонимского: Соната для скрипки соло (1960), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» на стихи А.Блока (1964). И, наконец, в опере «Виринея» (1967) молодой композитор достигает полной творческой зрелости.

В эти же годы Слонимский много и систематически экспериментирует в сфере тематики, не имеющей яркой национальной окраски. Здесь «русский элемент» входит в общую стилистику чаще всего в рассредоточенном виде (что проявляется либо в общей интонационной настроенности произведения, либо в спорадически возникающих народно-песенных попевках). В таких сочинениях композитор овладевает новейшей технологией (приёмы пуантистики и алеаторики, сонорные эффекты, специфические способы звукоизвлечения в Диалогах для квинтета духовых), до предела развивает экспрессионистские тенденции, представленные в некоторых квартетах Бартока (Антифоны для струнного квартета), культивирует урбанистические мотивы, продолжая в частности «джазовые» традиции Стравинского (Концерт-буфф для камерного оркестра).

В какой-то мере к этой «экспериментальной» сфере примыкают балетные произведения Слонимского: «Икар», в партитуру которого включена музыка ранее написанного Концерта-буфф, и Хореографические миниатюры (по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо), «экспериментальность» которых заключается в свободе, а порой даже в кажущейся случайности политематических наложений.

Особое место в творчестве Слонимского этих лет заняли камерно-вокальные сочинения – своеобразный промежуточный слой между камерно-инструментальными и балетными опусами эксперименталь-

ного характера и вокально-симфоническими произведениями 1960-х годов (к последним стилистически примыкают Фортепианная и Скрипичная сонаты). В вокальных циклах «Польские строфы» и «Лирические строфы», а также в вокальной сцене «Прощание с другом» фортепианная партия основана преимущественно на сонорных приёмах, которые связаны с лексикой экспериментальных сочинений. Вокальная же партия, несмотря на обилие импровизационных ритмов и опыты с четвертитонами, отличается национальной определённой интонаций, которые берут начало в вокально-симфонических произведениях.

С конца 1960-х годов в творчестве Слонимского начался качественно новый этап. Композитор частично развивает уже сложившиеся фольклорные тенденции (таковы, например, Шесть романсов на стихи А.Ахматовой) и значительно активнее пользуется приёмами музыкального языка «экспериментальных» произведений (например, в камерной опере «Мастер и Маргарита» по роману М.Булгакова).

Тем не менее, пока что абстрагируемся от соответствующей идейно-стилевой трансформации творчества Слонимского последующих десятилетий и ограничимся анализом сочинений 1957–1967 годов, поскольку в это десятилетие выявились характерные черты творческого облика композитора. Основное внимание уделяется сочинениям фольклорного направления и прежде всего опере «Виринея», которая сконцентрировала в себе лучшее из того, что присуще стилю Слонимского 1960-х годов, и стала итогом и вершиной его десятилетней творческой эволюции.

* * *

В образном строе произведений Слонимского можно различить как бы две сферы: объективную сферу народной жизни во всём многообразии её проявлений и субъективную сферу напряжённых интеллектуальных исканий, присущих мироощущению человека XX века. Взаимодействием названных образных сфер определяются особенности музыкального языка композитора. Обратимся к примерам.

В одной из тем «Виринеи» (3-я картина, ц.21) внешний облик мелодии типично народный. Она изложена в натуральном миноре, с активным обыгрыванием VII натуральной ступени, опирается на квинтовый остов *a–e*. Вместе с тем сам тип мелодического развёртывания темы необычен для народного мышления.

Многократные возвращения мелодии к исходному опорному звуку *a* становятся конструктивным основанием для неуклонного целенаправленного расширения её диапазона (терция, кварта, квинта, септима); интонационно-динамическая вершина темы приходится на точку «золотого сечения», после чего следует быстрый и плавный спуск мелодии к исходному устою *a*. И при таком строго рациональном типе мелодического развёртывания в теме сохраняется широкое дыхание и естественная пластика песенной кантилены.

Присмотримся к подголовку. Подобно народному, он вступает не сразу, как бы случайно присоединяясь к основной мелодии. Возникающее во 2-м такте обыгрывание мажоро-минорной субдоминантовой терции ещё не выходит за рамки народной гармонии. Но последующее пряное переченье *cis*, а позже *dis* и интонационная активность форшлагов (особенно септимового в 6-м такте) придают звучанию своеобразный «эстетизированный» колорит.

Не менее интересно и дальнейшее развитие этой темы. Голос вступает, накладываясь на каданс периода, изложенного струнными, и таким образом поддерживает общую устремлённость тематического развёртывания.

Хроматизм подголоска из первого проведения темы перерастает теперь в хроматическое движение малыми терциями. Затем ткань насыщается введением больших и малых септаккордов и колоритными тритоновыми сопоставлениями трезвучий (*e–B* в 12-м такте и *H–f* в 13-м) и т.д. В результате мелодического и ладогармонического развития темы первоначальный народно-песенный образ приобретает оттенок утончённости, хрупкости и высокой одухотворённости.

Иную образную трансформацию темы находим в развивающем разделе Пассакальи из Скрипичной сонаты. Это одна из высших то-

чек напряжённого мыслительного процесса, пронизывающего всё сочинение. Динамика и кульминационность эпизода подчёркиваются вполне определёнными связями с медитативностью баховских инструментальных *solì* и акцентируются максимальной силой звучания.

Поначалу интонационный облик темы не отличается определённой национальной окраски. Однако в 3-м такте эта «нейтральность» прорывается ангемитонным оборотом, который основан на опевании тонической кварты *d–g*. Последующие попевки, уже вполне национально определённые, всё активнее переводят музыку в русло народной лирической распевности. И в конце темы чуть ли не демонстративно интонируется откровенно русская тоническая квинта *g–d*.

Главная, магистральная тема творчества Слонимского связана с Россией, русским народом. Немало страниц посвящено давней истории. Композитор акцентирует, прежде всего, светлые, позитивные её стороны. Символом такого отображения можно считать I часть «Голоса из хора», где звучит нечто извечно русское, национально-характерное, непреходящее.

Всё это с большой силой передаёт уже первое *solo* меццо-сопрано, и этой же кантате выделяется хоровой эпизод *a cappella* «Мир прекрасен» с его объективно-эпической величавой истовостью. Можно назвать и многие мужские номера из «Песен вольницы», исполненные богатырского размаха и молодецкой удали.

Отсюда становится понятным присущий музыке Слонимского эпический строй, во многом близкий эпическому началу в музыке Прокофьева (отчасти Шапорина). Различия идут по двум направлениям. С одной стороны, значительно более длительные, чем у Прокофьева, «погружения» в какое-либо одно состояние (как это, например, имеет место в органной интерлюдии и хоровой коде «Голоса из хора»), а с другой – напротив, более активная динамизация эпического. Так, Фортепианная соната начинается величаво-сосредоточенным проведением нескольких тем подряд, которые, составляя основу музыкальной ткани всего произведения, в последующем их изложении лишаются первоначального былинно-повествовательного настроения.

У Прокофьева же при повторении темы первоначальная эпическая её характеристика сохраняется.

Стремление художника познать народный характер естественно ищет свой объект в среде, ещё не утратившей связей с исконными крестьянскими традициями. Подлинно народные образы есть и в «Виринее», с её глубинным анализом деревенского быта и крестьянской психологии, и в «Песнях вольницы». В некоторых инструментальных сочинениях многое также, бесспорно, навеяно сельскими впечатлениями композитора, его встречами с людьми деревни и их песнями. Так, в Фортепианной сонате, содержание которой прочно связано с коренными чувствованиями русского человека, весьма сильно ощущается пантеистический колорит, чувство слиянности с природой.

В образной системе Слонимского большую роль играют урбанистические мотивы. Агрессивным напором колючих, жёстких, моторных звучностей пронизана II часть «Голоса из хора», где едва ли не плакатными средствами передана тревога художника, творившего на грани веков (А.Блок), за будущее цивилизации. Ритмами города насыщены страницы II части Концерта-буфф и последней из «Хореографических миниатюр».

Особое место занимают образы, связанные с бытом и нравами фабричных предместий, полупролетарских слободок. Наиболее выразительна их функция в драматургии 4-й картины «Виринеи» – этом апофеозе слободской лирики.

Продолжая традицию русского классического искусства, Слонимский многие страницы своей музыки посвящает воспеванию женщины. Аспекты музыкального претворения женских образов весьма различны. Это и лирическая поэтизация (женские номера «Песен вольницы»), и социальный анализ («Трепак» – антракт из оперы «Виринея»), и своего рода художественное исследование темы женственности в разные эпохи (Хореографические миниатюры).

Тема революции вошла в творчество Слонимского ещё в консерваторские годы (оперные сцены по роману Н.Никитина «Северная

Аврора»). Кульминация III части Первой симфонии, несомненно, навеяна образами революции, сквозь призму которых просматривается сегодняшний день. Следующий этап – «Голос из хора», где основное внимание автор сосредоточил на выявлении суровых жизненных противоречий рубежной эпохи, предвещавшей *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*. Наконец, со всей полнотой и внутренним драматизмом революционная стихия открывается в «Виринее».

Творчеству Слонимского чрезвычайно близка сфера простых человеческих радостей, открытого непосредственного смеха и бурного веселья. Произведения композитора запечатлели разные грани юмора. Таковы искромётная шутливость «Карнавальной увертюры», сочный юмор, оттеняемый блёстками иронии, во II части Первой симфонии, моменты шаржа и пародийности во II части Концерта-буфф. Комикование, пародия, веселье индивидуальное и коллективное, смех добрый и смех зловещий – всё это есть в «Виринее», в её речитативах, в её частушках и прибаутках.

Если говорить о фольклорных истоках творчества Слонимского, то среди региональных стилей русской песни ближе песенность Северо-Запада – прежде всего Ленинградской области и особенно Псковщины. В образцах, на которые опирается композитор, преобладает суровый, чуть архаичный колорит. В своих произведениях он использует северные причеты. Грозные хороводные и плясовые образы «Виринеи» близки торопецким (родина Мусоргского) масленичным песням с характерным для них вращением мелодии в пределах минорной терции. Следует также отметить связь музыкального тематизма Слонимского с тонким интонационным психологизмом некоторых среднерусских песен (см., например, сборник «Брянские песни») и с мягким мелосом многоголосных украинских и белорусских песен.

* * *

Из различных типов музыкального претворения фольклора Слонимский менее всего тяготеет к цитированию. Среди произведений, предшествующих «Виринее», композитор только в Фортепианной

сонате использовал подлинную свадебную песню, услышанную им в Пермской области (см. начало центрального раздела Сонаты). В партитуру «Виринеи» он ввёл несколько народных напевов. Один из них – протяжная «Ты зарися, моя заря» (начало 5-й картины) – положен в основу развёрнутой вокальной сцены «Дума Виринеи». Виринея поёт народную мелодию обрывочно, в глубоком раздумье, то и дело произнося вслух свои нелёгкие мысли. Так обобщённый песенный образ переосмысливается композитором, становясь выражением глубоко личных переживаний героини.

Структура избранного народного напева (его мелодия опирается на квартаккорд $d-g-c$) соответствует строению многих оригинальных тем Слонимского с их преимущественно квартовым мелодическим контуром. Выбрав в качестве темы народный напев, композитор в полной мере осуществляет прокофьевский принцип *«брать народные мелодии и развивать как свои»* [2, 259]. В ходе мелодического развёртывания темы композитор далеко отходит от исходного мелодического зерна, вводя уже свои собственные мотивы.

О художественной чуткости композитора свидетельствует тематизм фрагмента, предваряющего появление народной темы. Этот вступительный фрагмент (обозначим его a) настолько соответствует характеру цитируемого напева (b), что, соединяясь с ним в процессе развития, образует синтетический вариант (ab). С учётом других тематических элементов получим следующую схему вокальной сцены в целом:

А					В					А ₁				
а	б	а ₁	с	с ₁	аb	(аb) ₁	д	(аb) ₂	д ₁ (аb) ₂	б ₁	б ₂	д ₂	е	а ₂
ц.1		ц.2			ц.3	ц.4	ц.5	ц.6		ц.7		ц.8	ц.9	

Схема достаточно наглядно показывает, как исходный народный напев (b) развивается в довольно сложную вокальную сцену с вариантно-дополняющей средней частью и синтезирующей репризой. Помимо вариантно-развивающего c , близкого к b , в ткань вплетаются контрастные фрагменты: d – перекликающийся с мотивом «порыва к счастью» из арии Виринеи, e – реминисценция из Вступления к опе-

ре, где также поётся о «*ненастном времени*». Основной мелодический материал в этой сцене гибко переходит от голоса к оркестру и обратно. Кроме всего прочего, схема показывает, как невелик удельный вес цитируемого напева в общей структуре (16 тактов из 73). Вот что означает метод цитирования у Слонимского!

Но, разумеется, главным достижением Слонимского в сфере освоения фольклора следует считать создание оригинальных произведений в народном духе. В этом отношении Слонимский наследует традиции крупнейших композиторов XX века – Прокофьева, Бартока, Стравинского. Влияние последнего особенно заметно сказалось и на интонационном строе музыки Слонимского и на его технике формирования мелодической структуры.

В творчестве Прокофьева Слонимский также нашёл близкие для себя приёмы развития песенного материала: непрерывное развёртывание, сосуществование и взаимодополнение разных тематических структур. Для формирования самобытного стиля Слонимского немалое значение имел и опыт Свиридова, чей творческий метод многие исследователи справедливо определяют как самостоятельное творчество по законам фольклора [4, 126], и неоценимый опыт Бартока – свободное претворение национальных музыкальных жанров и народного ритмоинтонационного языка.

О значении фольклорных источников в творчестве современных композиторов сам Слонимский говорил следующее: *«Национальный колорит, если композитор по-настоящему впитал его, окропляет “живой водой” самые разнообразные, подчас совершенно далёкие от бытовых жанров и интонаций произведения. Воздействие фольклора сказывается и в содержании, и в стиле, и в особом мелодическом токе лучших сочинений тех авторов, для которых народное творчество – одна из любимейших книг, раскрывающая новые и новые страницы»* [3, 21].

Слонимский очень широко пользуется семантическими возможностями музыкальных *жанров*. Например, в опере «Виринеи», использованы едва ли не все жанры, характерные для русского народного творчества.

Особенно важную выразительную функцию в его музыке выполняет *лирическая протяжная песня*. Она играет заметную роль не только в вокально-хоровом творчестве композитора, но и в его инструментальных сочинениях. Один из наиболее ранних образцов претворения этого жанра находим в Альтовой сюите: начальная тема грустного характера с привольной, раскидистой интерваликой и свободной ритмикой уже довольно рельефно намечает контуры нового русского стиля. Можно назвать также флейтовое *solo* в начале Импровизаций из Концерта-буфф, Прелюдию, Фугу и Пассакалью в Сонате для скрипки *solo*, все основные темы Фортепианной сонаты.

В «Виринее» жанр протяжной существенно трансформируется. Композитор совершенно отказывается от унисонных кадансов на переменных устоях, акцентирует черты женских протяжных песен с их более ветвистой ритмоинтонационной структурой, а самое главное — максимально динамизирует распев, что прежде всего сказывается в неожиданной для данного жанра упругости ритма и подвижности темпа. Убедительные примеры такой трансформации находим в темах Виринеи.

Не менее значительные изменения происходят и с жанром *хороводной песни*, занимающей промежуточное положение между протяжной и плясовой. Связь оригинальных тем Слонимского с типичными разновидностями хороводных песен несомненная, но далеко не прямая. Достаточно сравнить, например, молитву женского хора в начале 3-й картины «Виринеи» с хороводной из балакиревского сборника (№ 24). Нередко композитор либо намеренно убыстряет темп хороводных напевов, сближая их с плясовыми, либо, напротив, предельно тормозит движение мелодии. В упомянутом женском хоре из 3-й картины, при всей близости темы к народной хороводной

песне, замедленный темп вместе с архаично трактованным миксолидийским ладом дают полную иллюзию обрядового пения.

Такого рода скрещивание и трансформация жанров также могут быть отнесены к числу художественных открытий композитора. В основной теме антракта «Метель» из оперы «Виринея» соединение ритмоинтонаций частушки в необычном ладовом преломлении (лидофригийская структура) с жанровыми элементами марша усиливает динамизм музыкального образа, подчёркивая демократическую природу революционной стихии. Основная тема другого антракта («Трепак») представляет собой ещё более сложный синтез трепака, галопа и современных ритмов, призванный передать настроение хмельной беззаботности и разгульного веселья.

К этой же гибридной жанровой ветви примыкает особая группа молодецких, разбойничьих, уличных и тюремных песен, на которые впервые обратили внимание Н.Лопатин и В.Прокунин, специально выделив их в изданном ими сборнике народных песен. В своём творчестве Слонимский определил эту жанровую разновидность как *«песни вольницы»*.

Ассимилируя и синтезируя особенности различных жанров, эти песни действительно проникнуты духом вольности, отличаются особым размахом и удалью. В оригинальных темах композитора обобщены важнейшие черты песен вольницы: устремлённость мелодии к квинте лада, широкие размашистые ходы (особенно выразителен сектовый запах), обилие трезвучной и поступенной (чаще всего нисходящей) интервалики, чёткий ритм, ровный размер, определённости мелодико-гармонических функций.

Стихия *плясовой песни* нашла в творчестве Слонимского самое широкое претворение. Причём в жанровом составе «Виринеи» плясовая стихия явно преобладает. Однако такая «гегемония» плясовых ритмов ничуть не утомляет слух и не притупляет восприятие. Это становится возможным потому, что, сохраняя главное качество данной жанровой сферы – энергию и динамичность, композитор подвер-

гает её всевозможным интонационно-ритмическим модификациям, добиваясь внутрижанрового контраста.

* * *

Метроритмические особенности музыки Слонимского вполне соответствуют духу времени. Есть в метроритмической структуре его произведений и исключительная свобода, за которой начинается область акцентно-долевой деструкции, есть и моменты строжайшей, рациональной организации движения. В некоторых из этих особенностей нетрудно обнаружить влияние ритмики Стравинского, но в партитурах Слонимского почти не встречается той непрерывной смены микрометров, которая характерна, скажем, для «Весны священной». Чем сложнее ритмическая ткань или чем больше состав исполнителей, тем строже и однозначнее метрическая организация сочинения. Исключение делается для некоторых сугубо камерных композиций, которые рассчитаны на высококвалифицированное инициативное исполнение (Польские и Лирические строфы).

Другая важная закономерность – прямая зависимость стабильности метра от избранного темпа и характера музыки. Чем спокойнее движение, чем протяжённее мелодия, тем свободнее метр – от простой переменности размера вплоть до полной свободы от тактовой организации музыкальной ткани (Фортепианная соната, Польские и Лирические строфы, «Прощание с другом»). Напротив, чем стремительнее движение и активнее моторное начало, тем чётче и твёрже шаг метра.

Отступления от изложенных правил обычно связаны с решением какой-либо особой художественной задачи. Так, применение переменного размера можно связывать с тремя основными моментами:

- динамизация песенного или ариозного высказывания – в начале 4-й картины оперы совершенно очевидное сжатие каждого 2-го такта до трёхдольного при основном четырёхдольном метре придаёт мелодическому развёртыванию особую упругость;

- воспроизведение декламационности, раскованности свободно льющейся речи – см. фрагмент из «Трепака», ц.79, в котором непрерывная смена размера акцентно подчёркивает декламационный пафос обличения (крестьянские бабы негодуют на несправедливость и жестокость мужиков);

- воплощение изменчивых настроений, капризных мимолётных видений – непрерывная смена размеров во II части Концерта-буфф (например, 4/4, 7/8, 16/8, 7/8, 8/9 и т.д.) отражает импровизационно-прихотливый образный строй произведения).

Ритм – важнейший компонент музыкальной формы сочинений Слонимского, приобретающий подчас первостепенное выразительное значение. Особенно в этом отношении показательна II часть Концерта-буфф, а также фрагмент из кантаты «Голос из хора» с текстом *«И отвращение от жизни, и к ней безумная любовь...»*, где почти всё содержание темы сосредоточено в токкатно-моторном ритме, упругая энергия которого обострена введением синкоп.

Эволюция ритма протекала у Слонимского следующим образом: начал он с простых, динамичных движений («Весна пришла», Альтовая сюита), затем прошёл через пору ритмических искусов (верх усложнений – Концерт-буфф), но в последующих произведениях, особенно в «Виринее», метроритмическая организация мелодики вновь начинает тяготеть к ясным и рельефным очертаниям, всё большее значение приобретают простые динамичные ритмы, контрастно противопоставляемые свободной ритмике распевных эпизодов (т.е. возвращение к первоначальным принципам на новом уровне).

И если нередко создаётся впечатление ритмической сложности, то происходит это либо в результате всевозможных полиритмических комбинаций, либо в результате скрещивания противоположных типов ритмики (регулярной и нерегулярной), либо благодаря применению синкопированных рисунков.

Синкопа, используемая в разных ритмических контекстах, способна придать музыке весьма обширный спектр оттенков, например, сообщить теме упругость и бодрость (см. «Виринею», картина 4, ц.1),

выразить задор и насмешливость (картина 3, ц.25), сомнение и вопрос (картина 6, ц.18) и т.д.

Разные типы синкопированного ритма могут комбинироваться даже в пределах одной композиционной структуры. Так, в антракте «Трепак» встречаем всевозможные рисунки, и энергично пульсирующий фон восьмых нередко «взламывается» синкопированными фигурами в их самых различных сочетаниях – всё это смешивается в постоянно сменяющих друг друга комбинациях и придаёт образности «Трепака» характер буйного, полётного действия.

* * *

В *ладовой палитре* Слонимского можно выделить три важнейших аспекта, которые рельефно подчёркивают индивидуальность его стиля.

Первый аспект – *широкое и многообразное применение диатоники*. Слонимский пользуется всеми её ладовыми разновидностями, что вполне соответствует практике народной музыки, однако некоторые ладовые формы, которые в фольклоре являются менее распространёнными, в творчестве композитора нередко получают преобладающее значение. Дорийский лад, например, который не столь уж активно культивируется в русской народной песенности, чрезвычайно широко используется композитором, так что «Виринею» без преувеличения можно назвать «дорийской» оперой.

Локрийскую краску Слонимский почти всегда использует только в моменты предельного интонационного обострения. Поэтому в опере это наклонение особенно характерно для партии Мокеихи и подчёркивает неистовость и мстительную злобность её характера. Активно вводит композитор в обиход своего творчества и редкий для фольклора фригийский лад. А вот миксолидийское наклонение, считающееся самым излюбленным в русской песенности, используется композитором довольно ограниченно.

Свободное применение Слонимским различных ладовых наклонений создаёт возможность проявления и любых видов ладовой пе-

ременности, ладовой модуляционности, многоустойности. Самым впечатляющим примером модальности нужно признать, вероятно, огромный «белоклавишный» хор «Мир прекрасен» из кантаты на стихи Блока, в котором композитор разнообразно и изобретательно использует богатые выразительные возможности диатоники.

Второй аспект – *полиладовость*, источник которой в творчестве Слонимского также следует искать в характерных особенностях народной песенности. Разумеется, полиладовые формы предстают в сочинениях композитора в более развитом, усложнённом виде и нередко связаны с выражением в музыке сложных психологических состояний (см. последние такты Вступления к опере, женские номера «Песен вольницы», Фортепианную сонату).

Развивая принципы народной ладовости, композитор нередко приходит к непрерывной одноимённой переменности. Здесь искания композитора весьма близки стремлениям Бартока приблизить терцию используемых им ладов к нейтральной, такая терция характерна для определённой жанровой ветви песен разных народов, в том числе и русского (особенно в плачах и причитаниях с их подчёркнутой неустойчивостью, высотной неопределённостью и изменчивостью терцового тона). В темперированной музыке имитация нейтральной терции может осуществляться либо посредством быстрой смены большой и малой терций по горизонтали (I часть Скрипичной сонаты), либо благодаря одновременному сочетанию обеих терций по вертикали (кода антракта «Трепак»).

Третий аспект – *ладовая вариантность*, связанная с преобладанием форм вариантности в творчестве Слонимского вообще. Исключительная ладовая мобильность даже внутри малых построений, с ювелирной тонкостью и предельным разнообразием разработанная в «Виринее», играла огромную роль и в предыдущих сочинениях. Так, в «Песнях вольницы» наблюдается удивительно прихотливая игра ионийского, фригийского, эолийского и лидийского наклонов с эпизодическим подключением полиладового эффекта.

В своих выступлениях в печати Слонимский постоянно проводил мысль о выразительной *мелодике* как обязательном условии своеобразия композиторского почерка. Поиск и отбор «своих», индивидуальных интонаций Слонимский осуществлял в процессе постепенного мелодического раскрепощения тематизма своих произведений, стремясь к созданию протяжённых, рельефных по рисунку и подчёркнуто распевных мелодий. Первым достижением в этом отношении следует считать «Песни вольницы», а в «Виринее» мелодические возможности композитора раскрылись с особой полнотой.

В сфере мелодики Слонимский, несомненно, следует принципам Мусоргского как в мелодическом претворении «*говора человеческого*», так и в насыщении музыкального высказывания живой песенной интонацией.

Песенные качества его мелодий связаны, в частности, с внутрислоговой распевностью, которая стала характернейшей особенностью вокального стиля композитора (просодия появляется крайне редко – в речитативах, иногда в эпизодах плясового склада). Распевность мелодических тем и протяжённых мелодических построений, чаще всего передающих в музыке Слонимского бескрайний, нескончаемый разлив лирической эмоции (I часть Альтовой сюиты, Пассакалья из Скрипичной сонаты, органная интерлюдия в кантате «Голос из хора» и т.д.), опирается на особый тип развёртывания, в основу которого положена одна попевка (реже – несколько), многообразно развиваемая и трансформируемая.

Среди мелодических элементов, на основе которых формируется такой тематизм, определяющую роль в стиле композитора играют бесполутоновые, часто трихордные попевки. Причём творческая практика Слонимского позволяет трактовать понятие *трихорд* шире, чем это обычно принято.

Так, например, в исходной мелодии из кантаты на стихи Блока («*О, весна без конца и без краю...*») трёхступенные мотивы-ячейки

развиваются поначалу в русле нормативной трихордности, но затем объём мотива раздвигается уже до квинты (т.10–12), далее до сексты (т.13) и, наконец, до септимы (т.14).

При этом особенно примечательно самое широкое использование кварто-квintовой интервалики. Сцепление нескольких квартовых интонаций подряд в одном направлении или в волнообразном рисунке вообще стало характернейшей чертой почерка Слонимского (наиболее последовательно и многообразно принцип квартовой горизонтали проведён в «Лирических строфах»).

Такие интонационные комплексы композитор нередко применяет для передачи лирико-созерцательных состояний, душевной уравновешенности, светлого объективного начала вообще. Но ещё шире используются они в драматических эпизодах, что с такой силой проявилось в опере, особенно в партии Виринеи. Необычный, неистово-яростный колорит приобретает мелодическая квартовость в партии Мокеихи, и происходит это вследствие обострённого малосекундово-тритонового сцепления квартовых попевок. Используются они и для воплощения трагических ситуаций – к примеру, в плачах легендарного Гильгамеша («Прощание с другом»).

Мелос – ведущий и наиболее содержательный компонент музыкальной ткани в произведениях Слонимского. Песенная стихия определяет многие формообразующие тенденции, привольное дыхание распева непосредственно влияет на организацию тех или иных ритмических формул, фактурных моделей и т.д. Вслед за мелодикой и гармонические последования тяготеют к ясно ощутимой напевности, поэтому мелодическая насыщенность гармонии Слонимского обычно очень велика и нередко приводит к линейности.

Прямая зависимость созвучий от мелодической линии проявляется в широко применяемом *параллельном движении созвучий* («многослойный унисон», «утолщённая мелодия», «ленточное голосоведение») различной степени сложности – от терцового до двенадцатитонового. Известно, что практика народного музицирования даёт доста-

точное количество примеров всевозможных типов параллельного голосоведения.

Учитывая фольклорную традицию, композитор использует терцовые и секстовые параллелизмы в целях создания мягких женственных звучаний, квартовые – для обрисовки образов аскетичных, порой экзотических, а квинтовые параллелизмы он связывает с образами молодечества, воли, бунтарства. В Концерте-буфф встречаем самые разнообразные параллелизмы: от малосекундовых (см. партия фортепиано, ц.11) до двенадцатитоновых созвучий (см. партию струнных, ц.38).

Глубоко содержательную трактовку последнего из названных приёмов находим в 4-й картине «Виринеи», где по мере нагнетания драматической напряжённости композитор вводит новые и новые средства интонационно-гармонического обострения звучности. Во второй сцене этой картины есть такого рода гармоническое нагнетание плясовой темы от унисонного звучания до проведения параллельными созвучиями в четыре (ц.39), а затем и в пять тонов (ц.42). Третья сцена целиком построена на последовательном терцовом наращивании гармонической вертикали, так что к её концу мелодия звучит в двенадцатитоновом параллельном изложении.

В музыке Слонимского можно отметить три типа взаимодействия мелодии и гармонии:

- поддержка мелодии с помощью органного пункта, протянутой педали, остинатных фигур, скупого графического рельефа («Враг» из цикла «Весна пришла», I часть Альтиновой сюиты, начало Фортепианной сонаты);
- гармония, вбирая в себя различные ладовые оттенки, выступает своеобразным резонатором мелодии («Песни вольницы», № 1, т.26–28);
- аккордовое последование определяется не логикой функциональной гармонии, а отражает особенности рельефа мелодической линии.

