

М. Рыцарева

КОМПОЗИТОР

ЕРГЕЙ

СЛОНИМ  
КНИ

С

М. Рыцарева

КОМПОЗИТОР

СЕРГЕЙ

# СЛОНИМ СКИЙ

МОНОГРАФИЯ

ЛЕНИНГРАД  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1991

## I. КАКОЙ ОН, СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ?

Книги о композиторах читают как музыканты, так и любители музыки. Судя по концертам и театральным постановкам произведений Сергея Слонимского, где можно увидеть людей самых разных профессий, книгой о нем заинтересуются многие. Поэтому автор постарался написать ее так, чтобы каждый, кого волнует творчество этого композитора, мог почерпнуть из нее максимум доступной информации.

Вместе с тем такой композитор, как Слонимский, яркий новатор, идущий в авангарде стилевых поисков в советской музыке на протяжении тридцати лет, крупный педагог, музыковед и общественный деятель, — словом, одна из наиболее значительных творческих личностей нашего времени, живо интересует и музыкантов: исполнителей, педагогов, музыковедов, композиторов. Поэтому, не углубляясь в скрупулезное теоретическое исследование стиля Слонимского, о котором существует уже множество интересных научных работ, автор все же стремился поделиться своими профессиональными наблюдениями и обобщениями.

Работа построена как рассказ о творческом пути Сергея Михайловича Слонимского, о пути, который, на наш взгляд, достаточно оригинален, и это обусловлено как индивидуальностью самого композитора, так и культурологическими особенностями эпохи. В этой оригинальности, однако, видится строгая логическая закономерность, постижение которой оказалось крайне увлекательным. Именно исследование пути Слонимского, контекста его творчества, помогает увидеть и понять внутреннюю взаимосвязь очень, казалось бы, разных его сочинений, обогащает пред-

ставления о них, проясняет магистральные образные линии. Такого рода исследование очень важно для понимания Слонимского. Потому что часть людей знает одни его сочинения, часть — другие, а часть — третьи, и беда не в том, что будут говорить о трех или более разных Слонимских, соответственно оценивая его музыку, а в том, что у каждой группы будут лишь далеко не полные представления о композиторе. Другое дело, что совсем не обязательно знать все его творчество, чтобы плакать от Четвертой симфонии или смеяться от «Веселых песен», глубоко задуматься после Второй симфонии или поддаться очарованию «Трех граций», напевать запомнившиеся мелодии из Концерта для трех электрогитар с оркестром или критически оценить свой жизненный выбор, посмотрев «Икара». А можно вообще не знать имени Слонимского и просто петь любимую песню «По приютам», которая, как выяснилось из повести Майи Комиссаровой «Суеверие»<sup>1</sup>, считается народной (песня из музыки Слонимского к кинофильму «Республика Шкид»). Это ли не высшая награда для композитора?

Автор четырех музыкально-сценических произведений, получивших широкое общественное признание, создатель девяти играемых симфоний и многих других исполняемых сочинений, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР имени Глинки, профессор Ленинградской консерватории — таким предстает на вершине своей творческой деятельности Сергей Михайлович Слонимский.

Тем, кто на протяжении пройденных десятилетий следил за прессой, посвященной композитору, нелегко было разобраться в истинности мелькавших оценок. Известно, что в музыке, в зависимости от позиции критика и общественного положения критикуемого композитора, нетрудно принизить хорошее или превознести слабое произведение. Поэтому о сочинениях Слонимского, который не занимал в Союзе композиторов официальных должностей и от которого, следовательно, никто не зависел, можно было написать, например, такое — «аморфные, мелодически вялые фрагменты, призванные представлять «гуманизм». А в целом — надуманная концепция и ущербное ее решение»<sup>2</sup>. Это о Первой симфонии, прозвучавшей позже в шести (!) интерпретациях. Или обвинить автора «Голоса из хора» (который исполнялся в цикле радиопередач, посвященных выдающимся произведениям советской музыки к блоковскому юбилею) в отношении к стихам Блока, как к «строительному материалу», в невыразительности, жесткости, сухости, бледности, условности и т. д.<sup>3</sup>, как сделал критик Н. Воронцов, имя которого ни до, ни после

---

<sup>1</sup> Юность. 1986. № 5.

<sup>2</sup> А к с ю к В. Мысли композитора // Сов. музыка. 1959. № 1. с. 7.

<sup>3</sup> В о р о н ц о в Н. «Голос из хора» // Сов. культура. 1967. 1 апр.



рецензии почему-то в печати не появлялось. Можно даже написать весьма похвальную статью о горячем приеме «Икара» в Греции (!), «забыв» упомянуть имя автора музыки.

Впрочем, для автора и такая «критика» полезна. Она вырабатывает здоровые «антитела», заставляя работать с еще большим накалом. Да и вера в свои силы укрепляется: если судить по частым ироническим публикациям писателей в «Литературной газете», серые сочинения ругать не принято. Более того, несправедливое хуление куда менее опасное испытание для таланта, чем неумеренное восхваление. А по тому, что именно порицают, можно выявить самое ценное и новое в сочинении. Через несколько лет за это будут хвалить. Не всегда, конечно, самого автора, но уже его последователей — обязательно.

Не навязывая читателю сопоставление масштабов имен, заметим, что композитор вполне может гордиться сходством творческих биографий своей и Прокофьева, у которого ругали новые произведения, ставя в пример старые, которые в свое время ругали еще больше.

Но не будем изображать Слонимского жертвой «сальеризма». Многим нашим «шестидесятникам» досталось в начале пути. Все это естественные тернии на пути выдающегося русского советского композитора. Мало кого из авторов опер, да еще молодых дебютантов, признавали достойными продолжателями традиций Мусоргского, Шостаковича, Прокофьева. «Виринея» вошла в хрестоматийную классику.

С первых творческих шагов отмечались яркий талант и ранняя зрелость, мастерство, широта интересов, смелость, интеллектуализм, мелодическая свежесть, сильный темперамент, да мало ли верных оценок и добрых напутствий было сказано на протяжении пути Слонимского теми, кто отталкивается в своих суждениях от художественного восприятия музыкального произведения<sup>4</sup>. Другое дело, что иногда даже и у доброжелательно настроенных критиков и товарищей возникает недоуменный вопрос: почему же сразу не была понятна музыка ясная и красивая? То ли стиль оказывается совсем иной, чем ожидаешь на основании знакомства с предыдущим? То ли Слонимский раньше многих чувствует качественные изменения в интонационной атмосфере эпохи и поэтому опережает время? Но ретроспективно все становится на свои места. Как элементы в таблице Менделеева, каждое сочинение играет свою роль в очень последовательном многоголосном стилевом развитии данного автора.

Интересно, что в каждом сочинении Слонимский идет вперед, даже когда он идет «назад», воспроизводя интонационную атмосферу той или иной минувшей эпохи. Правда, под словом

---

<sup>4</sup> С интересными и проницательными суждениями в разное время выступали В. Богданов-Березовский, И. Нестьев, М. Тараканов, М. Сабинаина, Н. Шахназарова, И. Земцовский, Л. Данько, А. Утешев и другие музыковеды.

«назад» мы имеем в виду обычно не всякую стиливую ретроспекцию. Так, воспроизведение древнейшего мелоса, как и фольклора, обычно относим к современному стилю (вспомним «Солнце инков» Э. Денисова и «Ночь в Мемфисе» С. Губайдулиной). А вот обращение к XVI или, особенно, к XIX векам считаем «ретро». Это, впрочем, уже вопрос музыкально-культурологический. Но нахождение каждого нового произведения Слонимского в новой точке интонационно-исторического пространства, причем не всегда сразу определяемой, вызывает естественное желание найти ее и отметить на карте, тем более что карта современного звучащего мира имеет столь многомерную систему стиливых и жанровых координат. Жаль только, что озадаченные новым решением и неожиданными средствами мы часто слишком увлечены погоней за определением стиля и забываем о содержании. Хотелось бы в самом начале подчеркнуть, что сколь неожиданным и непонятным нам бы ни показалось новое сочинение Слонимского (такие часто называют экспериментальными), у него почти нет произведений, даже самых малых, написанных ради приема, эксперимента. Просто в нем живет целый мир образов, и для точного воплощения в музыке каждого из них нужны свои средства. Известно, что образом может быть и силуэт, где вся информация — в одной только линии профиля, и кинокадр, в котором сосредоточено огромное количество художественной информации. (Конечно, дело не в количестве выразительных компонентов. Голубь Пикассо художественно сильнее, чем иная киноопея, и не всякая опера стоит гениальной мелодии.) В творческом сознании Слонимского сосуществуют образы, условно говоря, от силуэта — до кинокадра. Не случайно приходят зрительные ассоциации. Зримая конкретность образов в их масштабности, динамике, цвете, линии (в чем угодно) — отличительная черта музыки Слонимского, от «Капельных пьесок» до «Мастера и Маргариты». Он равно владеет «перьевой» линией, делая «из ничего», из нескольких нот своих «Лягушек», «Кузнечиков», «Дюймовочку» или точный портрет «Чарли Чаплин насвистывает», — и крупномасштабным многоуровневым музыкально-драматургическим мышлением. И, пожалуй, в таком качестве, в каком эти и разные другие жанры у него реализованы, они неотделимы один от другого и не состоялись бы друг без друга. Образная содержательность его музыки такова, что каждая нота несет емкий смысл, так как уже в интонации прослушивается жанр, а во фразе — взаимодействие жанров. Они дополняют друг друга или противоречат. Здесь и рождается образ. Образом у Слонимского, в силу изощренного ритмического мышления композитора, может быть и жест. Не случайно исполнители музыки Слонимского, даже дирижеры, имеющие дело с самыми крупными его сочинениями, осмыслившие их полнее других музыкантов, отмечают, что у этого композитора лишних нот нет.

Хотелось бы в связи с этим сказать, что такое малоизвестное

за пределами Ленинграда (в котором автор имеет возможность публично выступать) качество Слонимского, как редчайший по образной конкретности импровизационный дар, — это не просто любопытная дополнительная щедрость природы, а органичное свойство его музыкально-художественного мышления, без которого мир образов в его творческом сознании не смог бы раскрыться с такой широтой и глубиной. Широта как множественность и разнообразие явлений — здесь необходимое условие глубины, где все это спрессовывается в качественное понятие многомерности.

Именно этот дар импровизатора является, на наш взгляд, самым убедительным доказательством того, что образно-содержательно начало в творческом процессе Слонимского первично по отношению к его стиливым новшествам. Он (этот дар) снимает вопрос о рационалистичности в выборе композитором стилистического маршрута. Вероятно, слушатели-любители находятся в лучшем положении, чем специалисты. Им при знакомстве с музыкой Слонимского особенности его стиля не мешают и не отвлекают от ее художественного восприятия.

Конечно, преуменьшать роль рации в творческом процессе большого ходожника было бы непростительным упрощением. Потому что художественные открытия такого масштаба (как и научные) совершаются при дружной совместной работе обоих полушарий мозга. «Талант — это умение переживать за других» — в метких словах писателя М. Жванецкого схвачен главный импульс процесса творчества: для него необходимо «горючее», которое воспламеняет чувство и мысль художника, чтобы в неведомых глубинах творческого сознания свершился художественный акт альтруистического, сострадательного свойства, вызванный переживанием за других, желанием помочь, научить, поддержать, вселить веру.

«Босая душа поэта» (В. Высоцкий) легко ранима, она реагирует на все, что внушает тревогу за главное: человеческое в человеке. А ведь это и есть гуманизм. С первых шагов, смолodu Слонимский не только не уходил от больших и больных тем, но, напротив, шел им навстречу, ощущая, как художник, свою ответственность за духовный мир современника. Тогда, когда «молодежь 80-х», за которую теперь у всех болит душа, еще и не родилась, а вопросы бездуховности и потребительства в нашем обществе не стояли так остро, двадцатилетний композитор написал Первую симфонию, в чеканных образах которой он со всей непримиримостью, громко и во весь голос сказал об этих проблемах. И они остались главной темой его творчества, раскрываемой по-разному, все более страстно.

Высокая гражданская позиция Слонимского проявляется не только в выборе главной темы, но и в настойчивом стремлении сделать свое искусство действенным фактором жизни, разговаривать с современником, поведать ему о своих тревогах, преду-

предить, заставить задуматься. И он сумел найти ту классическую и глубоко индивидуальную меру в соотношении демократичного и сложно экспрессивного, чтобы сказать так, как нельзя не сказать, во всей сложности своей правды, и вместе с тем так, чтобы его поняли. В этом ему помогли два связанных между собой свойства: искренность и вера в себя. Эти свойства предохраняют художника от самого главного врага большого искусства — снобизма. Говорят, что один ученый, увидев насекомое, промежуточное между двумя видами, раздавил его. Он не стал Дарвином. Слонимский не позволяет себе не замечать каких-либо явлений звуковой среды современности. С аналитической скрупулезностью ученого он впитывает в себя всю полноту звуковой реальности. От жемчужины крестьянского фольклора до примитивнейшей блатной частушки подворотни. Он беспощаден в социальной остроте своего слышанья современности. И беспощаден в ее воспроизведении. Это традиция интонационно-жанровых обобщений, идущая от Малера и Шостаковича.

Реальность, в которой находится современный композитор и современный слушатель, ставит того и другого в совершенно новые условия, которых не знала ни одна прежняя эпоха. Тот и другой — один активно, другой пассивно — восприняли такой колоссальный запас интонационной информации, который неизмеримо расширил как круг тем для диалога, так и каналы связи для взаимопонимания. Уже Шостакович и Прокофьев в своем симфонизме учитывали новые возможности слушательского восприятия, развитые киноискусством. Подобно, например, А. Я. Эшпаю, Н. Н. Каретникову, А. Г. Шнитке, Слонимский испытывает воздействие кино, хотя преломляет его индивидуально.

Если во все прежние эпохи композитор, чтобы быть понятным, должен был говорить со слушателем на лексике интонационного словаря своей эпохи (естественно, обогащенного жанровыми и стилевыми накоплениями профессиональной музыкальной культуры), то теперь он может творить, условно говоря, в жанре исторического романа, романа в романе, использовать аллюзии, то есть создавать образы или целые системы образов в стиле той или иной эпохи. Сейчас этим начинают все шире пользоваться. Слонимский обнаружил и опробовал эти новые возможности в начале 60-х, когда тревожившие его воображение образы требовали воплощения в разных исторических стилевых моделях. Надвременная мощь стихов А. Блока, выбранных для кантаты «Голос из хора», обусловила необходимость объединить в одном произведении сложные музыкальные образы отчаянной сиюминутной героики и вечности, экспрессионистского предчувствия мировых катаклизмов, мрака поворачивающейся вспять истории и романтической веры в жизнь. Претворив целый ряд стилевых моделей: от палестриновской мессы и старинной баллады вплоть до русского фольклора и современной нашей туристской песни, используя огромные возможности додекафонии и обобщив все это с

подлинно симфоническим размахом, молодой композитор добился выдающегося художественного результата. Найденный здесь прием был определен композитором А. Г. Шнитке как полистилистика<sup>5</sup> и активно вошел в творческую практику.

Однако Слонимский не остановился на этом. Свое умение слышать современность в срезе всех ее жанров он распространил и на стиливые модели других эпох. Таким образом, параллели стилей и пересекающие их «меридианы жанров» запульсировали в нем живыми своими нитями. Первым опытом полижанрового претворения стилистики эпохи оказалась «Виринея». Народная лирическая песня, плачи (в двух жанровых разновидностях), городской романс, частушка, трепак, революционная песня, знаменный распев, марш, речитатив — в таком многообразии жанров стилизуемая эпоха оказалась раскрытой наиболее достоверно. Сам принцип полижанрового раскрытия стилизуемой эпохи идет от «Хованщины» Мусоргского. Важно было не просто воспользоваться им, а проработать его до конца, не оставив прежде всего для себя «белых пятен» в интонационной реальности русской деревни предреволюционной и революционной эпох.

Историческую и географическую амплитуды образов, занимающих воображение Слонимского, можно сравнить с широкими скачками в 60-е годы и их заполнением в 70-е. От древневосточного эпоса ХХХ века до н. э., куда привел композитора замечательный героический «Эпос о Гильгамеше», он постепенно возвращался к современности.

Постоянной живой притягательностью для Слонимского обладает эпоха античной цивилизации, оставившая человечеству огромное духовное наследство. Глядящий всегда в суть вещей, Слонимский остро и лично почувствовал его актуальность. Рационалистическую позитивность вприятии жизни и мудрое ее утверждение, глубочайший в своей сложности и правде гуманизм древних мыслителей он открыл для себя заново, как открывали это для себя деятели культуры Ренессанса и века Просвещения. Апеллируя в разговоре с современником к античности, проверяя на ней вечные духовные ценности, Слонимский как бы приподнимает значение и нашего времени, учит относиться к себе и творимой каждым из нас истории с большим уважением и ответственностью.

Чем больше времени проходит после «Икара» и чем больше сочинений Слонимского после него увидели свет, тем очевиднее закономерность появления в его творчестве этого сочинения и вообще развития античной линии. Органичная близость взглядов композитора к эстетике античности обнаруживает себя на самых разных уровнях его творчества. Начиная от внутренней глубокой убежденности, веры в высокую воспитательную роль искусства —

---

<sup>5</sup> Этот термин А. Шнитке получил широкую известность после его доклада в 1971 году на Международном музыкальном конгрессе в Москве.



до конкретных приемов (например, применения хора наподобие античной трагедии) даже в «Виринее», от выбора тем и образов — до действительного стремления проникнуть в звуковую ладоинтонационную реальность древности и воплотить ее в современности.

Из этой тяги к пракультуре, вероятно, и возникла у него настойчивая и страстная необходимость выйти за пределы европейского музыкального мышления, ограниченного лишь последним тысячелетием, зафиксированным в нотной записи. Хотя первоначальным импульсом к этому явилось, по всей вероятности, объективно-подлинное слышание русского фольклора. Зачем же делать вид, что он темперированный, только потому, что европейская система музыкальной записи отражает «темперированное» мышление? И зачем всякий раз непременно втискивать в о к а л ь н о е интонирование в ритмическую систему пропорциональных длительностей, рожденную двигательным о т о р н ы м и проявлениями? Если русские композиторы прошлого века освободили свое ладовое восприятие фольклора от европейской мажоро-минорной функциональности, открыв натурально-ладовую гармонию, и раскрепостили свое понимание его метрической структуры, введя переменность размера, то естественно, что универсальное музыкальное сознание композитора второй половины XX века должно, наконец, услышать фольклор также и с позиции свободного, не скованного профессионализмом мышления.

Советские композиторы, сформировавшиеся на рубеже 50—60-х годов, открыли для себя фольклор с тем же энтузиазмом молодости и чувством актуальности, что и «кучкисты» столетием раньше или И. Хандошкин и В. Пашкевич двести лет назад. К тому же традиции Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хачатуряна в XX веке раскрыли неисчерпаемые возможности индивидуально-стилевого его претворения. Начавшиеся тогда творческие поиски в этом направлении у Пригожина и Щедрина, Сидельникова и Тормиса, Эшпая и Жубановой — этот ряд можно продолжить многими именами — увенчались яркими художественными результатами на творческом пути каждого.

Слонимский, воспринимающий нетемперированность и свободную ритмику славянского фольклора как органическое его свойство, дополняющее традиционные представления, не может мыслить вне этого. Вот почему его музыка с использованием интервалов меньше полутона и со свободной, «квантовой» ритмикой (то и другое нашло естественную и наглядную форму нотной записи на основе обычной) — это никак не дань «левым» экспериментам начала 60-х годов, хотя и они были полезны для композитора, а внутренняя необходимость, которую Слонимский реализует и защищает вопреки недовольствам и нападкам тех, кто считает, что современный вид традиционной нотной записи, введенный в XVII веке, уже не должен развиваться. Так уж сложилось в истории музыки, что хотя нововведения в ее записи никогда не

происходят без причин и отражают уже свершившиеся изменения в музыкальном мышлении, они не утверждаются легко и просто.

Нетемперированный строй и свободная ритмика — это лишь два, хотя и важнейших, свойства фольклора, новых для современной профессиональной музыки. Сам композитор пишет об этом так: «Появляются современные, более точные расшифровки народных песен, основанные на сегодняшнем их бытовании в народе. Ритмика, интервалика, тончайшие вариантные преобразования напевов фиксируются все детальнее и вместе с тем обобщеннее, с учетом необходимой доли исполнительской импровизации при каждом конкретном исполнении.

Все это бурно влияет на творческий процесс. Многие новые явления в области музыкального языка связаны с этими новооткрытыми, малоиспользованными чисто стиливыми возможностями славянского фольклора. Я имею в виду нетемперированные строи (условно с интервалами в  $\frac{1}{3}$  и  $\frac{1}{4}$  тона — так их легче записать), ритмические доли без точных длительностей, но очень разнообразные по масштабу (здесь коренится и новая запись ритма с новой ее дифференциацией), импровизационную вариантность интервалов и ритмов, глиссандирующие скольжения и движущиеся кластеры в гетерофонии, ритмодекламацию и подчеркнутые «фонемы» слогов, сонорные эффекты в пении и инструментарии. Здесь кроются дополнительные возможности обогащения мелодики, полифонии на яркой образной основе. <...> И это не формальное экспериментаторство, как считают некоторые консервативно настроенные музыканты. В этих произведениях новая стилистика органически воплощает глубокое содержание, конкретные образы и драматургические замыслы. Таковы хотя бы «Поэтория» и оратория «Ленин в сердце народном» Щедрина, «Петр I» Петрова, «Плачи» Денисова, «Русские сказки» Сидельникова, оратория «Слово о полку Игореве» Пригожина, «Симфонические фрески» Грабовского и многие другие сочинения советских авторов разных поколений. Каждый из них по-своему черпает вдохновение в фольклоре, отнюдь не всегда имитируя его традиционные формы»<sup>6</sup>.

Истинное постижение музыкального фольклора каждого народа неизбежно раскрывает возможности увидеть на том или ином его уровне связи с фольклором других, в том числе и самых дальних стран. «Еще мало изучены и глубинные взаимосвязи в самом фольклоре народов разных стран мира, — пишет композитор далее. — <...>

Эти «межфольклорные» связи проявляются и в конкретных интонационных оборотах, в ладовой сфере, в протяжных лирических песнях и плачах, в интервалике и ритмике трудовых, плясовых,

<sup>6</sup> Заметки композитора о современной советской музыке // Современные вопросы музыкознания: Сб. / Отв. ред. Е. Орлова. М., 1976. С. 272—273.

обрядовых песен. Тем самым обогащаются и привычные представления о характерных национальных особенностях фольклора. Так, трихорды, малообъемные и бесполутоновые попевки, переменные лады, вариантные принципы развития, давно уже известные исследователям русских народных песен, оказываются весьма свойственными и фольклору восточных стран, и старофранцузским, старонемецким песням, и фольклору американских индейцев, и даже папуасскому фольклору.

Это вполне естественно: ведь простейшие мелодические обороты всегда малообъемны, а эмоционально окрашенные речевые интонации, восклицания, трудовые и плясовые ритмы всегда имеют нечто общее у всех людей, независимо от расы, национальности и цвета кожи... Вместе с тем конкретный локальный колорит каждого национально-песенного пласта удивительно своеобразен и таит неисчерпываемые, далеко еще не изученные до конца возможности развития этих черт в профессиональной музыке»<sup>7</sup>.

Проблема изначального фольклорного универсализма, объективной интернациональной общности интонационных проявлений эмоционально-духовной сферы человека — занимала Слонимского не только теоретически. Выраженная внешне в огромной географической амплитуде его художественных образов, она решалась и продолжает решаться в самой его музыке. С этим неразрывно связана историческая широта его образного мира. Фольклор доносит до потомков звуковую реальность далеких предков. Но сам факт бытования древней реальности в современности — это не только связь времен, это и «спрессовывание вечности в мгновение». Это исторически универсальная константа отражения духовного мира человека в музыке. Все это известно. И видимо, исходя из неизбежных пересечений национального фольклора в каждой отдельной стране и интернациональной общности фольклора разных стран, можно и нужно понять тот глубокий внутренний поиск и нахождение синтеза «универсальной фольклорной звуковой реальности» в музыкальном языке Слонимского, который дает ему возможность и художественное право строить модели любых фольклорных стилей.

Вот почему, создавая атмосферу старой Шотландии, он пленил шотландских слушателей глубиной проникновения в ее дух.

Едва ли, конечно, все это означает, что композитор захочет «играть в стилизацию». Появление «Марии Стюарт» в его творчестве глубоко закономерно и связано с предшествовавшим интересом к музыкальной стилистике Ренессанса. Так же как создание «Мастера и Маргариты» во многом вытекает из музы-

---

<sup>7</sup> Слонимский С. Цит. ст. С. 276—277.

кального постижения им поэзии от третьего до первого тысячелетий до н. э.

Вера в свою интонацию, выверенную на объективно отстоявшихся интонациях фольклора, причем не только древнейшего, но и более позднего, вплоть до самых новых его форм, породила у Слонимского два неразрывно связанных свойства: мелодизм как доминирующее начало и яркую мелодическую индивидуальность.

Мелодия — главный элемент выразительности в музыке Слонимского. Это не значит, что ее можно отделить от других элементов или представить себе иными его гармонию, полифонию и другие линии его музыкального мышления. Знаменосец без войска — это не войско. Но он идет впереди. Так и первый контур образа идет от мелодии. Это не значит также, что мелодия всегда воспринимается одинаково непосредственно. Но именно мелодизм, как особое свойство сопряжения интонаций, объединяет песенную мажоро-минорность его революционных, балладных, романсовых и танцевальных тем, диатонику его фольклорно-лирических и додекафонных тем, хроматику монодий. Монодия, монодийность — как раз то, что объединяет музыкальную культуру человечества от глубочайшей древности, а внеевропейские культуры и в современности, то, что пронизало европейскую культуру от византийских и григорианских песнопений до Баха, — в европейской музыкальной культуре наших дней не играет сколько-нибудь заметной роли. Тем значительнее была творческая смелость и нонконформизм Слонимского, который не заглушал, а развивал эту свою художественную потребность говорить иногда о самом сокровенном языком одной лишь мелодии, веря в ее силу.

Мелодическая индивидуальность, как и мелодизм, давно подмеченное свойство музыки Слонимского. Она действительно узнаваема, независимо от историко-географических координат стиля каждого конкретного сочинения. Как заметил один из американских критиков, отличительным свойством Слонимского представляется его способность говорить на разных музыкальных языках и при этом оставлять печать личного свойства на каждом своем произведении. Примечательно, что свойством мелодической индивидуальности обладают все три (условно, конечно) типа его мелодики: диатонической, хроматической и энгармонической (нетемперированной), независимо от того, в каком жанре каждый из них используется в конкретных сочинениях. Возможно, что узнаваемость — это свойство не только самих отдельно взятых тем, но и способа их развития, своего рода мелодической драматургии сочинений. Вариантно-попевочно развивая мелодию, продолжая ее совершенно новым материалом или, напротив, настойчиво ее повторяя — каким бы методом мелодического развития композитор ни пользовался, он работает на узнаваемость мелодики и связанную с этим запо-

минаемость. Редкое для современной академической музыки свойство Слонимского проверяется всякий раз после ее исполнения. Темы «врезаются» в память, прочно в ней поселяются. Может быть, как результат знакомства с музыкой композитора в сознании слушателя и появляется новая шкала, настроенная на интонационную волну Слонимского.

Ощущение первичности, подлинности, ценностности, рождаемое мелодикой Слонимского, может быть и объясняет феномен действенного сотворчества, органической принадлежности к любому типу мелодического мышления, с которым он соприкасается<sup>8</sup>. Учась у фольклора, он прибавляет к нему свои песни. Учась у «авторской» песни, он прибавляет к ней свои, как песни на слова В. Высоцкого в фильме Г. Полоки «Интервенция». Конечно, это особое свойство таланта. Но оно не сможет раскрыться само по себе на базе одного лишь профессионально-академического образования.

Слонимский как-то полушутливо сказал в одном интервью: «Когда я понял, что русский фольклор не исчерпывается песнями, записанными в сборниках Балакирева и Римского-Корсакова, мне пришлось одолеть целую „фольклорную консерваторию“»<sup>9</sup>. В этой консерватории он учился не пять лет, а около двадцати пяти, подолгу живя в деревне, а затем и целенаправленно отправляясь в фольклорные экспедиции. Между прочим, ездил очень долго п о с л е «Песен вольницы», которые принесли ему серьезный авторитет и до сих пор считаются одним из образцов подлинности и индивидуальной художественности в претворении фольклора. Казалось бы, давно можно было успокоиться и считать себя глубоким знатоком. Он и был тогда уже таковым, иначе бы не написал названных песен, но этого было мало. Он продолжал ездить и после «Виринеи», которая единодушно (среди авторитетных музыкантов) была признана н а р о д н о й м у з ы к а л ь н о й д р а м о й.

Ездил, конечно, не только за песнями. Ему необходимо было впитать весь социум современной русской деревни, сопоставить с ним важные для себя общественные и этические проблемы. Ни в коем случае не замкнуться в понимании своей страны и своего времени на жизни и духе города или культурных ценностях мировой цивилизации. Во Второй симфонии (1978) нет той изощренно тонкой стилизации русского фольклора, как в «Песнях вольницы» или в «Виринее». Хотя фольклорная основа главного образа очень сильна, но он мог создать его, условно говоря, «не выходя из своего кабинета». А вот концепции этой симфонии и силы ее воплощения не было бы без того глубокого социально-

<sup>8</sup> О «сотворчестве» как о результате стилизационных подражаний написал Д. С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» (М., 1979. 3-е изд. С. 185).

<sup>9</sup> Сердобольский О. Этот музыкальный витамин [беседа с С. Слонимским] // Смена. 1972. 18 авг.



исторического постижения деревни, которое необходимо ему не меньше, чем, например, В. Распутину, Ф. Абрамову.

Город и деревня, цивилизация и первозданность... Мнимое превосходство цивилизации, оборачивающееся потерями духовных ценностей, ведущими ее к саморазрушению. Эти не новые проблемы, мучившие Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого и многих других философов, писателей, композиторов, волнуют и Слонимского, остро чувствующего все возрастающую их напряженность. Затрагивая их в «Виринее», «Икаре», он с редкой силой симфонического обобщения раскрывает их в своих симфониях.

Неразрывность образного мира и средств его музыкального воплощения для Слонимского априорна. Но следует учесть, что многообразие содержательности его творчества включает в себя не только огромный мир жизненных явлений (от глобальных проблем общества до тончайших лирических переживаний), но и мир искусства (во всех его исторических, национальных и жанровых проявлениях) как объект художественного познания. Разумеется, это не ново, мир искусства — одна из популярных тем романтизма. Но Слонимского интересуют не только такие типичные для романтиков объекты, как личность художника (Мастер) или произведения изобразительного искусства («Три грации»). Его также интересуют музыкальные стили и жанры прошлых эпох. И это в принципе не ново: начало было положено Стравинским, по-своему развили традиции неоклассицизма Прокофьев, Хиндемит, Веберн. В каком-то аспекте Слонимский отдал дань методу «нео-», написав «Песни трубадуров», которые можно определить как «неораннеренессансные». Но отличительным его свойством в этой связи является другое. Воспроизводя знаменитый распев или партесное пение в симфоническом произведении, он не делает их объектом стилизации или претворения в новой для них темброво-фактурной материи. Он воссоздает их как образы произведений профессионального музыкального (а не изобразительного, литературного или архитектурного) искусства и включает в систему образов, действующих в конфликтной драматургии данного произведения или цикла произведений. Собственно, это и есть его полистилистика, которую он не просто открыл, но постоянно пользуется ею, потому что она органически присуща его образной сюжетике, необходима для воплощения многих крупных замыслов. Если посмотреть на это явление шире, то корни его, хотя бы в виде цитат, мы найдем у Чайковского и Брукнера, а стилизация, как средство образной характеристики, встречалась и в XVIII веке. Напомним, что стилизация получила распространение и в живописи XX века, начиная с жанра «трансформаций» у Пикассо. Новаторство Слонимского в данной сфере заключается в смелом и убедительном сопоставлении, часто конфликтном, образов исторически далеких стилей. В этом он художник прежде всего своего времени, создающий свои произведения в эпоху развитого киноискусства, радио, телевидения, звуко- и

видеовоспроизводящих устройств, сформировавших нового слушателя, с которым и говорить нужно по-новому.

Творчество Слонимского представляется как очень сложная и очень цельная, стройная система. Даже при том, что система эта открытая. Творческий путь истинного художника вообще невозможно предсказать, тем более Слонимского, который может спустя двадцать лет после Первой написать подряд еще семь симфоний; который мог в одном 1975 году сочинить поэтичнейшую полуэстрадную «Песнохорку», сквозь драматизированную частушку которой проступает ахматовски тонкий и трагичный женский образ, «Песни трубадуров» и «Песнь песней» — своего рода музыкальное приношение «Суламифи» Куприна.

Определенно можно только предсказать, что будет нечто новое и вместе с тем связанное с предыдущим. Хотя связи эти не всегда сразу очевидны. Этот алгоритм его творческого пути давно подмечен исследователями. Почти в каждом новом своем сочинении композитор решает какие-то новые художественные задачи. Иногда следующее произведение досказывает предыдущее, как бы вариантно развивая его, но часто появляется нечто совершенно неожиданное, словно в другой системе измерений.

Сразу после «Песен вольницы» (1959) возникла додекафонно-хроматическая Соната для скрипки соло (1960) и тут же — эпатирующая додекафонно-барочно-частушечная Пастораль и токката для органа (1961) — первый опыт полистилистики, вероятно, как отражение поисков гармонии в мире, полном несовместимостей. Если учесть, что до всего этого была «странная» симфония, все это вызывало недоумение, восхищение, недоверие, раздражение: где же «подлинный» Слонимский?

Позже, в 1967 году, М. Е. Тараканов, анализируя стиль Слонимского в разных его проявлениях, писал, что невольно возникает «мысль о двух Слонимских — о художнике, плодотворно развивающем русские национальные традиции, и о дерзком ниспровергателе — поклоннике звуковых конструкций „из железа и стали“»<sup>10</sup>. Однако тогда уже исследователю удалось, обобщив меткие и проницательные наблюдения над мелодикой, ладогармонической структурой и другими элементами стиля композитора, доказать глубокое внутреннее единство музыки Слонимского.

«В творчество Слонимскогоходишь, как в лабораторию: каждое сочинение — поиск, в каждом ставится новая задача», — писал тогда М. Г. Арановский, подметивший среди прочего «стремление творчески освоить, ассимилировать идеи и образы, созданные искусством прошлого и настоящего»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Тараканов М. Талант в развитии//Сов. музыка. 1967. № 10. С. 18.

<sup>11</sup> Арановский М. Самобытный голос//Веч. Ленинград. 1966. 25 янв.

Как в пуантилистической партитуре вспыхивали, казалось бы, не связанные между собой разные стиливые очаги. Невольно возникало сравнение с ускоренной в десятки раз сменой стиливых «манер» Стравинского, желанием молодого композитора самому пройти, хоть и конспективно, путь великого старшего современника. Полярность стилей представлялась чуть ли не самоцелью. Одновременно с «Виринеей» сочинялись предельно экспрессивный додекафонно-хроматический монодийный «Эпос о Гильгамеше» и озорной «модернистски-джазово-камерно-симфонический» Концерт-буфф. Устойчивой казалась только русская фольклорная линия, явно просматривавшаяся от «Вольницы» до «Виринеи». Все остальное — бесконечный «на сверхзвуковых скоростях» полет влево, включая «Антифоны», в которых музыканты играют четвертитоновую музыку, разгуливая по залу (хотя понятно, что за этим лишь тонкий акустический прием), «Мастера и Маргариту». Ни с одним из этих стилей не соприкасается «Икар». На таком «кластере» перешел композитор грань 60—70-х годов.

В 1973 году вспыхнул новый стиливой очаг: джаз-рок-симфонический Концерт для трех электрогитар с оркестром. Левое направление исчерпало себя? Теперь правое?

В 1975 году появилась новая стиливая точка на карте его музыкального мира — «Песни трубадуров».

Но в 70-е годы общая образно-стилевая картина творчества Слонимского включала в себя не только появление новых тем. Подобно тому как происходит в полифоническом произведении, ранее вступившие голоса не замолкают, а продолжают свое мелодическое развитие, иногда паузируя, иногда терпко диссонируя друг другу в своей независимой линейности, а иногда сливаясь в стройное гармоническое созвучие. Так, русская фольклорная тема, на время как бы уйдя в тень после «Виринеи», вновь зазвучала в «Драматической песни» (в 1973 году, одновременно с появлением Гитарного концерта), затем в Симфоническом мотете, в отдельных хорах, в «Праздничной музыке для балалайки, ложек и симфонического оркестра». Античная линия, через несколько лет после «Мастера и Маргариты», продолжилась в «Песни песней», монодийном «Solo espressivo» для гобоя.

В конце 70-х годов все линии объединились в двух стройных аккордах, двух крупных произведениях, обобщивших огромные образно-стилевые накопления не только последних лет, но и всех предшествующих работ композитора. Это были Вторая симфония и опера «Мария Стюарт». Обобщая предыдущее, оба эти произведения явились и качественно новыми открытиями, получившими свою разработку и богатое развитие в симфонизме Слонимского 80-х годов. Однако наряду с ощутимым тяготением к традиционности, продолжается и современно-экспериментальная линия («Новгородская пляска» для ансамбля солистов, «Тихая

музыка» для симфонического оркестра, монодия «По прочтении Еврипида» для скрипки соло).

Нетрудно догадаться, что обозначенный таким образом творческий путь Слонимского — это лишь схема, причем в каком-то одном, наиболее просматривающемся измерении. Зарождение новых образно-стилевых тем у Слонимского происходит как в небольших камерных сочинениях, так и в крупных, подчас на фоне прежде найденных, как результат его полистилистики, обусловленной решением новых художественных задач. И для того чтобы его выявить и осмыслить, нужно последовательно, шаг за шагом, не минуя и самых мелких по форме сочинений, проследить линию каждого голоса в сложнейшем ричеркаре его творческого пути.

В немалой части произведений, созданных за три десятилетия, отчетливо видно, что ни одна тема не осталась без развития и взаимодействия с другими. Они продолжают жить, как герои большого литературного произведения, каждый из которых одинаково дорог и необходим автору для воплощения главной идеи. Неудивительно поэтому, что при неисчерпаемой образной фантазии композитора в его творчестве существуют отчетливо выраженные лейтобразы, и как другой уровень этого же явления (при его щедром мелодизме, наполняющем новыми и новыми темами музыкальную ткань там, где можно было бы обойтись и переизложением) в разных его произведениях живут лейттемы. Это подметил А. П. Милка<sup>12</sup>. Соответственно с лейтобразной системой связана и лейттембровая. Так постепенно возник целый мир музыки Слонимского, с внутренним контекстом, который накладывает отпечаток на постижение образной структуры. Интересное и сложное взаимодействие общемузыкальной семантики, символики барочной риторики и смелой плакатно-публицистической конкретности идет как бы от понимания композитором музыкальной интонации на уровне речи, как выражения чувства, символа или лозунга (этих знаковых градаций в речи, конечно, намного больше). С другой стороны, природная артистическая универсальность в ощущении жанров, их сущности и отличительных особенностей, наконец, глубокое внутреннее, мускульное чувство движения, — все это в комплексе, в изначальном художественном единстве, служит основой для создания прочитываемых образов, даже среди очень сложных, не поддающихся вербальной интерпретации или предметно-зрительным ассоциациям, воздействующим на наиболее высокий уровень эмоционально-слухового восприятия.

Но все это лишь природная основа, свойства музыкально-артистической личности. На нее накладывается мастерство. Спо-

---

<sup>12</sup> См.: М и л к а А. Сергей Слонимский : Монографический очерк. Л., 1976. С. 36, 77, 82.

способности Слонимского к интонационно-мелодическому со-творчеству в любой фольклорной системе соответствует его способность к сотворчеству в системе мышления многих профессиональных музыкальных культур.

Но что же в таком случае музыкальная индивидуальность Слонимского? Как в этом универсализме приемов и образов, в его органической способности и тяготении к творчеству в уже существующих музыкальных реальностях проявляется его композиторская личность, существование которой столь очевидно?

Какую бы роль ни играл выдающийся актер, мы воспринимаем ее как взаимодействие двух личностей: его героя и его самого. При этом ощущении личности актера обогащается наше восприятие драматургического или кинообраза. Подобное происходит и в литературе. О каких бы далеких событиях и людях ни писали, предположим, в исторических романах М. Булгаков, А. Толстой, С. Цвейг или Л. Фейхтвангер, — мы отличим их по способу мышления и проявлению творческой индивидуальности.

Личность Слонимского-композитора — это проявление личности Слонимского-человека, отражающейся в речи, манере поведения, видах деятельности и жизненной позиции в целом. Она (личность) многогранна, непроста и своеобразна, при этом интересна и поучительна, представляя собой благодатный объект для художественного образа, который мог бы ярко раскрыть писатель. Цельность его натуры заключается в том, что все, даже разноречивые ее проявления, подчинены главному и выявляют его. А главное то, что Слонимский созидатель и большой труженик, и его жизнь подчинена музыкальному творчеству. При этом его собственное творчество — это большая, главная, но все же часть его музыкального творчества — в целом, то есть его музыкальной деятельности. А в ней именно как в творчестве все неразрывно связано и содержательно.

О музыке обычно пишут музыковеды. Это привычно и кажется правильным. Но парадокс в том, что ближе к существу музыки композитор и исполнитель, они пишут о простых и главных вещах в музыке кратко и убедительно. Музыковедческие труды Слонимского отличаются прежде всего именно этим композиторским подходом. Вместе с тем им свойственны та теоретическая эрудиция и та историко-эстетическая широта мышления, которые ставят его в разряд самых авторитетных музыковедов. Он читает музыковедческие труды с таким же серьезным познавательным интересом и критичностью, с какими он изучает музыку прошлого и современности. То есть его мысль о музыке работает тоже полифонично. Линия собственных впечатлений и обобщений развивается в подголосочно-гетерофонном соотношении с линией осмысления и оценки творческой музыковедческой мысли. Несомненно, это плодотворно влияет на развитие его музыкального универсализма.

Пишет Слонимский-музыковед не много, по сравнению с тем,



что мог бы. Он пишет только о том, что его живо, творчески интересуется и требует аналитического осмысления. Таковы, прежде всего, его ранние, хорошо известные работы: книга (кандидатская диссертация) «Симфонии С. Прокофьева» (1964) и статья «„Песнь о земле“ Малера и вопросы оркестровой полифонии» (1963), таковы и позже появившиеся статьи «Об И. Стравинском» (1973) и «Заметки композитора о современной советской музыке» (1976). Пишет он и о том, о чем ему необходимо поделиться с современником. Среди его статей и рецензий, опубликованных большей частью в «Советской музыке», хотелось бы выделить те, которые посвящены памяти ушедших мастеров. Это не некрологи, а статьи-размышления о вкладе того или иного художника, независимо от масштаба, в общее музыкальное творчество. Пусть Римский-Корсаков или Шостакович не нуждаются в дополнительном воскрешении памяти о них, а вот его статьи о Баллашине, Должанском, Ключзере, Пушкине — это, строго говоря, всего лишь естественная, хотя почему-то в наши дни редко воздаваемая дань памяти и уважения своим старшим современникам. Но ведь это и летопись нашей музыкальной культуры, необходимость понять и раскрыть живую связь поколений не только на уровне провозглашенных классиков, к примеру Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева, но и дальше; традиции ведь живут, передаются, развиваются. Подготовленное женой композитора музыковедом Р. Н. Слонимской исследование о творчестве В. В. Щербачева и сборник материалов о нем находятся в том же русле, что и живая и очень хлопотная деятельность самого С. М. Слонимского, приведшая, наконец, в 1987 году к исполнению Второй симфонии этого автора<sup>13</sup>. Ведь берегут же в народе созданное предшественниками и доносят это до потомков. Вот это этическое постижение культуры как коллективного творчества — безусловное в фольклоре — Слонимский старается перенести в нашу музыкальную жизнь как одну из ее норм. А это еще и традиция русской музыкальной культуры XIX века, живой и дорогой во всех отношениях для Слонимского. Сергей Михайлович не жалеет времени для возрождения музыки Щербачева или отказывается от исполнения своей музыки, для того чтобы прозвучала симфония Я. Иванова.

Все это находит отражение еще в одном виде его музыкального творчества — в педагогической деятельности, которую в сущности можно свести к тем же основным принципам в требованиях к ученикам: универсальная образованность во всех стилях и системах композиторского мышления, включая додекафонию,

---

<sup>13</sup> «Спасибо Вам, дорогой Сергей Михайлович, за энтузиазм и бескорыстное служение музыке, благодаря которым были возрождены прекрасные творения былых времен» — телеграфировало руководство ленинградской организации Союза композиторов 17 июня 1987 года после исполнения Второй симфонии В. Щербачева.

джаз, и ненавязчивое, скорее личным примером, воспитание культурно-профессиональной этики. Среди учеников Слонимского композиторы В. Кобекин, В. Сапожников, Ж. Плиева, А. Затин, С. Голыбина, Л. Шлег, А. Томчин, Д. Хыдыров, В. Гусев, И. Гаршнек, Г. Коларовски (Югославия), В. Мигуля, В. Рывкин, А. Мревлов, А. Тихомиров и другие, всего более двадцати членов Союза композиторов СССР; музыковеды А. Милка, Н. Должанская, А. Вульфсон, Л. Корчмар, А. Порфирьева, автор этих строк.

## II. ПУТЬ К ТВОРЧЕСТВУ

Когда композитор — Мастер — уже состоится, всегда понятно, что никаким другим он быть не мог. К этому невольно и в то же время логично подтягиваются все факты его биографии. И путь формирования Слонимского-композитора — один из ярких тому примеров. И главное здесь не то, что он родился в семье известного писателя, с детства впитал атмосферу деятельности ленинградской литературной интеллигенции, получил хорошее образование и воспитание. Главное, что с самого детства и на всю жизнь этот человек живет по закону преобразования всех жизненных впечатлений, переживаний, полученной информации в музыкальный материал. По этому закону музыка является естественным продуктом его жизнедеятельности. Может быть, поэтому он и пишет много. Не может не писать. Пишет разное, но всегда неизменно свое. Такая нерасторжимая связь жизни и творчества врожденна сама по себе. Поэтому она проявилась бы все равно и при каких-либо иных жизненных реалиях его биографии. Но приняла бы какой-то другой облик. Вот почему все то, что Слонимским прожито, пройдено, унаследовано, годится для объяснения не того, почему он стал композитором, а того, почему стал именно таким.

И здесь необходимо начать с Ленинграда.

Сейчас, когда к его имени прибавляется «ленинградский композитор», — обычно в поверхностно-официальных перечислениях, вместе с другими известными ленинградскими авторами, в этом слышится что-то от «местного значения».

Не отнимая от имени Слонимского определения «ленинградский», следует подчеркнуть, что он действительно ленинградский, но не только и не столько по месту жительства и принадлежности к ленинградской композиторской организации, а по духу своему и сути и никаким другим быть не может. Это та имманентная петербургскость, которая осталась в Стравинском и Мясковском, Прокофьеве и Шостаковиче, многих других художниках, интеллектуалах, интеллигентах. Та, которая нигде не потеряется, если она есть, и которой вообще может не быть, даже если человек и его предки не выезжали из Петербурга — Ленинграда.

Не вдаваясь в художественно-мистическое толкование чувства города, которое конечно же существует и ощущается как жителями Ленинграда, так и его визитерами, можно утверждать, что речь здесь идет прежде всего о восприимчивости к культуре, культурному наследию великого города, к духу творчества, который поразительно живуч в нем, не «вымерз» ни в Петрограде первых революционных лет, ни в блокадном Ленинграде.

Говоря об истоках творчества Сергея Слонимского, необходимо, хотя бы кратко, оглянуться на корни, уходящие в глубинные слои русской демократической интеллигенции.

В 1923 году М. Горький писал о «Серапионовых братьях»: «Без сомнения, не один из них погиб бы от холода и голода, если бы не та крепкая и искренняя дружба, которая связывала их, если бы не их самоотверженная помощь друг другу. В тяжелой истории русской литературы я не знаю группы писателей, более сплоченной, не знающей зависти к талантам и успехам товарищей»<sup>14</sup>. Это было удивительное, истинное братство и товарищество молодых людей, переполненных жизненными впечатлениями, необыкновенным и суровым опытом революции и империалистической войны, людей, влюбленных в литературу, твердо веривших, что именно тогда и так, как они знали и чувствовали, они должны были выразить это в литературе, искусстве боевом и действенном.

«Здравствуй, брат, писать очень трудно» — так приветствовали друг друга М. Зощенко и Вс. Иванов, М. Слонимский и К. Федин, В. Каверин и Л. Лунц, Н. Тихонов и Е. Полонская, И. Груздев и Н. Никитин. Это и были «Серапионовы братья» — писатели, объединившиеся на заре советского государства, начинавшие новую, революционную страницу в русской литературе. Их горячо поддерживал М. Горький, помогал им К. Чуковский, с ними было интересно работать О. Форш. Они находились в гуще литературной жизни Петрограда, интересовались творчеством московских коллег, литераторов других городов. Живя вместе, коммуной в Доме искусств на углу Невского и Мойки в бывшем доме Елисеева, они писали свои сочинения на листах, вырванных из грессбуха, брошенного конторщиком бывшего хозяина. Радость за появление настоящего талантливое сочинения, безотносительно к тому, принадлежало ли оно себе или товарищу, была полной и чистой. Это было чувство исключительного тепла, согревавшего людей как в переносном, так и в прямом смысле. Крошечная комнатка Михаила Слонимского, где хозяин, чтобы занимать меньше места, лежал на своей кровати, а вокруг в самых немыслимых положениях устраивались товарищи, по субботам наполнялась истинным творческим горением, табачным дымом, блеском молодых глаз, неиссякаемым юмором и удивительной взаимной добротой и поддержкой.

---

<sup>14</sup> Жизнь искусства. 1923. № 22. С. 19.

В поддержку входила и безжалостная критика, которой подвергался каждый и на которую не обижались, зная, что за ней ничего, кроме того, что сказано, не стоит.

«Здравствуй, брат, писать очень трудно» — так приветствовали они друг друга годы и десятилетия спустя, когда позади остались те чудесные времена, каждый определился и зажил самостоятельной жизнью. Но сохранилась крепкая дружба, честность и чувство братства, все, что так необходимо в искреннем профессиональном и человеческом общении людей творческого труда. «Трудно, — писал Михаил Леонидович Слонимский в одном из писем к Константину Александровичу Федину в 1966 году, — но большое наслаждение, когда берешь свое орудие производства и обозначаешь по своей совести мусор — мусором, дрянь — дрянью, а хорошее — хорошим, забывая о наших многоумных критиках, редакционных планах и прочей суете нашего существования»<sup>15</sup>.

Михаил Леонидович Слонимский (1897—1972) хорошо известен как автор романа «Лавровы» о судьбах интеллигенции в революции, ставших классическими рассказов, составляющих сборник «Шестой стрелковый», антифашистской «Повести о Левинэ», романа «Семь лет спустя» и других сочинений. Писатель много сил отдал организационно-творческой деятельности, работал в издательствах «Всемирная литература», «Прибой», был одним из организаторов «Издательства писателей в Ленинграде», которое существовало до 1934 года, на протяжении многих лет работал в редколлегии журнала «Звезда».

Активно участвовавший в духовном становлении нового общества, он в своих произведениях остро реагировал на проявления бюрократизма, приспособленчества и других социальных пороков. Он был живым, общительным, интересно мыслящим, высокообразованным, скромным и доброжелательным человеком и писателем, пользовавшимся глубоким авторитетом среди писательской молодежи.

Более чем полувековой творческий путь прошел он с советской литературой. У истоков этого пути была работа с Горьким в качестве его секретаря по подготовке к печати неизданного наследия Н. А. Некрасова. Общаясь довольно продолжительное время с Горьким и будучи своего рода связующим звеном между ним и «серапионами», Михаил Слонимский многому научился у него как у писателя, человека, личности. К сожалению, лишь недавно мы узнали, начали узнавать о том, чего как бы не существовало, — о весьма трагических обстоятельствах последних лет жизни Горького, первые сведения о которых дошли до нас в дневниковых записях Михайла Леонидовича<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Звезда. 1987. № 9. С. 193.

<sup>16</sup> См.: Слонимский М. Дневниковые записи, заметки, случаи//Нева. 1987. № 12. С. 168—171.

Еще ранее, в начале века, в родительском доме произошло знакомство, переросшее в надежную дружбу, с Корнеем Ивановичем Чуковским, а затем и его сыном Николаем. Собственно говоря, и сам приход в литературу хоть и казался тогда обусловленным тем, что пережито в первую мировую войну и революцию (а Михаил Леонидович пошел на войну добровольцем, или, как тогда называли, «вольноопределяющимся»), но литературно-историческая основа уже была задана с детства. Ведь отец М. Л. Слонимского — журналист, сотрудничавший в «Вестнике Европы», — принадлежал к тому кругу петербургской интеллигенции, для которого культурно-историческая жизнь страны была не только предметом исследования, но и живой материей. Историк литературы А. Н. Пыпин, философ и поэт Владимир Соловьев, профессор С. А. Венгеров (дядя М. Л. Слонимского), через которого он был в родстве с О. Э. Мандельштамом, историк М. М. Стасюлевич — эти люди составляли круг друзей отца. И как ни мало прожил Михаил Слонимский в отчем доме, основа была заложена серьезная. Тем более что и семья отца имела замечательные крепкие корни.

«Мой дед был крупным ученым, изобретателем вычислительной машины, за создание которой Санкт-Петербургская академия наук наградила его в 1845 году Демидовской премией. Он трудился и по усовершенствованию телеграфа (известно его «Описание способа передачи двух различных депеш и в то же время приема двух других депеш по одному и тому же проводнику»). Дед мой отличался чрезвычайной непрактичностью, и его авторство то и дело оспаривалось иностранными инженерами. Даже, казалось бы, бесспорное первенство в создании вычислительной машины подвергалось сомнению. Математик, астроном, инженер, полиглот, знаток чуть ли не двадцати иностранных языков, автор ряда научных трудов и популярных просветительских статей, дед мой по тем временам не мог применить в жизни многое из сделанного им. В старости он сдружился с украинскими гончарами и совершенствовал гончарное искусство»<sup>17</sup>.

Связана была семья М. Л. Слонимского и с музыкой. Тетя его И. А. Венгерова была пианисткой, брат Николай Слонимский — крупнейший американский музыковед.

Живым носителем связи времен, человеком, слышавшим Блока, хорошо знавшим Ахматову, дружившим с Грином, личностью, для которой история и жизнь существовали в реальном единстве, — был Михаил Леонидович Слонимский. Именно поэтому, неся в себе бесценные сокровища воспоминаний, впечатлений, знаний, большого собственного опыта, он был устремлен прежде всего вперед. Заданный «серапионовыми» годами им-

---

<sup>17</sup> Слонимский М. Воспоминания//Завтра: Проза. Воспоминания. Л., 1987. С. 333.



пульс выявления новых, «хороших и разных» писателей заставлял его непрерывно общаться с писательской молодежью, нести горьковскую эстафету доброго внимания к смене. В 1959—1963 годах М. Л. Слонимский руководил литературным объединением молодых прозаиков при Ленинградском отделении издательства «Советский писатель». Из многих начинающих он уже тогда выделял В. Ляленкова, А. Битова, С. Тхоржевского, В. Конецкого, Г. Горышина и других.

Трудно переоценить значение такой живой и подлинной жизненно-писательской среды для формирования личности композитора Сергея Слонимского. Конечно, едва ли можно определить, в какой мере, предположим, восьмилетний мальчик мог воспринять историческую значимость таких моментов, как чтение в доме отца Евгением Шварцем первого акта своего «Дракона» или позже, уже самостоятельное чтение в «Новом мире» «Перед восходом солнца» Михаила Зощенко — оба писателя были ближайшими друзьями М. Л. Слонимского. Но он помнит это, как помнит и малопонятные для ребенка (не по настроению, а по содержанию) разговоры и о писательских делах, и обо всем, чем жила советская творческая интеллигенция 30—50-х годов. Из этой же среды вынес будущий композитор другое: привычку сразу знакомиться с интересными новинками, обсуждавшимися в кругах прогрессивной художественной интеллигенции, живо и жадно следить за новой литературой, печатающейся в журналах.

Познать жизнь писателя изнутри — как далеко это от наивных внешних представлений, что тебя напечатали, ты проснулся знаменитым, перед тобой все радости жизни.

Познать изнутри — это быть свидетелем мук творчества: не получается, получится ли? Кажется, получилось. Но если это лишь кажется?.. Может быть, и правда получилось! Напечатают ли? Если да, то неужели полностью? Если нет — почему? Впрочем, это и так понятно, когда писал, уже знал... Напечатали. Что скажут критики? Кому что покажется, кто походя и невзначай очернит? Каковы будут оргвыводы? И т. д. и т. п. Из адского круга этих вопросов выход один — опять в творчество. Чтобы все началось сначала... Тяжелый для М. Л. Слонимского 1946 год, когда в Постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград» он был подвергнут суровой критике как автор «ошибочного» очерка «На границе»... Нет, не сыном именитых родителей на готовенькое «Здравствуйте, я такой-то, сын такого-то» вышел во взрослость Сергей Слонимский. Он вышел с тем ощущением необходимости и боли творчества, которому нельзя научить. Как нельзя научить не переживать мучительно все эти вопросы вокруг творчества. Научить можно было главному: поддерживать свое творчество своей жизнью, своим трудом, своим нервным сверхнапряжением — и отстаивать созданное с той силой, которая в него вложена. Нужно терпение и мужество, чтобы взрастить и защитить свой талант, пока он принесет плоды.

Продолжая мысль о «петербургскости-ленинградскости», отметим следующее.

Объединенность и сплоченность, чувство товарищества — характерная черта столичной творческой интеллигенции, укоренившаяся очень давно. Если смотреть ретроспективно, то увидим уникальное музыкальное братство «Могучую кучку», художников-передвижников, петрашевцев, «Зеленую лампу», лицеистов. По крайней мере, для XIX века это очевидно. Труднее говорить о XVIII веке по двум причинам: первая — «заорганизованность» творческих людей на придворной службе, вторая — скупость живых слов современников. Но львовско-державинский кружок во всяком случае есть пример такого объединения. Не следует забывать, конечно, что кружковость художественной интеллигенции органически присуща ей всегда. Ренессансные итальянские академии не что иное, как первые образцы такого рода кружковости в Европе нового времени. Совсем не всегда эти творческие общения получают названия и входят в историю. Многие из них живут и распадаются, не зафиксированные в летописях культуры.

Одни носят чисто классовую ориентацию: от аристократических салонов — до богемы, люмпен-интеллигенции. Другие — выше классовых предрассудков. Тот же львовско-державинский кружок составляли аристократы, разночинцы, крепостные — это была радищевская ветвь российского просветительства. Кажется, что именно в этом, свободном от классовости и преимущественно разночинном духе нащупывается особенность творческого собратства петербургской интеллигенции. Ей присуща органическая неприязнь к сытости и комфорту (за пределами необходимого) как к мещанскому, по сути антинародному, ложному, губительному для подлинного искусства и правды. Поэтому так естественно значительная ее часть приняла революцию.

30-е, 40-е годы... — Слишком глубоко сидит память о них в нашей интеллигенции, чтобы потом, когда все уже осталось позади, забыть тех, пострадавших, кто уже в вечности.

Эта память передалась и следующим поколениям творческой интеллигенции. Передалась, к сожалению, не только как предание о недавней живой истории... Об этом горько, зло и честно сказал Андрей Битов в интервью «Литературной газете» от 12 июля 1987 года: «Ленинград, конец 50-х — начало 60-х. Горбовский, Кушнер, Голявкин, Бродский, Рид Грачев, Генрих Шеф... многие. Ленинградские судьбы. Несправедливые, глухие, страшные. Какое это сытое и хамское утверждение, что талант всегда пробыет себе дорогу и в конце концов докажет себя! Как это у нас возликовали, что «рукописи не горят»! Если не горят, то тонут. Тут-то я и сбегал, бессознательно. Ровно в 1965-м, когда то время окончательно кончилось».

Нелегкий путь советской творческой интеллигенции преломился в Ленинграде своими, подчас особенно драматичными

обстоятельствами, сложно отразившими переплетения исторических и социальных мотивов. Ленинград — город, культурные традиции которого сложились в бытность его столицей. Духовная гордость наследников этих традиций передается из поколения в поколение, вопреки реальной истории. И это не может не откладывать свой отпечаток как на творчество, так и на душевный склад самих творцов, с трудным и дорогим каждому комплексом «ленинградскости».

Не перестать соизмерять себя, свои творческие труды и повседневное поведение с теми, кто своим творчеством и жизнью защищал высокое искусство и человеческое достоинство — таким представляется внутренний компас Сергея Слонимского, по которому он сверяет свой путь на взлетах удач, поворотах разочарований, подъемах сомнений. И этот компас — самое главное из унаследованного им духовного богатства, потому что он не дает притупиться строгости к себе, да и к другим тоже.

Сергей Слонимский родился 12 августа 1932 года. В начальном музыкальном образовании его, к счастью, не было вундеркиндовски-лауреатской спешки и форсированного курса на музыкальный профессионализм во что бы то ни стало. Установка была скорее на естественное проявление творческого начала, неспешное раскрытие природных данных по мере всестороннего развития ребенка. Поскольку была замечена склонность к свободному импровизационному музицированию, живая реакция на музыку, то возникла мысль об ориентации на композиторское обучение. Так, с 1940 года, в восьмилетнем возрасте, мальчик стал заниматься по классу фортепиано у А. Д. Артоболевской в музыкальной школе Петроградского района и по композиции у С. Я. Вольфензона, который преподавал в специальной Музыкальной школе-десятилетке при консерватории. Наиболее яркое музыкальное впечатление этого краткого периода — «Сказка» из «Детской музыки» С. С. Прокофьева. Она легче и удобнее ложилась на слух, игралась, чем этюды Гедике и другой традиционно учебный материал. Из первых собственных сочинений — песни на слова Евгения Шварца про зверят и фортепианные пьесы. Лично знавший Шварца Сергей чувствовал его особый дар общения с детьми и юмор.

Занятия были прерваны войной. Семья Слонимских вместе с многими другими представителями ленинградской творческой интеллигенции была эвакуирована в Пермь. Жизнь Сергея складывалась обычно: школа, общение со сверстниками — его ближайшими товарищами были сыновья Н. К. Чуковского, М. Э. Козакова и В. А. Каверина. Вскоре возобновились и занятия музыкой. А. Д. Артоболевская познакомила Слонимских с Исаем Эзровичем Шерманом, который, будучи одним из дирижеров Кировского театра, находился в это время в Перми вместе с театром. Прекрасный дирижер, педагог (в 1930—1938 годах он преподавал теоретические предметы в Первом музыкальном техникуме в

Ленинграде), музыкант, Шерман получил возможность в этих необычных и нелегких условиях заниматься нетрадиционно, не будучи скованным программами, курсами, планами.

Этот недолгий период оказался чрезвычайно плодотворным для Слонимского, польза от тогдашних занятий обнаружилась не только непосредственно в процессе становления, но и рассредоточенно, на протяжении всей творческой жизни.

Дело в том, что это было свободное образование, максимально приближенное к музыкальной практике. То есть по сути дела старинное капельмейстерское, где музыка не делилась на дисциплины, а объяснялась так, как она есть. Ведь такое приближение к музыке возможно не только на уровне изолированного целостного анализа, но и на гораздо более общем, понятном и для начинающего, тут уж дело в музыкальности и таланте педагога. Преимущество этого подхода в ощущении и постижении зримой конкретности музыкального материала, которое учит мыслить музыкой, музыкальными элементами. Подобно тому, как практическое обучение иностранному языку дает человеку прежде всего чувство языка, заставляет мыслить на нем, в отличие от сухих правил и упражнений, Шерман не занимался со Слонимским отдельно игрой на фортепиано, сольфеджио, теорией или композицией. Он занимался с ним музыкой и вырастил в нем на своем этапе не пианиста, теоретика или сочинителя, а музыканта, человека, у которого от природы живое восприятие музыки наложилось на живое ее понимание, без предрассудочных абстрактных сложностей взрослой музыки. Именно в этом музыкальном воспитании не маленького уже мальчика девяти-десяти лет — очень подходящий возраст — можно видеть исток одного из важнейших свойств собственной музыки Слонимского: лаконичность и зримость образов, точность и определенность драматургии — музыка без лишних нот.

Более того, не давая на ученика догмами, Шерман способствовал его творческой раскованности. Известно, как скептически обычно относятся педагоги к тому, что дети «тратят время» на импровизации, отвлекаясь от плановых занятий. Здесь же было наоборот. В непринужденной обстановке, прямо в номере у Шермана Сергей нередко импровизировал «сонаты». Главным заказчиком этих импровизаций обычно был писатель М. Козаков, которому они доставляли явное удовольствие. Сам же композитор, вспоминая о них сейчас, замечает, что они были в бетховенском стиле, конечно рыхлы и несамостоятельны, но неизменно выдержаны в определенном драматургическом ключе: в середине сонаты развивалась кульминация, затем наступало *subito pianissimo*, катарсис. Любопытно отметить, между прочим, что в своих зрелых инструментальных сочинениях композитор по-прежнему любит концентрическую форму, с постепенно нарастающей кульминацией и возвратом к начальному, «закрытому» образу.

Не имея строгой опеки, мальчик, естественно, проводил время за роялем так, как ему больше нравилось. Учебным исполнительским занятиям он предпочитал импровизацию и композицию. Записывать музыку дети не любят, да и многие взрослые тоже. Поэтому сочиненные тогда пьесы записывала мама. Музыка сочинялась о том, что в жизни было интересно и понятно. Так, еще в довоенное время после прогулки по вечернему зимнему Ленинграду возник «Вальс снежинок», стихи С. Маршака вызвали к жизни песни, в частности, «Обезьянку». Легло на музыку стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая», текст которого, конечно, был воспринят буквально, как описание природы. Вероятно, двойственное чувство — досады и гордости — вызывало отношение к этому сочинению Ария Моисеевича Пазовского: он не верил в авторство мальчика, считая, что это сочинил кто-то из взрослых. Заметим, что как ни критически-иронично относится Слонимский к своим детским опусам, но, обратившись к лермонтовским стихам в середине 80-х годов, он вернулся к той своей мелодии, хотя, конечно, несколько изменил ее.

Совершенно особую и очень большую роль в пермские годы сыграло то, что Сергей имел свободный доступ в театр. Он неоднократно пересмотрел все спектакли Кировского театра, освоился в нем, привык к его атмосфере, традициям, быту. Прекрасный репертуар, исполнительские силы, личное знакомство с дирижерами — все это способствовало тому, чтобы он уже тогда стал с музыкальным театром «на ты», преодолел ту дистанцию недосягаемости, которая многим очень долго в жизни мешает стать театральными мастерами.

Музыкальный театр настолько завладел воображением мальчика, что дома, оказываясь у рояля, он садился и импровизировал оперы. Особенно интересно это было делать по любимым книгам — «Чингисхан» и «Батый» В. Яна. Пермское общение с Кировским театром открыло большие перспективы: «от природы театральный композитор» — как очень верно сказал о нем Геннадий Баншиков — смог впоследствии реализоваться. Думал ли об этом Слонимский много лет спустя, сидя в том же помещении и слушая свою «Виринею» в постановке Пермского театра оперы и балета?..

Добавим, что не кто иной, как Шерман, дирижировал незадолго до того первыми постановками балетов «Лауренсия» Крейна (1939) и «Ромео и Джульетта» Прокофьева (1940). Совпадение интересов учителя и ученика на творчестве Прокофьева рождало взаимное доверие и помогало занятиям.

Было в этот период еще одно очень важное открытие, давшее всходы много позже. В первый год войны мальчику довелось жить в Пермской области. Здесь он впервые мог воочию наблюдать крестьянский быт русской деревни. Интересно, что по времени это пребывание в деревне находилось как раз посередине между революционными годами действия «Виринеи» и 60-ми годами,

когда композитор активно насыщал себя впечатлениями от русской деревни — как музыкальными, так и социально-психологическими. Пусть до поры до времени ощущения от этого первого соприкосновения с крестьянством лежали в сознании глубоко и «мертвым грузом», но когда позднее новые впечатления, переполнив композитора, стали превращаться в музыку, вступил, конечно, и этот старый голос, тонкой своей мелодией связав настоящее с неопределенно ностальгическим прошлым.

Несмотря на то что тогда Слонимский был совсем ребенком, он уже очень многое впитал из атмосферы писательского дома. Его восприятие жизни уже было художественно-аналитическим. Это выразилось в том, что он вел дневник. Но не в виде регистрации событий собственной жизни, а как литературное произведение. В дальнейшем, по мере все большего заполнения времени учебой, дневник становился суше и короче, а в старших классах времени на него не осталось совсем. Дневник оказался полезен. Так, много позже композитор смог восстановить по нему свои воспоминания о В. Я. Шебалине.

Так прошло два года. В 1943 году М. Л. Слонимский, будучи в Москве, обратился к Д. Д. Шостаковичу за советом о возможности композиторского образования сына в Москве. Шостакович рекомендовал обратиться к В. Я. Шебалину — тогда директору Московской консерватории, который, посмотрев пьесы Сергея, согласился вызвать его в Москву.

В 1943—1945 годах Сергей Слонимский учился в Центральной музыкальной школе в Москве. Это был своеобразный и по-своему динамичный этап его музыкального образования, впервые по-настоящему профессиональный. Вновь, как в Ленинграде и в Перми, жизнь свела юного музыканта с А. Д. Артоболевской, которая к этому времени переехала в Москву, и в ЦМШ Слонимский стал ее первым учеником. Занятия по композиции проходили большей частью у Е. О. Месснера под общим руководством В. Я. Шебалина.

Любопытно, что в те годы по своим музыкальным вкусам преподаватели и ученики школы довольно резко разделялись на приверженцев Прокофьева и более консервативных музыкантов.

Слонимский, с первых своих музыкальных шагов тяготевший к новому музыкальному мышлению Прокофьева, естественно столь же живо и остро стал воспринимать и Шостаковича. Однажды, в 1943 или 1944 году (счастливая случайность!) он увидел и смог купить клavier «Леди Макбет» — запрещенной оперы. Эти ноты, сданные в утиль, продавались в галантерейном магазине. С ними трудно было расстаться, даже когда выучил оперу чуть ли не наизусть. Любимым занятием в школе на переменках было играть сцену порки. Фрагменты из «Леди Макбет» он охотно исполнял и во время домашних занятий вместо этюдов и упражнений. Не потому ли К. А. Федин, в квартире которого Сергей занимался, поскольку у Слонимских в Москве не было инстру-

мента, радовался этим занятиям и просил его музицировать именно в утренние часы, когда сам работал в соседнем кабинете?

В школе, однако, реакция была иной. Воспитанные на Скрябине и Рахманинове ученики школы относились тогда к Шостаковичу скептически-недоуменно, и ничего, кроме раздражения и негодования, это странное музицирование на переменках — у них, да и у педагогов, не вызывало. Но музыкантское общение со сверстниками-исполнителями, идущее от них скрябинско-рахманиновское романтическое влияние — было для будущего композитора полезным, этот московский дух обогатил его.

Наибольшие же творческие стимулы он находил у своих старших товарищей, композиторов Романа Леденева и Николая Каретникова. К ним Слонимский тянулся. Они были зреее и старались уже писать по-своему, в то время как у него это еще не получалось. Очень хотелось сочинять в той манере, которая была ближе всего — Прокофьева и Мусоргского. Но это считалось тогда диковинным. Писать обтекаемо-безлично, по классическим образцам — не выходило. Наиболее близким, своим в возможных моделях был Григ, он как бы олицетворял уровень предельной свежести. (Не случайно, что в зрелом творчестве Слонимского музыканты подчас улавливают григовское влияние.) И те детские пьесы, где сочеталось григовское и прокофьевское, как раз и обладали неакадемичностью, непосредственностью выражения, в них не ощущалось шаблонов. Они были искренние, а потому — свои. Общепринятый идеал Чайковский был скорее теоретическим, недостижимым, неприкасаемым, видимо, не затрагивал собственного музыкального мышления, тяготевшего к современным направлениям. Это удачно консонировало с музыкантско-педагогической установкой Месснера, который развивал в учениках прокофьевскую линию. Совпадение увлечений и педагогическая чуткость Месснера помогали работать, вселяли веру в свои силы. Педагог замечательно общался с детьми, создавая на занятиях самую благоприятную для творчества атмосферу. Он учил каждого: «Пиши для души». Иногда хвалил: «Славная и складная пьеса». Поправляя ребят, сам находил конкретные решения, был очень доброжелателен. Занятия с ним проходили легко и приятно.

Более строг был В. Я. Шебалин, встречи с которым происходили крайне редко. Не прощая подражаний, казенности, обилия доминантсептаккордов, он в течение многих лет справедливо не сокращал дистанцию между учеником и мастером, справедливо распекал по самому серьезному счету, приучал к оценке своих работ по самой высокой мерке. Так было и впоследствии, во время каждого приезда уже взрослого молодого музыканта в Москву (в 1950, 1956 годах). Зато первое по-настоящему зрелое произведение — Карнавальную увертюру — похвалил, горячо поддержал Первую симфонию, и это было так же заслуженно, как критика ранних опусов.

Весной 1945 года семья Слонимских собиралась к возвращению в Ленинград. Сергей готовился к переводным экзаменам в Ленинградскую школу-десятилетку. Однако в апреле 1945, в толчее московского метро была сломана рука. Пришлось уже в Ленинграде, ближе к лету, наверстывать упущенное. В течение двух месяцев он разучил Сонатину до мажор Кабалевского, которая пришлась ему удивительно по душе, хотя детям с традиционным мышлением она в те времена стоила многих отчаянных усилий. Вскоре цель была достигнута. Слонимского зачислили в класс фортепиано профессора консерватории Самария Ильича Савшинского, крупнейшего ленинградского педагога.

Огромной радостью было получение, наконец, собственного инструмента, на котором можно было играть до бесконечности. Понятно, что и теперь игралось не столько то, что было задано, сколько то, что нравилось. А для души было несколько клавиров, которые и сейчас стоят у композитора в кабинете на самой удобной, любимой полке. В тот период он переиграл и выучил «Снегурочку», «Царскую невесту», «Пиковую даму», «Ромео и Джульетту». «Леди Макбет» знал назубок. Других клавиров, к сожалению, просто не было. В этот момент, очевидно, сомкнулись воедино живые представления о спектаклях Кировского театра, виденных в Перми, и радость, хоть и клавирного, но собственного исполнения любимых произведений. Это был следующий этап становления «от природы театрального композитора». Не случайно ведь тянуло именно к музыкально-сценическим шедеврам, хотя несомненно, что инструментальная классика была ему уже не менее доступна. Дело в том, что он воспринимал и исполнял эти вещи не просто как красивую и выразительную музыку, а со всем комплексом воображаемого сценического насыщения, наполнения теми впечатлениями, которые мог получить от музыкального театра ребенок, да еще ребенок огромной одаренности.

Именно этим, по-видимому, можно объяснить тот курьезный факт, что, когда однажды Сережа играл «Пиковую даму» своему другу Мише Козакову (впоследствии известному актеру), тот в сцене смерти графини так испугался, что заспешил домой и попросил Матрену Александровну Никитину, няню Сережи Слонимского, проводить его. Этот эпизод говорит о том, что яркая, по-композиторски артистичная манера исполнения уже тогда была свойственна Слонимскому, хотя проявлялась скорее в свободном музицировании, чем среди сковывавшего круга профессионалов.

Возможно, данный эпизод стал следствием очень важной, хотя и короткой встречи с В. В. Щербачевым, которая произошла в 1945 году, вскоре по приезде в Ленинград, когда неясно было, как и с кем продолжать занятия по композиции. Слонимские, отец с сыном, пришли к Щербачеву — в то время главе ленинградской композиторской школы. Прослушав сочинения юного автора в собственном исполнении, Щербачев высказался о них



серьезно, просто и, что произвело на мальчика особое впечатление, — в его присутствии. Прежде всего он отметил, что нужно искать свое в музыке и вызвать в себе «исполнительский дух». Почувствовав исполнительскую скованность мальчика, он подчеркнул необходимость артистической свободы, привел в пример Рахманинова, который при Щербачеве не раз играл именно из «Пиковой дамы» — необыкновенно артистично и по-композиторски образно.

