

На правах рукописи

ЧЕРНОМОРСКАЯ Светлана Леонидовна

**Творчество Сергея Слонимского
1990–2000-х годов:
эстетика, стиль**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2010

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Долинская Елена Борисовна
профессор кафедры истории русской музыки
Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Ромащук Инна Михайловна
проректор по научной работе Государствен-
ного музыкально-педагогического института
имени М.М. Ипполитова-Иванова

кандидат искусствоведения
Волховская Елена Людвиговна
старший научный сотрудник ГУК «Государ-
ственный музей А.С. Пушкина»

Ведущая организация: **Московский государственный институт
музыки имени А.Г. Шнитке**

Защита состоится 23 декабря 2010 года в _____ часов на заседании Диссертаци-
онного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государствен-
ной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан « » ноября 2010 года

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Оценка позднего периода творчества композитора — тема сложная и многогранная. Попытки обозначить важнейшие черты, присущие этому этапу, зачастую становятся непростой задачей, требующей деликатного подхода, и всегда допускает полемику. Особенно, когда речь идет о творчестве композитора-современника. Судьба, располагая логикой известных предопределений, — все-таки действо импровизационное. Поэтому наступление данного периода не определяется только лишь возрастом творца. Этим, прежде всего, обусловлена необходимость отметить эмоционально-эстетические категории и принципы, возникающие или усиливающиеся с наступлением «творческой зимы».

Сергей Слонимский — петербургский композитор, давно получивший широкое признание, характеризует нынешний период своей жизни как *«переходный возраст между жизнью и небытием»*. Особое значение обозначенного этапа в творчестве музыканта и послужило поводом к его всестороннему изучению в рамках данного исследования.

Перешагнув 75-летний рубеж, Слонимский переживает пору небывалого творческого подъема. Масштаб и разнообразие созданного им за последнее время не только мало сопоставимы с более ранними свершениями, но и практически не имеют аналогов в творчестве других авторов. На сегодняшний день в багаже композитора тридцать симфоний (причем, последние двадцать были написаны за минувшие семь лет). Особое внимание уделено инструментальному концерту — пять произведений вышли за эти годы из-под пера мастера. В сфере художественных интересов остается театр — появились пять новых опер и балет. Слонимский обратился и к таким знаковым для любого творца жанрам, как Реквием и Фортепианный квинтет, провозгласив, что к этим сочинениям композиторы обращаются лишь единожды. В 2010 году он создал масштабный цикл фортепианных пьес для детей и о детях. Показательно, что многие из недавно написанных сочинений уже прозвучали в интерпретации таких известных музыкантов, как В. Гергиев, Ю. Темирканов, В. Синайский, А. Чернушенко, В. Чернушенко, Р. Мартынов.

Одно лишь перечисление созданных работ исключает вопрос о творческой исчерпанности. Напротив, в качестве важнейшей тезы исследования обозначен феномен редкого творческого подъема, характерного для деятельности Сергея Слонимского в минувшем двадцатилетии. И, как следствие, при изучении стилистических особенностей позднего периода творчества имеет место перманентное разрастание исследовательского поля.

Личность музыканта уже более полувека привлекает пристальное внимание не только исполнителей, слушателей, но и исследователей. Наиболее масштабными работами представляются монографии А. Милки (1976), М. Рыцаревой (1991), О. Девятовой (2000). Среди новейших публикаций отметим исследования Н. Варядченко, Л. Гавриловой, Г. Григорьевой, Л. Данько, Т. Зайцевой, Л. Равикович, И. Умновой, Э. Фрадкиной, В. Холоповой. Учитывая научную ценность указанных трудов, тем не менее, можно констатировать, что сочинения Слонимского последних двух десятилетий практически не становились предметом целостного изучения, что и определяет **актуальность** данной работы.

Объект исследования — позднее творчество петербургского мастера, представленное как в контексте социокультурных устремлений эпохи, так и с позиций личных художественных констант композитора (образов, жанров, характерных приемов музыкального языка). Подобный комплексный подход позволяет ярче обозначить черты, являющиеся метами позднего стиля.

В качестве **предмета исследования** избрано *творчество 1990–2000-х годов как репрезентант позднего стиля Слонимского*. Выбор обозначенного двадцатилетия имеет, как и любая периодизация творчества, несколько условный характер. В то же время, для предложенных разграничений есть основания, вытекающие, прежде всего, из творческих и эстетических взглядов композитора, озвученных им в развернутых литературных опусах и в многочисленных интервью (в том числе, данных автору работы).