В последнем случае те или иные эмансипированные созвучия (обычно трезвучия), часто имеющие весьма отдалённую связь с основной тональностью, как бы раскрашивают отдельные участки мелодии («Виринея» – 3-я картина, ц.27; 4-я картина, ц.56).

Следует выделить и особую связь гармонии с мелодией по *принципу компенсации*, которая возникает в тех случаях, когда сложный мелодический рисунок опирается на простую, функционально чёткую гармонию, и наоборот, когда звучание простых диатонических попевок мелодии психологически усложняется диссонирующей гармонической вертикалью, и простота мелодических интонаций оттеняет яркость, красочность, нередко утончённость гармонического последования.

Для гармонического стиля Слонимского характерны две противостоящие тенденции. Первую назовём концепцией омажоренного минора и оминоренного мажора, когда происходит вуалирование ведущей ладовой характеристики и акцентуация противоположных ей свойств. Так, например, в миноре находим либо широко разветвлённую группу плагальных мажорных трезвучий на II низкой, II натуральной, IV низкой, IV натуральной и VI ступенях, либо свободное последование мажорных и минорных трезвучий, не вмещающихся в рамки классического мажора или минора. Замечательные примеры этого находим в «Песнях вольницы», где подобная диффузия мажора в минор и наоборот придаёт музыке необыкновенную хрупкость, неуловимость, зыбкость эмоциональной окраски, а также очень тёплый, мягкий, по-особому матовый колорит.

Другую тенденцию назовём концепцией предельного мажора и предельного минора. Её следует рассматривать как новый этап освоения мажоро-минора, продолжение и развитие традиций Прокофьева. Предельное высветление мажора осуществляется введением мажорных трезвучий на III и VI ступенях, а омрачение минора – введением минорных трезвучий на тех же ступенях. Отмеченный эффект усиливается и за счёт мажорных трезвучий двойной доминанты, II и VI

низких ступеней в мажоре и минорных трезвучий II низкой и III высокой, VII натуральной и VII высокой ступеней в миноре.

Модернизация гармонической вертикали у Слонимского связана либо с количественным и качественным усложнением терцовых структур, либо с переходом к аккордике нетерцового строения. В обоих случаях цель одна: обновление выразительных возможностей гармонии, усиление в ней диссонирующего начала.

Исключительную роль в формировании новой вертикали (так же, как и нового мелоса) играют у Слонимского интервалы секунды и кварты. Композитор использует секунды в целях уплотнения гармонической фактуры (таковы, например, побочные тоны в терцовых аккордах «Песен вольницы»), для динамического обострения созвучий (см., например, «прилипшие» секунды-тритоны там же), для создания эффекта своего рода расщепления тонов (на подобном приёме основан фонический эффект восьмого номера из «Песен вольницы»).

Развитие принципа секундовости до предела приводит к технике *tone-clusters*, которая чаще всего применяется для организации особенно насыщенного звукового фона. До «Виринеи» в музыке Слонимского встречалось только два вида кластеров: звуковая гроздь (например, в Фортепианной сонате) или последовательное наложение разновременно вступающих соседних тонов (любопытный образец такого рода см. в конце канонической фуги из Концерта-буфф).

В опере появляется и третий вид кластера, который можно назвать рассредоточенным. Он образуется, когда звуковая гроздь разбросана по разным оркестровым регистрам. В этом случае диссонирующее пятно приобретает большую интонационную определённость и остроэкспрессивное качество. Лучший пример – оркестровые фрагменты, обрамляющие последний раздел монолога Магары (см. в 1-й картине ц.26, т.11–13 и 24–25).

Слонимский свободно владел традиционной полифонической техникой, но очень редко полифония в академическом её понимании открыто заявляет о себе. Так, в Фуге из Сонаты для скрипки *solo* композитора менее всего увлекали полифонические задачи: ограничившись минимумом проведений темы и противосложения, он делает основной упор на мотивную разработку, благодаря чему интермедийные разделы вместе с тематической реминисценцией из I части и по значению и по объёму преобладают в композиционном строении Фуги. Даже в I части Концерта-буфф, которая объявлена автором как каноническая фуга, законы полифонии выдержаны не строго, а многотемность и сложность полифонических операций воспринимается в целом как множественность свободных линейных сплетений.

Характерно, что с усилением национальных элементов в творчестве Слонимского укреплялось и значение полифонических приёмов, связанных с закономерностями народного многоголосия. Широко проникают в музыкальную ткань приёмы гетерофонии. Один из хронологически первых примеров такого рода встречаем в романсе «В неверном мире» из цикла «Весна пришла». Яркие образцы находим в «Песнях вольницы», многообразно представлена гетерофония в «Виринее» – от простейших образцов (картина 5-я, ц.15) до весьма развитых (картина 7-я, ц.15).

Исключительное значение для музыки Слонимского приобрёл основополагающий принцип русского народного многоголосия – подголосочный склад. Оригинальное претворение подголосочной структуры, в которой подголосочные ответвления по своему мелодическому содержанию весьма близки основному напеву, находим в дуэтных фрагментах меццо-сопрано и баритона из «Песен вольницы» («Зеленó вино», «Разбойники в гостях»). Значительно шире культивирует Слонимский другой вид подголосочности, когда побочные мелодические линии наделены достаточной самостоятельностью. Развитой образец такого рода встречаем в тех же «Песнях вольницы» (часть с текстом «*Да чуть уснула я младенька...*»).

Фактура – один из важнейших элементов стиля, придающий музыке Слонимского глубоко индивидуальный облик. Бережное отношение к каждому из компонентов ткани, тщательное регулирование их взаимодействия, большое внимание к отделке деталей – таковы самые общие черты фактуры сочинений композитора. Попытаемся определить конкретные проявления этих закономерностей на каждом из фактурных типов в отдельности, вначале – в вокальном письме.

Композитор неудержимо тяготеет к вокальным жанрам, именно здесь он создаёт свои лучшие произведения. У Слонимского вокальность – основа творчества (за исключением «левых» опусов). Поистине апофеозом вокальности, широкого распева, необычайно щедрого для нашего времени, стала «Виринея». *«Естественная вокальная мелодика – основа основ мастерства композитора»*, – утверждал композитор [3, 21].

Однако в применении к его творчеству следует говорить о новой вокальной естественности. Строгий учёт особенностей тесситуры – одна из немногих сфер, в которой Слонимский безоговорочно придерживается традиции. Отчётливо заметно, как настойчиво стремится он не допускать, чтобы певучие, спокойные эпизоды попадали в кульминационные по напряжённости участки диапазона, а выразительность ключевых фраз пропадала из-за «вялого» (низкого или среднего) регистра. В его вокальных сочинениях всегда можно обнаружить точный тесситурный расчёт, благодаря которому чётко распределено движение эмоционально умеренных и драматически напряжённых эпизодов, а сопряжение кульминационных точек обычно подчинено задаче постепенного нагнетания.

Поиски нового, широкого по диапазону средств вокального стиля шли по четырём основным направлениям:

- интенсификация ладотональной мобильности, позволяющая композитору более тонко и гибко отражать в музыке сложные импульсивные процессы в эмоционально-мыслительном мире современного человека;

- насыщение вокала макроинтерваликой – в первую очередь, напряжёнными интонациями больших септим и малых нон. Характерно, например, что большая септима становится своего рода лейтинтервалом в партии Виринеи (см. в 1-й картине, ц.27, 28, 32, 34, 37 и т.д.);

- формирование новой виртуозности, при которой, к примеру, поступенность в вокальных пассажах часто трансформируется в стремительные *glissandi* («Польские строфы») или заменяется кварто-квинтовыми сопряжениями (партия Мокеихи);

- внедрение инструментальных приёмов и внемusыкальных, прежде всего речевых средств. В первом случае особенно удачны опыты взаимодействия вокальной мелодии с народными наигрышами и фанфарно-сигнальной сферой. Во втором – имеются в виду говор, шёпот, свист, крик, хохот, голошение, интонационная вибрация, различные формы *glissando*, в том числе и чисто русские (своеобразные «въезды голоса» в мелодический тон и скользящие «выдохи»-окончания фраз).

Постижение природы вокала в тщательное изучение классических образцов позволило Слонимскому создать в своей опере великолепные хоры, хотя у него не было большой предварительной практики в области собственно хорового письма. Единственным полноценным опытом до «Виринеи» можно считать только кантату «Голос из хора», где внешне композитор полностью свободен от каких-либо традиционных ограничений, раскованно и непринуждённо осуществляя бесконечное «плетение» голосов. Но реальное звучание подобных фрагментов обладает всеми признаками очень певучей, по-настоящему хоровой фактуры. Диссонантность некоторых созвучий нейтрализуется посредством диатоники «белоклавишного» звукоряда и ещё более – благодаря смягчающей тембровой окраске хоровых голосов.

В кантате и опере встречаются самые разнообразные типы хоровой фактуры: монодия, хоральное изложение, развитой гомофонно-гармонический склад, полифония во всевозможных проявлениях.

В смешанных хорах мужские и женские партии нередко дублируют друг друга. Эта особенность народного многоголосия была в своё время подхвачена Мусоргским и утвердилась в русской музыке в качестве простого, однако весьма эффективного способа создания густой, насыщенной хоровой фактуры.

От Мусоргского унаследовал Слонимский и практику хорового речитатива. Творчески развивая эту традицию, он создал на основе коллективной музыкальной декламации новые, вполне самобытные по звучанию хоровые сцены (см. 1-я и 6-я сцены из 1-й картины, многое в 3-й и 8-й картинах).

В полной мере используя такие известные приёмы, как сопоставление отдельных хоровых партий с хоровым *tutti*, а также чередование хоровых эпизодов с сольными и ансамблевыми фрагментами, композитор находит и новые возможности расширения хоровых ресурсов. В его хоровой фактуре встречаем хоровые *glissandi* (6-я картина «Виринеи», ц.57 и 83), кластеры (3-я картина, ц.32) и даже элементы пуантилизма (хор «Двадцатый век» из кантаты на стихи Блока), а также свободное линейное развёртывание хоровых голосов (целый ряд примеров в кантате), полифункциональные и атональные сочетания (см. 1-ю картину «Виринеи», ц.5 и 7), хоровую многоплановость – от трёх-четырёх до семи-восьми линий (1-я картина, ц.11, 12, 13, 20), причём благодаря полиритмии и разнотекстовости композитор добивается явственной прослушиваемости хоровых слоёв.

Неоспоримы достижения Слонимского и в области оркестра. При всём различии между типами инструментовки, связанными с различными содержательными сферами (например, фольклорной и «экспериментальной»), есть в оркестровой палитре композитора немало общих черт, которые в совокупности составляют основу его индивидуального оркестрового стиля в целом.

В числе таких черт назовём отсутствие дублировок, стремление к простоте и ясности тембровых контрастов, к чёткой и даже резкой дифференциации оркестровых слоёв, а также предельную экономию оркестровых средств (в партитурах Слонимского нередко не более

3–5 строк), особенно при наличии вокальной партии, когда композитор сознательно даёт прежде всего прозвучать лучшему из инструментов – человеческому голосу.

При детальной дифференциации и предельной экономии оркестровых голосов Слонимский умел добиться многоплановой, густой и сочной звучности благодаря самостоятельной выразительной функции, которую несут все компоненты оркестровой ткани. К тому же он расширял оркестровую палитру, вводя специфические приёмы звукоизвлечения, активизируя в своих партитурах роль ударных.

* * *

На протяжении статьи неоднократно отмечалась ясная, отчётливая преемственность стиля произведений Слонимского с разными явлениями мировой музыкальной культуры. Говорилось о глубинных национальных истоках его музыкального языка и о связях его произведений с бытовой музыкой наших дней, о влиянии русской классической традиции, идущей прежде всего от балакиревской школы, и о претворении новых традиций, воспринятых им от корифеев советской музыки, о чуткой восприимчивости композитора к особенностям современной музыкальной лексики. Такое сочетание широких и разнородных воздействий вовсе не свидетельствует о стилистической пестроте и эклектичности творчества Слонимского – напротив, все эти связи и влияния получали новое самобытное преломление в его сочинениях.

Слонимскому чужда роль разрушителя традиций. Связь с ними он подчёркивал постоянно. В своём понимании музыкального новаторства композитор был вполне солидарен с известным высказыванием Стравинского о том, что следовать традициям – значит развивать их.

О развитии фольклорных традиций в творчестве Слонимского говорилось достаточно много. Остаётся добавить, что фольклорные произведения Слонимского не только вобрали в себя и ассимилировали существенные элементы народной музыкальной культуры, но и сами стали живыми, активными носителями этой культуры, расши-

ряя, формируя новые её грани, открывая неизведанные горизонты. Таким образом, можно говорить о художественном вкладе Слонимского в развитие общенационального музыкального языка.

Следует сказать и о возрождении на новом уровне в творчестве композитора одной существенной традиции Глинки (во многом и Римского-Корсакова), связанной с подчинением драматургического развития образов собственно музыкальным законам становления формы. Отчётливее всего это можно проиллюстрировать у Слонимского на примере оперного жанра, который предполагает значительную роль внемузыкальных элементов. И что же находим?

Кульминационными эпизодами в музыкальной драматургии «Виринеи» становятся симфонические антракты. Некоторые драматургические просчёты оперы во многом компенсируются мощью и обаянием музыкального воздействия. А ведь опера Слонимского очень пространна по времени, в её последней картине немало драматургических недостатков, и вдобавок в конце в течение шести минут звучит «чистая» музыка, вне всякого сценического действия!

Преобладание музыкального начала в композиционной структуре произведения с текстом сказалось в частности на ярко новаторском развитии принципов вокально-хорового симфонизма. В этом Слонимский опирался прежде всего на традиции Мусоргского. Проблема симфонизации вокальных песенных форм во многом была решена уже в «Песнях вольницы». Симфоничность большинства номеров этого цикла проявляется в огромном напряжении мысли и чувства, запечатлённых в песенном образе, в глубине его психологического наполнения, в широте мелодического дыхания, в тональном, мелодическом и ритмическом развитии сквозной мелодической фразы-мысли.

Влияние принципов вокального симфонизма заметно в обеих сольных сонатах композитора. В Фортепианной сонате, например, это сказалось в огромной роли вариационности и вариантности, но ещё больше – в развёртывании музыкальной ткани протяжёнными песенными пластами. Новым этапом развития вокально-хорового симфо-

низма стала кантата, в которой симфоническая драматургия пронизывает сферу пения (сольного и хорового) при минимуме инструментального начала. Наконец, в «Виринея» обобщены все основные приёмы симфонизации вокально-хоровых жанров с самым широким использованием оркестровых средств. Вокально-хоровой симфонизм стал здесь определяющим качеством, главенствующим принципом.

Самая главная традиция, которую воспринял и развивал Слонимский – это реалистические принципы творчества. В его произведениях запечатлены различные этапы истории народа: эпоха разинско-пугачёвских восстаний («Песни вольницы»), предреволюционная ситуация («Голос из хора»), февральские события и Октябрьская революция («Виринея»), проблемы современной жизни (Первая симфония). Эти коренные события исторической жизни народа предстают в сочинениях Слонимского всегда в единстве личного, индивидуального и общего, коллективного – даже в кантате, где избранные композитором блоковские стихи с полным правом могли бы быть истолкованы весьма субъективно.

Одна из принципиальных установок творчества этого композитора – демократическая направленность. Чёткость, ясность и простота как композиционной структуры в целом, так и отдельных её компонентов – важнейшее качество стиля Слонимского, непрерывно оттачиваемое и совершенствуемое. В большинстве сочинений он активно пользуется крупным, по-настоящему оперным штрихом, который иногда граничит с декоративностью (Хореографические миниатюры).

Эта особенность стиля композитора непосредственно связана с определяющей ролью яркого, рельефного, легко воспринимаемого мелодизма его сочинений. Высокие мелодические качества тематизма у Слонимского – плод неустанной, целеустремлённой работы. Достаточно сопоставить темы первых инструментальных опусов с мелодикой «Виринеи», чтобы убедиться в сознательном и упорном совершенствовании композитором именно мелодической формы, которая способствует впечатлению художественной красоты.

«Музыка “Виринеи” – ещё и красива. Это очень хорошо, что композитор не боится, чтобы его музыка была красивой, чтобы она пелась» (Н.Шахназарова). «Эта музыка красивая: красивые хоры, красивые сольные партии, красивый речитатив. В опере музыка должна быть красивой, и тут Сергей Михайлович преуспел. И прежде всего потому, что создал национальную оперу» (И.Земцовский) [1, 36, 42].

Внимание композитора к слушательской аудитории сказывалось и в умеренном использовании новейших средств музыкального языка. Эксперименты в сфере музыкальной технологии составляли специальную область его творчества и не были рассчитаны на широкий круг слушателей. Б.Ярустовский, говоря об ответственности художника и мере экспериментирования, подчеркнул: *«Считаю достойным уважения в этой связи “многоканальный” метод работы С.Слонимского, чьи сочинения – “Виринея”, Концерт-буфф, романсы на стихи Ахматовой и другие – будучи все высокого качества, адресованы разным слоям слушателей» [5, 11].* Так обеспечивался и выход к большой аудитории, и выполнение специфических композиторских задач.

Светлый жизнеутверждающий пафос мировоззрения Слонимского логично отражается и в его творческом методе – отсюда обобщающий склад художественного мышления композитора, для которого характерно преобладание эпической образности и драматургии. Поэтому даже преклонение перед Мусоргским и несомненное воздействие некоторых его принципов на творчество Слонимского следует понимать как стремление к точности воссоздания народных образов во всей их глубинности и конкретности, с одной стороны, и с другой стороны – как обогащение музыкального содержания тонкостью психологического наблюдения.

И ещё: если бы мы попытались определить секрет обаяния музыкальной поэтики Слонимского, то, вероятно, прежде всего должны были отметить органичное сочетание в его музыке высокого интеллектуализма и эмоциональной непосредственности.

К концу 1960-х годов можно было констатировать, что стиль Слонимского – вполне сложившаяся реальность. Произведения композитора прочно заняли своё место в музыке наших дней. Новизна художественных замыслов, самобытность образов и его высокое отточенное мастерство неизменно привлекают новых и новых ценителей. Русскую музыку уже невозможно представить без «Песен вольницы», «Голоса из хора», «Виринеи». Так на наших глазах выросло новое крупное явление национальной культуры.

Библиография

1. На обсуждении «Виринеи» С.Слонимского // Сов.музыка, 1968, № 4.
2. Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. – М., 1956.
3. Слонимский С. Новые имена – новые надежды // Сов.музыка, 1965, № 9.
4. Сохор А. Георгий Свиридов. – М., 1964.
5. Ярустовский Б. Личный вкус плюс гражданская позиция // Сов.музыка, 1970, № 10.

О начале начал «новой фольклорной волны»

Позволим себе хронологическую «тавтологию»: об одном из «шестидесятников» XX века мы говорим *шесть* десятилетий спустя после их активного вхождения в мир большого искусства. Но прежде напомним, что речь идёт в основном о композиторах времени рождения самого конца 1920-х и самого начала 1930-х, включая таких ровесников, как Сергей Слонимский и Родион Щедрин, появившихся на свет Божий в 1932 году.

Оба эти музыканта на исходном этапе своего творчества очень многое сделали на путях качественно новой разработки фольклора. Заданное ими художественное движение приобрело огромный размах и вошло в летопись художественного творчества под названием «новая фольклорная волна». Подразумевалась следующая стадия современного освоения богатств народного творчества в сравнении с фольклорными исканиями начала XX века, которые свое наиболее яркое выражение получили тогда в произведениях Игоря Стравинского и Бела Бартока.

Во второй половине прошлого столетия композиторы (это особенно касалось молодых авторов рассматриваемого периода) ничем не стеснялись в разработке фольклорного материала, позволяя себе любую степень субъективности, используя все средства новейшей композиторской техники. Примечательный момент: они охотно опирались на фольклорные тексты, но почти не цитировали народных мелодий, создавая новый звуковой мир на путях свободного, подчеркнуто современного истолкования законов народной музыкальной речи.

Одним из самых деятельных представителей «новой фольклорной волны» был Сергей Слонимский. Подлинным первооткрытием для него и для движения в целом можно считать вокально-

симфонический цикл «Песни вольницы» (1959, окончательная редакция 1961), написанный для меццо-сопрано и баритона с оркестром на народные тексты. В соответствии с авторской идеей («Песни *вольницы*») они избирались главным образом из фольклорного материала времён Степана Разина и Емельяна Пугачёва.

Вербальный материал цикла, построенный на текстах давней исторической эпохи, при определённой жанрово-интонационной соотнесённости с ней получил в музыкальном истолковании Слонимского ярко выраженное индивидуальное наполнение. Инициативная, чрезвычайно свободная трактовка фольклорных прообразов оказалась нацеленной на раскрытие совершенно неординарных граней русского национального характера во всей его самобытности и в столь присутствующем ему своеобразии.

Острота и свежесть звукового письма особенно ощутима в сфере ладообразования: использование всевозможных ладовых структур при главенстве дорийского наклонения и их свободное сопряжение (например, в № 4 в рамках пента хорда совмещаются оттенки ионийского, эолийского, фригийского и лидийского), ладовая переливчатость с варьированием повышенных и пониженных ступней и «расщеплением» тонов.

Присоединяя к этому искусное использование подголосочного склада, а также большие участки оригинально преподносимого гетерофонного плетения голосов, композитор добивается насыщенного психологизма самой разной окрашенности: от сладостного марева переполняющего чувства любви в первой из «Песен» до сгущённой пелены трагических предчувствий в финале. Глубина психологического анализа дополняется тем, что способна дать превосходно осуществляемая симфонизация вокала: интенсивная разработка основных попевок, крупный размах песенных пластов, прочные интонационные связи (включая тематические реминисценции и переклички), большая роль оркестровых фрагментов, общее высокое напряжение мысли и чувства.

Не может быть никаких сомнений в том, что в исконно-фольклорных очертаниях рассматриваемого цикла по сути портретировался молодой современник начала 1960-х годов. Это тем более очевидно, что, помимо отмеченной выше свободы в творческой интерпретации народной музыкальной речи, всё здесь основано на звуковых ощущениях второй половины XX века, связанных в том числе с применением кластеров, сонорных пятен, вокальных *glissandi*.

Подобное произведение могло появиться только на волне дерзаний 1960-х, включая его центральную идею: полная раскрепощённость сил и эмоций свободной личности, жаждущей жить жизнью ничем не стесняемого естества проявлений, то есть именно то, что молодые «шестидесятники» с особой остротой поставили тогда «на повестку дня» художественного творчества. Эта «воля вольная» получила воплощение в формах подчёркнуто индивидуально-субъективного высказывания и через контрастное сопряжение двух коренных сущностей – мужского и женского начал.

Женское превалирует по числу страниц, ему посвящённых: № 1. «Жалоба девушки», № 3. «Комарочки», № 6. «Посею я младá», № 8. «Белая лебёдушка». Их ведущий мотив – любовная лирика. Её адресат выясняется, когда в № 3 вводится квазидуэт (ярко изобразительная находка – реплики баритона без слов, на нечленораздельном «н...»), а в № 6 включаются фрагменты дуэтного пения, и, таким образом, как бы появляется тот, кто внимает словам девушки.

«Слова» же эти напоены усладой неги и благоухающей истомы. Поэтика красоты полнокровной, чрезвычайно насыщенной эмоции базируется на многообразном сплаве жанровых истоков, преломляющем черты протяжных, хороводных, плачей и причетов, соединяющем широту мелодического дыхания и краткие попевки речевого склада, простоту трихордных оборотов и усложнённость интервалики уменьшённой октавы или малой ноты.

Объёмность обрисовки душевного мира героини определяется красочной узорчатостью интонационной линии, её прихотливыми «переливами-изгибами-извивами», включая гибкую нюансировку оттенков на основе вариантного развёртывания и трепетную вибрацию терции мажоро-минора. В смысловом отношении примечательно сочетание импрессий светлого раздумья-созерцания и экспрессивных нагнетаний, моментов простосердечия и чарующей ворожбы, обещающей блаженство даров женственности. Интимности лирических признаний отвечает прозрачность камерной оркестровки с опорой на певучие, мягко звучащие струнные, оттеняемые экзотическими узорами высоких деревянных и звончатыми эффектами ударных.

В отношении своеобразия воссозданной женской натуры необходимо отметить известную парадоксальность её облика. С одной стороны, это погружение в роскошь открыто чувственной, «знойной» эмоциональности (подчас на грани с эстетизированным эротизмом), удивительным образом оттеняемое ощущением душевной чистоты, целомудрия. С другой стороны, если не возникает никаких сомнений в народном генезисе лирических излияний героини, то ввиду их столь же несомненной изысканности и утончённости складывается впечатление подлинного аристократизма её внутреннего мира (в формах своего рода мадригалности на русской фольклорной почве, что кульминирует в № 8).

* * *

С «вольницей» чувств женской натуры в резком образном контрасте сопоставлена «вольница» удали и молодечества мужских песен цикла: № 2. «Хороша наша деревня», № 5. «Зеленó вино», № 7. «Седлайте коней» (вариант названия – «Разбойники в гостях»). Эта ипостась национального характера подаётся композитором с предельной раскрепощённостью, как ничем не стесняемая «воля вольная», как не знающая удержу сила молодецкая, в своей избыточности впадающая то в бесшабашное озорство, то в ухарское своеволие, то в дерзкое бунтарство, то в буйственную стихию хмельного разгула

(«Величали нас ворами да разбойниками. Это правда, это правда, это правда всё была»).

Особый жанр, который впервые выделили в своём сборнике народных песен Н.Лопатин и В.Прокунин, они поименовали как «*молодецкие, разбойничьи, уличные и тюремные песни*». Используя специфику жанров такого рода, С.Слонимский претворил существенные их черты: устремлённость к квинте лада, широкие размашистые ходы (особенно выразителен секстовый замах), обилие трезвучий и поступенной (особенно нисходящей) интервалики, чёткий ритм, ровный размер, определённости мелодико-гармонической функциональности.

Добавим к этому простоту, лапидарность, порой даже нарочитую прямолинейность музыкального изъяснения, общую укрупнённость звукового профиля с резкой акцентуацией и большой ролью упругих, заострённых синкоп, а также подчёркнуто грубовато-угловатый характер интонирования, что побуждает говорить об определённом брутализме стиля, которому более всего соответствует ре-марка *bruscamente*.

Причём экспансивный напор этой молодецкой силы приобретает порой скифские очертания – с наибольшей отчётливостью в оркестровой коде № 5, где звучат воинственные кличи, а плясовые ритмы напоминают грузный топот. И в противовес камерно-изысканной трактовке оркестровой партии в женских песнях, здесь «правит пир» тяжёлая медь, поддержанная гулками аккордами струнных и грохотом большой батареи низких ударных.

Отмеченный воинственный напор идёт в мужской линии по нарастающей от № 2 через № 5 к № 7, где далеко не добродетельные будни удалой ватаги оборачиваются не просто грозным, а по-настоящему устрашающим разгулом жестокой силы, знающей свою силу. И столь характерная для неё презрительно-ироничная усмешка препарируется теперь, в выплясывании расхристанного трепака, в «бандитский» цинизм шабаша разбоя.

Уже можно было заметить, что композитор находит в своих героях массу привлекательного. Очень по-своему раскрывается оно в интермеццо № 4. «Куманёк». Будучи отклонением от смысловой магистральной, это интермеццо, тем не менее, выдержано в едином тоне с нею. Во-первых, шутливость диалога женского, «зазывного» и мужского, «наступательного» начала наполняется обертонами задорной насмешливости. И во-вторых, происходящее здесь принадлежит всё той же молодецкой вольнице, и потому, благодаря активному вовлечению приёмов скоморошины с языческими элементами, превращается в раскованное игрище.

Но интермеццо и есть интермеццо, и вслед за этой развесёлой *buffa* на русский лад, а затем вместе со сгущением «негатива», на который автор отнюдь не закрывает глаза, закономерно приближается расплата за разбойное удалство и молодечество. В драматургической траектории вольницы от своего цветения к грядущей катастрофе тревожные симптомы предгрозя возникают уже в № 5 (в моменты торможения стремительного движения), а затем в № 8, в котором происходящее явно переступает за «грань дозволенного». В лирике предпоследней части с её пейзажной аурой (она высвечена звучанием *solo* «рожка») драматический подтекст постепенно выдвигается на передний план щемящей нотой тягостных предчувствий, что доводится в конце до пророчества неизбежного исхода.

Финал становится последним звеном в цепи «предгрозя—предчувствие—предсмерть». Декламационный распев с его интонациями сдержанного стога — это исполненная горечи, тоски и подавленности мрачная дума о неминуемом. Вспышка удали-богатырства в среднем эпизоде звучит как воспоминание о былом и как свидетельство мужества гордой натуры, не склоняющей голову перед неизбежным. Завершающее молитвенное заклинание (прерывистое произнесение отдельными слогами) растворяется в зловещей тишине, знаменующая фатальное: его ждёт плаха, её — одиночество.

Столь неутешительная развязка не имела ничего общего с канонами оптимизма, как одного из важнейших постулатов коммунистической идеологии времени создания «Песен вольницы». Поднимаясь над этими постулатами, молодой композитор утверждал мудрую надвременную мысль: всё чрезмерно раскрепощённое и эгоцентричное, отвергающее некие нравственные табу, рано или поздно приводит к крушению, и, вероятно, был прав В.Ульянов-Ленин, произнося: *«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»*. Но тайлось в художественной концепции данного произведения и нечто весьма актуальное для тогдашних «шестидесятников»: свойственная им неуёмная жажда свободы во всём и вся непременно обернётся внутренней катастрофой, что и произошло к 1970-м годам, которые стали для многих временем трагической разуберенности.