Все сказанное слилось с собственным внутренним ощущением и врезалось в память будущему композитору, а сильное впечатление от встречи навсегда запало в душу, связав имя Щербачева с огромным к нему уважением. Немало удивился бы Владимир Владимирович, узнай он тогда, что именно этот тринадцатилетний подросток, став впоследствии маститым композитором, будет страстно бороться за то, чтобы музыка Щербачева зазвучала для новых поколений.

А тогда, вскоре после знаменательной встречи, музицируя для души, для товарищей, он освобождался от прежней робости. Окончательно преодолеть ее помог через несколько лет странный случай, связанный с С. И. Савшинским. Именно этому педагогу (и работавшей его ассистентом А. Я. Жуковской) обязан Слонимский крепкими основами настоящего пианизма. Авторитет Савшинского был очень велик, и, несмотря на то что он подружился с родителями Слонимского, стал частым гостем у них дома, дистанция между учеником и учителем не сокращалась, а каждое общение с ним казалось волнующим и ответственным. А знаменательный случай заключался в следующем. Самарий Ильич изрядно волновался (как всегда педагоги волнуются куда больше, чем ученики) перед экзаменом, к которому Слонимский из-за болезни или переутомления был не очень готов. Предстояло играть Четвертый концерт А. Рубинштейна. Савшинский аккомпанировал на втором рояле. В процессе исполнения Слонимский заметил, что педагог нервничает и мажет октавы, что ему совершенно несвойственно. Это вызвало желание успокоить, показать свою уверенность; и чем дальше, тем свободнее становилась игра юного пианиста. Исполнение оказалось очень удачным как само по себе, так и в качестве урока артистической жизни музыканта.

С зимы 1945/46 года начался наиболее интенсивный этап учебы. Прежде всего, занятия по композиции с Борисом Александровичем Араповым и Юрием Анатольевичем Балкашиным, который, ассистируя Арапову, в основном занимался со Слонимским. Первым плодом занятий стала довольно удачная фортепианная сюита «Царевна-лягушка». Руководивший школьным оркестром И. Э. Шерман предложил ее оркестровать, но сам автор еще был крайне наивен в вопросах инструментовки, находился в плену фортепианной фактуры и самостоятельно выполнить работу не мог. Поэтому оркестровал сюиту Балкашин, а за-

тем ее с успехом исполнил школьный оркестр на одном из ученических концертов. Случай это послужил для Слонимского стимулом к дальнейшему доскональному изучению оркестра и доведению мастерства инструментовки до совершенства.

Занятия по композиции проходили в консерваторском классе. Поэтому там встречались и общались между собой ученики разных возрастов.

В этот период у Слонимского шло огромное накопление впечатлений и знания музыки. К счастью для музыканта, живущего вблизи главных концертных залов Ленинграда и Малого оперного театра, он в эти годы постоянно ходил на концерты, переслушав огромный симфонический репертуар. Был свидетелем премьер Девятой симфонии Шостаковича, Шестой симфонии и оперы «Война и мир» Прокофьева, возобновления «Петрушки» Стравинского, часто слушал симфонии Брукнера, Малера. Параллельно в классе Арапова эти сочинения разбирались. Все прослушанное играл и сам, дома. Много в тот период переиграл музыки Стравинского.

В отличие от стихийного освоения музыкально-сценической классики: от театра — к клавирам, теперь было прекрасное сочетание живой слушательской практики и по-композиторски пристального аналитического изучения.

Параллельно этим двум направлениям шло третье — музыковедческое. Кто-то подарил ему целую пачку филармонических брошюр-аннотаций к симфоническим концертам, в том числе и И. И. Соллертинского. Одновременно он читал работу А. Н. Должанского о ладах Шостаковича. Очень интересным и близким оказался сборник к 100-летию Мусоргского. Словом, развитие музыканта шло в нескольких направлениях, гармонично дополнявших друг друга.

В это время у ленинградских музыкантов был самый пик увлечения музыкой Шостаковича. Причем не только у композиторов и музыковедов, но и у исполнителей. Оркестранты к тому времени уже много его исполняли под управлением Е. А. Мравинского, они привыкли к его музыке, полюбили ее. Да и все, что было связано с Седьмой симфонией, выходило за рамки просто одного музыкального произведения — симфонии. Авторитет — творческий и личностный — Шостаковича был чрезвычайно высок. Уважали его и педагоги-пианисты как ученика Л. В. Николаева.

В композиторском классе Арапова страстными поклонниками Шостаковича были Д. Толстой, И. Шварц, посещавший занятия скрипач В. Баснер. Более всех тяготел к Шостаковичу Балкашин и этой своей увлеченностью сильно влиял на учеников.

Мы как-то с самого начала так привыкли выводить стиливое происхождение Слонимского из Прокофьева и Мусоргского, поддаваясь наиболее осязаемому внешнему впечатлению, что редко чувствуем и учитываем в нем шостаковичское. И это понятно.

Музыка слишком многих наших композиторов, не избежавших «мощного излучения Шостаковича», как сказала Е. А. Ручьевская, явно близка к нему, шостаковичское влияние — первое и непосредственное, что улавливается на слух. Музыка Слонимского другая. Она не вызывает прямых лобовых ассоциаций с Шостаковичем. Но это не значит, что влияния не было и не осталось. Многие справедливо слышат его в Первой симфонии, в «Виринее». Не вычленяется простым арифметическим действием, но безусловно присутствует шостаковичское — как неотъемлемая часть европейского симфонизма — в симфониях Слонимского 80-х годов.

Но тогда, в юношеские годы приобщение к Шостаковичу, восприятие его, освоение через как бы собственную музыкальную интонацию — проходило первую стадию, самым непосредственным образом отражавшуюся на сочинении. Результатом этой интонационно-стилевой работы явилось *Adagio* для скрипки, кларнета и фортепиано, написанное в 1948 году. Печать Шостаковича лежала на всем: на ладах, гармониях, линейной фактуре. Любопытно, однако, отметить здесь одну особенность Слонимского, перешедшую в зрелое его творчество, — предельно сжатую репризу-коду. Это чисто драматургическое свойство формы, свидетельствующее о своем, индивидуальном подходе к композиции инструментального сочинения. Особенно ярко экспрессивной в этом сочинении была мелодика.

Процесс обучения был бурным и трудным. По мере развития, накопления впечатлений, понимания многих вещей, освоения музыки разных стран и эпох — все более необходимым и одновременно все более сложным казалось и становилось главное — нахождение своего «я». Неудивительно, что нарастание сомнений, рефлексии, ощущения истощенности музыкальных средств — доводило до отчаяния, подтачивая веру в возможность стать настоящим композитором. Наступала пора, когда творческий человек начинает привыкать, сживаться с неизбежностью своего *inferno*, — так назвал К. Федин путь музыканта, путь вечной неудовлетворенности и тяжелых поисков.

Однако настоящее *inferno* началось в 1948 году. Постановление от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба», объявившее войну с формализмом в советской музыке, многолетней травмой отозвалось на многих, уже сформировавшихся композиторах. Нокаутировало Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Шебалина, Попова и других. Каждый сам искал пути преодоления трагедии и творческого выживания.

Оценивая 1948 год по его влиянию на судьбы прежде всего великих художников, мы не всегда думаем о тех композиторах, которые были тогда на стадии, так сказать, эмбрионального развития. А между тем зародыш погибает от яда раньше, чем взрослый человек. И то воздействие, которое оказал 48-й год на нашу

композиторскую поросль, еще не сформировавшихся юнцов-подростков, было крайне тяжелым. Для молодежи запрещение многих значительных произведений Шостаковича было равносильно тому, как если бы для «кучкистов» запретили лучшие сочинения Глинки или для Шуберта — Бетховена.

Школа-десятилетка достаточно точно отразила происходящий процесс. Стали искать формалистов и там. Одним из первых был назван Слонимский. Несмотря на крайнюю неуместность и несвоевременность исповедования шостаковического направления, он счел своим долгом закончить Трио и довести его до исполнения. Сыграно оно было самими учениками школы (скрипка — Дина Шнейдерман, кларнет — Райхельсон, фортепиано — автор). Несколько подвел недоучивший свою партию кларнетист, но о характере музыки можно было судить. Педагоги дружелюбно промолчали, не акцентируя стилевую «неблагонадежность» композитора. Но нашлись сверстники из младших учеников, которые высказались в духе времени — как по форме, так и по содержанию. Во время репетиции Трио на парте Слонимского появился донос в виде вырезанной надписи: «Слонимский продолжает Шостаковича, Прокофьева. Музыкальный критик А. Не музыка, а сброд, ерихонская труба. Музыкальный критик Б.». При случае за Трио критиковали и ставили в пример его же собственное более раннее сочинение — «Царевну-лягушку», несущую печать «кучкистских» традиций. Так с отроческих лет возникли в неразрывной связи два лейтмотива в творчестве Слонимского и жизни его произведений: первый — поиск и смена стилевых манер, второй — неприятие многими новой манеры и переоценка предыдущей со знаком плюс.

По-иному, непредвзято отнеслись к музыке Слонимского исполнители. Скрипачка Дина Шнейдерман попросила дать ей ноты нового сочинения — Скрипичной сонаты в двух частях. Первая часть была медленной, вторая — пятидольное скерцо. (Отметим, что уже тогда у Слонимского проявился интерес к этому метру, весьма характерному для его зрелого творчества.) Темпераментно исполнив Сонату на одном из школьных концертов, Дина позже сыграла ее на вступительном экзамене Слонимского в консерваторию.

В 1948 году Б. А. Арапова отстранили от преподавания композиции в консерватории и в школе. Двух его учеников, в том числе и Слонимского, передали О. А. Евлахову (этого добился тот же Шерман). Так, уже в школьные годы Слонимский оказался связан с Вольфензоном (уроки по композиции еще до войны), Араповым, Балкашиным, Евлаховым. С каждым из них установились плодотворные творческие контакты. Благодаря сотрудничеству с Вольфензоном появились впоследствии почти все детские пьесы. С Араповым прошли годы консерваторского обучения, а затем и десятилетия совместной работы на кафедре композиции.

Консерваторские годы Сергея Слонимского (1950—1955), несмотря на трудности и даже драматизм, связанные с музыкально-стилевыми запретами, дали ему огромный запас знаний, которого хватило на многие годы собственной профессиональной деятельности. Не все было сразу осознано. Одно пригодились раньше, другое — позже. Но тот фундаментальный слой музыкальной культуры, практического опыта и серьезной науки, носителем которых являлся тогдашний педагогический состав Ленинградской консерватории, был воспринят им глубоко и творчески.

Анализ музыкальных произведений вел Б. А. Арапов. Разносторонний музыкант, серьезный композитор, подлинный мастер музыки, Арапов, как личность, вносил в этот курс свое композиторское слышание и понимание музыки. В этом личностном и искреннем отношении к музыке сказывались традиции ленинградской, асафьевской школы. Сугубая подчиненность технологии образности, содержанию; музыкальная форма как способ раскрытия сюжетности — все это, близкое музыкальной природе Слонимского, сказалось в нем, как только он вышел на простор собственного большого творчества. Арапов же вел тогда у композиторов инструментовку. На фоне традиционных основ этого предмета он прививал ученикам драматургически-персонифицированную трактовку инструментов, отношение к ним, как к героям симфонического произведения. Это ярко чувствуется в его собственной музыке, в полной мере оказалось воспринятым и Слонимским.

Большое значение для Слонимского имели занятия по народному творчеству у Ф. А. Рубцова. Яркая личность, выдающийся ученый, он умел раскрывать необъятные горизонты в изучении русского фольклора. На Слонимского особенно сильное впечатление производило народное хоровое многоголосие. Это отразилось на собственном творчестве того времени. Написанный в период занятий с Рубцовым Квартет отличался интересным и богатым голосоведением, использующим подголосочность, гетерофонность и другие приемы народного многоголосия.

Х. С. Кушнарев завораживал своими лекциями о ладах высшего порядка, о связи и различиях речевой и музыкальной интонации, о ладовой и метраладовой основе музыки. Трудно судить, насколько непосредственно и рационально-последовательно восприятие этих идей отразилось в творчестве Слонимского. Но такие тонко подмеченные исследователями его свойства, как «интонационное состояние» (ввел А. П. Милка) или предельно органичная стилизация как сотворчество в воссоздаваемой национально-исторической модели, говорят о том, что от природы чрезвычайно гибкое ладовое мышление прошло глубокую научную шлифовку и обогащение и в теоретическом, и в историко-эстетическом плане. И наряду с интуицией музыканта делает свое дело мощная научная подготовка ученого,

которой могут позавидовать многие, даже высокопрофессиональные музыковеды.

Особое, как позже выяснилось, значение имели для Слонимского занятия в классе полифонии Н. Д. Успенского. Ученый, сочетавший в себе знатока классической европейской полифонии и русского народного творчества с исследователем древнерусской профессиональной церковной музыки и богословия, Н. Д. Успенский, безусловно, являл собой многогранную личность, отсвет которой падал на любую форму его деятельности. Вот почему в своем классе полифонии он не только изучал традиционные полифонические приемы и формы, но и помогал осмыслить мелодическую сущность линейности, что было почерпнуто им из монодийной природы древнерусского певческого искусства. Он научил распеву, поступенности, плавности, монодийности, не связанной с гармонией, в диатонике, в народных ладах. Научил слышать красоту и эмоционально-смысловую емкость этих интонаций, сохранивших способность жить самостоятельной жизнью на новую эпоху, где, казалось бы, они могли затеряться, не быть услышанными в доведенных до пределов человеческого восприятия звуковых массивах. Монодия самоценна, но монодия и основа подлинной полифонии, голоса которой в плавной и степенной линейности сохраняют каждый свой путь, свою личность, не разрушая этим целое, а усложняя и обогащая его.

То и другое: монодийность и полифоничность — среди первостепенных свойств творчества Слонимского. Наивно было бы думать, конечно, что ему, профессиональному знатоку русского фольклора, не пришлось бы самостоятельно осмыслить монодийность или — как знаток, предположим, творчества Шостаковича — он не воспринял бы творчески линейную полифонию. Рано или поздно он пришел бы к тому и другому. Но тогда, в классе Успенского, оба этих способа мышления были восприняты в том счастливом единстве, которое, казалось, прямо развивало глинкавский завет о сочетании национальной мелодии с фугой «узами законного брака». Их естественная взаимодополняемость, органичная общность отлились в самостоятельную звуковую реальность как один из инструментов творческого самовыражения.

Одновременно в классе чтения партитур у И. Б. Финкельштейна, прекрасного музыканта-практика, шло живое и пристальное постижение сложной ткани позднеромантической оркестровой музыки. На пюпитре появлялись партитуры запрещенных тогда в консерватории Малера и Рихарда Штрауса, о чем, к сожалению, становилось известно консерваторскому руководству, и занятия сворачивались с интересного русла раньше, чем хотелось бы. Не это ли сочетание богатого ощущения полифонической природы музыки, рожденное в классе Успенского, и длительно интригующего феномена Малера, интерес к которому

так долго не мог по-настоящему утолиться, — послужило тому, что, когда запреты на него были сняты, Слонимский написал свою интереснейшую, глубокую и свежую статью «„Песнь о земле“ Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии»?

Очень полезными были занятия по гармонии с В. В. Пушкиковым. Понятно, что курс гармонии того или иного педагога-музыканта, тем более композитора, неизбежно отражает его собственную стилевую ориентацию. Пушкив, несмотря на непреклонную смену стилевых эпох, искренне и убежденно культивировал дух русской музыкальной классики XIX века и вообще традиции русской интеллигенции прошлой эпохи. И как путь ухода от музыкальной современности, приравнивавшейся к формализму, — это был один из самых достойных. Тем более что альтернативой являлось направление И. И. Дзержинского, В. Г. Захарова, поверхностно-лакировочно претворявших народность в своем творчестве. Любовь к русской классике, начавшаяся у Слонимского с детства, лишь укреплялась по мере глубокого профессионального ее постижения, и ориентация Пушкива в тех условиях наиболее импонировала молодому композитору.

Не все, что узнавалось тогда в этом курсе гармонии, казалось возможным для применения. Лишь позже, когда развилась собственная гармоническая гибкость, пригодились уроки Пушкива. Весь облик музыканта, отстаивающего всей творческой деятельностью право художника мыслить не прилично-современно, а искренне-старомодно, не отвергать насильственно живой потребности в классическом музыкальном материале, — этот облик остался для Слонимского привлекательным. Добрые чувства, поддерживающие память о нем, нередко заставляли Слонимского задуматься над ролью таких людей в истории культуры. Интереснейшие его размышления запечатлелись в большой статье, посвященной В. В. Пушкиву, где дань памяти и уважения к одному из своих учителей выражена сквозь попытку осмыслить его историко-культурное значение.

Особую и важную роль в развитии студентов играл в те годы, да и позже, для других поколений, А. Н. Дмитриев. Первоклассный музыкант, «музыкантище», он удивительно умел увлекать, заражать музыкой, особенно современной. Ярko и сочно игравший (в том числе с листа и партитуры любой сложности), он рассуждал о музыке не узкотехнологически, а широко и прогрессивно, так же убедительно, как исполнял ее. Он по-музыкантски своеобразно вел общие лекции по полифонии. Любил и пропагандировал Шостаковича, Прокофьева, был увлечен «Семьей Тараса» Кабалевского. От него студенты узнавали Стравинского, Берга, Онеггера. Он был близок молодежи, интересовался музыкой молодых, поддерживал их. Вообще, само присутствие А. Н. Дмитриева в консерватории всегда создавало творческую атмосферу. Сам масштаб его личности оказывал чрезвычайно благотворное влияние на студентов. Много лет спустя, с благодарностью вспо-

миная этого человека, музыканта, ученого, педагога, Слонимский написал предисловие к посмертному сборнику его статей.

Параллельно особую линию в развитии музыкального мышления давали занятия на фортепианном факультете, куда Слонимский поступил одновременно с композиторским. Учась в школедесятилетке у Савшинского, он, естественно, и дальнейшую учебу стремился продолжить у него. Однако в тот год по распоряжению ректора все поступавшие к Савшинскому были переданы В. В. Нильсену. Нильсен, замечательный пианист, до сих пор выступающий в концертах, оказался также прекрасным педагогом. В конечном счете весь стиль фортепианного исполнения Слонимского сложился именно в русле традиции Голубовской — Нильсена, а не николаевской школы (к которой принадлежал старейший ученик Николаева С. И. Савшинский). Нильсен оказал огромное влияние на музыкальный вкус Слонимского, оградив его от всяческой чувствительности, виртуозной мишуры, привив особую ритмическую шкалу исполнения, тот сдержанно-благородный дух, который направлен на раскрытие внутреннего содержания произведения. Так, с разных сторон, через многие специальности и педагогические индивидуальности впитывались глубокие знания, рос профессионализм и расширялся кругозор. Сложнее всего обстояло дело с главным — композицией.

Готовясь в консерваторию в это трудное время, Слонимский оставался верен тому лучшему в современности, что олицетворял властитель дум передовых музыкантов Д. Д. Шостакович. И хотя Шостакович был уволен из консерватории, там оставался его ученик Орест Александрович Евлахов, серьезный и честный музыкант, вдумчивый педагог. Поступая к нему, молодые композиторы естественно обрекали себя на трудности, поскольку как ученик Шостаковича Евлахов и соответственно его ученики автоматически подпадали под подозрение в формализме. Так оно и оказалось. Приехавший из Москвы искать в Ленинградской консерватории формализм В. И. Мурадели нашел его в этом самом классе. У Слонимского он с неудовольствием обнаружил влияние Рихарда Штрауса, у А. Петрова — Шостаковича, а у Н. Шахматова в нехитрых пьесах в народном духе — «формализм».

Как же оказалось возможным, находясь между Сциллой формализма и Харибдой примитивной псевдонародности, не только научиться современной композиции, но и обрести свою индивидуальность? Уже с первого курса имя Слонимского вызывало настороженность. Ему плохо удавались темы великих строек и поверхностно трактуемые в то время советские образы. Бодряческие интонации выходили из-под его пера весьма насильственно, искусственный росток никак не хотел прививаться. Это и давало повод говорить на кафедре о староинтеллигентском духе Слонимского, его оторванности от советской действительности, склонности к пессимизму, мрачности, декадансу.

И все же творческая работа не останавливалась. На втором



курсе был написан уже упомянутый Струнный квартет, затем Скрипичный концерт, оперная сцена. Композитор не любит говорить об этих сочинениях, считая их сугубо ученическими и ведя в творчестве точку отсчета от вещей, написанных после консерватории. Но даже если в них нет еще по-настоящему своего, узнаваемого, там есть и хорошая музыка. Так, в Концерте для скрипки первая часть еще эпигонская, робкая, зато вторая отличается протяженной свободно романтической мелодикой, навеянной лирикой «Ромео и Джульетты» Прокофьева.

Оперная сцена написана по роману Н. Никитина «Северная Аврора» (на либретто Вс. Рождественского). Обращение к деревенской тематике оказалось полезным. Кроме того, что здесь были найдены свежие и очень индивидуальные гармонические обороты, сыгравшие позже существенную роль в ладогармонической сфере «Виринеи», важно другое: то непосредственное ощущение переломной эпохи, оказавшейся близкой, достигаемой, та податливость интонационного материала, которые открылись ему в этой работе, навсегда обеспечили ему внутреннюю раскованность, возможность самостоятельного, свободного и яркого творчества в данной стилиевой сфере.

И все же к моменту окончания консерватории в 1955 году направление еще не было определено. И в Союзе композиторов и в консерватории отмечалось, вполне справедливо, что автору не хватает своей творческой индивидуальности, яркости. Сказалось то, что с 1948 года молодой композитор должен был расти и развиваться в прокрустовом ложе стилиевых регламентаций. Выйдя из стен консерваторского класса, он так и остался перед необходимостью продолжения поисков себя как композитора. Мешало, по-видимому, еще то состояние «подвешенности» и неприкаянности, которое рождалось, когда композитор находился между консерваторией и Союзом композиторов. Атмосфера в них была разной. Если в учебном заведении любой шаг вперед клеймился как формализм, всегда грозил удар справа, то в Союзе обстановка была свежее, и молодому академично обученному консерватору доставалось слева за вялое подражание классическим образцам. Резче других бывал Б. Л. Клюзнер, который, как понял потом Слонимский, критиковал его не столько как конкретную композиторскую личность, а как воплощение консерваторской установки на творческое воспитание молодежи. Колочая, неконформистская фигура Клюзнера была тогда непонятной, музыка его, хотя и впечатляла ярким тематизмом, казалась лохматой, истеричной, непричесанной. Позже он был понят и услышан как романтик мендельсоновского плана, ищущий, искренний. Ему были свойственны монологические высказывания, лирика, он искал и находил свободную трактовку формы. Много лет спустя из-под пера Слонимского вышла одна из самых страстных, «флорестановских» его статей — о Клюзнере, человеке и композиторе.

В жизни каждого художника огромное, а то и решающее значение имеет соотношение — совпадение или несовпадение — тех или иных общественно-исторических факторов с важными этапами своего становления. Для композитора общественно-историческое событие неизбежно становится фактом, и даже определяющим, его творческой биографии. Таким в жизни Слонимского был 1956 год, год XX съезда КПСС, год, в который он сам пришел молодым, с крепким классическим консерваторским оснащением, страстно стремящимся к настоящему искусству после восьмилетнего творческого заточения, пережитого им как острая и мучительная травма.

Природные восприимчивость, память, аналитические и синтезирующие способности (унаследованные им не иначе как от прадеда, универсального ученого и изобретателя) — все интеллектуальные возможности его получили тогда выход на широкое общение с внешним миром. Соприкосновение с новым и ценным — как в современности, так и в недавнем прошлом — раскрыло трудно осознаваемые сразу горизонты собственного творческого раскрепощения. И хотя композитор даже не предполагал, как долго еще ему предстоит отстаивать свое право писать именно те ноты, которые ему нужны, изменилось главное: исчез гнет беспросветности, мрака и обскурантизма, дальше можно было развиваться свободно. С 1956 года в его творческом становлении начался период технического перевооружения. Слонимскому, как и другим молодым композиторам и музыковедам, так необходимо было почувствовать себя, наконец, музыкантами XX века. Собираясь у И. Белецкого, Слонимский, В. Веселов, В. Цытович, М. Элик, Л. Михеева слушали Малера, Стравинского, Хиндемита, Онеггера, Шёнберга, Берга. Особенно запомнились «Лунный Пьеро», «Воццек», «Весна священная», «Свадебка», Симфония псалмов, «Похождения повесы», Третья симфония Онеггера. В это же самое время М. С. Друскин в Союзе композиторов будил живое, активное, острое восприятие новой музыки. Тогда же приезжал Глен Гульд, познакомивший публику с Веберном и Кшенеком. Ощущение новизны того, что было создано не только десять-двадцать, но и тридцать, сорок, пятьдесят лет назад, в самом начале XX века, характерно, к сожалению, не только для послевоенного поколения музыкантов, но и для следующих. Как важно было тем, первым из молодых, пройти через это, преодолеть чувство отсталости, чтобы не плестись в хвосте у начала века, а живя в середине его, ощутить себя современниками своей собственной эпохи, устремленной вперед, а не назад.

Правда, расширение горизонтов еще далеко не означало снятия всех ограничений в творчестве. И поскольку кафедра композиции по-прежнему давила стиливыми установками, Слонимский решил освободиться от ее влияния, перешел в музыковедение (к которому, кстати, был интерес с первых послевоен-

ных лет), поступил в аспирантуру на кафедру теории музыки, стал преподавать теоретические дисциплины. Тему диссертации «Симфонии С. С. Прокофьева» (научный руководитель Т. Г. Тер-Мартirosян) Слонимский выбрал, конечно, не случайно. Тяготение к музыке Прокофьева с первых своих шагов как музыканта, отношение к его симфониям как к крупнейшему и перспективнейшему явлению симфонизма XX века — главные причины. Кроме того, молодого музыканта чисто композиторски интересовали применяемые Прокофьевым неразработанные приемы развития, поскольку это уже тогда ощущалось близким собственному творческому методу. Работа шла интенсивно. Еще не все рукописи Прокофьева в ЦГАЛИ пожелтели, а Слонимский уже ездил туда знакомиться с ними. Он делал доклад об эстетических взглядах Прокофьева. Тогда же начал писать о своих сверстниках-композиторах. Параллельно шла очень полезная для себя работа над Малером. Его раскованная полифония, вторгающийся контрапункт — это очень дополняло Прокофьева, преломляясь одновременно и в собственном композиторском мышлении, пусть пока на теоретическом уровне.

Новая обстановка, расширение видов музыкальной деятельности оказали благотворное воздействие на собственное музыкальное творчество. Как композитор он впервые почувствовал свободу от опеки, от вкусовой и стилиевой регламентации, которая тогда была еще весьма узкой, давящей.

Первая ласточка — Две пьесы для альта (1956), написанные по просьбе талантливого музыканта, альтиста Ю. Крамарова. Исполнитель признался, что ему нравится современный острый стиль. Это-то и было наиболее близким тогда композитору. Написанные вольно, «со своего голоса», они явились точкой отсчета взрослого, неученического его творчества. Символично, что именно они первыми и попали в печать.

Но самое главное в этом новом и бурном этапе композиторского становления — еще один учебный курс. Только совсем другой, не академически-консерваторский у старших педагогов, а молодежно-кружковый, спонтанный, «неформальный». Сверстники-композиторы находились в равном положении. Все они были неподготовлены к современности, но яростно стремились войти с ней в живой и органичный контакт. Этого требовала не столько необходимость преодоления отставания, сколько гораздо более глубокая причина: объективная историко-стилистическая закономерность нового времени и нового поколения в нем. Поэтому молодые естественно тянулись друг к другу. Каждый что-то узнавал, до чего-то доходил сам, они щедро делились этим, помогали, советовались, творчество товарища было так же интересно и дорого, как свое. Важным для Слонимского было общение с Л. А. Пригожиным. В 50-е годы он был в Ленинграде единственным из молодых, кто писал без оглядки на запреты «формализма». Это находило поддержку у прогрессивных музы-

коведов во главе с М. С. Друскиным. Пригожин раньше других привык к новому музыкальному мышлению, сумел подчинить его своим творческим задачам. Его сочинения: Симфониетта, Первая симфония, песни на слова Р. Бернса и У. Шекспира — служили Слонимскому определенными творческими ориентирами. Привлекало то, как убедительно и органично русская национальная ладовость сочеталась в них с современными композиционными приемами.

После окончания консерватории начались поездки Слонимского в Москву, связанные с участием в смотрах молодых композиторов, с работой над прокофьевскими рукописями. В это время восстановились контакты с бывшими соучениками военного времени по ЦМШ, возникли новые. Творческое общение с москвичами Р. Леденевым, В. Блоком, а позже (с 1962 года) с Э. Денисовым, С. Губайдулиной и А. Шнитке было также очень полезно и своевременно.

Тридцать лет спустя, в 1987 году, готовя доклад к конференции памяти М. А. Балакирева в Ленинградской консерватории и проникшись духом композиторских занятий и всей своеобразной системы музыкантского образования, с помощью которой он вырастил столь великих учеников, Слонимский сделал интереснейшее, если угодно, историко-методологическое открытие. Оно заключается в том, что есть эпохи, когда нужны новые пути и в музыке и в преподавании. Балакиревцы занимались самообразованием. Метод Балакирева синтезировал старое и новое применительно к эпохе, требовавшей не просто академического образования, но активного приобщения к современным мировым достижениям. Они импровизировали, занимались целостным анализом, тематической работой.

Полвека спустя стихийно, на фоне консерваторского курса композиции А. К. Лядова возникли сходные творческие самообразовательные занятия у Прокофьева и Мясковского. С 20-х годов эта благотворная практика вошла и в консерваторию вместе со Щербачевым и Асафьевым. Ученикам давалось свободное, живое, практическое освоение музыки, сочинение сразу крупных форм. Это продолжалось и после войны, до 1948 года.

Потом, после XX съезда новому поколению, выключенному из этого живого процесса, нужно было по-новому учиться, так же самостоятельно, как «кучкистам» сто лет назад. Эта самостоятельность, в которой выросла молодежь до того, как в 60-е годы Д. Д. Шостакович вновь стал преподавать в консерватории и его ученики уже были автоматически гарантированы от несправедливой критики (а иногда, к сожалению, может быть, и от справедливой), отозвалась многими трудностями в начале творческого пути. Однако она и закалила, приучила в одних случаях бороться и отстаивать свое, в других — набраться горестного терпения и ждать просвета в судьбе сочинения, в третьих — предвидя разгром, готовить оборону и т. д. Эта самостоятельность научила

упрямству, умению разбить своих оппонентов как раз в тех областях, которые были выбраны мишенью для критики.

Другое дело, что жестокая реальность творческого inferno, как и другие жизненные препятствия, удары, парадоксально оборачивается новыми творческими достижениями. Всему есть предел, конечно, да и сопротивляемость тем или иным травмам разная. Слонимский вырос художником, смолоду закалившим свой дух. И на древе его творчества из ран и зазубрин вырастают здоровые плодоносные побеги. А сок этих побегов не горький от обид и разочарований, а насыщенный жизненной силой и светом — чем дальше, тем больше.

### III. ПЕРВЫЕ ВЫСОТЫ

Пришла пора творчества — свободного, самостоятельного, ответственного. Безусловно манил оркестр. Но большая концепция еще не вызревала. Образное ощущение зарождавшегося сочинения было, пожалуй, скорее театральным. Увертюра. Симфонически стройная, стремительная, по-прокофьевски острая и в то же время многообразная, кипящая быстрой сменой комических масок. Рождалась Комическая увертюра.

Благотворное и расковывающее значение для Слонимского в это время имело общение с композитором Алексеем Семеновичем Животовым. Хотя еще витал фантом формализма, он как-то нашел способ объяснить молодому коллеге, что можно и нужно писать смелее, подтянуться к современности. Он внимательно и доброжелательно наблюдал за работой над первым крупным сочинением Слонимского. И когда партитура была готова, тщательно просмотрел ее, будут ли звучать все партии. На этом опыте молодой композитор научился слышать оркестр.

Одобрил Увертюру и В. Я. Шебалин. Услышав в ней емкость музыкальных образов, большую содержательность, Виссарион Яковлевич предложил изменить название на Карнавальную увертюру — он считал, что новое название больше отражает насыщенность этого сочинения. Достойно сожаления, что молодой автор, впервые заслужив одобрение со стороны своего сурового учителя, уступил ему здесь. Зная Слонимского как автора Концерта-буфф и мастера инструментального театра в широком смысле, слышишь в этой музыке прежде всего театральное, и первоначальное название все-таки кажется для нее более подходящим.

Какова же она по музыке?

На первое значительное произведение автора, с которого отсчитывается его творческий путь, мы всегда невольно смотрим по-особому, с высоты его зрелых сочинений, пристально ищем приметы индивидуальности, такой, какую мы уже знаем, радуемся, когда их находим.

Вслушиваясь сейчас в Карнавальную увертюру, мы, пожалуй, не улавливаем знакомых интонаций. И это кажется даже странным, потому что через год собственная интонация уже вошла в творчество композитора и осталась в нем навсегда, окрашивая собой все жанры и внутренние стилевые направления.

Но при внимательном изучении партитуры в ней можно обнаружить много завоеванных позиций, сильных ростков будущего творчества Слонимского. И прежде всего в главном, в тематизме. Пусть он еще не несет на себе печати индивидуального своеобразия, но отличается живостью, мускулистостью и нешаблонностью интонаций. В них ощутимы взвешенность, пропетость, строгий отбор на выразительность и емкость. В Увертюре нет общих форм движения, атематических мест. Все насыщенно тематизмом, и найден очень важный композиционный принцип — вариантно-мелодическое развитие тематизма. Темы образуются постепенно, через внедрение новых попевок.

Нащупаны свои ладовые краски, и одна из самых ярких и постоянных — расщепленная мажоро-минорная терция, объединяющая все темы увертюры. Слышны, ставшие впоследствии излюбленными, полутоновые сопоставления одноладовых трезвучий — то, что развилось потом в собственную ладовую структуру, «зонную» диатонику.

Тематический материал изложен лаконично и ясно, чему немало способствует традиционная структурная периодичность тем — свойство, которому композитор останется верен и в дальнейшем. Вместе с тем он владеет уже и широким мелодическим дыханием, что видно в развитии побочной партии.

Само название пьесы точно отражает ее характер. Она передает атмосферу жизнерадостности и праздничности, сверкает сочными характеристичными образами, выпуклыми контрастами.

Увертюра основана на четырех темах (написана в форме сонатного *allegro*, и композитор стремится максимально насытить ее тематическим материалом), каждая из которых являет свою «карнавальную маску», сочетая интонационную раскованность мелодической мысли с изяществом выражения. Образы получаются яркие, но не лобовые, все они объединяются легкостью и живостью движения. Сравнив главную, связующую и заключительную темы, можно увидеть, как тщательно композитор работает с материалом, добываясь определенной степени интонационной общности контрастных тем и заботясь тем самым о единстве целого:





Женственной загадочностью и поэтичностью отличается побочная тема, которая, между прочим, заставляет вспомнить ряд образов шумановского «Карнавала».

Все темы подвергаются развитию: мелодическому, тембровому, фактурному. Интенсивно использованы полифонические приемы, главным образом объединяющие темы в совместном проведении. Но фактура насыщена и подголосками, придающими ей объемность и живое дыхание.

Интересно, что уже в этом сочинении композитор отказался от полной репризы в сонатной форме. Проведя побочную тему в конце разработки в еще более утонченном облике, он более не возвращается к ней в репризе. В репризе вообще все сделано по-новому. Главная тема полифонически объединяется с заключительной в виде подголосочного фактурного пласта, и в этом *tutti* высвечивается первый мотив побочной темы в сверкающем тембре трубы.

Оркестровое письмо увертюры ясное, уверенное и красочное.

Судьба Карнавальной увертюры сложилась по той счастливой фортуной схеме, по которой иногда начинаются карьеры великих исполнителей: молодому безвестному музыканту предложили экстренно заменить заболевшего маэстро. Успех, популярность и т. д.

Дирижер Арвид Янсонс, готовя симфоническую программу к 40-летию Октября, вставил Увертюру Слонимского случайно, на место сочинения, исполнение которого срывалось. На первой же репетиции оркестр аплодировал. В концерте, соседствуя с «Грозой» В. Щербачева, сочинениями И. Пустыльника и Н. Шахматова, Увертюра прошла с успехом. Искренней и дружной была поддержка ленинградских коллег, радовавшихся рождению нового композитора.

Теперь можно и в переносном смысле сказать, что это была Увертюра к огромной пьесе его зрелого творчества. Подлинный успех, признание как композитора дали возможность расправить крылья и смело взмыть на большую высоту. Конечно же, и возраст, и накопленный запас жизненных впечатлений, и профессиональная уверенность в себе, и момент первого подъема подготовили почву к тому, чтобы написать крупное произведение — симфонию, выразив в ней все самое важное, сокровенное, обобщив прожитое, — свое как часть общего. Все музыкантское *inferno*, все накопившиеся реальные и полуреальные страдания юной,

несомненно романтической души запечатлелись в том единственном и главном (каким всегда предполагают первенца) сочинении.

Как часто бывает в творческой жизни талантливых художников, судьба одаривает их событиями, встречами и впечатлениями, которые помогают им понять и реализовать в художественной форме как раз ту творческую необходимость, которая созревает в них в данный момент по закону их собственного развития. Таким счастливым событием оказалась встреча с романом К. А. Федина «Братья».

Вот что можно найти в письме М. Л. Слонимского к К. А. Федину от 24 мая 1958 года: «...Сереза держится за твоих «Братьев». Говорит, что это лучшая книга о музыкантах, лучше всех томов Роллана. Вот тебе признание от молодой музыкантской команды»<sup>18</sup>.

Чем так привлек вообще и в тот момент в частности этот роман молодого Слонимского? Конечно, не только тем, что сам писатель был ему хорошо знаком и дорог, и не только тем, что роман объективно принадлежит к лучшему в нашей литературе. Написанный о людях своей эпохи во второй половине 20-х годов, с минимальной временной отстойкой, — он дышит свежестью, достоверностью, подлинностью революционного времени, проверяющего всех и каждого. Проверяющего и музыканта на верность его высокому искусству, закаляющего его в суровых испытаниях, вселяющего в него могучие творческие импульсы.

«Вот сегодня я чувствую, что музыка нужна не только музыкантам... Что музыку понимают все, почти все... Тогда я подумал, что непременно должен писать, скорее кончить и — пусть слушают; что я не имею права молчать, если у меня есть что сказать, и я обязан всем этим людям отдать все, что имею. <...>

Я уже научился ценить жизнь со всеми утратами. Ведь это тоже жизнь — утраты. И я знал, что без них я не был бы тем, чем должен быть. Я принимаю их», — говорит о себе герой романа композитор Никита Карев.

Но не только эти и другие самоощущения музыканта, удивительно точно почувствованные и переданные писателем, оказались, видимо, близки Слонимскому на пороге его первого творческого подвига. Федин заставляет читателя и услышать музыку своего Карева, явно русскую по духу, хотя без «прямой речи» фольклора, с насыщенной полифонической фактурой, с терпкой и певучей гармонией, с особой экспрессией скрипичных голосов. (Писатель делает это мастерски, с двух сторон: в художественной форме, как бы от слушательского восприятия, — и в форме документа, рецензии, специально в качестве «вставного номера» написанной для него его другом, настоящим композитором Шапориным.)

---

<sup>18</sup> Звезда. 1987. № 9. С. 189.



Вот это чувство музыки, сравниваемой, кстати, с симфоническим стилем Щербачева, думается, как-то особенно должно было совпасть с внутренними ощущениями композитора, потому что очень многое из этого можно услышать в его симфонии, да и во многих последующих сочинениях. Нет, симфония Слонимского отнюдь не была написана «по сценарию» Федина. Ее сюжет собственный, и он не мог родиться иначе, чем у молодого композитора, чье дарование «расправилось» во второй половине 50-х годов. Притом композитора, кровно, по самой прямой сыновней связи унаследовавшего художественное понимание не столь давно прошедшей эпохи. В его симфонии, наряду с каревской русской распевностью и вязкой полифонией, есть точный и тонкий отзвук, ностальгическая краска атмосферы революционного времени. Вместе с тем в ней есть невероятно российское и невероятно созвучное именно 50-м годам томление, исходившее от живого каменного тела Ленинграда, безумно уставшего от блокады, трагедий массовых репрессий, революций и войн. И в ней же — прозорливо-горькое предвиденье новых опасностей, зреющих в ослабленном организме перестрадавшего общества...

Первая симфония (1957 — 1958) долгое время была единственным детищем Слонимского в этом жанре и именовалась просто Симфонией. Поскольку остальные появились значительно позже и все близко, одна за другой, то Первая симфония невольно представляется стоящей особняком.

Однако возвращаясь к ней сейчас вновь, зная все другие его сочинения, испытываешь удовлетворение, убедившись, что эта симфония ничего не потеряла: ни от времени (ей тридцать с лишним лет), ни от сравнения с младшими сестрами. Более того, ее зрелость, самобытность, дерзновенность становятся еще очевиднее. Не случайно и то, что ее концепция получила свое развитие в других симфониях автора. Словом, это сочинение продолжает волновать исполнителей и слушателей.

Но, пожалуй, самым радостным моментом в новой встрече с этой симфонией оказалось то, что ее темы вспомнились как давно и хорошо знакомые, подобно тем, которые отложились в памяти с юношеских занятий по музыкальной литературе. Концентрация интонационной мысли тем, их скульптурная рельефность придали им ту структурную логику, которая последовательно проецируется на всю форму, раскрывая до конца каждый импульс, проращивая каждое мотивное зерно тематизма.

Если подбирать к Первой симфонии традиционное жанровосодержательное определение, то справедливее всего обозначить ее как лирико-драматическую. Но и лирика и драматизм имеют здесь ярко индивидуальную окраску, да и между собой они соотносятся весьма остро и своеобразно.

Предвосхищая интонационные «поля» «Песен вольницы», «Виринеи» и «Голоса из хора», она с чисто инструментальной обобщенностью переплавляет и концентрирует в себе крестьян-

ский мелос и музыку города. Тема города и деревни, где на протяжении последнего века происходит исторически неизбежная, но драматичнейшая диффузия двух укладов жизни, двух образов мышления (и как следствие — двух интонационных миров), стала волновать Слонимского с самого начала его творческого пути. Его сложный в переплетениях *pro* и *contra* диалог с руссоистскими этическими идеями продолжается на протяжении многих лет, усложняясь новыми образными сферами с их новыми коллизиями, в многомерных и многозначных решениях.

Не случайно композитор любит и знает нашу современную литературу о деревне, умеет пронизательно видеть в жизни ее людей высокое, чистое, красоту и силу характеров, а самое главное, знает в натуре, по живому многолетнему общению с русской деревней во время фольклорных экспедиций.

Разумеется, сферы города и деревни сопоставляются не для того, чтобы выявлять достоинство одного за счет другого, а для того, чтобы глубинной своей семантикой и широким спектром жанровых истоков они помогли раскрыть сложную диалектику их единства и противоположности.

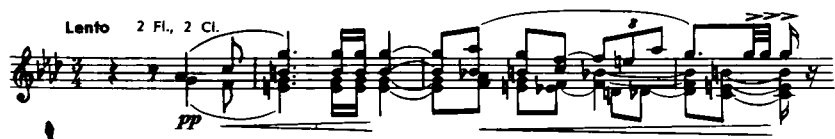
Уже в Первой симфонии Слонимский поставил и решил эту задачу не менее, чем в двух планах. Связав крестьянский распев с элементом марша и краской лирико-драматической личности, он создал некий конкретный и очень цельный образ в первой части симфонии. В то же время, в масштабе симфонического цикла, он показал непримиримый конфликт между целостностью мелодически богатого и содержательного основного образа и сферы поверхностности, пошлости, пустоты, представленной второй частью симфонии на материале самых низких пластов городского фольклора первой трети XX века.

Укрупнив конфликтные сферы до целых частей симфонии, он придал финалу одновременно функции разработки и репризы увеличенной сонатной формы.

В музыкознании считается, что в драматургии симфонии самое тяжелое и рискованное для композитора — проблема финала. Это безусловно справедливо, особенно для тех художников, которые разрабатывают классицистскую модель симфонии с центром тяжести на первой части. Что же касается бетховенско-романтической модели со сквозной драматургией, то здесь проблема финала, как правило, отпадает, ибо финал по своей значимости мыслится наравне с первой частью, и их драматургическая связь определена изначально.

Развивая именно эту традицию, Слонимский мыслит свои симфонические циклы как целеустремленно направленные сюжеты с развязкой и окончательными выводами в конце финалов. Это важное обстоятельство, которое не только уберегло его от концепционных неудач, но главное — помогло ему с абсолютной ясностью воплотить в симфониях свои музыкально-эстетические идеи.

Главная тема симфонии несет в себе образ сурово-сдержанный и одновременно искренне-лиричный:



Первый, эмблемный ее мотив восходит на большую септиму — по нотной записи, — а на самом деле на уменьшенную октаву, потому что композитор здесь «затонировал» тонический аккорд, опустив ее в нижний уровень «зоны». В нем широкая открытость (подчеркнутая вертикалью, раздвигающей верхний и нижний голоса от малой секунды до децимы), потому что слышится скачок на октаву, и вместе с тем, мерцающая недосыгаемость, поскольку вершина мотива затемнена и находится как бы за пределами измерений реальности.

Мужественную собранность и скрытую силу теме придает ритмически-активная, маршевая дробная фигура тридцать вторыми на верхнем тоне первого (эмблемного) мотива. Опевание же этого тона в уменьшенной кварте, со стонущей синкопой и триолями вдруг освещает другой ракурс образа — беззащитный в своей прямоте и открытости. Завершается первое тематическое образование главной партии вновь дробным пунктиром.

Так, каждый мотив этой темы несет в себе определенную и ясно выраженную образно-смысловую нагрузку. А их последовательность создает образ емкий и многогранный, каждая черта которого получит свое раскрытие и развитие в драматическом симфоническом романе.

Каждое проведение темы направлено на высвечивание тех или иных граней. После экспозиции у деревянных духовых тема проходит у квартета засурдиненных скрипок, где появляются подголоски, подчеркивающие ее народно-песенный характер. На смену скрипкам приходит далекий вариант темы у засурдиненной трубы в сопровождении остальных медных. Словно alter ego темы он концентрирует заложенное в ней активное, героическое начало. Это в свою очередь раскрепощает экспрессивные возможности темы, которые раскрывает ее четвертое проведение, теперь уже у всех скрипок без сурдин и с захватом высокого регистра.

В качестве связующей темы мелькает короткая, ритмически и интонационно активная квартово-октавная сигнальная фраза, которая как бы предвещает бурное развитие дальнейших событий.

Прелестная, тонкая и поэтичная, как шопеновская мазурка или прокофьевский вальс, побочная тема обладает к тому же действенной силой своих интонаций. Из фигуры восьмыми развивается позже и самостоятельный тематизм.

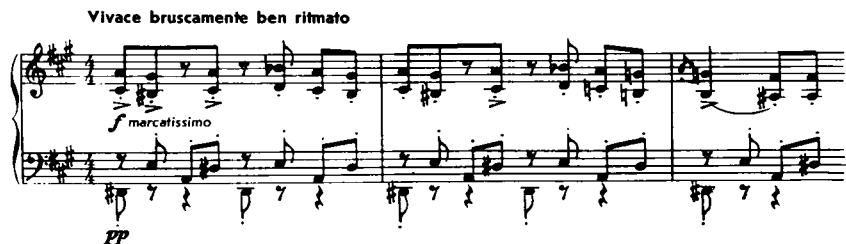
Эпически суровым хоралом медных духовых завершается экспозиция.

Как видим, драматургия сонатной экспозиции неконфликтна. Первая часть симфонии задумана как образ цельный, но очень богатый по разнообразию и раскрытию потенциальных его свойств.

Разработочный раздел используется композитором для интересной и яркой тематической работы. Новые мелодические образования следуют одно за другим. Каждое вырастает из предыдущего. Таким образом, все мелодическое движение связано, сцеплено нераздельно в своей тематической целостности. В предрепризной фазе разработки материал заметно динамизируется. На первый план выходит маршевая ритмическая фигура. Новую тему образует соединение мотивов из побочной (в пунктирном ритме) и главной темы.

Мысля сюжетно и активно образно, композитор, конечно же, не мог в репризе дословно повторить экспозицию после того как ее темы раскрылись в своей действенности. Он строит яркую динамическую репризу на темах *alter ego* и героизированной побочной у труб, в сопровождении колокольного перезвона (не буквального, но переданного оркестровыми средствами с использованием фортепиано). Сама же главная тема остается пока скрытой. Лишь в коде (*Lento*) возникает ее первоначальный тихий облик, дополненный подголоском из побочной темы. Так заканчивает композитор первую часть в намеренно несколько противоречивой ситуации: как ни динамично и разнообразно сложилась жизнь темы в этом акте драмы, ее существо осталось пока закрытым и неизменным. Какие-то испытания грядут впереди?

Едва ли можно представить нечто более контрастное и несовместимое, чем главная тема симфонии и тема второй части, которая рождает ассоциации не иначе как со сферой непманской музыки, где в круговерти блатной нечисти прыгают маршик и регтайм, частушка, цыганочка, фокстрот, канкан.



Стаккатно-маркатный, слегка прыгающий, подобно движению кадров немого кино, легкий, графичный и по-шостаковичски гротесковый, с маршевым присвистом флейты-пикколо, он быстро тематически развивается, его темы, объединенные «социальным

происхождением», легко друг к другу притираются, подгоняются, и весь этот образ обретает весомость и реальность, превращаясь из призрака (каким он мог показаться вначале) в плоть, из сна — в быль, в захватывающий и примитивный марш у труб, с барабанным боем и самыми тривиальными, хотя внешне симпатичными интонациями.

Где грань, отделяющая добродушный, энергичный молодежный марш от торжества посредственности? Интересно, слышали ли современники тот гротеск в Скерцо Шестой симфонии Чайковского, какой слышим мы, воспитанные на Малере и Шостаковиче?

Думается, что эта грань находится прежде всего в нашем восприятии. Нельзя, однако, преуменьшать и роль композитора, точно адресующего нас к соответствующему контексту. Сочетанием тембра, артикуляции, соответствующей определенным ритмоинтонациям, подчеркивая наступательную силу этой музыки, Слонимский создает образ достаточно рельефный, чтобы быть понятым в контексте восприятия широкого слушателя. Враждебность, отрицательный заряд образа расшифровываются и структурой второй части. Появляющаяся в ее среднем разделе связующая тема из первой части, начавшая весьма активно развиваться, сменяется вновь наступающей чертовщиной, теперь еще более яростно-агрессивной, утвержденной ревушим медным тембром в последнем проведении. Вообще вторая часть сделана очень театрально. Появление темы из первой части, диатоничной, благородной, открытой, и ее развитие в духе балетного *Adagio* чем-то сродни, быть может, «Золотому веку» Шостаковича, где есть сходный эпизод появления героя в непманском трактире. Это пример совпадения стилистического решения, хотя в творчестве и Шостаковича, и Слонимского, и других авторов конфликт человечески-благородного и мещанской примитивно-разнузданной неуязвимой цельности находит воплощение в самых разных стилистических решениях. Главное, что их объединяет в обрисовке этой сферы, — это бытовизм интонаций, который в руках опытных симфонистов неизбежно проделывает один и тот же путь, своего рода типологический: от добродушно-симпатичного до тупо-неостановимо-агрессивного. Здесь, в Первой симфонии, композитор обозначил эту очень важную для него, постоянно волнующую, болевую тему, к которой он в дальнейшем многократно возвращается.

Третья часть симфонии представляет собой развернутое и сложное построение — тройную фугу. Здесь следует оговорить, что это определение формы части расходится с принятым в нашей литературе как «пассакальи и фуги». Дело в том, что экспозиция первой темы однотональна, да и голоса, проводящие ее, все время оказываются нижними. Формально раздел от начала части до цифры 53 — действительно небольшая пассакалья. Однако последующие события: экспозиция еще двух тем, а затем

разработочный раздел и объединение всех трех тем — все же типичны для тройной фуги.

Три темы контрастны и взаимодополняющи: первая — у солирующего альты — напряженно-распевная, с острыми ходами и речитативным ритмом, включающим маршевый импульс — акцентированный сигнальный мотив из главной темы симфонии. От главной темы она взяла и сопоставление фа минора с ми минором — «зонную» краску. Эта тема своего рода сольный монолог героя, которого мы застаем в тяжелый момент его жизненного пути. Это следствие пережитого впечатления или опыта, надлома, представление о котором может дать драматическая коллизия второй части симфонии. Нужно отметить, что данный драматургический момент (монологический речитатив — типичный, кстати, для классических музыкально-театральных концепций) встретится в дальнейшем еще не раз в симфонических сочинениях Слонимского, сохранив даже лексику, найденную здесь.

Вторая тема — абстрактно-скерцозного плана, не без оттенка, впрочем, зловеще-гротескового. Она впервые появляется у солирующего кларнета, после чего еще неоднократно проводится у других инструментов. Чем-то близка к ней тема фуги. Показанная у скрипок, казалось бы легкая, она, однако, «маркатная», маршево-наступательная. Впрочем, обе эти темы за своей внешней и обманчивой несерьезностью заставляют думать о второй части симфонии, а не о первой. Не случайно после экспозиции вторая и третья темы еще долго разрабатываются как по отдельности, проходя и в обращении, и в увеличении, так и вместе, обнаруживая ту же легкую «психологическую совместимость», как и темы второй части. Любопытно, что совместное проведение всех трех тем расставляет все на места. Первая тема — монолог героя — проходит в увеличении у валторн (цифра 78), то есть как бы в другом измерении, не смешиваясь с миром этих тем. Так же и в следующем проведении, где она дается в увеличении и в обращении (цифра 80). Более того, в разделе *Poco meno mosso, ben ritmato* (цифра 82) она набирает внутреннюю силу, приобретает маршеобразный характер, хотя всего лишь у скрипок, но с малым барабанчиком, после чего вторая тема растворяется в пассажах шестнадцатыми, и с того момента ни она, ни третья в основном своем виде больше в симфонии не появляются. Путь к утверждению главной музыкально-смысловой идеи симфонии, выраженной в основной ее теме — первой части, — расчищен.

С авторской ремаркой *Dramatico*, на фоне пассажей вступает с победным торжеством главная тема симфонии *forte* и *marcato* у медных; в ритмическом увеличении она превратилась в мощный гимн. За ней проходят героизированные остальные темы первой части: связующая и побочная.

Однако точку композитор ставит не здесь, не на этом бесспорном утверждении главного образа, к которому, кажется, шла вся симфония. Кода (*Lento*) напоминает о том, своего рода юноше-

ском, еще не раскрытом облике героя, ностальгия по которому остается, может быть, самым дорогим чувством.

Разбирая теперь эту симфонию, можно без труда обстоятельно выявить в ней прежде всего прочную связь с традицией, даже в ее главных необычностях. Так, сквозное строение цикла с вынесением окончательной репризы в финал — это продолжение романтической традиции, развитой С. И. Танеевым. Конфликт между высоким и низким, воплощенный жанровой полистилистикой, — это тоже наследие Чайковского, Малера, Прокофьева, Шостаковича.

Однако в использовании этих идей, в подчинении их собственной концепции, в привнесении яркой мелодической индивидуальности, своего способа тематического развития путем сцепляемости, прорастания тематизма, своей артистической фантазии, придавшей материалу такое образное богатство, наконец, своему ощущению молодости, нравственной и творческой силы — слышится подлинное новаторство — умение говорить свое и по-своему.

Между тем, в момент появления этой симфонии возникла классическая ситуация: «лицом к лицу лица не увидать...». Видимо, в тот трудный для советской симфонии период, когда военная тема временно исчерпала себя, сложный трагический симфонизм Шостаковича (Восьмая и Десятая симфонии) подвергался критике, и над творческой инициативой старшего поколения еще витал призрак формализма — само по себе появление нового и сильного голоса (в аналогичном положении находились и другие сверстники Слонимского) было воспринято старшими коллегами негативно-недоверчиво, без попыток увидеть сущность этого художественного явления.

Судьба симфоний молодых авторов решалась на секретариате правления Союза композиторов СССР. По инициативе тогдашнего заместителя председателя Ленинградской организации Союза композиторов А. М. Лобковского в Москву направили симфонии Баснера, Пригожина, Слонимского. Речь шла о том, какие из них следовало допустить к исполнению на пленумах СК РСФСР и СССР. Каждой была суждена своя часть тяжелой дистанции признания у руководства Союза. Благополучно прошли секретариат симфонии Пригожина и Баснера, поддержанные Д. Д. Шостаковичем. Хотя одна из них затем подверглась уничижительной критике на пленуме СК РСФСР, а другая — на пленуме СК СССР. Но самой убийственной критике — задолго до исполнения — подверглась симфония Слонимского, показанная в малоудачном четырехручном исполнении в ноябре 1958 года на заседании секретариата правления СК СССР. Конечно, по далеко не адекватному показу трудно было судить о динамике партитуры. Особенно, видимо, раздражал стиль и гротеск второй части, о которой Д. Б. Кабалевский не без угрожающего яда заметил, что она напоминает антракты из «Леди Макбет». (В то время, как известно, вопрос о

реабилитации поруганной оперы Шостаковича еще только решался.) Д. Б. Кабалевский и Ю. А. Фортунатов настаивали на неисполнимости симфонии. Кого-то задевало, что отрицательные образы здесь показаны слишком привлекательными в музыкальном отношении, а положительные — напротив — носят сумрачный характер и т. д. Ю. А. Шапорин, не ведая о своей роли в появлении этого сочинения (через роман К. А. Федина), ушел с заседания<sup>19</sup>. (Позже он высказывался об этом произведении, как о весьма интересном.) Д. Д. Шостакович счел, что играть симфонию преждевременно. Опоздавший на заседание Т. Н. Хренников сказал, что все решили правильно. Не согласился с общим мнением лишь... Слонимский. (В каком, самом солнечном сне, мог он тогда предвидеть, что пятнадцать лет спустя Шостакович спасет его «Икара», авторитетным своим мнением остановив готовившийся тогдашним руководством Министерства культуры СССР запрет балета, или что тридцать лет спустя он, профессор Слонимский в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии в Московской консерватории будет ставить оценки ученикам Хренникова?)

Что же вынес он из этого урока тогда?

Понятно, что, прежде всего, травму и довольно глубокую, тем более что симфонию не только не сыграли, но еще и в печати заклеямили уничижительным ярлыком<sup>20</sup>. Но важнее, вероятно, другое. Композитор уже достаточно разобрался в музыке, чтобы понимать, что он создал действительно значительное сочинение. И небрежно-негативное отношение к этому старших композиторов, с детства им почитаемых и внушавших глубокое уважение, разрушило веру в авторитеты, заставило расстаться с иллюзией какой-то защищенности, в которой так нуждаются молодые. Симфония была исключена из всех программ и три года пролежала законсервированная. Путь к ее исполнению был проложен «Песнями вольницы», имевшими счастливую судьбу и принесшими композитору первое большое признание.

Изменилось и отношение к симфонии со стороны «старейшин» (которые тогда были в возрасте нынешнего среднего поколения). Полгода спустя после памятного обсуждения Шостакович, Кабалевский и Хренников ездили в США. При встрече с музыковедом Николаем Слонимским, дядей Сергея Слонимского, они отозвались о его симфонии с похвалой. Позже Шостакович был на премьере (11 марта 1962 года), рекомендовал ее к печати, внимательно и доброжелательно следил за творчеством молодого композитора. Так же резко в лучшую сторону изменилось отношение

---

<sup>19</sup> Любопытна параллель между этим романом К. Федина и Симфонией Ю. Шапорина, проведенная некогда В. М. Богдановым-Березовским. См.: Богданов-Березовский В. Ю. А. Шапорин и его Симфония. Л., 1934. С. 15.

<sup>20</sup> См.: А к с ю к Н. Мысли композитора. С. 24—29.



к Слонимскому и Хренникова, и Кабалевского, впоследствии сделавших немало хорошего для автора и его музыки.

Реабилитированная через несколько лет, ставшая широко известной Первая симфония Слонимского сломала определенный творческий и психологический барьер, мешавший развитию советского симфонизма.

Теперь, когда в год пишется около ста симфоний и целый ряд их можно отнести к высоким достижениям, нам, может быть, странно вспомнить, что в 60-е годы шла полемика о том, не исчерпал ли себя жанр симфонии?

Таким образом, и качество симфонии и время создания делают ее явлением важного исторического значения.

...А пока, после скандала с симфонией и появления ругани в печати, нужно было учиться стоять за себя, за товарищей, за молодежь, за новую музыку.

В январе 1959 года на большой дискуссии в Ленинградской организации Союза композиторов Слонимский темпераментно и аргументированно защищал своих товарищей: Пригожина, Уствольскую, Баснера; обрисовал историческую преемственность их творчества, выявил прямые стилиевые связи с Шостаковичем. Смело критиковал тогдашнего парторга И. Л. Гусина за конъюнктурность, вульгарный социологизм. Потом в этом же направлении выступали Уствольская, Пригожин, Друскин, Ключнер, Арапов. Другой лагерь — благоденствующего упрощенно понимаемого демократизма — весьма агрессивно представлял И. И. Дзержинский. В этой острой дискуссии, конечно, не было и не могло быть победителей. Но уже не было и побежденных. Слонимскому удалось определить направленность своей позиции, он предстал как реальная общественная сила.

За новой «стилистикой» общественного поведения не уходило, однако, главное. Хотя еще с Карнавальной увертюры композитор почувствовал, что может писать по-своему, но, как и другие, он понимал, что над поиском своей интонации еще нужно работать и работать. Ленинградская молодежь увлекалась тогда Свиридовым, его циклами на слова Исаакяна, Бернса, Есенина. Эти переломные вещи своей трагедийностью, честностью текстов были созвучными Шостаковичу и Прокофьеву. Под их впечатлением каждый искал тогда свои стихи, чтобы через них, через вокальную интонацию найти и выразить свою экспрессию, свою лексику.

Нашел свои стихи и Слонимский. Только не в мире закодированной и зарифмованной поэзии, а в фольклоре, в поэзии народного говора, распевов, междометий. Они-то и привели его к «Песням волницы», начиная с которых принято говорить о «подлинном Слонимском», о зрелом мастере. Более того, в них виделась «вершина-источник» всего его русско-фольклорного пласта. На-

конец, из этого представления выросла своего рода концепция, что именно в вокальных сочинениях шлифуются его интонации, как бы проверяясь на выразительность и значимость.

Автору этих строк тоже не легко было расстаться с этой логичной и удобно все объясняющей точкой зрения. Но, оказывается, знание точной датировки сочинений у современных композиторов ничуть не менее важно, чем у далёкого классика.

Сравнительно небольшое сочинение — Сюита для альта и фортепиано, написанное в том же году, что и «Песни вольницы» (1959), — во многих важных стилевых моментах сходно со знаменитым вокальным циклом настолько, что представляется как бы его инструментальным аналогом. Как же естественно оно выглядело бы после «Песен вольницы» в качестве первого опыта фольклорного инструментализма Слонимского, вытекающего из художественного открытия в вокальном жанре! Однако все оказалось наоборот. Сюита была написана раньше. Следовательно, этот фольклорный мелодизм, интонационная подлинность уже жили в нем, внутренне совершенно сформированные. И «Песни вольницы» оказались не опытом, а доказательством завершившегося творческого процесса, его проверкой и подтверждением.

А вот как, когда и на каком материале композитор учился этому? Вероятно, в своей «фольклорной консерватории». И узнал о том, что уже научился, случайно. Однажды пришлось срочно, за одну ночь сделать обработки четырех народных песен для оркестра народных инструментов. Обработки оказались удачными, свежими, понравились исполнителям. Это окрылило. Возникло желание поработать с фольклорным материалом в более сложной творческой манере, чем просто обработки. Подстегивало и то, что, оказывается, в симфонии как-то не услышали русского начала... Захотелось сделать чисто фольклорно-русское современное инструментальное сочинение.

Окунувшись в живую стихию народной песни, композитор, конечно же, почувствовал ее выразительную силу и гибкость, а также неисчерпаемые возможности для самого разнообразного образного претворения. Будучи уже сложившимся симфонистом, следовательно обладая развитым инструментальным мышлением, он вполне закономерно пришел к необходимости соединить два пути: инструментальный и фольклорно-вокальный. Так зародился третий — фольклорно-инструментальный. И его первым художественным результатом стала Сюита для альта и фортепиано. По времени своего создания вплотную примыкая к «Песням вольницы», она интересно предвосхищает их во всем: в характере тематизма, в драматургии цикла.

Сюита четырехчастна. Части ее не имеют ни программных, ни жанровых обозначений<sup>21</sup>. В них происходит чисто инструменталь-

<sup>21</sup> Первоначально задуманная автором как русская партита (по аналогии с

ное музицирование, оживленный диалог между альтом и фортепиано, главная роль в котором принадлежит струнному инструменту. Более близкий по своему интонированию к вокальному, он чутко разнообразит и артикуляцию, обогащая ее приемами народного пения. Интересно, что именно альту будет соответствовать меццо-сопрано в «Песнях вольницы». Столь же естествен в нем и регистр мужского голоса. Аналогию с вокальным циклом можно увидеть и в образно-драматургическом сопоставлении частей. Так, первая и четвертая (последняя) части написаны в меццо-сопрановом регистре. Их родство с женской лирической сферой «Песен вольницы» выражается в том, что они основаны на протяжном мелосе, в котором видную роль играют и напряженные поступенные ходы, и свободные выразительные скачки на большие интервалы, а также опевание опорных ступеней. Кроме того, обе эти части более медленные, чем контрастные средние. Наконец, само их положение как первой и завершающей, следовательно, основных частей цикла, также дополняет аналогию. Соответственно две средние части, написанные для «мужского» регистра альта, — быстрые и имеют иной, условно говоря, «разбойничий» характер образов. Их темы, восходящие к песням календарно-обрядового цикла, основаны на трихордовых (в квинте и больше в кварте) попевах, они щедро, свободно и разнообразно ритмизованы, сверкая, как на ярком весеннем солнце, всеми своими гранями. В трихордовой «разбойничьей» лексике этих тем, в их инструменталистской свободе, смешливой и легкой превращаемости, в скользющем гримасничанье зародился облик своеобразных «глумливых» тем Слонимского, которые найдут себе выход позже, в «Икаре» и Концерте-буфф.

Первая часть сюиты короткая. Ее тема развивается импровизационно, не имея как бы ни начала, ни конца, поддерживаемая «бряцающим» легким звоном «зонно»-окрашенной квинты у фортепиано. В процессе «высказывания» она неожиданно и свободно раскрывается в широких мелодических ходах, в своего рода трихорде в септимае:



итальянскими, французскими, английскими), она имела и названия частей, соответствовавшие русским песенно-танцевальным жанрам.

В двух следующих «мужских» частях сюиты интересно наблюдать, как упрощается мелодика, как импровизационность уступает место остинатности. Так, тема второй части основана уже на трихорде в квинте. И в зажигательной остинатности ее развития угадываются отголоски то ли древних заклинаний, то ли современного джазового пульса. В конце второй части ее тема сжимается в трихорд в кварте. Третья часть сюиты большая и многотемная. Разнообразные метроритмические манипуляции с попевками ее тем множат их до бесконечности. Ее первая тема — своего рода комическая речитативная скороговорка. К ней примыкает и вторая. А вот третья и четвертая темы «затверживают» свои трихордовые попевки, разворачивая затем музыкальное движение в удалом и веселом разгуле.

Неожиданна и грустна тема четвертой части. Она в своей основной попевке сжалась до малой терции, вращаясь в ней с горько-причетными интонациями. Зато раскрывшись в несдержанной «голосащей» интонации, она превзошла и первую тему сюиты, образовав трихорд в дециме:



К этой теме Слонимский пришел не впервые. Ее, с вариантом в одной ноте, можно найти в песне «В неверном мире» на народные слова из цикла «Весна пришла!» (1958) для среднего голоса с фортепиано на стихи японских поэтов. Подробнее касаясь этого цикла ниже, в связи с вокальными циклами 60-х годов, отметим здесь, что эта лейттема появилась, воплощая образ драматического протеста. Именно так она развивается в дальнейшем и в финале сюиты: от плача — до неистовой кульминации в конце.

Как видим, в этом небольшом произведении есть живая связь с будущим творчеством. А его яркая образность нашла свое воплощение в четкой и интересно продуманной драматургии. Помимо интонационного развития, в процессе которого тема интервально спрессовывается, показывая огромные возможности образной многоплановости, композитор использует и тематические цепные связи, повторяя тему первой части во второй, а второй — в третьей.

Написанные в конце 1959 года «Песни вольницы» полностью раскрыли золотую россыпь вокального мелоса Слонимского. Живо восприняв русский фольклор, не только в чисто музыкальном его результате, а в комплексе всего жизненного уклада, эмоционального и нравственного мира, постигнув его изнутри и одновременно как бы своим собственным нутром, композитор обнаружил свою фольклорную стихию столь же подлинную, как у Мусоргского, Стравинского или Прокофьева, но и столь же индивидуальную.

Как и из Первой симфонии, из «Песен вольницы» выросло много музыкальных образов будущих его сочинений. Не только вокальных, но и инструментальных, которые в сущности часто бывают у него неразделимы в силу вокальности его интонационного мышления вообще (как мы и видим на примере Альтиовой сюиты и названного цикла). Это сочинение сейчас редко звучит. Музыканты предпочитают исполнять вновь созданные произведения известных композиторов. Оно как бы исторически отстаивается, проходит испытание временем, как и Первая симфония. Минули те же тридцать лет. И мы видим, что произведение двадцатисемилетнего композитора не уступает более поздним его сочинениям ни в свежести, ни в зрелости, ни в художественности, ни в индивидуальности, ни в мастерстве.

Вокальный цикл для меццо-сопрано и баритона на народные слова — это сочинение существует в двух вариантах. Первоначально в сопровождении фортепиано, а затем в оркестровой версии и более известное уже как вокально-симфонический цикл. Это было, видимо, естественное решение, поскольку в рамках камерно-вокального цикла «вольнице» было явно тесно, она «просилась» на просторный объем оркестрового звучания, на свободу тембров и фактуры.

Уже в самом названии заключен сильный образ. Слово, кажется, всем знакомое, но редкое. Воля, вольный — всем понятно и дорого, но то, что вольница — свободное казачество, не знавшее крепостной зависимости, знают меньше, чаще догадываясь, фантазируя, представляя это чем-то очень русским, языческим, свободным.

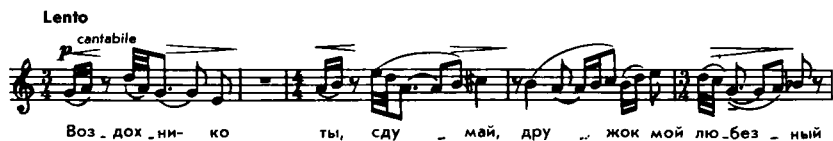
Два ярких портрета — женский и мужской — представлены в их динамике и многогранности. Женский отдал меццо-сопрано (хотя в целом композитор предпочитает сопрано, но здесь низкий голос, вероятно, привлек его грудным тембром и близостью к народному началу). Чистый, цельный, тонко чувствующий, он развивается от неопределенно-грустной мимолетной встречи с любимым, через сладкий сон о радостной встрече с ним до высокого всепрощения его измены и, наконец, до горького и отчаянного его проклятия. Мужской — баритон — едва ли тот любимый, о котором тоскует девушка. Мотив разбойничьей удали, безудержной богатырской силы, силушки, не находящей себе применения и разворачивающейся от зелена вина — до ножа и грабежа. Дрожь пробирает от лихой откровенности его слов.

Песни-сцены девичьего и разбойничьего образов чередуются иногда по ходу текста, включая дуэтные фрагменты. Прелестна комедийная жанровая сценка-интермедия «Куманек», в которой кума зазывает куманька в гости, а он под разными предлогами отказывается. Эта сценка в стиле сочных эпизодов «кучкистских» опер вносит удивительную краску. Во-первых, она разряжает накал обеих сюжетных линий цикла, во-вторых, это тоже русская вольница, а в-третьих, не отсвет ли это предвидения того, какими

станут потом перестрадавшая девушка и отгулявший свое молодец?

Своеобразно и точно интонационно-драматургическое решение цикла. Интонационное поле женского образа — это русская лирическая крестьянская песня. Диатоника ее трихордов — самого разного диапазона: от квинты до ноны — простая, мягкая, слегка угловатая и непосредственная. Это удивительно найденный композитором прием, когда любой интервал опеваётся большой секундой сверху или снизу, а чаще с обеих сторон. А любая из этих секунд может соединить один трихорд с другим. Найденный здесь мелодический прием очень важен для Слонимского. Композитор и дальше будет широко им пользоваться, независимо от тех или иных стилизованных особенностей своих тем. Этот мягкий полураспев-полуговор свободен как в интервалике, так и в ритмике. Мягкие синкопы, непринужденные, как жесты. Каждый штрих мы, наверное, найдем в народной песне, но всему вместе придана та авторская неповторимость, необходимость, по которой мы теперь, зная остальное творчество Слонимского, узнаем его здесь с первых фраз.

Песни: «Жалоба девушки» (№ 1), «Комарочки» (№ 3), «Посею я, млада» (№ 6) и «Белая лебедушка» (№ 8) — объединены как общим этим интонационным полем, так и конкретно тематически (первая и восьмая). Эта тема — тот ключ образа, из которого вытекают остальные песни:



Разбойничья сфера резко контрастна. Жестко ритмизованная, с синкопами уже не мягкими, но колючими, не свободно-непосредственными, но развязно-разнузданными. Кварты и квинты не опеваются, обозначая свои твердые остоны. Ладовая переменность и гармонические светотени лирической сферы сменяются определенным мажоро-минором, разумеется, с присущими Слонимскому гармоническими красками. Оркестр здесь не подголосочный, как в женской линии, а плотный, импульсивный, словно демонстрирующий неумную разбойничью удаль.

Вышеперечисленные характеристики разбойничьей сферы общие, но в каждой песне дифференцированы. Так, если песня «Хороша наша деревня» (№ 2) проста до лапидарности, предвосхищая, кстати, некоторые народные хоры «Виринеи», то песня «Зелено вино» (№ 5) обнаруживает связи со скерцозно-гротесковой сферой Первой симфонии (финал, вторая тема) благодаря своему сочетанию синкоп, пунктирного ритма и хроматических угловатостей в интонациях. Родственная второй песне, она, вместе

с тем, преломляет это родство в искаженном свете. При этом в оркестре в качестве подголоска проходит тема песни «Хороша наша деревня».

Третья разбойничья песня — это «Разбойники в гостях» (№ 7). Она особенно интересна в общей драматургии цикла тем, что в ней происходит как бы мутация интонаций женской лирической сферы в разбойничью. Иной характер артикуляции в корне меняет выразительный смысл трихордовых мотивов. Это подчеркивается и фактурно-ритмическим оформлением песни, продолжающим песню «Зелено вино». Эту же линию слияния двух интонационных полей продолжает и завершает последняя песня цикла «Не шуми, мати, зеленая дубравушка!» В этом сложном и многомерном музыкальном образе возникает общая для динамики обеих сфер доминанта суровой непримиримости как у покинутой девушки, так и у нераскаявшегося разбойника. Здесь концентрируется вся экспрессия, что была рассредоточена по разным песням цикла. Прекрасной находкой представляется самый конец последней песни. Собранные в зоне большой секунды, расслоенной на две малые в диссонирующей вертикали, последние интонации растворяются в шепоте *morendo*, как в шуме поблекшей зеленой дубравушки.

Среди стилистических находок композитора в этом сочинении важно отметить выявленные им и переданные с помощью своеобразной тонкой ритмики экспрессивные свойства фольклора. Характерные для этого мелоса дробные, а потому акцентно усиленные начальные интонации мотивов, совпадающие подчас с плачевой ритмикой, свойственны и фольклору других народов, не только русского. Мы встретим их и в венгерском, и в негритянском, и в фольклоре народов Востока. А поскольку чужой фольклор пришел к нам с современной музыкой, мы ощущаем здесь формулу «русский фольклор плюс современность». Конечно, «плюс современность» идет не только от изощренной ритмики, но и от более или менее хроматизированной — в смысле окрашенной — ладогармонической оправы. Светотени ритмики и лада здесь неразрывны. Переменность лада — в скользящей терции от одной тоники, в скользящей тонике, в скользящих опеваниях опорных тонов, то есть в «зонной» диатонике (по М. Тарakanову и И. Рогалеву). Такая же скользящая — сходная и несходная — изоритмическая мотивно-ритмическая структура фраз. От «плюс современность» идут оркестровые приемы, сходные со stravинско-бартоковскими ударяющими бликами синкопированных и акцентированных аккордов меди, челесты, фортепиано.