Для самого Сергея Слонимского «Песни вольницы» явились первым истинно оригинальным произведением, открывшим и для него, и для целой плеяды его современников горизонты по-новому понимаемой и претворяемой поэтики народно-национального. В частности отсюда повела своё начало столь распространившаяся этимология названия «Песни...» или «... песни».

Здесь же начиналась и разработка контраста коренных природных сущностей мужского и женского начала (четыре года спустя это получило столь же гениальное истолкование в «Курских песнях» Георгия Свиридова). А в более общем плане «Песни вольницы» в числе первых обозначили кардинальный прорыв в звуковое пространство второй половины XX века и явились фактом ярко выраженной романтической эстетики в её современном образно-стилевом наполнении.

«Голос из хора»

Окидывая взглядом сделанное Сергеем Слонимским на исходном этапе композиторского творчества, нельзя не поразиться обилию художественных первооткрытий по самым различным направлениям отечественного музыкального искусства того времени. Одно из важнейших находим в его кантате **«Голос из хора»**.

Рассмотрим её в первоначальном виде (1964), где она предстаёт как шестичастная композиция: I. «Весна», II. «Двадцатый век», III. «Мир прекрасен», IV. «Радость-страданье», V. «Токката», VI. «Голос из хора» и «Эпилог». Во второй редакции (1980) автором введена новая часть «Песня Гаэтана» (между бывшими IV-й и V-й), изменены названия I, II и V частей – «О, весна», «Огненные дали», «Набат (Токката)», а финал разделён на две самостоятельные части: VII. «Голос из хора» и VIII. «Эпилог».

Отталкиваясь от символично-интуитивистского склада избранных стихов А.Блока, композитор воссоздаёт социально-историческую ситуацию начала XX века, максимально абстрагируясь от конкретно-событийной стороны, переводя всё в план предельных поэтико-философских обобщений.

Ощущение революционного слома времён расширяется здесь до представлений о происходившей в начале прошлого столетия экспансии Нового мира с характерным для него вторжением и утверждением категорически иного жизненного уклада и стиля. Концепция оказывается художественно-метафорическим отражением конфронтации Вечности и Современности (прописными отметим в данном случае символическую природу названных категорий). Каждое из двух начал по-своему значительно (либо силой нетленного, либо силой актуального), что даёт достаточные основания для разворота более или менее равноправного конфликтного диалога.

Мир Вечности воплощён в кантате в четырёх взаимодополняющих гранях. Более всего впечатлению вневременного и непреходящего соответствует та из них, которая раскрывается в первом (инструментальном) разделе III части и в Эпилоге.

Предельно прозрачный, «разреженный» колорит начального эпизода III части определяется «кружевным» прелюдированием органа (трактован в сугубо амелодическом, аморфно-отвлечённом плане), загадочно плывущими, туманно-расползающимися звучностями маримбафона и холодновато-мерцающими, «звёздными» бликами колокольчиков.

Подобная тембровая комбинация в сопряжении с «диковинными» фигурационными узорами оказывается способной дать полное отстранение от привычных земных ощущений, эстетически вознести в мир внебытового, отвлечённого, и через ирреально-призрачные звуковые абстракции имитирует созерцание бесстрастных блужданий материальной стихии, порождает ассоциации с тихим гласом вселенски-вечной и нескончаемой природы, неподвластной изменчивому дыханию времени.

Отдельные детали этого эпизода (загадочно плывущие линии *vibrato*, как бы случайные звончатые блики) переходят в инструментальный фон Эпилога. Однако в целом стремление передать вечность и нескончаемость всеобщей жизненной материи воплощено здесь в ином образном ракурсе. В качестве ведущего тембра включается детский хор, что придаёт музыке особую хрупкость и чистоту, а главное – неизъяснимое ощущение чего-то нескончаемо юного. Изредка добавляемые в эту звуковую палитру примеси смешанного хора призваны сообщить картине объёмность, многоплановость.

Воспарение к вечностным категориям осуществляется на основе эффектов многоповторности и растворения. Тихие молитвенные заклинания по текстовой канве «*Жизнь без начала и конца. Жизнь без конца. Жизнь...*» сводятся в конечном счёте к вычленению и до бесконечности многократному утверждению единственного слова-слога «*Жизнь...*»

Однотонная фиксация этой интонации-репетиции прихотливо и красочно расцветивается, образуя диалектическое многообразие единства. Растворение, символически передаваемое вначале расширяющейся аккордикой сонорных «расползаний», реализуется затем в одиноком удалении-умолкании *solo* дисканта на постепенном и полном истаивании окружающих звучаний.

В двух отмеченных ракурсах рассматриваемой образной грани (она наиболее отчётливо репрезентирует категорию вечного, непреходящего), пожалуй, больше общего, чем различного. В качестве объединяющих черт выступают подчёркнутая объективизированность акцентировано эпического тона с характерной заторможенностью темпоритма, нейтрализованностью общей эмоциональной окраски, экстатической просветлённостью настроения, что оттеняется налётом фантастического колорита.

Всё здесь призвано создать ощущение нескончаемости: преувеличенно длительная фиксация внеконтрастной звуковой статики «стояния» (высшая степень выражения романтических «божественных длиннот»), безмерное упоение бескрайними абстрагирующими звуковыми полями с полным отстранением от временных координат («не внемля времени»). И, кроме того, эта музыка до самых глубин пронизана флюидами пантеизма, рождает иллюзию приобщения к всеобъемлющей матери-природе, возносит к духу вселенской тишины, к растворённости всего и вся в вечном и всеобщем.

* * *

Существенное отличие трёх других образных граней мира Вечности от рассмотренной выше состоит в их земной, человеческой соотнесённости. Этот момент особенно явственно замечен при сравнении непосредственно сопоставленных друг с другом первого (инструментального) и второго (хорового) разделов III части. С вступлением хора *a cappella* исчезает ирреально-фантастический колорит, снимается иллюзия космогонических витаний, исключаются звуко-

вые абстракции, всё дышит жизнью, насыщается тёплой, трепетной вибрацией певческих голосов.

На смену индифферентно-монотонной образности приходят самые различные оттенки человеческой экспрессии: тихое, углублённое раздумье, величание-восхваление (то благостное, то энергичное), и даже воспроизведение жизнедеятельности (пусть и в самых обобщённых её формах). И всё это в гибком, непрерывном «перетекании» одного в другое, образуя в целом гимн нескончаемой и многообразной человеческой жизни.

При всём том господствуют вневременные и надпространственные ощущения. Создаётся впечатление, что такая музыка в равной мере могла бы принадлежать и XX веку и, скажем, эпохе Палестрины. Помимо строго отобранных интонационно-мелодических средств важнейшую роль в создании подобного эффекта играет модальная основа – весь данный звуковой массив, огромный по горизонтальной протяжённости и чрезвычайно насыщенный по вертикали, соткан из семи звуков «белоклавишной» диатоники с максимальным использованием различных её ладовых наклонений.

Так же парадоксально естественен и другой синтез, вносящий свою краску в формирование вечностной окраски. Имеется в виду эпическая умудрённость и истовость, отстранённость от субъективно-единичного и устремлённость к объективно-внеличностному, что соседствует с неизъяснимой свежестью простодушных отроческих созерцаний, с эмоциональным флёром первозданного целомудрия.

Отмеченная образность, символизирующая величаво-торжественное утверждение Жизни, является центральной по местоположению. По обеим сторонам от неё располагаются две последние смысловые грани мира непреходящих начал, два ощутимо контрастных проявления земной, человеческой Вечности.

Одно из них – воплощение высокого и сдержанного страдания, «божественной» меланхолии с отсветами мировой скорби. Оно представлено в эпизодах солирующего меццо-сопрано из первого раздела финала (собственно «Голос из хора», до Эпилога). Второе из указан-

ных проявлений объёмно и многопланово раскрывается на протяжении всей I части («Весна»).

В самом общем плане её смысл можно определить следующим образом: бодрая и спокойная радость животворного обновления, негромкий и умиротворённо-лучезарный гимн нескончаемому жизненному движению. Вечностная окраска рождается здесь благодаря тому, что всем строем своим музыкальное высказывание восходит к стихии верований и чувствований отдалённых времён.

В гимнических напевах звучит похвала, величание, славление, в них без труда улавливаются черты всенародной ритуальности, обряда поклонения, что корректно декорируется звучаниями *Сатрапа*. В полном соответствии с этим складом – строгий, истовый тон выражения, сурово-сдержанный даже в ликовании (см., к примеру, большое фактурно-динамическое нагнетание с ц.13 к кульминации всеобщих восклицаний) и поддерживаемый непрерывным мерцанием ладовой светотени (расщепления и совмещения терций).

Любопытно, что наряду со строгой истовостью созданию колорита давности служит и характерно национальная «витиеватость» слогового распева, идущая от праздничных «аллилуй» (первое их проявление – в фиоритурах меццо-сопрано, ц.1). И даже тогда, когда в эту стихию включаются безусловно современные элементы (связаны с вторжениями инструментальной темы, экспонируемой в ц.7), вневременной тонус сохраняется, так как и вторгающаяся интонационность пронизана тем же обрядовым духом, выраженным в форме энергичных заклинаний.

Принадлежность I части миру Вечности подкрепляется её явственными связями с рассмотренными выше образными гранями. С первой из них (начальный инструментальный раздел III части и Эпилог) её роднит пантеистическая направленность (здесь особенно хорошо передано ощущение неразрывной слиянности Человека и Природы). Со второй образной гранью (заключительный хоровой раздел III части) её сближает обаятельнейшее соединение мудрого

знания о мире с целомудренной свежестью, первозданной прелестью истинно-весенних чувствований.

* * *

Особое значение I части для характеристики Вечности и для концепции в целом состоит не только в том, что это исходный пункт повествования, но и в том, что, воссоздавая обряд вечной весны, будучи гимном неиссякаемому жизненному течению, она подводит к важнейшей цели данного произведения – отобразить рождение Нового мира.

Его возникновение и утверждение представлено в кантате через локализованные во времени и конкретные по форме выражения образы Современности. Причём, их воплощение идёт только в одном ракурсе – как бурное вторжение нового миропорядка. Однако единство это весьма противоречивое и достаточно внешнее, раскрываемое в глубоком внутреннем расслоении на два начала – позитивное и негативное.

В позитивном аспекте экспансию Современности репрезентирует IV часть. Её музыка отдалённо напоминает дух II части из Свиридовской «Поэмы памяти Сергея Есенина». Как и там – это песня ветровая (не случаен подзаголовок части – «Песнь Урагана») с тем же ощущением грандиозности происходящего и сходными изобразительными элементами фактуры (трелеобразные «вихри» струнных).

Но если «Поёт зима» у Свиридова – это выражение изначально-природной и вечностной стихии, то «Радость-страданье» – воплощение пафоса и активности революционной героики народных масс XX века. Временные координаты ясно отмечены здесь интонационностью и стилистикой современной гражданской песни (кстати, нетрудно заметить сходство с настроенностью Симфонического антракта, который завершает 6-ю картину оперы «Виринея» и символизирует победу Октябрьской революции).

Огненное дыхание социальной схватки запечатлелось и в стремительной неудержимости мелодического потока, и в волевой дина-

мике синкопированных окончаний фраз, и в твёрдой маршевой поступи, образующей фундамент наступательного движения. Позитивный склад этой активнейшей наступательности подчёркнут не только опорой на столь привлекательный массово-песенный слог, но и присутствием духа сурово-радостной гимничности, передающей не иронию и сарказм разрушения, а бодрость и оптимизм созидательного порыва.

Негативный аспект экспансии Современности раскрыт во II и V частях, а также в хоровых фрагментах первого раздела финала (до Эпилога). Выдвигая данный аспект, композитор поднимает сложный этико-философский вопрос, что ставит «Голос из хора» в особое положение в ряду аналогичных произведений.

Опираясь на поэтические прозрения Блока, композитор утверждает следующую мысль: Современность, взломавшая устои старого мира, оказалась необычайно противоречивой, нередко настораживающей, а порой и отталкивающей в отдельных своих проявлениях. Эти грани исторического слома, эту сторону бурного вторжения новых реалий композитор передаёт через современный «варваризм» и урбанистику.

II часть может быть воспринята как воплощение обряда некоего жертвоприношения, который сопровождается брутальными выкрикиваниями-заклинаниями. Эти восклицания интонируются зычно, с агрессивной наступательностью (фразы «*Двадцатый век!*» в сопровождении «нигилистических» *frullati* засурдиненной меди). Многократно фиксированные, они звучат с чрезвычайной настойчивостью, словно бы навязывая некую идею «стадности». Ещё более грозно и устрашающе злое скифское начало проявляет себя в репризе (с ц.32) посредством мощных *tutti* и эффектно выполненных нагнетаний с имитациями различных видов.

Если начальные экспозиционные эпизоды воспринимаются как ритуал приготовлений к жизненным битвам, то средний раздел (с ц.24) – запечатление стихии бешено-неистовой энергии, хлынувшей через край, вырвавшейся вовне. В её мощном и агрессивном

натиске с особой отчётливостью ощутимы признаки, свойственные сфере негативной экспансии, а именно языческая обрядовость (здесь в форме оргиастического выплясывания), фанатично-фатальная окраска (не случайны ощутимые связи с *Dies irae*) и, наконец, хищная радость, злая героика жизненных схваток.

Вместе с тем, применение в обрисовке этой языческой стихии таких средств, как гроздь тяжёлых кластеров и россыпи пуантилистских реплик не только в инструментальной, но и в хоровой фактуре, придаёт музыке безусловно современное наклонение. И главное – всё пронизано напором колючих, ударных моторно-токатных звучностей с предельно резкой и жёсткой трактовкой используемых тембров, с опорой на угловатую, импульсивно-синкопированную ритмику.

Обнажённое, почти монопольное воздействие властной энергии ритма представлено в центральном разделе (особенно с ц.26), где огромное по протяжённости окончание темы целиком выстроено на ритме, выявляя динамическое могущество этого лексического компонента как одного из важнейших символов музыки XX века.

Так языческое начало соединяется с урбанистикой, архаичный склад с «модерном», образуя современный варваризм, как один из парадоксальных стилевых синтезов, открытый в начале 1910-х годов «Весной священной». Отмеченная параллель, разумеется, не случайна, так как музыка этого балета Стравинского явилась в своё время интуитивно-художественным отражением открытой экспансии современного мира.

Если во II части негативная направленность всё-таки не является безраздельной, поскольку стихийная сила её образов отмечена и известной привлекательностью (например, хотя и зловещая, но захватывающая сила энергичных ритмов-выплясываний, экстатичность бурного жизненного выявления, особая молодецкая удаль), то в V части негативизм проявляет себя в полной мере, олицетворяя собой полуфантастического джинна злых инстинктов, выпущенного на волю. В образности подобного рода запечатлены буйный разгул варваристских импульсов, обнажённая прямолинейность агрессивных по-

буждений, обжигающе холодная, гротескная деформированность облика.

При всей кажущейся хаотичности и спонтанности этот звуковой поток оказывается жёстко и самодовлеюще организованным. Принципом регламентации становится интервал кварты, из которого выводится всё, в том числе и кульминационное движение «трёхэтажных» комплексов, каждый из которых представляет собой четырёхзвучный квартаккорд.

В столь ярко выраженном апофеозе «стеклянно-стальной» квартности наиболее остро выявлена негуманная природа обрисованных образов, отторжение красоты, тепла, человечности. А в целом, всё это язычески-урбанистическое действо, весь этот пафос уничтожения вырастает до значения символа агрессивно-злого лика XX века, его разрушительной экспансии.

* * *

Вечность и Современность представлены в кантате в резко фронтальном размежевании. Это две совершенно различные этики и эстетики, и вслед за этим — два разных звуковых строя музыкально-поэтического слога.

Определяющим качеством Вечности выступает красота с вытекающим отсюда стремлением к идеальности, сдержанности, уравновешенности, мудрой просветлённости с чертами мечтательности, которая в своём отлёте от реальности воспаряет в эмпиреи отвлечённых, «звёздных» грёз-материй.

Этому соответствует музыка тихая, покойная, «ненавязываемая», тонкая и изысканная, опирающаяся на теплоту певческого голоса и свободу глубоко одухотворённого излияния. Отношение к голосу определяется не только благородно-возвышенной трактовкой *so-ló* и хора, но и предельным использованием возможностей симфонического развёртывания через пение, что при минимуме инструментального начала трансформируется в вокально-хоровой симфонизм как таковой.

Поэтическая нестеснённость выражает себя в различных формах: и впечатляющая своим привольем, нескончаемостью распевность (слоговая и интонационная), и густое, бесконечное плетение хоровых линий с непрерывным мелодическим обновлением (второй раздел III части), и алеаторно-блуждающие импровизации (инструментальный раздел той же части), и интереснейшая драматургия свободно взаимодействующих звуковых пластов – см. с самого начала I части совершенно свободные вступления, «захлёсты» и «наползания» один на другой автономно звучащих вокально-хоровых слоёв с подключением в различные моменты как бы случайных штрихов и пятен инструментального ансамбля.

Что касается обличья Современности в кантате «Голос из хора», то это прежде всего мир вызова, экспансии, несущий с собой немало негативного, тяготеющий подчас к разрушительным тенденциям. В любом своём варианте музыке этой сферы присущи плакатность и прямолинейность выражения, возбуждённость и брутальность тона, резкость и жёсткость ритмоинтонационного рельефа, неизменно высокий и напряжённый уровень динамики.

Характерно, что даже в безусловно позитивной IV части в сопровождении акцентируется опора на ансамбль медных духовых, и тем более во II и V частях медь главенствует почти безраздельно, едва ли не в полном смысле слова будучи по звуковоспроизведению «рыкающей» и «рычащей».

В подобных эпизодах (особенно в Токкате) «хищные» наплывы медных в соединении со всевозможными стучаще-гремящими и стеклянно-вызывающими звучаниями ударных и остального инструментария порождают ощущение неимоверно грубой реальности, исполненной пафоса всеуничтожающего скепсиса и отрицания, порождая эффект полного отчуждения от представлений о красоте и гуманности.

Антагонизм идей, вызывающий конфронтацию звуковых воплощений, естественно, отражается и на архитектонике целого, кото-

рое выстроено на резких контрастах. На протяжении основного объёма кантаты сопоставление антитез осуществляется на уровне частей.

К примеру, первое из них (между I и II частями) композитор усиливает, помимо всего прочего, ещё и тем, что, не используя мужской хор в «Весне», он явно «приберегает» его, дабы обрушить соответствующую фонику в части «Двадцатый век» и тем самым заострить контраст к мягким, нежным и поэтичным краскам детского и женского хоров в начальном номере.

В финале происходит уже прямое столкновение Вечности и негатива Современности. Конфликтность обнажается и оказывается стянутой в единый узел к последнему пункту концепции – и в этом состоит драматическая сила финала. Он решён как спор двух принципиально противопоставленных образно-тематических сфер.

Голос Вечности звучит в чудесной музыке эпизодов меццо-сопрано *solo*, низкий и глубокий тембр которого призван подчеркнуть красоту мелоса. Величавая, удивительная в своей внутренней покойности печаль рождает дух высокого отстранения от суетности и приземлённости. Впечатлению величавости и покойности в немалой степени способствует прекрасно найденное полиметрическое сопряжение напева с мерно-сосредоточенным шагом сопровождающих звуков органа.

Другую сторону конфликтного диалога представляет воспроизводимый здесь тематизм среднего раздела VI части. В прямом сопоставлении с отрешённым настроением эпизодов меццо-сопрано яростные заклатья мужского хора (*«Весна обманет! Солнце не встанет!»*) особенно явственно воспринимаются как разгул экспансии и варваризма, как неистовое отрицание, доходящее до своего рода массового бешенства.

Постепенно учащая пульс (от противопоставления развёрнутых эпизодов до коротких фраз-перекличек), этот драматический спор находит свой исход в катарсисе всеобщего просветления путём растворения в Вечной Природе, утверждая таким образом нескончаемость и неуничтожимость Жизни.

Проставляемый здесь знак Вечности – совсем негромкий, а затем и вовсе истаивающий в тишине, но за ним последнее слово. Невзирая на шумные, грозные и нередко жестокие вторжения, Вечность побеждает в повествовании уже самим фактом своего исходного и завершающего присутствия.

* * *

Единство «всех начал и концов», а также всей сферы Вечности во многом определяется действием «лейттемы весны». Открывая произведение, она становится, по существу единственным материалом I части: поначалу в многократных её проведениях с тембровым варьированием и фактурным наращиванием, а затем в вариантах с различными противосложениями, так что даже наиболее контрастная к ней инструментальная тема (с ц.7) оказывается далёким вариантом лейттемы.

В III части «тема весны» вплетается в ткань инструментального раздела непрерывно, трансформируясь в характере общей для этой музыки объективистски-абстрагирующей нейтрализации. В своих последних метаморфозах она возникает в постепенно разрежающейся фактуре Эпилога, устремляясь к молитвам и истаиваниям.

Наконец, необходимо отметить важную роль лейтмотива, вычлененного из начала второй фразы лейттемы (на самой существенной для неё квартовой интонации): его разработка начинается с ц.6, им завершается I часть (у дисканта, с ц.18) и его мерцанием-растворением заканчивается всё произведение.

В отличие, допустим, от автора «Поэмы памяти Сергея Есенина» Слонимский не рисует в своей концепции прямых ощущений зарождения Современности в Вечности. Новое здесь именно вторгается, привносится, проявляется как нечто чуждое, а подчас и открыто враждебное Вечности, как её антипод, антагонист.

Современность представлена как отторгающая себя от Вечности, вырывающая себя из естественного хода вещей, агрессивно противопоставляющая себя ему, выдвигающая в противовес спокойному,

эволюционному обновлению беспокойно-импульсивный, взрывчато-бурный тип перемен.

В этом состоит специфически романтическое заострение ситуации эпохального разлома времён, акцент на различном и гиперболизация такой различности до уровня «несовместности». Стремление всеми силами передать тревогу А.Блока, творившего на стыке веков за будущее цивилизации и максимальное сосредоточение на выявлении суровых жизненных противоречий переломной эпохи, предвещавшей *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»* – вот что вызвало столь своеобразный поворот художественного замысла кантаты С.Слонимского.

Вместе с тем, рассматривая опосредованные связи двух образных сфер, можно убедиться, что Современности отнюдь не удаётся напрочь «отстроиться» от Вечности. Дело в том, что «лейттема весны» оказывается сквозной не только для сферы Вечности, но и для композиции в целом.

Интонационный строй всей Токкаты (напомним, что это кульминационный пункт разгула злого, негативного начала) – резко деформированная метаморфоза «лейттемы весны» (от начального сигнального мотива до стаккатно-полифункционального изложения в партии фортепиано). Её появление в столь кардинальной эмоционально-психологической трансформации как бы указывает на тот вечный материал, из которого Современность лепит свои преходящие, сиюминутные формы.

Следовательно, эта музыкальная диалектика доказывает, что, несмотря на всю антагонистичность Нового мира и Вечности, он всё-таки представляет собой её частицу, порождён ею. К сказанному о «материнском» чувстве Вечности по отношению к Современности можно добавить и те ощущения внутреннего страдания, сдержанной боли, элегической горечи (эпизоды меццо-сопрано из финала), которые причиняет животворящей Вечности-Природе её дитя – неразумное, эгоистичное, жестокое, но дитя!

Подводя итог, следует, очевидно, прийти к выводу, что в целом концепция кантаты «Голос из хора» складывается как движение Вечности, из которой на определённом этапе шумно и бурно исторгается Современность, вступающая с мирозданием в яростный спор, а затем, после ряда битв, несмотря на всю свою экспансивность и устрашающий напор, она поглощается Вечностью, как преходящий эпизод экстремальной фронды в необъятной исторической траектории.

В этом смысле очень симптоматичны просветляющие и умиротворяющие модификации темы из «Двадцатого века» в финале (с ц.10) и её постепенное исчезновение в «складках» ткани музыки Вечности. Таково завершающее резюме истинно философской концепции, созданной молодым композитором на выходе в 1960-е годы.

«Виринея»

Общеизвестно, сколь значимым для музыкального искусства начала XX века было течение, которое вошло в историю с наименованием *неофольклоризм*. Можно напомнить, что среди многочисленных его представителей крупнейшими являлись Игорь Стравинский в России и Бела Барток в Венгрии, и расцвет их творчества в русле данного движения приходился на 1910–1920-е годы.

Прошло несколько десятилетий, и то, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, заново возродилось в художественной практике 1960–1970-х годов, причём прежде всего в творчестве молодых авторов буквально всех национальных школ Советского Союза. Однако это возрождение происходило на ином историческом витке и не случайно эту версию стали обозначать понятием *«новая фольклорная волна»*.

Её отличия от своего аналога начала XX столетия обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых ещё не существовало в начале века.

Особенность данного течения состояла и в полной свободе истолкования фольклорных прототипов, что было одним из свидетельств раскрепощенности творческого мышления, столь свойственной 1960-м годам. В данном отношении очень показательны название и суть произведения, которое в сущности стало первооткрытием – «Песни вольницы» Сергея Слонимского (1959, оркестровая редакция 1961).

Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов (по време-

ни выдвижения этого поколения их позже стали именовать «шестидесятниками») означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закостеневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности и против всего, что стесняло свободное изъяснение творческой мысли.

С точки зрения жанровой специфики чрезвычайно широкое распространение получило и обозначение «Песни...», открывшее неисчислимую череду аналогичных опусов: «Курские песни» Г.Свиридова, «Песни войны и мира» А.Шнитке, «Свадебные песни» Ю.Буцко, «Лакские песни» Ш.Чалаева (Дагестан), «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В.Тормиса (Эстония), «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О.Тактакишвили (Грузия) и т.д.

В качестве активного фактора обновления и раскрепощения фольклорное начало воздействовало и на любые другие жанры. Остановимся с этой точки зрения на другом важнейшем произведении С.Слонимского тех лет – опере «Виринея» (1967). Она адресует нас к революционным событиям начала XX века, в призме которых композитор стремился обрисовать суть национальной натуры, какой она представлялась ему в 1960-е годы.

При переработке одноимённой повести Л.Сейфуллиной в оперное либретто были выделены два ведущих плана – народно-социальный и лирический. Социальный конфликт дополняется жанрово-бытовыми картинками; ему же сопутствует группа религиозных сцен.

Всё это связано между собой самым тесным образом, изливаясь как бы из одного источника (общая экспозиция-завязка в 1-й картине). Затем каждая из названных линий, разлившись по автономным руслам, проходит в своём становлении по три этапа развития. Их временное объединение происходит на втором этапе (4-я картина), а окончательное слияние – в едином устье развязки (7-я картина).

Благодаря этому автор добивается в развёртывании многосложного драматического повествования впечатляющей ясности, подчёр-

кивая тем самым единство становления личных судеб и судьбы общенародной.

* * *

Образ народа – главенствующий в «Виринее». Это подчёркнуто уже тем, что в первой строке действующих лиц значатся *Крестьяне деревни Нижняя Акгыровка*. В экспозиции-завязке народ предстаёт как стихийная масса, которая дифференцирована в чисто житейском, но не в социальном плане. Весть о падении монархии вызывает бурю контрастных откликов, характеризующих уровень сознания разных групп. Общее нагнетание сольных и хоровых эпизодов конденсируется в трёх узлах-вершинах, где искусно разрабатывается одинаковый приём постепенного фактурного наложения от вторых басов до сопрано *solo*. За шумным наплывом невообразимой разноголосицы встаёт тревожный лик надвигающейся «великой смуты».

На первом этапе развития (с ц.б 1-й картины) драма приобретает уже социальные контуры: возникает конфликт между крестьянской массой и представителем кадетов. Призывы Человека в очках к продолжению войны (ц.46 – ритмоинтонации залихватской походной песни в сопровождении оглушительного треска малого барабана) вызывают отпор народа, который предстаёт в данной ситуации единым монолитом. Характерен, например, суровый унисон мужского хора, построенный на вращательном движении остигатной попевки (ц.47).

Под натиском всеобщего негодования фанфаронская героика кадета-агитатора быстро сникает, что передаётся серией мастерских модификаций его темы: от сплошь мажорной окраски к жалобному минору, от чёткой маршевости к путанному метроритму и т. д. Стихийный антивоенный подъем выливается в бурное музыкально-поэтическое действо – первый хоровой антракт «Метель», основанный на свободном претворении особенностей молодецкой, частушечной и маршевой песенности.

Создавая эту фреску, композитор стремился выявить глубоко народную сущность происходящего, что сказалось на всех компонен-

тах музыкального языка. В частности фольклорной интонационности соответствует свободно и крупномасштабно трактованная строфическая структура, в развитии которой ведущее значение приобретают вариационные принципы.

Органичность перехода от локальных событий в далёкой сибирской деревне к революционным свершениям в масштабе всей страны обеспечивается благодаря тому, что тематизм антракта рождается ещё в пределах предыдущей сцены: вначале непрерывное повторение двухтактной аккордовой серии, построенной на противоположно движущихся тритоновых линиях (ц.62), затем из этого угловатого вихря трелей и форшлагов возникает задорная тема труб. В каждом её двутакте лидийский *H* сменяется *h* фригийским, и оба ладовые наклонения находятся в активнейшем противоречии с аккордовым *ostinato* медных.

Убедительно передавая вулканическое бурление переломного времени, этот тематизм вдобавок к тому несёт в себе любопытный социальный подтекст. Дело в том, что, если заменить в нём лидофригийскую ладовую структуру на обычный мажор, сразу же обнаружится совершенно типичный частушечный напев. И эта частушечность, поставленная в необычные ладовые условия, а также в соединении с маршевостью, тонко подчёркивает сущность происходящего процесса как бурного волеизъявления и революционной активности широких масс.

Если три «запева» рисуют обобщённые картины коренных преобразований, то «припевы» (неизменный текст, образы снега и метели) переводят осмысление происходящего в поэтико-символическую плоскость. Композитор добивается здесь особенно яркой выразительности, а по эмоциональному типу и жанровым особенностям многое в этом тематизме идёт от песен эпохи Революции и Гражданской войны с их стремительным маршевым ритмом. Третье проведение «припева» (ц.77) завершает развитие идеи антракта логично и впечатляюще. Максимальное насыщение фактуры и динамики, тональный сдвиг из основного *f* в лучезарный *A*, а также преобразование маршевой те-

мы в гимническую создают звучание кульминационное и глубоко оптимистическое.

На следующем этапе развития народной сферы (4-я картина) через жанрово-бытовое начало обрисована пора хаоса и разброда. Сокрушив старое, народ ещё далёк от осознания новых путей и пока что заполняет свое существование бесшабашным разгулом. Народно-бытовые сцены данной картины выполнены с широким размахом. Здесь разрабатывается около двух десятков различных тем – сольных, ансамблевых, хоровых, инструментальных. Драматургическая планировка этого огромного обрядового пространства осуществляется на основе действия трёх факторов:

- движение от политематических сцен к монотематическим;
- постепенное ускорение музыкально-сценического темпоритма от полной статики первых эпизодов к действенно-драматическому финалу;
- переход от жанровой картинности начального раздела (Песни на чугунке, Интермедия) через пейзажно-психологический тонус центральной сцены к сумрачно-напряженной экспрессии заключения, где в хоровых песнях разрабатывается сюжет, в поэтико-символической форме развивающий ту же драму, конкретными участниками которой становятся Виринея, Василий, Инженер и Магара.

Постепенная концентрация действенности и драматизма дополняется системой чётко выверенных фактурно-динамических нагнетаний, продвигающих развитие по нарастающей линии к общей кульминации в последней сцене: кровавый исход событийного ряда документируется сухой «эшафотной» дробью барабана, отпевающими фразами альтов и зловещим хохотом хора *tutti*.

Так заканчивается это необычайно сочное «столпотворение» образов, в котором через жанрово-бытовое начало обрисованы негативные моменты эпохи великого разлома. Здесь уже сама по себе многосложная контрастно-составная форма с её обильным и «разношёрстным» тематизмом достаточно рельефно передаёт разбросанность,

пестроту и анархичность жизни народа в период «смутного времени». Помещённое в центре оперы, это народно-поэтическое действо становится для концепции пунктом перепутья судьбы народной и личных жизненных судеб.

* * *

Кульминационное значение в развитии народной драмы по объёму и эмоциональному накалу приобретает 6-я картина – огромная сцена сквозного развития. В отличие от коллизий первых эпизодов оперы, где народ выступал социально единой массой, теперь сталкиваются коренные интересы большинства и меньшинства. Интонационный конфликт обнажается и доводится до предельного антагонизма. Представители состоятельного меньшинства до поры до времени ограничиваются отдельными выкриками, но после чтения ленинского декрета о земле, выходит наружу вся их ненависть к бедноте. Они высказывают накипевшее, поэтому так неистова и чем-то даже привлекательна в своей «искренности» их основная тема с угловато-плясовым ритмом и полифункциональной аккордикой сопровождения (ц.49).

Отстаивая свою собственность, эти люди готовы использовать любые средства. Характерен эпизод Аксины (ц.44 – мотив сплетни), где в мелодии внешне все жанровые признаки плача, но её специфически «ползучий» рисунок в соответствующем контексте (вдалбливание остиной фигуры сопровождения, полиметрический эффект и полиладовость) тонко передает механизм клеветы. Кулаки очень активны, с помощью измышлений они приобретают себе союзников в лице сектантов, единственное руководство для которых – Священное Писание, а всё новое – блуд и грех (эти умонастроения рельефно передаются через архаику раскольничьих песнопений, ц.11).

Сложнее положение в лагере бедноты. Разорвать цепи вековой подневольности и пойти на штурм «священной» частной собственности невероятно трудно, а для некоторых и просто «боязно». Преодоление этих настроений передаётся в интонационной сфере прежде

всего через тему большевистской правды (ц.23), претендующей на широкое обобщающее значение и в лаконичной форме демонстрирующей большую жизнеутверждающую идею.

Узел противоречий стягивается в грандиозном ансамблево-хоровом заключении, где сталкиваются три мощных фактурных слоя, символизирующих социальное размежевание в деревне переломной эпохи. Хору богачей (тематизм отчасти новый, отчасти на материале отдельных попевок из предыдущих сцен) и хору сектантов (неистовая «Аллилуйя» с анафемой большевикам) противостоит хор бедноты.

Ведущее положение хора бедноты подчёркивается тем, что полное проведение порученной ему темы составляет каркас всей трёххорной коды. Эта мелодия вызревала поначалу в репликах Молодого солдата (ц.23, ц.33), затем она с постепенным усилением прорывается сквозь фактурные «заграждения» и торжественно звучит в венчающем картину втором по счёту симфоническом антракте (ц.85). Простота и лапидарность маршевого напева, в котором достоверно воспроизведен колорит пролетарских революционных песен, даёт настрой всему антракту.

Тем же суровым и оптимистическим духом пронизан хоровой раздел (ц.89). Как упоение достигнутым звучит гимнически-величальная кода, построенная на теме счастья Виринеи, что отмечает единение в Революции личного и всенародного.

Кульминация оперы совпадает с символической развязкой драмы в плане исторической перспективы и в масштабе всей страны. Конкретно-локальная развязка социальной драмы происходит в более камерной обстановке 7-й картины. Интонационный конфликт выражен здесь более опосредованно: между тематизмом арии Павла и развитием мотива сплетни, который перешел сюда из предыдущей картины. Этот мотив «всплывает» вначале опять-таки в партии Аксиньи (ц.12), у неё же постепенно перерождаясь в мотив мести (ц.25), и свой окончательный вид приобретает в сцене убийства Виринеи (ц. 69 – быстрая маршевая поступь в трехдольном размере, *ostinato* отрывистых

фраз, затаённая жёсткость аккордики). Временный верх одерживают кулаки.

Эпилог-послесловие (общенародный реквием Виринее) доказывает «пиррову победу» врагов Революции. Таким образом, в опере как бы в обращённом виде повторяется драматургическая особенность «Ивана Сусанина» М.Глинки, где также образуется двойная развязка (гибель героя и сцена народного торжества).

* * *

Слонимскому удалось в своей опере найти свежее, оригинальное и убедительное воплощение народной темы в эпоху коренного социального перелома. Во многом это достигается благодаря тому, что народ редко представлен здесь слитной массой. Чаще всего перед нами многосоставный и разноликий организм, разделённый на целый ряд групп, каждая со своими интересами и побуждениями. Непосредственно из народной гуши вырастают индивидуальные образы, и их дифференциация образует свою определённую «иерархию» по степени значимости.

Первый, низший уровень – голоса из народа. Такие персонажи практически не выделяются из общей массы, их роль нередко ограничивается отдельными репликами.

Второй уровень – эпизодические персонажи, представляющие разные слои людской массы. Одни из них действуют только в части оперы (например, Инвалид в 1-й и 3-й картинах, Бедный мужик в 6-й), другие проходят через всю драму (Бабка Козлиха, Молодой солдат).

Наконец, третий, высший уровень – главные и второстепенные действующие лица, каждое из которых наделено своей интонационной сферой. Пользуясь для их показа системой лейттем, лейтжанров и лейттембров, композитор, тем не менее, не отдаёт им главенствующего значения, используя в качестве основного метода характеристики интонационные комплексы.

Так, для партии Павла определяющими становятся стабильная дорийская окраска мелодико-гармонического языка, многократно варьируемый распев в пределах тонического пентакорда с многочисленными ладовыми модификациями, опора на кварто-квинтовую интервалику, прямые связи с солдатской песенностью. Всё это отражает спокойный, уравновешенный характер, уверенность в себе. Впечатлению позитивности, цельности образа способствует и определяющая роль диатоники.

Павел – вожак сельской бедноты, поэтому вполне логично, что с интонационным строем его партии связаны обобщающая тема большевистской правды (ц.25 6-й картины – кварто-квинтовый зачин, дорийское наклонение) и символическая тема Ленина (ц.42 той же картины – распев тонического пентакорда). Последняя из названных тем вырастает из темы Павла-солдата (ц.12 5-й картины) и, в свою очередь, становится основой материала его арии в 7-й картине, что достаточно оправданно, так как герой стремится в этот момент мысленным взором окинуть разорённую, запустевшую, голодную страну, обращая свои раздумья к Ленину.

Главный антагонист Павла – Федот. Сельский староста, до поры до времени скрывающийся под личиной благообразности, в 3-й картине он один из защитников религиозной косности, в 6-й – предводитель местного кулачества, в 7-й – убийца. Наиболее яркий эпизод в его партии – Песня (ц.85 6-й картины), в которой он без околичностей высказывает все, что думает о «*гольте*». Отсюда ясность и элементарность мелодической линии, где причетные интонации благодаря энергичному темпоритму преобразуются в негодующие. Эту речь задыхающегося от злобы человека поддерживает столь же элементарное и функционально однозначное сопровождение с угловато-плясовым ритмом.

Сравнение характеристики Федота с тематизмом партии Павла – одно из свидетельств того, что социальный конфликт отражается не только в интонационных столкновениях массового, группового плана, но не менее остро и на уровне отдельных персонажей.

В «Виринее» чётко проведён принцип классической драматургии: побочные линии, вливаясь в основной конфликт, обостряют его, усиливая концентрацию действия. Так, побочная линия религии, присоединяясь к социальной драме тяжёлым бременем косности и фанатизма, усложняет и гиперболизирует её.

Крушение вековых идеологических устоев (3-я картина) с тем большей силой акцентирует общий крах империи, что происходят эти события на одном и том же этапе развития драмы. Точно так же в 6-й картине острота классовой борьбы в деревне подчёркивается размежеванием и внутри религиозного лагеря: его наиболее консервативная часть (сектанты и Мокеиха) примыкает к богачам, а Бабка Козлиха и Магара переходят на сторону бедноты. В данном случае акцент, создаваемый действием побочной драматургической линии, ещё сильнее, чем в первой части оперы, так как здесь события происходят одновременно, в рамках единой сквозной сцены.

В составе социальной драмы в качестве дополняющего контраста выделен ещё один образный слой – люди из города. Такие персонажи вводятся в узловые пункты драмы, в значительной степени усиливая степень конфликтности (1-я, 4-я и 6-я картины). «Тканевая несовместимость» этих образов с народным мирозерцанием подчёркивается интонационным противопоставлением. Парадный блеск речей Человека в очках (ц.14 1-й картины), презрительная ирония Инженера (ц.80 той же картины), солдафонская «бюрократиада» Человека с инструкцией (начало 6-й картины) – всё это чуждо общей народно-песенной атмосфере оперы и явственно оттеняет образ крестьянства, взятого как целое.

* * *

Важнейшей частью в многосложную народную драму входит лирическая линия, в свою очередь, построенная объёмно, разнопланово. Здесь сосуществуют три сюжетных ответвления: старая семья (нелюбимый Василий, Мокеиха) – проводится до конца оперы; связь Вириней с Инженером – прослеживается в 1-й, 2-й и 4-й картинах; новая

семья (Павел) – незаметно вводится в 1-й, косвенно затрагивается в 3-й и 4-й, выступая на первый план в 5-й, 6-й и 7-й картинах. Все три мотива естественно объединяются стержневой ролью объёмного, детально выписанного образа Виринеи.

В тематизме главной героини выделяются три интонационных пласта. Первый непосредственно связан с народными истоками. Крайним выражением этой связи является введение в партию Виринеи напевов в подлинном или переработанном виде. Отталкиваясь от фольклорных «зерен», композитор создает развитые сольные высказывания (Дума Виринеи в 5-й картине и её Песня в 7-й).

Второй пласт только частично связан с народной песенностью. Это прежде всего относится к кругу тем, выдержанных в *a-moll* и постоянно сопровождающих Виринею (ц.27 и ц.57 1-й картины, ц.9 и ц.52 2-й картины, ц.22 3-й картины). В самом общем плане им присуща плагальность, светлый колорит. Богатство природы молодой женщины подчёркивается прихотливой ритмикой и расширенным ладовым составом.

Третий пласт – романсно-ариозного склада. Впервые и наиболее развёрнуто он представлен в арии из 1-й картины. Широкий распев с неожиданными взлётами и напряжённой интерваликой превосходно передаёт порывистость и незаурядность природы Виринеи, её красоту и одухотворённость.

В целом, три аспекта интонационной сферы главной героини, взаимно дополняя друг друга, воплощают и народную почвенность образа, и его глубоко индивидуальные приметы. Из других характерных черт её тематизма следует выделить лейтинтервалику нон и септим, размашистые и открытые «интонации вольницы», своеобразную «весеннюю» лексику (ц.39 1-й картины и сцена Виринеи в 3-й), «твёрдую», угловатую интонационность, которая передает независимость характера (ц.31 1-й картины, ц.43 6-й). Большое достоинство воссоздания этого образа состоит в том, что он менее всего раскрывается посредством моносцен-излияний. Воплощение осуществляется преимущественно действенно, в интонационных поединках с други-

ми персонажами. Подобными столкновениями в обилии усеян весь долгий путь Виринеи от старой семьи к семье новой.

Жизненно достоверно складываются отношения Виринеи с Павлом. Особое своеобразие их обрисовке придаёт то, что поначалу они развиваются как бы конфликтно. На задорную прямодушную насмешку Павла в 1-й картине (ц.56) Виринея отвечает гневно и язвительно (ц.57 и ц.59).

Очень противоречив их диалог в 5-й картине: мягкие, сдержанные интонации Павла наталкиваются на стремление Виринеи всячески подчеркнуть свою независимость. И только оркестровая партия вскрывает истинный подтекст её настроения звучанием грустной и даже жалобной «тема надежды» (ц.18); в конце сцены тихим и смутным предвещанием будущего счастья звучит «тема радости» (ц.25).

Светлой кульминацией лирической линии становится дуэт в 7-й картине, где герои открыто и сердечноверяют друг другу свои чувства. Из мелодики Павла совершенно исчезает грубоватость, которой он пытался завуалировать свое признание в 5-й картине. Особенно задушевно интонирует он свою прощальную фразу (ц.59), которая происходит из «темы надежды» Виринеи.

В момент гибели героини с необычайной мощью и в исходной тональности звучит в последний раз её основная тема из арии в 1-й картине. Так передаётся потрясающее ощущение достигнутого, но прерванного навсегда счастья. Этот фрагмент становится трагической кульминацией лирической линии – кульминацией, для которой композитор нашёл яркие, предельно впечатляющие средства.

Примечательной особенностью драматургии «Виринеи» является оригинальная параллель: как и в социальной эпопее, накал лирической драмы усиливается действием побочной линии. Там религиозный план и люди из города, здесь – Аксинья. И у неё есть замечательные по красоте эпизоды (письмо-романс во 2-й картине, плач в 5-й), но в контексте её поведения они оказываются исполняемыми «по случаю», принадлежащими собственно не ей, а традиционным бытовым обрядам.

Внешне между разбитной солдаткой и Виринеей много общего: обе молоды, очень активны и постоянно оказываются в гуще событий. Но как по-разному они ведут себя в одинаковых ситуациях, насколько конфликтней с каждым этапом действия становятся их позиции! Обе женщины наделены чувством юмора. Но Аксиныя в своей насмешливости не пощадит и ближнего. В её прибаутках ощутим гротескный излом речевых интонаций (ц.18 2-й картины), а в оркестровом сопровождении нередко акцентируются черты сатирической эксцентриады (ц.17 и ц.20 той же картины).

Показательно поведение двух женщин в сцене «вознесения» Магары (3-я картина): для Аксины это только повод «побалясничать», Виринея же в деликатной форме высказывает мысль окружающих: нечего здоровому мужику в гроб лезть. С драматургической точки зрения такое сопоставление оказывается очень эффективным.

Будучи центром и стержнем лирической драмы, Виринея едва ли не равноправна с Павлом и по значению в развитии социального конфликта. Эти образы представляют две грани революционного порыва: Павел – организованность, Виринея – стихийность. Поэтому в отдельных эпизодах она оказывается даже активнее, настойчивее, бескомпромисснее Павла (с ц.6 1-й картины). Её интонационность становится в таких сценах жёсткой и экспансивной.

Например, первая тема арии (ц.34 1-й картины), трепетная и поэтичная, преображается в следующей сцене до неузнаваемости (ц.54). Верхняя часть мелодического контура деформирована понижением V и VIII ступеней (как известно, к понижению данных ступеней иногда прибегал Д.Шостакович), ритм обострён, а гармонизация представляет теперь сцепление квартаккордов. Упругая квартовая раскачка во вступительном оркестровом двутакте, неистовая вибрация малых секунд в сопровождении и приём *Sprechstimme* в вокальной строке вносят дополнительные штрихи в обрисовку чувства ненависти, которое переполняет Виринею.

Важнейшей стороной социального в образе героини становится то, что её судьба неразрывно переплетается с общеженской пробле-

матикой в конкретном и обобщённо-символическом плане. К примеру, вступление содержит немало смысловых перекличек с судьбой Вириinei, но в целом оно становится экспозицией женской доли вообще. Во втором разделе арии (ц.36 1-й картины) героиня отвлекается от личных переживаний и размышляет над незавидной участью крестьянской бабы: мелодика сразу же приобретает более объективный характер.

Во 2-й картине, порывая с постылым домом, Вириinea поёт поистине оду вольности. Звучит она на фоне женского хора, выходит далеко за рамки личной судьбы и, выливаясь в антракт «Трепак», становится обобщением черт гордости и свободолюбия в русской женщине.

«Трепак» Слонимского вполне может быть сопоставлен с лучшими произведениями, опирающимся на этот специфический плясовой жанр (у М.Мусоргского, Д.Шостаковича). Развивая традицию выражения через него состояний безысходности и отчаяния, композитор перемещает изображение с мужской доли на женскую, от камерно-вокальной фактуры переходит к вокально-симфонической, поднимаясь до масштабов монументальной хоровой фрески и придавая всему материалу ярко современную трактовку (особую, стержневую роль в этом играет ритм).

Завершающий этап совместного развития образов героини и женской массы – в 6-й картине, где под воздействием агитации Вириinei женщины совершают стремительную эволюцию от вековой забитости (характерный эпизод в ц.48: весь комплекс средств осязаемо передает смирение и запуганность) к открытому социальному энтузиазму (ц.51 – звучание у женского хора задиристой плясовой мелодии Вириinei из 5-й картины). И в кульминационный момент развития общенародного конфликта активность крестьянок во главе с Виринеей становится решающим вкладом в победу бедноты.

Опера заслуженно названа именем героини. Ей принадлежит важная роль в развитии всех конфликтов оперы. Она не занята только в 9 сценах, и её музыкальный материал равномерно распределён по

всем картинам, в каждой из которых обязательно присутствуют сольные высказывания (ария, ариозо, песня или «агитка»). Вот почему в драматургическом отношении этот образ является исключительным по значению цементирующим звеном.

Аналогичный вывод напрашивается и в идейно-смысловом плане. Судьба Виринеи так или иначе сопрячена судьбам всех остальных действующих лиц. Плоть от плоти своего крестьянского окружения она острее других ощущает необходимость перемен и настойчиво борется за них.

За гордым нравом и вольнолюбием Виринеи встаёт общая атмосфера духовного подъема. Её индивидуальные конфликты неизменно перерастают в общезначимые коллизии. Важнейшие сцены, казалось бы, направленные на раскрытие судьбы героини, становятся узлами крупных обобщений драмы в целом. Следовательно, основная проблематика данной оперы (народная сущность революционного процесса, перестройка массового сознания, конфликтно-драматическая направленность) в полной мере преломилась и на уровне ведущего персонажа.

* * *

Из широкого круга других проблем драматургии «Виринеи» остановимся на проблеме претворения эпических принципов. Ёмкое и многоплановое содержание оперы вылилось в оригинальную музыкально-сценическую композицию, в которой повествование ведётся в двух параллельных плоскостях – действенно-событийной и статуарно-эпической.

Вторая плоскость – это хоровые и симфонические антракты, в которых комментируется и обобщается конкретное содержание сценического ряда, а судьбы героев оперы связываются с общенародной судьбой. Эти антракты становятся мощными смысловыми кульминациями и вместе с Вступлением и Заключением составляют прочный музыкально-драматургический каркас произведения.

Первые два антракта (хоровые) непосредственно вырастают из предшествующего действия, обобщают и подытоживают его. В «Метели» (1-я картина) на смену локальному колориту далёкой сибирской деревни приходит символическое обобщение событий Февральской революции в масштабе всей страны. «Трепак» (2-я картина) – музыкально-поэтическое обобщение доли русской крестьянки.

Функция второго симфонического антракта (6-я картина) аналогична задачам «Метели». Если там обобщались февральские события, то здесь после локальных картин классовой борьбы в Новой Акгыровке подводится итог коренным свершениям Октябрьской революции, и тем самым даётся ответ на только что прозвучавший вопрос Магары: «Где правда, кому верить?»

Сложнее обстоит дело с первым симфоническим антрактом (4-я картина), который представляет собой четверную фугу. Обращение к столь укрупнённой полифонической форме оправдано двумя причинами.

Во-первых, задача этого антракта – осмыслить только что происшедшую драму и дать предвещание на будущее, а в решении подобных аналитических проблем предпочтение всегда отдавалось полифонии. И в том, и в другом отношении роль фуги для «Виринеи» аналогична функции пассакалии в последнем антракте оперы Шостаковича «Катерина Измайлова».

Во-вторых, данная картина в отличие от других чрезвычайно насыщена полифоническими приёмами, и фуга логично завершает общую тенденцию картины к полифоничности. Кроме того, ведущее положение здесь занимает контрастная полифония, что также сказывается на фуге: будучи четырёхтемной, она предполагает совмещение тематизма, а это, в свою очередь, позволяет более рельефно и впечатляюще воплотить остроконфликтное содержание.

При тщательном рассмотрении структуры «Виринеи» оказывается, что, помимо ясно обозначенных эпических обобщений в антрактах (после 1-й, 2-й, 4-й и 6-й картин) и в обрамляющей арке оперы (заключительная сцена как реминисценция Вступления), сходную

функцию обнаруживают и финалы остальных картин. Завершающая сцена 3-й картины (Проклятье Магары) – итог первого этапа революционного брожения: разрушение, уничтожение всего, что до сих пор было законным, святым. Последняя сцена 5-й картины (Плач Аксины с хором) – символ горькой бабьей доли. То есть эти сцены представляют собой своего рода личностные варианты соответственно первого («Метель») и второго («Трепак») хоровых антрактов.

Следовательно, в «Виринея» реализована полная, логически законченная система идейно-смысловых обобщений, что, помимо всех прочих художественных достоинств, так выделяет данную оперу и с точки зрения тщательно продуманной драматургии.

Многонаселённый мир «Виринеи» поражает обострённой контрастностью, грани которой можно представить через следующие оппозиции:

- народная масса, «угорающая» в хмельном дурмане и выказывающая несравненный энтузиазм революционного переустройства;
- религиозное ханжество, сектантский фанатизм одних и безбоязненное «богохульство», упрямое правдоискательство других;
- острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок;
- жгучая неудовлетворенность сущим и звонкий гимн радостям бытия;
- сокровенный лиризм и бесшабашная удаль.

Всё это смешивается в пёстром клубке кричащих противоречий переломного времени. Причём не только в нескончаемых и разнонаправленных столкновениях людских судеб, но и внутри отдельных образов. Особенно крутыми перепадами состояний наделён облик главной героини, то угрюмо-ожесточённой, бунтарски-угловатой, бескомпромиссно идущей на конфликты, то всеми силами души устремленной к ласке, теплу, нежной истоме.

«Виринея» представляет собой сложный жанровый гибрид. Было бы ошибкой назвать её эпической оперой и тем более оперой-ораторией (такие попытки делались – в частности, к подобным оцен-

кам склонялся Б.Ярустовский, внимательно и очень заинтересованно следивший за творчеством С.Слонимского), ведь развитие любой из её линий лишено и тени повествовательности. Нельзя сводить её и к обычной драме, так как очевидны монументальность и отчётливо эпический колорит. Не совсем приемлем для «Виринеи» и достаточно редкий термин *синтетический жанр*, предполагающий более или менее равноправное сосуществование признаков исторической и лирической оперы.

Социальное – главный признак не только «Виринеи» в целом, но и образа её героини, хотя тенденция к лиризации драматического конфликта весьма ощутима. Поэтому лучшее определение для оперы Слонимского – *народная музыкальная драма*. Ибо со времён Мусоргского это понятие охватывает обобщённый историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Возвращаясь к тематической направленности рассмотренного произведения, мы оказываемся перед некой дилеммой восприятия. Внешне, вслед за литературным первоисточником, «Виринея» соответствовала идеологическим установлениям своего времени: вполне «правильно» была обрисована канва исторических событий, с достаточной полнотой раскрыты социальные катаклизмы давнего времени, расставлены необходимые политические акценты, в том числе связанные с упоминавшимися выше темой большевистской правды и незримым присутствием образа Ленина.

Но внутренне, по сути, все это так или иначе было перенесено на почву времени создания оперы – такими предстали бурные, мятежные 1960-е годы с характерной для «шестидесятничества» апологией нестандартности и сильнейших личностных амбиций. Причём вся ткань произведения насквозь пронизана свободно трактованной фольклорностью, что сообщает ему исключительную национальную живописность и своеобычие портретных характеристик. Тем самым «Виринея» смыкалась с лучшим, что принесла в русскую литературу так называемая деревенская проза, ставшая едва ли не главным при-

обретением отечественной словесности второй половины XX века, а образ главной героини великолепно идентифицировал коренные черты современной русской женщины.

Всё вместе взятое позволяет считать эту оперу Сергея Слонимского одной из вершин отечественного музыкально-театрального искусства и, пожалуй, лучшей оперой, посвященной историко-революционной теме.

Первое творческое десятилетие

В изучении эволюции любого крупного художника для нас особый интерес представляет этап его исходного становления и обретения творческой самостоятельности. У Сергея Слонимского это происходило в десятилетие с 1957 года, когда появилось его первое вполне удачное произведение – «Карнавальная увертюра», по 1967 год, ознаменованный созданием оперы «Виринея». Опера вместе с написанными перед нею вокально-симфоническим циклом «Песни вольницы» и кантатой «Голос из хора» сделали для нас совершенно очевидным тот факт, что возник примечательный, в высшей степени самобытный феномен национальной культуры. Припомним некоторые его черты и особенности.

Первое и основополагающее из того, что определило творческий взлёт раннего Слонимского, находилось в русле «новой фольклорной волны». В рамках этого едва ли не самого влиятельного направления тех лет молодой композитор занял совершенно определённую «нишу» и сделанное им отчётливо отличалось от того, что делали В.Гаврилин и Б.Тищенко, Р.Щедрин и Ю.Буцко и многие другие.

Непохожесть в немалой степени шла от характерной для него избирательности в отношении фольклора. С временной точки зрения – архаические пласты (например, календарные заклички) и современные жанры (скажем, слободская лирика), в географическом плане – прежде всего песенность Северо-Запада, особенно Псковщины (достаточно сопоставить индивидуальные пристрастия Слонимского с записями из сборников «Торопецкие песни» и «Себежские песни»).

Чрезвычайно последовательным был композитор и в отношении методов претворения фольклора. Почти не цитируя и только изредка

используя отдельные интонационные обороты, он стремился к созданию музыки, близкой по строю и духу к народным напевам. В этом он следовал по пути, намеченному И.Стравинским, о котором Б.Асафьев в своё время писал: *«Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий ловко прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворять его в художественном плане, а как мастер родной речи»* [1].

Всевозможными образцами подобного, творчески свободного воссоздания *«родной речи»* до краёв наполнены две основные фольклорные партитуры Слонимского того времени – «Песни вольницы» и «Виринея». А по поводу того, что находим во многих других опусах, уместно привести его собственное суждение, высказанное в те годы: *«Национальный колорит, если композитор по-настоящему впитал его, окропляет “живой водой” самые разнообразные, подчас совершенно далёкие от бытовых жанров и интонаций произведения. Воздействие фольклора сказывается и в содержании, и в стиле, и в особом мелодическом токе лучших сочинений тех авторов, для которых народное творчество – одна из любимейших книг, раскрывающая новые и новые страницы»* [2].

С начала 1960-х годов в художественной индивидуальности молодого композитора стал обращать на себя внимание подчёркнутый плюрализм устремлений или то, что в отношении раннего Слонимского внимательно следивший за его становлением Б.Ярустовский квалифицировал как *«многоканальность творчества»*. Рядом с национально определёнными сочинениями (кроме названных – Соната для скрипки *solo* и Фортепианная соната), появляются композиции, в которых он много и систематически экспериментирует, овладевая новейшей технологией. Это были приёмы пуантистики и алеаторики, сонорные эффекты и новые способы звукоизвлечения («Диалоги» для квинтета духовых, «Антифоны» для струнного квартета) или урбанистическая стихия с привлечением для её воссоздания джазовых элементов (Концерт-буфф для камерного оркестра).

Своего рода промежуточный раздел составили камерно-вокальные сочинения (вокальные циклы «Польские строфы» и «Лирические строфы», а также вокальная сцена «Прощание с другом»), где фортепианное сопровождение основано преимущественно на сонорных приёмах, а вокальная партия, несмотря на обилие импровизационных ритмов и четвертитоновых опытов, многими точками соприкасается с национально определенной интонационной сферой.