## IV. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

«Вольница», образно говоря, выпустила на волю и многое в Слонимском. От нее пошла репутация композитора как яркого новатора и неофольклориста. Имена Слонимского и Щедрина (в их творческих путях в тот период были естественные параллелизмы) провозглашались в качестве знаменосцев «новой фольклорной волны», свежесть и перспективность которой была и осталась очевидной.

Но Слонимского уже влекло дальше, в совсем другие и далекие от казачьей вольницы края.

В 1960 году у него возник замысел кантаты по поэме А. Т. Твардовского «За далью даль». Однако кое-кто из ленинградской композиторской молодежи выразил сомнение в том, что не знающий жизни композитор может раскрыть такую тему. В результате было решено, что летом молодые композиторы поедут на крупные стройки страны, с тем чтобы почувствовать их трудовой пульс, узнать, чем живут их сверстники рабочие.

Слонимскому достался маршрут по Пермской области и Воткинску. Встреча со строителями Воткинской ГЭС была полезной взаимно, завязались дружественные контакты. Путешествие по Пермской области он использовал как первую свою фольклорную экспедицию.

Пришлось пережить, однако, и тяжелое разочарование. Во встречах и беседах с рабочими выяснилось, что серьезная музыка им не нужна, имена классиков вызывают лишь скуку, интереснее и приятнее современная джазовая музыка. Что ж, молодой композитор написал для них Марш гидростроителей в джазовом духе. Но перед ним вновь разверзлось каревское inferno. Неужели настоящая музыка действительно народу не нужна? Неужели композиторы-профессионалы обречены сочинять для все более суживающегося круга ценителей подлинного искусства?

Замысел кантаты более не тревожил воображения композитора. Вернувшись домой и получив первую путевку в Дом творчества в Репине, он замкнулся в настроении сугубой камерности.

Тот путь познания ранее запрещенных «формалистических» приемов композиции, который открылся ему во второй половине 50-х годов, интересовал композитора не ради праздного любопытства или репутации крайне левого модерниста (которая, впрочем, к нему все же вскоре пришла). В этих методах композиции, служащих средствами воплощения повышенной эмоциональной экспрессии и утонченного интеллектуализма, он ощутил глубокую, подлинно творческую необходимость. Именно поэтому, в силу внутренней органичности для себя сложно-интонационного современного музыкального мира, он не мог писать в этой стилистике просто так, ради моды, без того эмоционального накала, который требовал бы именно такие средства. К сожалению, жизнен-



ная утрата, вызвавшая сильнейший эмоциональный накал, не заставила себя долго ждать. Так появилась Соната для скрипки соло (1960).

Соната посвящена памяти композитора Юрия Анатольевича Балкашина (1923 — 1960) и написана вскоре после его смерти, видимо, под очень сильным потрясением от ухода из жизни в сущности молодого человека, старшего товарища Слонимского. Балкашин был дорог Слонимскому не только как один из его учителей, творческая дружба с которым связывала его пятнадцать лет. Весь облик этого человека, его музыка, отношение к творчеству других вызывали самую искреннюю симпатию, радость общения. Это был человек, без которого жизнь его друзей надолго потеряла излучавшиеся им свет и тепло. Чем, как не скорбной и искреннейшей музыкой, мог композитор выразить свои чувства и одновременно увековечить память старшего друга? Позже, много лет спустя, написал он и теплую, обстоятельную статью о Балкашине.

В Сонате много совершенно новых для музыки молодого композитора чувств: ошеломленности, протеста, скорби, может быть, философичности. Вместе с тем ее образность, сюжетность, которую мы уже привыкли ожидать от инструментализма Слонимского, здесь трудноуловима. Эта музыка, как бы минуя внешний уровень интонационного восприятия, направлена вглубь, в подсознание, что, видимо, не случайно. В музыке выразилась попытка автора осмыслить взаимосвязь жизни и смерти в судьбе человека. Причем здесь не боязнь смерти, не взгляд из жизни в бездну, а наоборот — взгляд с вневременных позиций на бытие человека: «Что же такое жизнь?» Взгляд, который в моменты потерь дорогих людей меняет систему измерений земной деятельности, большая часть которой отдана чему-то ненужному, взгляд на то, что остается от человека: плоды его трудов, таланта, добра, взгляд, определяющий меру бессмертия.

В этом сочинении впервые возникает тема, которой суждено стать лейттемой творчества Слонимского (она вскоре появится и в Пасторали и токкате для органа, 1961) и которая будет расшифрована только значительно позже, после написания «Мастера и Маргариты», как тема бессмертия.

И хотя композитору совершенно не свойственна умозрительность в работе его интонационной мысли, но символика барочной риторики в чем-то оказалась для него необходимой. Помещаемая в контекст додекафонной техники композиции, она как бы апеллирует к вечным категориям тайны созидания и бессмертия, не смешиваясь, а лишь сопоставляясь с образами «земной» жизни — лирическими, пейзажными, гротесковыми и другими, образующими материю его «сюжетного» инструментализма.

Обращение к философской эстетике старинных мастеров, развившееся в строгости и рационализме стиля, да и в самой струк-

туре Сонаты, проявилось и в более внешних признаках. Сами названия частей Сонаты: первая — Прелюдия и токката, вторая — Фуга и четвертая — Пассакалья и кода — ассоциируются с высоким старинным искусством эпохи барокко, связанной к тому же с периодом расцвета скрипичной музыки, когда и родилась сольная скрипичная соната. Этот барочный ракурс предопределил и фактуру Сонаты, разрабатывающую виртуозные приемы старинного музицирования.

В первой части Прелюдия является небольшим вступлением сдержанно-сосредоточенного характера. Ее интонации лишь слегка распевны, господствуют застывшие вытянутые звучности. Бурным протестом, неприятием случившегося врывается токката:



Как принято в начальной части барочного инструментального цикла, она построена импровизационно. Но в ее импровизационности своя логика. В токкате сменяют друг друга как бы ряд этюдов на разные типы движения, создавая образ постоянной устремленности, ускорения, суетной завихренности жизни. В середине токкаты зарождается тема второй части — Фуги, тема бессмертия. На ней построена и тихая связка между двумя этими частями.

Тема Фуги обладает не только максимальными возможностями скрытой полифонии, но и чисто сонатной насыщенностью и драматичностью. В качестве интермедий звучат реминисценции из токкаты, словно вступающие в напряженный диалог с темой Фуги.

Скерцо Сонаты резко контрастирует всей остальной ее музыке. Как бы бесплотное, вне времени и пространства, оно пролетает *pianissimo*, в додекафонно-пуантилистическом стиле, в таинственном шепоте споря само с собой в сопоставлениях *arco* и *pizzicato*.

Финал Сонаты — Пассакалья и кода — продолжает внутренний конфликтный разговор, начатый в Фуге. Тема пассакальи повторяется, растворяясь в фигурациях, подобных тем, что звучали в токкате. Как и в фуге, материал токкаты здесь порой перехлестывает развитие самой пассакальи. На кульминации финала начинается кода. В ее торжественном и непрерываемом *fortissimo* трудно узнать ту еле слышную Прелюдию, которой открывалась Соната. В коде преобразились и переосмыслились все до единой интонации Прелюдии. Но композитор не ограничивается одним, хотя и новым проведением темы первой части. Прелюдия вновь звучит, но на сей раз совсем по-иному — таинственно. Шорох коротких *pizzicato* напоминает о Скерцо Сонаты. И, наконец, следует последний раздел коды, в котором ее тема, причудливо со-

единяясь с темой фуги, рождает новую, плачевую тему, которая, постепенно сокращаясь и сжимаясь до четвертитоновой интонации, истаивает. Таким мужественным и возвышенно-благородным оплакиванием заканчивается Соната, сочинение сильного чувства и глубокой мысли.

Соната явилась первым произведением Слонимского, написанным в академической отвлеченно-инструментальной манере современной камерной музыки. Но оно уже в полной мере продемонстрировало отношение композитора к этой манере письма. Для него это не внешняя форма, за которой легко спрятать отсутствие собственной интонации и концепционного мышления, а живая необходимость, средство для раскрытия особо сложных и сокровенных ощущений, которые не могут быть выражены ни в каком ином материале. Мы не найдем здесь тематизма, «пригоршней» взятого из фольклора. Но в интонациях и мотивах певучих тем Сонаты есть то натяжение глубинной эмоциональности, которое идет от плача, говора или лирического распева. Поэтому данная Соната не открывает «второго Слонимского», левого, а обнаруживает новые истоки в начале творческого пути композитора.

Новый, условно говоря, фольклорно-сюжетный инструментализм, открытый в Сюите для альты и фортепиано, воплощенный в флейтовой Юмореске и Пасторали и токкате для органа, все более прорастал, ему становилось тесно в пьесах, он рвался на простор и в стихию крупной драматургически конфликтной формы. В то же время появляются замыслы и ощущения, рожденные еще более «современным» экспрессивно-монодийным стилем Скрипичной сонаты, и они не могли оставаться без продолжения. И хотя в этих двух стиливых направлениях есть глубинная общность, свойственная интонационному мышлению Слонимского вообще, но до поры до времени они были в «капсулах» отдельных и разных сочинений. Вероятно, композитора привлекала возможность их драматургического и стиливого совмещения в одной общей концепции, и это стало одной из причин, благодаря которой на творческом пути Слонимского возникло этапное произведение—Соната для фортепиано (1962).

Большая симфоническая Соната «трансцендентной» сложности поддается в исполнении далеко не всякому пианисту. (Единственный, кто сыграл ее без купюр, — пианист и композитор Анатолий Затин.) Но не потому, что она сверхвиртуозна, хотя требуется, конечно, очень высокий технический уровень, а потому, что при всей своей пианистичности она основана на «вокальном» интонировании фольклорных тем (одна из которых подлинная) и на необходимости внутри этой системы интонирования показать великое множество их образных превращений, мирных и конфликтных сопоставлений, и все это

в темпераментном потоке одночастного сонатного *allegro*, где самый медленный темп — *Moderato*.

Вступают или не вступают в конфликт первая — додекафонная и остальные — фольклорно-мелодические — темы Сонаты? В процессе драматургического развития произведения между ними ощущается некое равновесие. Темы не вытесняют одна другую, но и не соединяются в каком-либо новом качестве. Вместе с тем они не остаются неизменными, подвергаясь взаимным влияниям. Может быть, в этом параллелизме судеб и заключена идея «мирного сосуществования»? Тем более что сама двенадцатитоновая тема противостоит остальным не мертвым догматизмом искусственных интервальных ходов, а повышенной экспрессией своих интонаций, включающих как хроматические — плачевые, так и светлые диатонические, трихордовые, из которых развивается остальной тематизм Сонаты.

Не случайно и то, что продолжением этой темы и вместе с тем ее *alter ego* послужила тема-причет, еще одна лейттема Слонимского, уже знакомая нам по японскому циклу «Весна пришла!» и Сюите для альта и фортепиано:



Главный образ Сонаты имеет задумчиво-печальную и серьезную окраску, в нем, как нетрудно предвидеть, раскроется мощное драматическое начало.

Так же как и вторая тема главной партии, в виде мелодического продолжения появляются связующие темы: первая и непосредственно за ней в том же непрерывном мелодическом развитии — вторая.

Темы эти диатоничные и распевные, и хотя они звучат пока словно издали и очень тихо, в их простых упрямых интонациях чувствуется богатырская напористость.

Помимо проведенных целиком тем в экспозиции Сонаты большую роль играют и отдельные вычлененные из них попевки, как правило, кадансовые, цепко запоминающиеся яркими обротами.

Накопление диатонической интонационности в связующих темах органично приводит к появлению «женской» лирической побочной темы:



В этой теме и в ее продолжении, которым стала заключительная, теперь трудно не узнать главные лирические интонации из «Виринеи». Они здесь уже в самой фактуре, напоминающей хоровую; здесь слышны почти те же гармонии и интонационные обороты. Тема проходит несколько раз, как бы по-разному инструментованная. Вообще, при всей фортепианности звучания, в Сонате очень явно чувствуются и оркестровые тембры. Но может быть, это уже сейчас, когда сложился и известен симфонизм Слонимского.

Разработка Сонаты огромна. Она втрое больше экспозиции и репризы, примерно одинаковых по протяженности. И не случайно. Именно здесь разыгрывается по-настоящему конфликтная ситуация, которую соотношение тем внутри экспозиции не предвещало.

Первая фаза разработки посвящена темам главной партии. На этот раз они объединяются не по горизонтали, а по вертикали, что дополнительно подчеркивает их внутреннее единство. Интересно разворачиваются связующие темы, которые композитор представляет и в героическом и в лирическом облике. Как бы закругляя первую фазу разработки, вновь звучит вторая тема главной партии, на этот раз самостоятельно и в разнообразном развитии.

Резкой, неожиданной, «нездешней» краской врывается большой и громкий частушечно-гармошечный эпизод, намек на который, впрочем, был в материале связующей части.

Дисгармония, которую вносит этот эпизод в уже установившийся в Сонате благородный лирико-эпический тон, кажется разрушительной. Заметим, что близкое по значению сопоставление частушки с тематизмом «высокого стиля» есть в незадолго до того написанной Пасторали и токкате для органа. Этот образ «жанрового диссонанса» продолжает волновать композитора.

Следует громкая и сердитая одноголосная «каденционная» токката, в которой высвечивается короткий тревожный мотив из развивающей части связующей партии. Токката быстро проходит, растворившись и затихая, и вступает главная тема Сонаты. Однако она едва узнаваема. Целые мотивы, как бы разлетевшись от взрыва, сверкают в блесках прерывистых фигураций. Вступает вторая связующая тема, которая звучит одновременно с главной, словно поддерживая ее. Разработка продолжается, повторяются токкатный эпизод, отсветы частушечно-гармошечного. Проходят, хотя и малозаметно, фрагменты побочной темы.

В репризе расстановка сил уравнивается. Главная тема звучит в подобающем ей полном и неизменном виде, громко и уверенно в среднем басовом регистре. В качестве второго плана, фона вдвое быстрее играется частушечная тема ровными шестнадцатыми. Теперь она сосуществует с главной, подчинившись ей. На этом, собственно, и кончается «сюжет» Сонаты. Остальные ее темы: связующие, побочная и заключительная —

проходят в мягко замирающей коде на фоне легких, легчайших колокольных фигураций в самом верхнем регистре.

Как видим, драматургия Сонаты все-таки конфликтна. Но конфликт раскрывается не в эстетической сфере сопоставления додекафонного и фольклорного темообразования, а в жанровой, имеющей скорее этический смысл. Несовместимость вечных ценностей фольклора и того наносно-поверхностного, которое, являясь как бы внешне будничной окраской современной деревни, грозит проникнуть в сущность народного характера,—вот, видимо, проблема, глубоко волновавшая композитора, который пристально наблюдал деревенский быт, впитывая его так же интенсивно, как и фольклор. В этом смысле Соната продолжает и развивает коллизию Первой симфонии. Но если симфония раскрывает ее на городском материале, то Соната — на деревенском.

Таким образом, Соната для фортепиано, знаменуя новый этап в раскрытии творческого метода Слонимского, продолжает, вариантно развивая, и очень важную для него драматургически-содержательную линию. Многое вобрав из предыдущих сочинений, она содержит в себе и новые импульсы, которые дадут плоды в его будущих произведениях.

Скрипичная и Фортепианная сонаты, Пастораль и токката для органа далеко не исчерпали современно-экспрессивных стиливых устремлений Слонимского. Они их только обозначили. Композитор продолжал много слушать и изучать современную зарубежную музыку. Новые перспективы открыла поездка на «Варшавскую осень» в 1962 году. Весь пласт современного инструментализма с его новыми принципами звуковой организации, формообразования, темброво-сонорных эффектов осваивался им как контрастный и одновременно дополняющий контрапункт к мелосу. Можно сказать, что примерно десятилетие спустя после консерваторских занятий, в которых контрапунктировали изучение монодийно-диатонического мелоса (в классе Н. Д. Успенского) и сложной оркестровой полифонии Малера,—нечто похожее происходило на новом материале. Мелос постигался фольклорный, а изысканно-экспрессивный инструментализм — на новой западноевропейской музыке. Так две сферы: одна предельно объективированная, эпическая, другая — предельно экспрессивная, в которой индивидуалистическое может сублимироваться до уровня общих представлений о духовном мире современника, — развивались на этом важном этапе композиторского становления Слонимского. Обе они неотъемлемые и равнозначные в его творческом мышлении. Живя в нем равноправно, они почти всегда будут взаимодействовать. То в неразрывном внутреннем единстве, то в мирном дополняющем контрасте, то в непримиримом противоречии. Как и в реальности человеческого бытия.

Однако сложность взаимодействия этих двух сфер уже тогда не мешала Слонимскому с той же глубиной и полнотой самоотдачи овладевать другими сферами, если они были подсказаны самой действительностью. Так на рубеже 50 — 60-х годов в жизнь, а следовательно, и в художественное мышление Слонимского вошла современная городская песня.

Это было время «ковки крыльев» целого замечательного поколения, раскрывшее таланты представителей разных искусств: поэтов, художников, драматургов, режиссеров, композиторов, ученых-исследователей. Чуждые цеховой замкнутости, пришедшей позднее, они жадно стремились к своим сверстникам разных профессий, учились друг у друга, эмоционально, художественно, профессионально обогащались. Активными и плодотворными общениями отмечен этот период и в жизни Сергея Слонимского. В Ленинграде, в доме архитектора Юрия Цеховицера встречались тогда молодые поэты Е. Рейн, А. Найман, И. Бродский, Г. Горбовский, писатели, художники, драматурги. Ощущение преемственности своего поколения с заново открытым старшим (известно, какие теплые творческие отношения установились между молодыми поэтами и А. Ахматовой, О. Берггольц) рождало удивительную атмосферу искренней, почти ностальгически страстной любви к своей культуре, к Ленинграду, к Родине. Обновленной любви людей, освобождавшихся от страха и ужасов недавнего прошлого, тонко и остро ощущавших сложную атмосферу города, в оттепели которой еще стоял гул минувшего. От таких обстоятельств, как знание или незнание «Реквиема» Ахматовой, — очень многое зависит во внутреннем мире человека. Да и знание его в списках в 60-е годы — это совсем не то же, что знание его напечатанным одновременно в двух журналах в 1987 году. Накал чувств полуголодной, полубогемной молодежной ленинградской творческой интеллигенции начала 60-х годов имел свой, совершенно особый художественно-эмоциональный колорит. Именно в этой атмосфере, очевидно, создавался любительский фильм сюрреалистического характера о ночном Ленинграде «Ночь». Музыка к нему писал Слонимский, частично используя материал Первой симфонии, а также сочинив новую на слова Евгения Рейна, вошедшую потом в цикл «Лирические строфы».

Это же ощущение сопричастности к столь дорогому в истории и культуре рождало живой, трепетный интерес к Блоку, к русской поэзии начала века. Подобно тому, как музыканты открывали для себя экспрессионистские пласты в музыке начала века, учились на них, так и поэты находили в стихах того времени много близкого и созвучного себе. Интуитивно искали, старались построить важный для себя мостик, который бы восстановил и укрепил едва теплившуюся связь времен.

Несмотря на художественные ориентиры в одухотворенной сфере тонкой эмоциональности и глубокого интеллектуализма, в этой среде не было установки на элитарность. Была потребность

выговориться в беседах, в поэзии, в песнях. Особенно страстно был увлечен Слонимский в то время поэзией Глеба Горбовского. Он учил его стихи наизусть, импровизировал на них в жанре песни. И хотя не записывал этих импровизаций, но помнил их, кое-что включил потом в «Виринею». Наиболее интересные для композитора стихи не ложились, однако, на музыку. Но они привлекали своей трагедийностью и влияние их на творчество Слонимского конечно же сказалось, хотя и более опосредованно.

Полезным и содержательным было общение Слонимского с историком-лениноведом Владимиром Логиновым, в разговорах с которым критически и исторически точно познавалась современная деревня, связанные с ней социально-исторические и экономические вопросы. Он же привел молодого композитора в Театр на Таганке, объединявший в то время лучшие молодые силы.

В среде актеров особенно частыми и живыми были встречи с Сергеем Юрским. Времяпрепровождение более всего состояло в слушании и исполнении под гитару бардовских поэтических песен.

Настроение жадного познания своей страны с помощью смелого молодежного походного туризма, которое пришло тогда в наше общество, совпало с появлением бардовской поэзии. Песни туристов и бардов — новый слой городского фольклора, к которому мы все еще высокомерно относимся, как к чему-то третьесортному в ряду музыкальных явлений нашей действительности, это объективная реальность, не считаться с которой — значит попросту не желать слышать свое время, даже если интонации песен не слишком рафинированно сочетают блатное и наивно-романтическое, частушечное и героико-революционное, цыганское и старобалладное. Не желая делить свою жизнь, свои эмоции, свои впечатления и свое музыкально-художественное мышление на сферы высокого и низкого, достойного и недостойного профессионального композитора, не предав своей молодости, самых, может быть, драгоценных ее моментов, Слонимский не устыдился и не отвернулся от этой песенности, сделав ее одной из полноправных составляющих своего музыкального языка. Конечно, результаты творческого овладения этим материалом сказались прежде всего в фильмах «Республика Шкид» и «Интервенция». В последней важно не только то, что были написаны удачные песни для В. Высоцкого, исполнявшего главную роль, но и то, с каким мастерством и изяществом, классической легкостью симфонического письма выстроена музыкальная драматургия и развит тематизм, виртуозно сочетающий революционную песенность с одесским городским фольклором и чисто «слонимской» ладогармонической свежестью.

Еще более богато и интересно претворил Слонимский современный городской фольклор в произведениях других жанров: в «Голосе из хора», «Виринее», вокальной лирике.



Итак, к началу 60-х годов в жизненном и художественном опыте Слонимского вновь накопился материал для большого сочинения, в котором бы, если не всеохватно, то очень широко поляризовались образы безгранично богатого мира. На этот раз к монументальности симфонических образов присоединились и опыт работы с мелосом, тяготение к вокальной музыке, и серьезное увлечение Блоком, приведшее к глубоко личностному проникновению в его поэзию. Вырисовывался замысел крупной кантаты на стихи А. Блока «Голос из хора» (1962—1965).

Сочинение получилось монументальным. Не только потому, что оно протяженное (40') и в его исполнительский состав входят два солиста: меццо-сопрано и баритон, хор, орган и камерный оркестр. Оно велико по теме, по художественной идее и по масштабу ее решения. Здесь собраны стихи А. Блока, в которых с философской афористичностью выражены и диалектика жизни («О, весна», «Радость-Страдание» [Песнь Газтана]), и призвание художника, его цель жизни («Мир прекрасен»), и предвиденье великих перемен, пришедших в мир в XX столетии («Огненные дали», «Голос из хора»). Все это взаимосвязано, и каждый настоящий художник должен сам постичь, пережить и уметь посвоему выразить. Насколько близки мысли Блока оказались Слонимскому, насколько они совпали с его собственным осознанием этих вопросов, можно судить по той адекватности музыкально-художественного воплощения, которую они нашли в его сочинении.

В нем достигнута барельефная интонационная четкость каждого мотива, отсюда — запоминаемость тем, отсюда же их способность трансформировать свой облик с помощью минимальных изменений, что придает сочинению одновременно образную многогранность и тематическую цельность.

Интонационно-образная драматургия кантаты контрастна, но не конфликтна. Она вся служит раскрытию разных сторон сложного и прекрасного героического начала в человеке-художнике, человеке-созидателе, человеке-мыслителе. Жизнь — смерть — бессмертие. Бессмертие — это жизнь после смерти. Оно дается тем, кто не боится жить, потому что не боится умереть. Тем, кто проживает свою жизнь с «певучим сердцем», дерзко бросаясь в ее «поющий океан». «Мира восторг беспредельный сердцу певучему дан». Эта тема, как известно, не исчерпалась у композитора данным сочинением и нашла свое дальнейшее развитие в опере «Мастер и Маргарита».

Что же касается музыкальной стилистики, то она послужила источником многих последующих его музыкальных образов, о чем будет сказано дальше.

Символ вечной молодости мира, молодости жизни — это весна. «О, весна» — первая часть, своего рода манифест кантаты. В сокращенном виде она служит и ее Эпилогом. А ее тематический материал станет основой большей части сочинения:



Весна — мечта — жизнь, это тоже нераздельно. Без мечты нет жизни. С мечтой жизнь — вечная весна. «Сдайся мечте невозможной — сбудется, что суждено», — сказано в другом стихотворении, взятом в эту кантату.

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном щита!

Именно это чувство единства с жизнью, ощущения своего места в ней породило удивительно точный и сильный музыкальный образ. В нем все просто: и диатоника, и весняночная пентатонная трихордовость, и дробные первые или вторые доли (что активнее, чем последние), и восходящие интонации в концах фраз. Этим и создан образ открытого, безоглядно смелого приятия жизни — во всех ее грядущих событиях. В этом «Принимаю!» или «И смотрю и вражду измеряю...» — вызов.

После сольного запева — чисто мелодического символа — тема проходит гармонизованная, причем почти только мажорными созвучиями. Как на солнечном свету, все краски переливаются одинаково ярко. Из этой темы, думается, вышла вся лирика «Виринеи», перейдя потом в ренессансный пласт «Песен трубачуров» и «Марии Стюарт».

Вторая тема этой части тоже открывает немалый ряд типичных для Слонимского мелодических образов, но совсем иного плана: боевитых, созданных без всякого композиторского лукавства из самых расхожих интонаций, упрямых, мускулистых, тех, в которых у него обязательно есть триоли, крупный пунктир, полная тоникальная определенность, терпкий мажоро-минор, вернее миноро-мажор, потому что завершающие фразы созвучий, как правило, мажорные. В них собранная маршеобразная трехдольность, тонкой мерой придающая им свойство отголоска русских революционных песен. На этом в значительной мере построена и хоровая сфера «Виринеи», но прежде всего, героическая линия самой этой кантаты. Как удастся Слонимскому не только создать эти мелодии из абсолютно расхожего материала, но придать им качество авторской индивидуальности, может быть, откроют специалисты по массовой песне. С истинно вердиевским даром он придает им художественную плакатность, чертит их уверенным крупным штрихом (мазком). Если бы наша серьезная советская музыка имела выход на широкую аудиторию, подобные его темы были бы непременно подхвачены. И если бы не стали народными, поскольку сейчас эпоха авторской песни, то их интонационные идеи еще долго бы эксплуатировались. Впрочем, уже говорилось о песне Слонимского «По приютам», добавим и «Деревянные костюмы», вошедшие в репертуар В. Высоцкого.

Но вернемся к первой части — «О, весна» — из кантаты. Дальнейший ее тематизм основан на вариантах обеих тем. В репризе композитор контрапунктически соединяет контрастные первую и вторую темы, подчеркивая этим их внутреннее смысловое единство. В коде, проводя первую тему в оркестре, автор дает женскому голосу небольшой свободный мелизматический распев, как бы открывающий выход вольной радости. Оркестровка этой части «теплая». В ней звучат преимущественно струнные и деревянные духовые.

Именно тембром — медным, ревущим и холодным — диссоциирует предыдущему состоянию вторая часть кантаты — «Огненные дали». В противоположность тому — консонантно-диатоническому, этот образ диссонантно-хроматический. Да и интонации его, если не антивокальные, то на пределе экспрессии певческого голоса. Образ XX века грозный, огненный. Его тема из двух восходящих больших секунд в полутоновом соотношении интервально совпадает с темой В—А—С—Н или, как отмечает А. П. Милка<sup>22</sup>, с барочно-риторической темой креста, что скорее всего является совпадением. Выразительный смысл ее строения заключается в типично токкатном секундном «втапывании», или сопоставлении устойчивости (первая секунда) и ее разрушения (вторая). Но что важнее для композитора — это тематическая модификация мотивного зерна «весны», служащая прежде всего музыкальному единству цикла.

В середине части, где по тексту «неслыханные перемены, невиданные мятежи», мелодика вырывается из секунд на простор нонаккордовых распевов, словно «И черная земная кровь сулит нам, раздувая вены, все разрушая рубежи».

Реприза этой части — как и предыдущей — полифонична. Но на этот раз она представляет собой мотет, построенный на секундовой теме «Двадцатый век».

Третья часть кантаты, «Мир прекрасен», по закону монументальных циклов продолжает и развивает образно-смысловые идеи первой части.

Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы.

Ты знай, где стерегут нас ад и рай.

Тебе дано бесстрастной мерой измерить все, что видишь ты.

Твой взгляд да будет тверд и ясен.

Сотри случайные черты —

И ты увидишь — мир прекрасен!

Этот завет Александра Блока можно поставить эпиграфом к творчеству Слонимского вообще, потому что жизнеутверждающее, позитивное начало свойственно ему как художнику и мыслителю.

---

<sup>22</sup> Сергей Слонимский. С. 67.

Композитор нашел для этих слов Блока решение в духе идеальных образов чистой философской идеи. После прозрачной алеаторической, как бы бесплотной, импровизации челесты (которую должен артистично исполнить дирижер) на основе спокойной, фоновой-импровизационной игры органа, развивающего «весеннюю» тему первой части, звучит хоровая музыка a cappella.

Построенная целиком на белых нотах, простая как истина, как «бесстрастная мера», как символ абсолютной чистоты, незамутненной веры в совершенство человеческого духа, палестриновски ровная звучность и фактура четырехголосного хора, сменившего сольный запев, «стеклянные» переливы трезвучий на белых нотах, которые не связаны тяготениями, независимы, словно пребывают в космической невесомости небесной чистоты и простоты<sup>23</sup>, все это создает состояние-образ абсолюта, висящего, как центр притяжения, над художником и направляющего его в сложном и непредсказуемом жизненном пути.

«Радость-Страданье» — четвертая часть «Голоса из хора» — тоже ключевой образ. На этот раз — героическая песнь. Осуществить предначертанный путь, пройти сквозь радость-страдание в их непреложном единстве, сделать что суждено вопреки сознанию своей смертности. Здесь, в комплексе тексто-музыкального художественного результата взаимодействия Блока — Слонимского рождается какая-то неожиданная образная преемственность с лермонтовски-рубинштейновски-врубелевским Демоном, хотя их импульсы-идеи противоположны. В первом случае борьба за бессмертие, во втором — борьба с бессмертием. Но ведь и бессмертия здесь разные. В одном случае — духовное, в другом — условно-физически-материальное. Здесь, на перекрестье двух антитез рождается своеобразный многомерный протест, в котором «про» — против и «pro» — за (парадоксальная игра слов!).

Здесь вновь марш-песня, продолжающая характер второй темы первой части кантаты (там со словами «Принимаю бессонные споры... и томления рабских трудов»):

[Allegro con fuoco]

Ре-вет у\_ра\_ган, по\_ет о\_ке\_ан! Ре-вет у\_ра\_ган,

Tr-ba

sub. p Tr-ni

<sup>23</sup> Здесь можно увидеть музыкально-образную связь с миниатюрой «Роден» из фортепианного цикла «Три грации».

по\_ет о\_ке\_ан, кру\_жит\_ся снег,

мчит\_ся мгно\_вен\_ный век, снит\_ся бла\_жен\_ный берег!

С той же убежденной однозначностью, что и поэт в этих стихах, говорит композитор, распевая их страстно и смело. В «последней прямоте» (О. Мандельштам) этих простых интонаций есть императивность честного художника, который имеет право сказать то, что считает нужным, который не может, не имеет права сказать иначе, чем он думает и чувствует. Эта недлинная тема повторяется (конечно, с мелодическими, ритмическими и гармоническими вариантами) многократно, при этом не только не теряя от повторений своей привлекательности — она ведь и красива, хоть мы боимся этого слова, говоря о современной музыке, — но все больше врезааясь в слуховую память своей цельностью и художественной уникальностью. Со свойственной ему мелодической щедростью Слонимский дает в среднем разделе этой части новую тему, по контрасту — широкого диапазона и более распевную, но по характеру не теряющую связь с песенно-маршевой стилистикой.

«Набат» (Токката) — инструментальная пятая часть кантаты, аттасса вырывающаяся из «Радости-Страдания», дающая волю оркестру, чистой музыке. По темпераменту и мощи напоминающая «Полет валькирий», она разносит звук набата над «ревущим ураганом» и «поющим океаном» жизни, возвещая время «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей». Это богатырское симфоническое скерцо — оно и по месту в цикле таково — основано на широкой, как размах колокола, квартовой теме, которая взята из первой, весенней темы со словами «без конца и без краю мечта». Этот музыкальный образ также оказался плодоносным в дальнейшем творчестве Слонимского. Отсюда вышел, образно говоря, размах крыльев Икара, в тематизме которого квартовость играет решающую роль.

Интересно, сложно и многозначно задумана шестая часть кантаты «Голос из хора». Коль скоро она несет в себе последний новый образ, за ней следует Эпilog, обрамляющий сочинение эмблемой-символом жизни и весны и, к тому же, именно по ней названа кантата, в ней, вероятно, заключена третья ключевая идея сочинения. Она сложнее и опосредованнее предыдущих, как, впрочем, и большая часть поэзии Блока. Конечно, слова мрачного отчаяния, тем более сказанные в годы всеобщих разговоров о близком конце света, но приведенные здесь после героических песен, они, возможно, призваны привлечь внимание слушателя, с одной стороны, к жизненным реалиям (сейчас более, чем когда-либо) вообще и мира Блока в частности. С другой стороны, и ура-героика без падений и смертельного отчаяния недостоверна. Эту сложную символическую тему Блока Слонимский решил в несколько неожиданной, но в общем емком художественном контексте кантаты точно выбранной брежневской манере, сочетающей зонговую философскую эпичность с прорывами экспрессионизма. Антифонное построение стихотворения композитор воплотил не только в тембро-фактурном антифоне: голос и хор, — но и в жанровом антифоне: голос-зонг, баллада, констатирующая, бесстрастная, остранинная<sup>24</sup>:

[Andante]

Как час — то пла-чем — вы и я — над жал-кой жи-з-ни-ю сво-ей. О, если б

зна-ли вы, дру-зья, хо-лод и мрак, хо-лод и мрак гря-ду-щих дней.

Хор — крик страха перед небытием.

Как понять эту часть с точки зрения общей концепции? Как она соотносится со всем, что было до этого? Снимает ли она накал страстной героики? — Да. Нивелирует ли она его? — Нет. Заземляет ли она его? — Да. Что было бы, если бы эта часть была в первой половине цикла? — Конец был бы ура-героический. Что было бы без этой части вообще? — Еще более ура-патриотический.

Да, концепция получается сложнее, чем та, которую можно было бы легко разгадать и объяснить. Но она жизненнее и правдивее. Едва ли существует героика сама по себе, без преодоления страха и отчаяния. Это преодоление удваивает силы героя:

<sup>24</sup> Кстати, эта балладная находка тоже оказалась зерном, из которого много лет спустя выросла опера-баллада «Мария Стюарт».

физические, творческие, нравственные. Оно — тоже сущность творческой личности. Только в этой диалектике достоверность героики, правда жизненных и психологических реальностей, которую Слонимскому подсказало чутье большого художника.

Завершается кантата, как уже говорилось, Эпилогом, который повторяет сокращенную, как бы облегченную и высветленную первую часть «О, весна». После всего, что прошло, она воспринимается, конечно, по-иному. Звучащая у солистки в сопровождении женского хора, органа и отдельных звуков других инструментов, она по сравнению с первой частью как бы переносится в сферу чистой идеи, напоминая к тому же музыкальный образ третьей части «Мир прекрасен». Так, без излишнего педалирования, композитор переводит слушателя в атмосферу внутренней созерцательности, которая словно помогает ему сохранить в подсознании отзвучавшие образы, оставить их там жить навсегда.

В то время когда созревала крупная концепционная система образов «Голоса из хора», в которой рядом с ранее найденными лирико-драматической и русско-фольклорной линиями рождалась «революционная», предвиделась балладная, — в творческой жизни Слонимского происходили и другие стилевые процессы.

В 1963 году появились «Польские строфы» — вокальный цикл для сопрано и флейты, открывший совершенно новую грань лирики Слонимского — утонченно-экспрессивную, повлекшую за собой и новую систему выразительных средств. (Подробнее об этом сочинении будет сказано ниже, в связи с другими вокальными циклами 60-х годов.)

Зарождалась система образов «Икара», к основательной работе над которым композитор приступил позже, но идеи универсально-современного стиля, наиболее точно отвечающего сегодняшним эмоциональным представлениям об античной героике, уже формировались.

Ни с одним из этих направлений не пересекалась и еще одна совершенно новая линия, найденная в «Хореографических миниатюрах» и фортепианной сюите «Три грации» (1964).

Названная сюита — это небольшое сочинение, которое по красоте можно поставить в ряд с лучшими классическими фортепианными миниатюрами; оно являет собой одновременно и интереснейший опыт стилизации, который в полную силу развился у композитора лишь много лет спустя. Три группы граций, три исторических типа женской красоты, три художественных стиля разных эпох: Боттичелли, Роден, Пикассо. Задача композитора — точно адресовать слушателя к конкретным художественным стилям, во всех случаях создать ощущение портретности

и объединить все три картины целостным образом совершенства, красоты, идеала<sup>25</sup>.

Хронологическое построение сюиты дало возможность композитору сделать боттичеллиевский образ, наиболее тонкий по краскам и линиям, — главным:



Стилизуя павану — торжественный танец эпохи Ренессанса — и этим передавая одновременно грациозность движений и ощущение картинной статичности, Слонимский, кроме того, тончайшим образом стилизует гармонию. Как известно, самые смелые сопоставления всех двадцати четырех трезвучий не опережат гармонические искания в мадригалах Джезуальдо ди Венозы и Луки Маренцио. Но в их сопоставлениях есть свои закономерности, и мы отличим их от Мусоргского, Дебюсси и Прокофьева. Слонимский здесь совмещает оба принципа — ренессансный и прокофьевский, найдя на этом стыке свой неповторимый ладогармонический колорит, который вскоре ярко окрасит, зальет своим светом музыку «Виринеи»<sup>26</sup>.

Вторая часть боттичеллиевского портрета основана на стилизации другого старинного танца — гальярды. Ее грациозная и безыскусная мелодия, однако, не несет на себе печати какой-либо эпохи. Она-то и послужила тем общим символом совершенства женской красоты, который объединит все три вариации.

Роденовская вариация решена ленточным последованием нонаккордов, создающим ту объемность звучания, которая заставляет нас думать не о цвете, а о форме идеальной красоты. Античная прохлада материала и классическое совершенство форм в романтически теплый пластик движения — вот далеко не полная гамма ассоциаций.

Вариация «Пикассо», естественно, не требует от современного композитора стилизации. Достаточно подкрасить диатоничную тему диссонансами, как линия получит характерную преломленность, тем более, что хотя диссонантность музыки XX века исторически закономерна, но слушатели с ней смиряются в

<sup>25</sup> Удачно определил это у Слонимского как «стилизацию культуры» Б. Кац в своей статье «О культурологических аспектах анализа» (Сов. музыка. 1978. № 1).

<sup>26</sup> На это впервые обратил внимание А. И. Климовицкий в статье «Оперное творчество Сергея Слонимского» (Современная советская опера: Сб. Л., 1985. С. 37).



большой мере под воздействием современного искусства в целом. Слонимский сделал диссонантную подкраску в высшей мере изящно, добавив к теме свои, «зонные» секунды. Они проходят в том же ленточном движении, что и гармонии обеих предыдущих картин. Эта ленточность и преимущественная мажорность созвучий<sup>27</sup> объединяет сюиту единым неповторимым колоритом. С виртуозным композиционным блеском сделана последняя вариация — «Три группы граций». Как в кинематографическом наплыве все три зрительных образа совместились в одном.

К совершенно иным музыкальным интересам своего современника обратился композитор в написанных тогда же Трех пьесах для виолончели соло (1964). Новый вокальный стиль, найденный композитором в «Четырех польских строфах», с использованием межполутоновых интонаций и свободной «квантовой» ритмики, выявил и новую экспрессию, которая в значительной мере близка исполнению на струнных инструментах. Тем более что в Сонате для скрипки соло, в ее отдельных моментах затаенно-плачeveго характера Слонимский уже использовал третитоновые интонации.

Виолончель, как можно будет увидеть в дальнейшем, станет самым сокровенно-доверительным лейтинструментом композитора. Здесь же — первое обращение к ней и одновременно выявление ее «вокальных» выразительных возможностей. Интересно, что в этом сочинении не найдем ни инструментального аналога «Польским строфам», ни продолжения образно-стилевого настроения Скрипичной сонаты. Это новая грань музыкального мышления композитора, которая с еще большей силой проявит себя значительно позже в «Мастере и Маргарите», а затем в конце 70-х — начале 80-х годов.

Оставшись «один на один» с инструментом соло, он впервые в своем творчестве обратился к монодии, монодийному инструментальному высказыванию в центральной пьесе — «Хроматическом распеве». (Первая часть — Прелюдия-пиццикато — это действительно коротенькая пиццикатная прелюдия, интересно и многообразно обыгрывающая секундовую интонацию, которая ляжет в основу тем и второй и третьей частей цикла.) Распев композитор назвал хроматическим именно по причине использования межполутоновых интонаций. Как бы проверяя себя на выразительную правду вокальных интонаций, он создал и досказанную до конца протяженную как исповедь мелодию, основанную на двух темах, вытекающих одна из другой: плачевой и диатонично-лирической.

---

<sup>27</sup> А. Демченко удачно определил это свойство гармонических красок Слонимского как «концепцию предельного мажора» и «концепцию предельного минора» в статье «О средствах выразительности в музыке Слонимского» (О музыке: Сб. М., 1980. С. 29).

Переплетая мотивы обеих тем в процессе искреннего и напряженного высказывания, он подводит мелодическое развитие к тому натяжению каждой интонации, которое делает естественным и необходимым кульминационно-динамическую репризу двухтемной мелодии. Интересно, что эта единая двухтемность мелодического образа становится свойством композиционного метода Слонимского, в полной мере проявившегося уже в Фортепианной сонате.

Двойная fuga — третья пьеса цикла. Это, конечно, виртуозная задача на полифоническую технику, решенная с гораздо большим блеском и изобретательностью, чем можно было бы требовать. Понятно, что она рассчитана и на виртуоза-исполнителя, которого здесь ждет та же трудность, что и в Фортепианной сонате, — подчиниться вокальному интонированию всех линий фактуры, в данном случае двух (хотя и в Фортепианной сонате композитор работает преимущественно с двухголосной фактурой).

Интонационная плотность тематизма, рассеянная в Прелюдии-пиццикато, слитая в вольную мелодию в «Хроматическом распеве», здесь достигает максимальной концентрации, как и подобает темам фуг. Обе они, по своему ритмическому и интонационному строению, а также по типичному образному контрасту напоминают своих далеких предшественниц из полифонии баховского времени.

Это не мешает им, однако, нести на себе характерную печать тематизма Слонимского вообще и данного цикла в частности — расщепленную «зонную» терцию.

Примечательно в Трех пьесах для виолончели соло и сопоставление, двуединство монодийности и концентрированной, углубленной полифоничности. Казалось бы, противоположные по своей направленности, оба эти пути объединяются «наибольшим сопротивлением». Каждый из них одинаково дорог композитору и обращен в глубь его духовного существа.

## У. «ВИРИНЕЯ»

Не столь уж много в истории случаев, когда первая опера композитора принадлежит к лучшему в его творчестве, находит широкое признание и остается в истории как крупное художественное явление.

Замечательное совпадение обстоятельств: зрелость и готовность Слонимского к такой работе, органичная близость его к материалу (русской деревне революционного времени), инициативность и заинтересованность театров в создании нового, яркого оперного спектакля — все это могло распасться в разные сто-

роны, если бы не прозорливость и доброжелательность Д. Д. Шостаковича, который посоветовал театру пригласить для данной работы именно Слонимского. Видя в его творчестве и народность, и мощное лирико-драматическое начало, и живое ощущение интонационности революционной эпохи (двумя годами ранее Шостакович рекомендовал Слонимского Ф. М. Эрмлеру для работы над фильмом «Перед судом истории»), Мастер действительно не ошибся в своем выборе. За четверть века после написания «Виринеи» в советском оперном театре не появилось более значительного сочинения на тему народа в революции.

Опера создавалась в обстановке, крайне благоприятной для творчества. Энергичная совместная работа режиссера Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко Льва Михайлова с либреттистом Сергеем Цениным проходила при самом живом участии композитора, которому принадлежат многие драматургически ценные находки. Параллельно шла работа в Ленинградском Малом оперном театре. Композитор с вновь написанной своей музыкой был постоянно на людях, все слушалось, обсуждалось. Очень много дала Слонимскому работа с ленинградским дирижером Э. П. Грикуровым, который смотрел свеженарисованные страницы, делился огромным своим исполнительским опытом.

Процесс создания новой оперы широко обсуждался в прессе, публиковались хроники, сообщения, интервью. Но сколь велика была ответственность композитора перед двумя театрами, с нетерпением ожидавшими новую работу, тем более к 50-летию Октябрьской революции, столь сильно пульсировало в нем вдохновение, вызванное страстной увлеченностью темой.

Опера обнаружила такой щедрый и самобытный талант и столь высокое мастерство автора, что сразу выдвинула его в категорию наиболее крупных мастеров. «Виринея» вошла в постоянный репертуар Ленинградского Малого оперного театра, Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, ставилась в Куйбышеве, позже в Перми. Она вызвала активную и заинтересованную реакцию публики, критики, музыкальной общественности. Были обсуждения в прессе и за «круглыми столами». Они начались даже до постановки оперы. В своей статье «Талант в развитии»<sup>28</sup> М. Е. Тараканов, хотя и на основании знакомства с оперой лишь у рояля, дал широкую и точную оценку сочинению, которая подтвердилась при сценическом воплощении.

Обсуждение «Виринеи» в Московской организации Союза композиторов, при естественных всякого рода разногласиях, выявило единство критиков в главном.

Отмечали яркость, силу и талантливость оперы, в ней увидели

---

<sup>28</sup> Сов. музыка. 1967. № 10. С. 17—18.

достойное продолжение и развитие традиций русской классики, сравнивали ее с музыкальными драмами Мусоргского, «Катериной Измайловой» Шостаковича, «Семеном Котко» Прокофьева.

Подчеркивали новизну и свежесть решения революционной темы, творческую оригинальность и одновременно подлинность в претворении фольклора, наконец, красоту и запоминаемость самой музыки.

«Спустя лишь месяц после премьеры, я знаю уже более полутора десятка людей, которые поют музыку этой оперы!.. Это музыка не просто русская, это музыка красивая», — отмечал И. И. Земцовский, подчеркнув также, что метод претворения фольклора в «Виринею» представляет собой совершенно особый феномен, требующий специального изучения. «Новое, свежее решение темы революции (вернее, народа в революции), тема русской женщины на переломе ее личной и общественной судьбы» — в этом увидела одно из главных достоинств М. Д. Сабинина, отметившая, что «революция показана в ней (в опере. — М. Р.) без всякой приглагоженности, показана в трудных, трагических и стихийных ее моментах»<sup>29</sup>.

Прошло много лет, и, говоря об этой опере теперь, нужно взглянуть на нее с позиций сегодняшнего дня. Хотя и трудно. Остались нестираемые, словно это было вчера, воспоминания и ассоциации, связанные с генеральной репетицией и премьерой в Ленинграде, когда мы, еще студенты, были сражены свежестью, красотой и силой музыки, ее непохожестью ни на что и, вместе с тем, очевидной, нескрываемой, даже, может быть, радостно обнародованной плотью от плоти Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича. Было ощущение подлинности, безусловной художественной ценности. И оно осталось сейчас, после странствий по стилям, эпохам, жанрам.

Об опере было много сказано, написано, ее изучают в курсе истории советской музыки. «Разобрать» ее хрестоматийно не составляет труда каждому желающему. Интереснее другое. Понять феномен ее стиля, духа, жизнестойкости. Для этого, думается, нужно прежде всего обратиться к первоисточнику: повести Лидии Сейфуллиной.

Прошедшая университеты кипучей просветительской деятельности в провинции революционных лет, писательница из первых рук знала народ российской деревни. Чувствовала натяжение и биение каждой струны в многоголосии ее противоречий: классовых, религиозных, национальных, возрастных, социально-исторических. Каким же «тонким» пером, без единой капли фальши перенесла она в повесть язык поволжской деревни! Эмоциональная красочность речи, ее бесконечная колористическая вариантность на уровне музыкально-фольклорного мыш-

<sup>29</sup> На обсуждении «Виринеи» С. Слонимского // Сов. музыка. 1968. № 4. С. 31—46.

ления — все это не просто воспроизведено, так сказать, этнографически, а стало материалом для динамичного, психологически мотивированного, подлинно художественного литературного произведения. Этому сочинению веришь. Но не только в смысле сюжета, он ведь в сущности очень прост, там не в чем сомневаться. Веришь обстановке, образам, «воздуху», настроению, каждому слову.

Сама Вирина — образ чрезвычайной правдивости и емкости. Видимо, именно множественность истоков, сформировавших ее личность, делает ее достоверной. Эти истоки переросли в грани ее богатой натуры. И каждая эта грань, больно соприкасаясь с рутинной старой жизни, рождала свой конфликт со средой.

Личность современная и героическая, она нашла свое alter ego в сходной натуре революционера Павла. Но немыслимый груз векового мрака русской деревни не мог не раздавить ее. Да мы бы и не поверили счастливому концу.

Потрясающая внутренняя чистота этой женщины породила ее непримиримость ко всему, что не отвечало ей. Вирина одна против всех. Отсюда полная незащищенность и обреченность.

Атеистка из семьи староверов — она вызывает двойную ненависть в «христианской» общине. Ее жертвенная (но без венца) любовь к больному и ущербному мужу — своего рода протест против ханжества — непонятна, подозрительна, враждебна. Ее тончайшее классовое чутье, полная отчужденность и независимость от враждебного класса воспринимаются как юродство. Непонимание, несоответствие меркам «по себе» — вот среда вокруг Вирины, от которой она становится еще упрямей и крепче. Ее язык — острый как бритва, ее гулька — грубая и отчаянная — это всего лишь хрупкие тонкие иглолки, пытающиеся защитить и сохранить внутреннюю чистоту и мудрость души. В этой душе вековая глубина, неистребимая сила. И носительница ее — Вирина — притягательна не только женственностью, но личностью, от которой идет ее убежденность в своих жизненных ценностях и, наконец, бесстрашие.

Богатство этой натуры, ее полноценность и многогранность — в отличие от большинства женских образов, замыкающихся на любовных переживаниях и строящих свои судьбы в зависимости от них — делают Вириной наследницей героической ветви русской жизни и литературы.

Не случайно Вирина была инсценирована уже в 20-х годах и шла с большим успехом. А. В. Луначарский писал: «...Вириной театра я готов во всякое время провозгласить одним из самых светлых и поучительных образов, какие дало нам послереволюционное искусство»<sup>30</sup>.

На «Вирине» Сейфуллиной, входившей в школьные прог-

<sup>30</sup> Цит. по кн.: Сейфуллина Л. О литературе. М., 1958. С. 117.

раммы в 20—30-е годы, воспитывалось целое поколение советских женщин, среди которых женщины, прошедшие через тюрьмы в «ежовщину», женщины и девушки — героини Великой Отечественной войны.

Слонимский почувствовал и понял Виринею, всю емкость ее образа в полноте и противоречивости ее исторического контекста. Виринея не сама по себе, а на стыке и перекрестке, на стрелке могучих ветров истории: старой деревни, наступления на нее города капиталистической России, войны и революции.

Именно это сложное понимание и породило правдивость интонационного ключа оперы, в котором переплавилось деревенское и городское, старое и новое, лирика, жанровость, героика.

Проникновение в этот образ, его постижение не было бы столь глубоким, если бы не собственный опыт общения композитора с деревней. Доказательство тому — неразличимость оригинальных и народных мелодий, использованных в опере. Ездивший более двадцати лет в фольклорные экспедиции, Слонимский открывал для себя не только песни. Он жадно впитывал дух, быт, нравственные и социальные проблемы современной деревни. Свидетельство тому — дневники фольклорных экспедиций, где тексты песен чередуются с записями поразивших его наблюдений. С присущим ему как художнику острым психологизмом он подмечает особенности людей, приводя их к общему знаменателю этических ценностей, независимо от среды и сословий. В салоне женщина или в салопе — человеческие и этические мерки одни. (В этом можно увидеть претворение ахматовского метода парности героинь из жизни столичной интеллигенции и деревни.)

И еще. Зная сложность психологических наслоений современной деревни, композитор очень тонко и верно понял не меньшую подобную сложность предреволюционной и революционной деревни. Это не просто обогатило музыкальный язык оперы, но придало ему свойство безошибочной достоверности.

С каким-то удивительным чутьем он сумел запечатлеть в интонационной сфере оперы точные координаты — время и место событий. Но в то же время это не фотографическая стилизация (мы бы ее сразу распознали и отринули) — отсчет интонационно-слухового времени идет именно от нашей эпохи.

Как в эволюции портретной живописи фотографически точная и тонкая линия постепенно уступала место более экспрессивной, включающей изобразительное сходство лишь как одну из своих функций и все сильнее обнаруживающей в себе авторское начало художника, так в музыке есть стилизация фотографическая (в творчестве самого Слонимского мы знаем, пожалуй, единственный такой опыт — Интермеццо памяти И. Брамса), а есть экспрессивная, несущая на себе печать не только индивидуальности автора, но и его эпохи. Она и является одним из важнейших средств во многих его сочинениях.

Представляется, что идея, ключ интонационно-жанрового решения «Виринеи» заключается в тонком, органичном и очень «по-слонимски» индивидуальном синтезе элементов крестьянского и городского фольклора. Этот синтез вообще — чрезвычайно широкий и богатый путь, по которому уже многие десятилетия идет и развивается советская музыка, но главным образом в жанре песни. Он имеет столь большой спектр проявлений, что просто констатировать его — значит сказать слишком общо. Вопрос этот здесь тем более тонкий, что композитор в данной опере использует не только синтез, но и противопоставление крестьянской и городской сфер. Синтез заключается в том, что обрисовка собственно крестьянской среды — прежде всего Виринеи с женским хором, отражающим, выражающим и досказывающим ее образ, — основана на интонациях фольклорной лирики, но само музыкальное движение, метроритмическая импульсивность — направлены вперед. В них словно проникла моторика строившейся в Нижней Акгыровке «чугунки», со всеми новыми веяниями, которые она с собой принесла: наступление города, металла, приход чужих и безразличных к земле людей, пьяная гульба.

Если в ариях Виринеи, Павла, дивном, обрамляющем оперу, женском хоре (в традициях, может быть, даже Глинки и Верстовского) — всего этого не чувствуется, то в «опорных» хорах оперы, несущих в себе основной дух «Виринеи» и сосредоточивших самую яркую и броскую музыку, — все это ощущается в полной мере.

Вместе с тем композитор нашел еще более высокий уровень контраста, введя маршевость — открытую и вольную — для воплощения революционности или, вернее, — предреволюционности, — сложившейся после Февральской революции обстановки, атмосферы лозунгов, митингов.

Но особенно ценным представляется то, что композитор нашел такой драматургический контекст для этой сферы, который показал, дал почувствовать огромную дистанцию, разделяющую мученическую, страдающую деревню от революции, несущей ей освобождение, но такой далекой, странной, непонятной, в чем-то чуждой. Именно в этой дистанции драматизм времени и трагедия Виринеи, преодолевшей ее раньше других.

Однако линия от предреволюционности к подлинной революционности здесь проложена чрезвычайно выпукло. От одиночно-фальцетного провозглашения Человеком в очках «Граждане свободной России, поздравляю вас!..» — по контрасту с народной сценой воспринятого как нечто совершенно чужеродное — до открывающего последнюю часть симфонического антракта — революционной песни-марша — суровой и благородной и уже органично сочетающейся с высокой лирикой Павла и Виринеи.

Таким образом, три интонационных пласта оперы: крестьянская лирика, городская песенность и революционная маршевость

образуют основу ее драматургии. Развитие же ее, несмотря на контрастность этих пластов, направлено на их сближение, взаимодополнение. Причем не только «по горизонтали», в процессе действия, но и «по вертикали», в том самом взаимопроникновении крестьянского и городского, о котором говорилось выше. Именно поэтому «Виринея» столь отчетливо имеет свой, неповторимый интонационный стиль.

✓ Важна при этом и особая внутренняя близость этого стиля творческому почерку Слонимского вообще. Ритмическая и интонационная активность его мелодики в сочетании с ее простой структурной периодичностью, вместе с тем открытость, непосредственность и вольность самих интонаций, — все это создает мелодические контуры, написанные уверенной рукой мастера, почерк которого проявляется неизбежно.

Очень большую и, может быть, важнейшую роль в «Виринее» играет гармония. Слонимским найден сколь органичный, столь и индивидуальный сплав мажора-минора, натуральноладовой гармонии и политональности. Неотделимый от мелодики, он дает по-риховски смелую и сочную красочность. «Виринея» в этом отношении ярче и цветистей других сочинений Слонимского. Ее музыка щедра пестрыми красками живой природы, непосредственных чувств, характеров, событий.

Думается, что во многом эта огромная творческая удача композитора обязана либретто С. А. Ценина. Либретто здесь является новым литературным сочинением на материале или, как сказано, по мотивам повести Л. Н. Сейфуллиной. Спрессовав сюжет во времени, либреттист сделал его линии более протяженными и развивающимися параллельно, сомкнув лишь в конце, что оказалось ближе музыкальной драматургии оперы.

Так, если Павел в повести появляется лишь в последних главах, то в опере — с самого начала, в сцене сходимки, хотя их с Виринеей любовь возникает, как и в повести, в конце действия.

Логично продлена линия Мокеихи, свекрови невенчанной Виринеи. Ее злоба и проклятья оказались одной из темных сил, сдавивших героиню.

Сами же образы по сравнению с повестью не изменены. Кроме, может быть, Магары. В опере высмеян не столько он сам, сколько люди, недавно поклонявшиеся ему, а затем безжалостно глумящиеся над мукой его несостоявшегося вознесения.

Особо следует сказать о языке и тексте либретто. Если диалоги основных персонажей взяты непосредственно из повести, то тексты хоров — интереснейшая литературная работа Ценина — представляют собой тонкую и высокохудожественную стилизацию народных песен и частушечных текстов на основе лексики сейфуллинской повести. Таким образом, здесь бережно сохранена органичность писательского слова. Это особенно важно и потому, что в повести, при всем ее единстве, тонко дифференцирована лексика каждого персонажа. Прислушавшись к этому,



композитор чутко за ней последовал в своей интонационно-жанровой лексике, создав наиболее адекватное и достоверное их воплощение. Здесь «звук» его «прямо выражает слово» (по Мусоргскому).

Так, в речи Виринеи композитор услышал и передал внутреннюю ее поэтичность и чувство собственного достоинства, беспредельность эмоционального мира и душевную открытость, искренность, неженскую твердость духа и женскую мягкость сердца. Чего стоит восходящий на дуодециму главный мотив ее тематизма, в котором все это уже есть! Да плюс ясные и одновременно мягкие светотени гармонии:



Поразительно, что он гармонизовал фа-минорную мелодическую фразу почти одними мажорными созвучиями. Этой полиладовостью он как бы сразу создал подтекст, обнажающий удивительнейшую чистоту, хрупкость и незащищенность мужественной души. Ее же (Виринеи) музыкальную речь в арии, в думе, в ариозно-речитативных репликах композитор насытил определенными и энергичными интонациями, в которых, в то же время, непременно есть напевность деревенского говора и женственная округленность мелодических оборотов.

Близкий круг образно-интонационных элементов содержит музыкальная речь Павла. Хотя этот круг у него уже по сравнению с Виринеей, в соответствии с глубиной раскрытия самих образов. В нем та же крестьянская напевность, хотя, может быть, более раздельная и угловато-самостийная, мужественная. Композитор сближает музыкальный образ Павла с хоровым пластом оперы, вплетая, вкрапливая в его речь мелодико-гармонические обороты хоровых эпизодов оперы (см., например, цифру 18 его арии из последней картины).

Примечательна музыка Аксины, основанная на интонациях городского романса, в котором внешняя красота и закругленность оборачиваются пустотой и безликостью.

Интересна краткая характеристика Василия — сына Мокеихи и мужа Виринеи. Напряженные, но маловыразительные интонации очень точно передают его наивную претенциозность, столь безнадежно контрастирующую могучему облику Виринеи. Пры-

гающее pizzicato струнных дает возможность слушателю однозначно прочесть этот нехитрый образ пустого и капризного, так и не ставшего взрослым человека, которому сильная Виринея, с ее неизбывным инстинктом материнства, оказалась крепкой опорой.

По-своему колоритны Мокеиха и Магара, которых композитор наделяет главным образом речитативностью, передающей жилистость, «матерость» этих людей, цепко держащихся за старое, каждый за свое, драматизм их судьбы.

При всей вокальной насыщенности оперы, при всей ее опоре на напевно-хоровое, подчас песенно-хоровое начало, опера симфонична в глубоком смысле, в методе обращения композитора с тематизмом. Его многообразие и подчиненность общей идее, драматургичность развития, в котором отчетливо прослеживаются магистральные линии, воплощены в яркой и выразительной форме.

Интересно сопоставить драматургически-симфоничное решение «Виринеи», «Песен вольницы» и Первой симфонии. В «Песнях вольницы» сферы крестьянской женской лирики и ритмизованной разбойничьей вольницы контрастно сопоставлены. Их противоречивость, изначальное противопоставление неконфликтны, как некая данность, взаимодополнение в многообразии жизни. В симфонии и в опере взаимоотношения контрастных сфер намного сложнее, да и сами сферы из более отдаленных друг от друга миров: крестьянского и городского, старого и нового, как символов природы и цивилизации. Они объединяются и органично проникают одна в другую, но живут каждая своей и в то же время независимой одна от другой жизнью. В симфонии они непримиримы, более того, обнажена их полярная устремленность. В опере сосуществуют и даже достигают единства, внутренней общности, в них находится и стягивается все то, что может их объединить. Эти сочинения разделяют семь-восемь лет. Автор изменил своей концепции? Нет, конечно, он вернется к ней позже с еще большей, яростной настойчивостью. Дело, вероятно, в том, что самую концепцию конфронтации этих сфер он рассматривает гораздо шире и глубже, чем в русле одной лишь непримиримости.

Исторически и философски он видит и заложенную в них возможность примирения, как и в «Песнях вольницы», но здесь, в опере — конкретно-жизненную, трудную и противоречивую. Необходимую, но далеко не всегда достижимую в аспектах духовного становления человека, развития и существования ценностей искусства и культуры. В этом тонком, глубоком и очень заинтересованном понимании, чувствовании внутреннего мира своей страны проявляется огромный масштаб художника, дающий ему возможность постичь частицу правды наряду с другими крупнейшими авторами: писателями, поэтами, художниками, композиторами.

## VI. ПОЛЕТ ИКАРА

— Иду покупать бумагу, — сказал мне как-то в середине 60-х годов Слонимский вместо обычного шутливого приветствия.

— Партитурную?

— Нет, миллиметровку.

— ...?

Жалею, конечно, что постеснялась тогда спросить, для какого именно сочинения. Наверное, для какой-нибудь прикладной музыки. Все-таки основные его сочинения выходят из печати в виде традиционных нот. Помню только, что не удивилась такой информации, поскольку от Сергея Михайловича тогда можно было ожидать чего-нибудь именно этакого.

Однако именно он, бывало, стыдил нас, студентов, суровее других педагогов, когда обнаруживалось слабое знание музыки Чайковского, Мусоргского, Шумана или Бетховена...

Это сейчас, когда, пройдя через многие стили и жанры, он утвердился в серьезной академической манере, стало понятно, что то был период экспериментов, самоутверждения во всем. Тогда же воспринималось: чем левее, тем серьезнее. Только теперь я думаю, что это казалось тем из нас, кто был вокруг помоложе. А он знал и чувствовал место левых экспериментов в творчестве. И в высокую сферу их не пускал (используя, разумеется, те или иные приемы для необходимой выразительности). Наверное, поэтому многие были несколько позже обескуражены «правизной» «Икара», готовясь услышать что-то «сверхпендерецкое». Да и «Виринея», при всей ее свежести, самобытности, нам, молодежи, казалась тогда, может быть, несколько традиционной линией, дававшей возможность как бы двойной творческой жизни, сокровенной дорожкой которой казалась именно левая. Только теперь, после «Марии Стюарт» и всех девяти симфоний, мы поняли, что ошибались.

Однако, если посмотреть на всю его «левизну» сейчас, когда через нее прошло и следующее поколение, то сквозь фактуру и приемы, которые теперь никого не удивляют, видно совсем другое.

Видны осмысленность и музыкальность додекафонии, пуантилизма, алеаторики, их подчиненность интонационно-тематическим образам.

Два инструментально-ансамблевых сочинения: «Диалоги», (инвенции для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны) и Концерт-буфф для камерного оркестра — плоды все того же чрезвычайно урожайного 1964 года, и они в чем-то родственны.

В них, может быть, намеренно отвлекшись от вокального тематически-напряженного интонационного мира «Голоса из хора», забравшего, как кажется, особые глубинные творческие

силы, композитор дал волю своему инструментализму. Да, действительно можно говорить об инструментализме Слонимского, поскольку он обладает собственным инструментальным мышлением. В чем оно заключается? Его природу нужно искать в натуре самого композитора — как творческой, так и чисто человеческой — в целом.

Слонимский в принципе театрален, артистичен. Не в том смысле, что он умеет в поведении играть или притворяться. Это ему как раз плохо удается. А вот изобразить характер — человека, животного, даже вещей, заострить свойственные ему черты он может с редкостным природным темпераментом и артистизмом, до колик рассмешив публику сходством и остро подмеченной сущностью.

Отсюда его редчайший дар музыкальной импровизации, феномен которого в актерской раскованности и воображении в сочетании с природной музыкальностью, музыкальной образovanностью и техникой композиторского письма.

Для него музыкальный инструмент — это персонаж, характер, а сочинение для камерного инструментального ансамбля — театральное действие.

Не без этого, вероятно, родилась его идея инструментального театра в камерной опере «Мастер и Маргарита».

С данной особенностью связано удивительное свойство его детских фортепианных пьес, где «из ничего», простейшими фактурными, ритмическими, гармоническими и интонационными средствами созданы законченные образы.

Это гайдновское свойство Слонимского имеет двоякую ценность. Помимо создания самих ярких сочинений, автор на них «заряжается» новыми интонационными и образными идеями, дает волю своей безудержной фантазии — темпераментной до эксцентриады с тем, чтобы в крупных концепциях для достижения максимальной рельефности, прочитываемости образов, всегда заключающих к тому же эффект неожиданности, — пустить в ход все резервы мастерства, изобретательности, свежести мысли.

«Диалоги» и Концерт-буфф — сочинения, ведшие Слонимского к «Икару». Как, впрочем, и «Голос из хора». Но инструментальные пьесы и кантата направляли к двум разным и даже конфликтным его сферам. «Голос из хора» многое предвосхитил в интонационно-образном мире самого Икара, который основан на вокальных интонациях, и даже тема крыльев Икара выросла из темы весны кантаты. А «Диалоги» и Концерт-буфф разрабатывали, готовили музыкальный мир враждебного Икару и его мечте — земного правителя Архонта, решенный в манере чисто инструментальной, в том числе танцевальной музыки.

Было бы, конечно, недопустимой вульгаризацией рассматривать в связи с этим данные сочинения как гротесковые картины с отрицательными героями, особенно Концерт-буфф («Диалоги»,

может быть, драматургически многомернее). Это своего рода камерно-инструментальный театр, вылепленный с выдумкой, точным чувством меры, яркий, темпераментный, остроумный.

«Диалоги» для квинтета духовых (1964) названы инвенциями. Само обозначение жанра (инвенция буквально, как известно, изобретение, а в традиционном понимании — небольшой полифонический этюд) настраивает слушателя на восприятие инструментально-игрового музицирования (что совпадает и с программным названием пьесы) и этим как бы облегчает его задачу.

Трактуя здесь инструменты как персонажи, композитор строит цикл из двенадцати сцен-диалогов на две заданные («для ученого диспута») темы. Изложение этих тем, так сказать, устами тех или иных героев, реакция на них других инструментов-персонажей, пересказ, переизложение, «обсуждение» их в кругу тех же участников сцены, отвлечение от основных тем, сосредоточение внимания на фоне или на какой-нибудь сугубой частности, как нередко бывает в спорах, — все это сюжеты сценок-инвенций, которые то продолжают одна другую, то резко контрастируют, собранные, однако, в драматургически логичный и аккуратный заверченный цикл. Подробный анализ и убедительная образная трактовка названного сочинения содержатся в книге А. П. Милки<sup>31</sup>, который связывает их с традициями роговой музыки (некоторые фрагменты композитор распределяет пуантилистически — каждая нота темы дается отдельному инструменту, что действительно совпадает с принципом рогового оркестра, где каждый рог извлекает только один звук) и с принципами мотетной структуры, где большую организующую роль играет *cantus firmus* (здесь композитор использует прием проведения темы в увеличении на фоне независимой от него тематической работы в других голосах).

Главное же в этом сочинении — интонационно-образный диалог двух тем. Первая, валторновая — динамичная, типичная для Слонимского трихордовая, хотя и заканчивается она глissандирующим «срывом» в тритоновый (по отношению к начальному устою) звук:



Вторая тема — хроматизированная, задумчиво-печальная, как бы ищущая точку опоры, в ней можно услышать интонации сдерживаемых вздохов или стонов:

<sup>31</sup> См.: Цит. изд. С. 78—82. Следует оговорить, что в первоначальной редакции «Диалогов», которую рассматривал А. П. Милка, было тринадцать частей, обозначенных буквами от А до N. В изданном сочинении (Л., 1975) части М и N (Эпилог) объединены в двенадцатую инвенцию.



Обе эти мелодии — своего рода лейттемы в творчестве Слонимского.

Первая — в скором будущем станет темой царя Архонта из «Икара», вторая — уже знакомая нам лейттема бессмертия, которая тоже появится в этом балете. Эти темы-образы, если судить по их более позднему значению в других контекстах, олицетворяют две непримиримые сферы: материальную и духовную, низкую и возвышенную, бренности и бессмертия.

Да, темы эти здесь действительно противопоставлены, и в их сопоставлении, вероятно, можно усмотреть логику, вытекающую из их «постсемантики». Но, как говорилось выше, едва ли это правомерно.

Интересно, может быть, другое. Для щедрого мелодиста Слонимского, во многих случаях рассыпающего по несколько тем там, где другие авторы обошлись бы атематическим развитием, создание новой музыкальной темы кажется непроблемным. Так оно и есть. Чем же дороги ему именно эти темы? Почему использование их только в одной пьесе оказалось для него недостаточным? Ответ, наверное, заключается в воспринятой им самим интонационно-образной емкости, персонифицированности, семантической наполненности этих тем, которым оказалось тесно в игровом инструментализме. Здесь, в микрокосмосе почти веберновски лаконичной пьесы, темы замкнуты на себе, — это темы-сфинксы. Там же, в масштабе симфонического развития, в больших концепциях, где эти темы будут развиваться, окружаться широким контекстом, они и будут «работать» как соответствующие символы.

Концерт-буфф — это блестящая игровая пьеса, так сказать, «Музыканты смеются», в которой нашла выход буйная юмористическая фантазия композитора. Но ведь юмор и шутка точнее всего отражают уровень мышления человека. В Концерте-буфф — все свойства Слонимского-композитора: мелодизм, образованность, блестящее мастерство, театрално-артистический инструментализм.

Концерт написан для камерного оркестра, трактованного как ансамбль солистов. Как и в «Диалогах», каждый инструмент — персонаж, хотя и не столь индивидуализированный. В нем четырнадцать струнных, флейта, труба, фортепиано и ударные. Пьеса сделана как сцена из жизни музыкантов. Ее можно представить себе так, словно во время свободного музицирования оркестранты затеяли веселый инструментальный «капустник».

Над чем всегда и прежде всего смеются музыканты? — Над ученым академизмом. Символ академизма у музыкантов — это fuga. Изображая ученую фугу, они непременно обнаружат самые глубокие познания в полифонии, которые в другое время не удастся выудить у них и суровому экзаменатору. Так вот, в Концерте-буфф есть fuga, и, конечно, с нагромождением всех сложностей, о которых только знают музыканты-практики. Она четырнадцатиголосная, тройная и даже с маэстральной стреттой — вершиной полифонического мастерства — в конце.

Что играют музыканты в свободное от академических занятий время? — Музыкальные пародии или джаз.

Музыкальная пародия здесь fuga. А вот непринужденное джазовое музицирование изображено в части Импровизация. Между прочим, смешно уже само последование частей. В баховских циклах, как известно, всегда свободная импровизационная форма предшествует фуге: фантазия и fuga, прелюдия и fuga и т. д. Здесь же — наоборот: fuga и импровизация. Другое дело, что Импровизация сложена не менее крепко, чем fuga, да и завершается она укрупненным проведением основной темы fuga. Если в fuga сложные полифонические наложения (кстати, сделанные в изысканно строгой додекафонной манере) — это как бы внешнее необходимое условие жанра, без которого не будет правдоподобно, а следовательно и смешно, то в Импровизации складная полифоническая пригнанность тематического развития — это уже творческая необходимость музыкантов в построении живой музыкальной драматургии.

Три сочные, плясовые, смешливые и дурашливо гримасничающие темы, цепко врезающиеся в память, идут то порознь, то вместе, в контрастных тембрах фортепиано, флейты, вибратона, струнных. Вот как они звучат все вместе:

[Allegro]

Fl. picc.

Tr-ba

P-no

В их играх сначала участвует тема флейтового вступления, открывающая Импровизацию, а затем и главный персонаж Концерта — академик в парике — первая тема fuga.

Плясовые темы Импровизации, в которых сочетаются элементы раскованной синкопированности джаза, народных игровых плясок, городских уличных песен, детских дразнилок (эти образы как раз варьируются в детских фортепианных пьесах Слонимского) — все они имеют общее свойство непосредственной грубоватости, крепкой земной «втаптываемости», абсолютной «бескомплексности». Поданные здесь в манере веселого и заводного музыкантского игрища, они этим не исчерпали заложенных в них выразительных возможностей.

Властность и злобность, упоение силой и порочностью, подспудный страх перед существованием иной реальности — так раскроется их земная «втаптываемость» в музыке оргий у царя Архонта из «Икара». А пока — буфф — удивительно точно найденное название, в котором, во-первых, намек на XVIII век (седые «парики-академики»), во-вторых, прямое указание на комический музыкальный театр, образом которого эта сверкающая пьеса и является. Ее нарядная контрастность тем и тембров, комедийная быстрота сменяющихся неожиданных ситуаций, театральные суэта, шумиха, неразбериха щедрого многотемья в ограниченном временном «пространстве» (весь Концерт идет двенадцать минут) — создают одно из самых жизнерадостных и светлых сочинений композитора.

Образный мир «Икара», над которым композитор работал в течение второй половины 60-х годов, параллельно с другими сочинениями, очевидно, выходил за рамки балетного либретто, не умещался в нем. Поэтому создание «спутниковых» сочинений было одновременно и реализацией не вмещающихся в балет образов, и в какой-то степени вариантное их прорабатывание, что свойственно творческому методу Слонимского.

Но не только «Диалоги» и Концерт-буфф имеют отношение к «Икару». К таким произведениям можно отнести и Хроматическую поэму для органа (1969). Однако, если те сочинения разрабатывают архонтовское начало, то это — икаровское. Слово снящиеся Икару его крылья звучит во второй части поэмы тема, сходная с лейттемой крыльев в балете:

[Allegro ben ritmato]



Нетрудно заметить, что единственным «строительным материалом» темы являются кварты как в мелодии, так и в гармонии.