Попутно следует заметить, что Слонимский с самого начала выступил одним из подвижников вокальной музыки, у которой в XX столетии была столь нелёгкая судьба. Можно утверждать, что для этого композитора вокальность – основа творчества (особенно, если учесть интенсивнейшее развёртывание оперного жанра в последующие десятилетия). Показателен в данном отношении пример Фортепианной сонаты, где наперекор ударной природе инструмента передано широкое дыхание вокальной стихии, воссозданы и распеты самые разнообразные слои русской песенности.

В формировании образного мира раннего Слонимского, как и в освоении фольклора, столь же активно действовал принцип избирательности. Он разрабатывал преимущественно две сферы: объёмная по своему масштабу и многообразию форм жизнь больших людских масс и довольно узкое по степени распространения, часто субъективизированное, психологически утончённое, а порой и рафинированное существование интеллектуальной элиты.

Но это вовсе не означает, что между отмеченными сферами нет точек соприкосновения. Напротив, оригинальность художественного метода Слонимского нередко состоит в том, что коренное, почвенное высвечивается сквозь призму высокоорганизованной духовной субстанции, а интеллектуальное корректируется с позиций народного эстетического идеала. Следовательно, происходит, условно говоря, «интеллектуализация» фольклора и «фольклоризация» чувств и мыслей современного интеллигента.

И это только одна из граней более широкого процесса взаимодействий в звуковой лексике Слонимского. Допустим, даже сугубо

крестьянское подаётся с ретушью, ассимилируя черты городской культуры, а сугубо городское нередко «приправлено» музыкальными элементами, характерными для бытования в крестьянской среде (см. на этот счёт ц.9 и 11 в Альтовой сюите и напротив – ц.22-23 Импровизаций из Концерта-буфф).

Или ещё один вариант: архаичный по своему происхождению напев трактуется в отчётливо современном плане (разработочное проведение второй темы Фортепианной сонаты – в экспозиции она изложена в *h-moll*), а подчёркнуто современное тематическое образование часто оказывается покоящимся на фундаменте пракультуры («Проходящая красotka» из «Хореографических миниатюр»).

Именно в таком скрещивании исторических, социальных и психологических «противоположностей», приводимых к идейно-стилистическому единству, и состоял во многом эффект художественного открытия в раннем творчестве Слонимского.

* * *

Если допустить, что исключительной прерогативой художественного творчества является своеобразие выражения, самобытность высказывания и проблема неповторимости, то в данном отношении музыка раннего Слонимского в высшей степени показательна. С полной отчётливостью это сказалось в сфере средств выразительности.

Огромные семантические возможности жанровой системы композитор внутренне сознавал буквально с первых своих самостоятельных шагов в искусстве и пользовался её знаковыми ориентирами самым активным образом. Причём по мере движения к «Виринее» всё большую значимость приобретали жанры, характерные для русского народного творчества, особенно для его хрестоматийной ветви: лирическая протяжная песня, хороводная, плясовая, причет, а также более современный пласт фольклора в разновидностях частушек, страдальных, припевок.

Отдельную «статью» составили песни молодецкие, разбойничьи и отчасти примыкающие к ним уличные и тюремные. Слонимский в

своей творческой практике объединил их понятием *песни вольницы*, и этот жанровый массив выглядит у него весьма единым в своей характерности.

Эффект художественного открытия в данной сфере нередко возникает на основе скрещивания и трансформации жанров. Так, протяжная песня претерпевает у Слонимского существенную метаморфозу. Он совершенно отказывается от унисонных кадансов на переменных устоях (например, на VII натуральной в миноре), акцентирует черты женских протяжных с их более ветвистой, «частой» ритмоинтонационностью, а самое главное – максимально динамизирует распев, что прежде всего сказывается в неожиданной для данного жанра упругости ритма и подвижности темпа.

По части жанровой гибридизации можно сослаться на несколько конкретных образцов из «Виринеи». В ее первом антракте использование частушечности в необычных ладовых условиях (лидофригийская структура) и в соединении с маршевостью подчеркивает демократическую сущность запечатленного здесь бурного социального процесса.

В следующем антракте сложный синтез трепака, галопа и современной ритмики призван передать настроение разгульного веселья, когда крестьянскими бабами овладевает единственное желание – хоть на время отстраниться от бесконечных, гнетущих тягот жизни.

Очень любопытен эпизод Аксины из 6-й картины оперы (ц.44), где в мелодии внешне все жанровые признаки плача, но её акцентированно «ползучий» рисунок в соответствующем контексте (вдалбливание остиной фигуры сопровождения, полиметрический эффект и полиладовость) тонко передают механизм сплетни и клеветы.

Оттолкнувшись от общеевропейских норм мажоро-минора ранний Слонимский проделал стремительную эволюцию к модальности (самым впечатляющим примером модальности нужно признать, вероятно, огромный «белоклавишный» хор «Мир прекрасен» из кантаты на стихи Блока). Можно выделить три важнейшие аспекта, которые рельефно подчёркивают индивидуальность его стиля: широкое и

многообразное использование диатоники, полиладовость и ладовая вариантность.

Свободно применяя любые разновидности диатоники, композитор опять-таки очень избирателен. Так, дорийский лад нельзя считать активно культивируемым в русской песенности. Однако, наблюдая эволюцию ладового мышления Слонимского, легко заметить возрастание удельного веса этого наклонения в такой прогрессии, что «Виринея», венчающая первое творческое десятилетие, без преувеличения может быть названа «дорийской» оперой.

Исключительное значение для стиля Слонимского имеет явление, разные качественные градации которого можно обозначить как ладовую переливчатость, «нейтральный» лад и полиладовость.

Используя мерцающую терцию, он добивается прояснения или омрачения колорита, что нередко перерастает в тонкую игру психологической светотени.

Особой психологической нюансировке служит и нейтрализация терции, что в темперированной музыке может имитироваться либо быстрой сменой большой и малой терций по горизонтали, либо одновременным сочетанием обеих терций по вертикали.

Полиладовость особенно эффективно используется композитором в такой фактуре, где мелодия выписана в мажоре, а сопровождение в одноимённом миноре, или наоборот. Дополнением к этому служат сверхоктавные звукоряды (своего рода полиладовость по горизонтали), в которых разные отрезки диапазона включают мажорные и минорные варианты тонической, а иногда и субдоминантовой терции.

Ладовая вариантность составляет существеннейшую черту стиля Слонимского, поскольку сплошь и рядом наблюдается исключительная ладовая мобильность даже внутри небольших фрагментов. Стоит заметить, что в отличие от фольклора других регионов именно в песнях Ленинградской области встречается подчас просто поразительная гибкость смены ладовых наклонений, и это дополнительно подтверждает конкретный характер влияния народного творчества на инди-

видуальную композиторскую манеру. Излюбленный Слонимским спектр переходов чаще всего колеблется в грациях ионийского, эолийского, лидийского, фригийского и, конечно же, дорийского «хромов», и еще до «Виринеи» эта техника была разработана с ювелирной тонкостью и предельным разнообразием.

Остаётся добавить, что в вокальной лирике, рассчитанной на высококвалифицированное исполнение, композитор широко употребляет микрохроматику, и мотивация её применения, как правило, определяется стремлением передать тончайшие оттенки человеческой эмоции, малейшие нюансы движений души.

* * *

В своих выступлениях в печати Слонимский неоднократно проводил мысль о свежей, выразительной мелодике как основе индивидуального почерка. Эти высказывания целиком можно отнести и к музыке самого композитора. Мелос – главное, определяющее начало его творчества, ведущий и наиболее содержательный компонент художественной ткани его произведений. Не случайно распев у него управляет гармоническими закономерностями, организует фактурные параметры, диктует многие формообразующие тенденции.

Чрезвычайно интересно проследить, как постепенно в сочинениях Слонимского складывались и отбирались типичные и очень индивидуальные мелодические обороты. Скажем, нисходящий хроматический ход в миноре от III ступени к тонике (иногда, в качестве варианта – от VII натуральной к квинте лада), который уже вполне сформировавшимся находим в Фортепианной сонате и в Хореографических миниатюрах (например, в номере «Минотавр»), становится в «Виринеи» важнейшей лейтинтонацией и в последующем закрепляется как вообще своего рода «лейтинтонация Слонимского». Многократное употребление подобных, ярко индивидуальных попевок, переходящих из опуса в опус, можно трактовать не иначе как сознательное культивирование особых примет своего стиля.

Параллельно поиску «своих» интонаций происходил процесс мелодического раскрепощения. Всё менее и менее «стеснялся» композитор в выражении чувств и мыслей через рельефный, а нередко и просто красивый распев, неуклонно усиливая напряжение мелодического тока. Две реплики с обсуждения премьеры «Виринеи» [3] красноречиво свидетельствуют о результате, которого добился он в этом направлении: *«Оперная публика истосковалась по мелосу, и партия Виринеи представляет великолепнейший пример того, как можно, решая образ по-новому, максимально насытить партию кантиленным пением»* (Б.Ярустовский); *«У нас есть много опер, где не слышишь пения не потому, что на сцене не поют, а из-за невыразительности музыки. В “Виринее” же всё время слышишь пение»* (Р.Леденев).

«Пение» у Слонимского это и широко практикуемая им внутрислоговая распевность, так как просодия (то есть слог против ноты) появляется у него крайне редко – либо в речитативах, либо в эпизодах плясового склада. Это и распевность как нескончаемый «разлив» мелоса с незаметными переходами от одной грани к другой (образцов множество – I часть Альтовой сюиты, Пассакалья из Скрипичной сонаты, органная Интерлюдия в кантате «Голос из хора» и т.д.). Это и распевность как особый способ развёртывания на основе одной или нескольких попевок, многообразно развиваемых и трансформируемых (к примеру, см. в «Виринее» ц.27 в 1-й картине, ц.73 во 2-й, ц.25 в 5-й).

И если у Мусоргского Слонимский учился претворять в мелос «говор человеческий», то от Римского-Корсакова им воспринят тот композиционный принцип, о котором он писал: *«Попевочный тематизм – совершенно новый и плодотворнейший для современной музыки тип сцепления кратких попевок, рожденный в недрах фольклора и впервые так ярко и последовательно расцветший в творчестве Римского-Корсакова»* [4].

Среди мелодических элементов определяющую роль в стиле композитора играют бесполутоновые, часто трихордные попевки.

Причём его творческая практика заставляет трактовать понятие «трихорд» шире обычного, то есть с выходом за пределы терции и кварты. Допустим, в великолепном распеве солирующего меццо-сопрано, открывающем «Голос из хора», трехступенные мотивы развиваются поначалу в русле нормативной трихордности, а затем объём интонирования раздвигается до квинты, сексты и даже септимы.

Обращает на себя внимание самое широкое использование кварто-квинтовой интервалики. Сцепление нескольких квартовых интонаций подряд в одном направлении или в волнообразном рисунке вообще стало характернейшей чертой почерка Слонимского (почти в гипертрофии находим это в вокальном цикле «Лирические строфы»). И, конечно же, напряженный тонус внутренней жизни современника потребовал интенсивного использования в мелодике различных скачков – прежде всего диссонантной интервалики больших септим и малых нон (например, в опере большая септима становится своего рода лейтинтервалом партии Виринеи).

С точки зрения роли мелодизма примечателен тот факт, что укрупненность интонации речитативов «Виринеи» (а это их главная и новая черта) достигается главным образом путем внедрения в них широкой кантилены. Преобладающая их часть построена таким образом и несёт в себе такую мелодическую оформленность, что при необходимости их нетрудно развить в полноценные мелодические структуры, и нередко композитор осуществляет это (примеры на выбор из каждой картины: ц.31 из 1-й, ц.21 из 2-й, ц.23 из 3-й, ц.29 из 4-й, ц.27 из 5-й, ц.11 из 6-й, ц.27 из 7-й).

В свою очередь, и речитатив влияет на кантилену. Это происходит как путем спорадического внедрения в мелодику речевых интонаций, так и путем присоединения к распеву чисто речитативных образований. Цель совершенно определённая – придать мелосу ощущение непосредственности переживания, заострить в нём конкретно-индивидуализированные черты. Так образуется гибкое взаимодействие речитатива и кантилены при её главенствующей роли и осязательном преобладании её удельного веса.

Это приближало к тому идеалу оперы, о котором Ю.Кремлев писал: *«Неправильно ставить вопрос – ариозная или речитативная опера является высшей и ценнейшей формой оперного искусства. Синтез всегда глубже и ценнее анализа. Поэтому ариозность обусловливает наиболее совершенные формы оперной музыки. Но синтез подлинно значителен только на основе анализа, поэтому оперный мелос, воспринявший правду речитатива и преодолевший разрозненные аналитические черты этой правды в обобщающем потоке распевности, способен обосновывать оперные образы высшего порядка»* [5].

* * *

Как уже отмечалось, мелодическая линия у Слонимского играет большую роль и в образовании вертикали. Прежде всего это сказывается в том, что вслед за мелодикой и гармонические последования тяготеют к ясно ощутимой напевности, связности рельефа. Прямая зависимость созвучий от мелодической линии проявляется в различного рода многослойных унисонах («утолщённая мелодия», «ленточное голосоведение»), которые применяются композитором довольно часто. Своего предельного выражения этот приём достигает в сцене 3 из 4-й картины «Виринеи», которая целиком построена на последовательном терцовом наращивании унисона, так что к её концу мелодия звучит в двенадцатитоновом параллельном изложении.

Гармония в музыке Слонимского зачастую выступает своеобразным резонатором мелодии. В этом отношении очень любопытны так называемые мелодико-гармонические лады, в которых аккордовое последование определяется не логикой функциональной гармонии, а отражает особенности рельефа мелодической линии. В подобных случаях те или иные вполне эмансипированные созвучия (обычно трезвучия), часто имеющие весьма отдалённую связь с основной тональностью, как бы раскрашивают движение мелодии.

Из других связей гармонии с мелодической стороной следует выделить то, что можно назвать принципом компенсации, когда сложный

мелодический рисунок опирается на простую, функционально чёткую гармонию, и наоборот – звучание простых диатонических попевок психологически усложняется диссонирующей вертикалью.

Подобно тому, как от сочинения к сочинению складывался отмеченный выше круг «слонимских» интонаций, так и в сфере гармонического языка происходил процесс кристаллизации определённых стилевых черт.

В числе характернейших последований – переливы мажорно-минорных тоник с дорийской субдоминантой, перемежаемые «матовыми» мерцаниями минорного трезвучия VI низкой. Или гармонические серии типа $t-S-\flat II$ (*с расщеплённой терцией*)– $t-DD-t$, где, как видим, широко и разветвлённо представлена субдоминантовая группа (DD в данном контексте также относится к этой функции) – это один из штрихов, свидетельствующих о существенной роли плагальности в музыке Слонимского.

Ещё один типичный образец встречаем в начальном номере «Песен вольницы». Не учитывая проходящих доминантсепт- и нонаккорда, получаем (для наглядности выписано буквенными обозначениями): $F-C-Es-C-As-C-Es-d$ (=квинтсектаккорд B)– $C-c-Es$. Как искусно избегает композитор основного $c-moll$ и в мелодии, и особенно в гармонии! Практически ни одного минорного трезвучия, даже заключительная тоника тут же переводится в аккорд III ступени.

Уже на приведённых примерах становится достаточно ясной роль минорных трезвучий в мажоре и мажорных (особенно S и DD) в миноре. Так вырастает целая гармоническая концепция омажоренного минора и оминоренного мажора. Сам композитор отчётливо признавал эту направленность своего гармонического стиля – хотя бы в том, как он настойчиво подчёркивал в «Казни Степана Разина» Д.Шостаковича [6] мажорно окрашенный минор (минор с несколькими мажорными трезвучиями) и минорно окрашенный мажор (мажор с несколькими минорными трезвучиями).

Этой гармонической диалектике противостоит постепенно оформившаяся к «Виринее» система, которую можно назвать кон-

цепцией предельного мажора и предельного минора. Её следует рассматривать как новый этап освоения мажоро-минора, и выражается она прежде всего в том, что дополнительное высветление мажора осуществляется введением мажорных трезвучий на III и VI ступенях, а омрачение минора – введением минорных трезвучий на тех же ступенях (отмеченный эффект усиливается за счёт трезвучий *DD*, *♭ II* и *♭ VI* в мажоре и минорных трезвучий *♭ II*, *♯III*, *VII* и *♯VII* в миноре).

Исходя из сказанного, нетрудно заметить, какую огромную роль в музыке Слонимского играют простейшие созвучия. Эмансипация и возрождение функций трезвучия на новом уровне – характернейшая черта его стиля.

Модернизация вертикали шла у Слонимского по двум путям: либо количественное и качественное усложнение терцовых структур, либо переход к аккордике нетерцового строения. В обоих случаях основной целью было одно и то же: «освежение» и обновление выразительных возможностей гармонии, усиление диссонирующего начала. Исключительную роль в формировании диссонирующей вертикали играли интервалы секунды и кварты.

Секунда могла использоваться в качестве самостоятельного выразительного средства (см. Фортепианную сонату и Прелюдию из Скрипичной сонаты), для придания гармонии большей плотности (посредством внедрения побочных тонов), для обострения созвучий («прилипшие» секунды-тритоны), в виде расщеплённых тонов (на тотальной реализации подобного приёма основан весь фонический эффект восьмой из «Песен вольницы») и для образования кластеров (любопытный образец находим в конце Канонической фуги из Концерта-буфф, где звуковая гроздь в объёме квинты представлена в виде всех составляющих её четвертитонов).

Переходя ко второму из важнейших для гармонической стилистики Слонимского интервалов, опять-таки следует подчеркнуть, что в обилии встречающийся в его музыке квартовый контур мелодики нередко организует и квартовость аккордики (яркий пример – ц.52 из 5-й картины «Виринеи»). Но, в свою очередь, и вертикаль, разраста-

ясь до гигантских квартовых наслоений, может воздействовать на характер горизонтали, как происходит это в Токкате из кантаты «Голос из хора».

Квартовые созвучия самых различных типов – основной, но не единственный вид нетерцовых структур. Нередко встречаются квинтаккорды и ещё чаще кварто-квинтовые образования. Чем экспрессивнее музыка, тем активнее вторгаются в эту диатонику тритоны, малые секунды и большие септимы, до предела обостряя образующиеся при этом аккорды разноинтервального состава.

Другой способ достижения приблизительно такого же эффекта – полифункциональность. Творческая практика Слонимского подтверждала правоту Ю.Тюлина, писавшего, что *«этот приём ценен именно тем, что вместо поисков всякого рода альтерационно-гармонических нагромождений открывает путь к новым выразительным средствам, иногда очень простым, опирающимся на ясную диатоническую основу»* [7].

В сочинениях композитора встречаем примеры разной степени сложности и диссонантной насыщенности полигармонических сочетаний. Особый вариант возникал, когда за определённой гранью полифункциональность перерастала в инотональную и иноладовую гармонизацию, вследствие чего фон как бы эмансипировался от основной мелодической линии (см. ц.88 во 2-й и ц.50 в 4-й картине оперы).

Своеобразной антитезой всякого рода «кабинетным» ухищрениям стало использование некоторых гармонических закономерностей, присущих современной бытовой музыке. Причем то, как это делалось ранним Слонимским, давно уже признано чрезвычайно ценным и плодотворным. Наводя мосты, соединяющие академические жанры с *«живой жизнью»* (В.Вересаев), и сохраняя дух воссоздаваемой реальности, композитор вводил те или иные штрихи и краски, с одной стороны, привносящие нечто от его индивидуальной манеры, а с другой – освобождающие гармонизацию (как и всё остальное) от налета массового стандарта и дурной эстрадности.

И вкратце о других ресурсах художественной выразительности в творчестве раннего Слонимского. Соотношение гомофонии и полифонии складывалось у него, несомненно, в пользу аккордового изложения. Но относительно невысокий процент «чистой» полифонии компенсировался общей полифонизацией звуковой ткани, линейностью гармонических построений. И характерно, что с быстрым усилением национальной определённости в его музыке укреплялось значение полифонических приёмов, связанных с закономерностями народного многоголосия.

Исключительную роль приобретает подголосочный склад. Причём очень широко используется тот его вид, когда побочные мелодические линии наделены достаточной самостоятельностью (первые развитые образцы такого рода находим в «Песнях вольницы»).

В очень рельефном качестве разрабатывал композитор и столь характерные для русской музыки принципы контрастной полифонии. Эта линия представлена преимущественно в его инструментальном творчестве, где практически не существует исполнительских трудностей по части интонирования. Дело в том, что техника такого контрапункта трактуется им в ярко современном ключе, а именно как сопоставление пластов разного содержания – нередко конфликтного (III часть Первой симфонии) или нарочито пародийного («Проходящая красotka» из Хореографических миниатюр). В этом случае весьма эффективным средством отчётливой дифференциации одного фактурного слоя от другого является политональность.

Метроритмические закономерности творчества Слонимского вполне соответствовали духу времени. Представлена в этой сфере и исключительная свобода, доходящая до предела, за которым начинается область акцентно-долевой деструкции (законченное выражение это получило в алеаторных опытах типа «Антифонов» для струнного квинтета), и есть моменты подчеркнуто рациональной организации движения (обычно она тем строже и однозначнее, чем сложнее рит-

мическая ткань или чем большее число исполнителей участвует в воспроизведении партитуры).

Эволюция ритма в рамках рассматриваемого этапа протекала следующим образом: начал композитор с простых, динамичных ритмов (цикл «Весна пришла», Альтовая сюита), затем прошёл через пору разного рода искусств (верх усложнений – Концерт-буфф), но чем ближе к «Виринее», тем метроритм становился яснее и рельефнее и тем всё большую значимость вновь приобретали простые, динамичные ритмы в их постоянном контрасте с ширью и привольным духом распевных эпизодов.

Ритм – важный компонент сочинений Слонимского, и подчас он может выступать едва ли не в самостоятельной функции (в этом отношении особенно показательна II часть Концерта-буфф). В ряде случаев ритм служит средством модернизации традиционных мелодических рельефов. Так, часто воссоздавая плавное, размеренное движение, композитор насыщает привычные формулы дробными ритмическими фигурами и синкопами, чем обостряет и динамизирует течение кантилены, а в ряде случаев переходит к большей или меньшей свободе импровизационного ритма.

Выводы, сделанные В.Холоповой в её исследовании о ритмических закономерностях музыки XX века, в полной мере приложимы и к творчеству Слонимского. В том числе самым эффективным образом он использует сочетание регулярной и нерегулярной ритмики, что создает впечатление *«силы и напряжённости, остроты и воли, а главное – внутреннюю динамику»* [8].

Самые общие черты фактуры сочинений композитора состоят в следующем: бережное отношение к каждому из компонентов музыкальной ткани, тщательное регулирование их взаимодействия, большое внимание отделке деталей. Теперь несколько слов о каждом отдельном виде фактуры.

Всеми силами стремясь к естественности вокального письма, Слонимский вместе с тем многое делал и для активного раздвижения его границ. Шло это по линии введения напряжённо-диссонантного

интонирования (в том числе сугубо инструментальной природы) и внедрения приемов немusыкальнoгo происхождения (например, говор, крик, хохот, свист и т.д.).

«Хор – это вокальный “оркестр”!» [4] – восклицает Слонимский, и возможности хорового симфонизма он с максимальной полнотой продемонстрировал в «Виринее», где хоры заняли бесспорно главенствующее место и по объёму (хор занят на сцене и звучит на протяжении двух третей оперы), и по значению (ведущая роль образа народа в конкретном и символическом плане), и по эмоциональному воздействию (здесь сосредоточены наибольшие удачи композитора). Особую специфику звуковой атмосфере придают два момента: значимость женского хора (не случайно он открывает оперу) с его мягким «трезвучным» колоритом и аскетический тон многочисленных религиозных хоров, чаще всего опирающихся на «суровую раскольничью кварту» (выражение С.Слонимского).

В хоровой палитре можно выделить несколько излюбленных композитором приёмов. Равнодушие к четырёхголосию естественно повело к двух- и трёхголосной аккордовой ткани. И если звучит смешанный хор, то мужские и женские партии нередко дублируют друг друга. Эта особенность народного многоголосия была в своё время подмечена Мусоргским и утвердилась в русской музыке в качестве простого, но действенного способа создания густой, насыщенной хоровой фактуры.

И второе – поиски нового Слонимский осуществлял прежде всего на пути смелого введения интонационных трудностей, не свойственных традиционному письму, вплоть до многосекундовых кластеров и пуантистики («Двадцатый век» из кантаты «Голос из хора»).

В отношении музыки Слонимского можно говорить о трёх типах оркестровки, каждый из которых продиктован тем или иным смысловым посылом: для произведений фольклорного характера, для композиций экспериментального рода и, наконец, для тех сочинений, которые соединяют содержательность, идущую от первого типа, и камер-

ность как тенденцию второго (вполне отчётливо это определилось в кантате «Голос из хора»).

Наряду с различиями все три типа оркестровки имеют немало общих черт, которые в совокупности составляют основу оркестрового стиля композитора: отсутствие дублировок, тяготение к точному и недвусмысленному распределению функций, стремление к простоте и ясности тембровых контрастов, к чёткой и даже резкой дифференциации оркестровых слоёв, предельная экономия средств (изложение в партитуре нередко ведётся на 3-5 строках), расширение оркестровой палитры посредством обильного введения специфических приёмов звукоизвлечения.

* * *

Высшим звеном, объединяющим различные ипостаси стиля Слонимского, являются законы драматургии, управляющие жизнью музыкальной ткани. Основополагающим из них является закон контраста, который действует на всевозможных уровнях – от контраста внутритематического до контраста самых больших частей целого (в композициях драматического плана контраст перерастает в конфликт сопоставляемых сущностей).

Закон контраста нередко дополняется своей антитезой – тенденцией к объединению противоположных начал (см. траекторию развёртывания контрастных образных сфер в «Песнях вольницы» и в Хореографических миниатюрах). Кроме того, действие закона контраста было бы, очевидно, излишне прямолинейным, если бы оно не смягчалось и уравнивалось действием принципа непрерывного развития.

Внешне почти каждый опус композитора представляет собой цепь отдельных фрагментов, номеров, сцен. Однако такое разделение существует скорее для удобства исполнения. Нередко сопряжение частей проводится посредством приёма *attacca*, но главным средством обеспечения непрерывности развития служит разомкнутость формы (впервые достигнуто в раннем вокальном цикле «Весна пришла»).

Среди драматургических компонентов ведущим для Слонимского является компонент, относящийся к интонационно-тематической сфере. Композитор пользуется и лейтмотивами, однако основное значение в его музыке приобретают лейтинтонации – вместе с многочисленными интонационными «перекличками» (своего рода эмбриональные лейтинтонации) и однородностью попевочных структур они составляют разветвлённую систему, благодаря которой осуществляется подспудное, ненавязчивое, но фундаментальное объединение музыкальной ткани. Эта интонационная микросистема дополняется макросистемой тематических арок, которые распределяются между ключевыми пунктами взаимодействия сил действия и контрдействия.

Коротко о некоторых других драматургических компонентах. Почти каждое произведение Слонимского имеет свой индивидуальный ритм или группу контрастных ритмов, что определяет своё место этого сочинения в череде других. Роль этого фактора бывает порой настолько значительна, что слушательское восприятие может реагировать на него подобно тому, как откликнулась М.Сабинина на первую постановку «Виринеи»: *«Драматургия ритма является здесь тем упругим каркасом, который держит всё здание оперы и помогает объединению всех музыкально-сценических элементов спектакля в единое целое»* [3].

Тембровая драматургия Слонимского обнаруживает пристрастие к резким сопоставлениям на любом уровне пространственного масштаба – от рельефного разграничения крупных разделов до буквально единичного такта. Примечательна характеристически точная дифференциация лейттембров в опере: Виринея – струнные, Мокеиха – труба *frullato*, Федот – тромбон, Молодой солдат – баян и т.д.

Практически каждый из только что названных и всех других компонентов драматургии может использоваться либо в самостоятельном, «монопольном» качестве, либо в сочетании нескольких составляющих с различной смысловой нагрузкой на них, либо в полном комплексе для осуществления «тотального» воздействия. В связи с этим необходимо отметить одно из больших достижений Слонимского

го – стремление и умение определить опорные точки драматургического целого и всеми средствами выявить эту их значимость. В такие моменты вступает в свои права то, что можно назвать принципом концентрированного воздействия на слушателя.

Так, в «Песнях вольницы» исходный контраст двух линий – «женской» и «мужской» – реализован по всем направлениям:

- жанровость (протяжная с элементами причета – молодецкая, плясовая);
- ладовые особенности (изысканность, хроматизация – простота, диатоничность);
- метод мелодического развития (вариантность, постепенность – стремительность, спонтанность);
- ритм (прихотливый, речевой – чёткий, энергичный, «формульный»);
- фактура (подголосочность – гомофонно-гармонический склад).

Всё сказанное о драматургии свое высшее выражение на раннем этапе творчества получило в «Виринее», где собственно музыкальные закономерности обогащены отдельными качествами, идущими от современной литературной драмы и кинематографа.

* * *

Если оттолкнуться от мысли А.Сохора [9] о постоянном сосуществовании и взаимодействии в русской музыке двух линий – пушкинской (преобладающее утверждение) и лермонтовской (преобладающее отрицание, горькое раздумье над несовершенством мира и человека), то Слонимского, вероятно, следует отнести к первой линии с её эстетическими традициями Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Прокофьева (в скобках заметим, что впоследствии лермонтовская линия становилась всё заметнее).