Собранные в жесткой конструкции ритмизованных аккордов, устремленных вверх, они не случайно появились лишь во второй части поэмы. В первой они рассеяны в пассажах, фигурациях, отдельных созвучиях, словно смутные и неосознанные предвестники мечты. Их светлая и полетная скрябинская поэмность как флюиды свободной от земного притяжения устремленности ввысь, к неизведанному. Ощущение космической пейзажности, состоящей из одних только звезд и их сияний, однообразного и бесконечно прекрасного полета-плавания (ведь не случайно летают космические корабли) — не впервые возникло в творчестве Слонимского. Его в какой-то мере предвещают и «белоклавишная» органно-хоровая музыка из «Мир прекрасен» («Голос из хора») и фортепианная струнно-клавишная импровизационность из Кблористической фантазии для фортепиано и «Лирических строф». Преобладающая в них квартовость, в которой кварты сцепляются либо непосредственно, через общий тон, либо через секунду — большую или малую, — приобретает в творчестве Слонимского собственное образное значение чистоты и света, поэтической пейзажности и идеальной мечты.

#### «Икар» (1965—1971)

Античный миф в художественной культуре второй половины XX века — весьма редкое явление. Казалось, его давно исчерпал классицизм, завершившийся «Прометеем» Бетховена, и — как отблеск, — неоклассицизм. Сам факт обращения к нему в наше время неординарен и непривычен.

Интересно, что Слонимский взял миф, не только не использовавшийся классицизмом, но и чрезвычайно созвучный именно нашему веку дерзновеннейших научно-технических открытий. Правда, автор либретто Ю. И. Слонимский, соприкоснувшись с первоисточником лишь в небольшой мере, создал свой, совершенно новый сюжет, хотя и в духе античной мифологии.

По мифу Икар — сын Дедала, художника и изобретателя. Идея полета, создание крыльев — все это принадлежит Дедалу, у которого не было иного пути, как по воздуху, уйти с острова Крита. Икар просто полетел с отцом. В упоении полетом юноша забыл об осторожности и приблизился слишком близко к солнцу. Оно растопило воск, которым были скреплены перья в крыльях. Икар упал в море и погиб.

В либретто все иначе. Икар одержим мечтой полететь как птица. Но для земного правителя Архонта это означает вызов богам, разрушение привычного порядка, а может быть, и угрозу его власти. Он отнял у Икара крылья, потом, пытаясь притянуть его помыслы к земле, подверг юношу всем земным искушениям. Не сумев сломить дерзновенный дух героя, он решил: пусть Икар пытается летать. Он накажет сам себя, ведь его полет

невозможен, он все равно погибнет. И это будет назиданием людям. Когда же Архонт увидел, что чудо свершается, Икар летит как птица, он в ярости стал стрелять в него.

Создав новый сюжет, Ю. И. Слонимский не просто переделал и осовременил миф, подчеркнув издревле свойственное людям стремление летать, увенчавшееся как раз в эти годы первыми космическими полетами, но и раскрыл в нем важную этическую проблему.

Извечный этический конфликт между интеллектуальной героиней, полетом духа — и заземленностью чувств и помыслов — «рожденный ползать летать не может!» — неизбывен в роде человеческом. И чем дерзновенней и фантастичней полет героя, тем яростнее, изощреннее, фанатично непримиримее к нему уютно устроившаяся и вросшая в землю посредственность, обладающая «безошибочным инстинктом ненависти мещанина к гению»<sup>32</sup>.

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери

Полет и бескрылое желанье. Как видим, эти понятия уже давно символы двух антитез человеческих путей. Вспомним и «Чайку Джонатан Ливингстон» Ричарда Баха.

Примечательная параллель. В 1957 году в США вышел роман Эйн Рэнд «*Athlas shrugged*» («Согнувшийся Атлас»). С потрясающей художественной силой в жанре, может быть, героико-фантастического романа писательница раскрывает конфликт между интеллектуально-героической элитой — своеобразными «прометеевцами», создателями цивилизации — и обществом потребителей, которые, в полной мере пользуясь благами цивилизации, одновременно делают все для того, чтобы поработить ее создателей, унижить их и, продолжая использовать, не дать им творить дальше. И тогда интеллектуалы — выдающиеся деятели, промышленники и изобретатели, на которых держалась цивилизация и прогресс, — ушли из общества, предоставив ему саморазрушаться. Атлас, который держал на себе небесный свод, согнулся, и свод обрушился на землю. Этот роман — один из блестящих образцов современного развития античного мифотворчества.

В античной мифологии действительно есть все. Классовая и психологическая мотивация поступков героев и властителей

---

<sup>32</sup> Волков Г. Предисловие // Пушкин А. С. Драматические произведения. Проза. М., 1982. С. 15.

универсальна. Каждая новая эпоха лишь подтверждает это своими коллизиями. Емкость и законченность мифологических образов, их глубочайшая жизненная правда делают их теми зернами, из которых произрастают образы европейской художественной культуры по сей день. Не случайно, однако, что обращение к ним характерно для эпох рационалистического познания мира: Ренессанса, Просвещения. В наше время прямые примеры обращения к античной мифологии не столь многочисленны (хотя, конечно, немалое их количество использовано косвенно) и возникают на острие обнаженных проблем человеческого бытия.

Для такого художника, как Слонимский, максималистски-честно относящегося к действительности, для которого белое и черное — это всегда и белое, и черное, и здесь, при всей его рафинированности и ненаивности, он полутонов не признает — для него прямое обращение к античной мифологии закономерно и всегда современно.

Созданный в начальной фазе его творческого пути, «Икар», как и Первая симфония, явился в чем-то программным, основополагающим для его последующего творчества сочинением.

Краткость и четкость драматургии балета делают его предельно концентрированно симфоничным.

Дерзание, мечта, лирика и героическое упорство в достижении цели — одна сторона. Непонимание, зависть, злоба, глумление, преследование — другая сторона. Каждая из них в своем музыкальном воплощении несет на себе столь точно выверенный ряд семантических признаков, что восприятие тех или иных образов становится безошибочным. Это очень важное свойство, необходимое для плодотворной сценической жизни балета.

Вольно или невольно, но все темы, связанные с жизнью-подвигом Икара, устремлены вверх, ввысь, в них полетность, своего рода притяжение солнца. Это не значит, что все они очень большого диапазона или по-скрябински повисают в вышине (кстати, скрябинская космогоническая полетность безусловно накладывает свой отпечаток на тон общей звуковой среды «Икара»). Но их волевые восходящие интонации, поступенные, упрямо-квартовые или распевно-терцовые — притягиваются к верхнему тону мелодического остова.

Такова тема бессмертия — лейттема Слонимского, живущая в ряде его сочинений. Она открывает и завершает балет эпическим символом:



Такова тема мечты Икара, родственная теме «Огненных далей» из «Голоса из хора», а также теме бессмертия. В монодийной напряженности ее простых поступенных интервалов заключена огромная внутренняя сила, волевой импульс, которому суждено будет раскрыться и воплотиться затем в действиях:



Изобретательна, причем ярко и наглядно, тема ковки крыльев:



Выделяется своей открытой выразительностью и выпуклой изобразительностью центральная героическая тема балета — тема крыльев как в конкретно-предметном смысле, так и в широком — символ воплощенной мечты, осуществленного полета. Ее взмывающая ввысь цепь восходящих синкопированных кварт (не без воздействия современной семантики античной героики через призму хачатуряновского «Спартак») удивительно адекватна двигательным импульсам балетного танца как раз для образов полета. В сущности все темы Слонимского, и не только в «Икаре», очень красноречивы в дансantly-пластическом смысле, но в этой как бы заключена двигательная динамика, свойственная античной скульптуре:



Несгибаемы в своей устремленности вверх темы воли Икара, его сопротивления искушениям, целеустремленности. К верхнему тону терции притягивается и плавно раскачивающаяся, парящая тема самого полета, появляющаяся в конце балета:

[Allegro]

Voce

*mf*

Arpe A...

Но у Икара есть и другой круг тем, соответствующих иным его состояниям: сомнения, горя, одиночества:

[Andante sostenuto]

Ob.

*mp cantabile*

V-ni pizz.

*pp*

3 Ob. 3 Cor.

*mf*

*pp*

*p*

Благородно-распевные и искренне открытые, они раскрывают мир переживаний и сомнений, свойственный тем, кто творит подвиги. Характерное для лирических тем Слонимского сочетание плавных поступенных распевов с широкими интервалами придает им характерную экспрессию, в которой преобладает напряженная сдержанность чувства, лишь изредка прорывающегося в открыто эмоциональных возгласах. Что касается темы одиночества Икара, то ей суждено будет стать тоже лейттемой Слонимского, питающей музыкальные образы Виринеи, Маргариты и некоторых пьес из камерно-вокальной лирики.

Резко и определенно противопоставлены темам Икара и полета темы заземленности и зла, связанные здесь конкретно с образами Архонта и его приближенных.

Основная тромбоновая тема Архонта — простая, диатоническая, четко ритмизованная, «бескомплексная» и примитивно-уверенная. Она уже знакома нам по «Диалогам». Ее сопровождают две частушечно-ярмарочные темы глумления, обе даются чаще всего в тембре трубы. Они знакомы по Концерту-буфф.

Интересно, что первая из них появляется в сцене охоты Архонта на птицу. Так узкий наивно-бытовой мотив приобретает широкий смысл: впоследствии Архонт охотится на человека, дерзнувшего стать человеком-птицей.

Заметим, что все три эти темы основаны на притяжении их нижних тонов. Любопытно и то, как естественно и органично они сочетаются друг с другом, дополняют одна другую, что очень широко используется композитором в полифонической фактуре музыкально-драматургической ткани балета.

Важна и такая деталь интонационной драматургии, как тема Дионисийского танца. Казалось бы, просто танец — жанровая сценка, типично балетно-дивертисментный фрагмент. А между тем, следует прежде всего обратить внимание на название и правильно прочесть его. Дионисий — бог виноделия, дионисийское начало — это вакханалия и разгул примитивно земных удовольствий. Обращает на себя внимание «втаптываемость» тоники, сочетание изощренной джазовой ритмики с примитивно-остинатной метрической повторяемостью.

Все не случайно в этом танце. Он — из «лагеря» Архонта и его мировоззрения. В связи с этим уместно привести некоторые высказывания автора об этом балете, из интервью по поводу постановки «Икара» в театре имени Л. Яначека в Брно, осуществленной балетмейстером Даниэлем Визнером: «Не сюжетная канва является главной в данном спектакле, а этический конфликт.

Когда я работал над «Икаром», то часто вспоминал малоизвестное у нас предание о Пифагоре. Древнегреческий философ, увидев юношу, опьяненного вином, возбужденного игрой на флейте и грубо оскорблявшего юную девушку, поспешил успокоить молодого человека музыкой. Он взял флейту и сыграл спокойный дорийский напев в торжественно-спондеическом

размере. Юноша тотчас образумился и удалился в глубоком, созерцательном раздумьи...

Вот такое нравственное, почти физиологически безошибочное воздействие и музыкальных ладов, и ритма, а следовательно, и танца на душевное состояние человека — поистине драгоценная черта античной культуры. И я благодарен Визнеру, что, создавая хореографические противопоставления настроений дионисийских и созерцательных, вакхических и скорбных, воинственных и нежных, фанатичных и благородно скромных, он исходил из музыки, ее ритмов, ладовых контрастов и тембров...»<sup>33</sup>

В связи с Дионисийским танцем заметим, что в еще более концентрированном и симфонически обобщенном виде вариант этого музыкального образа появится позже, во Второй симфонии, в качестве антитезы к главному, позитивному образу произведения. Он будет продолжать ту линию гротеска, которая в полной мере заявила о себе в Первой симфонии, в качестве бытового легковесного марша. Интересно, что и этот образ в свою очередь перешел в балет «Икар», где он расшифровывается. Это издевательское шествие в честь Икара, когда Архонт, переменив тактику, решил дать Икару возможность осуществить свою, как он считал, обреченную попытку. При сравнении этой темы с темой второй части Первой симфонии нетрудно обнаружить их полное образное единство.

Драматургия балета развивается от широкого, пространного и неспешного сопоставления образов в начале — к действенно-драматичному их столкновению в конце. При этом образные сферы постепенно концентрируются, слух приучается хорошо отличать их, они запоминаются с тем, чтобы в конце спектакля, на кульминации, все его средства действовали в стройном единстве.

Первая картина балета — «Мечты» — своего рода экспозиция основных образов. Короткий пролог — «Сказ об Икаре» — суровой эпичностью своей угловато-острой и несколько абстрактно-символической темы бессмертия в тембрах мужского хора, органа, медных и струнных — создает образ полуреальной старины и вместе с тем вечности. Во втором проведении, в конце пролога тема переходит в верхний регистр, как бы освещаясь светом взошедшего солнца, и передается женским голосам. Использование хорового вокала в балете — редкий прием. Ближайший аналог тому «Дафнис и Хлоя» М. Равеля. Хотя по существу, то есть в смысле приближения к античному театральному действию, хор в балете применялся в XVIII веке, музыкально-театральное искусство которого основывалось на театральной эстетике античности. Вероятно, подобная идея руководила и Слонимским. В спектакле на античный сюжет появление хора вполне законо-

<sup>33</sup> Рыцарева М. «Икар» в Брно // Сов. балет. 1983. № 4. С. 59.

мерно. Представляется, однако, что автора здесь заботило не столько воссоздание древнего атрибута, сколько придание спектаклю ощущения эпичности, что для современного слушателя, привыкшего к хоровым вокализмам в исторических фильмах, может подействовать и действует именно таким образом.

«Лесная сцена», открывающая действие, фактически создает пока лишь фон для него. Это пейзажно-пасторальная картинка — символ девственной природы, столь же чистых и естественных человеческих помыслов. Ее пентатонная мелодика со свободным нечетнодольным размером и прихотливыми триолями характерна для эпической лирики Слонимского с ее глубоким внутренним подтекстом подлинности этических ценностей. Она найдет наиболее яркое и полное свое развитие и раскрытие много лет спустя, во Второй и Третьей симфониях, и, как их отголоски, в последующих.

Плавно переходит эта сцена в следующую — «Сон Икара». Неторопливо, вариантно-монологично разворачивается тема мечты Икара. Первоначальные, словно труднопроизносимые хроматические ее интонации постепенно раскрываются в диатонично-пентатонной широкоинтервальной распевности. Мечта как бы вырывается из оков неверия на свободу веры в ее реальность, она обретает крылья.

В эту созерцательную сцену врывается остроритмическая танцевальная токката — «Игра девушек». Возникает атмосфера жизнерадостности и дружелюбия. В конце сцены в танец вводится искрящаяся, свирельная тема птиц, а затем — характерный ритм темы ковки крыльев. Сама эта тема по сюжету появится гораздо позже. Но здесь она как бы подспудно продолжает развивать мечту Икара. То же, хотя и на другом материале, происходит в следующей сцене «Дуэт Икара и девушки». Он основан на двух темах: одной — явно икаровской, развивающей тему мечты, и другой — теме Девушки, отличающейся от мужественно-суровых интонаций Икара плавным, поступенным, кружащимся и певучим движением. Однако в середине сцены появляется новая, резко контрастная тема воли Икара, которая еще более динамично продолжает его идею, мечту, превращая ее в страстное, неодолимое желание, твердое намерение, цель.

Так экспозиция образа Икара уже прошла свой динамичный путь. Здесь-то и происходит первое столкновение его мечты с реальностью. Начинается сцена «Архонт охотится на птицу».

Появляется первая тема из группы архонтовских. Ее простейшая равнодольная ритмика, под «косым» тритоновым «углом» направленность вниз — создают образ тупого варварства, попирающего природу и созидание. Это особенно проявляется в сопоставлении ее здесь же с неуклюжими, крупнопрыжковыми мотивами, резкими тромбоновыми и трубными кличками — символами грубости и насилия — и всего этого вместе — с легкой трепетностью, принадлежащей к другому миру — свободы,



света, радости, природы — миру птиц. Сопоставляясь сначала горизонтально, во времени, а затем соединяясь в драматическом контрапункте, — эти темы-образы так и застывают в нерасторжимом единстве извечного конфликта преследователя и жертвы, останавливаясь в жестком кластере медных.

«Икар и Архонт» — следующая сцена. Это завершение экспозиции балета и одновременно кульминация первой картины. В сущности, здесь в музыке лишь образ Архонта. Его основная тема — тяжеломерно-квартово-секундовая, очень правильно-праведно-правительственная, утверждающая силу и неизбежность права. В ней наступательность и самоуверенность, и, конечно, нисходящий тритоновый «хвост», заземляющий ее. Весь номер построен как пуантилистический диалог медных, рывкающих со всех сторон свои однонотные передразнивания-поддакивания, подобно окружившим героя лесным химерам.

Но как будто ничего этого не замечает Икар, к которому возвращается действие спектакля. Он погружен в свою мечту — звучит в теплом тембре струнных, музыка его сна-мечты цельная, самоценная, без аффектации и наносного шума страстей, внутренне наполненная, человеческая, а потому неизбежная в своей вечной внутренней силе. Так обрамляется первая картина. И ее главный образ, прозвучавший вновь, после сопоставления с чем-то совершенно чуждым, — теперь кажется более сильным, окрепшим.

Вторая картина балета — «Крылья». Она в какой-то степени, но на новом уровне действенности и эмоционального накала, повторяет динамическую направленность первой картины. Мечта перерождается в реальность. Картина начинается сразу с эпизода «Ковка крыльев». Великолепно найдена тема, которая зрительно рисует и процесс работы, и форму крыла, и упорную устремленность ввысь, волю, энергию. Озвученная в стравинско-прокофьевско-бартоковском «урбанистическом» тембре фортепиано, ударных и виолончелей с контрабасами, она как бы являет собой поэтический символ энтузиазма созидательного цивилизованного труда.

Слонимский в общем редко пользуется остиной моторикой, возможно, избегая ее как наиболее общего места оркестровой музыки XX века. Здесь же это оказалось очень точно найденным и выразительным приемом.

Тему ковки крыльев сменяет тема самих крыльев, построенная на цепи восходящих кварт, провозглашаемых «скрябинской» трубой. Эпизод развивается как нарастание упоительного восторга, радостного волнения созидания, нетерпеливого ожидания осуществления мечты, яркости солнечного света и веры в свои силы. Как всегда у Слонимского, темы, отзвучавшие сначала каждая в отдельности, соединяются в репризе в вертикальном контрапункте, поддерживая и обогащая друг друга, рождая новое качество, еще более мощное в своем единстве. Это, по-

жалуй, первая кульминация балета, которая могла бы быть почти финалом завершённого действия... если бы героические деяния в жизни не встречали острейшего, смертельного сопротивления со стороны тех, для кого присутствие рядом с ними героя вносит в их жизнь дискомфорт, дисбаланс, нарушая равновесие — равность — уравниность привычно-примитивного бесхлопотного потребительского существования.

За коротким лирико-созерцательным *adagio* «Тихой сцены», рисующей, вероятно, момент личного осмысления Икаром происходящего, следует «Дионисийский танец». Это именно тот, внешне безобидный эпизод, о котором говорилось выше. В нём, казалось бы, та же атмосфера солнечного света и жизнерадостности, что и в незадолго до того отзвучавшем эпизоде «Ковка крыльев». За бурной, кипящей, импульсивной ритмикой обоих эпизодов поначалу трудно почувствовать, что они не просто разные, но пути их разойдутся во враждебные, непримиримые лагерь. Поэтому и понадобился композитору весьма пространственный масштаб этой сцены. Чтобы зритель-слушатель почувствовал, как из простого, радостно-непритязательного удовольствия вырастает разнузданный культ наслаждения, как из простенько-симпатичненькой темки возникает чудовище примитивной агрессивности, как после поэтизации мысли и чувства, рождённых стремлением человека к высокому, раздувается развращающая атмосфера воздействия на его низменные инстинкты. Создается среда, естественно подготавливающая начало наступления на героическое. Следует сцена «Вторжение слуг Архонта». Короткая, резкая, императивно-наступательная, она основана, конечно же, прежде всего на основной теме Архонта. Но здесь к ней присоединяется третья и последняя тема из его группы, очень, кстати, похожая на первую своей незадачливой и еще более наглой глумливостью. Начинается конфликт, воплощенный в сцене «Борьба за крылья». С истинным симфоническим блеском сделан короткий фрагмент-поединок. В противостоянии тем Архонта и крыльев уже из самой музыки ясен исход. Всесильна в своей примитивности тема Архонта. Искажена в страдании тема крыльев, ясные кварты которой сменились тритонами. Глубоко горе Икара, раскрытое в следующем, именно так и названном эпизоде. В его темах появились полутоновые интонации «вздохов и скорби». Холодными, острыми и враждебными диссонансами врезаются кластеры медных. Изменилась тема мечты Икара. Начинаясь прежде с нейтральной интонации большой секунды, она теперь сосредоточивается на жалобной интонации малой. Горе Икара разделяет хор. Именно в таком, античном качестве он звучит в этой сцене. В процессе пения хора полутоновые интонации искаженной темы мечты неожиданно и вместе с тем естественно, подобно энгармонической модуляции в гармонии, разворачиваются в другую сторону — в тему бессмертия, словно вселяя веру в необходимость и победу его дела. «Клятвой

Икара» — воинственной и терпкой музыкой на теме крыльев, хотя еще искаженной, с тритонами, так сказать, еще не отвоенных крыльев, заканчивается вторая картина, хотя кодовое, окончательное ее завершение провозглашается темой бессмертия, в том же медно-органно-хоровом облике, что и в прологе балета.

«Искушения» — третья картина балета, открывающая вторую его часть. Это новое и самое сильное наступление Архонта на Икара. Если прямая борьба укрепляет бойцовский дух противника, то мягкие, приятные, жизнерадостные соблазны куда коварнее. Поддаваться им можно постепенно и как бы незаметно для самого себя, словно бы и не поступаясь своими принципами. Всесильный земной правитель знает, как трудно, почти невозможно для смертного человека устоять. Пусть попробует пройти через это самонадеянный юноша. Рано или поздно он предаст сам себя. Но небывалую стойкость духа выказывает Икар. По-прежнему разудалым пляскам приближенных царя противостоит его благородная и одухотворенная, наполненная глубоким внутренним содержанием мелодика. Тема сомнения Икара, проводящаяся виолончелью, это как пристальный взгляд в глубь своего «Я». К ней словно и не пристаёт пена кипящей вокруг пустоты. Истинный дух, вечный в своем совершенстве. Не его ли старались запечатлеть в совершенной скульптуре человеческого тела древние ваятели? Сомнения быстро покидают юношу. На смену им — решительная, волевая тема сопротивления искушениям. Начинающаяся с той же большесекундной интонации, что и тема мечты, она является, таким образом, новым, еще более сильным ее вариантом. Тема эта исполняется хором, напоминая о главном: клятве Икара, бессмертия.

Еще более нетерпелив, уродлив и страшен облик архонтовского пиршества. Многотоновыми кластерами излагается тема Архонта, беспомощно силящегося удивить и поразить опасного чудака.

Мучительному одиночеству героя посвящена следующая картина балета — «Одиночество». В ней крылатый мечтатель-герой уступает место бесконечно тоскующему, томящемуся в неволе и отчаянии человеку, рожденному летать. Одна из красивейших тем Слонимского, лейттема ряда его сочинений, родившаяся в «Песнях вольницы», — она и здесь в том же образе тоски по воле. На ней построено очень искреннее и драматичное лирическое *adagio*. Оно написано в форме рондо. В эпизодах, как в бреду, предстают перед Икаром его друзья, Девушка, крылья. Один из эпизодов — издевательское шествие в честь Икара. Гротесковый марш параллельными мажорными трезвучиями у трех труб с флейтой пикколо максимально оскорбительно контрастирует с музыкой страдания Икара, которая с каждым новым проведением становится все более насыщенной драматической патетикой, особенно в последнем, исполняемом хором.

Финалом и одновременно динамической репризой большого симфонического цикла, которым вполне можно считать балет, — является последняя картина — «Полет». Она же и кульминация спектакля. Высшей степени напряжения достигло конфликтное противостояние свободного и осуществляющего свой подвиг Икара и пригвожденного к земле низменностью своих побуждений и дел земного правителя.

Мучительные переживания Икара позади. С ним вновь его воля, одержимость и целеустремленность. Волнуется толпа, смеются Архонт и его приближенные, жрецы прорицают Икару гибель. Все уверены, что начало полета станет и его концом. Тромбонами и тубой утверждается основная тема Архонта. Но вот появляется новая тема у хора на фоне арфовых арпеджио. Ею, как солнцем, озаряется совершающийся, длящийся, подлинный полет. Возвышенная простота и глубоко запятанная строгая скорбность, совершенная духовная чистота и затаенный восторг свершения чуда — вот ощущения, рождаемые этой темой, своей плывущей полетностью напоминающей корсаковскую Царевну Лебедь. Может быть, и не только этим. Поэтика пантеизма, отмечавшаяся еще его современниками как мифотворческий дар композитора, ощущение чистоты первозданной природы и лучших проявлений человека как части именно такой природы — оказались созвучными Слонимскому и как непосредственному наследнику русских музыкальных традиций, в том числе и Римского-Корсакова, и через живое ощущение античной культуры.

Одна за другой проходят темы Икара, передавая террасообразно нарастающие динамику полета и всю гамму людских чувств, сопровождающих полет. Вот уже птицы, сопровождавшие полет Икара, не выдерживают высоты и отстают от него. Невыносимым становится напряжение Архонта и его приближенных, видящих, что их победа — падение Икара — никак не наступает. И они стреляют в него. На кульминации динамизированная тема мечты Икара обрывается маршеобразной токкатой на темах Архонта. Дважды сменяют друг друга темы полета и врагов. Все более далеким и высоким становится полет, все более героической музыкой Икара он сопровождается. В полную мощь зазвучали темы ковки крыльев. К хору в сопровождении полного оркестра перешла тема полета. Мощь человеческого духа кажется беспредельной. Чем громче и яростнее звучит у медных тема Архонта, который в бешенстве вновь стреляет в Икара, тем смешней, беспомощней и незаметней она воспринимается.

Ревущим арпеджированным кластером медных иллюстрируется грозная вспышка огненного света в тот момент, когда солнце опалает крылья Икара. Лирическим, сдержанно-суровым и в то же время проникновенным рекемием на темах полета, бессмертия, Девушки, воли Икара — завершается балет.



После премьеры Второй симфонии. Дирижер — Г. Н. Рождественский

На репетиции. 1978

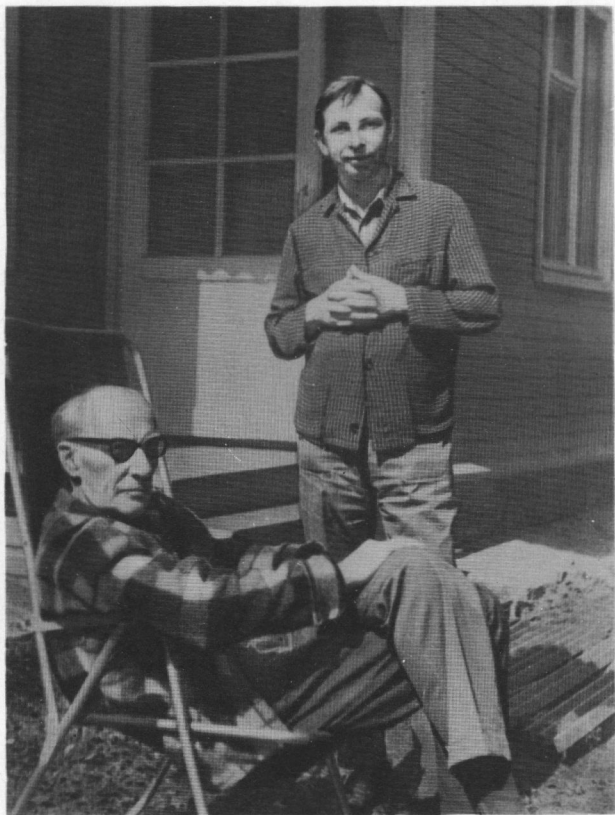




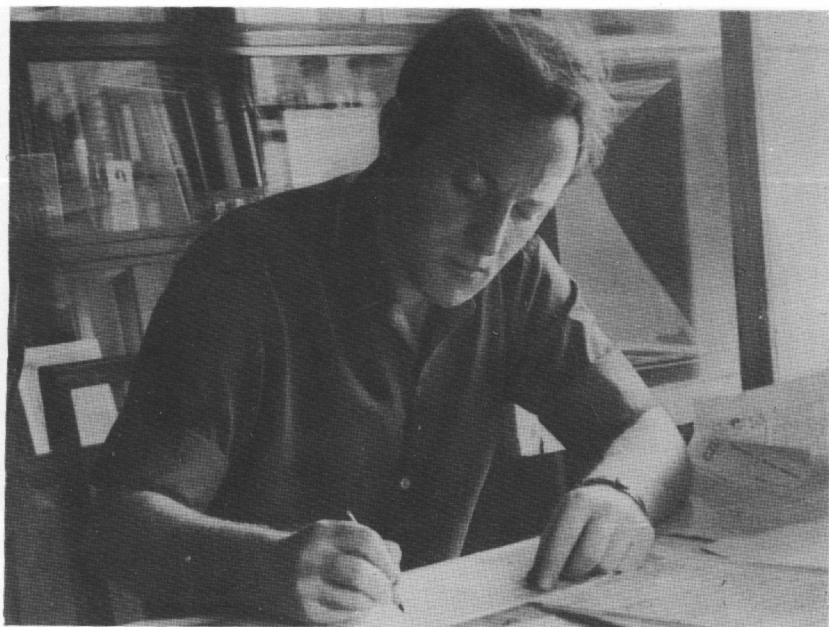
На III Международном фестивале современной музыки.  
Ленинград, май 1988 года.  
Сергей Слонимский, Джон Кейдж, Николай Слонимский

Друзья (Софья Губайдулина и Сергей Слонимский).  
Москва, 1978, съезд композиторов РСФСР





С Е. А. Мравинским в доме творчества «Репино». 1969



Иосиф Бродский после возвращения из ссылки.  
Ленинград, 1965 (фотоработы С. М. Слонимского)



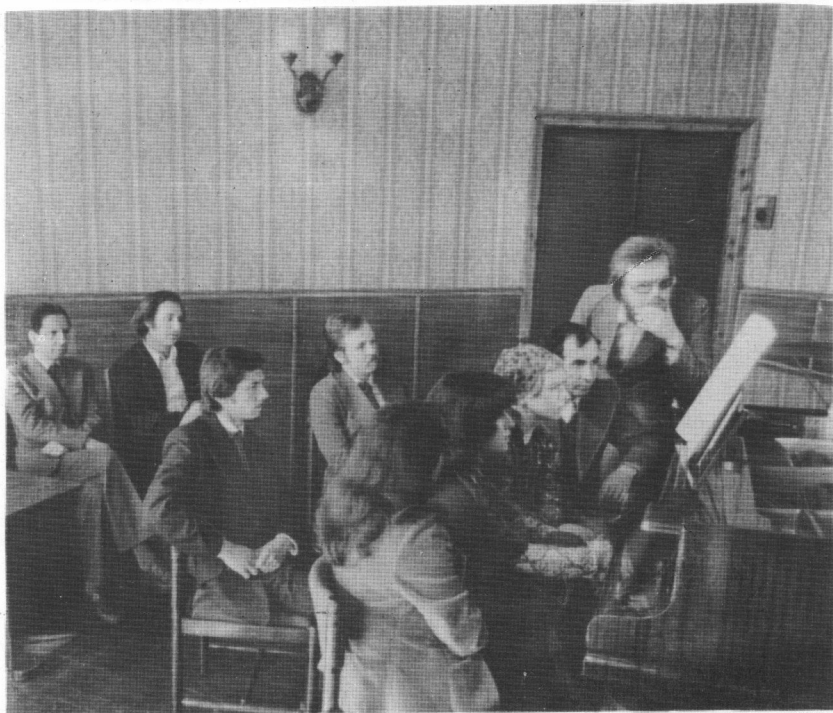




В фольклорной экспедиции в селе Карево  
(на родине Мусоргского) летом 1963 года.



Дирижер Александр Лазарев и Заслуженный коллектив республики симфонический оркестр Ленинградской филармонии. Авторский концерт С. М. Слонимского в Большом зале филармонии. 7 марта 1982 года



Встреча с Альфредом Шнитке (второй слева) в консерваторском классе  
композиции профессора С. М. Слонимского. 1979

Встреча с Альфредом Шнитке (второй слева) в консерваторском классе  
композиции профессора С. М. Слонимского. 1979



Д. Д. Шостакович с женой Ириной Антоновной  
в доме творчества «Репино».  
Январь 1971 года (фоторабота С. М. Слонимского)



Родители композитора — писатель М. Л. Слонимский  
и И. И. Слонимская. Ленинград, 1 мая 1959  
(фоторабота С. М. Слонимского)



На Варшавской осени 1969 года. Слева Кшиштоф Мейер



После концерта... Р. Н. Слонимская, С. М. Слонимский,  
Кшиштоф Пендерецкий



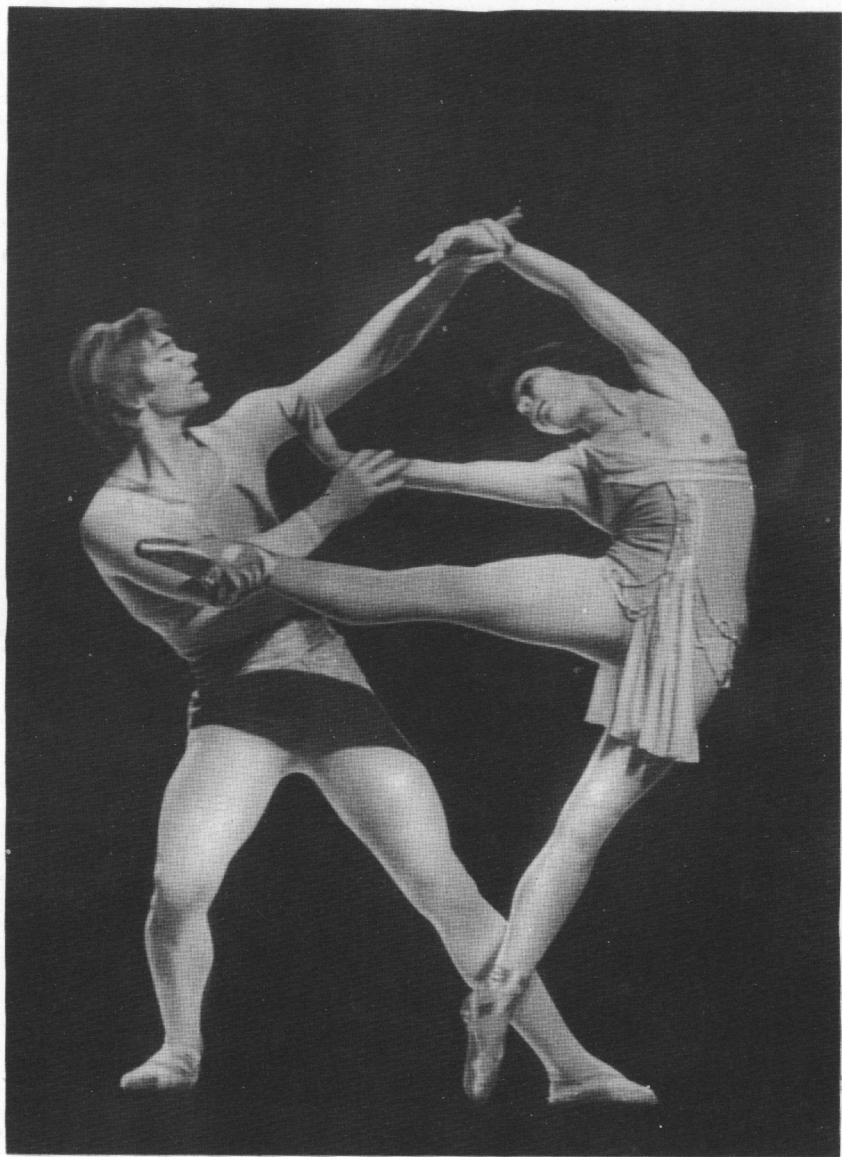


Похоже, что главное создано... Сергей Слонимский в рабочем кабинете. 70-е годы

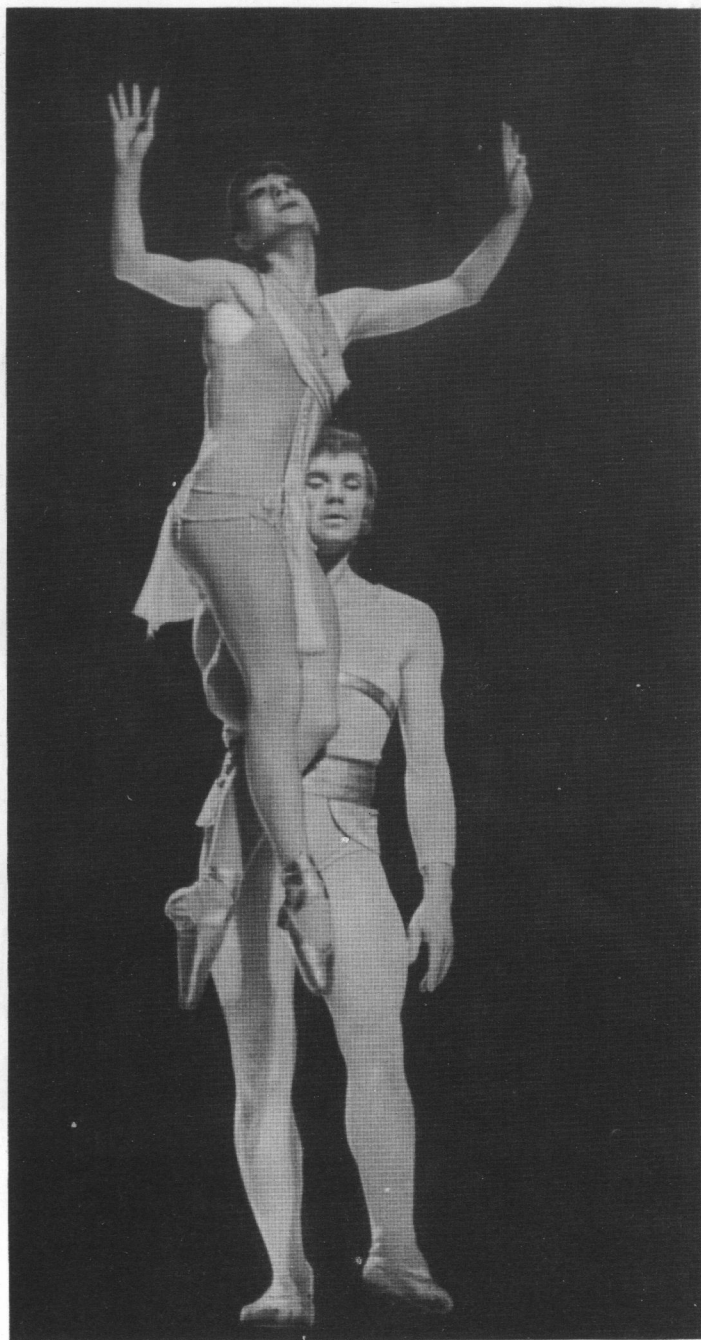




Рядом с Мастером... И. Ф. Стравинский в Ленинградском  
Доме композиторов, октябрь 1962 года



Владимир Васильев и Екатерина Максимова в балете «Икар».  
Большой театр, 1976





Балет «Икар» в Брно. Хореограф Даниэль Визнер. 80-е годы

## VII. ESPRESSIVO.

### «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

60-е годы в творчестве Слонимского ознаменованы интересным, глубоким и разносторонним развитием камерно-вокальной линии, начало которой было положено в 1959 году, когда появились два цикла: «Весна пришла!» на стихи японских поэтов и «Песни вольницы», в первоначальном замысле как камерно-вокальный цикл.

Разные образы, разные стиливые задачи. Однако они локализованы либо в современности («Польские строфы» — вокальный цикл для меццо-сопрано и флейты на стихи Антония Слонимского, 1963; «Лирические строфы» — вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи Евгения Рейна, 1964), либо, напротив, в глубокой древности («Прощание с другом в пустыне», вокальная сцена для высокого голоса и фортепиано по древневосточному эпосу о Гильгамеше, 1966; «Монологи» для сопрано, гобоя, валторны и арфы на тексты псалмов Давида, 1967).

То и другое объединяет современный экспрессивный стиль, сложившийся в результате интереснейшей ладоинтонационной работы композитора, синтезировавшей фольклорный и додекафонный принципы тематической работы.

Переменяясь на творческом пути композитора с сочинениями инструментальными, музыкально-сценическими и хоровыми, камерно-вокальные опусы практически во всех сюжетных и стиливых исканиях, а они неразрывны, явились творческой лабораторией Слонимского. Но не потому, что они именно вокальные, а прежде всего потому, что они камерные. Если в инструментальных сочинениях происходит своего рода объективизация смысла вокальной интонации, то в вокальных сочинениях Слонимского эти интонации как бы расшифровываются, подтверждая их подлинный семантический смысл. Но очень важно, что это происходит у Слонимского не при дотошных попытках передачи интонации каждого слова, а напротив, при обобщенном подходе к образу текста в целом и в проникновении в стоящую за ним высшую этическую идею.

Поэтому композитор чувствует себя свободным от малоперспективных попыток стилизации японской, польской или шумеровавилонской речи. Не ища и не домысливая эмпирически некоего достоверного ключа к стиливому тону того или иного цикла, он создает его сам, как свою модель художественного образа на основе обобщенно-объективного подхода к его раскрытию, и добавляя неведомо-тонкими жанровыми, артикуляционными и другими штрихами его пространственно-временной знак. Поэтому мы без труда выявим эту основу — речевые, плачевые или песенно-протяжные интонации русского фольклора — в

любом из названных циклов. Но мы также баз труда увидим и те художественные приемы, даже в рамках очень близкой стилистики, которыми композитор ненавязчиво укажет, что лирическое высказывание идет от лица ленинградского поэта XX века («Лирические строфы») или древнеаккадского поэта XXX века до н. э. («Прощание с другом»).

Универсальная емкость фольклорной интонационной основы в руках Слонимского, постигшего ее всеми уровнями своего мышления, обладает и универсальной гибкостью, позволяющей ей органично сплавляться с любой другой интонационной культурой. Поэтому столь разные, подчас, кажется, полярные по стилистическим обликам, сочинения являются равноправными детищами этого композитора, с одинаковой устойчивостью обнаруживая свою принадлежность именно его перу.

Все эти камерно-вокальные циклы Слонимского можно по текстовой принадлежности условно сгруппировать в четыре стилистические «зоны», хотя каждая из них неоднородна и разными своими чертами связана с другими группами.

Первая группа — это почти одновременно (в 1959 году) написанные «Весна пришла!» и «Песни вольницы». Их объединяет принадлежность к вневременному фольклору текстовых источников. (В японском цикле два стихотворения народные, а три авторские, но по духу и по лексике все они совпадают.) Конечно, степень «претворенности» русского фольклора в этих циклах разная. В «Песнях вольницы» максимально близкая к истокам, в «Весна пришла!» — растворенная в полуречитативной нейтральной пентатонно-трихордовой мелодии, окрашенной современной, мягкодиссонантной «зонной» гармонией. Японский колорит здесь можно ощутить не в тематизме, а через зрительно-ассоциативный ряд, формируемый такими приемами, как лаконизм каждой пьесы, преобладание среднего регистра голоса и общая сдержанность выражения, а также фортепианная партия, скупая, выразительная и тонкая, как линия японской акварельной миниатюры. На этом фоне русская фольклорная основа вокального тематизма, которую автор и не пытается скрыть, хотя ничем специально не подчеркивает, звучит совершенно достоверно. Потому что словам сдержанной нежности соответствуют интонации сдержанной нежности, словам о весне — трихордовые весняночные попевки, гневному проклятию — бунтарская удаль вольницы.

Следующую стилистическую группу образуют два цикла строф, написанные в 1963—1964 годах. В это время творческие интересы композитора очень расширились, и в них едва ли не центральное место стало принадлежать духовному миру человека XX века. Если в народный характер композитор всматривался с позиций и в масштабах вечных этических ценностей, то, вглядываясь в своего современника, композитор неизбежно видит мелкие донынче черты его бытия, запечатленные в виде настроений, эмоциональных состояний, утонченных переживаний, за кото-

рыми общие и вечные проблемы человеческого бытия проглядывают как силуэты, которые художник пытается угадать, мобилизуя самую глубокую свою интуицию и доверяясь ей.

«Польские строфы» поразили слушателей рафинированной утонченностью, изяществом и одновременно силой экспрессии, проникновенностью образов и вызывающей скупостью средств. Обойтись без спасительного фортепиано и полностью довериться двум заведомо одnogолосным, монодийным линиям, да еще в общем регистре — было весьма дерзким решением. И все же композитор пошел на это, сосредоточивая внимание слушателя на интонационной атмосфере сочинения, передающей сложную гамму чувств: сердечной теплоты и тревоги, таинственной недосказанности и безотчетной печали, конкретности момента и ирреальности состояния. Все эти полутона ощущений, воспоминаний, предчувствий, зыбкость и в то же время остроту которых невозможно передать в обычной вербальной системе, даже поэтической, потому и сами строфы А. Слонимского основаны на недосказанности, — естественно требовали обращения композитора к той системе средств, которая начала им разрабатываться в Сонате для скрипки соло. Это двенадцатитоновость, «силуэтные» пуантилистические скачки на самые широкие интервалы, прихотливо-свободная ритмика и, наконец, нетемперированный строй с использованием самых узких интервалов меньше полутона:



Если в данном случае сами средства, технические приемы появились у Слонимского не впервые, то степень и особенности их применения, исходящие из художественного смысла, имеют качественно новое значение. Здесь они объединились в систему средств, в стилевое единство, связанное с воплощением тончайших эмоциональных ощущений современного человека.

Богатейшие выразительные возможности этой системы, конечно, не могли исчерпаться одним сочинением. Естественно, в следующем году появилось новое, во многом связанное с этим, хотя и совершенно другое произведение — «Лирические строфы».

В «Лирических строфах», как и в предшествующем цикле, получил воплощение своеобразный поэтический ноктюрн. Он, однако, лишен той тревоги и пронизывающей прохлады, которая веет от польского цикла, пленяет теплотой, покоем, а ночная его таинственность вызывает любование. Настроение этих стихов требовало колористического решения, хотя и столь же утонченного, что и в «Польских строфах». Здесь Слонимский использовал фортепиано, однако совсем не в том амплуа, к которому

мы привыкли в камерно-вокальной лирике. Он подчинил фортепианную партию задаче создания колористичности и если не смог извлечь из него звуков нетемперированного строя, то извлек звуки «нетемперированного тембра», используя наряду с игрой на клавишах также щипки струн.

Стиль «Польских строф» полностью вошел в «Лирические строфы», но уже в качестве одного из компонентов, одного из притоков еще более широкого потока. Да и сами эти приемы, естественно, приобрели новый выразительный смысл и новый облик. Двенадцатитоновость получила светлую, диатоническую, мажорную окраску:



Неизменная для диатонических тем Слонимского трихордовость развилась в новый принцип мотивообразования путем сцепления кварт через общий тон или через большую секунду, которая сцепляет таким образом не просто кварты, а трихорды в квинтах.

«Лирические строфы» возникли на фоне работы композитора над «Голосом из хора» и «Икаром», в которых эта цепная квартовость играет большую роль.

Живая и непосредственная связь «Лирических строф» с «Голосом из хора» отразилась и в других фрагментах.

Второй номер цикла — «Песня любви» — очень близок части «Радость-Страданье».

Эти фрагменты сочинений роднятся не только тематически. Красочная гармония, особенно сопровождающая характерные для Слонимского упрямо-определенные песенные кадансы, созрев в «виринеевской» побочной из Фортепианной сонаты и «Боттичелли», получила свое хоровое претворение в этой части «Голоса из хора» и, вероятно, уже через песенность отразилась в «Лирических строфах». Ассоциация с блоковской кантатой возникла здесь у композитора не случайно. Стихотворение Е. Рейна, кроме сходного поэтического размера, весьма близко Блоку и по художественному образу:

Ты бабочка жизни, душа и звук,  
Ночное крыло любви!  
Перелети, переступи  
На зыбком кресте дорог  
Погоню черных колес.

Это касается и других стихов Е. Рейна в данном цикле, что, вероятно, и привлекло Слонимского к ним в пору «погружения» в поэзию Блока. Столь же явным сходством с «Голосом из хора» — с третьей частью «Мир прекрасен» обнаруживает последняя



часть цикла «Рассвет». Она также построена на белых нотах, хотя в данном случае прием дает другой эффект. Если в кантате возникает образ идеальной сферы, статично-созерцательный, подобно «Родену» (третий вариант белоклавишного образа той же поры!), то в «Рассвете», возможно под влиянием названия, он кажется пейзажным.

Как видим, в «Лирических строфах» оказалось столько разных истоков, что их объединение в один цикл могло угрожать пестротой, чего, однако, не случилось, видимо, потому, что для Слонимского нет несочетаемых стилевых сфер. Четвертая часть цикла — «Полет» — являет собой синтез интонационности первой части — додекафонно-диатонично-трихордовой — с ритмикой второй, идущей от массовой песни. Но этот технический прием так и остался бы творческим экзерсисом, если бы можно было придумать более адекватное воплощение в музыке данных стихов.

Тематический синтез мелодий из разных миров — главная пружина драматургии цикла. Кроме этого, композитор пользуется и традиционным рефренным его объединением, варьируя тематизм вокальной партии и импровизационно-колористическую музыку фортепиано в пейзажно-ноктюрновых частях цикла: первой, третьей (без голоса, только фортепиано) и пятой. Бурные песни «из другого мира» (кстати, с обычным фортепианным аккомпанементом, без струн) — как бы эпизоды пятичастного рондо, как и рефрены, находящиеся между собой в вариантном соотношении.

Во многом параллельные «Голосу из хора», «Лирические строфы» одновременно с кантатой исчерпали некий образный слой. Однако многомерная стилистика, открытая «Польскими строфами», далеко не раскрыла в этих двух циклах своих художественных возможностей. Новые ее свойства выявились при обращении Слонимского к совершенно иным сюжетам — древним, древнейшим из сохранившихся на земле.

Думается, что обращение к первым литературным памятникам человечества — эпосу («Прощание с другом») и философской лирике («Монологи») для Слонимского не случайность и не дань оригинальности, а закономерное следствие его отношения к фольклору как к началу начал искусства. Постигая народный характер через фольклор и постоянно соизмеряя с ним свое творческое развитие, постигая героику и дерзновенность человека через самые древние тому свидетельства, запечатленные в античной мифологии, Слонимский стремился тогда узнать главное о человеке из самых ранних сообщений — свидетельств постигшие вечных ценностей. Чем древнее источник, тем достовернее выверенные веками заключенные в нем мудрость и правда. Тем сильнее укрепляет она в нас и веру в человека, который с одинаковой силой духа боролся, любил и страдал столько, сколько существует на земле. Эпос пяти тысячелетней давности, каждый образ которого полностью созвучен современному человеку,

видимо, явился для Слонимского мощным творческим импульсом, в результате которого и возникло «Прощание с другом», открывшее новую линию его творчества.

Это линия общечеловеческой древности, условно говоря, античная, хотя понятно, что она шире, чем обращение к Древней Греции или Древнему Риму. В данном случае античный в своем первоначальном и широком смысле — древний.

«Прощание с другом» — не цикл, а сквозная сцена, в основе которой плач Гильгамеша о погибшем его друге Энкиду — герою, с которым они вместе совершали подвиги. Речь идет об эпизоде эпоса, который предшествует следующему подвигу Гильгамеша, отправившегося искать цветок бессмертия, в память своего друга. Таким образом, за текстом, послужившим основой вокального сочинения, стоит большой контекст темы героических подвигов и бессмертия героев. В этом данное сочинение параллельно «Икару». И хотя они решаются в разной стилистике: «Икар» в крупномасштабном диатоничном симфоническом письме, а «Гильгамеш» — напротив — в камерном, хроматическом и вокальном, да и сюжеты у них разные: «Икар» — процесс совершения подвига, а «Гильгамеш» — оплакивание героя героем, — они и должны быть во всем разные, но их общая тема — бессмертие воплощена как образно-музыкальный символ лейттемой бессмертия. Если в «Икаре» она в эпически-обобщающих оркестрово-хоровых эпизодах, то здесь — растворена в мелодике или сконцентрирована в плачевой мелизматике:



Тематизм «Прощания с другом» развивает стилистики обоих циклов строф, объединяя их в новую. Плачевые хроматические интонации, открытые в «Польских строфах», органично соединились со светлой трихордовой и цепной квартовой диатоникой, присущей «Лирическим строфам» и приобретшей здесь героический, икаровский характер. На стыке этих двух истоков и рождается, как бы вновь созданная, выросшая, как цветок, лейттема бессмертия. Логика интонационно-тематического становления точно отражает логику жизни: бессмертие героя рождается при его оплакивании, после которого его подвиги остаются в памяти.

В «Прощании с другом» сосредоточен сильнейший заряд вокальной монодийной интонационной экспрессии (партия фортепиано в нем тоже очень развита, обращая весь свой широкий колористический спектр, с использованием игры на струнах, — на службу выразительности, вступая то в виде мелодии, то

сонорного звучания в диалог с голосом), — заряд, который пройдет через «Мастера и Маргариту» и войдет в ренессансную стилистику 70-х годов, дойдя до «Марии Стюарт». И поскольку он далеко не был исчерпан данным сочинением, не удивительно, что вскоре появилось новое, также развивающее античную сферу, но на несколько более близком к нам материале философской лирики библейских времен.

Разнообразные по внутренним жанровым разновидностям псалмы Давида содержат большую группу проникновенных лирико-философских текстов, отразивших конфликтную сферу проблемы «личность в обществе». Благодаря фольклорно-совершенной художественной форме псалмов и их глубокой психологической правдивости, они легли в основу многих течений и жанров европейского профессионального искусства и фольклора, в том числе и в России, где они вошли в духовно-поэтическую лирику, служили текстами партесных концертов, материалом для поэтических переложений М. Ломоносову, Г. Державину, Н. Языкову и др., и, наконец, оказали огромное влияние на фольклор, послужив источником многих пословиц.

Два монолога — «Разговор с душой» и «День гнева» — посвящены тем нравственно-этическим проблемам смысла человеческой жизни (а следовательно, связаны и с проблемой жизненных ценностей по самому большому счету жизни, смерти и бессмертия), которые волнуют каждого мыслящего художника. Слонимскому, который решает эти вопросы в каждом крупном сочинении, важно было приблизиться, прикоснуться к первоисточнику, сказавшему о них в глубоко выстраданной афористически емкой и совершенной поэтической форме. Здесь он искал и проверял свои музыкальные интонации-символы для воплощения истины и этического совершенства человека. Острая, непосредственная, эмоционально-сиюминутная экспрессия Гильгамеша отшлифовалась в интонациях, как бы отстоявшихся в покое философской медитации. Гобой и валторна, монодийные линии которых созвучны голосу героя, закрепляют, обобщают и как бы объективизируют смысловой «знак» новой интонации.

Таким образом, шаг за шагом, подчиняясь логике собственного творческого пути, Слонимский пришел к духовному (как человек) и стилевому (как художник) состоянию, которое подготовило его к написанию «Мастера и Маргариты».

«Антично-экспрессивная» линия творчества, приведшая Слонимского к «Мастеру и Маргарите», должна была пройти через очень важный этап осмысления и обобщения в инструментальном сочинении. Таким сочинением стали «Антифоны». Это произведение не просто инструментальное, а инструментально-театральное.

Идея инструментального театра уже была воплощена в «Диалогах». Но «Антифоны», написанные в нетемперированном строе

для струнного квартета, являют собой иное воплощение этой идеи как по стилистике, так и по крайней степени театрализации самого процесса исполнения.

Эта пьеса, так сказать, иного акустического измерения, чем принято в традиционной музыке. Она рассчитана на сверхтонкое исполнение (включая идеальный по акустике зал) и сверхтонкое восприятие. Хотя, как известно, умение слушать музыку заключается не в том, чтобы представить ее в виде нотной записи (что, конечно, неизмеримо обогащает профессиональное восприятие), а в том, чтобы раскрыть навстречу ей свое подсознание, дать ему услышать то, что не умеет и не успевает зафиксировать слуховое сознание. И, вероятно, композитор прав, обращаясь к слушателю на языке, направленном к самому высокому порогу восприятия. Если он умеет слышать музыку, то услышит и это сочинение. Если нет — не поможет и темперированный строй. Что же должен услышать здесь слушатель?

В первую очередь действительно ту нежную и тонкую звукопись природы, которую отмечал в своей книге А. П. Милка, хрупкое и драгоценное внутреннее чувство растворения в ней, обостренности восприятия всех ее звуков и движений.

В то же время инструментальная пьеса «Антифоны» дает услышать вокальность, пение. «Антифоны», развивая линию камерного инструментального театра, а следовательно, и инструментализма, — продолжают в то же время античную, хроматическую линию его творчества, воплощенную несколько ранее в вокальных циклах «Прощание с другом» и «Монологи» и продолженную в Монодии для скрипки соло «По прочтении Еврипида», общую, таким образом, как для вокального, так и для инструментального его творчества.

Погруженность в сокровенную мысль-чувство, выраженную в интонациях удивления, печали, протеста, надежды, — все это в тонком и теплом тембре струнных — вот эмоциональный смысл этого особого сочинения, уникального вообще и в творчестве Слонимского в частности.

Что касается театрализации исполнения, то она заключается в том, что участники ансамбля не сидят обычным квартетом, а, перемещаясь (в основном во время своих пауз) по сцене и залу, время от времени меняют свое местонахождение. Все это тщательно выписано в нотах. Каждый исполнитель играет по партитуре, фрагменты которой раскладываются в соответствующих местах аудитории. Материал в нотной записи организован как бы в «микромизансцены», отделенные тактовыми чертами и пронумерованные.

Если увидеть в этом использовании пространства не цель, а эффект, не эффект, а прием, то станет очевидным, что в самом принципе использования разных точек пространства для дифференциации звучания нет ничего сверхнового. Это и есть антифоны в самом древнем, античном значении этого слова: сопостав-

ление музыкального звучания во времени и пространстве. Принцип этот перешел и в хоровую, и в органную музыку, используется в крупных вокально-симфонических действах; в театре (диалог музыки на сцене и за сценой).

Применение его в камерной музыке действительно ново, как нова и вызвавшая его художественная задача. С одной стороны, здесь сверхтонкое воспроизведение музыкального фольклора — ведь именно так композитор слышал как нетемперацию (четверть- и третьтоны) — во всей ее выразительной сущности, так и антифонность в естественных условиях природного быта. С другой стороны, здесь сверхтонкое проникновение в экспрессию внутреннего голоса человеческой души. Но разве эти направления противоположны? Когда, как не в общении с природой, человек глубже всего познает самого себя!

В 1968 году, когда «Антифоны» появились в контексте эпатирующей левизны общего настроения, трудно было за внешним нонконформизмом увидеть нонконформизм внутренний, как творческую необходимость художника. Сейчас это очевидно.

Общая экспрессивность и в то же время живая звукописная окраска этой музыки основана, тем не менее, на реальном тематизме, хотя и обладающем здесь свойством растворяться в некоей общей сонорности звучания.

Здесь две персонифицированные темы. Одна у виолончели — в основе своей квартовая, хотя не в той прямой диатонике, как в «Диалогах», «Голосе из хора», «Икаре» или «Лирических строфах», а в теневом изломе хроматики. Экспрессия ее усиливается дальнейшими секундо-септимовыми ходами:



Вторая тема рождается у скрипки:



Сдержанно-произнесенная, в малом диапазоне, она, как кажется, генетически связана с важной для композитора лейт-темой, идущей от сольной Скрипичной сонаты.

Появление второй темы отделено от первой довольно значительным действием, которое А. П. Милка делит на три раздела, хотя, думается, его можно трактовать и как одно «действие», внутренне развивающееся, конечно.

Вторая тема, вернее «второе действие» пьесы, основанное на этой теме, тоже весьма развернуто и динамично. Постепенно оно приходит к звучанию в чрезвычайно экспрессивном облике на фоне тремоло и glissando у других инструментов.

Вслед за этой кульминацией наступает своего рода контркульминация на материале первой темы, но не в основном ее виде, а в обращении. Ее квартовость теперь восходящая. Кульминация достигается еще и появлением пуантилистически выпященного, скандированного септимо-секундового тематизма, также развивающего материал первой темы.

Финал-эпилог «Антифонов» — хорал (неожиданной собранностью своего звучания в чем-то родственному окончанию Октета Стравинского) на материале второй темы, приобретшей, как и первая тема, новое качество, звучание более реальное, плотное, мужественное. Здесь композитор резюмирует свою идею не просто образно-фактурно. Он «спрессовывает» ее в небывалой вертикали нетемперированных аккордов, часть голосов которых исполняет четвертитоновые звуки. Лишь самые последние сливаются в акустически чистое созвучие кварты «соль — до» во всех регистрах.

Хотелось бы, однако, еще раз подчеркнуть, что за разнообразием новых для того времени приемов следует видеть не эксперимент, а тонкую и глубокую выразительность.

К сожалению, на протяжении многих лет Слонимскому, как и другим «левым» его сверстникам, приходилось напряженно отстаивать свои творческие позиции, доказывая очевидную истину, что ценность музыки не в приемах, а в образах, которые они создают.

Тяжелым моментом была для него Декада ленинградской музыки в Москве в 1965 году. Сочинения ленинградцев показывали в рабочих записях, предназначенных для обсуждения на свободной камерной встрече молодых композиторов. Однако встречу перенесли в большой зал, наполненный многочисленными представителями старшего поколения. «Польские строфы» и Концерт-буфф Слонимского оказались объектами непримиримой критики с их стороны. Поддерживавшие Слонимского голоса Э. Денисова, С. Губайдулиной и А. Шнитке тонули в «дискуссии», где Концерту-буфф предрекали судьбу преходящего эксперимента, а в пример автору ставилась его же... Первая симфония. Школьная история с противопоставлением Трио — «Царевне-лягушке» повторилась. Следствием углубившейся конфронтации со старшим поколением являлся полемика в печати вокруг Слонимского: анонимная ругань «Голоса из хора» и позитивное научное осмысление стиля композитора М. Е. Таракановым и другими музыковедами.

Не менее тяжелой была борьба за напечатание «Антифонов».

Несмотря на то что их очень высоко ценил Шостакович (но Слонимский в данном случае не считал возможным обращаться к нему за помощью), для издательства печатание нот без штилей и тактовых черт, с указанием маршрутов музыкантов по залу во время исполнения — казалось невозможным. Это было равносильно публикации репродукций с картин художников-абстракционистов, активное неприятие которых было характерным для начала эпохи застоя. Автору пришлось обращаться непосредственно в секретариат правления и в жарком споре доказывать правомерность как стиля сочинения, так и способа его записи. После этого подобные ноты стали печататься.

### «Мастер и Маргарита» (1970—1972)

Мало кто из читающих людей не знает, откуда часто употребляемые теперь слова «рукописи не горят». С того времени, как напечатали «Мастера и Маргариту» М. А. Булгакова, роман читают и перечитывают с неослабевающим интересом.

Слонимский был первым, кто воспринял этот роман не только как явление само по себе, но и как художественный импульс к собственному сочинению. Проблема «художник — искусство — жизнь — смерть — бессмертие» — это вообще одна из устойчивых тем искусства XIX—XX веков. Булгаков решал ее и в «Мольере» и в «Последних днях» параллельно с эпосом создания самого «Мастера и Маргариты», где он нашел художественную форму, почти адекватную философской абстракции на уровне древней духовно-поэтической лирики.

Для Слонимского эта проблема одна из ключевых, и, может быть, даже не столько в творчестве, в сюжетном аспекте, сколько в собственной жизни и ее подчиненности творчеству, проблема всего комплекса его поведения и репутации. Идея этого комплекса заключается в крайне серьезном и уважительном отношении к творчеству других композиторов, к художнику — Мастеру, ответственность за бессмертие его творчества — вот этическая позиция Слонимского, проявляющаяся во всей его деятельности как общественной, так и творческой.

Поэтому сюжет «Мастера и Маргариты» для него — это не вовремя схваченная конъюнктура, а внутренняя необходимость. Парадоксальное тому доказательство — судьба его оперы. Все версии романа: в драматических театрах и балете, созданные позже, живут и здравствуют. Опера Слонимского, осужденная чиновниками от музыки после концертного исполнения первой части<sup>34</sup>, оказалась практически запрещенной и, как бы разделяя

---

<sup>34</sup> Премьера первой части состоялась в концертном исполнении 10 апреля 1972 года под управлением Г. Н. Рождественского в Ленинградском доме компо-

судьбу романа, не печатавшегося почти тридцать лет, около двадцати лет пролежала в столе автора, доступная лишь настойчивым музыковедам. Лишь в 1987 году запрет был снят!

Представляется, однако, что при всей печальности этого положения, при котором наша культура лишалась столь достойного сочинения, время работало на него. Многие в опере, что двадцать лет назад, в силу острой новизны приемов, казалось бы эксцентриадой и воспринималось бы с внешней стороны, сейчас уже прочитывается в самой своей выразительной сущности.

Оперный ли это сюжет? По первому общему взгляду — скорее нет. Обычно снижение фабулы сочинения с глубоким философским подтекстом (напрашивается естественное сопоставление с «Фаустом» Гёте, которое роман Булгакова выдерживает) до оперного либретто обедняет первоисточник. Но особенность этого романа в том, что его фабула в чистом виде выражает его этическую идею и полностью ей подчинена. Поэтому ужатие романа до либретто (как и до инсценировки) тоже имеет самостоятельное художественное значение. Либретто построено преимущественно на ключевых мыслях-фразах, которые как раз остаются в памяти по прочтении романа. Именно их фабульно-этически выделяет читатель в многомерной музыке булгаковского текста. Они афористичны, как истины, заключенные в притчах древней философской лирики.

Музыкальное мышление Слонимского близко литературному мышлению Булгакова. Заботясь прежде всего о смысловой сущности интонационно-тематических образований, он владеет и всеми средствами сюжетного развития музыкальной ткани, подчиненного выпуклой, ясной, наиболее адекватной их подаче и выявлению идейно-философской сути. Именно этому, как и у Булгакова, у него служит неисчерпаемая театральная фантазия, воплощенная в музыкальных образах, его протезизм (если воспользоваться чрезвычайно точным определением многостильности творчества Стравинского, введенным М. С. Друскиным). Этому подчинена и кинематографическая гибкость в раскрытии образов. Отсюда же умение создать не настроение, а состояние.

В каждом музыкально-сценическом сочинении крупного мастера всегда есть свой ключ, тон, интонационный строй. Здесь, вероятно, действуют две силы. Одна — это художественная необходимость внутренней целостности сочинения, которая выражается не только в сквозном развитии образов, но и в том неуловимо общем, что объединяет собой, может быть, даже контрастные портреты. Это заложено и в романе, где есть не только Мастер-Иешуа, но и Мастер-Пилат. Это своего рода излучение, исходящее от главной художественной идеи, которое так или

---

зриторов. Полная премьера, также в концертном исполнении, состоялась в 1989 году в Москве, под управлением М. А. Юровского: 20 мая в Большом зале консерватории и 21 мая в Концертном зале имени П. И. Чайковского. Во всех случаях успех оперы был очень велик.



иначе окрашивает собой все, что вокруг него — сходного и враждебного.

Другая сила — это как бы то внутреннее интонационное состояние, в котором композитор находится в период работы над данным сочинением, и оно — это состояние — нередко распространяется на иные сочинения, написанные в это время. Отсюда, может быть, внутренняя связь между явным и скрытым сюжетами оперы и камерных или симфонических произведений. Это «прорабатывание» идеи в близких по времени сочинениях, сюжетная и тематическая связь, вариантность концепций — творческое свойство Слонимского, так же сходное с Булгаковым.

В опере «Мастер и Маргарита» эта, именно ей присущая, атмосфера ощущается очень явственно. Возможно эту интонационную сосредоточенность дает камерность, возможно, частичное применение серийной техники, вероятно, то и другое. А может быть, как раз в данном случае — это сознательно достигнутая цель, продиктованная самой идеей сюжета: показать сущность человеческих характеров и деяний, независимых от их внешних пространственно-временных облачений. Герой-творец или временщик-предатель — ведь это своего рода биологические типы человеческого общества, которые переходят из эпохи в эпоху, но никогда не перейдут один в другой, подобно тому, как реально не пересекутся параллельные линии. Линии, объединяющие героев оперы, простираются как бы вдоль эпох, и поперечные срезы соотношений человеческих типов в ту или иную эпоху сходны.

У этой оперы есть два свойства, впрочем связанные между собой. Автор назвал ее камерной. Но ее можно назвать еще и «камератной». Она написана так, как писали оперы музыканты из Флорентийской камераты. В основе их музыкальной речи — монодия, сопровождаемая несколькими инструментами. Ее роль состоит в вывлении интонационно-смысловой сущности драматической речи. Поэтому «камератность» оперы — это, конечно, скорее внешний признак главного — монодийности — другого свойства оперы. Разумеется, однако, что монодийность здесь выступает как способ подачи музыкальной мысли и как метод предельного обнажения сущности характеров. Кроме того, это внутренняя художественная необходимость Слонимского, связанная с «антично-экспрессивной» линией (зерно которой «Гильгамеш») его творчества. Тем более что новозаветный пласт романа в романе уже предопределяет его обращение к этой сфере. Интересно, однако, что здесь «античность», «антика» проявляются не в интонационном сходстве с «Гильгамешем» или «Песнью песней», а обобщенно, в самом принципе монодийности.

Драматургию же оперы композитор решает традиционно и даже классично: в ее основе интонационный конфликт музыкальных характеристик и система лейтмотивов.

Однако современный слушатель, несмотря на всю действенность классической драматургии, яркость тематизма и образных характеристик, не выдержал бы и одной части оперы в монодийном стиле, если бы не ультрасовременный антиприем, кинематографичное чередование сцен романа и романа в романе.

В принципе чередование эпизодов из параллельно развивающихся сюжетных линий — обычный прием романистов. Но сам Булгаков трактовал и использовал его очень своеобразно. Если обычно в романах сюжетные линии развиваются в одних временных рамках, то здесь они разделены двумя тысячелетиями, да и масштаб самих блоков, пластов этих сюжетных линий у Булгакова очень крупный, крупнее, чем обычно в романах, оттого и получился «роман в романе». Это его писательская необходимость, средство, которое дает наиболее полное погружение в атмосферу каждой линии, но в то же время и спрессовывание разных эпох в одну — вечность.

Слонимский поступил иначе, внешне даже противоположно. Он участил чередование сцен и эпизодов из обеих сюжетных линий. Сжал их масштаб от относительно протяженных — до совсем коротких. То резко сопоставляя их, то плавно переводя одну в другую; то завершая их, то прерывая в момент действия, он смело переносит на свою сцену приемы, выработанные в киноискусстве.

В контексте этого драматургического стиля по-иному выглядит и камерность-камератность. Они прочитываются как одно из средств для создания условности, свойственной современному театру, подобно скупым, символическим декорациям. А ведь в этом внешнем минимализме условности современного театра не только протест и отказ от театрального «ампира». Главная ее идея — подчинение спектакля раскрытию сущности драмы. Как ни в какой другой опере, в том числе и созданных Слонимским, здесь необходимо слияние с идеей. Это ведь и важнейшее свойство романа (в нем все свойства важнейшие!). Писатель не дает ни описаний внешности, ни имени Мастера. Булгаков, видимо, мыслил категориями создателей античных мифов. Его описание «реальности» по меньшей мере «пуантилистично», не теряя при этом в образной точности. Вместе с тем, заставляя читателя домысливать и воображать, роман, дает такую щедрость зрительного ряда, воспроизвести которую под силу, наверное, только нескольким гениальным кинорежиссерам. На сцене же музыкального театра любые усилия режиссера и художника окажутся тщетными. Поэтому, оставаясь один на один с непсонифицированными психологическими образами, для которых сюжет — это проверка на бессмертие, композитор и музыкальное решение этого произведения нашел в таких жестких формах, которые не дают уйти от сути слов-действий.

И здесь, как ни неожиданно, приходят параллели с музыкальной драмой классицизма, хотя с какой именно: итальянской

оперой-серия, оперным театром Глюка или Моцарта — сказать трудно — любое сравнение будет притянутым или даже в корне неверным. Можно говорить о рационалистическом духе классицистского театра, нашедшем определенные черты воплощения в музыкальной драме.

Сюжетная основа классицистской драмы — это античная мифология, античная трагедия и античная же история на материале героических личностей. Однако разнообразие этических конфликтов между героем (причем героем не как персонажем пьесы, а именно как героической личностью) и обществом, которое дало античное наследие, музыканты воплотили не столько в разнообразии музыкальных образов, сколько в их строгом отборе и концентрированном выражении. В тот счастливый исторический момент, когда интонационное мышление развилось до уровня рационалистической абстракции, они нашли модели обобщенных музыкальных образов, адекватных моделям героических личностей, выявленных ими в античном наследии.

Именно по пути обобщенных непсонифицированных музыкальных образов пошел и Слонимский. Отсюда, прежде всего, лейттемы — завоевание оперы-серия, доведенное до абсолютной драматургической системы у Глюка. Затем, лейттемы, причем намеренно цельные, статичные, не развивающиеся, не разрабатывающиеся. Герой всегда герой, подлец всегда подлец. Это условно-схематичная прямолинейность классицистских образов? Да. Но ведь это и «последняя прямота» правды по счету жизни, смерти и бессмертия. Люди, не предающие истину, — бессмертны. Поэтому Мастер и Иешуа — это два персонифицированных варианта одного непсонифицированного типа личности. Человека, ставшего героем неожиданно для самого себя, оказавшегося перед дилеммой: предать истину и себя — получить жизнь (остаток жизни), не предать — получить бессмертие. Только для героев дилеммы не существует; их путь не задерживается на развилке решений и сомнений, он прямой — в бессмертие.

Остальные параллели домысливаются как в сложившемся пасьянсе. Два уровня предателей: первый — ближайшие, непосредственные, доносчики, не боящиеся запачкаться, — Иуда, Каифа, критики; второй — те, что «умывают руки» — «деятель средней ответственности» (ДСО) — и прокуратор Иудеи — Пилат, он ведь тоже ДСО. Первые — тридцатисребреники, вторые — карьеристы. Доносчики — примитивны, это их суть, они всегда доносчики, у них нет внутреннего выбора. У карьеристов есть выбор. Они знают, что донос есть донос. Знают цену и ему и герою. Они выбирают, смотрят вверх, размышляя, вредит или не вредит данный герой данной власти. В их руках его судьба. Они и решают ее в конфликте «герой и власть». Их выбор — власть. Они подписывают смертный приговор, они не принимают к изданию, они кладут киноленты на полки, они придумывают

клеящие термины: «формализм», «модернизм», «субъективизм» или, здесь, «протаскивание пилатчины» и т. д.: они изобретательны и проворны, метят в цель наверняка. Их имена тоже бессмертны, в вечном проклятье, как имя Дантес.

Следуя модусу сущностного раскрытия идеи, писатель и вслед за ним композитор не варьируют других персонажей: Маргариту, Воланда, Левия Матвея (ему, может быть, с одной стороны корреспондирует поэт Иван Бездомный, становящийся учеником Мастера, а с другой — Маргарита — преданный друг), палача, разбойников, их типы личностей достаточно однозначны и для своего выявления не нуждаются в исторических аллюзиях.

Создавая подобное музыкально-театральное произведение, композитор, конечно, не мог ограничиться только соответствием музыкальных характеристик персонажей. Не мог он также и просто разделить действия двух романов на чередование сцен из параллельно развивающихся сюжетов<sup>35</sup>. Необходимы были и моменты, объединяющие общую драматургию. Ими послужили: с одной стороны, прямые связи, когда чтение страниц рукописи Мастера переходит в сцену романа как прямая иллюстрация. Другим объединяющим фактором более высокого уровня являются кульминации, гребни которых оказываются общими для обоих романов. Таково в начале второй части оперы последование, когда щелканье языками хора, сопровождавшее песенку сошедшего с ума во время казни разбойника Гестаса, переходит в стук пишущей машинки критиков, строчащих разгромные рецензии. А после двух сцен с Мастером: одна дома у него, читающего газету за газетой, другая — в больнице, разговор с Иваном Бездомным — скандирование мужским хором «Пилатчина, пилатчина, пилатчина...» и т. д., переходящее в сцену казни, когда Левий проклинает бога.

Еще более высокий гребень кульминации — в середине второй части, а следовательно, и всей оперы — сцена сожжения Мастером романа — пожар в печи и его сумасшествие, стыкующееся с огненной бурей на Голгофе, закалыванием Иешуа и грозой.

Наконец, высший уровень объединения романов — третья часть оперы, где в сцене Воланда с Маргаритой и Левием, просящих его о Мастере и Иешуа — как бы решается вопрос «на самом верху» о вечном покое и бессмертии героев.

Объединение двух романов в общее действие в третьей части оперы тоже не случайно и подготовлено постепенным сближением параллельных сюжетных линий. Так, после центральной кульминации пожара и грозы вторая половина второй части

---

<sup>35</sup> Синхронностью развертывания двух планов романа, развивающихся параллельно и одновременно, преодолевает композитор их стилистическую разобщенность — справедливо считает А. И. Климовицкий (см.: Оперное творчество Сергея Слонимского. С. 43, 47).

посвящена одной теме — возмездию: распоряжение Пилата зарезать Иуду, отступление — сцена в «Доме Скорби» Мастера и Бездомного — пожар в Доме Драмлита, наконец, большая сцена заманивания и убийства Иуды.

Музыкальная драматургия оперы осуществляется сопоставлением интонационно-жанровых тематических сфер, каждая из которых имеет свой путь, свое развитие, доходящее до большого симфонизированного обобщения в последней части оперы. Они группируются следующим образом.

Темы Мастера, Иешуа, бессмертия, сложная тема совести или беспокойства («И ночью при луне мне нет покоя»), объединяющая Мастера и Пилата и таким образом притягивающая к себе тему Пилата (совести, выбора?):

[Moderato]

Лейттема Мастера



[Moderato]

Иешуа



Я го - во - рил, что рух - нет храм ста - рой ве - ры!

[Moderato]

Тема мучений Пилата



Lento misterioso

Sopr. solo



Как пе - чаль - на и груст - на ве - чер - ня - я зем - ля

[Moderato]

Мастер



И ночь - ю при лу - не мне нет по - ко - я

Если можно как-то сопоставить характер музыкальных тем с человеческими проявлениями, то эту группу мелодических образов можно было бы назвать темы-мысли или даже темы-символы идей. В них есть та смыслово-сущностная краткость и в то же время законченность, которые были свойственны музы-

кальной риторике барокко (заметим, что все в этой опере как-то постигается через XVII—XVIII века).

Пожалуй, эти музыкальные образы неотделимы от додекафонного принципа, который дает, с одной стороны, свойство условности, абстракции, с другой — внутренней индивидуализации, неповторимости, придаваемой им неповторностью тонов.

У них есть определенная парность, сцепляемость. Темы Мастера и Иешуа сопровождаются лейттембром виолончели и объединяются полутоновым интервальным строением (у Мастера есть и четвертьтоны). Но в теме Мастера и большая септима, объединяющая его с темами Пилата, совести, беспокойства.

Парность связывает и темы казни и бессмертия. Пути многих героев в бессмертие пролегают через казнь — физическую или нравственную (или ту и другую вместе), казнь, на которую они идут сознательно, это выбор их, а не палачей. Эти две темы (одна — тень другой) — объединены и начальными расходящимися поступенными интонациями, и дальнейшей их «раскачкой» в большие ходы.

Автономна в опере музыка Маргариты. Хотя в крупном плане можно считать, что к ней как-то примыкает характеристика Левия Матвея. Маргарита, с одной стороны, вырывается из основной музыкальной атмосферы оперы своей женской непосредственностью, какой-то реальностью дневного воздуха и солнечного света, с другой — чрезвычайно органично контрастируя с ней, дополняет ее своей лирической теплотой, фокусируя в себе все элементы распевно-мелодического начала, подразумевающиеся в музыкальной ткани оперы.

Ее тема, основанная на излюбленном Слонимским трихорде в квинте, продолжает музыкальное воплощение образов Виринеи, Икара, второго ахматовского цикла. В ней есть устойчивость внутренней чистоты и убежденности в вечной ценности любви — гармонии земного и духовного.

Мужественность и масштабность Маргариты, может быть, как раз и определяют принадлежность сюжета к мировой героической фантастике, столь тесно переплетающейся с исторической реальностью. (Жены декабристов — уникальная реальность XIX века, однако не мифологизированная, а давшая огромные плоды в реальности женских подвигов XX века!) Да и сама фантастичность романа — прием, парадоксально обнажающий его абсолютный реализм.

Маргарита — живая, воплощенная (во плоти) реальность сюжета, которая связывает символику человеческих и музыкальных образов с жизнью. Излучая дневной свет реальности, она воплощает (превращает в плоть) символику других образов, перевешивая то состояние ирреальности, которое дает эмоциональный колорит предрассветных сцен.

Сопровождаемая терцовыми триольными арфовыми фигурациями, мелодика Маргариты активна, устремленна, полетна:

## Andantino

Маргарита

Маргарита

Мас - тер, ты жив?

Агла *f*

От - зо - вись! Я ре.шила, что те.бя нет, что ты у - мер

V-no I  
*f cantabile*

В ней есть консонансность — в широком смысле слова, как цельность. Сопровождающий образ Маргариты инструмент — скрипка, ясность и внутренняя сила звука которой наиболее адекватны образу света и тепла, человечности Маргариты. Кроме того, скрипка родственна виолончели. В сценах Мастера и Маргариты диалоги скрипки и виолончели являют собой тот бессловесный обмен мыслями и чувствами, который столь важен и неотъемлем в отношениях любящих людей. В нем заключена та тончайшая нить понимания истинной дружбы, которая обладает феноменальной силой, привязывая человека к жизни и к вере в человека.

В словах Маргариты «Кто сказал вам, что нет на свете настоящей, верной и вечной любви!» объединены две высшие духов-

ные и жизненные ценности: любовь и бессмертие. Эта философская символика нашла свое выражение в линии образа Маргариты. Во второй части оперы в ее музыку органично вошла тема бессмертия, став одновременно и темой любви Мастера и Маргариты.

Также от живой речи и непосредственных человеческих чувств идет интонационное решение образа Левия Матвея. Его преданность Иешуа как бы отвечает преданности Маргариты Мастеру. Внутреннее напряжение его интонационного поля также велико. Композитор создал человеческий образ искренний и наивный, бескомпромиссный и философичный. В партии Левия две сферы: речитативная и гимническая. Первая сопровождает непосредственно-событийные моменты, вторая — выражение кредо, веры в истину и ее торжество.

Истина и бессмертие тоже неразделимы. Не случайно этот хорально-гимнический образ, представленный в сцене Левия с Пилатом, получит свое широкое развитие в финале оперы. Борцы за истину достойны бессмертия. Легкое и чистое, простое и возвышенное пение хора с сопровождением органа и других инструментов — все это, кстати сказать, в традициях хоров гениев (добрых духов) оперы-серия, в свою очередь продолживших традиции хора в античной трагедии — словно стелет лунный путь героям, улетающим в бессмертие. Здесь композитор сумел найти интереснейший эффект, сочетающий семантику традиционного западноевропейского хорала со звукописью электронных инструментов, которая на протяжении последних десятилетий столь стабильно сопровождает в кино всю космическую тематику, что уже успела стать семантической. Решив таким образом настроение финала оперы, автор не только избежал религиозно-мистического оттенка, в который очень легко было впасть, но, подобно Булгакову, органично слил его со всеми остальными пластами оперы.

Нужно отметить, что, уйдя от соблазна развить в опере полет Маргариты — образно богатый, но не имеющий отношения к этической фабуле романа, — Слонимский тем самым отказался от создания специальной воландовской заоблачной сферы, решив ее в духе земной условно-цирковой эксцентрики, точнее всего обозначенной возгласом Ивана Бездомного, построенном на до-мажорном трезвучии с до-диезом наверху («Консультант, профессор и шпион»!).

Сами темы Воланда, кота Бегемота и Фагота скорее условно-декоративные, своего рода темы-маски. Дав им облегченно-внешние музыкальные характеристики, композитор тем самым вынес их за скобки основного образно-этического конфликта. Эти темы-маски не развиваются. Однако их эпизодическое появление на протяжении оперы имеет важный музыкально-драматургический смысл. Они являются эмбрионами того огромного гротескового пласта, который впоследствии реализуется в виде



цельного массива в третьей части оперы в картине «Бал у Сатаны». Хотя по своей смысловой нагрузке «Бал у Сатаны» обобщает совсем другую линию — преступников-предателей, доносчиков, палачей. Гости бала — лица «исторические» по отношению к «реальным» героям романа (включая и новозаветных). Здесь Булгаков как бы по касательной выстраивает «аллюзию аллюзии». Используя преимущества обобщенности музыкальной драматургии, Слонимский так же не прямолинейно, но чуть более заметно (по крайней мере для музыканта) связывает сферу сатанинского бала с музыкальными характеристиками критиков, ДСО, членов правления Массолита, Иуды, Каифы, палача-Крысобоя. Их общая основа — принципиально отличная от общей основы характеристик героев-созидателей — ритмизация музыкальной речи, как бы подчеркивающая примитивность и конформность мышления по отношению к интонационно-ритмической гибкости речи героев, символизирующей их внутреннюю личностную свободу.

Грандиозный паноптикум гостей бала, с его феерическим разнообразием колоритнейших персонажей (решенный инструментально, опять-таки драматургически напоминая балеты фурий в операх XVIII века),

[Allegro]  
Граф Роберт  
Tr-ne  


[Allegro]  
Фрида  
Cl.  


[Allegro]  
Барон Майгель  
Legno, C-b. pizz.  


[Allegro]  
Обезьяний галоп  
tutti  


— это прежде всего ритмизованный танец (танцевальная сюита). Пусть его ритмы другие — не простые четно-маршевые как в стандартизованных репликах соответствующих персонажей, а на

порядок сложнее, острые, нечетные, джазово-импульсивные — они тем не менее одной природы (как одной природы четномаршированная сфера враждебных образов Первой симфонии и нечетно-острая ритмика сферы Архонта из «Икара» и враждебных образов Второй и Третьей симфоний). Ритмизация — как основа остинатности — символизирует закодированность конформного мышления и поведения. Открытие этого приема в конфликтном симфонизме Чайковского — Малера — Шостаковича имеет глубокие семантические корни в психологической природе человечества. И для Слонимского это не школьный прием, почерпнутый у классиков, а органическая, как бы заново открытая художественная идея со собственными только ему особенностями применения стандартных и нестандартных ритмов и интонаций.


Последовательность использования в опере сопоставления ритмизованной и неритмизованной музыкальной речи выявлена до конца. Яркий пример тому — ритмизация темы Мастера в момент разрушения его жизни — наступления душевной болезни и сожжения романа. Так же разделены сферы внутри партии Пилата, отражая его двойственность. Его слова «для протокола» — официальная позиция — распеты в духе ура-патриотического марша. Его же обращение к себе самому — вполне экспрессивные интонации со свободной, «квантовой» ритмикой.

Противоречия и терзания совести Пилата еще более мучительны, чем казнь Иешуа. Не случайно именно в его уста — в отличие от романа, — где это произносит Иешуа, — Слонимский вложил кредо самого М. А. Булгакова: «Трусость — это самый страшный порок». Ключевой вопрос вечно неприкаянного Пилата («неприкаянный» — уж не от «непокаянный» ли, которому не отпущены грехи?) «Ты жив? Ты жив? Значит, казни не было?» почти обрамляет оперу. Римский прокуратор, для которого подписание смертного приговора — дело обычное, рутинное, — подписал Иешуа «бессмертный приговор», вполне отдавая себе в этом отчет и обрекая себя на вечные муки, подписав его «со знаком минус» и себе («Помянут Иешуа, помянут и Пилата»).

В двойственных натурах всегда определяющим становится зло. Эта странная гравитация нашла отражение и в интонационно-тематическом движении партии Пилата. Отталкиваясь от стилистики Мастера с их общим «И ночью при луне мне нет покоя», это движение устремляется к центральной оси — смертному приговору — на стилистике, совпадающей с ДСО, и дугой — через распоряжения об убийстве Иуды, компрометации Каифы и диалог с Левием Матвеем — возвращается к теме совести.

С частью такой дуги можно сравнить развитие образа Ивана Бездомного, начавшегося с безликих комично-панических восклицаний в духе деятелей Массолита и пришедшего к интонационно-осмысленным репликам в диалоге с Мастером в «Доме Скорби».

Ровно и однозначно обрисованы критики, Иуда, Каифа. Их музыкальные характеристики гротескны, интонации — принципиально невокальные — речитативно-инструментальные, — не развиваясь повторяются в остинато или имитациях. Их кичливость и самоуверенность переданы в предельно устойчивых и важных ритмоинтонациях, которые, впрочем, тут же дезавуируются «прыгающими» штрихами и разного рода буффонными инструментальными приемами, на которые Слонимский, автор Концерта-буфф, большой мастер.

Совершенно особый, неожиданный и интересный эпизод оперы связан с Низой, подругой Иуды, заманивающей его за город для убийства палачом-Крысобоєм. Решенная в стиле мягкого, обволакивающего и дурманящего рока, предвосхищающая в творчестве Слонимского Экзотическую сюиту и гитарно-симфонический Концерт, на изысканной нечетной 

(хотя и восьмицольной) ритмике с налетом джазовой стилистики (саксофон и блюзовые гармонии), она по первому впечатлению как бы выпадает из общей атмосферы оперы, особенно конца второй части, посвященного возмездию. Однако следующий за этим эпизодом балетный антракт к третьей части «Великий бал у Сатаны» (отметим, что балетный антракт перед третьим актом — тоже традиция оперы-серии. Случайное совпадение?) проясняет замысел автора. Преступник мстит преступнику, убивая доносчика руками палача, отмывая руки, подписавшие смертный приговор герою. Вот подлинная абсурдность ситуации, которая обычно, по привычке, считается актом справедливого возмездия. Этот эпизод по сути своей ничем не отличается от любого из тех, что пройдут в «параде гостей» на балу у Сатаны, например, от того, где Жак, Тофина и граф Роберт усыпляют друг друга. Он предвосхищает и готовит его, связывая как стилистикой, которую «бал» пародирует, доводя до противоположности, так и психологической мотивировкой.

Весьма интересно отметить, что Слонимский пришел к использованию роковой стилистики здесь одновременно с появлением «Jesus Criste Superstar», который, правда, еще не был у нас известен.

Нетрудно увидеть, что использование в Первой симфонии музыки городского быта в конце 50-х, а в «Икаре» вулгаризированного джаза в середине 60-х годов, логично вело композитора и к использованию рок-стиля в соответствующем контексте. Высветлив этот эпизод неожиданно яркими красками, он заставляет искать и найти противоречие между идеалистическим пафосом и грубой реальной примитивностью хорошо знакомого эпизода, уловив его в воландовски неизбывном налете иронии булгаковского текста. Сопоставление же этого эпизода как оригинала с пародией на него — «балом» — помогает ретроспективно убедиться, осмыслить столь важный его подтекст. Но за внешними

поверхностными параллелями (Новый завет и рок-стиль) стоят несопоставимые концепционные различия, даже если искусственно выделить из «Мастера и Маргариты» новозаветный пласт. Если в рок-опере рок — это, прежде всего, общее стилевое решение (со своей внутренней образно-жанровой драматургией), то в опере Слонимского это его прием полистилистики, необходимый ему для создания заостренного и одновременно более емкого образа в сложной концепции.

«Мастер и Маргарита» Слонимского, находясь, как представляется, в ряду крупнейших и значительнейших музыкально-сценических сочинений XX века, может рассматриваться как явление, требующее специального многоуровневого исследования.

## VIII. СИМФОНИЧЕСКОЕ CRESCENDO

1973 год. К этому времени композитор написал сочинения практически во всех традиционных и даже некоторых нетрадиционных жанрах. В Кремлевском Дворце съездов и в Кировском театре шел «Икар», в Ленинграде и Москве — «Виринея». «Мастер» закончен и законсервирован.

К симфонии пока возврата нет. Но оркестр манит к себе принципиально новыми замыслами.

Исчерпаны пока, по первому кругу, основные стилевые сферы: русский крестьянский и городской фольклор, античность, добиблейский Восток, модерн, джаз, своя, — вне стиливых моделей, лирика. Более того, выявлена самая разнообразная их сочетаемость, возможность синтеза. Найден авторский универсальный ключ ко всем сферам, позволяющий подчинить их индивидуальной и целостной, своей единой лексике.

Максимальная плотность «стилевого вещества» заключена в «Мастере». В нем синтез уже проработанного ранее или параллельно: линии античных образов и экспрессивной современности, лирики и гротеска — выраженные в самой разнообразной стилистике — от джаза до додекафонии — все будет продолжать развиваться и позже. Есть и важный росток нового — рок-музыка Низы. Яркая и неоднозначная краска, эпизод неожиданный и пряный, который занял в опере, может быть, даже чуть больше места, чем ему хватило бы в масштабе целого, он, по-видимому, заморозил композитора, осознавшего огромные и неизведанные его возможности для собственного стиливого и концепционного преломления. Музыка Низы проросла Гитарным концертом.

Концерт — это одновременно эксперимент (который, возможно, так и останется единственным в этом жанре), совершенно самоценное сочинение — яркое, красивое, к тому же со своей симфонически-концепционной проблематикой; и путь к новой стилевой сфере, которой будет суждено в значительной мере

определять творчество Слонимского с середины 70-х — до середины 80-х годов, — ренессансной.

Экспериментальная задача Концерта ясна и видна в самом его названии, перечисляющем «героев» пьесы. Соединить то, что казалось несоединимым: симфонический оркестр и бит-группу. Естественно, что речь идет не только о тембрах, но и о музыкально-стилистических возможностях и ограничениях, которые каждый из них в себе несет.

В общем смысле можно говорить о продолжении эксперимента, начатого в Концерте-буфф, но теперь уже не с джазом, а с роком.

Однако данное сочинение лишний раз доказывает, что результат любого манипулирования стилевыми моделями зависит не от их совместимости или несовместимости, а от универсализма и внутренней цельности музыкального мышления автора, способности или неспособности найти единство во внешне не связанных явлениях.

Слонимский обладает чувством, свойством постижения музыкально-стилевого историзма. Пониманием каждого стиля в его особенности, неповторимости, и в исторически закономерной его связи с другими. Он ощущает и заставляет услышать связь времен — через собственную интонацию, через ее искренность и непосредственность, через ее речевую осмысленность, через ее живой ритмический пульс.

В поисках общих исторических корней симфонизма и рока композитор, естественно, пришел к песенно-танцевальной жанровости. Поэтому в качестве модели он обратился к гайдновской симфонии, продолжая и развивая таким образом неоклассицистское направление XX века, к 70-м годам казавшееся уже исчерпанным. Об ориентации на венскую симфонию говорят и названия частей: Сонатное *allegro* (в самом факте вынесения рабочего определения формы в название части уже содержится определенный розыгрыш автором слушателей, так сказать, подмигивающий глаз современника из-под старинного парика), Ария, Рондо. Между прочим, и побочная в первой части имеет ремарку *Quasi menuetto*.

Естественно, опора на классическую модель не свелась к внешним признакам формы. Решающими явились характер тематизма и ладоинтонационная окраска сочинения. Диатоничный тематизм на ладовой основе мажоро-минора — вот общая материя двух стилей. Ясно, однако, что это понятие очень растяжимое и может быть воплощено на самых разных уровнях сложности и степени изобретательности.

Оттолкнувшись от наиболее сложного элемента в стиле рока, каковым является гармония, композитор вольно или невольно нашел ее уровневый аналог, который пришелся в какой-то мере на стиль Бизе и Брамса. Красочные сопоставления, переменность, несущие свет и сочность, — именно так решен гармонический

стиль Гитарного концерта. В этот стиль хорошо вписывается индивидуальный гармонический почерк Слонимского с излюбленным сопоставлением нескольких мажорных созвучий, с его специфическими кадансами, «зонностью». Но самое важное, пожалуй, то, что здесь, впервые после «Трех граций» столь последовательно использована ренессансная окраска гармонии. Впрочем, ее появление именно здесь как раз наиболее закономерно.

Ориентируясь на лучшие, в чем-то программные образцы песен «Битлзов», композитор увидел одну из главных их ценностей — опору на ренессансную английскую и шотландскую балладность. И сделал он это очень вовремя.

В 60-е годы наш стилиевой контекст, звуковая среда интенсивно обогатилась музыкой эпохи Ренессанса и средневековья. Знакомая уже не по единичным образцам в хрестоматиях по истории музыки, а с концертной эстрады — живо, непосредственно, волнующе — эта музыка стала не реликвией, а эстетической реальностью, без которой музыкальный мир человека 70-х годов уже нельзя было представить, тем более что с этого времени она активно заняла свое место в кино и театре, иллюстрируя соответствующие сюжеты. Таким образом, композитор впервые, видимо, воплотил эту стилистику и, может быть, в единственно возможной для оркестрового сочинения такой «полижанровой» форме (остальная его неоренессансная музыка связана со словами).

Интересен и очень привлекателен и тот налет романтизма, который проступает сквозь ассоциации с Бизе и Брамсом. Мелодическая щедрость, ритм испанских танцев, гордые синкопы и упрямые тоникальные кадансы, гитарные испанизмы, улавливаемые в щедрой красками гармонии и очень хорошо сочетающиеся с ренессансной модальностью. В этом искреннем любовании ренессансностью как культом жизнерадостной красоты возникает то светло-идиллическое состояние, которое, кажется, досталось нам в наследство от романтической прозы прошлого века. Да и гармония композиторов-романтиков, ее преемственность, модальность, красочная терцовая сопоставляемость (ведь любованию стариной — то, что в школьной науке о романтизме называлось «идеализацией средневековья») — это, по сути, эстетическое обоснование освоения ренессансной лексики. Не через это ли новое обращение к ренессансности, в частности, и проявился в современности тот самый дух романтизма, который предугадывал композитор и о котором он часто говорил в то время? Не случайно захлестывающая жанровая танцевальность Концерта заставляет вспомнить и шубертовские симфонии и глинкинские увертюры.

Вообще этот Концерт дает самые неожиданные векторы ассоциаций. Так, брамсовская вязко-гармоническая вторая часть — Ария ми мажор (кажется, словно от ми-мажорного его Интер-

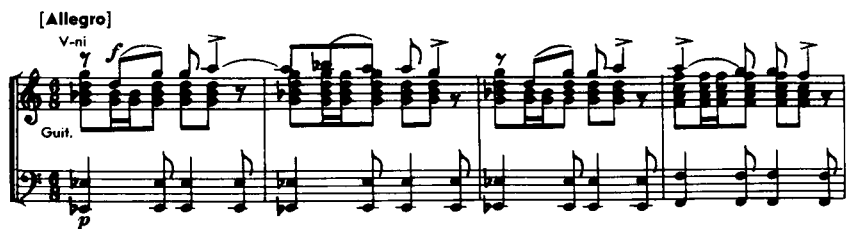
меццо) своим струящимся гармоническим светом заставляет вдруг подумать о «Ромео и Джульетте» Прокофьева. Словом, здесь Слонимский как бы наследует уже определенные традиции в стилизации Ренессанса, созданные в XIX и XX веках, хотя подчеркнем, что все это на уровне тончайших ассоциаций. Его авторская интонация, которую невозможно упрятать ни под какую стилизацию, пронизывает все восемь тем-мелодий (по три в крайних частях и две в средней).

Как соотносятся между собой темы-образы? Консонантно (в широком смысле слова), в соответствии с общим тоном самой музыки, — жизнелюбия и жизнерадостности. Концерт этот, можно сказать, бестеневой, хотя легкий налет мужественной меланхолии во второй и третьей частях может быть трактован и не как просто контрастная краска, а словно бы оставляет за собой право иного, более сложного, с элементами конфликтности — понимания.

Все части строятся по принципу развития, сопоставления и последующего объединения контрастных взаимодополняющих тем.

Концерт начинается с шутливой, ярмарочно-зазывной темы у засурдиненной трубы, отдельные фразы которой перекликаются с танцевально-рифмованными ответами струнной группы.

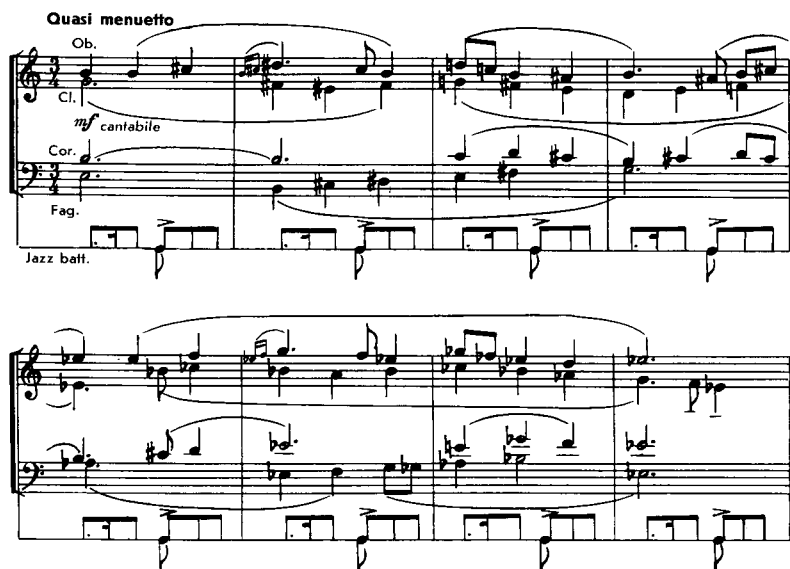
Атмосфера праздника, массового веселья, стихии танца создается сразу же благодаря резкому сопоставлению с новым материалом, который как бы вырывается с собственной середины и не дослушав до конца предыдущий эпизод. Новая тема, режиссерски поданная столь непосредственно и смело, это и есть главная в сонатном *allegro*:



Тема у скрипок, аккомпанемент у ритмической гитары, бас и подголоски у других инструментов. Участие саксофона придает еще и оттенок джазовости. Функции и соотношения фактурных элементов с каждым новым проведением меняются, обнаруживая полную их совместимость, давая радость совместного музицирования. Фортепиано, саксофону и ритм-гитаре постепенно предоставляется все больше импровизационных участков.

Побочная тема в виде менуэта — на  $\frac{3}{4}$  по контрасту с  $\frac{6}{8}$ , причем менуэта не классического, а барочного, тоже напоминающего прокофьевскую стилизацию в «Ромео и Джульетте», подана скорее как полифонизированный хорал деревянных

духовых. Светотени мажоро-минорной терции (настоящее итальянское «кьяроскуро») — хроматизированных подголосков — все это подчеркнуто стилизовано под старину. Основной ритм первой части, однако, не исчезает, а в полиметрическом соотношении с менуэтом продолжается *piano* у джазовых ударников. Все это, между прочим, напоминает о том, что одновременное появление в 60-е годы рока и «ренессанса Ренессанса» не случайно (как одно из наблюдений можно заметить, что оно принесло с собой моду на неоклассицизм в одежде: жабо, парики, пражки, мини-платья в виде камзолов — причем все это как атрибуты молодежного рока).



В разработке естественно взаимодействуют все три темы, при этом менуэтная переводится в масштаб двух других, на  $\frac{6}{8}$ , меняя не только метр, но и стилизованный облик (у солирующего саксофона). Там же с первой темой происходит обратное превращение, она дается в увеличении, то есть на  $\frac{3}{4}$ , как менуэт в экспозиции.

Сочетая все три темы в самых разных вариантах — как по горизонтали, так и по вертикали, — композитор, однако, этим не ограничивается. В разработке, с блеском демонстрируя свое полифоническое мастерство и неистощимую изобретательность, он соединяет главную с побочной (уже в первоначальном метре), причем каждая из них дана в каноническом проведении. В репризе главная тема приобретает качественно новое звучание благодаря туттийному объединению всех тембровых групп оркестра. Не навязывая слушателю дословного повторения материала экспозиции, композитор шутиливо оставляет от побочной лишь



один, первый восходящий мотив у хора медных за пять блестяще глissандирующих тактов, завершающих первую часть.

Во второй части — Арии — композитор словно любит тематическим материалом и возможностями его жанровых превращений:



Так, экспонируя первую брамсовскую тему в возвышенно-благородном облике *cantabile* у струнных, он затем передает ее флюгельгорну с валторной в сопровождении импровизирующих гитар и ударных. Певучие синкопы мелодии, которые в аккордово-подголосочной фактуре звучали как задержания, теперь приобрели блюзовый характер. Интонации славянской пентатоники соответственно переосмысливаются в негритянскую. Завершает первый раздел сложной трехчастной формы, в которой написана Ария, реприза темы у струнных.

Средняя часть формы — си-бемоль-минорный эпизод, шествие-марш. В нем, в отличие от струнных и битгруппы части «А», заняты деревянные духовые и битгруппа.

Маршевая тема проходит у гобоя, саксофона, у флейты, гобоя и кларнета вместе, наконец, у тромбона, затем передающего ее трубе. С каждым новым проведением сопровождение приобретает все большую насыщенность подголосками, хотя прямого соответствия динамическому нарастанию композитор не дает. Он приберегает его для репризы всей части. Реприза динамическая. Давая тему только струнным, композитор надстраивает над ней гармоническую расшифровку у ритмгитары и фоново-подголосочный пласт у деревянных духовых на уменьшенных мотивах маршевой темы средней части.

Интересно, лаконично, до масштаба символов решает композитор коду этой части. Он утверждает ее первую тему в до мажоре, *fortissimo* у струнных — всего в двух тактах, после чего досказывает ее как бы от автора, почти речитативом виолончели соло. А вслед за последним ее мотивом-вдохом проводит темумарш в характере *cantabile dolce*, распределив ее мотивы по тактам между флейтой, флейтой пикколо и гобоем и переосмыслив ее второй мотив из решительно-энергичного тоже в интонацию-вдох. Так, истаявая, заканчивается вторая часть Концерта, неся в своем настроении нотки внутреннего авторского беспокойства.

Зажигательным, сверкающим вихревым потоком пронесится Финал-рондо в характере быстрого блюза. Музыкальный материал его лишен той стилиевой двойственности, которая отличала две предыдущие части. Он однозначно «легкожанровый» — по

мелодике, гармонии, тембру. Но, пожалуй, джазовый колорит здесь преобладает над роковым. Большую роль в нем приобретают солирующие духовые, фортепиано.

Тема рефрена, хотя и в размере  $4/4$ , но столь изощрена по ритму, что включает в себя характерную ритмоинтонацию главной темы первой части, что является одним из объединяющих цикл факторов.

При том, что в развитии формы финала большую роль играют разработочность и импровизационность, на первом плане остается «сюжетное» сопоставление тем. Так, наряду с темой рефрена важна и певучая, характерно джазовая, построенная на септаккорде тема, приобретающая значение побочной и превращающая таким образом форму в рондо-сонату.

Композитор много работает с ней, уменьшая ее сначала до движения четвертями, а затем и восьмыми, превращая ее в конце концов в подголоски к теме рефрена.

Интересен срединный эпизод финала — фа-минорная маршевая тема у тромбона — близкий отзвук средней темы из Арии и контрастирующий всей остальной музыке финала.

Драматургическая острота момента усиливается неожиданной в контексте всего тембрового развития Концерта каденцией фортепиано, где в виде настойчивой токкаты разрабатывается сначала эта маршевая тема, а затем и побочная.

Как видим, обе маршевые темы — из второй и третьей частей — основаны на квартсекстаккорде. Нетрудно заметить, что такой же остов имеет главная тема первой части. Это второй тематический фактор, который служит объединению цикла.

Что касается заключительного проведения рефрена, то, как того требует логика симфонической драматургии, оно отдано симфоническому tutti. Следуя же логике данного произведения, композитор воспроизвел здесь контрапунктические приемы первой части, объединив обе темы: рефрена (у скрипок и флейт) и побочный (у трубы) в вертикали. И даже это он сделал варьированно. Первый раз в цифре 78 побочная идет четвертями, второй раз — в цифре 80 — восьмыми.

Сюрприз, вывод, снятие маски, развязка пьесы ожидают нас в коде. У полного tutti звучит тема, которую мы воспринимаем как тему рефрена в увеличении. На самом деле это тема Арии, которая, как оказалось, очень похожа на блюзовую тему Рондо.

Вот так, в высшем обобщении, доступном только симфонизму, проявляется здесь главная идея — основы и единства мелоса как уникального и универсального языка музыки, независимо от эпох, стилей и жанров.

В начале 70-х годов композитор был абсолютно убежден, что симфоний он больше писать не будет. Это исторический факт. Зафиксировано в интервью. В основе такого убеждения, по-

моему, был тогдашний особый дух — поиска, эксперимента, всеохватности, универсализма, что очень свойственно музыкальному искусству (да и не только музыкальному) того периода в целом.

Не настраиваясь на создание новой симфонии, композитор, тем не менее, явно чувствовал ностальгию по оркестрово-драматургическим замыслам, что проявилось, в частности, и в создании Концерта. Ясно, однако, что он и в них не мог идти по проторенному пути, его интересовали всевозможные формы синтеза казалось бы не сочетаемых явлений музыкального искусства. Один из них он нашел в «гитарно-симфоническом» Концерте, другой — в «Драматической песни».

Что же в ней?

В 60-е годы в советской культуре — как в художественном творчестве, так и в искусствознании — возник широкий и серьезный, ставший теперь уже стойким, интерес к древнерусской культуре во всех ее проявлениях. С одной стороны, это появление фильма «Андрей Рублев». С другой — громадный разворот фронта работ по восстановлению, изучению и пропаганде памятников древнерусского искусства: от реставрации соборов и фресок — до собирания, расшифровки, изучения и исполнения памятников древнерусского певческого искусства.

Если говорить о том, что Слонимский первым обратился к претворению мелодики знаменного распева в академическом творчестве, то это будет справедливо только по отношению к современности. Потому что Рахманинов, до него Римский-Корсаков и Мусоргский, а еще раньше Бортнянский открывали, каждый для себя и в уникальном творческом ракурсе, эти возможности. По-новому и по-своему это сделал и Слонимский.

Персоналифицировав данную тематическую сферу (в широком смысле, как единый емкий образ-символ), он наделил ее глубоким художественным и этическим смыслом. Последний выявился в сопоставлении с контрастным образом: как бы персонифицированным, некоей не имеющей ни традиций, ни корней, ни притяжения абстрактной силой, раскрывающей свою разрушительную сущность.

Как справедливо отмечает А. П. Милка, композитор здесь развивает образно-тематическую конфронтацию, разрабатывавшуюся ранее в «Диалогах», «Антифонах», «Икаре». Однако он решает ее на несколько ином интонационном и жанровом материале и соответственно в ином масштабе музыкального времени и звучания.

Опираясь на конкретные темы знаменных распевов (редкий, чуть ли не уникальный образец прямого цитирования в творчестве Слонимского), композитор создал образ не самого русского средневековья, и даже не старины вообще, а образ константной вневременной *ц е н н о с т и*, которую составляет знание и понимание своего прошлого, драматической истории Родины.

Почему именно старина вызывает у нас особо щемящее патристическое чувство — вопрос интересный, сложный и вроде бы выходящий за рамки музыковедческой работы.

То ли с высот цивилизации и комфорта мы жалеем наших предков, выживавших в невероятных для современного человека условиях? То ли как-то по-особому уважаем памятники старины как единственных свидетелей суровейших испытаний духа, доблести, жизнестойкости своего народа — всему, о чем зная по книгам, мы верим лишь полуосознанно? А может быть, соприкася с ними и домысливая связь времен и поколений, мы уважительнее относимся к себе, ощущая себя не только в том конкретном времени, в котором мы живем, а в контексте своей истории? И что за феномен «культурно-историческая память народа» — может быть, все вместе взятое?

Звуковой облик, который Слонимский нашел для главного в этом сочинении образа-символа, чрезвычайно оригинален и экспрессивен. Его оркестровая фактура во многом трактована сонорно. А гармоническая вертикаль образуется как бы путем спрессовывания поступенно-секундовой интервалики знаменного тематизма, диссонантной линейности строчного многоголосия (XV века) и специфической для гармонии Слонимского «зонностью», которая здесь производит кластерный эффект колокольных обертонов. Все это вместе дает сильное, почти зрительное ощущение бескрайнего пространства, беззащитного в своей открытости, сурового в своем могуществе, где одинокие горы, увенчанные церквушками с золотыми куполами, так далеки друг от друга, что звон одной из них тает в пути к другой и сливаются они лишь очень-очень высоко, обволакивая Россию нежным, трепетным и прозрачным звуковым покровом.

Особую роль здесь играют медные духовые. В их тембре и сильный голос, «вечный глас», и колокольность. Колокольность, кстати, придается и непосредственным эпизодическим участием вибратона, ксилофона, колокола.

Необычайно легкое здесь «дерево», отдельными щебечущими попевками привносящее в это сочинение дух «Рассвета на Москва-реке», который, конечно, вспоминается, прежде всего, в связи с «Хованщиной» и ее пафосом старообрядчества вообще.

Сущность интонационно-образного конфликта «Драматической песни» заключается в сопоставлении знаменной диатоники и модальности — с додекафонией. Додекафония у Слонимского бывает очень разная, в том числе и диатоничная и с явным ладовым наклоном. В зависимости от этого определяется и «положительная» или «отрицательная» роль воплощенного ею образа-символа.

Здесь, в контексте уже развернувшегося во времени звучащего образа родной старины и всей гаммы связанных с ним чувств, додекафония — хроматизированная, пестро-интервальная, жестко ритмизованная, заполонившая все регистры — соз-

дает образ-антипод, враждебный, отталкивающий, агрессивный. Коллизия разворачивается, казалось бы, на более широком, чем в камерных сочинениях, временном «пространстве» — в одночастном симфоническом сочинении, хотя по времени «Драматическая песнь» вдвое короче «Диалогов» и несколько короче «Антифонов». Очевидно, ощущению масштабности способствует не столько само время, сколько объемность звучания в сочетании с протяженностью тематических образований.

В этом тематизме, родственном, кстати, Скрипичной сольной сонате, есть упрямая, самодвижущаяся, механистическая сила. В ее повторяемости как бы откладывается, отливается жесткая форма, самой своей жесткостью, замкнутостью и регламентированностью противоположная свободной пространственности главного образа.

В драматургическом развитии событий Слонимский здесь театрально-традиционен, а точнее сказать, классически-симфоничен. Додекафонный образ подан как разработочный эпизод сонатной формы. И последняя его фаза, за которой должна следовать развязка событий, становится ареной борьбы. Здесь появляется боевитая тема в духе бородинско-богатырской героики, как бы разгоняющая злое наваждение, и на расчищенном пространстве начинается длительная песнь. Ее мелодика, полнокровная своим внутренним напряжением поступенной интервалики, ее красивая и терпкая гармония, образующаяся вязкой линейностью и какой-то естественно-природной, как необработанный самородок, «зонностью», мягкий антифон-диалог хоралов у струнных и меди, — все это текучее и объемное, как Волга, движение обладает удивительной силой воздействия, обволакивая и уводя за собой поющую мысль.

Слонимский никогда не ставил точку там, где ее первый раз можно ожидать после кульминации-утверждения. Ему всегда нужна еще кульминация-обобщение, кода.

Начинаясь как новое разработочное «борение» (по Н. П. Дилецкому, теоретику концертно-хорового партесного письма), в котором участвуют и богатырская тема, и додекафонная, и сонорный кластер, служивший в начале своего рода пейзажем для главной темы, — кода «закипает» в неистовой алеаторике у дерева и струнных, основанной на додекафонной теме, и взрывается, заливаясь солнечным светом в проведении главной темы у хора медных.

Богатырская, непобедимая, терпко-суровая, со специфической «слонимской» мажоро-минорной терцией, с ушедшей в пласт бурлящего фона додекафонной алеаторикой (подобный прием автор использовал в финале Первой симфонии, растворив «враждебные» темы в фон, сопровождавший главную тему) — она теперь становится образом широчайшего, как все русские реки вместе, потока песни — души народа.

«Драматическая песнь» подлинно симфонична, подобно пер-

вой части симфонического цикла с центральной смысловой нагрузкой, имеющей самостоятельное значение.

Это произведение, как представляется, стоит среди симфоний в комплексе с Концертом, написанной несколько позже «Праздничной музыкой» для балалайки, ложек и симфонического оркестра и Симфоническим мотетом, образуя некий самостоятельный цикл.

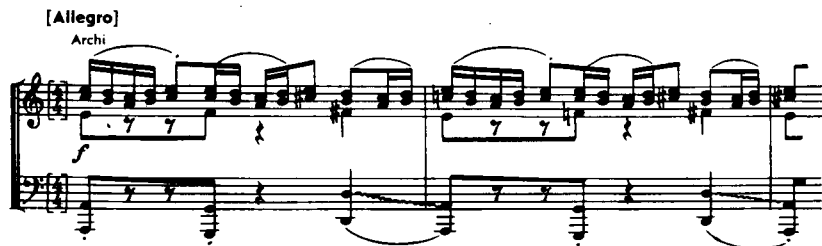
Вместе с тем каждое из этих сочинений и связанных с ними задач разовьется в той или иной из последующих симфоний. Если Концерт для симфонического оркестра, ансамбля электрогитар и солирующих инструментов протягивает ветвь к Седьмой симфонии, то «Драматическая песнь» — к Шестой и Восьмой, основанных в принципе на материале и образной системе древнерусского певческого искусства. «Драматическая песнь» открыла одну из ключевых художественно-этических линий творчества Слонимского.

«Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра (1975) появилась в весьма неожиданной последовательности после «Песен трубадуров», написанных в тот же период. Тонкая камерная стилизация старины — и яркий бросок в современность. Тем не менее ее появление вскоре после предыдущего произведения вполне объяснимо, если сопоставить характер и дух этих сочинений. Атмосфера дневного площадного веселья, запечатленная в «Интраде жонглеров» и варьирующих ее номерах, создающих основной фон ренессансного произведения, перенеслась в древний русский городок наших дней. Еще живой инструментальный фольклор и марш, популярная классическая лирика и острый современный эстрадный ритм — все, что можно услышать в праздник на улицах российского города, нашло здесь свое место.

Нетрудно увидеть два еще более очевидных истока этого произведения в творчестве Слонимского. Первый — это Карнавальная увертюра, тоже одночастное праздничное сочинение, яркое, многотемное, запечатлевшее живую, стремительную смену контрастных образов. У них даже есть некоторая общность в ритмике и строении тематизма некоторых образов. Второй — Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов. Здесь, исходя из одних только названий, бросается в глаза сходство композиторских задач: совместить симфонический оркестр и его музыку с неакадемическими музыкальными инструментами и их музыкой. Понятно, что поле совмещения здесь совсем иное, чем в Гитарном концерте, поскольку, как и там, здесь тон задают солирующие инструменты, диктующие стилистику. Если для Гитарного концерта полем совмещения стилистики выбрана западная романтическая классика, то здесь — русская и советская классика в жанре праздничных увертюр.

«Праздничная музыка» написана в форме сонатного *allegro*. Это, впрочем, не мешает, а даже помогает воплотить в ней драматургическую сверхзадачу: резкую и частую смену многих образов, выраженных в небольших самостоятельных темах. Это «кинооператорский» прием, цель которого — запечатлеть динамику многолюдного гулянья в неожиданных и резких сопоставлениях. В таком замысле особой заботой композитора, конечно, является цельность сочинения, которая подвергается опасности с двух сторон: проблемы жанрово-стилевой совместимости и «кадровости» (термин М. С. Друскина применительно к музыке С. С. Прокофьева). Можно думать, однако, что сама постановка второй задачи помогает решать первую. Заданная замыслом сочинения жанровая пестрота, как сюжетное условие, снимает барьеры между жанровыми «сословиями», демократизирует музыкальное «общество». Это общий праздник. И все же у него есть главный герой, неутомимый и темпераментный балалаечник, голос которого почти не умолкает и слышен на всем гулянье, то ближе, то дальше, а иногда он является как бы главным объектом внимания, и звучат только его каденции.

Любопытно, что хотя солирующая балалайка имеет целую группу своих тем-наигрышей, которые в разное время и в свободной последовательности вливаются в музыкальную ткань, ее музыка находится за пределами сюжетно-драматургического развития собственно сонатной формы. Каждая из них развивается как бы в своей собственной плоскости, но наложения балалаечных наигрышей на сонатный каркас симфонического действия носят «мирный» характер, показывая свою совместимость. Разумеется, ключ этой совместимости находится в тематизме главной партии, который, не имея сколько-нибудь прямого сходства с тематизмом солирующей балалайки, генетически восходит к русской плясовой музыке, продолжая традицию ее симфонического претворения Чайковским, Римским-Корсаковым, Стравинским, Шостаковичем:



В том же русле ассоциаций с русским симфоническим наследием находится типично «увертюрная» привольно-распевная побочная тема, получившая наиболее полное свое раскрытие в репризе.

Однако балалаечным и увертюрно-сонатным планами сюжетное содержание «Праздничной музыки» не исчерпывается. В ней есть еще ряд эпизодов со своими героями. Самый яркий из них — фанфарные попевки трубы. Как и балалаечная партия, они обособлены и независимы. Возвещая тот или иной поворот в действии, появление новых тем-образов, они придают партитуре особый блеск, являясь основными носителями праздничного настроения.

«Второстепенный», но важный персонаж «Праздничной музыки» — марш. Как праздник не обходится без марша, так и пьеса много потеряла бы в своей динамичности без острого и легкого марша, выполняющего здесь функцию заключительной темы. Как и на других темах сонатного *allegro*, на нем лежит печать симфонического наследия, в данном случае, может быть, можно провести линию от тематизма Первой симфонии Шостаковича.

Любопытен эпизод в конце разработки, где на кульминации у балалайки появляется ритм  $\frac{3}{8} \frac{2}{8} \frac{3}{8}$ , близкий как к роковому из Гитарного концерта, так и «жонглерскому» из «Песен трубадуров». Кипучая стихия ритмической переменности внутри такта в сочетании с остинатной повторяемостью структуры самих тактов объединяет собой все свои истоки в доминирующем ощущении современности, сегодняшнего пульса жизни.

Как всегда у Слонимского, в разработке и репризе используются не только тембровые преобразования тем, но и всевозможные их полифонические соединения, придающие музыкальному действию многоуровневость и щедрую красочность звучания.

В середине 70-х годов тяга к серьезным симфоническим замыслам, видимо, все больше овладевала композитором. Каждая ступень в постижении того или иного способа музыкального мышления должна была найти обобщение и закрепление в симфонизме как в высшей его форме.

Само название Симфонический мотет звучит в духе типичной для тех лет едва заметной рисовки: в силу своей уникальности, а также объединения в нем ранее не сочетавшихся жанров, принадлежащих не только к разным эпохам, но и к разным системам музыкального мышления. Тем не менее это действительно симфонический мотет, причем не *Kunststück* ради самого себя, а живое сочинение, созданием которого автор не только продемонстрировал свое феноменальное мастерство и гибкость музыкального мышления, но воплотил и глубокий художественный образ на магистральной линии своего творчества.

Взяв за основу тематизм, обобщающий исконные черты русской песенности, в котором смыкаются и народно-эпические, и церковно-певческие элементы, и крестьянская лирика, и раскрыв его громадные драматургические и художественные возмож-



ности в симфонизированной и насыщенной полифонической форме, Слонимский продолжил и успешно увенчал усилия ряда русских и советских композиторов в реализации мечты Глинки «связать народную песню с фугой узами законного брака». Многие из этого уже было сделано в «Драматической песне».

Но кроме этой глинкинской линии Симфонический мотет фокусирует и другие. Во-первых, он продолжает линию высшего оркестрово-полифонического мастерства, которая идет от Концерта-буфф. В этом смысле Симфонический мотет — непосредственная подготовка вершины этой линии во Второй симфонии, написанной годом позже, идеи которой, видимо, подспудно уже вызревали в это время.

Второе, также ведущее к Второй симфонии, это новый метод тематической работы — проращение тематизма, метод, почерпнутый композитором из тех источников, которые он тогда разрабатывал: крестьянское многоголосие, знаменный распев, западноевропейская традиция хорового многоголосия. Как бы ни различались генетически, интонационно-семантически, жанрово все эти три источника — их роднит вариантно-попевочный способ организации музыкального движения. Применяв его к синтаксически более крупным тематическим образованиям в соответствии с европейским симфоническим мышлением, Слонимский нашел не столько удобный для себя алгоритм, сколько — и это главное — формообразующий эквивалент своему интонационному мышлению, в котором соответственно сочетаются элементы этих источников с мелодическим мышлением русского советского композитора второй половины XX века.

Что касается мелодизма Слонимского, то его исключительная по многообразию своих составляющих емкость обогатилась в Симфоническом мотете новым источником, пришедшим в него из написанных годом ранее «Песен трубадуров». Свежая и непосредственная ренессансная пятидольность, своего рода «ритмическая модальность» в сочетании с диатоничностью интонационно-ладовой структуры, найденная там как стилизация, оказалась очень близка мелодическому мышлению композитора и прижилась в нем, сроднившись с его русской интонационностью, тем более что в «русско-стравинском» тематизме Концерта-буфф (Импровизация), в «Диалогах» и «Икаре» импульсивная и особо внутренне активная пятидольность уже прочно заняла свое место. Но в Симфоническом мотете и особенно, продолжая его, во Второй симфонии пятидольность приобрела именно ту лирическую светлую мягкость, которая пришла в творчество Слонимского с «Песнями трубадуров».

Сочинение строится, как обычно у Слонимского, на интонационно-образном конфликте нескольких тем. Темы здесь, естественно, сгруппированы, поскольку родственны и выросли одна из другой, образуя своего рода тематические семьи или сферы.

Главная тематическая «семья» состоит из четырех тем. Первая,

основанная на терцовой попевке, могущая принадлежать любой жанрово-семантической среде, подана в богатырски-эпическом облике в тембре медных:



Вторая тема — мягкая, гибкая, проходит у всех деревянных:



Третья тема, ритмически еще более дробная, чем вторая, накладывается многослойным (с имитационными вступлениями) пластом на уже объемный полифонический ансамбль из предыдущих тем.

Таким образом, с первых же минут музыки слух постепенно, но быстро погружается в вязкое полифоническое многоголосие, все линии которого гетерофонно сцеплены и мелодизированы мягким поступенным движением. Более того, как бы продолжая мыслить узорчатым мелосом трубадуров, композитор наполняет мелодические линии мелизматикой: форшлагами, трелями, группетто. И лишь когда все деревянные духовые инструменты оркестра влились в этот ансамбль, и все возможности заполнения вертикали исчерпались, вступила у скрипок, подхваченная вскоре другими струнными, четвертая тема. Синтезируя в себе первую терцовую попевку из первой темы, восьмушечную гибкость и свободную ритмику с включением пятидольности из второй, динамику и устремленность из третьей, — четвертая тема берет на себя функцию главной. Теплый, не употреблявшийся еще в сочинении, тембр струнных, тоже как бы возвещает появление главного героя. Соответственно и время, отведенное этой теме, ее раскрытию и красочному тембровому варьированию — превосходит ее предшественниц.

Слух привыкает к диатонической поступенности горизонтали. Давая кое-где тему в терцовом или квинтовом ленточном удвоении, композитор одновременно и уплотняет фактуру и направляет ассоциации слушателя к старейшему типу многоголосия — органуму. Складывается образ эпически отстраненной чистоты, простоты, устойчивости.

Резкая, как древний воинственный рев рога, раздается из правой кулисы низкая тема тромбона. Простовато-неуклюжая, с прямолинейной ритмикой и неустойчивым тритоновым очертанием, сопровождаемая странными синкопированными прыжками через несколько октав у скрипок, — она создает образ контрастный,

выдает настороженность, ожидание враждебности. Ей вторит второй тромбон из левой кулисы, а затем и валторны в терцию, доносящиеся из центра сцены позади оркестра. Словно восприняв воинственный сигнал, окруживший оркестр, деревянные духовые пришли в движение, подхваченное фортепиано, ксилофоном. Новую тромбоновую тему стали проводить струнные. Она же в уменьшении превратилась в подголосок. Именно в этот момент сумятицы, беспокойства и неустойчивости у тромбонов появилась главная (четвертая) тема Симфонического мотета, в контрапункте с тритоновой. Их короткое совместное проведение привело к совершенно неожиданному, врывающемуся как смерч эпизоду *Allegro drammatico*. Этот эпизод раскрывает свое интонационно-тематическое существо противоположным образом. Его довольно короткая тема, родная сестра додекафонной темы из «Драматической песни», как бы сбегает сверху по пассажам шестнадцатыми от флейты-пикколо до кларнетов (в коротких имитациях), после чего укрупняется у ксилофона восьмыми и у тромбонов — четвертями.

Далекая, казалось бы, от главной темы, она, тем не менее, имеет конструктивно общие с ней черты: первоначальную терцовую попевку и вкрапленную пятидольность.

В процессе развития этого эпизода его фактура расслаивается. Дерево и струнные постепенно переходят на алеаторическое движение на основе этой же темы, а медь утверждает ее (в еще большем увеличении) в типично имитационно-мотетном построении. Все движение устремляется к кульминации, которая фиксируется на тремолирующем унисоне фа.

И вот в тритон к нему, от си *Moderato cantabile* возвращаются главные темы произведения. Сначала четвертая у струнных, затем вторая у дерева. Их долгий «дуэт согласия», однако, не безоблачен. Его сопровождает та же педаль фа у арфы, создающая все время тритоновое тяготение, и сама тритоновая тема в виде прячущейся тени (*pizzicato* у контрабаса и тихое *marcato* у ксилофона). Возвращается, зловеще мелькая у дерева, тритоновая тема в своем облике подголоска. Обстановка и соотношение сил меняются. На первый план выходит то тритоновая тема, то додекафонная, а главная, словно уклоняясь от ударов, звучит то в обращении, то в ускорении движения. Конец этой борьбе кладет появление у полного хора медных первой темы мотета, которая теперь на протяжении всей, не малой для такого сочинения коды, повторяется, не сдавая своих позиций, хотя в сопровождающих ее пассажах, контрапунктах, подголосках — отнюдь нет единства. Наряду со второй и третьей темами в пассажах, колюче выкрикивает свое пунктирный подголосок тритоновой темы, но ничто не может помешать победному утверждению первой темы в *fortissimo* ре мажора.

В Симфоническом мотете много общего с «Драматической песнью»: в тематизме, драматургии, фактуре, формообразова-

нии. В нем та же концентрированная симфоническая идея. Но у этих сочинений разные настроения и образы, разные «интонационные поля». В «Драматической песни» есть свободная разноплановая кинематографичность, в Симфоническом мотете — почти зримо-рельефная театральность, идущая не только от симфонических, но и от камерных сочинений композитора.

Для творческого пути Слонимского крутые и неожиданные повороты в образно-жанрово-стилевых типах сочинений давно стали нормой. Но нормой не потому, что так оно есть и мы к этому привыкли, а потому, что через некоторое время следующие сочинения дают некие новые стиливые синтезы, и контрасты предыдущих произведений выстраиваются в логичный и целенаправленный путь. Именно поэтому оригинальное камерное сочинение Экзотическая сюита для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных, написанное в том же 1976 году, воспринимается несколько по-разному в контексте и вне контекста творчества Слонимского. Вне контекста это в полном смысле слова экзотическая сюита, где сквозь улыбку представлений европейского человека на стыке джаза и рока воспроизведены три картины из жизни, может быть, племени, живущего в наши дни по своим древним обычаям: «Заклинание», «Любовный плач» и «Пляска с бубном».

Картинки эти сделаны со всей мелодической яркостью и темброво-фактурной изобретательностью, которые свойственны Слонимскому. Так, «Заклинание» построено на сочетании оstinato семидольного мотива и заклинательной узкозвукорядной темы:



Совмещая африканско-фольклорный исток джаза с современным обликом рок-н-ролла, композитор как бы сталкивает их, гротесково обнажая общие родовые признаки двух разделенных временем и условиями бытования сторон одного явления. Экспонируя эти два элемента — оstinato и тему-заклинание — у скрипок, он постепенно «материализует» их звучание в тембрах гитар и саксофона, разогревает движение, усиливая роль ударных и вводя все больше импровизационности.

«Любовный плач» имеет особенно комический эффект. Слонимский использует арсенал своих монодийно-плачевых тем — и античных, и фольклорных, — включая межполутоновые интонации. Однако в типично роковых ритмах и тембрах плачевые темы звучат гротесково-шаржированно.

Единственный без насмешки звучит третий номер сюиты «Пляска с бубном». Сам по себе образ настолько однозначно-просто-душен, что в нем невозможно выбрать и повода для подшучивания. Строя эту часть на двух ориентальных танцевальных темах, композитор, однако, сближает ее с первой частью, используя нечетнодольный остигатный ритм и интонационное родство темы танца с темой заклинания. Поэтому появление в конце Сюиты короткой репризы на музыке «Заклинания» органично и стройно завершает цикл.

В контексте же творчества Слонимского за экзотической шуткой стоит нечто большее. Представляется, что «Парад гостей на балу у Сатаны» из «Мастера и Маргариты» не исчерпал себя там и продолжает тревожить его воображение. Решение его там в несколько примитивно-джазовой стилистике после работы над Гитарным концертом повлекло за собой новый синтез, включивший роковое начало. И все же в смешных образах Экзотической сюиты невольно слышится призыв зловещего булгаковского сарказма.

В этом сочинении параллельно с «Драматической песней» и Симфоническим мотетом продолжала зреть другая линия конфликтного сюжета Второй симфонии. Экзотическая сюита оказалась необходимым этапом на пути к ней.

Все мы знаем теперь Слонимского как симфониста, автора многих исполняемых, живущих каждая своей исполнительской жизнью, симфоний. Но сама симфоническая линия его творчества выстроилась весьма необычно. Наверное, если бы между Первой и Второй симфониями прошло три, пять, десять лет, — это выглядело бы привычно и закономерно в драматургии музыкальной биографии композитора. Но двадцать лет — это срок, который заставляет предположить особый взгляд автора на собственные творческие критерии. Значит, композитор долго искал или ждал, пока созреет некое важное и необходимое качество или условие для новой симфонической концепции. Или время наступило такое, что нужно было сказать что-то значительное и сокровенное в большом и серьезном, самом ответственном жанре симфонии. Но, вероятнее всего, оба фактора совпали, как это бывает при возникновении крупных художественных явлений. А Вторую симфонию (1979) Слонимского нужно отнести именно к ним.

Вообще говоря, та забота и та боль, что воплощены в ней композитором, пронизывают все его творчество от первых до самых новых сочинений. Но здесь он нашел новый стилистов ракурс, который придал магистральной его концепции еще более высокий уровень. Противопоставление подлинных ценностей,

основы существования и выживания человека — вторичному, наносному, бездумно разрушающему эти основы, ведущему разными путями человечество к самоуничтожению, — нашло выражение в этой симфонии на острие жанрово-семантических возможностей каждой сферы. Их полярность и непримиримость раскрыты с публицистической наглядностью, едва ли не плакатностью. В годы внешне благополучной жизни страны, когда разрушение ценностей — от Байкала и Ладоги до детских душ — приобретало колоссальное ускорение, — в эти годы уже не время было говорить обобщенно и опосредованно. Чем честнее художник, тем острее его тревога, тем более страстно и громко должен он высказываться.

Почему так кричал Владимир Высоцкий — и в переносном смысле (содержания) и в прямом? Не только от собственной нестерпимой душевной боли за самое дорогое. Собственную боль можно и стерпеть и заглушить. Он кричал, чтобы разбудить эту боль в сердцах других.

Непосредственность в проявлении гражданского чувства тревоги и негодования, стремление не заглушить ощущение причастности к своей эпохе, а поделиться им с современниками — и было, на мой взгляд, главным побуждением композитора при написании Второй симфонии. Во всяком случае, в ее музыке слышится именно это. Она выделяется из других его сочинений особым тонусом, можно сказать, белым накалом творческого горения, при том, что он всюду высок. (Не это ли имел в виду и сам композитор, который, когда его спрашивали в то время о соотношении двух его симфоний, отшучивался: «На кварту выше»?)

С подлинно сокровенной трепетностью в симфонии показан образ драгоценного. Со страстным пафосом отрицания в ней открыта опасность. Но это еще не все. В ней с пророческой одержимостью указан путь преодоления. И, как вывод из всего, провозглашено предупреждение:

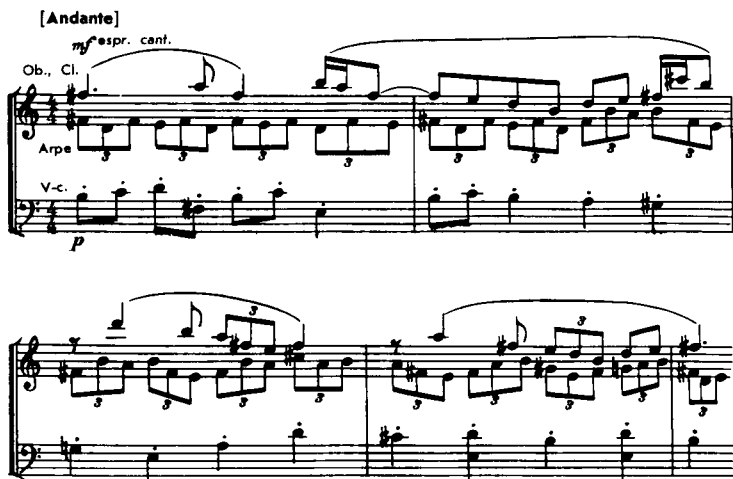
«Драгоценному» посвящена первая часть. Главная тема — это безыскусная одноголосная тема в минорной пентатонике, ровно движущаяся в свободном метре:



Она воспринимается как символ нетронутой красоты и чистоты, достоинства, неосознанного благородства и величия. Некая независимая константа, недоступная суете и всему преходящему. Что бы она ни означала: фольклор, природу, самобытный характер, уклад, традицию, а скорее всего все вместе, в этом комплексе бесспорно одно — принадлежность к русскому Северу.

Может быть, это выражено и не в ладоинтонационных закономерностях фольклора, но чисто эмоционально. Пропев свое, тема уходит в подголосок, продолжая мелодическое развитие. Во втором проведении она варьируется, становится как бы новой темой. Все новые ее варианты вырастают, «вывязываются» один из другого затейливым мелодическим узором. Неторопливо, «вручную» сплетается подголосочная ткань. Вся часть от начала до конца, кажется, поется. Атематичного материала нет. Все варианты темы пропеты, досказаны до конца.

Как в старинном мотете, развернутое полифоническое изложение суммируется небольшим хоральным эпизодом. Его по месту и функции можно сравнить со связующей частью. Но первая тема не исчезает, она продолжает звучать в виде подголоска. Постепенно из всех мелодических оборотов высвечивается малая терция. Она и становится интонационной основой побочной партии:



Широкая и напевная, страстно убеждающая в чем-то своем, с естественными интонациями и красивой гармонией, она многократно проходит в легких тембрах дерева и струнных, разрастаясь в живую картину русской природы. Крестьянская по своей интонационной основе, в творчестве самого Слонимского идущая от «Песен вольницы», но поданная в романсовой гомофонной фактуре с арфовыми фигурациями, она несет в себе и очень поэтичный романтический ореол, заставляя вспомнить близкие образы из творчества Римского-Корсакова. Эпизод разрастается и обогащается сурово-эпическими зовами медных. Сочно и открыто звучит развернутая туттийная кульминация темы. Мощным импульсом своего полнозвучия она окрашивает и главную тему, «утолщенный» рисунок которой теперь проявляется у медных, протягивающих тему из нижнего регистра вверх.

Картины величавой и суровой красоты, любоваться которыми можно, кажется, бесконечно, приблизившись, теперь словно отдаляются, покрываясь дымкой расстояния во времени и пространстве. Возвращается хорал, а за ним и первая главная тема, строгие и слегка округлые очертания которой словно освещаются причудливыми и скупыми бликами заходящего солнца, затем истают в бесцветном тумане вместе со звоном челюсти.

Двенадцать минут этой музыки завораживают слушателя, притупляют остроту ожидания встречи с незнакомым произведением, умиротворяют и успокаивают. И хотя закон жанра и поэтическая меланхолия первой части предвещают появление совсем иных образов, но сила, амплитуда контраста неправдоподобна, ошеломляюща.

«Опасность». Все, что можно противопоставить чистоте и целомудрию в природе и человеку, с гневной публицистичностью и темпераментом выплеснулось во второй части симфонии.

Грубое поправление руссоистских идеалов «Назад, к природе» моральными издержками современной цивилизации здесь смоделировано в красноречивейшей художественной форме. Однако композитор решил эту задачу не на одной какой-либо стилиевой базе, как он это делал в предыдущих сочинениях — на маршево-частушечных бытовизмах в Первой симфонии и «Виринее», на джазовых элементах в «Икаре» и, наконец, на элементах роковой и джазовой стилистики в музыке Низы и Обезьяньего галопа из «Мастера и Маргариты». Он объединил их все, ведя по ним слушателя, как Данте читателя по кругам своего «Ада». Но самый беспощадный из всех примененных здесь приемов — это, как представляется, тот, что тематический материал всего этого «паноптикума» основан на главной теме симфонии. Может быть, это и конструктивная потребность композитора, который и финал симфонии построил на модификации этой темы. Но все же конструктивные задачи никогда у Слонимского не являются определяющими. Смысл этого приема, видимо, в том, чтобы показать, во что может превратиться «драгоценное».

На «безладовой», почти полностью пентатонной остинатной теме в басу появляется кларнетная тема. Темой собственно становится, так сказать, возводится в ранг темы, обычный фигурационный материал джазовой импровизации:





Прирожденная, функциональная безликаость занимает место лика — личности, утверждается и торжествует. «Природный грех вульгарной экспрессии» (Ч. Бёрни) получает эталонное значение. В большом оркестре тема распыляется на множество облиций, масок, огрубляется и примитивизируется. Великолепный мастер импровизации и музыкальной театрализации, композитор, с берлиозовской (а теперь, добавим, и феллиниевской) пышностью дает кипящую картину суеты. Тепло — разгоряченное, легкость — наркотическая, яркость — ядовитая. Все преувеличенное, неестественное, а внутри — холодное и пустое. Как и в первой части симфонии, ткань вязко-подголосочная. Как там она суммируется хоралом, так и здесь. Но принцип антипода в кривом зеркале остается. Не сурово-эпические аккорды, а монолитно-маршевая компактная тема — средняя между гротесковым маршем из Первой симфонии и «Песней на чугушке» из «Виринеи». Сложный образ. Другое время, другие песни. А суть одна. Еще более властно и уверенно звучит безладово-безликое басовое остинато. Теперь уже у тромбонов и тубы.

Но и это время изменилось вместе со своими песнями. Вступил в свои права ритм рок-музыки. Звучит вариант побочной темы из финала Гитарного концерта.

А это уже антипод звучавшей в первой части симфонии романтической побочной темы. В ней легко прослушиваются ее терцовые и трихордовые попевки. И даже фактура романсово-гомофонная. Только столетием позже.

Но в кривое зеркало нужно всмотреться до конца. Если в репризе первой части песенная и хоральная темы истаивали как уходящее видение, то здесь реприза динамическая. Джазово-импровизационная тема звучит теперь не у кларнетов, а у флейт вместе с пикколо, приобретаая более истеричный характер, а затем и у скрипок, становясь еще навязчивее и плотнее. Все более угрожающе басовое остинато. Обе линии уплотняются и нагнетаются в громком *tutti*, наконец стягиваясь в антихорал — тему-марш, условно говоря, музыку «чугунки» (из «Виринеи»). Агрессивно-механистичный и жутковатый токкатный облик приобрела она теперь; многократно проведенная словно по широкому плацу кульминации у хора медных, тема-марш «подминает под себя» и джазовую тему, и басовое *ostinato*, которые уходят в фактурно-подголосочный план. Но и это еще не все. В последней фазе кульминации соединились темы «чугунки» и рок-антипода побочной, «на равных», обе у солирующих труб. (При этом, естественно, два ленточных пласта фактуры на джазовом материале остались с предыдущей фазы.) Как нестираемой твердой чертой, подводящей итог картине-антиподу, проводится в туттийном унисоне басово-остинатная тема, заканчиваясь, однако, непременно «автографным росчерком» композитора — короткой и эпически-строгой попевкой на тонике с «зонной» мажоро-минорной терцией.

От автора ведется и серьезное, длительное и нелегкое размышление — финал симфонии.

Он открывается, впрочем, вполне обособленным виолончельным соло на теме побочной из первой части. Экспрессия виолончельного тембра, теплого и благородно-очеловеченного, раскрывает в этой теме новые и более глубокие черты, первоначально скрытые за ее простодушно-распевным обликом. Ее фразировка стала более короткой, очерчивая каждый мотив и этим сообщая ему речитативную емкость и значимость, а всей теме-образу в целом — подлинность, сущность, глубинную истинность.

Ричеркаром обозначил композитор финал симфонии. Этим названием — старинным и не использующимся в традиционной симфонической музыке — может быть, и провоцируется искушение слушателя усмотреть в нем налет экстравагантности. Так оно, вероятно, и было бы, если бы сложнейшая полифоническая форма, в которой написана последняя часть симфонии, шаг за шагом, раздел за разделом не доказывала творческую необходимость этого уникального творческого решения.

Не углубляясь в подробный перечень приемов построения ричеркара, сложного как Критский лабиринт, попробуем разобраться в их сущности и результате. Не менее восьми тем использует композитор. Вырастая одна из другой, они группируются по общим мелодическим контурам, образуя две «семьи» тем. Первая — большая — основана на том же пентатонном тетрахорде в квинте, что и главная тема симфонии:



В этой теме особо следует обратить внимание на ее дорийский лад. Именно на обыгрывании кружащихся вокруг квинты лада дорийских интонаций построены остальные темы первой группы.

Другая группа тем — их всего две — основана на нисходящих квартовых интонациях с «зонно»-хроматическими элементами, придающими фригийское наклонение. (Во второй теме этой группы присутствует также дорийская секста.)

Представляется, что ладовая окраска тем ричеркара не случайна. Если вспомнить, что напевы в дорийском ладу согласно античной эстетике (а может быть, это справедливо и для наших дней?) пробуждают в человеке благородство и твердость духа, способность противостоять дионисийскому началу, и вспомнить также, с какой серьезностью и уважительностью относится сам Слонимский к наследию античной культуры, то можно думать, что именно так, сознательно был выбран этот прием. А ведь форма многотемного ричеркара, в каждом такте которого звучат одна, две или три темы в самых различных сочетаниях и модифика-

циях — канонически, в обращении, в уменьшении, в увеличении, в вертикально- и горизонтально-подвижном контрапунктах, — такова, что в каждом такте звучит и дорийский лад, осуществляющий свое особое эмоциональное воздействие, в котором древние греки видели укрепление духа.

Ричеркар очень большой. В нем та непростая протяженность, которая мучительна, но необходима, чтобы очиститься от скверны вакханалии, приподняться над ней, чтобы в обратную сторону пройти все круги, в которые она погружала, выбраться во что бы то ни стало из Критского лабиринта на свет истинного и достойного. Кружащиеся мотивы во всех темах предельно выразительны в этом ощущении преодоления.

Лишь пройдя с ричеркаром долгий путь, можно услышать знакомую тему. Как набат, в виде схемы-остова, у тромбонов и тубы с колоколом звучит побочная тема-символ. Все насыщеннее становится полифоническая ткань, все тяжелее ее движение, в котором к старым темам добавляются новые, переплетаясь друг с другом в самых сложных и причудливых сочетаниях. Готовится и наступает кульминация, на которой мы слышим мощное — в увеличении и у медных — звучание первой темы ричеркара. Но это лишь начало, которое переходит в главную тему симфонии. Вся полифоническая фактура финала преобразуется в фактурно-фоновый пласт, и начинается волнующая предкульминационная фаза. Ощущение значительности, тревоги и волнения создается небольшой каденцией, в которой на фоне всех, пришедших в импровизационное движение инструментов звучит колокол, интонирующий первые фразы побочной темы-символа, провозглашая начало грандиозной коды симфонии.

На пьедестале вершиной кульминации в полный голос трех труб, прорезающих громкое *tutti*, пропевадается побочная тема. Пробившаяся из дремучего рева тубы наверх — в средний регистр трубы, она впервые зазвучала в медном тембре, который преобразовал все ее интонации. Певучее окрасилось надрывным, призывно-восклицательное — отчаянным. А бесконечно плывущая устремленность этой темы оказалась прощальной. «Обнаженный» звук ее песни не похож на традиционное «утверждение побочной темы в финале симфонии». Скорее это крик о помощи.

Кульминация сострадания захватывает слушателя. Кажется, что здесь, в этом месте, и говорится главное, здесь и будет поставлена точка. Но нагнетается новая кульминация. Фоновый поток фигураций из тем ричеркара останавливается, и теперь уже весь оркестр принимает на себя тематизм побочной, кричит каждым мотивом как частицей своего сердца, сопровождая самое тему в ее схематично-эмблемном виде у тромбона и тубы. Минорно-терцовая попевка, из которой вырастают и главная и побочная темы симфонии, пронизывает всю фактуру, в неистовом напряжении возвышенного чувства и боли готовится последнее

слово, итог симфонии — проведение главной темы fortissimo у хора медных, непримиримо сурового и терпкого, как средневековый органум. Об этой теме сейчас можно сказать, что она утверждает себя. Грозно, сурово и тревожно, как набат, предупреждает, и, думается, всем ясно, о чем. Самый конец симфонии прям и лаконичен. Тема сокращается до фразы. Как гвоздь, вбивается, вдалбливается трехзвучный мотив в тонической терции. Он повторяется, и становится понятным, что это, вероятно, какое-то слово, обращенное автором к слушателям. Если попробовать подобрать к этому ритму слова, то хорошо подходят такие: «помните! думайте!»

Во Второй симфонии сошлось очень многое из предыдущего творчества Слонимского: линии русская, античная, романтическая; драматическое и гротесковое. Но в результате синтеза всего этого родилось и что-то новое, излучение которого ощущается во многих последующих, особенно симфонических произведениях.

## IX. CON AMORE. «МАРИЯ СТЮАРТ»

В 70-е годы общая стиливая окраска творчества Слонимского заметно меняется. Она становится в широком смысле диатоничной, солнечной. А острая антично-современная экспрессия камерных сочинений 60-х годов уступает место лирике. Лирике, впрочем, внутренне очень дифференцированной: от радостно-светлой — до глубоко драматичной. Тяготение к диатонике, к мажоро-минору меняет и историко-стилистическую ориентацию Слонимского. Пространство между современностью и античностью в этот период симметрично заполняется с двух сторон: обращением к неоренессансу и неоромантизму, не касаясь пока барокко и классицизма (кроме, может быть, Гитарного концерта), которые и без Слонимского слишком много эксплуатировались еще в первой половине XX века.

Соответственно меняются и жанры. Появляются детские сочинения, хоры, романсы традиционного плана. Все большее значение приобретает в них песенно-романсовое начало.

Атмосфера солнечности и жизнерадостности, окрасившая собой творчество Слонимского в 70-е годы, связана и с появлением в его музыке ряда сочинений для детей, хотя композитор писал их и раньше, и позже. Детской музыки у Слонимского не очень много, но каждое произведение несет яркий индивидуально-художественный образ, поэтому все они известны и заметны.

В них, как нигде, почему-то образ Слонимского-человека сливается с его музыкой. Совсем не потому, что он инфантилен

или чудаковат. Ничего подобного, он может быть очень по-взрослому трезв, сердит, колок, но он всегда активен и естествен, и эти проявления непосредственности, которые, к сожалению, становятся дефицитными и в детях, — оказываются просто ценными свойствами человеческой личности, независимо от возраста. Поэтому его творческое общение с детьми в живом контакте это тоже своего рода художественное проявление. Попадая в тон детскому восприятию без дополнительных эмоциональных и интеллектуальных усилий, он свободен в общении с детьми и, оставаясь самим собой, может говорить с ними на разные темы. Он чувствует и понимает, что гораздо важнее говорить о детских интересах вполне серьезно — то есть так, как сами дети считают, чем о серьезных вещах, переводя их на условно детский язык. Сама форма общения с детьми, естественная и приятная для них, — это путь взаимного доверия, в сущности основа воспитания.