Пушкинское, мужественно-активное, светлое начало стало доминантой его творчества с первых самостоятельных шагов. Это доказывают и общий жизнерадостный тонус подавляющего большинства

сочинений, и характернейшие финальные их разделы, которые бывают двух типов: либо утверждение мажорной тоники (см. прорыв *C-dur* в напряжённейших по своему образному строю «Антифонах» для струнного квартета), либо длительное истаивание заключительного тона, своего рода переход из субъективного, земного в категории вечного и непреходящего – таковы коды в Скрипичной сонате (до трех *piano*), в последней из «Песен вольницы» (до четырех *piano*), в Фортепианной сонате (до пяти *piano*) и многократно повторяемое на бесконечном *diminuendo* слово «жизнь» в кантате «Голос из хора».

И стоит напомнить оценку, данную М.Таракановым трактовке финала этой кантаты, написанного на блоковские стихи, давшие название произведению: «*Нужно отдать должное Слонимскому – он сумел найти благородно-сдержанный, мужественный тон, избежать унылой элегичности, неизбежной при поверхностном прочтении этого стихотворения*» [10].

Ещё одно качество стиля Слонимского, которое складывалось в его раннем творчестве – демократическая направленность. Этому служит чёткость, ясность как отдельных компонентов, так и композиционной структуры в целом. В большинстве сочинений композитор широко пользуется крупным штрихом. Одновременно условием и следствием этого является определяющая роль рельефного, яркого, легко воспринимаемого тематизма.

Внимание к аудитории сказывается и в умеренном употреблении новейших музыкальных средств. Технологические эксперименты выносятся в область специфической сферы творчества (как правило, это камерно-вокальная лирика и камерный инструментализм), и композитор не стремится навязать подобные сочинения широкому кругу слушателей. Так обеспечивается и выход к большой слушательской среде, и выполнение специфических художественных задач.

Правомерно говорить о высокой степени индивидуального, что сказывается в обилии эвристических моментов в музыке рассмотренного десятилетия. Композитор отчётливо понимал ценность самобытного в искусстве и заботливо культивировал это в своём творче-

стве. Нестандартность мышления проецировалась и на выбор тем, образов, сюжетов, и на стремление придать национальному началу свежее, неповторимое звучание, и на неустанные тембровые искания. Во всём этом проявлялась столь присущая Слонимскому осознанность творческого процесса. Вспоминаются сказанные тогда слова его ближайшего коллеги Б.Тищенко: *«Стиль Слонимского является своеобразнейшим синтезом русской народно-песенной основы с блестящим композиторским мастерством, происходящим от удивительных аналитических свойств ума композитора»* [11].

Если в продолжение этой мысли попытаться определить секрет обаяния музыкальной поэтики раннего Слонимского, то, наверное, прежде всего следует отметить следующее: интеллектуализм, но при этом и эмоциональная непосредственность; большое знание о мире, его красоте и грехах и вместе с тем высокое целомудрие. Прочтите авторское предисловие к вокальной сцене «Прощание с другом» – как много там трогательной доверчивости и чистосердечия! И эта вера в человека, в светлые жизненные идеалы корректируется с позиций мужественного, сурового, трезвого мироотношения, а позднее творчество в немалой степени окрашено в трагические тона. Вот в чем, наверное, почвенные основания свежести, притягательности и внутренней силы музыки Сергея Слонимского.

Библиография

1. Глебов И. Книга о Стравинском. – Л., 1929.
2. Слонимский С. Новые имена – новые надежды // Советская музыка. 1965, № 9.
3. На обсуждении «Виринеи» С.Слонимского // Советская музыка. 1968, № 4.
4. Слонимский С. Искусство живое, современное // Советская музыка. 1969, № 3.
5. Вопросы теории и эстетики музыки. – М.–Л., 1964. Вып.3.
6. Слонимский С. Победа Стеньки Разина // Советская музыка. 1965, № 4.

7. Теоретические проблемы музыки XX века. – М., 1967.
8. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М., 1971.
9. Вопросы теории и эстетики музыки. – М.–Л., 1965. Вып.4.
10. *Тараканов М.* Талант в развитии // Советская музыка. 1967, № 10.
11. *Тищенко Б.* Сергей Слонимский // Советская культура. 1965, 25 ноября.

Два «иноземных» сюжета

«*Нам внятно всё*» – так почти за полстолетия до полноправного вхождения Сергея Слонимского в большое искусство говорил в поэме «Скифы» об удивительной особенности менталитета русского человека Александр Блок. Оба они – и поэт, и композитор – уроженцы Петербурга, где национальное и планетарное сплелись в неразрывном мировоззренческом и художественном сплаве.

В творчестве Сергея Слонимского самобытной разработкой отечественной народно-национальной стихии (начиная с «Песен вольницы» и «Виринеи») постоянно сопутствовал неостывающий интерес к тому, чем живёт человечество за пределами России. Это мог быть представленный в разных ипостасях Древний Восток («Прощание с другом в пустыне», «Песнь песней», «Монологи», «Один день жизни») и ещё чаще Западная Европа любых исторических эпох (от античных «Антигоны», «Царя Иксиона» и «Четырёх стасимов» из Софокла через шекспировские «Гамлет» и «Король Лир» и далее к современности).

В качестве разноплановых примеров обращения композитора к инонациональной тематике рассмотрим две музыкально-театральные партитуры – балет «Икар» и оперу «Мария Стюарт».

Сюжет первый. «Икар»

Его музыка в clavire была закончена в 1966 году (с частичным использованием ранее написанных оркестрового Концерта-буфф и Диалогов для квинтета духовых), партитура готовилась к премьере 1971 года, а окончательная версия создавалась к постановке Владимира Васильева в 1976-м. Исходное либретто известного балетоведа Юрия Слонимского в этой постановке также получило новую редакцию выдающегося танцовщика, исполнившего главную партию.

В их свободной обработке хрестоматийная легенда мифологических времён оказалась развёрнутой в этическую плоскость сопоставления двух моделей существования: жизнь, отданная творчеству и воплощению высокой мечты, и жизнь, растраченная на мишуру властолюбия и плотоядных утех. Эта антитеза раскрывается в последовательности пяти картин: Мечта, Крылья, Искушение, Одиночество, Полёт.

Икара с его дерзновенным стремлением и тех, кто верит в него, отличает в музыкальном воплощении аура нравственной чистоты и возвышенности. И именно прежде всего лейттемы, связанные с образом мечты о полёте в надзвёздные выси, озвучивает вокализирующий хор, что сразу же ассоциируется с театром древнегреческой Античности.

Ещё одна фоническая ассоциация возникает при восприятии другой лейттемы, появляющейся в драматургически ключевой ситуацииковки крыльев. Вероятно, для самого композитора этот момент невольно перекликался с суровой героикой эпизодаковки меча в вагнеровском «Зигфриде». Подобные моменты становятся узловыми в балете, утверждая значимость усилий воли, действенных преодолений, напряжённой созидательной энергии, исполненной динамизма и решимости (характерна одна из ремарок – *Allegro risoluto*).

Периферию основной смысловой линии составляют лирические сцены и дионисийская стихия. Лиризм здесь носит преимущественно созерцательный характер, и соответственно тому в звуковой ткани превалирует импрессивность хрупких, прозрачных, рафинированных красок (впервые со всей очевидностью в Дуэте Икара и Девушки). Дионисийство воссоздано поистине вдохновенно, передавая праздничную гедонию живо, ярко, свежо, с будоражащим азартом, в прихотливо-игровых ритмах и на чисто дансантажной основе. Отдельные сцены такого рода выделяются звончатым, радужным, живописным колоритом (например, «Игра девушек» с фигурационными узорами *Piano*, колокольчиков и треугольника).

Сразу же заметим, что в характеристике Архонта, правителя острова, и его окружения в противовес звучанию хора, струнных и

солирующих деревянных резким контрастом преподносятся тяжёлая медь (тромбон, туба) и ударные. Всё в этой образной сфере базируется на сугубо жанровой основе с активной ролью созвучий секунд и тритонов, с топочущими ритмами выплясываний и гротескной изломанностью подчёркнуто инструментальной мелодики (в числе кульминаций – вакханалия во дворце Архонта). Основные грани в сатирической обрисовке этой камарильи: «волчья» мораль, вызывающая грубость, жёсткая экспансивность, агрессивная бравада, злая буффонада, глумливое озорство, издевательское поношение – примечателен в этом отношении эпизод с пронзительно свистящими *Piccoli*, где Архонт и его слуги стреляют из луков в летящего Икара.

Как видим, дифференциация образных полюсов «позитив – негатив» очерчена предельно резко. И это уже само по себе определяет их кардинальное противостояние и неизбежное столкновение в сценах-поединках (одна из них – «Борьба за крылья»). Широко разветвлённая система лейттем и лейтмотивов в своём чётко выверенном развитии нацелена на то, чтобы показать упорное сопротивление злу. И даже в ситуации катастрофы после реквиема над телом умирающего Икара повествование увенчано сурово-драматической токкатой энергии преодоления и созидания, устремлённой в будущее.

Под покровом античного мифа в балете Сергея Слонимского легко обнаруживается соотнесённость с современностью. Это предопределяется всей суммой используемых средств выразительности. Общий остродинамичный пульс музыкальной ткани, её пронизанность оstinatными ритмами, а в целом ряде разделов (особенно в последних трёх картинах) идущий от кинематографа монтаж лаконичных «кадров», сонорные эффекты и приёмы пуантистики, широкое применение квартовой вертикали, аккордики кластерного типа и четвертитоновости, до изощрённости развитой ладогармонический язык (к примеру, в ц.4 сцены «Клятва Икара» *fis-moll* представлен последовательностью *H-G-H-d-D-H-G-H-d-D-H-G-d-Es-e-b-fis*), до предела усложнённая и прихотливая нетрадиционная метрика (допустим, в «Лесной сцене» её игра выглядит как череда 9/8, 7/8, 8/8, 11/8,

6/8, 5/8, 3/4, 3/8, 2/4) – всё это наглядно иллюстрирует принадлежность нашему времени.

Можно говорить даже более конкретно: через образность «Икара» в интернациональном срезе портретируется молодёжная среда 1960-х годов, так много значившая для кардинально обновлявшегося мира тех лет. И хорошо просматривается присущее этой среде расхождение на безусловно привлекательное (чистота помыслов, стремление к неизведанному, горение романтической мечтой) и во многих отношениях настораживающее (бravaда «прожжённой» прагматики, нигилистический скепсис, эпатирующие выходки и т.д.). Но в конечном счёте через противоречивое переплетение того и другого это произведение поведало о свободной игре молодых сил и о диапазоне возможностей человека, входившего в историческое измерение второй половины XX века.

Сюжет второй. «Мария Стюарт»

В основных чертах эта опера была написана в 1978 году и окончательно завершена к постановке в 1981-м. Либретто по роману Стефана Цвейга составил большой знаток зарубежной старины Яков Гордин, который в кратком историческом очерке из программки к спектаклю пишет о героине следующее.

«Есть в мировой истории персонажи, жизнь которых сразу после их смерти становится легендой и занимает воображение многих поколений. Не всегда это происходит потому, что действующее лицо по величию своего ума и души, по значимости своих замыслов заслуживает такой участи. Бывает, что грандиозные исторические силы, которые стоят за этим человеком и выносят его на авансцену эпохи, придают масштаб его словам и делам, величие или трагизм его поступкам и их последствиям.

К числу таких персонажей относится Мария Стюарт. Она была красива, образована, талантлива, обаятельна, вполне возможно – по-человечески добра и благородна. Но парадокс истории заключается в том, что победа романтической красавицы Марии над проза-

ической дурнушкой Елизаветой означала бы победу кровавого фанатика Филиппа II, вдохновителя инквизиционного террора, и герцогов Гизов, организаторов Варфоломеевской ночи. Борьба Елизаветы и Марии оказалась, таким образом, столкновением двух гигантских политических миров. Неопытная, безответственная, не понимающая духа страны и политической реальности, Мария оказалась меж двух столкнувшихся исторических громад. И они раздавили её...»

Либретто, написанное по канве реальных событий XVI века, главной осью драматургии делает соперничество Марии Стюарт, королевы Шотландии, и Елизаветы, королевы Англии. Вокруг этой оси сплетается множественный запутанный клубок разнонаправленных интересов и мотиваций, образующих хаос расползающегося на отдельные лоскутья жизненного калейдоскопа.

Одну из ведущих линий в этом столпотворении олицетворяет власть признанная, «законная». Для Британских островов в целом её представляет Елизавета, которая изъясняется в дворцовом стиле старинной музыки с чертами церемонности и велеречивости. Однако при соблюдении статуса условностей и приличий, при поддержании общепринятых предписаний, английской королеве нельзя отказать в вызывающих уважение величавости и сдержанности – свои суждения она всегда произносит ровно, спокойно, нередко в «олимпийском» тоне, что сообщает им впечатление умудрённости.

Для Шотландии того времени единственным устоем оказалась реформатская церковь, и её блюстителем стал проповедник-кальвинист Джон Нокс. Непримируемый враг католички Марии Стюарт, в которой он видит смертельную угрозу благочестию нации, Нокс выступает в качестве карающей десницы, бесстрашно извергая в адрес королевы яростные инвективы и злобные проклятья. Диапазон оттенков речи этого фанатика религиозной идеи простирается в диапазоне от поучающей сурово-истовой молитвенности до неистовых взываний-заклятий. Используя его власть над душами пуритан, к нему из своих корыстных соображений присоединяются шотландские бароны, и тогда их интонирование также сближается с мелодикой хорального типа.

Другая и, пожалуй, ещё более важная для данной оперы сюжетная линия связана с судьбами тех, кто делает попытку низложить существующую власть: лорд Босуэл хочет утвердиться на престоле в стремлении обеспечить разорённой Шотландии благополучие, Мария Стюарт мечтает вернуть Британию в лоно католичества, а заодно, имея некоторые наследственные права, заполучить английскую корону. Оба они по-своему обаятельны, но их притязания не лишены авантюризма, и они (особенно Мария) не располагают необходимой опорой в окружающем их мире.

Главное оружие Марии – её красота, несколько холодная и амбициозная в желании обольщать очарованием женственности и тем самым властвовать над людьми. В цепи её разноплановых монологов и ариозо запечатлены и нежная, трогательная меланхолия (выдержанная в мадригальной манере «Вечерняя песня»), и капризное своеобразие, и острый психологизм душевных терзаний (с её молчаливого согласия заговорщики убивают навязанного ей супруга).

Подстать королеве, её утончённости и изысканному благородству прибывшие с ней из Франции поэт Шательяр и итальянский музыкант Риччо, выполнявший обязанности секретаря Марии. Первого казнят за то, что он в порыве экстатической страсти позволил себе публично признаться в любви к королеве, второго – по подозрению в его интимной связи с нею.

Так, лишённая ближайшего окружения и отторгаемая народом, Мария оказывается совершенно беззащитной. Её последней надеждой становится Босуэл, которого она действительно полюбила и которому отдала свою руку. После их поражения низвергнутая Мария пребывает в покорном смирении перед предначертанным и завершает свой путь на эшафоте. Став жертвой, она вызывает безусловное сострадание, обретая статус романтической легенды.

Примечателен и образ Босуэла – этого, по замечанию композитора, «супермена XVI века». В нём привлекают прямодушие, открытый характер, решимость, отвага, натиск рыцаря меча, без страха и упрёка (суровая экспансия маршевых ритмов, угловатых интонаций,

квартиры вертикали). Свойственный ему культ силы и активного действия приводит к тому, что, будучи поверженным и находясь в тюремном застенке, он в приступах бессильного бешенства сходит с ума («Я волк и я в капкане»).

В расстановке сил двух основных лагерей обращает на себя внимание рельефность и острота чётко дифференцированной обрисовки характеров и социальных групп, что подчёркнуто использованием лейттембров. Основные из них: Елизавета – чембало (вёрджинел), Нокс – четыре тромбона, Мария – флейта и арфа (имитирует лютню). Эта дифференцированность позволяет со всей остротой воссоздать редкий для оперного жанра тип политической драмы с чертами «кровавого триллера» (четыре гибельных исхода и безумие одного из главных героев).

Перед нами, что называется, «мадридский двор» со всей его подноготной: сановная спесь и фанфаронство «позолоченных нулей» (одна из реплик в тексте оперы), бесконечные распри, рознь и раздор, коварство, предательство и змеиный яд лстивых речей, наветы, клевета, плетение козней и паутины интриг, господство холодного расчёта (в этом отношении выделяется мрачная фигура жёсткого функционера правопорядка Рутвена, который «святее самого папы»). Верх одерживают в конечном счёте именно изворотливые, подлые души, хотя на примере судьбы Марии и Босуэла подспудно высвечивается и мысль о почти неминуемом крахе завышенных притязаний.

За фасадом жизни «верхнего эшелона» почти фоном присутствует народ Шотландии. Он практически не вмешивается в происходящее – только наблюдает и комментирует, причём очень двояко, главным образом устами Весёлого скальда и Грустного скальда. Музыкальный критик А.Кенигсберг в своём отклике на премьеру оперы правомерно усомнилась в верности такого обозначения, поскольку скальды – народные певцы в Исландии и Скандинавии, в то время как на Британских островах их именовали бардами.

Весёлый скальд под шутовской маской выражает позицию категорического неприятия любой власти, в том числе коронованной Ма-

рии с её ненавистным католицизмом и повинной в убийстве мужа-короля. Он злорадно потешается над верхами, ёрничает и глумится, ироничный излом его поношений идёт от терпкой музыки балагана с его разбитными плясовыми ритмами. Всё это заложено уже в первой песне, обращённой к въезжающей в Эдинбург Марии (*«Откуда привалило столько красоты нам, неумытым скотам?»*).

Грустный скальд пребывает в горьких раздумьях о зряшной круговерти сильных мира сего и о злодействах, творимых на земле (в согласии с ним хор в тревожном недоумении скандирует: *«Что происходит в стране?»*). В его подчёркнуто благородных по тону высказываниях светит человеческое сочувствие к жертвам политических ристалищ и звучит голос совести, а главное – утверждается вера в непреходящие позитивные начала бытия. Заключительная сцена Грустного скальда с хором воспринимается как покойно-эпический гимн во имя незыблемости народно-национальной тверди: *«Но душу му́кой не сломить: душа жива и будет жить... Пускай проходят короли, но вечен дух моей земли»*.

В опере «Мария Стюарт» исторический и национальный колорит атрибутирован весьма основательно. В ходе подготовки к её созданию композитор самым внимательным образом проштудировал 16 томов шотландской народной музыки, и это хорошо чувствуется (хотя из неё введены всего две цитаты): имитация волыночного бурдона, параллелизм «пустых» квинт, мажоро-минорные созвучия на I, VI и VII ступенях, обращённый пунктирный ритм, главенствующая опора на духовые, нарочито грубое и пронзительное звучание «варварских» плясок народной толпы (первый из таких эпизодов сопровождается ремаркой *«На сцене волынки, дудки и барабаны»*).

Вполне оправдан авторский подзаголовок произведения *«опера-баллада»*, поскольку достаточно широко представлен характерный для шотландской старины балладный жанр (песни Грустного скальда и две баллады Босуэла – «На поле вересковом», «Баллада о соколе»), и есть несомненные черты, идущие от английской балладной оперы. В сфере придворного быта вводятся соответствующие танцевальные

жанры (гальярда, павана), музыка чембало, сопровождающая высказывания Елизаветы, близка к стилю вёрджинелистов, а в характеристике Марии и её окружения самым широким образом используются ресурсы мадригальной манеры, включая приметы *lamento* (например, в первой ариетте Марии). По-своему примечательна сцена «Проклятие Марии» (гнев королевы адресован убийцам близких ей людей), основанная на синтезе речитации в духе *stile concitato* Монтеверди и арий мести из опер-сериа.

При всей многоплановости обрисовки эпохи и её жизненного уклада не менее отчётлива и явная актуализация сюжетной канвы. Возвращаясь к характерной для «Марии Стюарт» балладности, можно заметить, что композитор корректно привносит в неё элементы, свойственные рок-песенности «Beatles», в монологах Босуэла довольно многое идёт от музыки вестернов и ковбойских фильмов, а по различным другим линиям – от французской эстрадной шансон и порой даже от гитарных песен российских бардов.

Из других веяний времени создания оперы – хорошо ощутимая ориентация на принципы формировавшегося с середины 1970-х годов неоромантизма: это и возвращение к некоторым традициям романтической оперы XIX века, и стремление всё основать на мелосе, практически исключая декламационное интонирование (кстати, в согласии с этим и либретто написано в стихах). Наконец, как и в балете «Икар», современность ярко заявляет о себе через событийную насыщенность, что потребовало монтажной драматургии в соединении кратких, резко контрастных «кадров» (к тому же здесь применяется киноприём «наплыва»).

В более общем плане на рассматриваемую оперу проецируется свойственная второй половине 1970-х годов проблематика: драма личности, связанная с крахом романтических стремлений и иллюзий (аналогия тому очевидна, к примеру, в рок-операх А.Рыбникова того же времени), и полное разочарование в эффективности социально-политической системы нашей страны, вступавшей в полосу стагнации.

Блики времени

Опыт вербально-семантического осмысления

В 1958 году появилась Первая симфония Сергея Михайловича Слонимского. И вот не так давно композитор показывал своё новое крупное сочинение – Девятую симфонию (1988 год). Таким образом, за плечами ленинградского мастера три десятилетия творчества. Многообразие затронутых тем, практически полный охват существующих музыкальных жанров, использование контрастных стилизованных манер... Но главное в том, что произведения этого художника заключают в себе память о 1960-х, 1970-х и 1980-х годах нашего столетия... Не в текстах, сюжетах, программах, но в самой звуковой сути музыки выдающегося композитора. Попытаемся в словах передать эту суть.

Примерно с середины 1950-х годов в нашем музыкальном искусстве всё явственней стал звучать голос совсем молодого тогда композиторского поколения. Родион Щедрин, Андрей Петров, Альфред Шнитке и другие, ещё во многом следуя по стопам старших коллег, порой в чём-то опережали их, интуитивно нащупывая новые художественные идеи. Для Сергея Слонимского это новое в те годы было связано с тонкой лирикой души, с порывом к свежести и непосредственности чувств, с раскрепощённостью жизненных проявлений, что подчас выходило за рамки, очерченные общепринятыми табу.

Первые крупные достижения композитора относятся к **началу 1960-х**. И с тех пор его искусство неизменно привлекает к себе пристальное внимание многих любителей музыки. Обратимся же вкратце к каждому из наиболее важных произведений, созданных Слонимским.

«Песни вольницы», вокально-симфонический цикл (1959–1961).

Ярко предстаёт перед нами натура красивая, гордая, сильная, свободная в своих чувствах и действиях. Пусть не лишена она грубоватой прямолинейности, пусть сопутствует ей дух вызова, но есть в её хмельной радости властная притягательность истинно мужского начала. То были звёздные часы распрямившего плечи человека. Казалось, нет ему пределов, стеснений, запретов.

Но очевидно, существует у жизни суровый закон: подрезать крылья всему, что слишком вольно и широко. И в чём-то этот закон, возможно, справедлив. Ведь и вольница, о которой идёт речь, со временем переступает меру допустимого, оборачиваясь разбойным разгулом. Вот почему рано или поздно охватывает предчувствие неизбежной расплаты за чрезмерную раскованность души и тела. Праздник молодой жизни неотвратимо отходит, уступая место тоске и подавленности.

Соната для фортепиано (1962).

Словно из самых глубин национального бытия, от первородных его корней пророс этот характер. Недюжинный, величавый, недаром так подолгу пребывает он в медлительном, просветлённо-строгом раздумье. Характер очень цельный, основа чему – нерасторжимое согласие с народным жизнеощущением, с миром нетронутой природы.

Но вот тесной толпой обступают соблазны века нынешнего. Жёсткий динамизм, нервная импульсивность, изощрения ума, разъедающая рефлексия – это ли не приметы эпохи урбанизма? Закружилась круговерть, замелькали, перебивая друг друга, обрывки, осколки, и всё это выливается в сомнительную суету.

Исподволь приходит понимание бесцельности траты душевной энергии. И когда, наконец, удаётся пробиться сквозь ворох наслоений, оттеснить тщету сиюминутного, оказывается, что для подлинного время ушло, силы уже не те. Особенно казнит происшедшее своей

необратимостью. Вот откуда не просто усталость, а почти стрессовая горечь опустошения.

«Голос из хора», кантата (1964).

Мир раскололся на *«две вещи несовместные»*. Существует нечто прекрасное, нетленное, сомнению не подлежащее. Приподнятость, чистота, глубокая одухотворённость помыслов и деяний, стремление к идеальному, соединение мудрого знания о мире с весенней свежестью чувств – всё говорит об истинном и непреходящем.

Но рядом присутствует и иное, прямо противоположное. Вызывающая грубость, уничтожающий скепсис, цинизм, разгул агрессивных побуждений, доходящий до массового бешенства и навязывающий идею стадности – таким в своих крайних формах предстаёт бунт против красоты, человечности. Причём натиск нигилистических инстинктов оснащён, что называется, по последнему слову науки и техники, и это заставляет говорить об «индустриальном варварстве».

Налицо резко выраженное расслоение бытия, в котором таится тревожное предостережение: извечным основам жизни и гуманизма грозит разрушение.

«Икар», балет (1966).

Здесь можно найти один из ответов на вопрос, какой была молодость 1960-х годов. Пафос высоких стремлений, гражданственных помыслов, горделивых дерзаний. Огромный заряд энергии, способной к упорным восхождениям и настойчивым преодолениям. И в то же время поэзия мечтаний и тихой, хрупкой лирики. Словом, живость и динамизм, азартно-праздничное ощущение жизни, свежесть и непосредственность её видения, пусть в чём-то и с налётом наивности.

Но есть в этом портрете и другие штрихи. Злое озорство, ироничный излом прожжённого прагматизма, наглая издёвка, изощрённое надругательство – так выглядят волчьи повадки молодого хищника. И если «позитив» вступает с ним в единоборство, приходится нелегко: наносятся болезненные раны, рушится задуманное.

Однако это скорее фиксируется, чем переживается. Срабатывает защитный механизм юности, которой не свойственно унывать, так как кажется, что всё ещё впереди. Остаётся добавить, что национальные приметы сведены здесь к минимуму, поэтому перед нами, без сомнения, образ молодого горожанина общеевропейского типа.

«Виринея», опера (1967).

Столкнулись в жизни народной, в народном характере противоположные свойства.

С одной стороны, воплотилось в человеке красивое и вольное. Красивое сказалось в нежности, мягкости, душевной теплоте, в тонкости и чистоте чувств. Вольное – в гордом, независимом нраве, в бурлении мятежной силы, которой многое подвластно.

С другой же стороны, видны людская заурядность, ханжеское смирение, слепая злоба и крикливая брань, пьянство и блуд. Всё это липнет к лучшему в человеке, путается в ногах, изводит дрызгами и мелкотой.

Да и время нескладное – распри, раздоры, всё в укладе ломается, трещит. До красоты ли в этой смуте? Хотя, пожалуй, и в другие времена неприятно ей на земле. Только начнёт раскрываться душа навстречу добру и счастью, а уж стягивает её обруч тревожных предчувствий, охватывает холодок несбыточности.

Но есть у этой печали свой свет – что бы там ни было, а главной силой притяжения были и остаются для людей воля и красота. Только в них являет себя истинный лик человеческий.

Только что подмеченная особенность в полной мере относится к большой серии опусов, в которых нашёл отражение интеллектуализм 1960-х годов. Центром становится именно внутренний мир свободно, неординарно мыслящего и чувствующего интеллектуала, находящегося в резко выраженной оппозиции к обыденному, приземлённому, стереотипному.

Многое насквозь субъективно. Превыше всего ценится неповторимо-индивидуальный ракурс, уникальность проявлений, обострён-

ная чувствительность душевной организации, спонтанность побуждений и реакций. Отсюда изыск мысли и чувства, их нервная импульсивность, рафинированная утончённость.

Подобная настроенность логически подводит к демонстративному эгоцентризму: личность замкнута на себе, её интересует прежде всего самовыражение и желание утвердить собственную исключительность.

Признавая безусловную оригинальность такой фигуры, без особого энтузиазма воспринимаешь исходящие от неё претенциозность, язвительный сарказм, рационалистическую отчуждённость. Только изредка на этой специфической почве возникали прорывы к существенным достижениям (Соната для скрипки *solo* 1960, Концерт-буфф для камерного оркестра 1964, Антифоны для струнного квартета 1969).

* * *

Следующий этап творчества Слонимского приходится на **первую половину 1970-х годов**. В произведениях данного этапа получили своеобразное отражение некоторые весьма характерные для того времени тенденции. Это прежде всего стремление отвлечься от проблем, драм, напряжений, а также развлечься всем, что может предложить современная цивилизация.

Вариант первый – вернуться в детство, заново увидеть мир через его призму, омыться свежестью его простодушных радостей (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни» 1971).

Вариант второй – окунуться в шумную жизнь вечернего города с его бодрящим ритмом, эксцентричными увеселениями, широким выбором «кайфа» (Концерт для бит-группы с оркестром, 1973).

Вариант третий – совершить путешествие в далёкую старину, примерить платье тех времён и разыграть представление, где нежные любовные серенады перемежаются шутовскими бурлесками (вокально-инструментальная сюита «Песни трубадуров» 1975)...

Но вот уже позади это своеобразное интермеццо, и приходят проблемы второй половины 1970-х. Очень по-разному они преломились в двух произведениях 1978 года.

Вторая симфония.