Все это есть в самой музыке, которая неотделима от облика композитора, общающегося с детьми с помощью исполнения готового сочинения, импровизации, пародии, словесной шутки. Юмор — вот ключ к детскому восприятию, главный в век мультфильмов. Понять, что художественное восприятие современного ребенка формируется не сюсюкающими пьесками и не «заорганизованной» детсадовской или пионерской песней, — крах которых теперь всем очевиден, а музыкальным рядом «мультиков» и звучащей средой, которую преимущественно составляет эстрада, — это значит быть честным с самим собой. А быть честным с детьми, не будучи честным с собой — невозможно.

Современность музыкального выражения в академическом понимании Слонимский сочетает с понятием современности бытовым, эстрадно-жанровым, которое, между прочим, ничуть не менее правомерно, хотя мы привыкли этим возмущаться. Этим гибким своим музыкальным языком он пользуется для точного проникновения в существо образа, обозначенного в названии сочинения. Поэтому его «Мультфильм с приключениями» для фортепиано или «В мире животных» — сюита для виолончели и фортепиано, включающая в себя кроме прочего «Рок-ансамбль крокодилов и бегемотов» — это тот путь, который дает шанс привести музыкальное сознание маленького человека к пониманию современной музыки в ее подлинном и широком смысле. Развивая восприятие через узнаваемость образа, Слонимский учитывает и необходимость воспитания свободного мышления в музыке. Острые ритмы, кое-где нестандартная, но очень понятная запись музыки — призваны помочь ребенку преодолеть инерцию музыкального мышления с самых первых его шагов в музыке.

Закономерно, что в поисках текстов для детской музыки композитор обратился к творчеству Даниила Хармса, ощущая парадоксальность его языка как прекрасное средство общения с

детьми. В самом перечислении инструментов, сопровождающих «Веселые песни»: флейта-пикколо, туба и ударные — читается шаржированность, обеспечивающая комедийный настрой. Эти инструменты — привычные спутники «мультиков». В данном сочинении, как и во взросло-серьезных, в жанре песни композитор смело пошел по пути шлягерного обобщения типичных интонаций в рамках традиционной мажоро-минорной диатоники. Верный своему методу, он не искажает ради «современности» привычные диатонические интервалы хроматическими, а широко совмещает диатонику и хроматику как в вертикальном звучании, так и в горизонтальной последовательности, достигая этим и доступности, и современной остроты, и — главное — комически-точного высвечивания существа образа. При этом в семи песнях он пользуется огромным арсеналом средств полижанровости и полистилистики, создавая, как и во взрослых своих циклах, портретную множественность образов или вариантность состояний одного образа. Скороговорка, речитативное ариозо, диалог-баллада, буффонная ария, романс-баллада (оказавшаяся стилизацией бетховенского «Сурка»), игровая песня (генетически связанная с обрядовыми), считалка-дразнилка — Слонимский подошел к отражению мира ребенка с такой же широтой и скрупулезностью проникновения в жанровую и стилевую структуру его музыкального мира, с какой он подходит к отражению целой эпохи в опере или богатого внутреннего мира поэта. «В них много простых изысканностей», — коротко и емко сказал о «Веселых песнях» Д. Д. Шостакович в письме к автору от 15 августа 1973 года.

Сочинений для хора а cappella у Слонимского не так много, как можно было бы ожидать от автора «Виринеи», «Голоса из хора» и даже «Икара», в котором хор — участник действия. Но все они разные. Композитор так же не тиражирует свои стилевые ступени в хоровом жанре, как и в остальных.

В хоровой музыке в целом Слонимский более демократичен, чем в сольно-вокальной. Так, в Четырех русских песнях, написанных на народные слова (памяти М. А. Никитиной, 1974), и в ранее созданном цикле Две русские песни (1968) автор опирается на интонационный быт современной деревни. Традиционные попевки и обороты крестьянской песенности сочетаются с мотивами городского романса. А все вместе преломляется через присущее Слонимскому богатое современное слышание мира. Для хоров Слонимский выбрал народные тексты о женской доле. «Доля моя несчастная» — так заканчивается цикл. И по тематике, и по образному строю они продолжают многое из «Виринеи». В них блестяще используются выразительные возможности хоровой фактуры а cappella. Почти все эти хоры печального, трогательно лирического характера. Сильнейшее обаяние поэтиче-

ского текста, его красота, тонкость и глубина вызывают все эти качества и в музыке. Они написаны экспрессивно, просто, сильно и красиво.

Хоры оправдывают свое название песен. На первом плане мелодия одногласной песни. Она поддерживается скромными подголосками-педалями:

[Andante]

Как пой-ду я лу-гом, лу-гом, при-сло-нюсь я к я-во-роч-ку

A...

A...

Такая почти гомофонная фактура разнообразно перемежается с аккордовыми и полифоническими разделами. В хорах сочетаются полнота и богатство фактуры с прозрачностью и экономным использованием выразительных средств.

Высокая техника голосоведения позволяет автору органично объединять гомофонно-гармонический и полифонический типы фактуры. Все голоса обладают мелодическим дыханием и по интонационному строю согласуются с основной темой верхнего голоса. Подобное тесное сопряжение вертикали и горизонтали и объясняет, по-видимому, ощущение органичности хорового письма Слонимского.

Композитор гибко использует свою хоровую полифоническую технику и обращает ее на службу самым несхожим художественным задачам. Так, хор «Печальное сердце мое» — это красочное подголосочное цветение. Подголоски вырастают в самостоятельные темы, густо насыщают собою ткань, постепенно, незаметно подготавливают кульминацию. И лишь в момент кульминации стягиваются в аккордовую вертикаль. Хор «Люби жену, да не бей» — композиция, основанная на последовательном развитии и конечном контрапунктическом соединении двух контрастных тем — мужской и женской (такое разделение идет от текста и самого характера тем).

Хоры написаны в свободных формах. Их динамике способствует многотемность. Нередко темы сопоставляются по принципу контраста. Причем один из контрастных образов — терцовая, «плачущая» женская тема. Эти темы подаются композитором в

одном произведении во многих вариантах, рождая многообразие. В том или ином виде в хорах присутствует репризность: либо в конце сочинения, либо в середине, либо в качестве рефрена в рондальной форме. Но конкретное строение хоровой пьесы зависит от сюжета текста.

Иные, непохожие хоры — «Два северных пейзажа» на стихи Вс. А. Рождественского (1969). В тексте звучат размышления над природой и над сходством ее жизни с жизнью человека. По музыкальным решениям эти хоры ближе к сольно-вокальным «стихотворениям» самого Слонимского, чем к рассмотренным выше хорам. В центре «Северных пейзажей» большие гомофонные разделы. Мелодика характерного для Слонимского речевого склада звучит на фоне хора, трактованного чисто сонорно. В голосах хора нет той текстовой, сюжетной содержательности, как в «Русских песнях». Они аккомпанируют голосу, поющему текст «от автора».

Интересный хоровой этюд представляет собой «Вечерняя музыка» (1973). Его хочется назвать инвенцией и в узком и в широком значении этого слова. В узком — как свободную полифоническую пьесу, в широком — как изобретение. Это сонористическая пьеса с богатым и остроумным, именно изобретательным использованием приемов артикуляции и динамики, применением невокальных средств (языковые щелчки, ударные инструменты, движение групп хористов по сцене). «Вечерняя музыка», пожалуй, единственное хоровое произведение Слонимского, в котором реализована его идея концертирования участников музыкального ансамбля. В инструментальной музыке она воплощена в «Антифонах», в сценической — в «Мастере и Маргарите», где инструменты оркестра такие же движущиеся концертирующие солисты, как и вокальные персонажи сценического действия.

Хор на слова Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямою» (1974) необычен, непривычен самим фактом хорового решения поэзии Мандельштама. В крупномасштабных вокально-симфонических фресках «Голос из хора» и «Виринея» Слонимский обнаружил талант музыканта-монументалиста. Он нашел свою замечательную мелодическую концентрированность выражения, «последнюю прямую» музыкального высказывания. Именно в этом жанре монументального творчества воспринимается этот небольшой по протяженности, но «выкованный из твердого сплава» хор, не оставляющий никаких сомнений в конгениальности своего музыкального воплощения.

Хоровой состав трактован двупланово. У одних голосов звучит аскетично прямолинейная, плакатная тема с текстом стихотворения; у других — то, что принято называть фоном, но фактически беспокойный, дразнящий подголосок, имеющий равную с темой смысловую выразительность:



[Vivace] *pp*

С.  
А.  
Т.  
Б.

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли, все рав-но!

Я ска-жу те-бе с пос-лед-ней пря-мо-той: все лишь

Ан-гел Ме-ри, пей кок-тей-ли, дуй ви-но!

бред-ни, шер-ри-брэн-ди, ан-гел мой!

Почти весь хор звучит у каких-либо трех партий, с попеременным распределением темы и подголоска в разных составах хоровых партий (так, подголосок проходит и у теноров, в то время как тема отдана басам и альтам). Лишь в конце хора, в отчаянии «последней прямо́ты» fortissimo тема декларируется без всяких подголосков, в могучем хоровом аккордовом tutti.

Только в 1977 году Слонимский обратился к крупному жанру — хоровому концерту. Концерт был создан в процессе работы над музыкой к спектаклю «Тихий Дон» по роману М. А. Шолохова в Большом драматическом театре (Ленинград) в постановке Г. А. Товстоногова.

Написанный на тексты старинных казачьих песен (за исключением одной, слова которой записаны автором в Псковской области), концерт «Тихий Дон» имеет черты цикла песен. В творчестве Слонимского он ближе всего к «Песням вольницы». В сущности ведь и «Песни вольницы» «просятся» на переложение для хора a cappella. Как и там, на народные слова написана оригинальная музыка Слонимского в духе подлинного с о т в о р ч е с т в а с народной во всех элементах стиля.

Каждая песня-часть концерта построена как сольный запев с хором. Все они имеют обычное куплетное строение. Как и в «Вольнице», здесь чередуются песни женские, мужские, смешанные диалоги. Главная песня, начинающая и заканчивающая концерт, — «Как ты, батюшка, славный тихий Дон!»

Все песни «тону нежного», минорные. Мелодия каждой новой песни оказывается ожидаемой. Все они содержат внутреннее родство, глубоко запрятанную вариантность, которые делают объединение их в этом цикле-концерте нерасторжимым. Единая ладовая система, в которой слухом фиксируются излюбленные Слонимским фригийское и дорийское наклонения и общая для

всех песен тоникальность — вот главные объединяющие моменты.

Фактура концерта отличается строгостью и скромностью, в то же время, предельной достоверностью голосоведения, очень живого, линейного, но не перенасыщенного подголосочностью.

В 1979 году Слонимский написал два хора на слова А. С. Пушкина.

Обращение современного композитора к Пушкину представляется самым серьезным испытанием на искренность и художественность. Главный подводный риф, которого труднее всего избежать, — это глубокомысленная банальность музыки.

К двум стихотворениям композитор подошел по-разному. В обоих случаях совершенно неожиданно и полностью убеждая в уникальной верности своего решения.

Стихотворение «Если жизнь тебя обманет» — это гениальная притча — замкнутый круг позитивного приятия жизни, его неизбежность. Слонимский услышал в восьмистишии не просто шутиливо-добрый совет поэта читателю. Он, может быть, увидел стихотворение в ракурсе театральной общительности как сочувственный совет некоему персонажу, как текст, по касательной относящийся к такому-то сюжету в его оперной зонгово-хоровой атмосфере. Поэтому данный хор вышел у него простой и безыскусной песней. Более того. То ли универсализм Пушкина, который часто заставляет нас сравнивать его с Шекспиром и мыслить их в одной общей и вечной эпохе, то ли творческое предчувствие или даже предварение погружения в ренессансную атмосферу «Марии Стюарт» и ощущение ее созвучности и прошлому, и современности, но песня получилась ренессансная. Типично ренессансный ландиниевский каданс, заканчивающий каждое двестишье, не дает в этом усомниться.

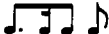
Почему он выбрал именно ренессансный дух? «Перескочив» в стилизации через пушкинскую эпоху, показать вечность и вечную современность мысли Пушкина, его взгляда на суть вещей? Может быть, это и есть главное достоинство данного стихотворения, услышанное и переданное композитором?

По-другому прочел Слонимский второе стихотворение Пушкина — «Вакхическая песня», которая неотделима от пушкинской эпохи и от нашего представления о живом поэте. И тут композитор пошел совсем неожиданным путем. Он просто стилизовал хоровую песню начала XIX века, в которой можно услышать студенческий гимн, отголоски канта, гусарскую застольную, «российскую песню» и глинкинский романс.

В плотной жанровой насыщенности, жанровой многогранности при проникновении в интонационную среду эпохи композитор пользуется методом «Виринеи». И наверное, успешность данного метода заключается не только в достоверности и объемности стилизации, но и в том, что чем больше жанровых истоков переплетены между собой, тем больше каналов связи стилизуе-

мой эпохи с другими и, следовательно, с современностью, тем органичнее соотносится стилизация со звуковым контекстом современности и с творчеством самого Слонимского и тем шире ее интернациональные связи.

Чрезвычайно интересно и поучительно то, как именно осуществил свой замысел Слонимский в столь коротком и простом по фактуре сочинении, тем более что жанровая многомерность сообщила хору ту внутреннюю динамику, которая отвечает динамике пушкинских строк. От нее-то, видимо, и оттолкнулся здесь Слонимский. Ведь главная-то его задача написать музыку к пушкинской песне.

Если первые две ее строфы, построенные в сонетной, зеркальной рифме, и следующий за ними двухстрочный тост, разделены между собой, то следующие те же десять строк слиты цепной рифмой. Этот цепной принцип в последовании тематического материала и применил Слонимский, только не с середины песни, как у Пушкина, а раньше, с тем, чтобы постепенно наращивать частоту тематических сопоставлений. «Пружинкой», объединяющей весь тематический материал, является активная пунктирная ритмоформула . Врезаясь в строки, независимо от их

местоположения в строфе, и следуя своему собственному пути, она и определяет нарастание импульсивной собранности к концу хора. Не делая собственно репризы, но и не жертвуя необходимой музыкальной завершенностью, Слонимский в конце его соединяет в едином мелодическом движении интонации первой и второй тем, несмотря на их совершенно разную структуру, демонстрируя феноменальную свою ритмическую гибкость, приобретенную им в результате работы с многочисленными жанровыми истоками разных времен и народов.

Творческие удачи ждали композитора и на пути обращения его к жанру традиционного романса. Вполне естественно, что его привлекала современная поэзия. Естественно также, что его, автора «Виринеи», сумевшего создать великолепный, сильный и прекрасный женский образ, не могла не увлечь уникальная, великая женская поэзия Анны Ахматовой.

Слонимский обращался к поэзии Ахматовой дважды, с интервалом в пять лет. В 1969 году появился цикл *Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой*, а в 1974 — «Десять стихотворений Анны Ахматовой».

Если бы циклы возникли в иной последовательности или был бы только второй, это не вызвало бы недоумений и споров. Потому что «Десять стихотворений» — это память о поэтессе на рубеже 900—10-х годов, запечатленной в рисунках Модильяни и Анненкова<sup>36</sup>, о той

<sup>36</sup> Кац Б. «Стань музыкою, слово!» Л., 1983. С. 79.

...насмешнице  
И любимице всех друзей,  
Царскосельской веселой грешнице...

(Reguiem),

у которой тогда не было большего горя, чем неразделенная любовь. Тонкость графичного музыкального портрета, одухотворенного атмосферой рафинированности петербургских салонов, антично-ренессансного цветения искусства и любви, обликом прекрасной и сильной женщины, для которой любовь, как и творчество, — это жизнь, которой она отдавала свои силы и одновременно черпала их в ней, — все это так или иначе отвечает наиболее распространенному представлению о ранней поэзии Ахматовой.

Но Слонимский начал с другой стороны постижение творчества и образа Ахматовой (можно ли их разделить?), малоизвестной тогда и потому неожиданной. Ахматовой фольклорной, с пронизательностью женщины и поэта постигающей душу современной ей деревенской женщины, в которой она узнает себя и видит в этом общий характер русской женщины, вмещающий необъятную и неистребимую способность к любви, и с другой стороны — высокую духовность чувства, ради воспевания которой можно отказаться от ее «проживания», когда женщина-поэт сильнее женщины-подруги.

Твой белый дом и тихий сад оставляю.  
Да будет жизнь пустыня и светла.  
Тебя, тебя в моих стихах прославлю,  
Как женщина прославить не могла.

В Шести романсах не одна фольклорная, а обе Ахматовы в ней одной, что универсальному композитору Слонимскому особенно близко и понятно. Поэтому он объединил стихи фольклорные и непосредственно личностные в один цикл, сверхзадачей которого было нахождение музыкального единства образов. Можно предполагать именно сверхзадачу, потому что в непосредственном воплощении этих граней композитор создает и разные музыкальные образы, как грани более емкого — художественного. А он, как представляется, вмещает в себя и романс, и песню. Может быть, назвать этот цикл «песнями» в 1969 году казалось бы крайностью, притом что само открытие фольклорной Ахматовой вызвало недоумение и полемику, но по существу это было бы ближе. Четыре из шести вокальных миниатюр этого цикла — безусловно песни. Потому так естественно в них сочетаются протяжно-лирическое, частушечное, плачевое и «вольно-казачье». Они сопоставляются с «Песнями вольницы» в качестве их продолжения и развития. Подобно тому как стихи Ахматовой по отношению к народным текстам едва заметно конкретизируют и приближают к современности фольклорные образы, так и в музыке, в традиции Мусоргского, Слонимский едва заметно сгу-

щает природные краски, конкретизируя портрет. Таковы № 1, «О том, что сон мне пел» (кстати, самой Ахматовой названный как «Песенка»), № 2, «Лучше б мне частушки задорно выкликать», в котором автопортрет сопоставляется с фольклорным образом, № 4, «Я с тобой не стану пить вино» и № 6, «Душный хмель». Два других номера: «Я не даром печальной слышу» («Как ты можешь смотреть на Неву...») и «Твой белый дом и тихий сад оставляю» действительно ближе к камерно-вокальной ариозной профессиональной традиции и к романсу (хотя, может быть, не к тому чисто «городскому», как романс Аксиньи — прежде всего потому, что с Ахматовой можно сопоставлять не Аксинью, а Виринею, — а к тому неуловимо тонкому синтезу городской поэтической песни, которая сейчас называется авторской). Песенность в образно-музыкальном словаре Слонимского — это особая субстанция, в понимании которой нужно прежде всего смириться с тем, что композитор обращается к демократичным вокальным жанрам не только в их старых, семантически отстоявшихся формах и признаках — так сказать, в законсервированном виде, — но и как к продукту живой, сегодняшней действительности, вплотную подходя к опасной черте банальности, а может быть, и переступая ее, наступая на нее, подчиняя непростым своим образам, создавая и в «городской» сфере ту «„объективированную“, но оттого не менее экспрессивную лиричность», о которой сказал Г. Головинский в связи с претворением крестьянского фольклора в «Песнях вольницы»<sup>37</sup>. Может быть, поэтому у «рафинированного» Слонимского на слова «рафинированной» Ахматовой могла возникнуть такая мелодия:

*Andantino cantabile*



«Голос из хора», «Виринея», музыка к фильмам, эти романсы, «Песнохорка», песни и романсы 80-х годов дают интересный материал по претворению Слонимским городского фольклора.

Следует иметь в виду, конечно, что и в этих романсах, и в других сочинениях песенно-городской фольклор, как и крестьян-

<sup>37</sup> Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981. С. 263.

ский, всегда вплетается в иную стилистику, взаимодействуя с ней, создавая лишь грань в освещении емкого образа. В данном сочинении, как и в «Виринее», композитор соединил, не конфликтно, а дополняющим контрастом, деревенскую и городскую сферы как отражение единства самой жизни и ее духовного постижения, поэтического осмысления.

Именно образ личностно-ахматовского поэтического осмысления любовной драмы как деревенской героини, так и салонно-городской просвещенной и утонченной женщины связал эти два, на первый взгляд, очень далеких цикла. В «Десяти стихотворениях» тоже есть вокальные пьесы, написанные в сходном романсовом ключе. Но они сопоставляются, тоже дополняющим контрастом, не с крестьянской, а с утонченно-ариозной стилистикой. Поэтому, если для первого цикла могло бы подойти больше название песен, то для этого, как представляется, скорее подошло бы ариозо. Если Шесть романсов продолжают и развивают линию «Вольницы» — «Вириней», то «Десять стихотворений» — линию «Лирических строф» и образа Маргариты. Ариозно-речитативная манера чутко претворяет то или иное интонационное поле. Интонации открытые, волевые и индивидуально-тонкие, свидетельствующие о духовной красоте и силе, составляют музыкальные образы, которые прекрасно удаются Слонимскому во всем их многообразии. В их интонационной структуре не так уж много общего, но за ними стоит очень цельный образ одухотворенной, поэтичной и страстной женской любви. Насколько автобиографичны эти стихи Ахматовой («Смятение», «Любовь», «И когда друг друга проклинали» и другие), настолько кажется образно-конкретным портрет самой Анны Ахматовой в музыке Слонимского, во всей чисто художественной значимости ее личности. Созидательное начало в любящей женщине, взаимосвязь любви и творческого начала в ее образе — а это не только в самой Анне Ахматовой, но и в Маргарите, и в начитанной, освещенной напряженным внутренним духовным горением Виринее, — очень важно для Слонимского. Ведь и Мария Стюарт — прекрасная поэтесса, сонеты которой не уступали ронсаровским!

Но эти романсы оказались на пути не только к образу Марии Стюарт как личности. Обратившись к ним теперь, зная оперу «Мария Стюарт», мы явственно услышим в них предвосхищение музыкального образа шотландской королевы, и даже интонационной атмосферы оперы. По характеру лирико-драматической экспрессии романс «И когда друг друга проклинали...» ведет к ариозо Марии, а романс «Сердце к сердцу не приковано» — к арии Шателера в темнице (тот же си-бемоль минор). Что касается интонационной атмосферы, то заметим, что из десяти романсов шесть полностью или частично написаны в размере  $\frac{6}{8}$ . Конечно, сам по себе размер не может являться признаком какого-либо стилистического тяготения. Но совпадая здесь с поэтическим размером (хотя переложение стихов на музыку допускает метри-

ческую вариантность), этот размер навевает тот элегический песенно-балладный колорит, который сыграет большую роль в опере-балладе. Здесь, однако, он воплощает в себе ту обобщенную «бардовско»-поэтическую романсовость, о которой мы говорили в связи с общностью двух циклов. В близком размере <sup>9</sup>/<sub>8</sub> написан романс «Я недаром печальной слыву» из предыдущего цикла. А другой — «Твой белый дом и тихий сад оставляю», хотя и не в том размере, но в том же гитарном характере авторской песни.

Таким образом, эти два ахматовских цикла написаны в жанре традиционно-академической вокальной лирики, но по музыкальному своему содержанию вырываются из нее, с одной стороны, доступной песенно-романсовой поэтической лирикой, с другой — портретной, фольклорной и ариозной экспрессией.

Оригинально и художественно убедительно прочитывая тему ахматовской поэзии, они занимают важное место в галерее женских образов и интересно преломляют в себе стилевой путь творчества Слонимского.

Два пути поэтической мысли Ахматовой, представленные этими двумя циклами, связаны с другими камерно-вокальными сочинениями этого периода. Так, «Десяти стихотворениям» предшествовал незадолго до них написанный цикл «Четыре стихотворения Осипа Мандельштама» (1974). Мужественная лирика этого цикла, как справедливо заметила А. Л. Порфирьева в связи с песней «Музыкант»<sup>38</sup>, немного напоминает песенно-героическую сферу «Голоса из хора». Но в общем она открывает новую образно-интонационную сферу Слонимского — лирико-драматическую<sup>39</sup>, развитую затем, прежде всего, в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой». Воплотив четыре стихотворения в четырех жанрах камерно-вокальной лирики: речитатив, романс, песня и монолог, композитор не только нашел каждому стихотворению наиболее адекватную форму и создал контрастный и динамичный цикл, он театрализовал образ, придав ему сюжетную многогранность, собрав как бы в сюиту из воображаемого оперного сочинения основные номера из партии главного героя. Этот же оперно-сюитный принцип явственно ощущается и в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой», на сюжетность и театрализацию которого обратил внимание Б. А. Кац<sup>40</sup>. Как и ахматовский цикл, мандельштамовский в значительной мере подготавливает

---

<sup>38</sup> Порфирьева А. Л. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов: Сб. Л., 1979. С. 38.

<sup>39</sup> О новизне этой сферы можно говорить только в связи с вокальными сочинениями, потому что Первая симфония является по преимуществу лирико-драматической. Возможно, что обращение к ней вновь в начале 70-х годов связано и с появлением в дальнейшем Второй симфонии.

<sup>40</sup> См.: Кац Б. «Стань музыкою, слово!» С. 82—84.

сферу экспрессивной лирики «Марии Стюарт». Так, монолог «Я слово позабыл, что я хотел сказать» имеет характерные окончания фраз раздробленной долей, представляющие как бы выписанный перечеркнутый мордент:

[Moderato]

Сле - па - я лас - точ - ка в чер - тог те - ней вер - нет - ся

на крыль - ях сре - зан - ных, с проз - рач - ны - ми иг - рать!

*più p* *p*

Эта многоликая интонация Слонимского, от фольклорно-плачевой — до мелизматической в лирических номерах «Песен трубадуров», станет одной из наиболее определяющих стилистику образов Марии Стюарт и Шателера.

Соответственно другое стилевое направление спроецировал первый ахматовский цикл. В 1975 году появилась вокальная пьеса «Песнохорка» на частушечные тексты для эстрадно-фольклорного голоса<sup>41</sup> и ансамбля инструментов, включающего баян (аккордеон), балалайку, гитару и др. Путь Слонимского к частушке начался с Пасторали и токкаты для органа и Фортепианной сонаты, достигнув своей кульминации в «Виринее». Но «Песнохорка», как ни странно, через свою полуэстрадность, смягчает и облагораживает ее, испытав воздействие сочувственной лирики Ахматовой. Л. П. Ивановой удалось показать, что в «Песнохорке» частушка послужила исходным «знаком» образа, вступив затем во взаимодействие с песенностью и декламационностью<sup>42</sup>, с помо-

<sup>41</sup> Первая исполнительница «Песнохорки» — Мария Пахоменко.

<sup>42</sup> Иванова Л. П. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов.



щью чего композитор выявил подтекст трагического одиночества, скрытый за бравадой слов. Работа с жанром как материалом для создания образа здесь проходила в сходном с первой ахматовской тетрадью направлении. И в них по сути много общего. Но если ахматовская героиня показана в ее временной структуре с нетронутым деревенским фольклором и авторским подходом к нему в духе Мусоргского — Стравинского — Прокофьева, то «Песнохорка» — это как бы ее правнучка, в жизни и чувствах которой все то же главное, только форма несколько иная.

В 1975 году Слонимский познакомился с незадолго до того опубликованными поэтическими текстами трубадуров в переводах советских поэтов, что привело к появлению «Песен трубадуров» для сопрано, тенора, ансамбля блокфлейт и лютни. Поэтическая красота, юмор и философская глубина этих ценных памятников европейской поэзии увлекли композитора. Чрезвычайно заманчивой была и творческая задача через слово проникнуть в стилистику раннего Ренессанса рубежа XIII—XIV веков, с ее уже сложившимся внутренним жанровым разнообразием. Кроме того, по значимости интонационных процессов, проходивших в европейской музыке этой эпохи, по богатству и тесному переплетению традиций средневековья, фольклора и мощных основополагающих ростков музыки нового времени, она является подлинно узловой. Для Слонимского, на том этапе уже завершившего свое музыкально-художественное постижение античности, обращение к трубадурам было замечательным поводом освоить «интонационно-историческую территорию» среднего звена, заполняющего важную часть пространства от древности до наших дней.

Разумеется, слушатель почувствовал бы колорит эпохи трубадуров и по небольшому числу признаков и по достаточно приблизительным приметам эпохи. Но Слонимский, подобно С. М. Эйзенштейну, требовавшему от кинорежиссера максимальной точности в деталях эпохи, подошел к своей задаче с научно-музыковедческой скрупулезностью. Трубадуры не оставляли нотных записей своих песен. Они распевали свои стихи свободно, в соответствии с поэтическим размером. А это, как можно видеть по уже созданному к тому времени вокальному творчеству Слонимского, в точности совпадает с его собственным, идущим от городского фольклора, «бардовским», творческим методом, который он применяет, разумеется, наряду с другими принципами композиции.

Кроме того, известно, что многое в искусстве трубадуров было основано на фольклоре. Здесь композитор уже мог опираться на записанные образцы самого раннего (из зафиксированных) европейского фольклорного слоя. Однако, не ограничиваясь этими образцами, композитор воспроизвел также инструментальный стиль переходной от средневековья к Возрождению эпохи, который он обогатил модальностью средневековых ладов и так-

же, оставшейся от средневековья, линейностью мышления, сосуществующей с зачатками гармонического строя. При этом, подобно тому, как в Пасторали и токкате для органа он воспроизвел добаховскую органную полифонию, казалось бы, дословно и вместе с тем от лица современника, композитор так же поступил и здесь, хотя ограничился более тонкими средствами, не прибегая к политональности.

Интересно и другое. Если в раннем своем сочинении композитор словно бы подшучивал над своей стилизацией, вводя кричаще-яркую краску частушки (метрически совпадающей с характерным токкатным тематизмом старых мастеров), то здесь, в «Песнях трубадуров», он нашел фольклорный аналог своей частучности в рамках стилизуемой эпохи, примиряя таким образом стилизацию и собственное к ней отношение.

Образ бродячих музыкантов и жонглеров, составлявших окружение, среду музыкально-поэтического искусства трубадуров и являвшихся основными носителями фольклорно-музыкального быта города, запечатлен в песенно-танцевальных «рефренных» номерах цикла. Все они в той или иной степени близости разрабатывают основной музыкальный образ первого номера инструментальной «Интрады жонглеров»:

**Allegro**

C. *f marcato*

A. *f marcato*

4 Fl. *f marcato*

T. *f marcato*

B. *f marcato*

Liuto *mf marcato*

Что же касается утонченно-поэтической сердцевины цикла, которая является носителем лирики во всех разновидностях:

духовной, любовной и философской, то ей Слонимский посвятил три номера-эпизода цикла. Это № 2 («Славься, Мария»), № 6 («Альба») и № 10 («Секстина»).

В этих песнях хотя и ощущается вся накопленная композитором к тому времени вокально-моноподийная его стилистика: фольклорная, античная и современная, но в ней проведен строгий отбор средств, «консонирующих» стилизации переходной средневеково-ренессансной эпохи, в число которых входит и двенадцатитоновость, а лютия с успехом заменяет струны ролея:

[Andante a piacere]

The musical score is for a piece titled "[Andante a piacere]". It features three staves: Tenor (Ten.), Flute (Fl. i.), and Lute (Liuto). The Tenor part begins with a *mf* dynamic and includes the lyrics "Сле\_пу\_ю страсть, что в серд\_це вхо \_ дит". The Flute and Lute parts both begin with a *p cantabile* dynamic. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Прежде всего, их мелодика диатонична, межполутоновые интонации здесь не используются. В то же время большая роль в них принадлежит мелизматике, которая в ладово-интервальном отношении, словно бы пройдя от древнейших времен через испано-арабские истоки искусства трубадуров, с их острой восточной экспрессией, преобразовалась в закругленные распевы, имеющие скорее фиоритурное значение, но не теряющие и генетическую связь со своим истоком. Именно таким представляется соотношение мелизматике в «Прощании с другом» и в «Песнях трубадуров».

Интересно, что среди этих трех номеров, эмоциональный тонус которых постепенно повышается, в соответствии с расположением текстов, нагнетающих психологически-конфликтные мотивы, выделяется № 6 («Альба»). Отличаясь от других свободно-речитативно-распевных номеров своей опорой на танцевально-ритмизованную структуру, он ассоциируется со своего рода городским романсом XIV века:

Andantino  
Soprano

The musical score is for a piece titled "Andantino". It features two staves: Soprano and Lute (Liuto). The Soprano part begins with a *p* dynamic and includes the lyrics "О\_тог \_ нал он сон ле \_ ни \_ вый, за \_ бы \_ тье люб \_ ви счаст \_ ли \_ вой". The Lute part also begins with a *p* dynamic. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Таким образом, благодаря проникновению в жанровое многообразие музыки в эпоху расцвета искусства трубадуров, тончайшему ощущению инструментальной культуры — от характерных созвучий и голосоведения — до приемов игры на них и, наконец, художественно убедительному воссозданию интонационно-вокальной атмосферы этой эпохи, Слонимский создал произведение не только яркое и многоплановое, но и творчески очень перспективное, без которого, как представляется, не могла бы возникнуть «Мария Стюарт».

В середине 70-х годов композитор как будто задался целью претворить в своем творчестве любовную лирику разных эпох во всей ее предельной экспрессии и стиливой точности. Поэтому в основу четырех совершенно разных произведений вокальной лирики: «Десяти стихотворений Анны Ахматовой», «Песнохорки», «Песен трубадуров» и «Песни песней» положен один и тот же принцип — подлинный текст эпохи и музыкальный портрет эпохи. «Песнь песней» — лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы на слова «Песни песней Соломона» (1975).

Если в связи с первыми тремя можно доказательно говорить о скрупулезно-научной стиливой и художественно убедительной психологической точности, то в «Песни песней» — как и других произведениях античной линии Слонимского, мы можем говорить о том одухотворенном художественном проникновении в смысл и образное содержание текста, которое заставляет нас верить в ее музыкально-стилевую адекватность. Подобно другим античным сочинениям здесь верный союзник композитора — додекафония, снимающая ассоциации с какой-либо узнаваемой эпохой новой эры, и нетемперированные интонации, напротив, указывающие на глубокую древность, из которой они пришли к нам с фольклором. Добавляя к этому минимум легко прочитываемых музыкальных знаков эмоций, композитор устанавливает канал связи с полуусловным стилем. Построенная на взаимодействии этих элементов музыкальная структура новозаветного пласта в «Мастере и Маргарите» обнаружила большую гибкость и множественность выразительных возможностей, которые в опере, естественно, не могли быть в полной мере использованы. Атмосфера живой, теплой лирики древности, широчайшей гаммы любовных переживаний, донесенных до нас «Песнью песней», заставила композитора вновь окунуться в свою антику, но, благодаря работе над оперой, увидеть ее в том же камерно-театрализованном характере. Это своего рода фантазия на тему не вошедших в оперу образов, продолжение пребывания в той же атмосфере, связанное с героями романа в романе не сюжетно и не психологически, а через представления художника о жизни древнего города и культуре чувств молодых влюбленных. По-

этому, наверное, и жанр этого сочинения для сопрано и тенора с «антично-сочувствующим» камерным хором и древними инструментами — гобоем, валторной и арфой нельзя было определить никак иначе, чем «лирический фрагмент».

Являясь не циклом из отдельных самостоятельных номеров, а сквозной сценой, построенной на сюжетно обрывочных, но эмоционально объединенных текстах, «Песнь песней», тем не менее, встраивается в ряд парных вокальных циклов для женского и мужского голосов: «Песни вольницы» — «Песни трубадуров» — «Песнь песней». Таким образом, не выходя стилистически за пределы одной — античной линии, это сочинение является интересным жанровым синтезом камерной оперы, вокального цикла и, добавим, хорового концерта. Подобный жанровый синтез и тоже в пределах одной стилистики — но в русско-фольклорной — осуществлен в концерте для хора «Тихий Дон».

Если группа симфонических сочинений 70-х годов привела к созреванию крупной симфонической концепции Второй симфонии, то целый ряд вокально-любовно-лирических произведений этого же десятилетия привел к созданию оперы мощного лирико-трагического накала, концепция которой, впрочем, гораздо шире любовной интриги. Это была «М а р и я С т ю а р т» (1978—1980).

В одном из интервью композитор сказал, что однажды, перечитывая роман Стефана Цвейга «Мария Стюарт», он был поражен, до какой степени это оперный сюжет! Он увлек его силой характеров, правдивостью и яркостью ситуаций. Действительно, сюжет для музыкально-сценического произведения — редкая находка. Известно, сколько бились над поисками сюжетов и композиторы-классики и наши современники, сколько, казалось бы, подходящих сюжетов постигла судьба неосуществленных замыслов.

Однако есть и другое обстоятельство. В иной период своей творческой биографии композитор мог пройти мимо оперности этого сюжета, как он уже и прошел однажды. Недаром это возникло при перечитывании. Но в конце 70-х годов его внутренние духовно-творческие процессы оказались направленными в сторону благодатного и живого восприятия исторического эпизода шекспировской эпохи. Роман Цвейга написан так, словно все происходящее было вчера, словно он по меньшей мере очевидец (если не участник) событий, знакомых ему как бы изнутри. Но и Слонимский, написавший Гитарный концерт и «Песни трубадуров», постигший через профессиональное творчество распевщиков и русскую старину («Драматическая песнь») не как архаику, а как живое, вчерашнее, — он «вплотную» приблизился к Ренессансу, так же как раньше он вжил, «угадывая правду» (по М. Булгакову), в античность и еще более глубокую древность, не такие уж в сущности и далекие, если научиться чувствовать связь

времен. А уж пройдя через «Мастера и Маргариту», по-булгаковски глубоко проникнув в сущность идеи, когда исторические барьеры должны были перестать мешать восприятию любой эпохи, композитор был готов к созданию музыкального «исторического романа».

Кроме того, заметим, что каждая постигаемая Слонимским линия его творчества требовала своего выхода и обобщения в большом музыкально-сценическом сочинении. Русская фольклорная линия в «Виринее», антично-современная — в «Икаре», древнемонодийно-современная — в «Мастере и Маргарите». Ренессансная же линия, накапливавшаяся в 70-е годы, видимо также созревала для подобного своего воплощения. Оттого и новая встреча с «Марией Стюарт» — романом — оказалась на сей раз плодотворной встречей с Марией Стюарт — личностью.

И вновь Слонимский пошел непроторенным путем, потому что современной оперы с использованием ренессансной стилистики еще не было. А между тем аудитория для восприятия серьезного оперного жанра в таком стиле была уже подготовлена. Причем аудитория широкая, можно сказать, массовая. Стилизация средневековой и ренессансной музыки, преимущественно балладной и танцевальной — стала весьма типичным художественным приемом современного театра и кино. Происходило внедрение данного пласта в общественную музыкальную память, что существенно обогащает контекст и уровень слушательского восприятия. Думается, что композитор, вдумчиво анализирующий звуковую среду в ее движении и развитии, конечно же учел эти новые возможности в общении со своим современником. Любопытно, что именно музыка для театра и фильмов с соответствующими сюжетами послужила основой оперы Н. Н. Каретникова «Тиль Уленшпигель», написанной одновременно с «Марией Стюарт» и также основанной на стилизации, преломленной, разумеется, через совершенно иную авторскую индивидуальность.

Важно учесть и другое. Успех — как художественная удача — лирико-драматической по жанру оперы во многом зависит от того, насколько композитор искренен со своим современником и близок к живой интонационной среде вокальной лирики своей эпохи. Опора на романсовость в операх А. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского — пример хрестоматийно-исторический. А как быть современному композитору? На какую же вокальную лирику опираться ему? Ведь сейчас одновременно бытует много исторических пластов. Кроме того, если слушатель прошлого века располагал интонационно-стилистическим кругозором (в профессиональном творчестве) всего двух веков — XVIII и XIX, то современный слушатель — универсальный. В его распоряжении не менее пяти веков интонационной истории. Да и вопрос о стилевой достоверности по отношению к далеким эпохам тогда не был столь актуален (хотя стилизация Чайковским интонационной атмосферы XVIII и начала XIX веков феноменально тонка).

Наше время допускает оба подхода к воплощению исторических сюжетов. Стилизация может быть, а может и не быть. Без стилизации обходятся два антипода: современное элитарно-академическое письмо и рок-театр. Каждый из них в своей замкнутой системе может раскрывать любую тему вне стилизованного времени и пространства. Оба эти подхода одномерны.

Стилизация — это творческий процесс по меньшей мере двухмерный. Если бы он был одномерным, нужно было бы в данном случае написать еще одну оперу в стиле Монтеверди или Пёрселла. И у Слонимского это, конечно, получилось бы. Но стилизация это не имитация. Это разговор современного композитора с современным слушателем о современном отношении к далекому событию. И здесь есть обязательно вчера плюс сегодня. Хотя на самом деле гораздо больше, в соответствии с универсальным музыкально-историческим кругозором современника, здесь есть, в разных мерах, накопленное между «вчера» и «сегодня».

Вот это «между» очень важно. Оно органически и постепенно сближает «вчера» и «сегодня», снимает исторический барьер в эстетическом восприятии. Поэтому, может быть, так силен в «Марии Стюарт» Слонимского внутренний романтический взгляд композитора: и потому что романтизм исторически находится между Ренессансом и нами, хотя и ближе к нам, и потому что романтический оперный язык — это прежде всего объективно язык жанра лирико-драматической оперы Чайковского и Гуно, Бизе и Пуччини, которая живет в наше время рядом с нами как одна из многих сегодняшних реальностей нашего музыкального быта.

Но опера — это еще не все. В самом обращении к балладности есть обращение к «романтическому обращению к балладности». «Мария Стюарт» Слонимского была бы совсем другой без Второй баллады Шопена или Шотландской симфонии Мендельсона, хотя вычислить, в чем именно их влияние, кажется невозможным.

Но вернемся к вопросу о доверительном интонационном общении автора лирико-драматической оперы со своим современником на почве вокальной лирики. Думаю, что ни мы, ни наши потомки не услышат в этой опере интонаций советской лирической песни 70-х годов. Но в 80-е годы в песне зазвучали те интонации, на которых построена «Мария Стюарт».

Общеввропейские черты вокальной лирики 80-х годов органически включили в себя фольклорные истоки, среди которых значительная роль принадлежит и шотландским. Входя как один из истоков также в стилистику раннего джаза, они по существу, как никакой другой элемент, объединяют современную музыку как в национальном, так и в жанровом отношении, становясь универсальной реальностью. Через нее, может быть, пролегает один из путей преодоления вековой «холодной войны» между элитарной и массовой музыкальной культурами. Но представлять

дело так, что Слонимский один из первых шел влево, а потом одним из первых или первым — вправо (а его русский фольклор — это влево или вправо?), хотя и верно, но поверхностно и узко по отношению к нему. Да, он из тех, кто прокладывает новые пути. Но для него это не цель, а средство. Средство не потерять контакта с жизнью. Историзм мышления проявляется не только в том, чтобы проникнуть в дух минувших эпох, но и в том, чтобы заставить себя понять, что в наши дни история не кончается, а лишь продолжается, ощутить себя в историческом процессе. Это, наверное, и есть умение смотреть вперед.

Поэтому если говорить об интонациях современной вокальной лирики в «Марии Стюарт» Слонимского, то они здесь являются важнейшим строительным материалом музыкальной ткани произведения. Думаю, что это было одним из основных условий, которое позволило Слонимскому пойти по пути столь явной стилизации. Он писал оперу не для музея, а для театра.

Но было и второе, не менее важное условие. Он бы не пошел на поводу ни у сюжета, ни у массового слушателя, если бы музыкальная материя этой оперы не была столь важной составной, органической частью его собственного интонационного мира. «Голос из хора» появился в 1963 году до «Виринеи», «Икара» и «Мастера». А его зонг из финальной части написан с такой уверенностью, внутренней убежденностью и стилистической точностью ренессансной баллады, которые не уступают «Марии Стюарт». Но ведь он не возник сам по себе, вне какого-то важного для композитора интонационно-драматургического контекста. Он нераздельно, хотя и не прямо, связан с русской советской массовой песней, интонации которой прошли свой долгий и сложный исторический путь. Кто может со скальпелем в руке изъять из них французскую революционную песню? Можно ли объяснить, отличается ли, и если отличается, то чем, «Карманьола» от ренессансной баллады? (Не напишет ли теперь Слонимский «Марию Антуанетту», также по Цвейгу?)

Не только в «Голосе из хора», но и, как ни странно, в «Песнях вольницы» («Посею я, млада»), в «Лирических строфах» и «Веселых песнях», в детских фортепианных миниатюрах, словом, задолго даже до «Песен трубадуров» у Слонимского встречались мелодии в староевропейском духе: от баллады — до уличной песенки. Четко ритмизованные, в любимом его размере  $\frac{6}{8}$ , точно отражающие размер стиха, в традиционном мажороминоре, даже без альтерации, они вовсе не были чужды мелодическому контексту остальных пьес в этих же циклах. Их объединяет открытая определенность интонаций, опора на тонику, трихордовость, избегание вводнотоновых оборотов (отсюда своеобразие кадансов), постоянное использование ладовой переменности, характерная ритмическая концентрация синкоп, триолей и пунктира в кадансах, структурная периодичность, повторяемость строения — весь комплекс исконно-песенных признаков, которые



являются неотъемлемой частью музыкального стиля Слонимского и в разной степени концентрированности: от максимальной (в «Виринее», «Голосе из хора», Гитарном концерте, «Марии Стюарт») — до растворенной в симфониях — живут в большинстве сочинений. Напомним, что, говоря о сходных чертах фольклора разных народов, Слонимский упоминает и староевропейские истоки. Думается, что все это вместе и определило внутреннюю творческую заинтересованность в работе над данным стилем, как было в других его операх, обобщавших иные линии творчества. Оно же позволило ему создать эту прямую и явную стилизацию, не рискуя деиндивидуализировать свой стиль.

Назвав «Марию Стюарт» оперой-балладой, Слонимский как бы опустил тонкий тюлевый занавес между современностью (включая современное понимание серьезной оперы как жанра экспрессивной системы средств) и конкретным историческим эпизодом четырехсотлетней давности — судьбой шотландской королевы Марии Стюарт. Этим определением жанра он оговорил и четкую номерную структуру оперы, и куплетное строение большинства ее номеров, и каркас вставных номеров, «по касательной» отражающих содержание — песен Веселого и Грустного скальдов и Мэри Сетон, и, наконец, музыкальный стиль оперы, в каждой ноте которой, оставаясь самим собой, он дал определенный, точный и очень яркий колорит эпохи.

С научно-этнографической скрупулезностью фольклориста он тщательно изучил все возможные источники записей шотландских песен. И эта работа увенчалась успехом. Мы знаем, как ревнив каждый народ к воспроизведению своего фольклора чужезланцем. «Марию Стюарт» Слонимского шотландцы приняли очень тепло, поразившись ее достоверности и тому, как ленинградский композитор конца XX века проник в дух старой истории Шотландии. Познакомившись с оперой в исполнении труппы Ленинградского Малого оперного театра, шотландские зрители в антрактах, загоревшись фольклорностью произведения, сами музицировали в народном духе. А через некоторое время Слонимский получил предложение преподавать в Шотландии композицию...

При всей своей внешней красочности, «Мария Стюарт», однако, не сюита раскрашенных стилизацией статичных картин и сцен. Это живое и динамичное театральное действие, с выпуклыми характеристиками (хотя и в достаточно замкнутых стилевых рамках) и рельефной драматургией как в сюжетно-действенном, так и в интонационном аспектах.

Особо следует сказать о либретто этой оперы, потому что ему принадлежит очень большая роль в создании художественного целого. Написанное Я. А. Гординым по сюжетной канве одноименного романа С. Цвейга, оно в высшей степени художественно по своим литературным достоинствам. Во-первых, оно в стихах, что является не просто дополнительным изысканным шармом к

красивому спектаклю, а необходимостью для оперы-баллады. Помимо стихотворного размера, влекущего за собой песенно-танцевальную структурную периодичность музыкального движения, стихотворный текст обладает и большей остротой и точностью образов, и большим эмоциональным накалом, что, между прочим, как кажется, компенсирует в драматургически относительно спокойных сценах несколько нарочито сглаженную стилизацией экспрессию. Во-вторых, либретто Гордина очень точно и разнообразно по лексике. В нем прекрасно стилизована поэзия Р. Бернса в привычном для нас облике переводов С. Я. Маршака. Особенно ценны афористически сформулированные ключевые жизненно-философские фразы, уже скорее шекспировского, чем бернсовского плана, например такая: «Любовь и власть — вот две великих страсти, объединившись, гибель нам несут!»

А песни скальдов, то поэтически прорицающие грядущие события, то безжалостно высмеивающие все и вся, и палача, и жертву — это самые настоящие зонги. Может быть, не принято искать общность между европейской балладой и русскими частушками, выполняющими в «Виринее» роль в чем-то сходную с этими песнями, но крепкий пульс народного юмора, оптимизма и свободомыслия, облеченный в задорный ритм лаконичного стиха, — удивительным образом роднит их, и это родство демонстрирует своеобразный песенно-интонационный феномен Слонимского.

Особенность сюжетного действия оперы состоит в том, что, охватывая краткий промежуток времени от восшествия Марии на шотландский трон до ее казни, оно уместает всю историю в трехактный спектакль, словно не нуждаясь в уменьшенном масштабе. Ощущение единства времени и места действия не покидает, благодаря, как представляется, двум совершенно разным и даже противоположным приемам, чисто внешне драматургическим. Один — многочисленность и пестрота чередования сцен и картин. В трех актах оперы уместаются четырнадцать эпизодов, разделенных интерлюдиями, к тому же каждый акт начинается прелюдией, а вся опера — прологом. Кроме того, некоторые эпизоды включают дополнительные сцены, поданные наплывом. Этот принцип идет от кинодраматургии вообще, а в творчестве Слонимского он уже был претворен в «Мастере и Маргарите». Другой принцип — выстраивание стержневой, осевой линии вставных зонговых номеров, своего рода чисто балладных рефренов. Это уже театральный прием. И он предвосхищен хоровыми антрактами и сценами в «Виринее».

Но, конечно, существо оперы и главная ее ценность заключены в музыкальных образах и интонационной драматургии.

Действие оперы разворачивается подобно шахматной партии в стадии ее окончания после первого и решающего шаха. Мария обречена с того момента, когда на нее надели корону. Одного за другим отнимают у нее друзей, оставляя ее в полном одиночестве. Королева чужестранка, католичка и молодая красавица,

воспитанная в светском духе французского двора, — она полностью диссонирует патриархальной и протестантской Шотландии с ее суровой природой и трагичным внутри- и внешнеполитическим положением. Да и власть для Марии — это сладкая забава, а не серьезная ответственность, а шотландская корона — лишь ступень к завоеванию английской. Но насколько Мария превосходит Елизавету своей молодостью и женственной привлекательностью, эмоциональностью и поэтичностью, настолько Елизавета ее — искушенностью в государственных делах, умением властвовать над людьми и, прежде всего, — собой.

На протяжении всей оперы мы слышим несовместимость этих образов, решенную ладоинтонационным и тембровым контрастами нескольких музыкальных сфер.

Мария. Это теплая терцовость окутанной меланхолической грустью ее первой ариетты «Отчего так странно, горько сердце сжалось?» Это дивное си-бемоль-минорное ариозо из первого акта, которое выражает в эмоциональном порыве ее мужественную решимость посвятить себя Шотландии:

[Andante]

Мария *mp*

Шот-лан - ди-я у - бо - га-я и

Апра *p*

зла - я, при - вык-ша-я к раз-до-рам и вой -

- не! Пусть я од - на, пусть я

Помимо мелодической красоты ариозо, органично вплетенной в него в виде отдельных штрихов старинной мелизматике (это внешний облик), в нем выражен и характер Марии, очень сильный, страстный, романтически поэтичный, и — с не меньшей ясностью в нем слышно предчувствие поражения, неосознанная трагичность стремлений. Большой диапазон, стремительный и активный взлет наверх, к дорийской сексте, замечательной находке, — в этом эмоциональная открытость и мужественная отвага Марии. Вместе с тем трудный квартово-секундовый подъем начального мелодического хода, скрытые в распевах плачевые интонации — в них гнущий крылья вниз груз неосознанного неверия в успех.

Образ Марии Стюарт, как и ее характер, динамичен. И он раскрывается в двух главных своих направлениях — страстях — «Любовь и власть». Заложенная в ней любовная страсть, безоглядная и поглощающая ее, выражена в мелодике ее сонета из второго акта:

Moderato  
p

Ко-ро-лев-скую власть, мо-ю жен-скую честь, мо-ю ду-шу и всю стра-ну

Tr-ba

Cor.

Archi, Arpa

На высоком эмоциональном накале, почти с экстатической силой эта тема разовьется в кульминации оперы — непосредственно перед казнью.

Другая страсть Марии, столь же пылкая и трагичная, — власть, неизбежно сопряженная с кровопролитием, — выражена в ариозно-экспрессивной мелодике, также интенсивно развивающейся во втором и третьем актах.

К музыкальной характеристике Марии примыкают образы ее «романтических» друзей из прошлой, французской жизни. Это французский поэт Шателяр и итальянский музыкант и секретарь Марии Риччо. Их благородно-закругленная, по-своему рафинированная, мелодия, основанная на придворных французских танцах, как бы дополняет образ Марии, рисуя его подлинную основу, первоначальный облик. Культ любви к прекрасной даме, воспитанной на культуре чувства и искусстве трубадуров, в этой опере нашел свое воплощение в образе Шателяра. Безумная страсть к Марии, от которой его могла спасти только смерть, и момент его освобождения от страсти в ожидании казни, осмысления своей жизни и смерти — запечатлен в его арии (в тональности Марии

си-бемоль минор). Ария Шателяра — это романтически-возвышенная эпитафия самому себе, и она обладает совершенно особой, ни на что не похожей, музыкальной стилистикой:

Andante  
Шательяр

Когда тот, кто те-бе по-кло-нял-ся, всю жизнь

Брамсовская непосредственная элегичность и едва заметная плачевая мелизматика из музыкальной лирики трубадуров, в то же время, родство с ариозо Марии, словно бы ее образом окрашена душа Шателяра, — таковы важнейшие ее элементы.

Шательяр и Риччо — французская сфера Марии, принадлежащая началу эпопеи, первому акту оперы. Вместе с ними эта сфера уходит из ее жизни, давая простор новым страстям.

Интересно решена партия Босуэла. Ее стилиевой облик, казалось бы, должен в чем-то примыкать к музыкальной характеристике Марии, ведь изначальная преданность королеве, перешедшая потом в страсть к ней и к власти, — это линия, по которой развивается и судьба Марии. Но тщетно мы будем искать сходства. Первая его тема — простая солдатская песня. Вторая, получившая наибольшее значение в его характеристике, — мрачно-тревожная тема борьбы за власть своей тритоновостью родственна лейттеме баронов:

Allegro

C-fag.

Последняя и основная фаза развития его образа, связанная с этапом поражения, а затем заточения и сумасшествия, — охарактеризована музыкой одновременно воинственной и простоватой, неистово протестующей и заземленной.

Думается, что именно так показав Босуэла — игрушкой в руках кучки баронов и при всех своих добрых качествах не обладающим масштабом личности, достойной Марии Стюарт, композитор подчеркнул и даже обнажил трагичность ее судьбы, несоизмеримость ее страстей и жертвы с тем, кому она принесена.

Также на показе несоизмеримости с личностью Марии основана характеристика ее супруга Дарнлея — легкомысленного и поверхностного мальчишки. Его гротесковая стаккатно-прыгающая тема продолжает ряд образов: Василия — мужа Виринеи (кстати, здесь то же соотношение масштабов личностей) и разного рода доносчиков из «Мастера и Маргариты».

С большой тонкостью, изысканной психологической точностью и емкостью выписана музыкальная характеристика Елизаветы. Почти не выходящая из жанровых рамок придворного танца, со сдержанностью его мелодического развития и кокетливо-чопорными, как стоячие кружевные воротники, группетто, она даже в самом коротком эпизоде дает мастерски законченный портрет примечательнейшей исторической личности:



Здесь очень важен, и композитору великолепно удался, контраст между характерами Елизаветы и Марии — равной силы, но разной направленности. При этом контраст показан в системе средств, ограниченной условиями стилизации, даже в финальном диалоге, где уровень экспрессии намного повысился по сравнению с первыми двумя актами.

Средоточием непримиримой враждебности к Марии Стюарт, как выразительности огромного и неприемлемого мира, является музыка Джона Нокса — главы реформаторской церкви в Шотландии. Острая и леденящая пустота широких диссонантных созвучий в басах у тромбонов и тубы, фанатизм молитвенного аскетизма сопровождают проклинающие прорицания Нокса, тяжелыми и мрачными, как шотландские гранитные скалы, камнями лежащими на судьбу юной трагической королевы:



Стержневая, шотландская народная сфера оперы, в отличие от индивидуально-портретных образов, написана в наиболее близком к фольклору ключе, почти без включения романтической и современной стилистики, свойственной эпизодам-действиям героев. В ее константности словно намеренная эпичность, сдержанность, свойственная балладам, балладности, за внешней суровой статикой которой скрыто волнение в связи с суровыми и

драматическими событиями, о которых часто повествует текст баллады. Эмоциональная отстраненность рефрена-присказки призвана оттенить непосредственную действенность, реальность происходящих на сцене живых картин. В музыке оперы это выражено соотношением уровня стилизации: простейшей фольклорной стилизации в рефренных номерах и сложной полистилистики в эпизодах. Таким образом, определение жанра оперы как оперы-баллады содержит не только эмоционально-содержательную окраску, но и прямо отражает структуру оперы, являющуюся крупномасштабной театрализованной балладой.

Эпическую завершенность оперы подчеркивают два обрамляющих ее шествия. В начале оперы — въезд Марии в Эдинбург, в конце — шествие на казнь. Эта маршевая линия поддержана в точке золотого сечения оперы, в конце второго акта Шотландским маршем на тему песни о Шотландии в начале второго акта, которая является одним из самых красноречивых примеров сотворчества Слонимского с фольклором:



«Мария Стюарт» Слонимского, подобно его другим операм, как музыкально-художественное явление выходит за рамки творчества композитора и требует специального рассмотрения в контексте современной музыкальной культуры, с которой она связана многообразными, тонкими и очень живыми нитями.

## Х. СИМФОНИЧЕСКАЯ САГА

В начале 80-х годов Слонимский удивил музыкальную общественность тем, что стал писать симфонии, одну за другой, чуть ли не каждый год. Теперь концепция созрела не из одночастных сочинений, а развивалась на уровне симфонических циклов. Выстраивался некий макросюжет.

Чем объяснить такой бурный всплеск симфонизма? Только ли творческими склонностями, ностальгией по жанру, в котором когда-то воплотилось, так сказать, первое, нерастраченное чувство, или, может быть, художественным открытием, совершенным во Второй симфонии и давшим новые перспективы в развитии симфонии?

27 декабря 1987 года в Малом зале Ленинградской филармонии состоялся не совсем обычный, и даже совсем не традицион-

ный творческий вечер Слонимского. Во втором отделении вечера, транслировавшегося непосредственно в эфир по телевидению, сочинения Слонимского исполнялись самостоятельными артистами из Института культуры имени Н. К. Крупской, а сам автор импровизировал и отвечал на вопросы слушателей. В одной из записок была предложена тема-сюжет для импровизации о статуях Летнего сада, разрушенных группой хулиганов. Сыграв композицию, в которой «роденовская» тема из «Трех граций» была сопоставлена с музыкой зла и разрушения, композитор сказал также, что под впечатлением случившегося он собирался писать оперу на этот сюжет. Но мысль о том, сколько редакторов будут размышлять: типично или нетипично это для нашей молодежи, отбила у него всякую охоту. В те годы, сказал он, когда любое живое слово в литературе, кино, вокальной и театральной музыке вызывало подозрения и проходило унылый контроль, именно в бестекстовой музыке жила и сохранилась та правда, которая ныне обнародована в литературных журналах и кинофильмах. Имеющие уши ее слышали.

Оперы не появилось. Но главная идея «ценности—созидание—разрушение», которая питала творчество Слонимского с самого начала, раскрываясь в новых формах и с новой силой, в симфонизме 80-х годов нашла еще более мощное воплощение.

Хронологически этому большому циклу симфоний предшествовала своего рода интерлюдия—«Тихая музыка» для симфонического оркестра с солирующей флейтой. Сочинение написано в одно время с тоже небольшим, но камерным произведением «Musica lyrica». Впрочем, их объединяет не только то, что они написаны в один год и в одном жанре «музыка», и даже не то, что у них есть общий герой — флейта. Все это внешние признаки, важно, что они близки между собой и по музыкально-образному своему материалу.

В 70-е годы, несмотря на преимущественное развитие в творчестве Слонимского ренессансной и русской лирико-драматической линий, продолжала развиваться и античная. В трех камерных сочинениях — Колористической фантазии для фортепиано (1972), «Песни песней» и «Solo espressivo» для гобоя (1976) — она получила и три разных образных преломления: инструментально-пейзажное, сюжетное и хроматически-моноподийное. Подобно тому, как после «Мастера и Маргариты» светло-сонорная звукопись Колористической фантазии, как бы сняв огромное психологическое напряжение, перевела его воображение в сферу античной пейзажности (игра на струнах рояля действительно ассоциируется с древними щипковыми инструментами), так и после Второй симфонии и «Марии Стюарт», как реакция на эти два крупных и стилистически узловых сочинения, в «ричеркаре» его творчества возникла антично-пейзажно-колористическая интермедия. Но на следующем витке она воплотилась уже не в камерном, а в оркестровом сочинении.



«Тихая музыка» — небольшая семиминутная оркестровая пьеса — это нежный импрессионистский ноктюрн, тончайшая звукопись природы. Может быть, воспоминания о флейте из «Польских строф» в сочетании с изысканной и объемной фактурой Колористической фантазии для фортепиано и переливчатой фигуративностью Хроматической поэмы для органа — навеяли образ тихого импровизационного музицирования.

Начинается и завершается пьеса монодийным напевом солирующей альтовой флейты. Собственно же оркестровое музицирование строится как постепенное «оживление» нескольких вытянутых аккордов. Подобно тому, как струны эоловой арфы от дуновения ветра издают свои звуки, так тоны аккордов постепенно один за другим начинают вибрировать в легких пассажах. Все более насыщенную пассажами ткань время от времени прорезают и словно отдаленно слышимые (громкостная динамика пьесы колеблется от «р» до «rrrr») зовы медных. Отметим, что все пассажи тематически связаны с основной флейтовой монодией. Но при этом очень разнообразны ритмически, и композитор часто сочетает их в одновременности, в результате чего множественность ритмоформул создает эффект шелеста. Постепенное разрастание оркестровой вертикали приходит к *tutti*, голоса которого продолжают также вибрировать в пассажах. Особый эффект это тихое *tutti* производит благодаря тому, что перед ним в виде короткой фактурной развязки композитор поместил каденцию солирующей флейты в сопровождении маримбы и темпль-блоков. Завораживающее *tutti*, однако, коротко, как порыв ветра. Словно бы именно поэтому оно мгновенно растворилось в алеаторических каденциях челесты и арфы. Певучей, тихой, но экспрессивной монодией тишины завершает пьесу солирующая альтовая флейта.

Своеобразным эхо «Тихой музыки» оказалось еще более короткая «Musica lyrica». Интересно, что традиционный для старинной музыки ансамбль инструментов композитор трактовал сонорно-колористически. Почему-то представляется, что здесь клавесин для него говорит не столько от самого себя, сколько от имени струн «подготовленного» рояля. Возможно, это ощущение идет от свойств самого материала, хотя здесь он, естественно, настолько сложнее, насколько игра на клавишах клавесина превышает по техническим возможностям игру на открытых струнах рояля.

Функции инструментов в ансамбле практически равноправны. Каждый из них то импровизирует в пассажах, то, подобно *cantus firmus*, укрупненно проводит темы. Это, пожалуй, главное. Вся пьеса напоминает диалог трех инструментов. То соглашаясь (варьированно повторяя только что отзвучавшую тему у другого инструмента), то споря (исполняя новую тему) — они дают друг другу высказаться. При этом продолжающие звучать у них пассажи являются как бы контрапунктом мыслей одного к высказыванию другого. Главное лицо — флейта. Она резюмирует диалог той же

темой, которой его начала. Скрипка весьма покорно ей вторит. Самый независимый — клавесин. В разгар спора, в кульминации на третьей четверти формы он высказал свою, совершенно новую тему и даже повторил ее. Но его не поддержали. Лишь несколько вздохов у флейты и скрипки — и реприза первой темы вновь у флейты.

Почему эти два инструментально-колористических сочинения невольно ассоциируются с античной линией творчества Слонимского? Прежде всего, видимо, благодаря сходству темброво-фактурных решений, но в такой же степени и по характеру звуковысотной организации. Додекафонный тематизм Слонимского тоже имеет свой яркий почерк. Один из характерных приемов — хроматическое «кружащееся» заполнение узкого звукоряда с последующими скачкообразными ходами. Другой — последовательное сцепление кварт, что уже отмечалось. Именно на таком интонационном материале построена «икаровская» Хроматическая поэма для органа. Он во многом определяет тематизм «Прощания с другом», новозаветного пласта «Мастера и Маргариты».

Возможно, конечно, что эти ассоциации складываются лишь под воздействием контекста самого творчества Слонимского. Но ведь есть контекст воплощения античности и в музыке XX века, созданный прежде всего Дебюсси и Стравинским и породивший свою — вторичную, но более ощутимую для нас семантику. Может быть, в данном случае срабатывают именно они. Но если объяснить загадку этой образно-стилевой связи пока не удастся, это не значит, что ее нет. Может быть, ее поможет разгадать в будущем новое, более крупное «узловое» сочинение этой линии, которое будет так же отличаться от «Икара» и «Мастера и Маргариты», как они отличаются друг от друга.

В том же плодотворном 1981 году появилась Третья симфония. Ее отделяют от Второй четыре года. Вторая очень многое вобрала в себя и от предшествовавших ей поисков и достижений, и от глубинных творческих сил. Должно было пройти немало времени, чтобы созрела новая симфоническая концепция.

Возникшее после Второй ощущение типологичности концептуально-симфонического мышления Слонимского, вероятно, должно было направить поиски композитора на ее преодоление. Хотя почему, собственно? Разве вредит типологическое родство сочинений: будь то романсы, пьесы, сонаты, кантаты или симфонии — творчеству художника в целом и тому или иному его сочинению в частности? Нет, разумеется. Ведь глобальная идея автора всегда шире и глубже, чем ее реализация в одном конкретном, даже гениальном сочинении. И она непременно, на протяжении вплоть до целой творческой жизни, будет гореть, требуя все новых и новых ее воплощений. Они могут быть не всегда равноценны и иметь разные направления: от вершины-открытия — к размышлению и топтанию на месте или от постепенных поисков — к вершине. А могут идти вширь, во множественность сходно-несход-

ных решений, которая, пряча типологичность, мешает прямому сопоставлению и выбору «лучше — хуже».

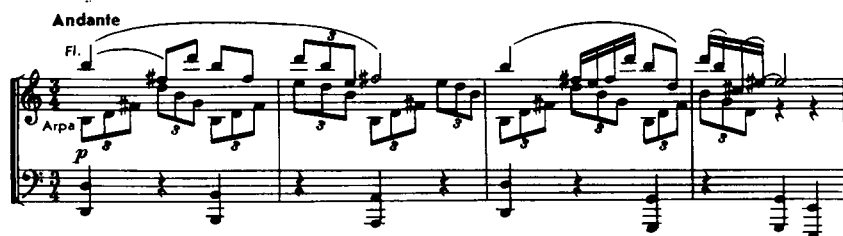
Слонимский художник искренний. Освоив все жанры, методы и приемы композиторской техники, он делает свой честный выбор в каждом новом сочинении.

Осознанно или нет, в Третьей симфонии композитор продолжает тон, найденный во Второй. Именно тон, а не концепцию; Вторая концепционно завершает линию Первой. А вот язык ее и образность — новые, и они, не исчерпав себя в ней, должны были «досказать» себя в следующей симфонии. Было бы близоруким, конечно, не увидеть в Третьей и определенного драматургического сходства с предыдущими. Оно касается вынесения конфликтных образов за пределы начальных частей циклов. В данном случае это вторая и третья части четырехчастного цикла — два коротких, экспрессивнейших и совершенно разных скерцо. Словно намеренно избегая в них опоры на жанры «субкультуры», акцентированные в Первой и Второй симфониях, он с феноменальным блеском показывает, какими разными стилями, приемами можно создать нужные образы, и не прибегая к «обобщению через жанр». Здесь видны плоды неисчерпаемой театральности его фантазии, развивающейся параллельно как в инструментальных опусах, так и в музыкально-сценических.

Основные — как по масштабам, так и по драматургическим доминантам — части Третьей симфонии — это первая и финал. Раскрывая очень дорогие композитору образы, идущие от главных тем Второй симфонии, они удивительно роднятся и между собой. Так создается концентрическая форма (напоминающая Симфонический мотет), в устойчивости которой заключена какая-то своя эпически-незыблемая вера в добро. К тому же обе части начинаются и кончаются, а следовательно, и вся симфония обрамляется тихой личностной музыкой. В этих двух частях симфонии композитор как бы дважды переживает один и тот же свой внутренний конфликт. Именно внутренний. (Внешний, как уже говорилось, в конфронтации крайних и средних частей цикла.) Конфликт этот заключается в сопоставлении тем: первой в характере сурово-скорбного, тяжелого монолога в полуречитативной манере, и второй — песне — открыто и привольно льющейся, обращенной не в себя, как монолог, а вовне, на природу и жизнь, раскрепостившей сдерживавшиеся чувства.

Первые темы в обеих частях — скованные в тесном секундном движении и лишь с большим внутренним вокальным напряжением раскрывающиеся в широкие интервалы. Они экспонируются в первой части у фагота, во второй — у виолончелей, напоминая альтовое соло в Первой и виолончельное — во Второй симфониях, — это своего рода лейтмонолог самого автора. Вторые темы этих частей — побочные — соответственно появляются у высоких деревянных духовых. В первой — у флейты и гобоя, во второй — у гобоя. Соответственно потому, что обе они развивают лейт-

образ главной темы Второй симфонии, также связанный с этими «естественно-пейзажными» тембрами:



Параллелизм просматривается и в построении частей, отражающем сходную динамику сопряжения двух пар образных сфер. В обоих случаях темы: монолог и песня — появляются попеременно, с каждым разом наращивая плотность и объемность звучания. Но, конечно, если в первой части автор ограничивается лишь двумя уровнями мощности, не доводя до настоящей кульминации, то в финале даны четыре фазы, последняя из которых — три forte — поистине финальная.

Чрезвычайно тонко, мастерски, интересно осуществляет композитор интонационный синтез и распад тем. Так, в начале симфонии он выводит, кристаллизует, рождает песенную тему из монолога-речитатива. В нем, в его постепенно нарастающих полифонических сплетениях, все ее интонации уже заключены, вся она подготовлена. И поданная как на пьедестале, в гомофонной фактуре, она словно плывет на фоне трезвучий арфовых арпеджио.

Обратное интонационное взаимодействие тем в финале. Первоначально контрастные, сопоставляясь на все более высоких темброво-динамических уровнях, они сблизилась и слились в последней кульминации. Но не типичным для других сочинений Слонимского вертикальным полифоническим объединением, а мелодическим. Монологическая тема на высшем накале кульминации словно расплавила свою интервальную скованность и вылилась в более свободные интонации второй — песенной темы. Именно эта новая тема утверждается в финале симфонии: как в кульминации, так, что еще важнее и как бы достовернее, — в тихой, от автора — коде.

Ну а что же средние части симфонии и какова роль их в общей драматургии?

Вторая часть — четырехминутное Allegro — некий оборотень первого образа симфонии. Ее тема является вариантом секундовой монологической темы. Более того, ее пятидольность (в пятидольных тактах фиксируются основные песенные интонации в начале симфонии, полностью пятидольный и финал) не только не песенная, как в крайних частях, но жестко остиная и весьма жутковатая в своей естественной и усиленной синкопированности.

Иная третья часть симфонии: это тоже очень быстрое и короткое (пять минут) скерцо. Однако оно основано на принципиально ином материале. И ни образно, ни интонационно никак не совмещается с другими частями. Часть построена на двух темах — лейт-темах Слонимского. Первая — квартово-септимовая, но «задиссонированная», с простым и жестким ритмом, у трубы — являя собой образ примитивно-необузданный, продолжающий галерею тем-монстров (как из «Капричос» Ф. Гойи), которых в творчестве Слонимского накопилось уже немало.

Вторая тема — это новая терцовая лейттема, появившаяся в коде Второй симфонии как символ-предупреждение. Именно в таком значении она в этой части дважды активно выступает после темы-монстра.

Так осуществляется связь со Второй симфонией уже на уровне концепции. Однако данную симфонию следует рассматривать не как вариант предыдущей, а как диалог с ней, может быть, даже спор. Ведь расстановка акцентов здесь другая. Если во Второй симфонии силы зла, условно говоря, раскрыты очень широко и ярко и, следовательно, противоборство контрастных образов концентрируется на одном, внешнем конфликте на протяжении всего цикла, до самого конца, то в Третьей симфонии композитор дает два уровня конфликта. Внутренний — основной, которому посвящены первая и четвертая части и, может быть, даже в определенной мере и вторая, — и внешний — третья часть. Внешний конфликт здесь не играет решающей драматургической роли. Он дан скорее как антитеза, укрепляющая и утверждающая в главной, исходной мысли произведения. Примыкая, таким образом, во многом ко Второй симфонии, Третья освобождается от концепционной типологичности и, более того, использует ее как тему для диалога концепций, который будет продолжен в следующих симфониях.

Четвертая симфония была написана практически сразу же вслед за Третьей. Их разделяют, может быть, только несколько мелких опусов.

Эта симфония вырывается не только из какой бы то ни было типологии в творчестве Слонимского, но и из симфоний, написанных после Пятой Малера вообще, в XX веке.

Эта симфония с траурным маршем в финале, что является не просто любопытным ее отличительным свойством, а новым (на новом этапе) свидетельством неконформизма Слонимского, его художественной зрелости, отважной веры в свои силы.

Симфония посвящена памяти отца композитора—М. Л. Слонимского. Михаила Леонидовича не стало в 1972 году. За это время можно было неоднократно выразить чувство невосполнимой утраты и почтить память близкого человека посвящением других своих сочинений. Понадобилось, однако, десять лет, чтобы созрел

этот замысел и его решение, адекватные чувствам и мыслям об отце, друге, замечательном человеке, выдающемся писателе и видном деятеле советской литературы. Может быть, нужна была именно такая временная дистанция, которая помогла осмыслить образ и личность этого человека, но еще не притупила боль потери.

Волнует и такой вопрос: написал бы композитор данное сочинение без этого личного события? Хотя понятно, уход из жизни такого человека — не только личное горе его близких.

Ответ, наверное, не может быть однозначным. И да, и нет. Личность, творческая личность — в своей деятельности всегда будет движима личными импульсами. Вместе с тем в каждый период, фазу жизни тот или иной личный повод даст свое неповторимое отражение в творчестве. Две эти линии: жизненной и творческой биографии всегда переплетаются, влияя друг на друга, обогащая и озаряя одна другую.

Хотя симфония, казалось бы, обращает нас к самым страшным для человека мыслям о смерти — траурный марш неизбежно вызывает эту прямую ассоциацию, — ее тема шире: жизнь — смерть — бессмертие. Более того, в ней удивительным образом нет ни картин, ни образов разрушения, трагедии небытия или отчаяния. Лишь недолгим проходящим силуэтом наметив некие inferнальные образы, Слонимский, как представляется, создал одно из самых жизнеутверждающих своих сочинений. В нем очень силен стержень жизнелюбия, кипучего упорства, открытости и доброты.

Эта симфония, со всей болью и тенями, в отличие от большинства его сочинений — без отрицательных героев, если не считать, конечно, образа неизбежности, фатума. Жизненные счеты с ними меркнут перед лицом смерти и бессмертия. Они уходят вместе с мирской суетой. Им здесь, как в реквиеме, — не место.

Первая часть симфонии вызывающе коротка (три минуты). И не случайно. Ее лаконизм и скульптурная резкость очертаний продиктованы крайне необычной первой темой, приобретающей в дальнейшем функцию главной темы симфонии:



Неожиданная сама по себе, однозначная в своей трезвучности, колючая, императивная, невероятно цельная и своеобразная, абсолютно запоминаемая, она при этом наделена и типичными для Слонимского мелодическими элементами — минорно-мажорными сопоставлениями, нераздельным сочетанием традиционного и нетрадиционного метра. Важно и то, что эта тема никак и ничем не сходна с центральным действием симфонии — финальным траурным маршем, но она его тщательно подготавливает. Ее марше-

вость и минорно-мажорность, даже в своем сочетании ничем не напоминающие траурный марш, тем не менее постепенно нагнетают то жанрово-интонационное поле, на котором появление неожиданного образа окажется естественным.

Превратившись после проведения темы в оstinatную токкату, музыкальное движение незаметно и гибко преобразует мелодическую линию, то сглаживая и выпрямляя ее, то оформляясь в новую тему, тоже основанную на контурах трезвучия, то вырываясь на волю широких и сердитых интонаций. Тихой репризой первой темы под легкий оstinатный ропот литавр заканчивается это скерцо, переходя аттацца в *Andante*—вторую часть симфонии.

Тема английского рожка, открывающая эту часть, начинается словно с середины высказывания. Она как бы продолжает свою старую песню, знакомую по Второй и Третьей симфониям. В ней та же смягченная плавным ритмом пентатоника. Те же и тембры деревянных духовых. То же полифонически-подголосочное напластование гетерофонных мелодических линий. Та же седая песнь северного пейзажа, бесконечно меняющаяся, как картины природы. Плавное мелодическое развитие прерывается тихими, но угрожающими остродиссонансными квартовыми зовами. Они напоминают о страшном, слепом и тупом мире ненависти Нокса из «Марии Стюарт». Этот образ здесь не эпизодичен, он станет одним из лейтмотивов симфонии. Но в противовес ему кристаллизуется новая (хотя, конечно, производная) лирическая тема, гораздо более широкая и свободная, чем начальная тема — песнь этой части. Просто и непосредственно, наследуя то ли Фортепианный концерт Римского-Корсакова, то ли Первую симфонию Калинникова, с присущими их мелодизму форшлагами и мордентами, ведет свою тему Слонимский, усиливая с каждым новым дыханием ее экспрессию, светлую доброту.

На кульминации эта тема своей щемящей открытостью и искренностью лобовым ударом сталкивается с первой трезвучно-маршевой темой симфонии. Не безобидным легким и подтянутым скерцо звучит она теперь, а темой фатума — *fortissimo marcato* у медных в унисон, к тому же на фоне «ноксовских» пусто диссонирующих кварт и квинт. Остается этот фон и позже, когда после образа фатума вновь зазвучала «северная песнь» — реприза части. Фатум, однако, напоминает о себе в коде так же тихо и глухо в базах, как в коде первой части.

Третья часть симфонии — *Allegro marziale*, — несмотря на свою краткость (семь минут); поражает образной емкостью и событийной насыщенностью. Она динамична как арена борьбы накопившихся внутренних конфликтов и противоречий. В начале ее получает выход «ноксовская» сфера, сопровождаемая как будто энергично протестующими унисонными фигурациями фортепиано, ксилофона и дерева, включающими интонации лирических тем. И все же сквозь толщу бури прорывается голос трубы с прямой, красивой и решительной темой:



Вбирая в себя интонации прошедших лирических тем и преобразуя их в энергичное маршеобразное шествие с упрямыми и волевыми синкопами, она воспринимается как тема героя или кредо. Рождается один из золотого ряда образов «последней прямоты», напоминая, может быть, героические темы из «Голоса из хора». Подхватываемая тромбонами, затем низкими струнными, она переходит к деревянным духовым, а затем и к tutti. Именно здесь, в самом своем расцвете, она, подобно лирической теме во второй части, обречена на столкновение с враждебностью, на этот раз «ноксовскими» угрозами. Появляясь коротким окриком у тромбонов, они вызывают смятенное движение в оркестре, на фоне которого у трубы возникает мучительно-протестующая секундово-восходящая тема. Новая для интонационного мира этой симфонии, она, тем не менее, по-видимому, лейтобраз — вариант главной темы Третьей симфонии, связывающей наряду с «северной песнью» эти два сочинения.

Пройдя затем еще более крупным планом в жестком квинтовом удвоении, она сменяется квартово-диссонантным ревом «ноксовской» темы, вновь сопровождаемой протестующими фигурациями скрипок и дерева. Последние неожиданно концентрируются в отчаянном зове солирующей трубы на лирической теме из второй части. Однако и этот крик одиноко повисает перед темой фатума. Но она уже потеряла непобедимый облик предыдущего своего появления. Колоче и отчаянно звучит она у трубы с кларнетом пикколо и ксилофоном.

Темп и острота событий увеличиваются. Инициативу захватывают то тема фатума, то «ноксовская», то секундовая лейттема из Третьей симфонии. Нарастающее напряжение ведет к кульминации. На этот раз кульминация посвящена теме-герою, образ которого, прошедший последний раз, так и остается прекрасным, сильным и живым. К реальности, однако, возвращает тема фатума, завершающая жизненную эпопею. Только в ней нет той несгибаемой уверенности. Сопоставляя минорное и мажорное трезвучия не на расстоянии тона, как первоначально, а полутона, композитор акцентирует возникающий тритоновый выступ, нарушающий былые равновесие и цельность. Так, тритоном, излюбленным и, вероятно, символическим для себя си — фа, заканчивает Слонимский третью часть симфонии.

Все, что отзывалось до сих пор в трех частях—это по существу целая симфония. С законченной и драматической концепцией, где весь богатый мир образов раскрыт, сопоставлен, оценен. Только, может быть, чуть лаконичнее обычного для Слонимского масштаба. Все, что происходит дальше — финал — траурный



марш, — это в другом временном и событийном измерении. Там — в трех частях сконцентрирована вся жизнь, с ее борьбой и страстями, здесь — реквием, горе, память, оплакивание, достойное героя.

Этот марш очень красивый и искренний, настоящий. Он построен на длинной, как последний путь, теме, части которой то непрерывно следуют одна за другой, то разбиваются, словно прерываемые теми естественными короткими отключениями от реальности, которые настигают сознание, не давая ему поверить в свершившееся:



Эта изумительная тема кажется знакомой. И потому, что она вбирает в себя все немногие, но неизменные признаки траурного марша. И потому, что в ней есть что-то бетховенское и малеровское, от последнего, вероятно, интонационная раскованность мелодии и отдельные обороты. И потому, наконец, что все ее черточки: триоли, форшлагги, характерная волевая раздробленная сильная доля и частый пунктир — органичные маршевые элементы живой и мускулистой мелодии Слонимского вообще. Мужественный марш, с высоко поднятой головой, с сильным внутренним табу слезам и отчаянию.

Само собой разумеется, что мастерство и фантазия оркестрового мышления Слонимского позволили ему создать не только живую картину шествия, но и стройную динамическую форму. Не уходя от темы в ее неизменной целостности, композитор смело пошел на неизбежные прямые ее повороты. Однако ни один из них не оказался лишним. В последней кульминации тема марша вертикально вочетается с недлинным, но мощным хоралом (предвосхищающим образность Восьмой симфонии).

Используя и полифонически-подголосочное сгущение фактуры, и темброво-динамическое разнообразие оркестрового письма, а также специфическую «зонно»-диссонирующую кластерность на всем протяжении финала, он постепенно наращивает фоновую линию, симфонизируя его и создавая дополнительные уровни воздействия. Со свойственным ему художественным так-

том Слонимский нашел удивительную грань между собственно прикладным жанром и высоким уровнем его симфонического обобщения.

Второй интермедией в симфонической *сэге* явился *Concerto primaverile* (Весенний концерт) для скрипки и струнного оркестра (1983). С консерваторских лет Слонимский не обращался к этому жанру, как не обращался он даже к ансамблю скрипки с фортепиано, написав лишь сольную Скрипичную сонату. В этой жанровой избирательности нет ничего случайного. Она определялась стилевыми устремленностями, «состояниями» автора. Действительно, трудно представить себе скрипичный концерт в русском, античном или ренессансном его направлениях.

Таким образом, само обращение к новому для него жанру свидетельствует о новом стилевом повороте, вернее, может быть, следует сказать, об открытии новой стилевой линии наряду с продолжающимся развитием старых. Эту линию хотелось бы определить как лирико-романтическую. Хотя в данном сочинении она нерасторжимо переплетается с теми образами, которые уже имеют свою историю в творческой биографии Слонимского. Да и сама она возникла не неожиданно. Ее ростки, прежде чем слиться в одном крупном сочинении, проросли в импрессионистской звукописи «Тихой музыки», в романтической первой части Третьей симфонии и даже во фрагментах Первой, а вокально-романсовый тематизм лирических образов соединял в себе черты «Лирических строф», ахматовских циклов и ариозной партии Марии Стюарт. По-своему, в другом образном ключе преломилась здесь чисто скрипичная экспрессия, открытая им в сольной Скрипичной сонате.

Концерт трехчастный. Драматургически он построен так, что музыкальные образы первой части развиваются во второй и третьей. Первая часть написана в традиционной и лаконичной сонатной форме с типичной для Слонимского сокращенной и зеркальной репризой.

Ее главная тема, построенная на «щебечущих» многозвучных виртуозных скрипичных пассажах солирующей скрипки, аккомпанируемых синкопированными ломаными арпеджио струнного оркестра, действительно создает образ весенней природы, продолжающий, может быть, ряд классических весенних образов Римского-Корсакова. Связующая, как часто бывает у Слонимского, контрастирует главной жестко ритмизованными аккордовыми небольшими построениями, как бы собирающимися в кулак вольное мелодическое движение главной темы. Побочная тема принесла с собой чисто вокальное, распевное начало. Исполняемая солистом *sul G* и *espressivo molto*, она, как бы впитав все весеннее солнце, на теплом и свежем дыхании раскрывается и распевается в длительном свободном полете. Пассажи главной

темы рассредоточиваются в оркестре, создавая живой, дышащий фон. Подобно тому, как связующая тема «подводила черту» под главной, заключительная контрастирует своей маркатной поступью побочной. Импульсивная энергия ее движения здесь только обозначена. В полной мере она раскроется и разовьется в финале Концерта.

В разработке первой части центральное место принадлежит каденции солиста. Начавшись с певучей темы, она постепенно «растворяется» в виртуозных пассажах.

Как воспоминание, сокращенная и более нежно звучащая побочная тема начинает репризу. Здесь ее фразам у солиста мягко вторит оркестр. Так же в несколько сокращенном виде повторяется и главная партия, виртуозным всплеском пассажей завершающая первую часть.

Ариозная тема виолончелей в мягком, высветленном дорийском миноре, словно напоминающем об образе Марии Стюарт, — открывает вторую часть Концерта — Романс:

[Andantino]  
V-no solo  
*P cantabile*  
Archi  
*pp*

Построенный как пятичастное рондо, Романс в первом своем эпизоде распевает в том же ариозном движении тематические зерна, заложенные в пассажах главной темы первой части. Здесь данный тематизм служит естественным продолжением темы Романса, что неудивительно, потому что эти мелодии, как и побочную из первой части, объединяют характерные черты лирического тематизма Слонимского: в ритме — обычное сочетание восьмых и триолей, в ладоинтонационной структуре трихордовость, чаще всего в квинте.

Рефрен темы Романса во втором проведении еще более развит. Его мелодическое дыхание на кульминации по-брамсовски экспрессивно. И после этого, как длительное осмысление, разрядка отзвучавшего порыва наступает каденция скрипки. Мотивы основной темы перемежаются в ней едва заметными интонациями плача, протеста. Как успокоение звучит последний рефрен части, проводящий тему в мягком каноническом диалоге между скрипками оркестра и солистом.

Если первая часть Концерта носит пейзажный характер, хотя наполнена и бурлящими звуками природы, а вторая — камерный,

и обе они объединены лирическим состоянием, то третья вырывается на шумный простор толпы, гулянья, веселья, что в общем в традициях концертных циклов. Ее ритм, как нечетно-, так и четно-дольный пронизан мускулистыми синкопами, причем на двух уровнях ритмической организации: восьмые — четверти и шестнадцатые — восьмые.

Финал многотемный и имеет рондальную структуру, а поскольку один из эпизодов повторяется, можно говорить и о рондосонатности. Тема рефрена объединяет в себе черты главной, связующей и заключительной тем первой части:



Однако по своему ритмоинтонационному строению она имеет более далеких предшественниц в творчестве Слонимского. Их ряд протягивается от «парада гостей» из «Мастера и Маргариты», через ритм главной темы Гитарного концерта, Экзотическую сюиту и Вторую симфонию. Поэтому совершенно естественно с этим образом сочетаются темы эпизодов — частушечно-глумливые, сестры архонтовских тем из Концерта-буфф и «Икара» — они придают веселью пестрые, ярмарочные краски.

Как видим, в финале Концерта неожиданно, впервые и вместе с тем естественно сочетаются дионисийские образы из разных линий творчества Слонимского. Впрочем, они уже сближались однажды, во второй части Второй симфонии, в картине обостренно-гротесковой, в общем облике антипода, подлежащего преодолению. Но подобно тому, как Концерт-буфф в своем образном поле почти снимает с архонтовских тем их негативно-гротесковое начало<sup>43</sup>, подобно тому, как в Гитарном концерте облагорожен «рискованно-раскованный» острый ритм танца, здесь, в Скрипичном концерте дионисийское начало в финале не противопоставлено враждебно благородно-романтической лирике первых двух частей. Оно органично сопоставляется с ней, как бы распахивая внутренний мир человека навстречу шумному внешнему миру.

<sup>43</sup> Мне близка мысль М. Е. Тараканова, в связи с Концертом-буфф почувствовавшего, как в «настоячивом, каком-то самозабвенном «вдалбливании» остигнутых ритмов вдруг проступает трагический подтекст, чем-то родственный иронии прокофьевских „Сарказмов“» (Талант в развитии. С. 20).

В январе 1983 был создан Скрипичный концерт, а в марте в клавире была записана Пятая симфония. Не покидает ощущение, что главное для Слонимского — продумать концепцию и сюжет. Остальное — дело техники. Темы найдутся, как найдутся у кинорежиссера конкретные актерские лица и личности для воплощения тех или иных образов. А работа с ними сложится уже совместно, в процессе лепки целого.

Концепция Пятой симфонии «антитипологичная» и «анти-слонимская». На первый взгляд. Ее главный герой — зло, разрушение, безликое, беспринципное, поглощающее и уничтожающее все на своем пути, которое можно сравнить, наверное, только с ядерной катастрофой. Или с теми силами в человеческом обществе, которые к ней приводят. А может ли в человеческом обществе произойти «ядерная катастрофа», некий необратимый процесс, уничтожающий живое в человеке: духовность, доброту, дерзновенность, гуманизм?

Этот вопрос волнует многих художников XX века, напряженно размышляющих в романах, пьесах и фильмах о том, как сложится судьба человечества в обществе, отягощенном не только классовыми противоречиями, но бесконечно усложненным развитием цивилизации. От того, в чьих руках техника и оружие, зависит физическое выживание человека, от того, в чьих руках средства массовой информации и материальная база, культуры, радио, телевидение, звуко- и видеотехника — зависит духовное выживание человека. Понятно, что духовная деградация — это стадия, непосредственно ведущая к физическому уничтожению человечества.

По своей природе человеческое и доброе — созидательно и мирно. Все его жизненные силы и соки направлены на внутреннее саморазвитие, самосовершенствование. В определенном философском смысле оно интенсивно. Его активная наступательность вырабатывается лишь при защите от врагов, обычно перед лицом уже свершившейся беды. Именно поэтому герой-созидатель, совершающий подвиги в жизни, науке, искусстве, — беззащитен и беспомощен перед примитивной интригой. Он может взлететь в космос — в широком смысле, но не может сплести заговор или ударить в спину. В природе гения (а его первоначальный и высший смысл — «дух») не может быть злодейства, они действительно «несовместны».

Иная природа сил зла. Его внутреннее, часто неосознанное ощущение неполноценности перед созданием делает его изначально агрессивным, с примитивно-варварским противоречием цели: овладеть и уничтожить. В ряду философских категорий оно экстенсивно.

Современное зло алчно и нетерпеливо к плодам цивилизации. На лету ловя новые открытия, оно молниеносно овладевает ими, хитроумно и виртуозно пользуясь, изобретательно открывая все новые и новые формы своей экспансии.

В мирное время добро не может изменить свою природу. Но разве в духовной жизни общества сейчас мирное время? Ведь она подвергается массовой агрессии ежечасно и ежеминутно! Разве не на нее нацелены рекламы, пропагандирующие вещизм и комфортный «балдеж»? Разве не на нее направлены динамики радио- и телеприемников? Это нужно видеть и понимать. Недооценка художниками остроты ситуации, невероятной, фронтальной близости надвигающейся катастрофы — уже не близорукость, сейчас это безответственность, а еще точнее — дезертирство. Наступило время не столько элитарного самосовершенствования, сколько активизации всех ресурсов для защиты духовных ценностей народа, его нравственно-этического начала.

С остротой предвидения подлинного художника-гражданина Слонимский осознал и оценил реальное значение происходящего. Не уходя от этого и не стремясь сбросить со своих плеч груз ответственности, он с публицистической прямоотой и смелостью громко предупреждает. О чем? Сказать об этом словами-лозунгами — это, наверное, вульгаризировать идею? Но почему, собственно? Может быть, сейчас то время в жизни и в искусстве, когда утонченная опосредованность выражений и концепций не всегда достигает своей цели, вероятно пора и симфонии высказаться «шершавым языком плаката»?

Пятая симфония Слонимского — не плакат и не лозунг. По сложности и художественности, но в то же время выпуклой однозначности прочитываемых образов, она скорее сравнима с фреской. А главная ее идея, как представляется, обращена к тем, кто творит добро и мир, предупреждая: сейчас пассивность ведет к катастрофе!

Поэтому в том, что композитор перевернул обычную свою концепцию, показав победу зла, правильнее видеть не измену своей симфонической типологичности, а ее диалектическое развитие. Победа над бездуховностью в Первой и Второй симфониях естественной природной силы нравственных ценностей, ее вековыми запасами — не окончательная. Ей, этой силе, будет труднее и труднее. Вторая симфония в этом убеждает. Третья это констатирует. Четвертая — она очень многозначна — воспекает человеческое в жизни и бессмертии, в ней вера в бессмертие человеческого непоколебима. Она завершает цикл некоей априорной позитивности, порождающей эту самую природную пассивность добра.

Пятая взрывает эту инертность, подвергает ее сомнению, показывает ее опасность.

Да, ее концепция тоже основана на конфликте образных сфер добра и зла. Побеждает зло. Трагедия? Нет! Почему?

Трагична гибель героя, борца. Здесь же образы добра не героичны. Они прекрасны, но благодушны, прекраснотушны, пассивны. Здесь нет борьбы, активного самоутверждения. Есть

любование собой, природой, свершениями. Но при этом — отстранение от находящейся рядом опасности и исчезновение.

Как это сделано в музыке?

В европейском симфонизме XIX и XX веков накопился громадный «паноптикум» музыкальных образов отрицательного свойства, в том числе, как уже говорилось, и в творчестве самого Слонимского. И все же такой темы, назовем ее условно «темой уничтожения», еще никто не придумал. Она состоит из одной ноты. В этом ее огромная проникающая сила, она тонкая и беспреградная как лазерный луч. И в этом ее абсолютная неуязвимость. Ее нельзя уменьшить, сжать или уничтожить. Так же, как ничего нельзя сделать с нолем. Это он может превратить в себя любое самое большое число. Нота не просто звучит. Она активно пульсирует, каждым своим движением постигая новое пространство. Она разделена паузами. Пауза дает надежду на ее исчезновение. Но ее появления после пауз начинают восприниматься как неизбежное. Она постепенно осознается как реальность. И тогда уже композитор ее раскрывает, выпуская из нее уродливого джинна — атональную, квартово-тритоново-хроматическую тему у тромбонов:



В диалоге медных духовых непрерывно происходит тематическое развитие вариантно-прорастающего типа. В них то возникают полутоновые попевки, странно сочетающие в себе суровость и жалобность, то обороты, мертвые, как средневековые секвенции. Все они то сменяются, то полифонически сочетаются.

На кульминации появляется диатоничная красивая тема, сразу узнаваемая как образ человеческого. Но она не развивается. Пройдя в унисонных басах и отозвавшись эхом у высокого дерева, она касается нашего слуха лишь как тень или обреченная мечта, не входя в реальность, которой владеют совсем другие образы и силы. И они не медлят заявить о себе, как бы заштриховывая четкие трезвучные очертания этой темы своими ползучими секундowymi мотивами, накопление которых вскоре разряжается в «тему уничтожения». Последняя проводится не сей раз в тритоновой краске, после чего рассредоточивается в довольно длительном остинатно-токкатном движении.

И все же появление светлого образа не прошло бесследно. На высоком неистовом фоне фигураций у струнных тромбоны с тубой интонируют в каком-то отчаянном жестко-терпком fortissimo параллельными квинтами лейттему из Второй симфонии. Но если там она, казалось, победила, то здесь это скорее сдавленный крик из неволи или небытия. Пройдя и растворившись в мело-

дизированном речитативе, тема еще некоторое время резонирует в виде легких пентатонных линейных фигураций у деревянных духовых.

Лишь резче на их фоне вступает реприза, несущая с собой пафос разрушения и надругательства.

Появляется в репризе и трезвучная тема, которую можно считать побочной, хотя уж очень она скована, несамостоятельна в масштабе всего музыкального движения. Тем не менее здесь, в репризе, она даже ярче, чем в экспозиции, ближе к измерениям реальности. Ее ведут валторна и туба в унисон на фоне линейного кружева и трезвучных фигураций у дерева.

Категорично и однозначно пресекается эта музыка «темой уничтожения» с пульсирующими *fortissimo* ударами, со своими страшными паузами.

Как будто не веря этому, вновь звучит трезвучная тема, хотя и более робко — у деревянных духовых с колокольчиками. Но, кажется, лишь затем, чтобы вызвать новые удары, окончательно ее уничтожившие.

Вторая часть симфонии — образец высокой, серьезной, сдержанной лирики. Это авторский монолог, простой и возвышенный, искренний и философский. Как часто бывает у Слонимского, его начинает виолончель соло. В ее линию гетерофонно вплетается альт, а затем подхватывают и все струнные (которые, кстати сказать, в первой части не играли драматургической роли, их сфера — здесь, в живом человеческом мире). Как органичное продолжение этой музыки у солирующего гобоя появляется симфоническая лейттема. В отличие от неправдоподобного трагического своего облика в первой части, здесь она в своем естественном настроении мягкой лирики и покоя. Более того, после короткого теневого эпизода (в валторновых ходах которого, может быть, можно услышать отзвуки тритоново-квартово-хроматической темы первой части) она звучит в красивом полнокровном *tutti* у скрипок с деревом. Мелодическое развитие этой части имеет форму ровной дуги. В конце ее возвращается тема-монолог. Сначала у хора медных на фоне экспрессивных разнонаправленных мелодических фигураций струнных, а затем (после повторения «теневого» валторнового эпизода), в диалоге виолончели с альтом и, наконец, в монологе виолончели.

Вторая часть превращает сферу человеческого в реальность. Кажется, что первая, с ее давящим inferнальным духом, отзвучала и на этом все кончилось. Именно так воспринимается в начале финала тихо прошелестевшая у ксилофона однотонная тема, некогда бывшая «темой уничтожения». Ее даже можно не узнать.

Легким беззаботным наигрышем кларнета, переливающимся смешливой лидийской квартой и миксолидийской септимой, мягким, округленным, игривым — открывается финал, разvernувшийся в грандиозную, буйную и красочную картину народ-



ного гуляния, в сочном симфонизированном «экстракте» оживившую сразу многие сцены из опер Римского-Корсакова и других сочинений русских классиков. Наигрыш сменяет весняночно-колокольная трихордовая тема. За ней идут гармошечные переборы, любопытно сделанные в противодвижении волны параллельными квинтами у струнных. На смену им приходит плясовая народная тема:



Пока праздник еще только разворачивается, задумчиво и серьезно вступает унисон тромбонов с тубой на теме авторского монолога второй части. Эпически и сурово звучит его высказывание, как призыв к другому тону, другому настроению, другому отношению к реальности. Дважды проходит эта тема, второй раз с добавлением четырехвалторнового унисона, с заострившейся ритмикой и интонационными ходами. Но лишь триольный гротесковый смешок флейт с гобоями отвечает ей. Монолог продолжается. Но в ответ звучит весняночно-колокольная тема, затем плясовая. Так и идут эти две линии параллельно. Все ярче становится праздничная сфера, оживляемая триолями. Все прерывистее мелодическая линия монолога. Постепенно праздник заполняет все оркестровое пространство. Виртуозная картина весеннего колокольного звона выполнена композитором с помощью богатой ритмической полифонии пластов, в которой участвуют восьмушечное, четвертное и половинное, а затем и триольное измерения темы. В неостановимом опьяняющем нарастании развивается русско-дионисийское музыкальное «действие».

Как гром среди ясного неба врзается в праздник «тема уничтожения». Однако через короткое время она вновь прорывается праздничным разгулом, который словно завихряется, отворачиваясь от всякой иной реальности. Напротив, с еще большей силой продолжается упоительное и громкое веселье.

Наступившей катастрофе сначала не веришь. Долго, очень долго пульсирует звук си, прерываясь неожиданными, вне метра и ритма паузами, словно выжженными вокруг адскими пустотами. Прощально-надрывно звучит у хора медных не услышанная вовремя тема монолога-предупреждения, повторяется в огромном, гипертрофированном, отчаянном укрупнении — и поглощается страшной, непреодолимой уничтожающей силой. Удар за ударом, каждый сильнее и страшнее предыдущего, заставляют поверить в свершившееся. Несколько страниц партитуры, заполненные сплошным вертикальным унисоном си — вероятно, один из самых впечатляющих в симфонической музыке образов,

обладающих столь прямой и непосредственной силой воздействия, что заставляет думать о себе еще долго, навсегда поселившись в эмоциональной памяти.

Вместе с тем мучает сомнение. Если это творческое кредо автора, то здесь точка, завершение всего. Что еще можно сказать после этого? И неужели так мог закончиться ряд серьезных, пусть часто трагичных, но жизнеутверждающих произведений! А если нет, то каким путем он продолжит свою симфоническую эпопею?

Ответ на эти вопросы дают следующие симфонии: Шестая и Седьмая. Все три, начиная с Пятой, были написаны в один 1983 год (партитуры Шестой и Седьмой появились в 1984). Очевидно, что и общая концепция при работе над Пятой уже была ясна. Следовательно, ее финал — это действительно не точка, а многоточие. Не поставлена точка и Шестой симфонией. И если уж формализовать концепцию всей триады языком синтаксиса, то итог этой симфонии можно сравнить скорее со знаком вопроса.

Сурово-мрачная, она начинается с той ноты си, которой заканчивается Пятая симфония. Кроме этой ноты ведь, кажется, ничего и не осталось! Как птица Феникс восстает из пепла, появляется она в необычно высоком регистре бас-кларнета. В сумрачных интонациях гипофригийского си минора, сжатая в интервале тритона, разворачивается мелодия. Лишь постепенно, оживая и расправляясь, она захватывает больший диапазон и преодолевает секундовую поступенность навстречу более широким интервалам. Но время от времени, как сломанное крыло, повисают ее фразы на нисходящей, плачевой, тритоновой интонации. С первой ноты и до последней все музыкальное движение притянuto к этой тритоновой оси си — фа — символу вопроса-выбора.

В этой одночастной симфонии альтернатива, конфликт, выбор разыгрываются и совершаются на территории одного, большого и емкого сонатного *allegro*. Этот конфликт локализовался настолько, что его уже не нужно рассматривать в различных плоскостях нескольких частей симфонического цикла. Все уже известно, пережито. Осталось осмыслить и сделать окончательный выбор.

На финальный поединок выходят тема, открывающая симфонию, — символ народного характера, здоровых традиций, внутренней высокой духовности, цельности, обобщенно говоря, основы бытия, — и вторая тема — вариант квартово-тритоново-хроматической атональной темы из Пятой симфонии, той самой, что так тесно была связана с «темой уничтожения».

Выбор, однако, предопределен уже тем, какая тема сделана главной. Это первая, песенно-мелодическая, что и подтверждается всем дальнейшим развитием:



Пройдя в первом своем изложении у бас-кларнета, она развивается дальше у виолончели, сначала *соло* (напоминая авторский монолог Слонимского), затем у всех виолончелей. Интонации ее становятся более экспрессивными, плавно переходят от мелодических распевов к речитативным. На смену виолончелям выступают низкие медные духовые: туба, тромбон и валторна. В их звучании сначала канонически кратко обобщаются основные интонации темы, а затем из них образуется активная трихордовая тема-заключение. Однако короткий, устойчивый, благополучный момент сопоставляется с акцентированными тритоновыми *glissando* у виолончелей и контрабасов. Это словно меняет освещение сцены. Дальнейшее тематическое развитие основного образа проходит так же у духовых, но в сумрачно-тритоновой окраске, мелодия хроматизируется. Звуковое пространство затихает и растворяется в долгих длительностях.

Резко, сердито, дьявольски изворотливо выскакивает как пружина злобная тритонно-атональная тема у скрипок в унисон. Их линия длинная и изломанная. Как нарочно, вплетает она в себя речитативные интонации и другие элементы главной темы, уродуя и извращая их. Постепенно звучность уплотняется, сопровождающие ее перебои литавр подчеркивают тревожный характер темы. Неожиданно «сверкает» у трубы тема, напоминающая эпизодическую светлую мелодию из Пятой симфонии. Общее движение устремляется к кульминации, к скрипкам присоединяются духовые. Последний аккорд кульминационного раздела опять сопоставляется с тритоновым созвучием, которое в этой симфонии исполняет роль некоего сигнала, возвещающего каждую новую фазу противостояния.

Следует тематическое продолжение и развитие главной темы. В ней совсем мало мотивного сходства, но она абсолютно узнаваема. Композитор словно задался целью показать ее неисчерпаемые художественные и выразительные ресурсы. Хотя интонации этой музыки преимущественно диатонические, в духе самой темы, но в вертикали с неумолимой периодичностью напоминает о себе тритон *си — фа*. В многочисленных тематических преобразованиях можно услышать и вторую тему, но в обращении и со смягченно-сглаженными мелодическими контурами. Весь этот раздел по сути является разработкой, прошедшей, за исключением одной громкой фразы флейт, в ровной, затаенной тихой звучности. Когда же движение, исчерпав себя, истает, обе темы в почти основном своем виде встречаются в последнем поединке. Словно возвещая появление героя, туба и вслед за ней

тромбон, по-своему терпко и категорично, может быть, даже устало, как при тяжелой победе, провозглашают главную тему и тему-заклинание.

Реприза наступает сразу вслед за этим эпизодом. Конечно, тема здесь не такая, как в начале симфонии, где она была одиноким и многозначительным сольным запевом. Она как бы стала плотью, реальностью, а не «духом» или идеей-символом. Проводимая в разных регистрах и ладогармонических красках у деревянных и медных духовых, она захватывает все большее пространство и объем. Теплеет и рассеивается атмосфера с вступлением виолончелей, сопровождаемых фигурациями скрипок. Придавая теме своим тембром гибкость, подвижность и широту, это виолончельное проведение как бы выводит ее в другое измерение — из сдержанно-суровой древности — в общечеловеческое, более открыто-эмоциональное, подводя, таким образом, к окончательному ее утверждению. Порученное, как всегда в симфонических концепциях Слонимского, да и вообще в европейском симфонизме, медным духовым: сначала валторнам, затем тромбонам и, наконец, хору медных с трубами в мелодии — оно — первое финальное утверждение — еще не окончательное и, как показывает дальнейшее, — лишь предварительная фаза. Одно за другим следуют проведения темы-заклинания, каждое новое — более активное. Все яростнее сопровождающие фигурации, обыгрывающие тритон всеми формами движения, все чеканней и непреклонней, устойчивей, как героический монумент, главная тема в виде основных своих интонаций. Все ярче высветляются суть, идея, неизбытность образа. На том же унисоне си, пронизающем весь оркестр и «подкрашенным» тритоном, заканчивается симфония.

Выстроенная, как всегда у Слонимского, предельно ясно конструктивно, лаконично и выпукло, Шестая написана в духе финалов его симфоний, где обычно и сосредоточено основное действие, но, конечно, превосходит их масштабом и разворотом драматургии. Интересна тембровая особенность Шестой симфонии. В ней преобладают звучания духовых. К ним лишь в двух проведениях главной темы — в экспозиции и репризе — присоединяются виолончели. Что же касается остальных струнных, то тембр скрипок здесь персонифицирован и неразрывно слит с «отрицательной» тритоново-атональной темой, а вместе они используются либо для ее развития, либо уже в конце в фигурационных подголосках к основной теме у других инструментов. Этой намеренной скупостью средств, которую, может быть, можно сравнить с применением камерности, условности в театре, композитор создает особую сурово-драматическую атмосферу симфонии.

Слушать Шестую симфонию не просто. Она не радует слух, ее музыка бередит душу, «снямая с нее кожу». Это чистилище, симфония боли, самоистязания, непощения ошибок, мук совести.

Зло не победило само собой. Его агрессивность недооценили, ему не противостояли, и оно закономерно одержало триумф. Мы

всегда мучительно ищем причину беды и горя. Именно здесь нас настигают суеверия, убеждения в расплате за грехи. Но самое страшное, когда причины бед — наши ошибки. Муки совести утяжеляют горе во сто крат. Поэтому, наверное, в духовно-философской лирике Древнего мира возник жанр покаяния, которое сопровождает горе и утрату. Покаяние — сложный и емкий жанр. В нем человек предстает в диалектически противоречивом единстве — от самобичевания — до самоутверждения. Оно (покаяние) не подавляет личность, но очищает и укрепляет ее. В этом и здоровое свойство человеческой природы, психики, и закономерность бытия. Данное сочинение представляется симфонией покаяния. И симфонией победы вечных ценностей народного, человеческого духа. Может быть, пока жив человек, они неистребимы. И пока они неистребимы — человек жив.

Такая симфония должна была появиться. Пусть она концепционно зависима от тех, что вокруг нее. Но без нее невозможно представить путь становления истины.

Седьмая симфония (1983 — 1984) — это одно из тех сочинений Слонимского, к которому тянутся многие линии и нити его творчества, особенно те, что рождались и развивались в течение предшествовавшего ему десятилетия.

Фа мажор в этой симфонии перевешивает на свою сторону «тритон сомненья» — си — фа, остающийся «открытым» в конце Пятой симфонии и балансирующий в Шестой. Конечно, в масштабе таких сочинений, имеющих к тому же совершенно самостоятельный художественный статус, этот тритон — не более чем символ. Но внутренняя организующая сила притяжения очень велика. Фа — это и выбор, и победа. Появление Седьмой симфонии было ведóмо не только Пятой и Шестой, но всей жизненно-философской направленностью искусства Слонимского. Это симфония утверждения, незыблемой веры в идеалы, симфония роденовской «Вечной весны» в самом широком жизненном смысле. В симфонизме XX века такое явление достаточно редко. В ней нет ни сладкой горечи прощания с жизнью Седьмой Прокофьева, ни философской глобальности Седьмой Малера. Есть скорее ренессансная и шубертовская упоенность жизнью, которая также особенно свойственна симфоническим сюитам Чайковского. Она не беспечна, не бездумна, не безоблачна. Но ее доминанта в абсолютной внутренней бессомненности приятия жизни. Симфония светла и красива по музыке. В ее ритмах — пульс народного жизнелюбия, упрямой жизнестойкости. Пусть в ней есть задумчивая «Хроматическая свирель» и мудро-печальная, «хроматическая» по духу «Монодия». Но они лишь оттеняют здоровую общую «диатоничность» мировосприятия.

Симфония классична. Прежде всего в своей открытой танцевальности, которая здесь выступает и как самостоятельная эстетическая ценность, и как жизненная среда главной художественной идеи. Ее классичность заключается также в тональной мажоро-

минорной основе, которая вообще характерна для Слонимского, но здесь проявляется, может быть, наиболее последовательно. Почти все части имеют жанровое обозначение: Пастораль, «Хроматическая свирель», Бурлеска, «Монодия», Народный танец. Подобное было только во Второй симфонии, где жанр третьей части — Ричеркар — вынесен в заголовок. В финале Четвертой название *Marcia funebre* традиционно дано там, где пишутся обозначения темпов.

Почему вдруг так? Намек на сюитность ренессансно-барочного времени, которая как-то направляет нашу фантазию к светлым буколическим идиллиям? Доверительная откровенность со слушателем, приближающая его к непосредственному восприятию непосредственной музыки? В действительности же это скорей всего просто творческая искренность художника, который, может быть, и сам глубоко именно над этим не задумывался. Если же говорить о каких-то моментах стилизации, то можно думать скорее о некоем ренессансном настроении, тех красках света и солнца, которые нам несет не только само искусство Возрождения, но даже представление о нем, его образ. Для Слонимского, открывшего его для себя в Гитарном концерте, «Песнях трубадуров» и досказавшего все, утолившего эту ностальгию в «Марии Стюарт», Седьмая симфония фиксирует какой-то новый этап отношения к ней. Она вошла теперь в его язык как неотъемлемый органичный элемент. Так же как несколько ранее русский фольклор и антично-хроматическая сфера. Обе они, кстати, интереснейшим образом переплетались, переплавлялись у него довольно давно, особенно четко эту линию можно проследить в речитативах «от автора» во всех симфониях, начиная с Первой. В Седьмой эта линия достигла кульминации. Автор выделил ее в отдельную часть — «Монодию». Вот почему, между прочим, симфония пятичастна.

В отличие от всех предыдущих, симфония как бы полностью дневного солнечного света, без сумерек, ноктюрнов, мрака или «искусственного освещения», которое создается подтекстом бытовых жанров. Ее солнечность предвосхищалась финалом Пятой симфонии. Но если там в ней пьянящая необузданность, то здесь — это живая, естественная, устойчивая природная окраска.

Как бы вознаграждая слушателя за тот дефицит мелодичности и консонантности, с которым он обычно сталкивается в современной музыке, Слонимский не скупится на них, щедро радуя слух напевностью и округлостью мелодических линий, привычными для русской музыкальной классики испанизмами ритмоинтонаций, досказанностью и повторностью фраз, структурной четкостью танцевальных периодов, высвечиванием (хотя не частым) полнокровных и нарядных нонаккордов в гармонии, теплым тембром скрипок, особенно заметным после преобладания духовых в Шестой симфонии.

Первая часть симфонии — Пастораль — живое и пикантное

каприччио — основана на яркой запоминающейся фа-мажорной теме:



Не подвергая самое тему расчленению на составные, бережно храня ее структурную и мотивную целостность, композитор лишь раскрашивает ее в каждом проведении новыми тональностями, тембрами и гармоническими оборотами. Ее первоначальное звучание у английского рожка в сопровождении двух бонгов напоминает веселый пастушеский рожок, предвещающий пасторальную сцену. Пейзаж словно быстро заполняется участниками. Вслед за рожком тему проводят скрипки с флейтами, сопровождаемые «волыночным» гудением валторн, затем скрипки с аккомпанементом других струнных и арфы. Поэтично и красочно, как в классическом балете, развивается движение, наполненное воздухом и пространством. Проведения темы перемежаются темпераментными синкопированными перебивками; валторновыми переключками, имитирующими охотничьи рога, дразнящими *pizzicato* струнных, напоминающими своими особыми «слонимскими» кадансами отдельные хоровые фрагменты «Виринеи» или блоковой кантаты; стремительно ворвавшейся сегидильей. Интересен и символичен тональный план проведения темы. Находясь сначала в пределах своей фонической зоны — фа — соль — фа-диез, тема затем оказывается в си мажоре — в тритоновом соотношении с основной тональностью. Словно осознавая недопустимость появления здесь этого символа диссонантности и разрушения, композитор намеренно акцентирует тритоны ослепительной однотоновой врезкой синкопированных созвучий у тромбонов с валторнами, затем перечеркивает их доминантовым нонаккордом и дает туттийную репризу темы в основной тональности.

Уместно сказать о последовательно выдержанном лидийском наклонении всего этого музыкального образа. Лидийская кварта используется наряду с основной мажорной, как «зонная». В аккордовых последовательностях здесь кое-где высвечивается сочетание соль-мажорного и фа-мажорного трезвучий, что вносит ренессансную окраску, напоминая излюбленные мадригалистами последования. Этой находкой — лидийским наклонением — композитор достиг очень многого. Помимо собственно музыкального обаяния ладовой окраски, он внес оттенок или легкий графический штрих диссонантности, осовременив стилизацию и придав образу ту терпкость ренессансно-пасторального колорита, которую можно сравнить с грубовато-натуралистическими деталями на картинах фламандских мастеров.

Вторая часть симфонии — «Хроматическая свирель». Это небольшое лирическое интермеццо. Его мелодика, в основе своей —

как и Пасторали — пентатонная. Но вся она орнаментирована хроматическими светотенями, придающими ей трепетность и тонкость, даже утонченность. Как и Пастораль, она начинается сольным запевом английского рожка, которому вторит, развивая этот же тематизм, фагот. Вскоре к ним также мирно и певуче присоединяется флейта. Им в более экспансивном духе (*con amore*) отвечают скрипки, затем виолончели. Вступают арфовые арпеджио и открывается пленительное романтическое *Adagio*, полное томной неги, с налетом русско-классического ориентализма. Его тема — уже романтическая, с красочными гармониями, с шопеновскими ритмически свободно раздробленными пассажами на последних долях, проходит сначала у гобоя с аккомпанементом струнных и арфы, а затем у высоких струнных с деревом, в сопровождении всех остальных групп оркестра. Может быть, особое очарование этой музыке придает едва-едва заметный флер блюзовости в гармонии, протянутой тончайшей ниточкой из Гитарного концерта.

Незаметно и постепенно, подобно тому, как меняется освещение на сцене, интонации романтической темы вновь преобразуются в свирельные и, переходя от одного деревянного духового инструмента к другому, вновь локализуются у английского рожка и фюгата, которые открывали «Хроматическую свирель».

Третья часть симфонии — Бурлеска — шутка-скерцо. Она является той областью симфонии, в которой тяготение тритоновости (не только в буквальном интервальном смысле, но и в образном отношении) ощущается с наибольшей силой, как некая неизбывная, вечно существующая рядом со светом реальность. Вопрос лишь в отношении к ней и в обращении с ней. Здесь тритоновость скорее повержена, обращена в шутку: на тритоне пульсируют литавры, сопровождающие первое проведение скерцозно-бурлескной темы, да и сама тема, начинаясь с символической ноты си, разрабатывается в объеме терции с захватом уменьшенной кварты, которая здесь похожа на ужатый, «сморщенный» тритон. В целом этой скерцозности придан гротесково-архонтовский колорит. «Нечетнодольность» ее строения, типичная для злых скерцозных тем Слонимского, появление в контрапункте с ней неистребимой лейттемы из Импровизации Концерта-буфф и танцев Архонта — все это можно рассматривать как неслучайный образ, своего рода лейтобраз в симфонической драматургии Слонимского (назовем эту тему «буфф-архонтовской»). Однако он здесь дан весьма лаконично (впрочем, в соответствии с общим классическим лаконизмом последних симфоний) и вскоре перебивается эпизодом из Пасторали. За ним следует интересно трансформированный образ темы из «Хроматической свирели». Движение устремляется к кульминации, начинается динамическая, неустойчиво-разработочного характера реприза первой темы Бурлески, которую неотвязно сопровождает лейттема Концерта-буфф и Архонта. Ощущается нагнетание дионисийского начала. На новой волне



кульминации становится понятно, почему вдруг именно она здесь вспомнилась и появилась. Заканчивая проведение бурлескной темы на кульминации, где, казалось бы, могла завершиться вообще эта часть симфонии, автор сталкивает ее с унисоном медных духовых, произносящих тему-символ-квинтэссенцию тритонов. Скандируя ее ровными четвертями, которые на инерции одиннадцативосьмушечного метра звучат поперек всего, как молния своими зигзагами перечеркивая пространство, композитор подал ее как логическое продолжение, суммирование, вывод и обобщение: и «буфф-архонтовской» лейттемы и тритоново-атональной темы из Пятой симфонии, так сказать «греха и расплаты». Однако как ни сильна и устрашающа эта «медно-тритоновая» фраза, она повергается со всей мощью напряжения струнного унисона главной темой (в несколько варьированном облике) Шестой симфонии — образа истинной ценности. Эта тема не свободна от тритона. Он и в самом ее интонационном строении, и в вертикали оркестра. Да, конец этой части утверждает, и уже не шутливо, то, что чувствовалось в начале: зло это реальность, которую нельзя полностью уничтожить, но нужно уметь существовать и творить рядом с ней, в другой реальности, уметь беречь, ценить и утверждать добро. Не об этом ли мудро и страстно говорит с нами автор в следующей части симфонии — «Монодии», аттасса выходящей из предыдущей?

«Монодия» — реально одnogолосная мелодическая линия, распределяемая попеременно между унисонами в разных сочетаниях и сольными партиями. Далеко не каждый европейский композитор отважится говорить со слушателем в течение пяти минут одной лишь мелодией, да еще после красочно-полнозвучного оркестрового звучания. И все же творческая, этическая необходимость произнесения страстного и убедительного авторского слова помогают рождению вдохновенной музыкальной речи. Ее начинают, как все авторские монологи, — виолончели, в данном случае в октаву с контрабасами. Возводя здесь монолог в масштаб целой части симфонии, композитор, видимо, соответственно уплотняет звучание мелодической линии:



Своей мелодической экспрессией, хроматизмом, оборотами старинных ладов, «Монодия», с одной стороны, органична в контексте интонационно-ладового языка всей симфонии, а с другой — последовательно развивает линию «Хроматической свирели», однако углубляя ее и переводя из области красок и ощущений в сферу внутреннего напряженного осмысления, пережива-

ния. Поэтому «Монодия» еще более хроматична, чем «Хроматическая свирель». Она представляет собой интереснейший образец использования «зонности» в мелодическом развитии. Чрезвычайно интересна также «Монодия» и внутренней динамикой концентрации в ней ключевых тематических интонаций. Вообще, вся она пребывает как бы в интонационном поле Шестой симфонии. Да у нее и внутренняя драматургическая функция совпадает в какой-то мере с функцией Шестой симфонии в макроцикле. Это функция осмысления. Естественно, что интонации, как мысли, вольно или невольно возвращаются к определенным образам, словно пытаюсь понять, постичь их внутреннюю природу. В то же время меняется и сама первоначальная тема-образ этой части. Так, после довольно долгого развития она вдруг приобретает наступательно-маршеобразный облик, который кроме самого характера исполнения, ей придают остинатные отбивания первых трех долей (в четырехчетвертных тактах) тремя томтомами. Маршевый наплыв также внезапно перебивается тихой мольбой скрипки с виолончелью в унисон через две октавы. Их интонации быстро нагнетают экспрессию, подводя к кульминации у всех струнных, кроме контрабасов. Здесь, как в сигналах, возвещающих смену действия в Шестой симфонии, весь интонационный поток замыкается в жестком каркасе тритона. На этой — последней кульминации к унисону струнных прибавляется валторна. *Fortissimo* утверждается новая тема, представляющая собой вариант тем зла из Пятой и Шестой симфоний. Если это так, то появление и даже своего рода утверждение здесь данного образа, как определенной константы жизни, объективной реальности — показывают глубину и правду постижения диалектики жизни композитором-мыслителем.

Народный танец — финал симфонии. Как бы отталкиваясь от концепции Четвертой симфонии Чайковского, с ее сложным и многозначным финалом, в котором картина народной жизни, призванная решить сомнения и определить жизненные ценности, так и не дает ответа на эти вопросы, Слонимский идет назад, вглубь, к цельности и устойчивости классицистской симфонической концепции, где финал — стихия народной жизни, выраженная в танце, дает эти ответы.

Свет активней тьмы. Он должен быть активней. Тьма и так существует. Она вечна, она существует сама по себе, это данность мироздания. У света должен быть источник энергии. Он пробивается сквозь тьму. Он не существует сам по себе. Тьма поглощает свет своим естественным превосходством. Свет пронизывает тьму своим трудом, движением, утверждением, убеждением. Суeta и мудрость жизни — свет солнца и разума. Солнце встает каждый день. Разум торжествует в каждую эпоху.

Вот здесь, в финале, композитор нашел то настроение, которое, соответствуя светлой и жизнерадостной жанровой картине народного танца, одновременно включает в себя любование ею

с фаустовским философическим восхищением. Автор не растворяется в ней полностью, зная и помня о том, что зло рядом. Задумчивость время от времени уводит его мысли в печаль, поэтому здесь можно услышать и отголоски тритонов на тему «Монодии». Да и в сам Народный танец вкрапливается, а в конце и скандируется у меди «буфф-архонтовская» тема. Все это есть... И хотя здесь можно спорить с блоковским «сотри случайные черты», потому что черты совсем не случайные и их не сотрешь, это жизнь, но «мир прекрасен» — бесспорно. Именно так отвечает композитор сам себе в коде: репризой первой темы симфонии из Пасторали, предельно устойчивой, в туттийном проведении, как идеал красоты и света, мудро и убежденно утверждая жизнь и добро.

## XI. КАМЕРНАЯ САГА

Удивив тем, что написал подряд несколько симфоний, Слонимский удивил бы еще больше, если сразу после этого «партитурного» периода не смодулировал бы в другую сферу. В данном случае модуляция оказалась плавной, «через общий аккорд». Новое направление зрело постепенно, пока не набрало динамики на целый самостоятельный творческий пласт. Впрочем, камерный инструментализм — это одна из самых ранних линий творчества Слонимского. Новое, пожалуй, в другом, в музыкально-стилевом его насыщении. И здесь обнаруживаются две тенденции. Одна — яркого лирико-драматического накала, вытекающая из его симфонизма первой половины 80-х годов. Другая представляет новую творческую задачу, попытку образно-стилевого обогащения своего инструментального письма стилистикой древнерусского многоголосия. Первый такой опыт являет Восьмая симфония для камерного оркестра.

Написанная вскоре после предыдущих симфоний, Восьмая мыслилась композитором как завершение его симфонического макроцикла. Однако это авторское резюме воплощено не как можно было ожидать, в «глобальной» концепции, обобщающей на новом уровне нечто, так или иначе уже сказанное. Напротив, Слонимский сжал ее во всем. В масштабе: она одностая, как Шестая, и в исполнительских средствах — вместо симфонического — камерный оркестр. Вновь выбран путь наибольшего сопротивления. Сказать что-то для себя очень важное скромными средствами, выдержать конкуренцию с традиционным «полнометражным» циклом. «„Право на звание“ симфонии имеют те произведения, в которых „плотность“ музыкальных событий действительно высока, а интенсивность качественных преобразований преодолевает рамки поэтапного последования частей, — справедливо пишет Г. В. Григорьева о Шестой и Восьмой симфониях Слонимского. Новые интонационное и временное решения

говорят о возможностях дальнейшего обогащения содержательной сферы жанра, в частности при помощи приемов „уплотнившегося“ времени, не терпящего пространных излияний»<sup>44</sup>.

Образно-тематическая драматургия симфонии почти тезисна. Сюжет изложен по-пушкински кратко. Однако семантическая емкость и точность тем-образов, отобранность мельчайших интонаций сообщают им предельную эмоционально-смысловую концентрированность. А это заставляет мыслить в ином масштабе. Изложение сюжета на грани схематического ставит перед исполнителем не совсем обычную задачу. Он должен, обязан соотнести лаконизм музыкальной формы с инерцией слушательского восприятия, направленной на несколько большую избыточность музыкальной информации в жанре симфонии.

Почувствовать временной масштаб этого сочинения можно, если попытаться проникнуть в те жанрово-стилистические искания и обобщения, которые содержит данная партитура.

Оттолкнемся от основного, выделяемого слухом как основной, звукового образа симфонии. Его жанровый исток безошибочно узнаваем. Это партесный концерт — хоровой жанр, бытовавший в России и на Украине с середины XVI до конца XVIII века, пришедший из Италии через Польшу, принесший с собой ренессансную лексику, которая вступила во взаимодействие с отечественными традициями профессионального и народного хорового творчества. Это, между прочим, проясняет, почему Слонимский выбрал здесь струнный оркестр. Ему нужен был темброво однородный состав, в котором можно было бы воспроизвести если не звучание хора, то по крайней мере близкую к вокальной натяженность интонационного движения, необходимую для фактуры, основанной на линейном мышлении.

И вновь, как в начале творческого пути, поиск нового стиливого направления отталкивается от инструментального осмысления вокального, певческого жанра. На сей раз это не фольклор, а национальная профессиональная традиция. Но ведь к ней, только в более ранней форме — знаменному распеву — Слонимский уже обращался в «Драматической песне». Теперь, на новом этапе своего творчества он осваивает и новый этап профессионального русского творчества. Партесный концерт впитал как основу ренессансную лексику. Но ведь и Слонимский прошел основную часть своей ренессансной линии. Таким образом, здесь, естественно, сомкнулись уже две линии: ренессансная и профессионально-го русского творчества (на новом витке).

Сказать, однако, что в этом произведении Слонимский впервые соприкасается с партесным многоголосием, было бы не совсем верно. Прямой стилизации действительно не было. Но есть хоровой концерт «Тихий Дон». В нем композитор, конечно, осно-

---

<sup>44</sup> Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля // Сов. музыка. 1987. № 4. С. 33.

выдается на народном многоголосии. Но в какой мере знаменный распев впитал в себя русскую народную песню, в такой же партесное многоголосие сложилось под влиянием народного, которое сформировалось в России, как известно, раньше, до появления партесного пения. Сам партесный концерт в России очень многообразен в своих стиливых проявлениях: от «гладких» хрестоматийных образов — до наивного и крайне терпкого смешения традиций народного многоголосия с приемами барочного западноевропейского инструментализма. Таким образом, через воссоздание протяжного народно-хорового многоголосия с его натурально-ладовым мелодическим мышлением и линейностью фактуры в «Тихом Доне» Слонимский освоил самую суть национального стиливого своеобраза партесного концерта.

Понятен теперь и выбор композитором своеобразного жанра для этой художественной задачи. Если фольклорной песне мог соответствовать камерно-вокальный жанр или даже хоровой концерт, как «Тихий Дон» (кстати, имеющий черты вокального цикла), — то такому крупному профессиональному жанру как партесный концерт должен соответствовать крупный профессиональный жанр современности — симфония. Однако в масштабах симфонии композитор не может, не имеет права по условиям собственной художественной системы выйти за пределы масштабов партесного концерта. Может быть, композитор и не осознавал этого, но, создавая инструментальные аналоги вокальным, он как бы кладет на музыку одному ему ведомый текст. Пример тому не только весь его монодийный инструментализм — как в самостоятельных сочинениях, так и во фрагментах крупных — но и театрализованная диалогичность его инструментальных ансамблей. Очевидно, что этот принцип играет существенную, если не определяющую роль и в формообразовании Восьмой симфонии.

До сих пор шла речь об основной стиливой модели, лежащей в основе данного произведения, и вытекающих из этого его особенностей. Однако любая стилизация и связанная с ней творчески-техническая сверхзадача у Слонимского всегда не цель, а средство. Целью же здесь является раскрытие сюжетно-драматургического конфликта, в котором образ партесного искусства является лишь одной из сторон.

Конфликт развивается между двумя образными сферами: рефлексивно-непримиримой и позитивно-утверждающей. Первая выражена весьма короткой хроматической темой, очерчивающей острые углы характерных интервалов:



Тема не имеет ни тоники, ни каких-либо ладовых тяготений, непонятна и ее метроритмическая структура. Она словно вне времени и пространства. Обобщенный до абстракции символ отрицания. Следуя традициям классического симфонизма, Слонимский нередко строит главные темы на сопоставлении контрастных элементов. Второй ее элемент — полностью противоположен, можно сказать, антиэкспрессивен.

Однако у них есть важные общие свойства. Второй элемент тоже вне лада и метра, механистичен, что подчеркивается автоматическим его уменьшением. Оба элемента одинаково безлики.

Тема проводится дважды, после чего на фоне виолончельных фигураций в объеме уменьшенной кварты (это один из компонентов главной темы, уведенной композитором в подголосок, как он часто это делает) у скрипок возникает двухголосная новая тема.

Все в этой теме робко и скованно. Узкие мелодические ходы, жестко звучащее скупое двухголосие. Но в ней ощутимо главное: песенно-танцевальное происхождение, что сказывается в ее метроритмической организации, а также вокальная осмысленность интонаций, организованная ладовым тяготением, притяжением к верхнему тону мелодии. Таким образом, как ни издалека и тихо подана тема, будто из средних веков в переносном и буквальном смысле, она отмечается слуховым сознанием как антипод первой теме. Она несет в себе образ песни, пения. А ведь в песне отстаивается все лучшее, что есть в человеке. В сопоставлении с безвоздушным пространством обобщенно-абстрактной символики отрицания песня, пение выявляют собой образ человеческой души, жизни, их единства, п р и я т и я.

Вслед за первоначальным изложением происходит ее мелодическое развитие. В ней все большее значение приобретает терцовое начало. Наконец, у солирующей виолончели из большой октавы возникает одноголосная тема:

The image shows a musical score for Violoncello (V-c.) with three solo passages. The first passage is marked 'Moderato', 'V-c. I solo', 'mp cantabile molto', and 'cresc. poco a poco'. The second passage is marked 'V-c. II solo', 'mp cantabile molto', and 'cresc. poco a poco'. The third passage is marked 'V-c. III solo', 'mp cantabile molto', and 'cresc. poco a poco'. The score is written in a single system with three staves, each representing a different solo part of the cello.

Диатоничная, с плавным мелодическим движением, она, кажется, неостановимо устремлена вверх. Внешне не связанная с предыдущей, она, однако, включает в себя ее метроритмический остов, являясь, таким образом, ее продолжением и развитием. По мере продвижения мелодии наверх, у нее появляются подголоски, которые ее как бы поддерживают, подкрепляют, не давая опуститься. Вершина темы, оказывается, однако, и ее

критической точкой, с которой началось хроматическое «сползание», подготавливающее «холод и мрак» первоначального образа симфонии. Так заканчивается первая фаза симфонии, экспонирующая два ее начала-антипода.

Написав вполне типичную сонатную экспозицию, композитор, однако, повел дальнейшее развитие тем не обычным путем их свободной разработки, а более широким, включающим в себя разработочность. Как бы следуя диалектике жизни, он оставил принцип сопоставления тем-антиподов как основной в построении симфонии, напоминая, таким образом, двойные вариации.

Действие симфонии состоит из пяти таких фаз-сопоставлений. Если первая фаза — это экспозиция, а две последние — реприза и кода, то две средние — разработка, причем не только по своему месту в процессе развития, но и по характеру музыкального материала.

Темы меняют свой характер, их сопоставления происходят не только в масштабе отведенных им смысловых моментов формы, но и в более непосредственно-разработочном плане. Хотя их небольшие построения и сама диалогичность этих построений действительно несколько напоминают «борение» тем-образов в партесном концерте.

Темы наращивают свою динамику и протяженность параллельно, не уступая друг другу. Но, конечно, тематизм побочной, вся сфера пения развиваются шире и многообразней. Первая побочная тема приобретает мелодическую закругленность, ее фактура уплотняется и становится более консонантной. Теперь она приобретает стилистически утонченные черты партесного концерта:



Появляется новая тема, тоже партесного склада. Ее мелодика напоминает знаменный распев, но «ленточное» проведение в дециму — типично партесное.

Реприза знаменует новый качественный уровень тем. Главная, экспонировавшаяся у скрипок соло, теперь проводится всеми скрипками оркестра. Но, пожалуй, динамикой и добавлением нескольких кульминационных мотивов, завершающих тему, исчерпывается ее развитие. Наоборот, за темой следует пуантилистический эпизод, как бы рассеивающий ее.

К иному результату приходит побочная. Ее главная «партесная» тема пронизывает всю фактуру, расщепленную на множест-

во *divisi*, каждый голос которых, как в партесном концерте, вносит свой собственный вклад в звучание общего хора. Развивается и ее «знаменная» тема, которая теперь проводится *forte* в высокой тесситуре и в сопровождении фоновых фигураций. Наконец, появляется еще одна новая тема, дополняющая партесную сферу. Этой темой, распевавшей простейший ангемитонный звукоряд, композитору удается создать образ-символ диатоники в узком и широком — как диатоники чувств — значениях слова.

Следуя технике построения *tutti* в партесном концерте, Слонимский расщепил каждую партию на максимальное количество голосов (исполнителей). Гетерофонно варьируя тему, они создают живой, пульсирующий кластер, сквозь который, однако, прослушивается ладогармоническая основа темы. Разделив первые скрипки на шесть голосов, вторые — на пять, альты — на четыре, виолончели — на три, и контрабасы — на два (все это в соответствии с составом Литовского камерного оркестра под управлением С. Сондецкиса, в расчете на который была написана симфония), композитор террасообразно (как это часто делалось в партесных концертах) наслаивает «блоки» партий, достигая кульминации всеобщего пения.

Следуя же своему методу построения симфонической драматургии, Слонимский превращает эту кульминацию лишь в фон провозглашения главной образно-тематической идеи. Обычно композитор проводит на кульминации центральную тему у медных, чаще у трубы. Так он поступил и здесь. Введя в состав оркестра трубу и колокол, он приберег их именно для этого момента. В унисон, на фоне всеобщего распева *tutti* проходит основная побочная тема. Однако Слонимский никогда не ограничивается одной фазой кульминации-вывода в конце произведения. Главное впереди.

По окончании проведения партесной темы у трубы с колоколом фоновое *tutti* оркестра сворачивает все *divisi* в концентрированное пятиголосие, которое подводит к коде. Сохраняется последование и равновесие тем. Та же победная труба проводит хроматическую главную тему симфонии. Однако последнее слово остается за побочной. Не повторяя основную партесную тему, к которой, после ее звучания с колоколом, уже нечего добавить, Слонимский приберег для последнего слова родственную ей тему из экспозиции, которая тогда у солирующей виолончели (авторско-личностного тембра Слонимского!) стремительно прорывалась из нижнего регистра наверх. Здесь, в коде, интонируемая трубой, она становится гимнической. Вместо прямой восходящей ее тема стала более ровно волнообразной, хотя и сохранившей свою устремленность вверх. За первым ее проведением следует небольшой ответ колокола, возвещающий финальное слово.



В неожиданно слитном и красивом тембровом сочетании струнного унисона с трубой последний раз звучит, утверждается эта тема.

Большинство крупных (да и небольших) сочинений Слонимского, начиная с Карнавальной увертюры, заканчивается трезвучием с расщепленной мажоро-минорной терцией, ставшей своеобразной авторской «печаткой» Слонимского. В унисонном проведении темы, заканчивающей Восьмую симфонию, нет терции. Поэтому, следуя природе мелодического мышления русских распевщиков, композитор распел финальное трезвучие в двух октавах, в нижней с минорной терцией, в верхней — с мажорной, закончив свою симфоническую «окталогию» этим своеобразным авторским росчерком пера.

По окончании Восьмой симфонии автор некоторое время был искренне убежден, что в этом жанре он сказал все, что хотел. В какой-то мере его смущала цифра 9, ассоциации с великими Девятыми симфониями классиков. Впрочем, не требовалось особой проницательности, чтобы предвидеть: Слонимский, столь свободно владеющий симфоническим письмом и, главное, симфоническим методом, с его острой реакцией на жизнь и неуемной художественной фантазией — уже не сможет не писать симфонии по мере того, как будут накапливаться новые творческие идеи. Нужно терпеливо подождать.

После завершения (как одно время считал композитор) симфонического макроцикла Слонимский впервые обратился к такому традиционному камерно-инструментальному жанру, как соната для скрипки с фортепиано. Несколько неожиданной после последних сочинений показалась встреча с тем «колючим и сердитым» Слонимским, каким он воспринимался в 60-е годы.

Эту Сонату (1986) можно было бы назвать *Sonata furioso* (*furioso* обозначен характер исполнения коды финала). Ее образы непримиримо-конфликтны. Но их конфликт уже нам знаком. Он варьирует и усиливает драму, разыгравшуюся в недавно написанной Восьмой симфонии между абстрактно-хроматической темой и партесной диатоникой. Но если в симфонии происходит параллельное, «паритетное» развитие двух начал, хотя в конце все же доминирует распевно-гимническое, то здесь, в Сонате все начинается сначала. Эпически обобщенные образы симфонии, переданные средствами оркестра-хора, уступили место взрывчатости, непосредственности высказывания двух солистов. И прямота, если так можно выразиться, их высказываний обнажила конфликт еще больше, показав более глубокую его сущность.

Судя по разделению Сонаты на три части, хотя и идущие аттаса, масштабы развития ее действия так же лаконичны, как и в симфонии. Но, как и в симфонии, сонатная форма охватывает собой все произведение наряду с другой формой. Здесь трехчастный

цикл соответствует сонатной форме в том плане, что его первая часть — это фактически экспозиция, вторая — эпизод, а третья — реприза. Лишь отсутствие во второй части побочной темы не делает весь цикл еще и двойными вариациями, что дополнило бы внешнее сходство сочинений. Но эта внешняя разница отражает, прежде всего, внутреннюю. Побочной теме здесь не нужно накапливать жанровую определенность и силу выражения. Все это в ней сразу обозначено. Ей нужно выстоять и утвердиться на фоне укрепления жанровой определенности и силы выражения другой — главной темы.

Главная тема в Сонате проходит путь, и весьма стремительный, — от мефистофельски неуловимой и гибкой ровно-триольной двенадцатитоновой (ее прообраз — тема из «Парада гостей») — до джазово-фигурационной в духе второй части Второй симфонии, где она идет на фоне своего же увеличения в виде риффа. Такое ее преобразование существенно меняет «уровень агрессивности» и соответственно по-иному влияет на «поведение» побочной темы.

Побочная тема стилизует характер звучания лирико-драматических партесных концертов. Она сохраняет ладоинтонационные, ритмические и фактурные элементы партесного письма в точно такой же мере, как фольклорно-русские сочинения Слонимского сохраняют все элементы своего первоисточника. Но в той же мере в нее привнесено собственное письмо композитора.

Трудно представить, чтобы эта тема могла изменить свой облик настолько, чтобы выйти за пределы своей жанровой природы. Ее «вечность» как бы гарантирует ее от этого. Но степень внешнего проявления ее внутренней силы может быть, конечно, различна. Это уже показано в Восьмой симфонии. В Сонате партесная тема появляется уже в том развитом виде, в каком она предстает в репризе симфонии. А поскольку здесь новая точка отсчета, то новые и горизонты развития. Собственно развитие заключается в новом характере, который ей придан в финале симфонии. Его можно определить как экстатический, предельный в утверждающей своей силе. Уже начинаясь с *fortissimo*, но в среднем регистре, тема раскрывается во всем диапазоне фортепиано. С прибавлением колокольных имитаций она и сама начинает звучать колокольно.

Но Соната оканчивается не этим. Как злобное шипение, проклятия и угрозы воспринимается кода — *Furioso*, в которой бесконечно длинная одноголосная тема извивается, как змея, пока ее неистовое движение не пресекается столь же неистовыми «рубящими» аккордами.

Соната для виолончели и фортепиано (1986) была написана непосредственно вслед за Скрипичной, эта Соната, однако, лишь в самом общем смысле продолжает намеченную стилевую линию. Если искать истоки этой Сонаты в творчестве Слонимского,

то скорее можно вспомнить Сонату для фортепиано, в которой переплелись мотивы лирико-драматические и эпические. Данная Соната, однако, менее пространна и менее конфликтна. Она по масштабам ближе к камерному жанру, чем Фортепианная.

Характеризуя форму-драматургию Сонаты для виолончели и фортепиано, можно сказать, что это одночастное сочинение с явными чертами сонатности. Однако многотемность и обилие отдельных эпизодов позволяют сравнить ее и с фантазией, которая дает возможность успешно воплотить образно-стилевую сущность сонаты. Сущность эта заключается в том, что композитор соединил здесь свою виолончельно-монопийную авторскую тему с русско-распевной, тяготеющей к знаменной мелодике.

Но хотя здесь налицо типичная для него «схема»: хроматическое и диатоническое, но контраст, пожалуй, все же в конфликт не переходит. Может быть, потому, что в хроматической монопийной теме много «очеловечивающей» терцовости, придающей ей живую выразительность:



Эта тема непохожа ни на персонажей Восьмой симфонии, ни Скрипичной сонаты, ни на многие другие темы, несущие в себе отрицательный заряд.

Однако определенное тяготение, внутреннее предпочтение диатонической сфере в процессе развития формы выражено вполне очевидно. Его можно услышать прежде всего в том, что первая тема практически не развивается. Пройдя дважды в экспозиции, она затем появится только раз, в репризе. Причем, если в экспозиции это была «monodia accompagnata», тема сопровождалась аккордами фортепиано, то в репризе она интонируется солирующей виолончелью. Таким образом выражено ослабление данной линии.

По-иному построена динамика диатонического начала. Уже в экспозиции «знаменная» тема развивается, прорастая новым тематизмом. Появляется она и в разработке, там же преобразуется в новую тему:





Нетрудно заметить, что эта диатоническая тема продолжает ряд русских старинно-певческих образов, встречающихся в последних сочинениях Слонимского. Ее поступенная, «знаменная» распевность облечена в ленточное движение параллельными квинтами, слегка напоминая о ранних средневековых формах многоголосия. Однако позже, в репризе, акустический наряд темы меняется. Она проходит уже либо одногласно, либо параллельными секстами.

Наряду с этими двумя в Сонате есть и третий образ, играющий заметную роль. Это своеобразная токката. Построенная на полутоновых интонациях, она, с одной стороны, продолжает хроматическую линию, с другой — ее силуэт происходит от побочной темы. Синтезируя таким образом оба начала, токкатный образ вместе с тем противопоставлен обоим главным темам своей инструментальной моторикой и образует, следовательно, контраст другого рода. Токкате отведено значительное место в разработке и в репризе, но там она постепенно распадается на отдельные мотивы и больше уже не появляется.

Прямая, как стрела, линия драматического симфонизма, прочерченная в 80-е годы небывалым циклом симфоний, тем не менее, не могла оставаться единственной звучащей линией, даже несмотря на свою интенсивность. В контрапункте с ней оказалась тоже стройно протянутая линия — «Тихая музыка», «Строфы Дхаммапады» из древнеиндийской литературы для сопрано, флейты, арфы и ударных (1983), «Четыре стасима»<sup>45</sup> из трагедии Софокла «Эдип в Колоне» для смешанного хора (1983), Монодия «По прочтении Еврипида» для скрипки соло (1984) и — в качестве подголоска — ренессансно-восточная краска («Рубай» — пять стихотворений Абдуррахмана Джами, 1987), может быть, как продолжение антично-восточной, открытой «Строфами Дхаммапады»?

В воплощении древнегреческих сюжетов — хоровом цикле и Монодии — Слонимский смелее, чем когда-либо обратился к стилизации как к реконструкции, «угадыванию правды» (Воланд о Мастере) древней музыки, здесь, как и в стилизации более поздних, в том числе и совсем близких к нам культур, он стремился к широкому полижанровому проникновению в них, что необходимо, конечно, не столько для стиливой точности, сколько

<sup>45</sup> Стасимы — в древнегреческих трагедиях хоровые песни между эпизодами.

для глубины образов, создаваемых «запасом жанровых признаков».

Со многих точек зрения большой интерес представляют «Четыре стасима» из трагедии Софокла. Трактовка хора как участника античной трагедии была свойственна Слонимскому еще с «Виринеи», хотя истоки этого можно было увидеть и в «Голосе из хора». В этот ряд помимо «Икара» и «Мастера и Маргариты» входит и хоровой концерт «Тихий Дон» (впрямую, в качестве музыки к спектаклю). Вполне естественно, что тяготение композитора к хору в музыкально-сценической его деятельности нашло, наконец, свое выражение в наиболее адекватном и концентрированном виде. Подобно тому, как мандельштамовский и ахматовский циклы концентрируют портретный облик героя из воображаемого сюжета, так хоровая сюита из «Виринеи», «Тихий Дон», в какой-то мере «Песнь песней» и эти «Стасимы» концентрируют параллельный сюжету хоровой ряд его эпически косвенного отражения.

Раскрепостив свое воображение так, словно он пишет музыку к экранизации софокловской трагедии, Слонимский заботился не только о внутренней интонационно-содержательной стороне музыки, но и о достоверности ее сценического облика. Для этого он использовал антифонное расположение хора, поставив мужскую и женскую части хора напротив друг друга по краям сцены. Очевидно, что как и в «Антифонах», это не просто театральный, а прежде всего акустический прием, при котором ощущение сценического пространства ведет к ощущению открытого античного театра, уводя вображение к реальности древнего мира.

«Четыре стасима» посвящены четырем важным и вечно актуальным темам-размышлениям о человеческом бытии. Оставаясь в пределах избранной для этого сочинения лексической системы, Слонимский раскрывает их в контрастных образах, каждый из которых тем не менее прочитывается современным слушателем в русле общесемантических представлений. Так, первый стасим, восхваляющий радость мирной жизни, щедрость природы-матери, построен на мерном и плавном движении, поступенная мелодика которого пронизывает все голоса, движущиеся в мирном согласии, напоминая древнейшие формы ленточного многоголосия. Второй стасим, посвященный войне и воителям, раскрыт в музыке мужественного склада, с более активной ритмикой, более широкими и решительными интонациями. В третьем стасиме раскрываются переживания человека, отягощенного годами, бедами старости, мучительными попытками философски смириться с ними. Музыка этого стасима отличается хроматическим ладовым строением. Хроматизм переходит и в следующий стасим, мысли которого прикованы к богам и смерти. К хроматической мелодике здесь прибавляется и «хроматическая» ритмика, передающая прерывистую речь

смятенного человека, подавленного сознанием неизбежности смерти. Здесь хоровое звучание многократно усиливает ту монотонную экспрессию, которая до сих пор у Слонимского не выходила за рамки сольно-вокального жанра.

В то же время хоровой жанр, тем более в благородно-сдержанном ключе античной трагедии, несет в себе эпическую объективированность и не может вобрать утонченные и глубокие личностные переживания, связанные с проникновением в эмоциональный и интеллектуальный мир великих мыслителей прошлого. Вероятно, поэтому вскоре после «Стасимов» появилась Монодия «По прочтении Еврипида» для скрипки соло. Превосходящая остальные инструменты по возможностям передачи экспрессивного стиля, скрипка позволила автору выразить все многообразие и сложность мыслей и чувств, которые возникают при соприкосновении с античной драматургией. Предельно тонкое понимание человеческой природы и предельно строгие мерки, предъявляемые человеческому существу, завещанные древними мыслителями, познавшими человека и через художественный образ как часть действительности, — естественно восхищает и волнует Слонимского, для которого античная культура — это такая же живая и неотъемлемая часть общечеловеческой культуры, как и любая из более близких к нам по времени. Предельно хроматизированная, нетемперированная, написанная согласно древнегреческим теоретикам в энгармоническом роде, Монодия, подобно давно написанной Сонате для скрипки соло, или «Антифонам», погружает слушателя в состояние, раскрепощающее более глубокие уровни воображения и образного мышления.

Интересный синтез колористического, экспрессивного и философского направлений, из которых складывается античная линия Слонимского в целом, являются собой «Строфы Дхаммапады». Отвечая «Монологам» по уровню философско-этических обобщений, отражающих общечеловеческие законы бытия, «Тихой музыке» и «Musica lyrica» по характеру флейтово-струнной колористичности, это произведение в то же время продолжает жанр строф камерно-вокальной лирики автора. Однако его музыкальная стилистика явно обусловлена стремлением европейца проникнуть в сверхтонкую ладоинтонационную организацию индийской музыки. Обычные для Слонимского в его антике нетемперированность и двенадцатитоновость имеют и свою определенную окраску. В мелодическом движении этих строф большую роль играет терцовость, подобно тому, как в «Лирических строфах» и «Прощании с другом» — квартовость. Необычны четвертитоновая настройка арфы и сложные ритмические колебания экзотических ударных.

Если обращение к античности чаще обусловлено у Слонимского экспрессивностью, то обращение к ренессансности — любовной лирикой. Вероятно, поэтому из огромного и многожанро-

вого универсального наследия Абдурахмана Джами он пока выбрал «Рубаи» — пять стихотворений о возвышенной лирике любовного томления. Этот небольшой цикл, решенный в духе традиционного дуэта голоса и фортепиано (без игры на струнах!), открывает новое стилевое направление в творчестве Слонимского — ориентальное. Интересно, что и здесь, в новой для него интонационной атмосфере, его мелодическая индивидуальность остается столь же узнаваемой, более того, она несет в себе также признаки излюбленных и типичных для него жанров: песни, плача, ариозной речитативности.

Так парадоксальное триединство индивидуальности, универсальности и конкретной стилиевой ориентации вновь обнаруживает свою имманентную совместимость, оставаясь одной из загадок творчества Слонимского.