Основные жизненные потери – в девальвации духовности. От былой яркости и неординарности остались слабые отзвуки. Изредка делаются попытки взбодриться, поднять голос, заявить о себе, но всё это только видимость мысли, действия, значительности. А по сути – внутреннее измельчание, потеря ориентиров. Отсюда – движение по инерции, без стержня и озарения.

Но природа, как известно, не терпит пустоты. Брешь, пробитая в корпусе подлинных ценностей, тут же заполняется мутным потоком суррогата. За крикливым нахрапом, разбитной дешёвкой, хищным оскалом нетрудно распознать личину мещанина последней генерации. Но в чём не откажешь ему, так это в цепкой хватке, в умении жить «на полную катушку».

Вдобавок на той же почве вырастает и кое-что приемлемое – зажигательный напор динамичных ритмов большого города. При всей сниженности установок чувствуется в них горячий пульс «живой жизни», которого так недостаёт обмелевшей духовности.

«Мария Стюарт», опера.

Поражает невероятно запутанный глубок разнонаправленных тенденций, множественность несовместимых позиций, соперничество всевозможных групп на политической арене. Вглядываясь внимательнее, обнаруживаешь достаточно определённую расстановку сил.

Узел противоречий связан с попыткой выдвинуться тех, кто основную ставку делает на собственную незаурядность. Облик их двойствен. Если это оболстительная женщина, то рядом с её тонкостью, изяществом, поэтичностью присутствует капризное своеволие, склонность к позе, рисовке. Если это отважный мужчина, то его бес-

страшию, суровому прямодушию сопутствует культ силы, грубый натиск, хищный азарт.

Благие побуждения, душевное благородство, стремление отстаивать свободу проявлений соседствуют с психологической неустойчивостью, авантюризмом, нежеланием считаться с реальностью. Может быть, поэтому история отвергает новоявленных кумиров, предпочитая устоявшиеся каноны.

Личные достоинства, как видно, не та монета, которая в ходу на политическом рынке. Здесь котируется традиционный официоз в виде власти светской с её церемонной респектабельностью и власти духовной с её карающей десницей, проповедью аскетизма. В обоих случаях поучающая мораль, указующий перст, кодекс предписаний, запретов. На страже догмы – «мадридский двор», погрязший в кознях, интригах, коварстве, в ублажении эгоистических амбиций и сановитой спеси.

Фоном политической возни служит народ, доверчиво следующий за властью предрежащими и вместе с тем ведущий свою незатейливую жизнь независимо от них. Но есть и пристрастные комментаторы происходящего. В одних говорит глумливая издёвка, и за скоморошьям балаганом у них сквозит ненависть к верхам. В других – печальные раздумья над кровавым вертепом «высшего эшелона» и мысли о непреходящем.

* * *

Так, кризис второй половины 1970-х подвёл к признанию двух вещей: романтические иллюзии о всемогуществе неординарной личности рушатся, в мире воцарился разброд. С этого и начинались **1980-е годы** как время поисков выхода из кризисного состояния. Главными вехами осмысления действительности стали **симфонии – от Третьей до Девятой (1982–1988)**.

Многое, начиная с общей настроенности, говорит как бы о тупиковой ситуации. Мглистый горизонт, давящий крест нескончаемой жизненной дороги. Часто посещают гнетущие состояния. Всюду раз-

нобой, путаница, противоречивые напластования. Попытки, пробы, томительные блуждания вместо ощутимых результатов. Потерянность, опустошённость, существование *«без божества, без вдохновения»* – это ли не безвременье?

Однако современнику тех лет в мужестве и стойкости не откажешь. Не опускает он рук, не сдаётся судьбе на милость, нащупывает иные пути, ищет новые опоры. Видятся они в отказе от индивидуалистических буйств, завихрений и изысков, в отходе от урбанистического бума и технократических упований. Поэтому поднимаются акции трезвого, реального взгляда на окружающее.

Характерен в частности возврат к объективно устойчивым проявлениям национального характера. Усиливается и тяготение к академичности, что означает выверенность оценок, серьёзность намерений и добротность их выполнения. Заметно стремление утвердить мерный, деловито-оптимальный пульс жизни и выйти, насколько это мыслимо в XX веке, к цельности и гармоничности мироощущения.

Неясно только одно: многократно на больших жизненных перепутьях вздымается над всем и вся внеличные, сурово утверждающие императивы. Что это – веление разума покончить с хаосом или маячащая на горизонте идея сильной власти?

Таким представляется духовный мир последних десятилетий XX века в призме творчества Слонимского. Разумеется, в его музыке мы найдём только отдельные блики исторической памяти прошедшего времени. Чтобы составить целостную картину, пришлось бы обратиться к созданному всеми композиторами 1960–1980-х годов. Более того, полная панорама возможна только при условии осмысления и всего остального в художественной сфере тех лет, то есть в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, кино. Но говорят же, что Вселенную можно увидеть даже в небольшой капле. Тем более, если капля эта принадлежит такому крупному мастеру, как Сергей Михайлович Слонимский.

Из заметок о камерных жанрах

Выдающийся петербургский композитор Сергей Михайлович Слонимский в своём творчестве охватил все жанры современного музыкального искусства. За шесть десятилетий исключительно плодотворной деятельности он создал множество симфоний, концертных и камерно-инструментальных композиций, опер и балетов, кантат и хоровых сочинений. Важное место среди этого художественного изобилия заняла вокальная музыка. И поскольку она преобладала на раннем этапе длительной творческой эволюции, представляется примечательным обратиться к её рассмотрению, чтобы выяснить, как начиналось становление индивидуальной манеры крупнейшего мастера современного искусства.

Начиналось это именно с вокального цикла **«Весна пришла»**, с которого композитор ведёт отсчёт самостоятельного творчества. Произведение было написано в 1958 году и несколько позже, в том же году, закончена Первая симфония, ставшая истоком крупных инструментальных опусов. Названный вокальный цикл знаменателен и тем, что открывал «весеннюю тему», ставшую весьма характерной для Слонимского – среди ряда сочинений, ей посвящённых, особенно выделился созданный в 1983 году Скрипичный концерт с его подзаголовком «Весенний».

В образном отношении исходный вокальный цикл Слонимского – это юность, вступающая в жизнь. Отсюда нежный, тонкий лиризм тихих исповедей души и миниатюризм, напоминающий об отроческом мире прокофьевских «Мимолётностей» (вдобавок ко всему многие части как бы прерываются на полуслове). А вербальный зов весны преобразуется в музыку во внутренний порыв к свежести чувств, к обновлению жизни – то, что стало манифестом поколения «шестидесятников», выходивших тогда на арену искусства.

Цикл «Весна пришла» закладывал целый ряд важных особенностей формирующегося стиля композитора. Пять частей драматургически развиваются именно как цикл – единый, слитный, нераздельный, и это станет характерным для вокальных серий Слонимского. С точки зрения интонирования, в качестве главенствующего определяется органичный синтез речевого и собственно мелодического начал, что шло от декламационной напевности Мусоргского и было столь характерным для петербургской композиторской школы.

Здесь же закладывался и существенный технический принцип: «деликатность» в трактовке партии фортепиано, которая выступает преимущественно в функции сопровождения, поддерживая голос и ни в коем случае не претендуя на «самодостаточность» (подчёркиваем это качество ввиду того, что уже в те годы Слонимский был превосходным концертирующим пианистом).

Наконец, активно заявлен безусловно жизнеутверждающий тон, который стал несомненной смысловой доминантой творчества композитора. Даже трагический тонус последнего номера истолковывается мажорно, что в коде поддержано реминисценцией первой части «Весна идёт» с её призывно-фанфарными оборотами.

Среди следующих вокальных опытов важное место заняли произведения, связанные с поэзией русского «серебряного века». Начало этой линии положили **«Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой»** (1969), что затем продолжили **«Десять стихотворений Анны Ахматовой»** (1974). В них облик поэтессы в равной мере раскрывается как в плане чарующей женственности, так и с точки зрения обретаемой человеком жизненной мудрости.

В первой из этих серий по контрасту с нечётными номерами с их подчёркнутой простотой и душевностью излияния («О том, что сон мне пел», «Я не даром», «Твой белый дом») в чётных номерах («Лучше б мне», «Я с тобой», «И душно хмель») раскрываются сложные психологические состояния, где за живостью и показной бойкостью скрывается внутренний надлом на грани отчаяния. Эта психологиче-

ская амбивалентность наблюдается и в отдельных из «Десяти стихотворений» (особенно в части «Меня покинул»).

В последующих обращениях композитора к поэзии «серебряного века» двойственный смысловой модус, найденный в ахматовских сериях, во многом поддерживался, как и во многом сохранялась общительная интонационность, идущая от напевности русского городского романса. Однако приходится признать, что в **«Четырёх стихотворениях Осипа Мандельштама»** (1974) и в **«Четырёх романсах на стихи Александра Блока»** (1980) усиливается значимость речитативно-ариозного стиля и характер выражения становится более академичным.

Возвращаясь к творчеству Слонимского 1960-х годов, прежде всего обратимся к двум заведомо экспериментальным циклам с близкими названиями: **«Польские строфы»** (1963) и **«Лирические строфы»** (1964).

Первый из них, написанный на стихи польского однофамильца Антония Слонимского, отличается откровенно субъективным настроением и сильным акцентом на специфически-индивидуальном, что порой граничит с экстравагантными изощрениями. При всём том изощрения эти изобличают тонкость интеллектуальной жизни героя, её изысканность и даже рафинированность, что передано через хрупкие, гибкие «извивы» личностных эмоций, через мерцания психологической светотени и через парадоксальность интонационного абриса: с одной стороны, ультрахроматика (четвертитоны), а с другой – макроинтервалика (чрезвычайно большие мелодические скачки).

«Польские строфы» послужили своего рода прелюдией к циклу, который появился годом позже – «Лирические строфы» на стихи Евгения Рейна. Здесь в полной мере претворён качественно новый тип лирических чувствований, близкий так называемой городской прозе того времени (московский писатель Юрий Трифонов, ленинградец Андрей Битов и другие). Прихотливая игра эмоциональных нюансов передаёт «зыбь и трепет» внутренней жизни, включая хрупкую «ми-

мость» настроений и глубины подсознания (через ирреалии сновидений).

Для адекватного воспроизведения этой образности потребовались опора на говорные интонации в вокальной партии и особая стереофоничность фортепианного сопровождения (сопряжение контрастных фактурных пластов и различных колористических эффектов). Раскрепощённость репрезентируемой личности раскрывается и благодаря тому, что это произведение создавалось в расчёте на инициативных исполнителей и в первую очередь предусматривало свободу ритмического движения (условные темпы и длительности нот при опоре на чётко фиксированный авторский интонационный фонд). Всегда свойственная Слонимскому тенденция к цикличности доведена здесь до предела благодаря тому, что все пять частей идут *attacca*.

* * *

С годами вербальный и музыкально-стилистический диапазон творческих исканий раннего Слонимского неуклонно и стремительно расширялся. Очень показательны в этом отношении два вокальных опуса с созвучными заголовками: **«Весёлые песни»** (1971) и **«Песни трубадуров»** (1975).

Первый из них, написанный на стихи Даниила Хармса, послужил своеобразной отдушиной, в которой на рубеже 1970-х годов возникла необходимость после отмеченных выше интеллектуальных изысков предыдущего десятилетия, а также в противовес романтический экспрессии, о которой будет сказано ниже. В данном отношении этот вокальный цикл составил прямую параллель балету А.Петрова «Сотворение мира» (тот же 1971 год, и автор, как известно – из той же плеяды тогдашних молодых ленинградских композиторов).

Семь частей цикла дают впечатляющее многообразие ракурсов: от простейших песен-считалок (скерцозная «Скороговорка») до композиций, развёрнутых в целый сюжет, причём с активным варьированием музыкального материала, когда возникают участки весьма сложного интонирования (драматические коллизии «Сказки о лисе и

зайце»), от бравуры и шумного юмора (бурлеска как господствующий тип) до тихой грусти (выдержанная в духе трогательного *lamento* баллада «Из дома вышел человек»).

Яркие, меткие жанрово-характеристические зарисовки базируются здесь на энергичной разработке различных пластов песенно-танцевального фольклора, что дополняется корректным претворением элементов эстрадной музыки и широким привлечением разного рода звукоизобразительных эффектов (изобретательнейшая партитура маленького инструментального ансамбля).

Мир предстаёт в призме светлого и простодушного жизневосприятия как кладёзь радостей, шуток, юмора, озорства. Всем этим «Весёлые песни» составляют пару к знаменитой оркестровой композиции Слонимского «Концерт-буфф» (1964), но с той разницей, что здесь всё согрето доброй и щедрой улыбкой автора. Перед нами подлинная классика детской музыки, которая «обречена» на успех в любой аудитории, потому совершенно справедлива оценка, выраженная в названии статьи Б.Каца об этом произведении – «*Поверх возрастных барьеров*» [3, 4].

Совершенно иной горизонт открывает вокально-инструментальная сюита «Песни трубадуров», написанные на слова старофранцузских поэтов (в основном анонимы, а также Джауфре Рюдель и Раймбаут де Вакейрас). Как уже приходилось писать, герой вокальной музыки Слонимского (здесь он двуликий – сопрано и тенор) вознамерился «*совершить путешествие в далёкую старину, примерить платье тех времён и разыграть представление, в котором нежные любовные серенады перемежаются шутовскими бурлесками*» [1, 12].

При этом требуется оговорка, состоящая в том, что перемежаются они не попарно, а в свободном распорядке: «нежные любовные серенады» – № 2 («Славься, Мария»), № 3 («Посмотри, сколь дивен»), № 4 («Дальняя любовь»), затем № 6 («Альба») и № 8 («Глядя на зелень лугов»), а «шутовские бурлески» – № 1 («Интрада жонглёров»), № 5 («Гарламбей»), № 7 («Интерлюдия жонглёров») и № 9

(«Всё цветёт, вокруг весна»), в котором само название говорит об отмечавшихся выше перекрёстных связях с ранним вокальным циклом «Весна пришла». К слову, взыскательность работы композитора-драматурга отмечает тот факт, что в первоначальной партитуре были и другие номера: «Обратная песня» (слова Раймбаута Оранского) и «Секстина» (слова Арнаута Даниэля).

«*Любовные серенады*» – это по тексту собственно и есть принадлежащее облику трубадуров. Отсюда в музыке преломление черт, свойственное их творчеству: воспевание прекрасной женщины, преклонение перед ней как перед обожествляемым идеалом. Поэтому в лирических излияниях господствует тон одухотворённой чистоты, целомудренности чувств. Соответственно тому звучат гимническая нота и то, что идёт от старинных юбилейных с присоединением подчас некоторой словесно-музыкальной витийственности. И лишь изредка возникают прорывы взволнованно-страстного высказывания, сопровождаемого пылкими певческими фиоритурами.

Бережно пестуя красоту лирических эмоций, композитор апеллирует к таким средствам выразительности как гибкая пластика мелодических линий, прихотливость метроритмических рисунков, тончайшие переливы ладогармонической светотени. Тем самым он идёт на прямое сближение с мадригальностью – подобная стилистика пятилетие спустя станет важным компонентом его оперы «Мария Стюарт» (1980).

А вот «*шутовские бурлески*» – это те самые жонглёры, которые либо были в услужении у трубадуров, либо выступали самостоятельно в площадных зрелищах давних времён. В этих номерах сюиты, связанных с сочным жанризмом сугубо народного толка, царит безоглядный оптимизм, являющий себя в забавной круговерти весёлых игровых настроений, в праздничном возбуждении и в шумном, зачастую грубоватом комиковании.

Колорит старинного балагана, живописные музыкальные питtoresки, воспринимаемые как пёстрый занавес лубочного театра, бойкие плясовые наигрыши, ярмарочные тона (в том числе через цвети-

стую модальность аккордовых сопоставлений типа $G-d-Es-B-Es-G$) — всё это рождает невольные ассоциации с представлениями о русском скоморошестве.

И всё-таки превалируют художественные впечатления от тихих, утончённо-изысканных серенад трубадуров. Их мастерски стилизованный лиризм и любование нежным колоритом дают основание прийти к следующему выводу: обращаясь к незапамятным временам то ли позднего Средневековья, то ли раннего Возрождения, наш современник искал для себя то, чего ему недоставало и в самом себе, и в окружающем его мире, в том числе искал он и возможность отстраниться от напряжений и конфликтов XX века.

* * *

Отдельную, совершенно особую линию вокального творчества раннего Слонимского составили произведения, опирающиеся на древневосточные поэтические тексты и представляющие собой уникальную страницу всей отечественной музыки XX века.

Начало этой линии положила вокальная сцена **«Прощание с другом в пустыне»** (1966), написанная на фрагменты шумерского «Сказания о Гильгамеше». Композитор избрал для музыкального воплощения кульминационный момент знаменитого месопотамского эпоса. Эта поэма мужского плача наполнена захватывающей экспрессией скорбных раздумий-рассуждений, прерываемых всплесками неистовых взываний, доводимых до открытого крика.

Неизбывная боль большой человеческой утраты порождает экстатические по характеру горестные изъятия, обострённую эмоциональность, исключительное напряжение страдальчества, что потребовало заведомой гипертрофии средств музыкального выражения: нервно-импульсивные «синусоиды» вокального произнесения с интонационными вспышками и сломами, интенсивное использование макроинтервалики (нона становится своего рода лейтинтервалом) и предельных регистров певческого диапазона (особенно верхнего).

Неповторимость запечатлённого здесь индивидуально-личностного среза вылилась в настоящий «поток сознания», когда на протяжении всего-навсего восьмиминутного повествования удаётся представить целостную картину жизни человеческого духа, оказавшегося в плену экстремальных обстоятельств.

Всего годом позже последовали **«Монологи из древневосточной лирики»** (1967). На сей раз композитор обратился к иудейским поэтическим источникам. И теперь с не менее сильной экстатичной экспрессией он обсуждал тему, прямо противоположную той, которая разрабатывалась в предыдущем произведении: не выси одухотворяющей дружбы, как в **«Прощании...»**, а пропасти человеческого вероломства и предательства.

То есть эмоции скорби меняются на чувства гнева и презрения, но болевые ощущения – те же, и потому сохраняется тот же интонационно-стилевой модус, в котором, может быть, чуть выше «градус» отчаяния (произведение завершается почти воплем противления). Кроме того, усилилась роль говорных попевок и микрохроматики, что вызвано общей направленностью **«Монологов...»**: тягостные исповеди-осмысления и рефлексии становятся слагаемыми напряженнейшего процесса психоанализа.

После большого перерыва Слонимский в 1975 году вновь обратился к ветхозаветному источнику, однако давшему почву для творчества, выдержанного в совершенно ином ключе. **«Песнь песней»** – памятник библейской словесности, приписываемый легендарному царю Соломону, истолкован композитором как притча о любви с поступательным движением от первоначального сближения двух душ через их томление и драматические перипетии (обращает на себя внимание эпизод цц. 31–32, где композитор посчитал возможным отослать к русским заплачкам) к счастливой развязке и единению.

При всех поворотах повествования определяющим остаётся культ гедонии, воспевание жизненных утех. Как и в **«Песнях трубадуров»**, здесь дуэтируют те же два высоких голоса (сопрано и тенор), но с добавлением камерного хора, который внимает пению корифеев,

поддерживая и комментируя сказанное ими. Предназначение же солистов, олицетворяющих возлюбленную пару, состоит прежде всего в том, чтобы *«предаться вкушанию изысканных эмоций, насладиться трепетной вибрацией лирического чувства, погрузиться в амбру неги, которую источает “сад любви”»* [1,13].

Этот оазис упоения красотой чувств исходит из многоречивого цветисто-витиеватого стиха (в переводе И.Дьяконова), трактуемого в тончайших градациях переживаемых состояний, чему служат следующие способы изложения:

- прочувствованно распетая речь, преображённая в мелос, но сохраняющая детальную нюансированность;
- густой, пряный настой «ароматов» цветения чувственности – вуаль фигураций и контрапунктов, вибрация секундовых созвучий и ладовых мерцаний, мягкое колыхание гармоний на выдержанных педалях нижних голосов хора и инструментального ансамбля.

На этой почве произрастает до предела доведённая утончённость лиризма, в своей рафинированности приобретающего привкус эзотеричности.

Послесловием корпуса древневосточной лирики Слонимского стали **«Строфы Дхаммапады»** (1983). Извлечения из самого сокровенного памятника буддийской литературы, написанного на священном языке пали, композитор стремился распеть столь же сокровенно, в характере нежных медитаций, рассказывая о путях преодоления волнений и страданий земной жизни. При том, что это можно отнести к области музыкально-философской дидактики, автор идёт во многом по линии характерных для ряда его опусов индивидуально-субъективных изоощрений чувства и мысли, в чём он в данном случае, очевидно, видит способ адекватного постижения заповедных постулатов одной из мировых религий.

* * *

Как можно уже было заметить, важнейшая особенность раннего вокального творчества Сергея Слонимского состояла в поиске не-

стандартных художественных решений. Стремление выявить неповторимо-индивидуальное в сфере разрабатываемых им идей и образов часто побуждало обращаться к литературным источникам, не входившим до него в обиход музыкального искусства. То могли быть практически неизвестные поэтические имена (Антоний Слонимский, Евгений Рейн), причём с использованием порой языка оригинала («Польские строфы»), либо обращение к далёкой старине (страницы японской поэзии в вокальном цикле «Весна пришла» или французского Средневековья в «Песнях трубадуров») и даже к раритетам древности (шумеро-аккадские источники, Иудея, Индия).

Будучи в этом отношении настоящим «полиглотом», композитор не менее настойчиво вводил нетрадиционные приёмы в пении и в инструментальном исполнении. В вокальной партии он широко использует макроинтервалику и, напротив, межполутоновое интонирование. Новые приёмы звукоизвлечения на фортепиано коснулись прежде всего игры на струнах рояля. Нередко многое предполагает активное сотворчество исполнителей, позволяя им импровизировать по канве, заданной композитором, – это особенно необходимо в случаях выхода на алеаторику (как, к примеру, в последней из «Польских строф» и в № 3 из «Лирических строф»).

Кроме того, в ряде случаев предполагается театрализация музыкально-литературного повествования. Она может быть завуалированной – так, «Песнь песней» полна внутреннего движения, в том числе ввиду свободного сопряжения исполнительских пластов (два солиста, камерный хор, инструментальная группа). И она может быть демонстративной – допустим, в № 4 из «Весёлых песен», резонируя названию («До носа не достать»), исполнитель на тубе говорит «носом» (через мундштук), и в конце он и певица строят друг другу длинные носы, а юмор финального марша («Миллион») в том же цикле усугубляется тем, что барабанчик (*Tamburo piccolo*) закрепляется прямо на ударнике, а тарелка подвешена на спине тубиста.

Наконец, композитор неустанно экспериментировал и с составами исполнителей. Он сравнительно редко прибегал к традиционно-

му «для голоса и фортепиано», изобретательно изыскивая всё новые и новые колористические возможности в области инструментального сопровождения. Перечислим некоторые из вариантов: «Польские строфы» – флейта; «Строфы Дхаммапады» – флейта, арфа, ударные; «Монологи из древневосточной лирики» – гобой, арфа, валторна; «Песни трубадуров» – ансамбль блок-флейт и лютня (ясна стилизаторская подоплёка); «Весёлые песни» – флейта-пикколо, туба, ударные. В последнем случае понятен комический эффект сопоставления самого высокого и самого низкого из инструментов, тем более что в группу ударных вводятся такие специфические инструменты как *Frusta* и *Raganella*.

Сказанное выше дополнительно подтверждает широту диапазона образов и состояний, многообразие стилистических манер, средств и приёмов вокального и инструментального письма, которые находим в рассмотренных произведениях Сергея Слонимского. Подытожить хотелось бы наблюдением, зафиксированным в одной из прежних статей: «Слонимский с самого начала выступил одним из подвижников вокальной музыки, у которой в XX столетии была столь нелёгкая судьба. Можно утверждать, что для этого композитора вокальность – основа творчества, особенно если учесть интенсивнейшее развёртывание оперного жанра» [2, 410].

* * *

К сказанному о вокальной музыке присоединим несколько замечаний о его фортепианных пьесах.

В сравнении с широким распространением жанра фортепианной пьесы в композиторском творчестве XIX и первой половины XX века, состояние данного жанра во второй половине этого столетия поражало как относительной малочисленностью, так и сравнительно скромным числом удач. Тем более примечательным на этом фоне оказалось сделанное Сергеем Слонимским.

Сразу же обращает на себя внимание универсализм художественного мира, воссозданного в его фортепианных миниатюрах, что

находит себя в многообразии содержания и его смысловых градаций. О диапазоне творческих устремлений композитора в этой сфере свидетельствует изданная в конце 1990-х годов серия пьес в пяти тетрадях под названием «От пяти до пятидесяти. Фортепианный альбом для детей, юношества и концертирующих пианистов». При всей широте адресата данного издания здесь преобладает музыка, адресованная младшим возрастным группам. Определённым итогом этой работы стал «Альбом для детей и юношества», состоящий из 28 пьес. Причём композитор охотно писал для самых маленьких. В данном отношении показателен цикл «Капельные пьески», где миниатюры действительно совершенно крошечны по объёму.

Универсализм чувствуется также в сочетании простоты, безыскусности образного строя, представленного в одних произведениях, с его сложностью, «стереофоничностью» в других. Допустим, в некоторых детских пьесах встречается «изыск» редких нестандартных размеров (5/8 в «Считалке», 2/4 и 5/8 в «Хороводе»). В цикле «Три грации» строгость и прозрачность диатоники первого номера сменяется в следующей пьесе массивной вертикалью параллельных нонаккордов, которые на кульминации перерастают в насыщенные «грозди» терцдецимаккордов.

Универсализм сказывается и в том, что при несомненной опоре на традиции, Слонимский самым активным образом вовлекал возможности современной композиторской техники. Ярче всего это преломилось в большой группе пьес характеристического плана. Даже в сравнении с «левыми» опусами ранних Прокофьева и Шостаковича, многое здесь воспринимается по-новому – в ритмическом пульсе, внедряемых двигательных формулах, интонационных «фонемах», жанровых моделях, типах фактурного изложения.

Ритмика и диссонанс – вот, пожалуй, главные элементы, которыми прежде всего оперирует Слонимский. Не случайно в титульных указаниях многократно встречается фраза *ben ritmato*. Ритм в сопряжении с импульсивной игрой синкоп становится подчас практически единственным компонентом выразительности («Веселая румба»).

Острота диссонирующих сочетаний (в частности цепочки оголённых секундовых созвучий) порой достигает в своей терпкости крайней степени.

Добавим к этому сопоставление предельных регистров (в том числе в одновременности), резкость артикуляционного штриха, непривычные способы звукоизвлечения (включая в чём-то экстравагантные пианистические приёмы), использование ресурсов сонорики и алеаторики. При всём том цель названных средств – передать сочный комизм ситуации, пикантное озорство, задиристую браваду («Марш Бармалея» завершается кластером с максимальным охватом всех белых и чёрных клавиш, взятых посредством удара обоих локтей).

Со временем Слонимский всё более склонялся в своих фортепианных пьесах к лирическим настроениям. Эта поэтика, естественно, влекла за собой совсем иные стилевые качества: мягкая, красивая пластика мелодико-гармонического языка с преобладанием поступенного скольжения, прозрачные, тающие звучания, воздушные, акварельные краски или изящное жемчужно-серебристое кружево ажурных пассажей и в любом случае – бережное, нежное пианистическое прикосновение.

К 1980-м годам эта тенденция вылилась в русло особой образностилевой сферы, получившей название *неоромантизм*. Ностальгия по открытому чувству, эмоциональной искренности и теплоте определила поворот к соответствующим жанрам (вальс, элегия, романс) и особенностям фортепианного изложения, восходящим чаще всего к Листу и Шопену (цикл «Воспоминание о XIX веке»).

Независимо от своей содержательной направленности, пьесам Слонимского в одинаковой степени присуща неизменная «коммуникабельность». Её секрет и в общей живости тона, и в умении инсценировать определённое действие (симптоматичен заголовок одной из пьес – «Юмористическая сценка по рисунку Пикассо “Проходящая красотка”»), создать яркий сюжетный ряд (захватывающий «вестерн» в миниатюре «Мультфильм с приключениями»).

Ещё один канал доходчивости – смелая, очень интенсивная ассимиляция звуковых реалий современного бытового обихода и эстрадно-джазовой культуры (от блюза и фокстрота до рок-ритмов). Общительности фортепианной музыки композитора по-своему служит и отличающая её броскость, эффектность, что находит себя в ярком рельефе, в отточенности звуковой ткани, в завидной изобретательности всех её составляющих.

Будучи сам превосходным пианистом, Сергей Слонимский реализовал в микрокосмосе созданных им фортепианных пьес своё знание инструмента и многие самобытные грани своего дарования.

Библиография

1. Демченко А. Блики времени // Музыкальная жизнь. 1989, № 12. С. 12–13.
2. Демченко А. Начало // Вольные мысли. – Л.: Композитор, 2003. С. 408–425.
3. Кац Б. Поверх возрастных барьеров // Советская музыка. 1978, № 10. С. 4–9.

Подводя некоторые итоги

В художественной истории России 60-е годы громко заявили о себе дважды и оба раза на волне коренного обновления миропредставлений.

В XIX столетии это было связано преимущественно с крестьянской реформой, подъёмом разночинной среды и народническим движением, а результировало центральным этапом творчества двух титанов литературы – Фёдора Достоевского и Льва Толстого, живописью передвижников во главе с Крамским и Репиным, музыкой Чайковского и основных представителей «Могучей кучки».

В XX столетии 60-е годы выдвинулись на гребне предшествовавшей им «оттепели», причём главным образом в формах раскрепощения самосознания творческой интеллигенции – то есть не столько в каких-либо внешних проявлениях, сколько в её внутренней жизни.

И что касается музыкального искусства, то основные импульсы исходили от молодых композиторов, представлявших различные регионы многонационального сообщества тех лет: Андрей Эшпай, Эдисон Денисов, Авет Тертерян, Вельо Тормис, Андрей Петров, София Губайдулина, Сергей Слонимский, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин и другие (имена приведены по хронологии рождения).

Именно о них Д.Шостакович в одном из своих выступлений сказал: *«У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодёжь. Мне думается, что никогда ещё советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым пополнением во всех почти наших республиках»* [1].

Это поколение в полной мере заявило о себе в 1960-е годы, и потому его представителей нередко именуют «шестидесятниками». Оно с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности.

Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И.Стравинского, бартоковские принципы претворения фольклора, черты «новой простоты» К.Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В центре этой плеяды находились Слонимский, Щедрин и Шнитке, составившие её творческое ядро. Сделанное первым из них очень характерно для «шестидесятников», особенно на исходной фазе их эволюции, то есть в 1960–1970-е годы.

Сергей Михайлович **Слонимский** (1932–2020) отличался чрезвычайно разносторонним кругом интересов. Помимо композиторского творчества, он был известен и как автор музыковедческих трудов (главные из них – книги «Симфонии Прокофьева» и «Мелодика»), как пианист (выступал в основном с исполнением собственных сочинений), как педагог (профессор Ленинградской/Петербургской консерватории по классу композиции), а также много сил отдавал собиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности.

Ощущение творческой самостоятельности пришло к нему с завершением импозантно-красочной «Карнавальной увертюры» (1957) и закрепилось в процессе создания Первой симфонии (1958).

Чувство особой окрылённости он испытал, приступив к разработке «нового русского стиля», когда вслед за вокальным циклом «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция – 1961) последовали Соната для скрипки *solo* (1960), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1964), опера «Виринея» (1967). Здесь им был вы-

двинут комплекс ярких и оригинальных художественных идей, связанных прежде всего с раскрытием неизведанных ранее граней национального характера.

Одновременно пробуждался у композитора пытливый интерес к новейшим звуковым техникам: в вокальных композициях «Польские строфы» (1963), «Прощание с другом в пустыне» (1966), «Монологи из древневосточной лирики» (1967), в инструментальных ансамблях «Диалоги» (1964, для квинтета духовых), «Антифоны» (1968, для струнного квартета), в Концерте-буфф (1964, для камерного оркестра).

В последующие годы более поздняя по «времени рождения» и преимущественно экспериментальная линия нашла продолжение в камерной опере «Мастер и Маргарита» (1973), в новых сериях инструментальных опусов типа «Колористической фантазии» (1972, для фортепиано) или *Solo espressivo* (1975, для гобоя).

Тем не менее, для 1970-х характерно явное предпочтение, отдаваемое традиционным формам выражения, не без оттенка некоторого академизма: таковы вокальные сборники «Десять стихотворений А.Ахматовой» и «Четыре стихотворения О.Мандельштама» (оба 1974), сочинения для хора *a cappella* «Четыре русские песни» (1974) и «Тихий Дон» (1977), «Симфонический мотет» (1976) и Вторая симфония (1977).

В числе факторов, обогащавших стиль, выступали и инонациональные источники – например, условно-античный в балете «Икар» (1971), старофранцузский в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» (1975), шотландский в опере «Мария Стюарт» (1978).

Отметим также роль свежо трактованной детской тематики (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни», 1971) и активно используемых эстрадно-джазовых элементов (Концерт для бит-группы и симфонического оркестра, 1973).

Очертив общий контур эволюции, определим некоторые постоянные величины, характерные для творчества Слонимского прежде всего 1960–1970-х годов.

Для современного композитора феномен национального, как известно, осознаётся и реализуется во взаимодействии двух традиций – фольклорной и отечественной профессиональной.

Связи искусства Сергея Слонимского с классикой прослеживаются без труда. Они идут почти исключительно по линии петербургской школы, представленной именами Мусоргского, Римского-Корсакова, отчасти Глазунова.

Обнаруживают себя эти связи в широком диапазоне: от созвучности отдельных этико-эстетических критериев (особенно в трактовке народно-национального начала) до прямой схожести некоторых образов. Достаточно сослаться на тематизм антракта «Метель» в опере «Виринея» (от хора «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова») и на эпизоды парящего Икара в последней картине балета (от корсаковских «птичьих» сцен).

Близки композитору и истоки более позднего происхождения, в частности некоторые пласты творчества Стравинского и Прокофьева. Влияние метода Стравинского сказывалось в непринуждённо гибком претворении особенностей народно-песенного мышления и, кроме того, в преломлении элементов русского скоморошества (Концерт-буфф). Прокофьевское поначалу заявляло о себе спорадически и более всего в разработке характеристической сферы, позже – всё отчётливее в эпически-монументальной образности (Вторая симфония).

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников и многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, современном звучании – всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к народному материалу, Слонимский тяготел, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), а с другой – к его новым формам

(скажем, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливались композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касалось протяжной песни, в меньшей – плясовой и молодецкой.

Отношение Слонимского к фольклору было избирательным и в отношении локуса: его влекло преимущественно к песенным пластам северо-западных областей России. Даже выходя на другие музыкальные «диалекты», композитор привносил в них характерные для этих пластов черты. Допустим, хоровой концерт «Тихий Дон» (по роману М.Шолохова) основан на типичных оборотах старинных казачьих песен. Однако в центре этой композиции использованы текст и интонации песни, записанной композитором на Псковщине.

Именно в фольклоре Северо-Запада нашёл он особый колорит, которым в равной степени отмечены языческие заклинания и частушка недавних дней, грозные молодецкие плясовые и горестный женский причет. Воспринято всё это было не из вторых рук: с детства впитывалось с пением Матрёны Александровны Никитиной, которая долго жила в доме Слонимских (её памяти композитор посвятил несколько произведений), а затем усваивалось в многочисленных поездках по родному краю.

Нередко опираясь в своих сочинениях на народные тексты, композитор почти исключал прямое цитирование фольклорных мелодий и практиковал, как правило, использование лишь отдельных народно-песенных оборотов и приёмов. В любом его произведении без труда можно найти интонационные аналогии и совпадения с мелодиями и попеvками народных песен самых разных жанров – прежде всего семицких, купальских, веснянок, жатвенных.

Кроме того, он вводил в профессиональный обиход приёмы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмо-интонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

На этой основе разворачивалось авторски самостоятельное творчество по законам фольклора – как это представлено, к примеру, в соответствующих образцах музыки Бартока и Стравинского.

Возьмём, к примеру, «женские» номера «Песен вольницы», этого первого истинно оригинального произведения Слонимского. Ни на мгновение не возникает сомнения в том, что запечатлены здесь народные прообразы. Но при этом – никакого намёка на прямолинейный перенос элементов крестьянского обихода. И какой утончённо-изысканной, напряжённой предстала здесь лирическая экспрессия!

В произведениях Слонимского происходит, условно говоря, с одной стороны, «интеллектуализация» фольклора, с другой – проникновение фольклорных элементов в интеллектуальную сферу академической инструментальной музыки. Сугубо крестьянские традиции народного творчества в музыке композитора ассимилируют черты городской культуры, и наоборот – сугубо городские образы «приправлены» музыкальными элементами, характерными для бытования в крестьянской среде. Архаичный по своему происхождению напев нередко трактуется в отчётливо современном плане, и напротив – современный тематизм часто опирается на явно архаические пласты музыкальной культуры.

Итак, наиболее ценные и яркие особенности стиля Слонимского были связаны с творческим развитием фольклорно-классической основы. Важнейшее качество его музыкального языка – гибкость, изменчивость интонирования – ведёт своё происхождение от вариантной, импровизационной народно-певческой манеры. Метроритмическая организация тяготеет к тактам свободного строения, ко всякого рода иррегулярным и многосоставным комбинациям (см. начало «Лесной сцены» из балета «Икар» или хор «В дожде и солнце» из «Двух северных пейзажей», 1969).

При «сцеплении» попевочного материала, помимо интенсивного варьирования ладовых наклонений, постоянно происходит непринуждённая смена тонических устоев – в этом скольжении опорного тона и состоит широко используемый Слонимским принцип модаль-

ности. Ладогармоническая палитра отличается непрерывной вибрацией мажоро-минорной светотени (практически на любой из ступеней звукоряда) и выразительным колорированием трезвучной основы (типичные примеры легко найти в I части «Голоса из хора»).

Главное же состоит в следующем. Композитор рассматривал русскую музыкальную речь как систему универсальную, поскольку в ней скрещиваются, по его выражению, Север и Юг, Восток и Запад: недаром он любил повторять блоковское «*Нам внятно всё...*». Отсюда органичность индивидуального претворения очерченного выше фольклорно-классического комплекса средств в любых иных тематических сферах.

Таковы некоторые страницы древневосточной лирики (камерная кантата «Песнь песней», 1975) и греческой мифологии (балет «Икар») и опыты реконструкции различных моделей западноевропейского музыкально-поэтического творчества (старофранцузский колорит в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» или шотландский склад в опере «Мария Стюарт»), отражение рефлексий современного интеллектуализма (Соната для скрипки *solo*) и сугубо «городских» чувствований (вокальный цикл «Лирические строфы», 1964).

Всё это гарантирует безошибочную узнаваемость стиля композитора, позволяет легко улавливать «тембр» Слонимского в многоголосном блистательном хоре музыкантов его поколения.

* * *

В своей доминирующей части искусство Сергея Слонимского всегда оставалось искусством активного жизнеутверждения. Это вовсе не означает, что композитор не задавался трудными вопросами, избегал «болевых точек» человеческого бытия — достаточно напомнить вокальную сцену «Прощание с другом» или блоковские романсы-исповеди (1981), а позднее Реквием и поздние оперы «Антигона», «Гамлет», «Король Лир», «Видения Иоанна Грозного». Совершенно очевидно, что его основные концепции подчёркнуто проблемны,

насыщены драматическими коллизиями. Но присмотримся к типичным исходам этих коллизий.

Социально-историческая ситуация начала века, раскрываемая в кантате «Голос из хора», трагична. Узел противоречий стягивается к предпоследней части и, кажется, невозможно противостоять яростному натиску цинизма, неверия, варварства. Однако завершающее слово остаётся за верой в свет и разум – в тихих, умиротворяющих звучаниях Эпилога многократно напоминается истина «*Мир прекрасен*».

Наиболее содержательные партитуры 1970-х годов – такие, как «Драматическая песнь» (1973), «Симфонический мотет» и Вторая симфония – наполнены сумрачными медитациями, отнюдь не однозначными исканиями, вспышками напряжённого противоборства. Но всякий раз, как нечто абсолютно необходимое, возвышаются над ними обширные коды. Не скупясь на звуковое время и выразительные ресурсы, автор с чрезвычайной настойчивостью утверждает в русских интонациях мощных величальных *tutti* желанную ясность и твёрдость духа.

В опере «Виринея» соединены оба варианта заключений – «тихий» и «громкий». Развязка социального конфликта происходит в шестой картине и венчающей её антракт – героико-революционный апофеоз. А следующее за ним завершение личной драмы (гибель Виринеи) осмысливается в характере просветлённого катарсиса.

Показательно завершение «Марии Стюарт»: подлинным финалом здесь становится не эпизод эшафота, а развёрнутая сцена Грустного скальда с хором, где примечательны строки: «*Пуškai проходят короли // Но вечен дух моей земли...*» Медлительно-величавое движение в мажорном ладу с пентатонной основой воспринимается как эпический гимн неумирающей жизни – именно он и закрепляется как итог музыкального повествования («*Выходят люди на поля. // Живёт шотландская земля!*»).

Особый аспект позитивного мироощущения раскрыт в той сфере творчества Сергея Слонимского, которую можно назвать дионисий-

ской (воспользуемся заголовком «Дионисийского танца», одного из наиболее впечатляющих номеров «Икара»). В её разработке выявляются самые яркие и терпкие краски музыкального языка композитора, живость и остроумие его фантазии, особая сочность жанрового колорита, подлинно театральная броскость.

Амплитуда образов данной сферы очень широка: причудливо-звончатый сказочный мир (в первых трёх из «Хореографических миниатюр», 1963), картины массовых празднеств (в целой серии опусов, начиная с «Карнавальная увертюры»), зарисовки современного городского досуга (Концерт для бит-группы с оркестром), юмористические сценки (в числе лучших образцов – «Проходящая красotka» из упомянутых «Хореографических миниатюр»).

Примыкает к данной образной сфере линия, связанная с претворением жанра частушки (бойко-размашистые ритмы чётных номеров «Шести романсов на стихи А.Ахматовой», 1969) и скоморошьего начала (Пастораль и токката для органа, 1961, а также инструментальные ригурнели в «Песнях трубадуров»).

Радостью, смехом звенят сочинения, адресованные детской аудитории. Для них композитор непременно подыскивал занимательную интригу: скажем, из фортепианных пьес 1969 года – «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармалея», из пьес 1978-го – «Чарли Чаплин насвистывает», «Колыбельная для кошки».

Это жизнелюбие не имеет ничего общего с расслабленностью души, оно наполнено пружинящей силой, побуждает к действию (очень примечателен в данном отношении Скрипичный концерт с его подзаголовком «Весенний», 1983). Характерно, к примеру, образное развитие многих номеров «Икара»: от гедонистической изысканности и прихотливой дансантиности – к постепенному усилению энергии мужественного преодоления, наступательного динамизма, суровой решимости (в первой картине – «Лесная сцена», «Игры девушек»). И даже самые лирические эпизоды балета чужды размягченности, в них всё время прорывается волевая активность (см. в той же картине сцены «Сон Икара», «Дуэт Икара и Девушки», «Мечта Икара»).

Анализируя особенности творческого метода Сергея Слонимского, приходишь к мысли, что суть этого метода может быть определена как *стиль обострённых контрастов*. Сразу же следует оговорить, что аналогичная формулировка приложима и к музыке ряда других композиторов его поколения, в первую очередь Родиона Щедрина и Альфреда Шнитке. Следовательно, в этом было нечто общее и важное для художественного процесса тех десятилетий. В каких же конкретно индивидуальных формах претворяется данный принцип Слонимским?

Обратимся к одному из самых характерных для него контрастов, смысл которого условно можно выразить через сопоставление *демократизм – экспериментальность*. В данном случае эти понятия связываются с выбором тематики творчества и средств выразительности – выбором, который при прочих равных условиях ведёт либо к расширению, либо к сужению аудитории, способной к адекватному пониманию авторского замысла. В своё время Б.Ярустовский писал: *«Считаю достойным уважения “многоканальный” метод работы С.Слонимского, чьи сочинения – «Виринея», Концерт-буфф, романсы на стихи Ахматовой и другие – будучи все высокого качества, адресованы разным слоям слушателей»* [2].

Демократическая направленность большинства лучших произведений композитора несомненна и базируется на отмеченном выше фольклорно-классическом фундаменте. Он умел наделить свои темы подлинной общительностью. Пути обретения этого важнейшего свойства различны.

Забота о восприятии широкой слушательской аудитории ясно ощутима прежде всего в повышенном внимании к горизонтали, к рельефному, пластичному, выразительному мелосу. Может быть, особенно показателен в этом отношении щедрый, разнообразный, свободно льющийся тематизм опер «Виринея» и «Мария Стюарт».

Легко заметить, что внутренний состав мелодики Слонимского нередко удивительно прост. Так, её сквозную основу образуют всевозможные трихордные попевки с большой секундой, что сообщает им пентатонную окраску и привносит ощущение безусловной почвенности. Доступности восприятия интонационного потока весьма способствует и то обстоятельство, что мелос часто резонирует гармонии, то есть в горизонтальном контуре явственно прослушивается скрепляющий его гармонический каркас.

Один из секретов доходчивости заключается также в преобладающе речевой природе мелоса. Разумеется, интонации говора одушевляются музыкально, насыщаются кантиленностью, включаются в песенное по типу высказывание (причём не последнюю роль играет приём активного распева слогов). Это качество чаще всего предстаёт в непрямолнейных, опосредованных формах, пронизывая и многие инструментальные сочинения (начало было положено в Альтовой сюите, 1959). И вовсе не случайно, что в балет «Икар» автор ввёл принципиально важную партию вокализирующего хора.

Поиск интонационной общительности мог быть связан и со стремлением опереться на богатейший опыт эмоционального высказывания, накопленный классикой XIX века. В вещах, подобных фортепианному «Интермеццо памяти Брамса» (1980), заметна ностальгия по открыто экспрессивному лиризму. Композитор был убеждён, что 1980-е годы станут временем расцвета романтических тенденций и, действительно, в нашей музыке тогда возникло целое направление, получившее название *неоромантизм*.

Внимательно вслушивался он и в народные жанры современной формации. Так, в 1975 году появились сразу две концертные пьесы, в которых использованы не только цветисто-пёстрая гамма попевок деревенско-слободской частушечности, но и соответствующий инструментарий: балалайка, ложки – в «Праздничной музыке» в качестве солирующих на фоне симфонического оркестра, в «Песнохорке» в составе инструментального ансамбля, сопровождающего голос

(песнохоркой в Новгородской и Псковской областях называют женщину, которая поёт частушки).

И, наконец, Слонимский оказался весьма восприимчив к новым явлениям в музыкально-бытовой культуре. Начав с сатирического пародирования мещанских мотивов в Первой симфонии, он в 1970-е годы противопоставил им своё серьёзное увлечение возможностями эстрадно-джазового музицирования, создав, помимо упоминавшегося Концерта для бит-группы с оркестром, «Экзотическую сюиту» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976) и введя подобный материал в среднюю часть Второй симфонии.

Качественно новым явлением для стиля Слонимского предстал тематизм «Марии Стюарт», где сквозь вуаль ренессансной мадригальности и шотландского колорита отчётливо проступает тонко претворённая городская песенно-романсная интонация отечественного происхождения.

* * *

Наряду с подобным материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчеркнуто экспериментального характера. С начала 1960-х годов он стал широко вводить в свою музыку всякого рода кластерные комплексы, додекафонию, четвертитоновую хроматику, элементы алеаторики, пуантилизма, сонорную технику.

Ныне всё это привычно для слушательской аудитории, однако до сих пор отдельные его опусы подобного плана могут привести в замешательство своей лабораторной направленностью либо тотальным проведением какого-либо одного технологического принципа.

Такова, к примеру, «Колористическая фантазия», предстающая в авторской записи как большой график, состоящий из множества условных обозначений. Или можно отметить туттийный раздел «Драматической песни» (ц.30), где каждому оркестранту предлагается автономная партия с индивидуализированным рисунком – в результате партитура насчитывает по вертикали 80 линий.

Тяготение к новациям объяснимо некоторыми свойствами натуры музыканта. Одно из них – склонность к игровой стихии, что отчётливо проявляется в детской музыке, но ощутимо и в ткани масштабных партитур. Например, в опере «Мастер и Маргарита» исполнители на фаготе и флейте *piccolo* участвуют в сценическом действии, одетые в костюмы Коровьева и Кота Бегемота. Элементы хеппенинга занимают воображение композитора, и он нередко «провоцирует» артистов на импровизацию, создавая канву для музыкально-исполнительского представления.

Существовала, однако, и более общая, глубинная причина, предопределяющая активный авторский поиск – необходимость адекватного моделирования сложных, напряжённых процессов современной действительности.

Взять, к примеру, сферу, которую принято определять как интеллектуально-психологическую. Для её воспроизведения Слонимский культивировал арсенал специфических средств, среди которых наиболее примечательны микрохроматика и свободный метроритм. Применение четвертитоновой шкалы с характерной для неё «переливчатостью» интонирования позволяло добиться особой тонкости и дифференцированности в запечатлении эмоциональных нюансов.

В графической записи мобильного ритмического движения композитор применял тщательно разработанную им систему обозначений, реализация которой требует от каждого исполнителя слышания всей партитуры, в результате чего возникает иллюзия полной свободы мелодического развёртывания.

Разумеется, рассчитывать в данном случае приходилось только на безусловно инициативных музыкантов, что резко ограничивало распространение подобных сочинений. Тем не менее, Слонимский настойчиво продолжал создавать камерные опусы именно в этой манере (один из них – «*Musica lyrica*» для флейты, скрипки и клавесина, 1981).

Многие новшества затем получали права гражданства в сочинениях вовсе не экспериментальных:

- такова, скажем, каденция солиста в «Тихой музыке» для флейты и симфонического оркестра (1981), выполненная на основе свободной ритмической записи;

- таков в «Симфоническом мотете» стереоэффект трёх групп низких медных, расположенных в кулисах и у задней стены;

- таково в монологе Марии из оперы «Мария Стюарт» сведение звуковой ткани всего к двум одноголосным линиям – сопрано и флейта (в цикле «Польские строфы» аналогичная комбинация казалась довольно экстравагантной).

Решающую роль в подобной адаптации того или иного приёма играет контекст произведения, функциональная целесообразность введения нового средства. Допустим, Слонимский широко использовал нестандартные исполнительские составы. Убедиться в том, что это не просто прихоть, можно, перелистывая его вокальные работы:

- в композициях по древневосточной лирике («Монологи», «Песнь песней») голоса выступают в сопровождении гобоя, валторны и арфы, что вносит особый колорит «первозданности»;

- введение в «Песни трубадуров» квартета блок-флейт и лютни передаёт аромат давней эпохи;

- «Весёлые песни» в немалой степени оправдывают своё название благодаря чисто буффонному совмещению тембров флейты *riccolo* и тубы, поддержанных соответствующим набором ударных.

Приведённые примеры убеждают: между демократическими устремлениями композитора и его тяготением к художественному эксперименту отнюдь не пролегает пропасть. Активный поиск, пусть порой и приобретающий внешне парадоксальные формы, если и не давал сразу убедительного результата, то способствовал преодолению инерции, расширению творческих горизонтов.

Стилистические антиномии являлись в конечном счёте отражением образно-смысловых антитез, столь характерных для общей концепции творчества Слонимского. Противолежащие плоскости могли быть представлены порознь, в разных сочинениях. Допустим, «Песнь

песней» – любование многообразными оттенками интимной лирики, а органная «Хроматическая поэма» (1969) – бурное извержение урбанистической энергии.

Но, как правило, контрасты взаимодействовали в рамках одного произведения. Так, идея Второй симфонии состоит в резком противопоставлении «высокого» (академические формы крайних частей) и «низкого» (бытовые жанры в средней части). В Фортепианной сонате причудливо уживаются тихие голоса девственной природы и экспансивный напор ритмов современного города, величавый былинный напев и экстатическая джазовая импровизация, нега девичьей хороводной и грузный топот брутального выплясывания.

Поражает обострённой контрастностью многонаселённый мир «Виринеи»: острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок, жгучая неудовлетворённость сущим и звонкий гимн радостям бытия, сокровенный лиризм и бесшабашная удаль – всё смешивается в пёстрых картинах переломного для России времени. Особенно крутыми перепадами отмечен облик главной героини, то угловато-бунтарской, бескомпромиссной, то всеми силами души устремлённой к ласке, теплу.

Естественно, что столь высокий уровень контрастности породил сильнейшее драматургическое натяжение, нередко вызывая, как следствие, «кадровый монтаж»: кинематографический тип развёртывания наиболее отчётлив в трёх последних картинах «Икара» и в большинстве разделов «Марии Стюарт». Так композитор добивался искомого – объёмной, многозначной, импульсивно-стремительной обрисовки событий и характеров.

* * *

Пытаясь оценить написанное петербургским мастером в 1960–1970-е годы, признаем сразу же, что не всё в его творчестве тех лет удовлетворяло безоговорочно. Казалось, подчас недоставало цельности формам (к примеру, в Фортепианной сонате избыточность разнородного тематизма приводит к мозаичности целого).

Случалось, что проведение какого-либо нестандартного приёма оборачивалось неким новым стандартом (преобладающая одно- или двухголосная оркестровая фактура оперы «Мастер и Маргарита», основанная на взаимодействии солирующих инструментов).

Не всегда удавалось в полной мере подчинить художественной сверхзадаче эстрадно-джазовые элементы в ходе их «трансплантации» в академическую структуру (самодовлеющее значение приобретает бытовой материал в ряде разделов Концерта для бит-группы с оркестром).

Могли вызвать озабоченность отдельные факторы, касающиеся этапа 1970-х годов: отход от некоторых уже сложившихся стилевых устоев, не сопровождающийся равноценной заменой; частичное сглаживание самобытной интонации более общими, «расхожими» оборотами; крен в область виртуозных контрапунктических построений, не во всех случаях дающих должный эстетический эффект («Симфонический мотет»).

Однако совершенно очевидно, что подобные затруднения носили временный характер. Ближайшими доказательствами были получившие широкий резонанс опера «Мария Стюарт» и Третья симфония (1982). А затем – лучшие из последующих тридцати симфоний, созданная им большая оперная классика («Гамлет» 1991, «Видения Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2006) и вокально-симфонические монументы типа Реквиема (2004) или оратории «Час мужества» (2015). Всё это многообразное наследие 1980–2010-х годов ещё ждёт самого внимательного изучения.

Возвращаясь к творчеству Сергея Слонимского времён «шестидесятничества», с полным основанием можно утверждать следующее:

- сила его музыки состояла в прочной опоре на жизненную почву;
- он был в числе первопроходцев плодотворного движения, связанного с новым подходом к фольклорным и классическим традициям, и стал одним из самых влиятельных представителей «новой фольклорной волны»;

- он создал обширную галерею образов, подкупающих яркостью и правдивостью национального характера;
- его внимание было обращено к разработке больших идей гражданского звучания, и симптоматично, что одно из центральных его сочинений – опера «Виринея» – достойно продолжило линию русской народной музыкальной драмы;
- высоким гуманизмом отмечено его композиторское кредо – утверждение красоты и поэзии бытия.

Согласимся, что отечественное искусство второй половины XX века невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву принадлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.

Библиография

1. *Шостакович Д.* Молодость музыки // Сов. музыка, 1966. № 1. С.6.
2. *Ярустовский Б.* Личный вкус плюс гражданская позиция // Сов.музыка, 1970. № 10. С.18.

Основные произведения С.М.Слонимского

Оперы

- «Виринея» (1967)
- «Мастер и Маргарита» (1973)
- «Мария Стюарт» (1980)
- «Гамлет» (1990)
- «Царь Иксион» (1993)
- «Видения Иоанна Грозного» (1995)
- «Король Лир» (2001)
- «Антигона» (2006)

Балеты

- «Икар» (1971)
- «Принцесса Пирлипат» (2001)
- «Волшебный орех» (2003)

Оркестровые и концертные жанры

- Карнавальная увертюра (1957)
- Концертная сюита для скрипки с оркестром (1958)
- Тридцать четыре симфонии (1958–2013)
- Хореографические миниатюры (1963)
- Концерт-буфф для камерного оркестра (1964)
- Концерт для оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов (1973)
- «Драматическая песнь» (1973)
- «Симфонический мотет» (1975)
- «Тихая музыка» (1981)
- Концерт для скрипки с оркестром (1983)

Концерт для гобоя и камерного оркестра (1987)
«Славянский концерт» для органа и струнных (1988)
«Петербургские видения» (1994)
Симфониетта (1996)
«Еврейская рапсодия» (Первый концерт для фортепиано с оркестром, 1997)
Второй фортепианный концерт (2001)
«Трагикомедия», концерт для альты и камерного оркестра (2006)

Вокально-симфонические сочинения

«Песни вольницы», вокальный цикл на слова русских народных песен (1959, оркестровая редакция 1961)
«Голос из хора», кантата на стихи А.Блока (1964)
«Песнь песней», кантата на библейские тексты (1975)
«Один день жизни», кантата на тексты «Главы о тысяче» из «Джаммапады» (2001)
Реквием для солистов, хора и оркестра (2004)
«Час мужества», оратория на стихи А.Ахматовой (2015)

Камерные сочинения

«Весна пришла», вокальный цикл для голоса и фортепиано (1958)
Сюита для альты и фортепиано (1959)
Соната для скрипки соло (1960)
Соната для фортепиано (1962)
«Польские строфы» для голоса и флейты (1963)
«Лирические строфы» для голоса и фортепиано (1964)
«Диалоги» для квинтета духовых (1964)
«Прощание с другом в пустыне», вокальная сцена для голоса и фортепиано (1966)
Монологи из древневосточной лирики для голоса, гобоя, арфы и валторны (1967)
«Антифоны» для струнного квартета (1968)

Шесть романсов на стихи А.Ахматовой для голоса и фортепиано (1969)

«Весёлые песни», вокальный цикл для сопрано, флейты-пикколо, трубы и ударных (1971)

«Песни трубадуров», вокально-инструментальная сюита (1975)

«Интермеццо памяти Брамса» для фортепиано (1980)

Соната для виолончели и фортепиано (1986)

Соната для скрипки и фортепиано (1987)

24 прелюдии и фуги для фортепиано (1994)

Музыка к фильмам

Перед судом истории (1965)

Республика ШКИД (1966)

Таинственная стена (1967)

Интервенция (1968)

Моя жизнь (1972)

О тех, кого помню и люблю (1973)

Иван и Коломбина (1975)

Романсы и песни, произведения для смешанного хора (включая концерт «Тихий Дон» на слова старинных казачьих песен), для детского хора и ряд сочинений в народном духе на народные тексты («Печальное сердце моё», «Люби жену да не бей» и др.)

Научное издание

Александр Иванович Демченко

Памяти Сергея Слонимского
Избранные статьи

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 18.11.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 9,25. Уч.-изд. л. 6,3. Тираж 50. Заказ 94.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1