В образном мире симфонических сочинений Слонимского 80-х годов отчетливо обозначилась линия светлой лирической пейзажности. Линия не новая, но в эти годы расцветшая. В зависимости от контекста она приобретала то античную окраску («Тихая музыка»), то ренессансную (Седьмая симфония), то русско-романтическую (Вторая и Третья симфонии), то покорсаковски-стравински русско-импрессионистическую. Последняя наиболее ярко запечатлелась в скрипичном Весеннем концерте. В этом же настроении написал композитор еще один концерт — для гобоя и камерного оркестра (1987).

Данный Концерт, однако, интересно продолжает в образном отношении и другие сочинения Слонимского. Сам тембр солирующего гобоя в сочетании с гибкой и ритмически прихотливой мелодикой рождает ассоциации со свирельной сферой Седьмой симфонии. Поэтически-распевная главная тема, переходящая в хоральное обобщение, — типична для лирических фрагментов Второй и Третьей симфоний.

Вторая часть, она же финал Концерта — определенно развивает мир импульсивно-праздничных образов, остроритмических, терпких своей «зонной» диатоникой, дающей излюбленный Слонимским в подобных темах лидийский колорит. Продолжая образность финала Весеннего концерта, в свою очередь перекликающегося с Концертом-буфф, эта музыка так же заставляет вспомнить о раннем концерте. Но не столько своим тематизмом, сколько ансамблевым составом. Инструментальные партии его не дублируются, каждая из них персонифицирована, хотя в отличие от Концерта-буфф фактура здесь более гомофонно-гармоническая, чем полифоническая, что оттеняет партию солиста.

Цикл концерта двухчастный, построенный на традиционном для русского «увертюрного» инструментализма XIX века сопоставлении медленно—быстро. Внося в эту конструкцию свое

решение, Слонимский поместил во вторую часть лирический фрагмент на материале первой.

Написанная в то же лето 1987 года, что и Концерт, Девятая симфония выстроилась у композитора спонтанно, весьма неожиданно для него самого. На предварительные расспросы о содержании новой симфонии он отвечал уклончиво, переводя в плоскость чисто конструктивных задач.

Тем ошеломительнее оказалось впечатление от этого произведения при знакомстве с ним на премьере в марте 1989 года (заслуженный коллектив республики симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Т. Мынбаев). Средства, приемы, форма — действительно были во многом новыми. Но не ради них он писал эту музыку...

— Программы нет, — коротко ответил Сергей Михайлович на мой вопрос: не апокалипсис ли он изобразил в своей новой симфонии. Да, пожалуй, программа здесь и не нужна. Музыка красноречивее слов. Многие услышали в ней интонации Мусоргского. Но уточним: это не столько Мусоргский, сколько молитва, воспринятая нами через «Хованщину». И если молитва звучит в симфонии — это говорит об особенно взвешенном и ответственном подходе к ее концепции. Однако серьезность концепции вовсе не предопределяет ее усложненность. Напротив, замысел реализуется с чуть ли не аскетичной строгостью и драматургической устремленностью. Симфония двухчастна. И в этих двух частях с предельной концентрированностью образного выражения поляризуются две главные реальности жизни — добро и зло.

Симфония оправдала ту порядковую цифру, которая смущала композитора (он долго внутренне сопротивлялся самой мысли о Девятой симфонии, чтобы не соперничать с классическими девятыми Бетховена, Брукнера и Малера). Не будем и мы сравнивать девяты симфонии разных композиторов. Это дело будущего. Но уже сейчас можно сказать, что в контексте всего симфонического творчества Слонимского данное сочинение безусловно превосходит предыдущие. «Эта симфония качественно совершенно новая», — таково было впечатление от нее, которым поделился с автором этой книги дирижер Владимир Понькин.

Первая часть этой симфонии — своего рода утоление жажды песни, песенности, пения, певучести, песнетворчества. В традициях сказочного повествования, начинающегося нередко издаля, главный тематический материал вызревает постепенно, из неторопливо складываемых попевок. До тех пор, пока к середине части он не выстраивается в проясненный и пространно изложенный тематизм, символизирующий основную мелодическую мысль произведения. Поют все голоса оркестра: поотдельности, группами, вместе:



[Andante]

Fl. picc., 2 Fl. *mf cant.*

2 Ob. *f cant.*

2 Cl. *mf cant.*

V-no I solo

V-no II solo *p*

2 Fag. *f cant.*

V-la solo *p*

V-c. solo

(V-no II solo)

Мелодией дышит весь оркестр, создавая эффект огромного пространства. Музыка движется неспешно. С типично народно-песенными сдержанно-упрямо-неуклюжими остановками. Народно-лирические темы перемежаются духовными напевами. Небольшая эта часть кажется долгой: ностальгический образ многовекового крестьянского бытия проходит и истает.

Знающие Слонимского, его темперамент и боевитость, не сомневаются, что впереди — образ разрушения. «Певец благодати» — не его амплуа. Но никто не может предвидеть и предугадать, в какой форме, в каком музыкально-жанровом материале придет на сей раз его Люцифер.

Вторая часть симфонии — скерцо — приближается словно издалека. Если в нем и есть нечто гротесково-бесовское, то вполне добродушное, понятное, «свое». Однако бесовские гримасы, как в разгорающемся пожаре, зловеще оборачиваются быстрыми языками пламени.

Стихия не кажется неостановимой. Ее волны находят и откатываются. С каждым разом они все выше, все очевиднее, все реальнее. На гребне одной из них, кажется, вот-вот разверзнется пропасть. Но первая кульминация пока не вылилась в катастрофу. Она разбилась о щит молитвенного хора медных. Симфония заканчивается трагически. Человечная, гуманная сфера песенного как символа души народа — отступает под натиском примитивно-механического бездушия. От расположенных по кра-

ям оркестра пультов — к центру — приливают полчища суетно-возящихся мотивчиков, пока не сливаются в воинствующий антигимн — зловещую кульминацию симфонии. Состоящий из простейшей фразы, секрет которой в «поперечном» ритме, крошащем и подминающем живое дыхание песни, — он леденит душу... Отзвук возвышенного пения тихо пролетает над опустевшим пространством, как реквием.

Любопытно, что новая симфония еще раз вариантно разрабатывает циклическую двухчастность, типичную не только для классического, но и для народного русского инструментализма. Но инструментальная структура — это, так сказать, внешняя «несущая» конструкция произведения. Внутреннее же его наполнение, сама музыкально-интонационная материя — идут от вокального мелоса как в сольно-лирическом преломлении (от Сюиты для альта с фортепиано и «Песен вольницы»), так и в народно-хоровом, многоголосном. В этом втором ракурсе Девятая симфония явно развивает линию, начатую частично в Четвертой, активно раскрытую в Восьмой и продолженную в Сонате для скрипки и фортепиано.

Вокальный тематизм, преломляясь то в гетерофонном народном многоголосии, то в хорально-гармоническом, идущем от партесного искусства, образует свободно-импровизационную композицию. Однако, как мы видим, это не мешает сюжетной драматургической логике развития. Но она здесь другого плана и масштабов. Если сонатным формам Слонимского свойственно крупномасштабное раскрытие образов, идущее скорей от театральной драматургии, то здесь можно почувствовать влияние кинематографически свободной и быстрой смены образов-настроев. Что же касается самого круга этих образов-настроев, то он довольно неожиданно заставляет вспомнить о русских сказках. Потому что пласту открыто диатоничных попевок противопоставлен пласт своего рода бесовских тем-оборотов, дьявольски преображающих эти основные попевки.

Девятая симфония обобщает не только найденное в новых сочинениях, о которых говорилось выше. Прием преобразования диатонически-распевного тематизма в темы-обороты был проработан на иной драматургической основе во Второй симфонии, театрально выпуклая концепция которой была основана в большой мере на преобразовании народно-распевной темы первой части в сатанински-разрушительную тему второй.

В связи с Девятой симфонией вспоминается и другое. Параллельное освоение на рубеже 50—60-х годов русского фольклорного мелоса и современного оркестрового экспрессивного стиля не нашло тогда объединенного воплощения в каком-либо симфоническом сочинении. В определенной мере эти творческие поиски разрешились в Фортепианной сонате, симфоничной по масштабности мысли. Отразились они и в одностанных оркестровых сочинениях 70-х годов — «Драматической песни» и Сим-

фоническом мотете, где сферы русского мелоса и современного оркестрового письма вступили в тесное взаимодействие.

Накапливались микросюжеты, связанные с «оборотневым» преобразованием тематизма в Четвертой, Пятой, Шестой, Седьмой симфониях. Но лишь в Девятой обе сферы слились в одну на уровне тесного и непосредственного взаимодействия в построении самой музыкальной ткани. Именно эта качественная новизна отличает Девятую симфонию, открывая новые пути в творчестве Слонимского как в целом, так и в собственно симфонической его линии.

## ХII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ставя точку в книге о композиторе-современнике, на творческом пути которого нас ждут сюрпризы и открытия, мы, конечно, заранее обрекаем ее на неполноту и недостаточную исторически отстоявшуюся объективность. Тем не менее подведение итогов значительной части творческого пути, попытка осмысления искусства нашего современника — тоже необходимо.

Изучение творчества Слонимского началось очень давно, по существу с рецензии на первое крупное сочинение — Карнавальную увертюру. Знакомство музыкальной общественности с «Песнями вольницы» сразу же вызвало желание музыковедов осмыслить новое явление. С тех пор началось теоретическое изучение его стиля. Таким образом, у истоков творческого пути композитора возникли два музыковедческих направления: критически-рецензионное, в котором достаточно полно отражены основные сочинения, и теоретическое. Последнее с течением времени разделилось на изучение отдельных стилевых свойств — мелодики, гармонии, полифонии — и на изучение отдельных жанров. Позднее возникло четвертое направление — обобщающие работы. Наконец, выявилось и пятое — общетеоретическое, где в рассредоточенном виде можно найти немало интересных мыслей о стиле Слонимского в ракурсе той или иной проблемы советской музыки, которой посвящены исследования на материале творчества ряда советских композиторов.

Так, дополняя одно другое, все эти направления образовали целое слонимскоеведение (см. список основной литературы), что само по себе объективно свидетельствует о масштабности та-

кого явления в нашей музыкальной культуре, как творчество Слонимского.

Первое, на что была обращена исследовательская мысль, — мелодика Слонимского. Загадочная своей оригинальностью и самобытностью, дразнящая неожиданным претворением явлений, казалось бы, всем известных, лежащих на поверхности, предельно естественная и выразительная одинаково — фольклорная ли, додекафонная ли — «слонимская».

Тонкий и скрупулезный интонационный анализ мелодики Слонимского был дан в статье Е. Ручьевской «О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С.Слонимского, В.Гаврилина и Л.Пригожина)»<sup>46</sup>. Интересный вывод о рассредоточивании двенадцатитоновой ткани крупных диатонических пластов, сохраняющих значение ведущих ладовых признаков (у Слонимского и Щедрина), сделала Л. Христиансен в статье «Из наблюдений над творчеством композиторов „новой фольклорной волны“»<sup>47</sup>. М. Тараканов, первым исследовавший современно-экспрессивные сочинения Слонимского, выявил монодическую природу его мелодики и как логическое ее выражение «квантовую» ритмику, назвав ее «организованной импровизационностью» (композитор назвал это позже «ансамблевой полумимпровизированностью ритма»), и нетемперированность. Он же первым увидел органическую близость мелодики фольклорных и современно-экспрессивных сочинений Слонимского, нашел и сформулировал общие закономерности (в статье «Субъективные заметки») <sup>48</sup>. Принцип «микротоварьирования попевок» в строении мелодики Слонимского вывел Г. Головинский (в книге «Композитор и фольклор»).

Интереснейшее исследование взаимодействия фольклорного и додекафонного принципов «складывания» мелодической линии по попевкам на примере «Прощания с другом» произвела Л. Серебрякова. «Для Слонимского — композитора, в музыке которого всегда определенно слышится народно-национальная основа, — эта коренная особенность темообразования народной музыки является одним из главных признаков стиля, — пишет она в статье «О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского». — Именно она становится и тем «общим знаменателем», который позволил композитору соединить народно-жанровую природу музыки «Прощания» с приемами одного из самых рационалистических способов организации музыкального материала, выработанных композиторской практикой XX столетия — техни-

<sup>46</sup> Поэзия и музыка: Сб. М., 1973. С. 137—185.

<sup>47</sup> Проблемы музыкальной науки: Сб. М., 1972. Вып. 1. С. 198—218.

<sup>48</sup> Сов. музыка. 1966. № 10. С. 25—28.

ки серийного письма»<sup>49</sup>. Там же автор формулирует два основных принципа работы с фольклорным материалом: 1) принцип моделирования (— подобие) и 2) принцип ассимиляции (— индивидуализации народного) — доказывая их на примерах двух плачей: молитвы Мокеихи и «Прощания с другом».

Хотелось бы отметить, однако, что до сих пор теоретический интерес исследователей в области мелодики Слонимского концентрировался главным образом в сферах фольклора и современной двенадцатитоновости, то есть тех проблем, которые ставило творчество композитора 60-х годов. А между тем творчество его 70—80-х, да и многое в 60-х годах открывает не менее интересные перспективы для изучения мелодики. Но и они находятся в области претворения Слонимским городской песенности, причем так же разных времен и народов, как и используемый им крестьянский фольклор. Но здесь тормозом для изучения является, по-видимому, общая для нашей музыкальной науки недооценка влияния городского фольклора на творчество профессиональных композиторов.

Вопрос, однако, представляется сложнее.

В литературе о творчестве Слонимского 70-х годов, в частности о Концерте для трех электрогитар с симфоническим оркестром<sup>50</sup>, Второй симфонии и опере «Мария Стюарт»<sup>51</sup>, естественно затрагивался вопрос о внедрении в его музыкальную лексику характерных элементов рок-музыки. Но во всех случаях сотворчества Слонимского в тех или иных стилях разговор обычно поворачивается в сторону стилизации (обычно как элемента полистилистических концепций), что делает каждый из примеров как бы исключением в творчестве композитора. Так ли это? Ведь примеров-исключений набирается на целый творческий пласт, который уже настоятельно требует своего пристального рассмотрения. А это задача не менее увлекательная. Такие общие свойства городского фольклора — старого и нового, русского и западноевропейского, — как четкая ритмизованность, опора на танцевальные жанры, синтаксическая периодичность, мажорно-минорная ладогармоническая основа, гомофонность, взаимосвязь с жанрами профессионального творчества и другие, — кажется, способны снивелировать любую композитор-

---

<sup>49</sup> Вопросы музыкального образования: Сб. трудов МГПИ имени Гнесиных. М., 1980. Вып. 46. С. 96—111.

<sup>50</sup> Цукер А. От диалога к синтезу//Сов. музыка. 1986. № 6. С. 20—21.

<sup>51</sup> Кац Б. Выход к залу//Сов. музыка. № 2. С. 26—31; Милка А. Яркая партитура, интересное воплощение//Сов. музыка. 1982. № 2. С. 26—31; Климов и Циклий А. Оперное творчество Сергея Слонимского. С. 24—59; он же. Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве//Современные проблемы советской музыки: Сб. Л., 1983. С. 63—82.

скую индивидуальность. Но Слонимский и здесь остается самим собой. Как?

Ответы нащупываются на основе уже определенных коренных свойств мелоса композитора. Так, Т. Тимонен, анализируя ладогармонический феномен стиля «Виринеи», приходит к выводу о том, что, благодаря широкому использованию в «Виринее» ладовых систем монодической природы, характер гармонического решения определяется логикой мелодических отношений. Ладовую систему целого исследователь рассматривает как смешанную монодийно-гармоническую (статья «Фольклорные истоки гармонического языка в опере «Виринея»)<sup>52</sup>. Мысль Т. Тимонен о первичности в ладообразовании и гармонии мелодики, о «тематической гармонии» «Виринеи» естественно подводит к объяснению модальности как одного из ведущих принципов гармонии Слонимского. Понятно, что модальная гармония в руках современного мастера — это некий универсальный ключ как к любой стилизации, так и к сохранению собственной ладовой системы. С этим стыкуется важный вывод А. Климовицкого о том, что Слонимский, «постигая закономерности русской речи, русской песни и глубоко претворяя их во всех элементах музыкального языка, в то же время отбирает такие средства воплощения в музыке глубинно-национального начала, которые в определенных условиях могут органично вписаться в контекст современного представления об общеевропейском»<sup>53</sup>. «Это остается характерным и для творческой манеры Слонимского самых последних лет: слушатель легко узнает в «Песнях трубадуров» интонации «Песен вольницы», а в «Песнохорке» — «Песни песней»<sup>54</sup>.

Судя по тому, что, несмотря на смену стилевых манер, в музыке Слонимского остается как узнаваемость принадлежности ее именно ему, так и первоначальные ее русско-фольклорные истоки, этот вывод ученого можно считать ответом на один из важнейших вопросов мелодического феномена Слонимского.

Непосредственно связана с мелодикой и, вместе с тем, образует богатую самостоятельную сферу выразительности в музыке Слонимского его гармония, ладогармоническая структура.

Гармонию Слонимского с ее специфической «зонной» диатоникой почувствовали сразу как реальный феномен современной музыкальной действительности, и она давно служит предметом исследований. Интересно, что с появлением в творчестве композитора новых стилевых тем-направлений его гармония

---

<sup>52</sup> См.: Анализ, концепции, критика // Статьи молодых музыковедов. Л., 1977. С. 55—66.

<sup>53</sup> Климовицкий А. Оперное творчество Сергея Слонимского. С. 37.

<sup>54</sup> Там же. С. 150.

развивается вместе с ними, будучи в то же время одним из самых действенных элементов в их образовании. В то же время она, наряду с его интонационным мышлением, является наиболее стабильным свойством его индивидуальности, поскольку также обладает свойством узнаваемости.

Гармония Слонимского, при всей своей целостности и самобытности, имеет несколько внутренних способов организации. Это связано с ее неотделимостью от мелодики как ведущей мысли в его музыке. Так для русско-фольклорного пласта характерна, прежде всего, «зонная» диатоника, использующая как бы «тени» созвучий на полтона выше или ниже. Разумеется, «зонность» используется и для других ладоинтонационных типов мелодики, соответствующих другим жанрам, например, в романсах. Обнаруженная еще в 60-х годах М. Таракановым, «зонность» гармонии Слонимского глубоко и разносторонне была позже исследована И. Рогалевым в диссертации «Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского».

Интересный пример «предельной зонности» (термин в данном случае заимствован нами из удачных определений А. Демченко «концепции предельного мажора» и «концепции предельного минора» в гармонии Слонимского) дает Хроматическая поэма для органа. Анализируя ее гармонию в статье «Некоторые принципы высотной организации в современной советской музыке (к проблеме хроматической интонационности)», другой исследователь — В. Барский приходит к выводу о том, что мелодическая хроматическая группа (в полутонах: 1—5—1) порождает почти все гармонические элементы: полутоновые последования кварт, вертикальные тритоновые комплексы, квартовые аккордовые последовательности, хроматические кластеры (в последовательности и одновременности). «Хроматика, — пишет он, — рассматривается самим композитором как принципиальная полутоновость, то есть как натуральная хроматика, которая не есть сумма определенных элементов, а представляет собой принцип мышления в целостной системе, каждый звук которой имеет основное значение»<sup>55</sup>.

Для мелодики мажоро-минорной ладовой структуры, связанной с жанрами городского фольклора, Слонимский использует преимущественно модальную свою гармонию. Ее элементы, как считает Т. Тимонен, связаны не столько функционально-гармоническими тяготениями, сколько ладовыми отношениями тонов мелодии, под которыми выстраиваются те или иные созвучия. Освобождение от функциональных тяготений дает возможность композитору развивать в любых направлениях красочность гармонии, опираясь на семантику ладов: как мажора и минора (так возникли его «предельные» мажорность и минор-

---

<sup>55</sup> Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: Сб. М., 1985. С. 45.



ность), так и излюбленного им дорийского, нередко гипофригийского, лидийского, миксолидийского ладов. Часта у Слонимского и романтическая краска — шубертовская VI низкая ступень.

Разумеется, концентрируясь в тех или иных отдельных сочинениях, «зонность» и модальность не только не исключают друг друга, но часто и взаимодополняют, комплементарно используя всю двенадцатитоновость.

Особо следует подчеркнуть и голосоведение его гармонии. Мелодическая природа слышания многоголосия, о которой уже много говорилось выше, прямо влияет на гармоническое голосоведение, отличающееся мелодической логикой каждого голоса, певучестью, сцепляемостью, органичностью гармонии.

Итак, важнейшие свойства гармонии Слонимского: ладовая точность гармонии как резонатора его ладово определенной мелодики; красочность, образная точность и выразительная гибкость; способность ее воздействовать не только на ладовом, но и на темброво-сонорном уровне — все это неотъемлемые признаки гармонического мышления XX века, как результата развития гармонии в творчестве Мусоргского, Стравинского, Шёнберга, Бартока, Прокофьева, Шостаковича и других крупнейших композиторов. В творчестве Слонимского, благодаря очень сильной его мелодической индивидуальности, эти свойства также становятся глубоко индивидуальными.

Совершенно особым, не связанным с вышеперечисленными, свойством его гармонии является ее способность к живому взаимодействию в ней исторически разных форм гармонического мышления, накопленных в европейской музыке. Эта универсальная ее гибкость, в полной мере проявившаяся в творчестве 70-х годов, — ждет специального своего изучения, возможного, как представляется, на стыке с исследованием полижанровой и полистилистической структуры его музыкального языка в целом.

Немало вопросов ставит перед музыковедами способ развития музыкального материала у Слонимского. Поиски ответов на них приводили к интересным выводам о «политематическом развитии» (А. Утешев), о «политематической вариационности» (М. Тараканов). Как другая сторона этого явления выглядит «рассредоточенная линия развития» материала (И. Роголев). Наиболее точно и емко сформулировала принципы музыкального развития Слонимского Е. Ручьевская: «Для стиля Слонимского характерны обилие, множественность материала и чрезвычайная гибкость интонационного развития. Принцип свободной вариантности проявляет себя здесь двусторонне: как все большее углубление отличий, приводящее к образованию производного контрастного материала, и как сближение отличных по внешнему типу тематизмов до полной взаимозаменяемости. Может быть, такая гибкость мышления и позволяет композитору, не теряя общей линии развития, углубляться в детали, строить

монументальную и очень динамичную крупную форму из относительно небольших построений»<sup>56</sup>.

Ждет основательного исследования полифония Слонимского. Для него характерен не просто высокий уровень владения полифонической техникой, что в общем является нормой для мастера XX века и отличает его поколение (полифония играет большую роль в творчестве Щедрина, Караева, Шнитке, Насидзе и ряда других авторов). У Слонимского ярко выражена внутренняя потребность в полифоническом мышлении, идущая у него, как у старых мастеров, от монодийности как первоосновы музыки, в сущности как и в фольклорном многоголосии, где все голоса поют, то есть творят мелодию. Именно поэтому полифония Слонимского очень живая: от простейших подголосочных фрагментов — до многоголосной гетерофонии и сложнейших классических форм. Органическая производность полифонических форм, в том числе и сложных, из свойств тематизма — с одной стороны, и задач драматургии — с другой — обнаруживается всякий раз, в каждом конкретном произведении. Пока полифонии Слонимского посвящена лишь работа Т. Овсянниковой «Фуга в творчестве Сергея Слонимского»<sup>57</sup>. Однако музыка этого автора уже сейчас предоставляет обильный материал для более широкого изучения его полифонии.

Меньше внимания обращалось пока на ритмику Слонимского. А между тем в этой сфере композитор выступает с такими же универсализмом, индивидуальностью и новаторством, как и в других. Отмечавшееся выше его природное чувство жанра, выраженное в моторике и в жесте, темперамент и драматургическое чутье — делают ритмику Слонимского не только одним из важнейших элементов его музыкальных образов, но своей импульсивностью и остротой особенно приближают его музыку к современности, сообщают ей те радостные живость и привлекательность, которых слушателям обычно так не хватает в современной серьезной музыке. Здесь можно увидеть плодотворное влияние Хачатуряна, раскрывшего неисчерпаемое ритмическое разнообразие внеевропейских музыкальных культур, наряду, конечно, с завоеваниями Стравинского и Шостаковича.

Понятно, что в музыке Слонимского нет средств выразительности, которые бы не участвовали столь же активно в осуществлении тех или иных художественных задач и соответственно не обладали бы тем же сочетанием традиционности, яркой индивидуальности и смелого новаторства, как и вышеназванные. К таким сферам относятся и формообразование и музыкальная драматургия композитора в целом. Они также изучаются. В 1988 году

---

<sup>56</sup> Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации... С. 138.

<sup>57</sup> Вопросы музыкальной формы: Сб. М., 1985. Вып. 4. С. 128—150.

была защищена кандидатская диссертация Е. Волховской «Опера «Мария Стюарт» и основополагающие черты музыкальной драматургии С. Слонимского», в 1989 — кандидатская диссертация О. Курч «Симфонии С. Слонимского (проблемы стиля)».

Наконец, творчество Слонимского имеет некий особый аспект, связанный с его стилистическим и жанровым универсализмом, как свойством композиторской личности и как продуктом современной музыкальной культуры во всей новизне ее социальных проявлений. От полистилистики на уровне отдельных тем-направлений в его творчестве в целом — через полистилистику на уровне музыкальных образов в одном произведении (концепционный уровень) — до микрополистилистики на уровне музыкального образа — Слонимский широко пользуется «обобщением через стиль» наряду с давно завоеванным «обобщением через жанр». Владение этим новым универсализмом расширяет возможности в раскрытии подлинно многомерных образов. Многомерность образов у Слонимского обладает большим запасом жанрово-стилевых признаков. Именно этот запас признаков, не все из которых сразу распознаются, обеспечивает достоверность образов: от характеристики персонажа — до целого произведения.

Даже из такого конспективного обзора основных средств музыкального языка Слонимского видно, что каждое из них обладает м н о ж е с т в е н н о с т ью своих проявлений, а сами проявления взаимосвязаны, как в пределах одного из средств (гармонии, мелодики и т. д.), так и между ними. Отсюда универсальная гибкость всех средств и приемов в руках этого мастера, которая, кажется, не оставляет для него непреодолимых образных и драматургических задач. Это и подразумевалось под словами о его творчестве в целом как о стройной, цельной и сложной системе. Очевидно, что теперь приходит время большого всестороннего исследования стиля Слонимского во всех взаимосвязях элементов его музыкального языка.

Много интересных и содержательных работ посвящено каким-либо отдельным, обычно наиболее крупным его сочинениям или жанрам. Таковы статьи М. Тараканова, Л. Данько, М. Сабининой и Н. Шахназаровой, В. Смирнова и А. Демченко о «Виринее»; А. Стратиевского, М. Тараканова, А. Ореловича о «Голосе из хора»; А. Медведева и С. Катоновой об «Икаре», А. Милки, Л. Данько, Б. Каца, Е. Волховской о «Марии Стюарт», Г. Абрамовского, И. Рогалева, А. Климовицкого и Г. Григорьевой о симфониях; М. Тараканова, Б. Каца, Е. Шевлякова, А. Порфирьевой, Л. Ивановой — о вокальных циклах.

В 1976 году вышла книга А. Милки «Сергей Слонимский: Монографический очерк». Она основана на произведениях первого двадцатилетия творческого пути Слонимского. Стройный и емкий анализ отдельных сочинений переплетается с важными выводами о стиле и творческом методе, композиторской индиви-

дуальности. Многие наблюдения, к которым в разное время нам доводилось приходить, как оказывалось, четко сформулированы Милкой. Заинтересованному читателю следует непременно познакомиться с названной книгой. В большой мере это касается и других музыковедческих работ о композиторе, вышедших в виде статей, часто имеющих глубокий исследовательский характер. Такова статья А. Демченко «О средствах выразительности в музыке Слонимского»<sup>58</sup>, представляющая собой сокращенный вариант отдельных разделов монографического исследования о музыке Слонимского; такова статья А. Климовицкого «Оперное творчество Сергея Слонимского»<sup>59</sup>.

Сейчас в исследовательском аспекте — как самого творчества Слонимского, так и в контексте современной музыкальной культуры — «носятся в воздухе» темы специальных работ о его симфонических, музыкально-сценических и камерных произведениях. Огромный материал представляет его творчество в срезе теоретических проблем стиля, стилизации, полистилистики.

Что касается данной работы, то задуманная первоначально именно так, она остановилась лишь на подступах к такому уровню исследования. Обобщениям должно предшествовать ясное представление об исследуемом предмете в целом. Именно это представляется в настоящий момент самым важным в постижении сущности творчества композитора. Множественность его стиливых тем-направлений: русско-фольклорная, античная, современная, ренессансная, революционная, романтическая, экспрессивная; разнообразие в проявлениях каждой из них; их переплетения и взаимодействия в каждом новом произведении Слонимского — вызвали необходимость построить данную работу как своего рода историческую повесть о его творчестве, в котором подобно ричеркару происходит полифоническое развитие многих тем, появляющихся на разных этапах и внутренне связанных между собой. Главным для автора было не столько сообщить читателю всю сумму сведений и мнений по тому или иному произведению, сколько, раскрыв его образно-содержательную сущность, помочь увидеть в связи с другими сочинениями и в общем контексте творчества. Таким образом, если вернуться к вопросу о полистилистике Слонимского на трех уровнях: в масштабе всего творчества, в масштабе отдельного произведения и в масштабе микроструктуры его музыкальных образов, то данная книга представляет собой попытку освещения первого, наиболее общего уровня.

Представление о личности Сергея Михайловича Слонимского будет не полным, если не знать о других видах его музыкальной деятельности, кроме композиторской.

Слонимский — крупный, авторитетный музыковед. В книге мы

<sup>58</sup> О музыке: Сб. М., 1980. С. 7—39.

<sup>59</sup> Современная советская опера. С. 24—59.

не раз упоминали его работы, да и познакомиться с ними несложно. В отличие от музыкальных сочинений здесь не нужно думать, где бы послушать.

Работам Слонимского свойственна актуальность. Он пишет их для того, чтобы понять, прояснить какие-то важные явления в музыке современности или прошлого, о которых либо не написано вообще, либо не затрагивалась та или иная проблема. Мы легко привыкаем к тому, что если о чем-то не написано, не говорится, то этого как бы не существует. Пытливая исследовательская мысль Слонимского возникает как бы спонтанно, статьи пишутся не очень часто, от случая к случаю. Но самостоятельное видение фактов, великолепная эрудиция — позволяют ему высвечивать новые проблемы.

Содержание научных музыковедческих опусов Слонимского очень конкретно. Не уклоняясь от сложных аспектов избранной темы, он раскрывает их по существу, привлекая обширный материал разного свойства: от фактологии, почерпнутой из мемуаристики, эпистолярия или живых общений, — до точных узкотеоретических выкладок, касающихся гармонии, инструментовки, ладов, формы сочинений — любых технологических тонкостей в сочинениях, о которых идет речь.

Общегуманитарная широта подхода и доскональное знание предмета придают его работам подлинный историзм, умение видеть явления, в том числе и современные, в их причинно-следственных связях.

Язык работ Слонимского живой, острый, точный. Не теряя контакта с принятой у нас музыковедческой лексикой, но и не поддаваясь ее вязкой аморфности, он пишет в хороших литературных традициях русской интеллигенции — просто, выразительно, динамично.

О многом говорит фрагмент одного из писем Д. Д. Шостаковича Слонимскому от 22 апреля 1965 года:

«Привезли мне из города «Советскую музыку» № 4. Я уже думал отложить этот журнал в долгий ящик, но заметил там Ваш отзыв о «Казни Степана Разина». Я почти никогда не читаю то, что сейчас пишут обо мне. Пишут много, но мало интересного.

Однако Ваша фамилия заставила меня прочесть всю Вашу статью от доски до доски. И не только прочесть, но и несколько раз перечесть. Я никогда не спорю с рецензентами, никогда не пишу жалоб в редакции на «несправедливости».

Однако тут я не удержался и решил в письменной форме выразить Вам мою горячую благодарность. Благодарность за умное и доброе слово, за слово очень талантливого композитора, который понимает музыку».

Время от времени композитор выступает в журнале «Советская музыка» с рецензиями и статьями о музыкантах: композиторах, исполнителях, музыковедах; о тех или иных проблемах нашей музыкальной культуры. Большая часть выступлений

Слонимского пришлось на эпоху застоя. Но все, кто читал его публикации 70-х — начала 80-х годов, отмечали их остроту и честность. Многое, увы, осталось в редакторских купюрах, а из публикаций устных выступлений — в стенограммах.

В лучшем положении, конечно, находились те, кому доводилось в это время слушать его выступления в разных аудиториях: от пленумов и «круглых столов» — до встреч со студентами консерваторий.

Нетрудно заметить, что в различного рода выступлениях проблемы чисто музыкальные переходят в музыкально-общественные, выраженные с публицистическим темпераментом, но при этом корректно и аргументированно: касается ли это борьбы против регламентации средств выразительности (на рубеже 60 — 70-годов), корректировки издательских планов или установления мемориальной доски на доме, где жил М. П. Мусоргский.

В период перестройки многие деятели советского искусства, иногда даже незаметно для себя, активизировали свою общественную деятельность. Давно назревшие проблемы, ранее не решавшиеся, приобрели реальную перспективу решения, хотя и требующего больших общественных усилий и энтузиазма.

На пленуме Союза композиторов РСФСР весной 1987 года Слонимский внес целый ряд предложений, направленных на повышение роли русской и советской музыкальной классики в сегодняшней нашей музыкально-общественной жизни. Так, ему принадлежит инициатива создания памятника Мусоргскому, жившему в Петербурге и написавшему в нем почти все свои сочинения. Слонимскому же принадлежит идея учредить в Ленинграде международный конкурс исполнителей имени С. С. Прокофьева к 100-летию со дня рождения. Музыка Прокофьева почитается и исполняется во всем мире, и проведение подобного конкурса должно способствовать повышению престижа советской музыки в широких кругах нашей музыкальной общественности и слушателей.

Слова Слонимского не расходятся с делом. Выбранный в правление Ленинградского отделения Советского фонда культуры, он работает над претворением планов в жизнь. Вносит в это дело и личный материальный вклад. Так, свой гонорар за вечер с импровизациями и диалогом со слушателями 27 декабря 1987 года он перечислил в Фонд культуры на создание памятника Мусоргскому. А за аналогичный вечер 30 марта 1989 года — на тот же памятник композитору.

Не жалеет Слонимский времени на творческое общение с людьми разных возрастов и профессий, много встречается в шефских концертах с детьми, учащимися, студентами. Его сверкающая юмором речь, находчивость, артистизм — мгновенно устанавливают контакт с аудиторией, который композитор бережно использует, чтобы сломать, растопить недоверие к «академическому» искусству серьезной музыки.

В общении с аудиторией, когда есть важная просветительская задача, естественно проступают в нем черты талантливого педагога. Слонимский удивительно чувствует меру, уровень общения, при котором он никогда ничего не «разжевывает», но вполне понятен. А с другой стороны, не подавляя знаниями и непреодолимой дистанцией между собой и учениками, он заставляет подтянуться, открывает перспективы роста. Он может быть колоком и язвителем, если студент пренебрег знанием классики или нарушил этические нормы поведения. Такие вещи он не оставляет безнаказанными. В профессиональном отношении старается научить всему, развивать универсализм, подготовить студента к творчеству в любом жанре, учит его внимательному отношению к современности, к происходящим в искусстве процессам.

Слонимский в Ленинградской консерватории никогда не ограничивался стенами своего класса. Его знают все, он близок студентам, охотно участвует в семинарах, дискуссиях, НСО и т. д. Свое преподавание в консерватории он начал с теоретической кафедры. Преподавал анализ музыкальных произведений у пианистов, гармонию у вокалистов и оркестрантов. С середины 60-х годов вел у дирижеров разработанный им самим курс истории гармонических стилей. Его учениками в это время были В. Чернушенко, В. Синайский, С. Горковенко, Ю. Симонов. В это время совместно с М. С. Друскиным, Е. А. Ручьевской, А. Н. Дмитриевым и А. Н. Сохором Слонимский вел у музыковедов семинар по современной музыке, помогая сократить разрыв между устаревшим училищным курсом, над которым еще тяготели догмы 1948 года, и прогрессивным консерваторским. Тогда же появились первые ученики по композиции — В. Сапожников, А. Томчин, первые музыковеды — Н. Должанская, А. Милка.

Далекий от мелочной опеки, он мог, занимаясь в тот период с музыковедами, свести занятие по специальности к тому, чтобы взвесить по-писательски принесенную рукопись, спросить, когда будет готова следующая глава, пробежать глазами листы (известно, что, читая «по диагонали», он точнейшим образом схватывает и суть и подробности), поправить стиль и грамматическую ошибку и через пять минут отпустить студента. Но при этом, во всем комплексе консерваторского общения научить на всю жизнь другим важным вещам, о которых невольно всегда вспоминаешь, берясь за перо.

Обозревая всю музыкально-общественную деятельность Слонимского, можно увидеть, что она такая же творческая, как и собственно композиторская. Она требует такой же изобретательности, темперамента, затраты энергии. В ней так же взаимосвязаны все «жанры» и «средства выразительности», создающие вокруг Слонимского подлинно творческую атмосферу, имеющую важное значение в нашей музыкальной культуре.

К биографии композитора следует отнести и биографии его

сочинений, то есть их жизнь после создания. Как и жизнь человека, она строится из непредсказуемой игры случайностей и закономерностей, поэтому и к ней применимо слово «судьба».

Если произведение исполняется — все понятно. Если нет — значит, не хотят или не могут. Не исполнялась у Слонимского в течение семнадцати лет запрещенная за усиление острых моментов булгаковского текста опера «Мастер и Маргарита», но это было почетное неисполнение, которому суждено обернуться многими исполнениями, подобно тому, как это было некоторое время с Первой симфонией.

Биографии других произведений складываются вполне благополучно. Независимо от критики и редких включений их в программы официальных мероприятий, они живут своей обычной музыкальной жизнью в репертуаре многих коллективов и солистов. «Виринея» много раз шла в Москве, Ленинграде, Куйбышеве, Перми, «Икар» — в Москве, Ленинграде и Брно, «Мария Стюарт» — в Ленинграде, Куйбышеве, Алма-Ате, Лейпциге, Оломоуце (Чехо-Словакия). Симфонические сочинения Слонимского есть в репертуаре многих дирижеров: Г. Рождественского, А. Лазарева, Ю. Темирканова, В. Чернушенко, Г. Проваторова, В. Нестерова, В. Понькина, Л. Корчмара, С. Сондецкиса, Э. Серова, М. Эрмлера, С. Когана, В. Барсова, И. Гусмана, Р. Мартынова, Ю. Симонова, исполняли их А. Янсонс, Э. Грикуров, К. Кондрашин, Д. Ханджян.

Многие сочинения Слонимского, особенно камерные, в большой мере зависят от того, насколько они близки исполнителю, от его одухотворенности и темперамента. Запоминающиеся исполнения его музыки связаны с именами Н. Юреновой, Т. Мелентьевой, А. Соболевой, А. Угорского, С. Стадлера и многих других музыкантов. С тонким проникновением в музыку Слонимского связаны режиссерские работы Л. Михайлова над «Виринеей», И. Бельского над «Икаром», над этим же балетом — В. Васильева. Успешны дебюты С. Гаудасинского (Ленинград) и О. Ивановой (Москва), поставивших «Марию Стюарт». С музыкой Слонимского вышли два ярких фильма Г. Полоки — «Республика Шкид» и «Интервенция». С. Гаудасинский готовит премьеру новой оперы «Гамлет» (*dramma per musica* по Шекспиру).

В других странах сочинения Слонимского звучат как в исполнении советских артистов, так и зарубежных, они записываются, издаются. В США знают «Антифоны» (Новый Кливлендский квартет много исполнял их также и в Великобритании), Симфонический мотет, Концерт-буфф, Сюиту из «Икара», фортепианные сочинения, в том числе и Сонату, «Песнь песней», Виолончельную сонату. Сочинения композитора звучали в Польше, Италии, Чехо-Словакии, Японии, Болгарии, Франции, Турции, Югославии, Финляндии, Венгрии, Германии. Критика живо реагирует на музыку Слонимского, как и у нас, старается определить сущность



его стиля. Зарубежные музыканты безошибочно чувствуют русское начало в его творчестве, проводя параллели со Стравинским и Прокофьевым, вместе с тем отмечают его яркую индивидуальность, экспрессивность, современность и высокую степень владения композиторской техникой.

Исполняемость, репертуарность музыки Слонимского, признание его многими музыкантами-исполнителями и широкой слушательской аудиторией — вот истинная практика, которой легко проверяется теория самых серьезных музыковедческих трудов. И если, прочитав эту книгу, читателю захочется ближе познакомиться с творчеством композитора Сергея Слонимского, автор будет считать свою задачу выполненной.

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ С. М. СЛОНИМСКОГО

### МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1964— «Хореографические миниатюры». Либретто Л. Якобсона. [21']
- 1965—1967— «Виринея», опера в трех частях по мотивам повести Л. Сейфуллиной, либретто С. Ценина. М.: Музыка, 1969 (клавир). «Мелодия» Д027963/027970. [2:30']
- 1965—1971— «Икар», балет в трех актах по мотивам античного эпоса, либретто Ю. Слонимского. Л.: Музыка, 1973 (клавир). «Мелодия» С10-08865-8. [1:30']
- 1970—1972— «Мастер и Маргарита», камерная опера в трех частях по роману М. Булгакова, либретто Ю. Дмитрина и В. Фиалковского. Л.: Сов. композитор, 1991 (партитура). [2:30']
- 1978—1980— «Мария Стюарт», опера-баллада в трех актах, либретто Я. Гордина. Л.: Музыка, 1984 (клавир). «Мелодия» С10-21115002. [2:30']
- 1990— «Гамлет», *dramma per musica* в трех актах по трагедии Шекспира в пер. Б. Пастернака, либретто Я. Гордина. [2:30']

### ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1961— «Песни вольницы», вокально-симфонический цикл для меццо-сопрано, баритона и симфонического оркестра. Слова народные. М.; Л.: Музыка, 1966 (партитура). «Мелодия» Д12669-70. [24']
- 1962—1965— «Голос из хора», кантата на стихи А. Блока для солистов, хора, органа и камерного оркестра. Л.: Сов. композитор, 1980 (партитура). «Мелодия» С10-08995-96. [40']
- 1974— «Виринея», ораториальная сюита из одноименной оперы для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1977 (партитура). [40']
- 1981— «Мария Стюарт», вокально-симфоническая сюита из одноименной оперы. [35']

- 1983— «Песня о Ленинграде» для баса, смешанного хора и симфонического оркестра, слова А. Чепурова//Пою мое отечество. Л.: Сов. композитор, 1984. Вып. 12.

[5']

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

- 1957— Карнавальная увертюра для симфонического оркестра. Л.: Сов. композитор, 1959 (партитура). [15']
- 1957—1958— Симфония № 1. Л.: Сов. композитор, 1963 (партитура). «Мелодия» Д025799-860. [30']
- 1964— Концерт-буфф для камерного оркестра. Л.: Музыка, 1967 (партитура). «Мелодия» Д021388. [12']
- 1969—1970— Сюита из балета «Икар». Л.; М.: Сов. композитор, 1973 (партитура). «Мелодия» С10-07201-2. [26']
- 1973— «Драматическая песнь» для симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1976 (партитура). [9']
- Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов. Л.: Сов. композитор, 1976 (партитура). [23']
- 1975— «Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1978 (партитура). [10']
- 1976— Симфонический мотет для симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1979 (партитура). [15']
- 1977—1978— Симфония № 2. Л.: Музыка, 1981 (партитура). «Мелодия» С10-13839-40; М10-45651-001. [35']
- 1981— «Тихая музыка» для симфонического оркестра. [7']
- 1981—1982— Симфония № 3. Л.: Сов. композитор, 1985 (партитура). [35']
- 1982— Симфония № 4. Л.: Сов. композитор, 1986 (партитура). «Мелодия» С10-27035-007. [30']
- 1983— Concerto primaverile (Весенний концерт) для скрипки и струнного оркестра. Л.: Сов. композитор, 1988 (партитура). «Мелодия» С10-24919-009. [25']
- Симфония № 5. Л.: Музыка, 1987 (партитура). [30']
- 1983—1984— Симфония № 6. Л.: Музыка, 1990 (партитура). [18']
- Симфония № 7. [25']
- 1985— Симфония № 8 для камерного оркестра. Л.: Сов. композитор, 1989 (партитура). «Мелодия» С10-24919-009. [13']
- 1987— Симфония № 9. «Мелодия» А10-00601-002. [30']
- Концерт для гобоя и камерного ансамбля или камерного оркестра. [20']
- 1988— Славянский концерт для органа и струнного оркестра. [30']
- 1989— Увертюра «Гамлет» по Шекспиру. [10']

## КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Ансамбли

- 1964— «Диалоги» для квинтета духовых. Л.; М.: Сов. композитор, 1975 (партитура). [20']
- 1968—1970— «Антифоны» для струнного квартета. Л.: Сов. композитор, 1983 (партитура). «Мелодия» С10-07705-6; А10-00601-002. [12']
- 1976— Экзотическая сюита для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных. Л.: Музыка, 1980 (партитура). [15']

- 1980— «Новгородская пляска» для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано, ударных и магнитофонной ленты. [5']
- 1981— «Musica lyrica» для флейты, скрипки и клавесина. [5']
- 1982— «Дифирамб» для ансамбля виолончелей и фортепиано. [5']
- 1989— Американская рапсодия для двух фортепиано и клавесина. [8']

## Орган

- 1961— Пастораль и токката//Советская органная музыка. М.: Музыка, 1965. [11']
- 1969— Хроматическая поэма. Л.; М.: Сов. композитор, 1974. Лейпциг: Peters, 1979. [10']
- 1976— Хоровод и fuga//Советская органная музыка. М., 1977. Вып. 4. [5']
- 1979— Рондо-юмореска. [3']

## Фортепиано

- 1962—1963— Соната. М.; Л.: Музыка, 1965. «Мелодия» Д028429. [24']
- 1964— «Три грации»//Альбом для детей и юношества. Л.: Музыка, 1983.
- 1968—1970— Детские пьесы. Л.: Музыка, 1972. «Мелодия» СМ0 3637/8. [13']
- 1972— Колористическая фантазия//Концертные произведения для фортепиано. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 4. [5']
- 1973— Капельные пьесы для детей//Л.; М.: Сов. композитор, 1975. [4']
- 1980—Интермеццо памяти Брамса//Посвящения. Л.: Сов. композитор, 1986. [10']
- 1982— Альбом для детей и юношества (пьесы для фортепиано). Л.: Музыка, 1983.
- Романтический вальс//Пьесы ленинградских композиторов для фортепиано. Л.: Сов. композитор, 1984. Вып. 14.
- 1984— Вариации на тему Мусоргского//Сонатини и вариации. Л.: Сов. композитор, 1987. Вып. 5. [5']
- Три пьесы для фортепиано («Скакалка», Блюз, «Метро»).
- 1985— Весенняя сонатина//Сонатини и вариации. Л.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6.
- 1986— Вариации на тему народной песни.
- 1987—1990 — Пьесы для детей в две и четыре руки.

## Арфа

- 1955— Баллада//Пьесы для арфы. Л.: Музыка, 1976. [6']
- 1964— Русская токката//Пьесы для арфы. Л.: Музыка, 1976. [5']

## Скрипка

- 1960—1961— Соната. Л.: Музыка 1967. [16']
- 1973— Мелодия для скрипки и фортепиано//Концертные пьесы ленинградских композиторов для скрипки и фортепиано. Л.: Музыка, 1975.
- 1984 — Монодия «По прочтении Еврипида» для скрипки соло// Концертные пьесы для скрипки. Л.: Сов. композитор, 1990. «Мелодия» С10-24919-009. [6']
- 1985— Концертный вальс; Ноктюрн для скрипки и фортепиано. [10']
- 1986 — Соната для скрипки и фортепиано//Концертные пьесы для скрипки. Л.: Сов. композитор, 1990. [10']

## **Альт**

- 1956— Две пьесы для альта и фортепиано. Л.: Музыка, 1957. [9']  
1959— Сюита для альта и фортепиано. Л.: Сов. композитор, 1960.  
Лейпциг: Peters, 1974. «Мелодия» Д15280. [9']

## **Виолончель**

- 1964— Три пьесы для виолончели соло. Л.: Музыка, 1975. [11']  
1982— «В мире животных», сюита для виолончели и фортепиано//  
Пьесы для виолончели и фортепиано. Л.: Сов. композитор,  
1988. [10']  
1986— Соната для виолончели и фортепиано. [10']

## **Флейта**

- 1961— «Хроматическая свирель»//Пять пьес для флейты. Л.: Му-  
зыка, 1974. [4']

## **Гобой**

- 1975— Solo espressivo для гобоя. Лейпциг: Peters, 1975. [5']

## **Кларнет**

- 1974— Монолог и токката для кларнета и фортепиано. [3']

## **Валторна**

- 1974— Сонатинное allegro для валторны и фортепиано//Пьесы  
ленинградских композиторов для валторны и фортепиано. Л.;  
М.: Сов. композитор, 1976. [5']

## **Труба**

- 1980— Рондо на тему Гуно для трубы и фортепиано. [5']

## **Домра**

- 1976— Легенда для домры и фортепиано. «Мелодия» С20-  
17355-6.  
— Веселое рондо для домры и фортепиано. «Мелодия» С20-  
17355-6.

## **КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

### **Голос с фортепиано**

- 1954— «Песенка о будильниках». Слова Г. Семенова. Л.: Музгиз,  
1956.

- 1958— «Весна пришла!» Вокальная сюита для среднего голоса и фортепиано на стихи японских поэтов. Л.: Музыка, 1968. [24']
- 1960— «Марш гидростроителей». Слова Г. Левашовой и В. Макарова. Л.: Сов. композитор, 1961.
- 1963— «Польские строфы», вокальный цикл на стихи А. Слонимского. [5']
- 1964— «Лирические строфы». Вокальный цикл для голоса и фортепиано, стихи Е. Рейна. Л.; М.: Сов. композитор, 1970. [9']
- 1966— «Прощание с другом в пустыне». Вокальная сцена для высокого голоса и фортепиано. По древневосточному «Эпосу о Гильгамеше». Л.: Музыка, 1970. [9']
- 1969— Шесть романсов на стихи А. Ахматовой. Л.: Музыка, 1982. 2-е изд. // Романсы ленинградских композиторов на слова А. Ахматовой (добавлен романс «Белой ночью»). Л.: Сов. композитор, 1989. [8']
- 1970— «Девушка пела», «Песнь Газтана». Стихи А. Блока // Слонимский С. Романсы для голоса и фортепиано. Л.: Сов. композитор, 1977.
- 1974— «Четыре стихотворения О. Мандельштама» для голоса и фортепиано. [12']
- «Десять стихотворений А. Ахматовой» // Слонимский С. Романсы для голоса и фортепиано. Л.: Сов. композитор, 1977. [≈30']
- 1975— «Посмотри в лицо судьбе». Ироническая песенка. Слова Я. Гордина. Для голоса и инструментального ансамбля. [4']
- 1980—1981— «Свирель запела на мосту». «Ветер принес издалика». «Я Гамлет/Холодеет кровь...». «О, я хочу безумно жить». Романсы на стихи А. Блока для меццо-сопрано и фортепиано. [10']
- 1983— Два вокализа для сопрано и меццо-сопрано.  
— Два дуэта на стихи А. Фета для сопрано и меццо-сопрано. «Бабочка». «Сад весь в цвету».  
— Два дуэта на стихи А. Дельвига.
- 1984— Четыре романса на стихи А. Тютчева для тенора и фортепиано.
- 1985— Пять романсов на стихи М. Лермонтова для тенора и фортепиано.
- 1986— «Белой ночью». Песенка на слова А. Ахматовой для голоса и фортепиано // Романсы ленинградских композиторов на слова А. Ахматовой. Л.: Сов. композитор, 1989.  
— Песни на стихи М. Цветаевой для голоса и гитары // Романса свежее дыхание. Л.: Сов. композитор, 1989. Вып. 2.
- 1987— «Рубаи — пять стихотворений Абдуррахмана Джами» для тенора и фортепиано. [10']  
— Две песни на слова В. Красова для голоса и фортепиано или ансамбля народных инструментов.
- 1988— «Газели Надиры» для сопрано и фортепиано.
- 1990— Шесть романсов на стихи О. Мандельштама для высокого голоса и фортепиано. [10']

### Ансамбли

- 1967— «Монологи» для сопрано, гобоя, валторны и арфы. Из древнеиудейской лирики (поэтическая композиция Я. С. Друскина по псалмам Давида). [11']
- 1971— «Веселые песни», вокальный цикл для сопрано, флейты-пикколо, тубы и ударных. Стихи Д. Хармса. М.: Музыка, 1974. «Мелодия» С51-05953-54. [15']
- 1975— «Песнохорка» для голоса и инструментального ансамбля.  
— «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, четырех блокфлейт и лютни. Стихи старонемецких и старофранцузских поэ-

- тов. Л.: Сов. композитор, 1979. «Мелодия» С10-11483-84. [25']  
 — «Песнь песней», лирический фрагмент для двух солистов, камерного хора и трех инструментов//С л о н и м с к и й С. Хоры. Л.: Музыка, 1982. «Мелодия» С10-11483-84. [18']  
 1976— «Башкирская девичья». Слова Вс. Рождественского. Для голоса, флейты и двух бонгов//Нева. 1977. № 3.  
 1983— «Строфы Дхаммапады» для сопрано, арфы и ударных. Из древнеиндийской литературы. [10']  
 1987— «Приветственный кант» в честь 125-летия Ленинградской консерватории (в трех частях) для сопрано, хора, двух труб, двух тромбонов, флейты, фортепиано и ударных. Слова П. Балона.

## Хоры

- 1968 — Две русские песни на народные тексты//С л о н и м с к и й С. Произведения для хора. Л.: Сов. композитор, 1983<sup>60</sup>. [5']  
 1969 — «Два северных пейзажа»\*.  
 1972— «Хоровые игры» для детского хора, мальчика-солиста и ударных инструментов. Слова В. Введенского. «Мелодия» С51-05953-54. [5']  
 1973— «Вечерняя музыка» для хора без сопровождения и там-тама\*. «Мелодия» С10-13839-40. [3']  
 1974— «Я скажу тебе с последней прямотой». Слова О. Мандельштама\*.  
 1977— «Тихий Дон». Концерт для смешанного хора на слова старинных казачьих песен (по роману М. Шолохова\*). «Мелодия» С10-17557-8. [15']  
 1979— Хоры на слова А. Пушкина\*.  
 1980— «Ночь белая». Слова Б. Окуджавы//Невская акварель. Л.: Сов. композитор, 1984.  
 1981— Два хора на слова Ф. Тютчева//Молодые голоса. Л.: Сов. композитор, 1985. Вып. 2.  
 1983— «Железная дорога». Слова М. Дудина. «Ленинградская белая ночь». Слова А. Чепурова//Хоровая песня. Л.: Музыка, 1987.  
 — «Четыре стасима» из трагедии Софокла «Эдип в Колоне» для смешанного хора a capella. [15']

## МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЯМ И КИНОФИЛЬМАМ

- 1961— «Комиссаржевская» (научно-популярный кинофильм), Ленинградская студия научно-популярных фильмов.  
 1963— «Как воспитать эгоиста» (научно-популярный кинофильм), Ленинградская студия научно-популярных фильмов.  
 1965— «Перед судом истории» (художественный кинофильм), режиссер Ф. Эрмлер, «Ленфильм».  
 1966— «Таинственная стена» (художественный кинофильм), режиссеры И. Поволоцкая и М. Светкевич, «Мосфильм».  
 1967— «Республика Шкид» (художественный кинофильм), режиссер Г. Полока, «Ленфильм».

<sup>60</sup> Произведения, в дальнейшем отмеченные звездочкой, напечатаны в указанном сборнике.

- 1967— «Интервенция» (художественный кинофильм), режиссер Г. Полока, «Ленфильм».
- 1972— «Моя жизнь» (художественный кинофильм), режиссеры А. Соколов и Г. Никулин, «Ленфильм».
- 1973— «Ревизор» (музыка к спектаклю в Большом драматическом театре имени М. Горького), режиссер Г. Товстоногов.  
— «О тех, кого помню и люблю» (художественный кинофильм), режиссеры Н. Троценко и А. Вехотко, «Ленфильм».
- 1974— «Романтики» (музыка к спектаклю в Ленинградском театре комедии), режиссер В. Голиков.
- 1978— «Тихий Дон» (музыка к спектаклю в Большом драматическом театре имени М. Горького), режиссер Г. Товстоногов.
- 1989— «Робеспьер» (музыка к спектаклю в Ленинградском драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской), режиссер Р. Агамирзян.

## ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О С. М. СЛОНИМСКОМ

- Абрамовский Г. Симфония Слонимского // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 336—343.
- Адигезалова К. Авторские концерты // Веч. Ленинград. 1973. 11 апр.
- Алексеева Р. У нас в гостях композитор С. М. Слонимский // За кадры советской культуры. 1974. 13 марта. №10.
- Арановский М. Самообытный голос (Творчество молодых) // Веч. Ленинград. 1966. 25 янв.
- Барский В. М. Некоторые принципы высотной организации в современной советской музыке (к проблеме хроматической интонационности) // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. М., 1985. С. 43—57.
- Баяхунов Б. «Мария Стюарт» на казахской сцене // Сов. музыка. 1986. №6. С. 31—33.
- Белецкий И. Рождение художника // Смена. 1962. 2 февр.
- Белов Г. Новая редакция «Виринеи» // Сов. музыка. 1977. №4. С. 79—84.
- Белоненко А. Образы и черты стиля современной русской музыки 60—70-х годов для хора а cappella (на примере творчества Слонимского и Свиридова) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 15. С. 139—152.
- Блинова В. Авторский концерт С. Слонимского // Горьковский рабочий. 1972. 2 нояб.
- Богданов-Березовский В. Секрет молодости // Сов. музыка. 1963. №4. С. 18—31.
- Буяновский В. Встреча с Мастером (об опере «Мастер и Маргарита»; беседа с С. М. Слонимским) // Российская муз. газ. 1989. № 7/8.
- Бялик М. Музыка Ленинграда: Заметки с композиторского смотра // Сов. культура. 1964. 10 марта.
- Викторова Г. Непокоренная кержачка // Театр. жизнь. 1977. № 23.
- Волховская Е. Проблемы жанра в современной опере («Мария Стюарт» С. Слонимского) // Вопросы жанрового и стиливого многообразия советской музыки. М., 1986. С. 87—101.
- Волховская Е. Опера «Мария Стюарт» и основополагающие черты музыкальной драматургии С. Слонимского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988.
- Воронцов Н. «Голос из хора» // Сов. культура. 1967. 1 апр.
- Гаудасинский С. Ленинградская «Стюарт» на эдинбургской сцене // Музыка в СССР. 1987. Апр.-июнь.
- Генина Л. Высокое право, высокий долг [о «Песнях вольницы»] // Сов. музыка. 1963. №7. С. 29.



- Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля // Сов. музыка. 1987. №4. С. 27—33.
- Гуревич Вл. Премьера симфонии // Веч. Ленинград. 1979. 24 сент.
- Гуревич Вл. Сергей Слонимский: Быть в общении со слушателем [интервью с композитором] // Муз. жизнь. 1980. №22. С. 15—17.
- Данько Л. На оперной сцене — «Виринея» // Веч. Ленинград. 1967. 7 окт.
- Данько Л. Симфония, опера, вокал // Веч. Ленинград. 1982. 19 марта.
- Данько Л. Обращение к современнику // Ленингр. правда. 1982. 19 дек.
- Данько Л. Мир нашего современника // Ленингр. правда. 1984. 25 марта.
- Данько Л. История и современность // Ленингр. правда. 1985. 23 июня.
- Дараган Д. На авторских концертах Э. Оганесяна и С. Слонимского // Сов. музыка. 1975. № 2. С. 18—19.
- Дашичева А. О судьбе человеческой // Театр. 1986. № 3.
- Демченко А. О средствах выразительности в музыке Слонимского // О музыке. М., 1980. С. 7—39.
- Демченко А. Искусство активного жизнеутверждения // Сов. музыка. 1982. №10. С. 10—14.
- Демченко А. Блики времени // Муз. жизнь. 1989. №12. С. 12—13.
- Дмитриев А. Судьба человеческая — судьба народная // Ленингр. правда. 1967. 7 нояб.
- Егизарян А. Опера «Мастер и Маргарита» // Известия. 1989. 7 мая.
- Захаров А. Мелодии Прикамья в опере // Звезда (Пермь). 1977. 11 окт.
- Звягина Р. Сотри случайные черты // Ленинская смена (Горький). 1972. 15 нояб.
- Иванова Л. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов. Л., 1979. С. 119—136.
- Иноземцева Г. Крылья мечты // Сов. культура. 1976. 20 дек.
- Казанская Л. «Виринея» [пермская постановка] // Веч. Пермь. 1978. 28 янв.
- Катонова С. Молодые ленинградцы // Сов. музыка. 1958. №8. С. 57—59.
- Катонова С. Когда мечта вырастает в подвиг // Сов. музыка. 1975. №21. С. 67—71.
- Кац Б. Поверх возрастных барьеров // Сов. музыка. 1978. №10. С. 4—9.
- Кац Б. Выход к залу // Сов. музыка. 1982. №3. С. 43—53.
- Климовицкий А. Картины современной жизни // Ленингр. правда. 1979. 22 сент.
- Климовицкий А. Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983. С. 63—82.
- Климовицкий А. Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера. Л., 1985. С. 24—59.
- Кудлач Ю., Милка А. Динамика творческой эволюции // Музыка России. М., 1982. Вып. 4. С. 134—149.
- Курч О. Фуга и фугато в симфониях С. Слонимского // Теория фуги: Научные труды ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1986. С. 195—208.
- Курч О. Симфонии С. Слонимского (проблемы стиля): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1989.
- Курч О. Восемь симфоний С. Слонимского // Музыкальные горизонты. 1987. №1. С. 21—41.
- Курч О. Одолеть бесов // Веч. Ленинград. 1989. 2 марта.
- Курч О. Мелодии родной земли // Веч. Ленинград. 1986. 24 июня.
- Курч О., Райский И. Две премьеры // Сов. музыка. 1986. №5. С. 46—47.
- Лагина Н. Прозвучало впервые // Комс. правда. 1967. 5 сент.
- Лагина Н. «Виринея» // Труд. 1967. 14 нояб.
- Лагина Н. Все перепробовать // Аврора. 1973. № 7. С. 64—66.
- Лагина Н. «Мастер и Маргарита»: Послесловие к премьере // Моск. комсомолец. 1989. 30 авг.
- Луцкая Е. Икар и XX век // Моск. комсомолец. 1976. 24 дек.
- Львов-Анохин Б. Сверхсмерть // Известия. 1976. 22 дек.
- Медведев А. Мечта Икара // Сов. Россия. 1972. 4 янв.

- Медведев А. Второе рождение балета // Сов. музыка. 1977. №9. С. 124—131.
- Милка А. Почерк композитора // Смена. 1970. 6 мая.
- Милка А., Кац Б. Иронизируя над банальностью // Смена. 1974. 1 марта.
- Милка А. Сергей Слонимский: Монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1976.
- Милка А. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе. М.; Л., 1977. Вып. 3. С. 156—169.
- Милка А. Исполняется впервые // Ленингр. правда. 1968. 21 янв.
- Милка А. На авторском концерте С. Слонимского // Сов. музыка. 1977. № 9. С. 48—49.
- Милка А. «Мария Стюарт» // Ленингр. правда. 1981. 20 мая.
- Милка А. Яркая партитура, интересное воплощение: Новая опера С. Слонимского // Сов. музыка. 1982. № 2. С. 26—31.
- Михайлов Ю. Музыкальная баллада // Известия. 1981. 24 июля.
- Михин Б. Музыка наших дней // Калининская правда. 1980. 11 мая.
- Морозов Д. Сергей Слонимский // Сов. культура. 1983. 25 окт.
- Морозов Д. Партитуры тоже не горят // Моск. правда. 1989. 5 июля.
- На обсуждении «Виринеи» С. Слонимского: выступления Д. Рабиновича, И. Земцовского, М. Сабининой, Б. Ярустовского, Г. Шантыря, Н. Шахназаровой, С. Ценина, С. Слонимского, В. Чайковского // Сов. музыка. 1968. № 4. С. 31—46.
- Нестьев И. К новым берегам // Известия. 1964. 9 янв.
- Овсянникова Т. Фуга в творчестве Сергея Слонимского // Вопросы музыкальной формы. М., 1985. Вып. 4. С. 128—150.
- Орелович А. Мчится мгновенный век // Ленингр. правда. 1968. 24 февр.
- Островский О. Баллада о Марии Стюарт // Смена. 1981. 4 июня.
- Петров А. Симфония молодого композитора // Ленингр. правда. 1962. 30 марта.
- Петров И. Наш гость — автор «Виринеи» // Веч. Пермь. 1977. 29 дек.
- Пландовская Л. Накануне премьеры // Волжская коммуна (Куйбышев). 1980. 14 дек.
- Полякова Л. В разгар сезона // Сов. культура. 1962. 18 дек.
- Поляновский Г. Поиски и находки // Веч. Москва. 1967. 15 нояб.
- Попов Ин. Прозвучало один раз... // Сов. культура. 1964. 11 янв.
- Попов Ин. Где границы оперного реализма? // Сов. культура. 1968. 15 февр.
- Порфирьева А. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 — 1970-х годов. Л., 1979. С. 33—45.
- Райскин И. Грозная симфония // Ленингр. правда. 1989. 2 марта.
- Раппопорт Л. Некоторые стилиевые особенности музыки С. Слонимского и его балета «Икар» // Музыка и жизнь. Л.; М., 1973. Вып. 2. С. 80—97.
- Рогалев И. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986.
- Рогалев И. Созвучная времени // Сов. музыка. 1986. № 7. С. 28—30.
- Ручьевская Е. Успех в поиске // Веч. Ленинград. 1971. 26 марта.
- Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина // Поэзия и музыка. Л., 1973. С. 137—185.
- Рыцарева М. Симфония для всех // Сов. музыка. 1980. № 1. С. 52—53.
- Рыцарева М. Вокальное творчество Сергея Слонимского // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 31—55.
- Рыцарева М. «Икар» в Брно // Сов. балет. 1983. № 4. С. 59.
- Рыцарева М. Утверждая традиции // Сов. культура. 1986. 27 дек.
- Рыцарева М. Флейта Пифагора [интервью с С. Слонимским] // Сов. культура. 1986. 26 мая.
- Рыцарева М. Достоинство самого романа // Сов. культура. 1989. 14 июля.
- Рыцарева М. Две премьеры // Муз. жизнь. 1989. № 16. С. 6.

- Рыцарева М. Сергей Слонимский // Музыка России. М., 1988. Вып. 7. С. 35—46.
- Сабинина М., Шахназарова Н. Народная драма о революции // Правда. 1967. 23 нояб.
- Сердобольский О. Этот музыкальный витамин [беседа с С. Слонимским] // Смена. 1972. 18 авг.
- Сердобольский О. Исполняется впервые // Ленингр. правда. 1979. 21 сент.
- Серебрякова Л. О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского // Вопросы музыкального образования: Сб. трудов МГПИ имени Гнесиных. М., 1980. Вып. 46. С. 96—111.
- Скудина Г. «Виринея» — в музыке // Неделя. 1966. 14 сент.
- Скудина Г. «Веселые песни». Клуб интересных встреч // Муз. жизнь. 1976. № 12. С. 20—21.
- Смирнов В. «Виринея» С. Слонимского // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972. Вып. 11. С. 50—67.
- Стратиевский А. Кантата С. Слонимского «Голос из хора» // Блок и музыка. Л.; М., 1972. С. 229—245.
- Тараканов М. Субъективные заметки // Сов. музыка. 1966. № 10. С. 25—28.
- Тараканов М. Талант в развитии // Сов. музыка. 1967. № 10. С. 11—21.
- Тараканов М. Талантливость экспериментатора // Смена. 1968. 2 февр.
- Тараканов М. Трудные судьбы // Сов. культура. 1967. 10 окт.
- Тараканов М., Чернова Н. В поисках нового жанра // Сов. музыка. 1972. № 5. С. 12—20.
- Тараканов М. Звучит «Мария Стюарт» // Сов. Россия. 1981. 4 июня.
- Тетерина Н. Многообразие миров // Муз. газета. 1989. № 2. 27 июня.
- Тимонен Т. Фольклорные истоки гармонического языка в опере С. Слонимского «Виринея» // Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. Л., 1977. С. 55—66.
- Тищенко Б. Сергей Слонимский // Сов. культура. 1965. 2 нояб.
- Утешев А. Пусть крепнет талант // Сов. музыка. 1961. № 11. С. 37—41.
- Утешев А. Музыка молодого композитора // Веч. Ленинград. 1962. 30 марта.
- Файзулаева М. Слонимский начинает — и выигрывает // Веч. Казань. 1989. 13 марта.
- Федоров Л. Герой оперы — народ // Моск. правда. 1967. 29 дек.
- Фомин В. На народной основе // Сов. культура. 1963. 6 июля.
- Фрид Р. Вокальный цикл С. Слонимского // Сов. музыка. 1960. № 7. С. 46—48.
- Фрумкин В. На слова А. Ахматовой // Сов. музыка. 1971. № 11. С. 35—38.
- Холопова В. «Философская „камерата“» Сергея Слонимского // Сов. музыка. 1989. № 10. С. 22—25.
- Шавердян Р. Встреча с молодыми ленинградцами // Сов. музыка. 1963. № 1. С. 99—101.
- Шавердян Р. Перелистывая страницы «Виринеи» // Сов. культура. 1967. 21 дек.
- Шаргородская Р. «Виринея» // Волжская коммуна (Куйбышев). 1967. 24 нояб.
- Шевляков Е. Современные проблемы русского советского лирического романа (на примере творчества Слонимского, Тищенко, Гаврилина, Свиридова, Шостаковича) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 15. С. 153—169.

## ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ С. М. СЛОНИМСКОГО

- Черты симфонизма С. Прокофьева // Музыка и современность. М., 1962. С. 57—103.
- О тематизме первых частей симфоний С. Прокофьева // Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962. С. 180—218.

- За творческую дружбу // Сов. музыка. 1963. № 11. С. 23—30.
- «Песня о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 179—201.
- Симфонии С. Прокофьева: Опыт исследования. М.: Л., 1964.
- Победа Стеньки Разина [о поэме Д. Шостаковича] // Сов. музыка. 1965. № 4. С. 20—24.
- Новые имена — новые надежды // Сов. музыка. 1965. № 9. С. 18—24.
- Четвертая симфония Прокофьева // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 270—277.
- Шестая симфония С. Прокофьева // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 287—295.
- «Они в горах живут высоко...» (Новый спектакль на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова) // Ленингр. правда. 1968. 22 марта.
- Искусство живое, современное [о Н. А. Римском-Корсакове] // Сов. музыка. 1969. № 3. С. 34—41.
- Варшавская осень-69 // Сов. музыка. 1970. № 1. С. 125—134.
- Гимн силе и благородству [о Тринадцатом квартете Д. Шостаковича] // Правда. 1971. 18 янв.
- О благородстве человеческого духа [о Тринадцатом квартете Д. Шостаковича] // Сов. музыка. 1971. № 7. С. 31—33.
- Об И. Стравинском // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 105—108.
- Я и за легкую музыку // Веч. Ростов. 1974. 23 мая.
- Радости и трудности художника // Сов. культура. 1974. 22 окт.
- Редакционные беседы в журнале «Советская музыка». 1974. № 2. С. 31—33.
- Творческое содружество музыкантов // Сов. музыка. 1976. № 3. С. 118—120.
- Неканонические строки [к 70-летию Д. Шостаковича] // Сов. музыка. 1976. № 9. С. 17—18.
- Заметки композитора о современной советской музыке // Современные вопросы музыкознания. М., 1976. С. 263.
- Премьера «Игроков» Д. Шостаковича // Сов. музыка. 1979. № 1. С. 75—77.
- В городе Янчека // Сов. музыка. 1983. № 3. С. 98—102.
- Рыцарь музыкальной науки [об А. Должанском] // Сов. музыка. 1983. № 9. С. 82—84.
- Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным поделкам // Сов. музыка. 1984. № 8. С. 58 (перепечатано // Советский джаз. М., 1987).
- В содружестве с новой музыкой [о Малом оперном театре] // Сов. музыка. 1984. № 10. С. 39—42.
- Песни порховских партизан // Сов. музыка. 1985. № 5. С. 54—56.
- Рыцарь мелодии [о Сергее Стадлере] // Сов. культура. 1985. 5 нояб.
- Большой музыке — больше внимания! // Сов. музыка. 1985. № 9. С. 7—8.
- Музыкант с чистой совестью [о Ю. Балкашине] // Сов. музыка. 1985. № 11. С. 84—88.
- Передать людям все лучшее [о Б. Ключнере] // Сов. музыка. 1986. № 11. С. 104—109.
- Импровизация на тему рок-музыки // Театр. 1987. № 8. С. 174—178.
- Время решать главные задачи: Говорят музыканты города Ленина // Сов. музыка. 1987. № 11. С. 20—28, 31.
- Забывший, но живой шедевр [о «Геновеве» Шумана] // Сов. музыка. 1988. № 12. С. 97—101.
- Талантлив во всем [об А. Эшпае] // Андрей Эшпай: Беседы, статьи, материалы, очерки. М., 1988. С. 230—232.
- Трагедия разобщенности людей [о М. Мусоргском] // Сов. музыка. 1989. № 3. С. 20—30.
- Предтеча современной музыки [о М. Мусоргском] // Ленингр. правда. 1989. 21 марта.
- Б. Б. Пушкин // Музыка России. М., 1989. Вып. 8. С. 276—308.
- Балакирев — педагог // Сов. музыка. 1990. № 4. С. 9—12.
- Жизнь — какая она есть // Сов. музыка. 1990. № 10. С. 6—10.

## СОДЕРЖАНИЕ

I. Какой он, Сергей Слонимский? . . . . .	3
II. Путь к творчеству. . . . .	21
III. Первые высоты. . . . .	45
IV. Новые горизонты. . . . .	64
V. «Виринея». . . . .	82
VI. Полет Икара. . . . .	91
VII. <i>Espressivo</i> . „Мастер и Маргарита“. . . . .	109
VIII. Симфоническое <i>crescendo</i> . . . . .	132
IX. <i>Con amore</i> . „Мария Стюарт“. . . . .	156
X. Симфоническая сага. . . . .	183
XI. Камерная сага. . . . .	211
XII. Заключение. . . . .	228
Список сочинений С. М. Слонимского. . . . .	242
Основная литература о С. М. Слонимском. . . . .	248
Литературно-критические работы С. М.Слонимского. . . . .	251

Р95

**Рыцарева М.**

**Композитор Сергей Слонимский: Монография. —**  
**Л.: Советский композитор, 1991 г. — 256 с., ил.**

ISBN 5-85285-160-4.

Книга освещает жизненный и творческий путь одного из наиболее ярких и известных советских композиторов среднего поколения. Избрав хронологически последовательный принцип в описании творчества Слонимского, автор делает акценты на узловых сочинениях, посвящая отдельные главы операм «Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», балету «Икар». Завершается монография кратким обобщением черт стиля композитора. Написанная в живом полемичном тоне, книга содержит характеристики сочинений Слонимского разных жанров — музыкально-сценического, симфонического, музыки для детей, хоровой, камерной.

Для широкого круга любителей музыки, а также музыкантов-профессионалов.

**ББК 85.313(2)7**

Марина Григорьевна Рыцарева

Композитор

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ

МОНОГРАФИЯ

Редактор И. В. Белецкий

Художник И. Г. Архипов

Худож. редактор Г. Л. Лапшова

Техн. редактор Т. И. Кий

Корректор А. А. Тимофеев

ИБ № 2275. Сдано в набор. 24.04.90. Подписано к печати 18.03.91. Формат 60×90/16.  
Бум. офс. № 1. Журн. рубл. гарн. Офс. печать. Печ. л. 16. Усл. печ. л. 16. Уч.-изд. л. 16,7 + 0,7 вкл.  
Усл. кр.-отт. 49,0 Тираж 3000 экз. Заказ № 397. Цена 1 р. 70 к. Ленинградское отделение  
Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45

Типография им. И. Е. Котлякова издательства «Финансы и статистика». Государственного  
комитета СССР по печати. 195273, Ленинград, ул. Руставели, 13.