Материалом для исследования послужили три крупных музыкальных сочинения Слонимского, представляющие основополагающие для композитора жанры симфонической (Десятая симфония «Круги ада» по Данте), теат-

ральной (ораториальная опера «Антигона») и хоровой (Реквием) музыки. Обозначенные партитуры ранее не подвергались детальному анализу. Впервые рассматриваются педагогическая, литературная, пианистическая и общественная сферы деятельности Слонимского, также протекающие с исключительной интенсивностью. В качестве важнейшего творческого принципа в работу впервые вводится применяемое самим композитором понятие *«Новый Русский Ренессанс»* — как один из возможных путей дальнейшего развития отечественной культуры. Все это составляет **научную новизну** диссертации.

Методология исследования обусловлена комплексным подходом, в связи с чем в работе применен синтез музыкально-исторических и музыкально-теоретических методов изучения. Исторический, культурологический, аналитический, психологический ракурсы позволяют проследить индивидуальные особенности композиторского мышления в контексте музыкальной культуры рассматриваемого периода.

Основная **цель исследования** — раскрыть феномен позднего творчества как функционирование индивидуальной стилевой системы — обусловила постановку и решение следующих **задач**:

- обозначить основополагающие принципы эстетики и музыкального стиля позднего периода творчества Слонимского в контексте тенденций развития музыки рубежа XX–XXI столетий;
- дать целостную характеристику взаимосвязанных составляющих творческой деятельности Слонимского: композиторской, литературной, педагогической и общественной;
- рассмотреть ряд новейших сочинений композитора различных жанров, наиболее наглядно отражающих творческие устремления на современном этапе.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов в вузовском курсе современной отечественной музыки для студентов музыковедческих, композиторских и исполнительских факультетов.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории имени

П.И. Чайковского 7 июня 2010 года и была рекомендована к защите. Основные положения работы были обнародованы на международных научных конференциях и изложены в опубликованных статьях.

Цели и задачи исследования определили **структуру работы**, состоящей из введения, обзорной первой главы *«Творчество Сергея Слонимского 1990-2000-х годов»*, включающей два параграфа (*«Какова душа, такова и музыка...»* и *«Играющий композитор? Сочиняющий пианист? Музыковед?»*) и трех аналитических глав (*«Художник и время: Десятая симфония»*, *«Оперные искания С. Слонимского рубежа веков. “Антигона”*», *«Между жизнью и небытием. Реквием»*), а также заключения, нотных примеров, четырех приложений (в них вошли сравнительные таблицы текстов оперы «Антигона», Реквиема, интервью со Слонимским, авторизованный каталог сочинений композитора) и списка литературы.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении содержится обоснование выбора темы исследования, определяется степень ее научной разработанности, дается обзор наиболее значимых трудов, формулируются цели и задачи работы, обозначается ее структура.

Устанавливаются временные границы изучаемого периода творчества Слонимского — 1990–2000-е годы. В связи с этим затрагивается проблема рубежа веков, определяются актуальные для искусства этого времени темы и образы.

Исторические события, происходившие в России начала 1990-х годов (конец перестройки и распад СССР, развенчание идеологии социализма и начало шоковых демократических реформ), со своей стороны воздействовали на культуру, где, несмотря на разнообразие, преобладающими стали трагические образы. Именно драматическими впечатлениями от окружающей действительности навеяно большинство сочинений Слонимского рассматриваемого периода. Показательны посвящение Десятой симфонии (*«Всем живущим и умирающим в*

России») или эпитафия из М. Волошина к опере «Видения Иоанна Грозного» («*И в мире нет истории страшней, безумней, чем история России»*).

По мнению композитора, сегодня ситуация в отечественном искусстве опаснее и тяжелее, чем когда-либо. Разгул низкопробной масскультуры, господство финансовых аргументов над талантом и духовностью, — все это заставляет выбирать, по какому пути двигаться дальше: «или *Новый Ренессанс*, или *Апокалипсис*, когда все сведется к поспе и звериному числу»¹.

Идея «*Нового Русского Ренессанса*», озвучиваемая композитором во многих интервью и литературных работах, в его понимании являет перспективный путь развития культуры, продолжающий линию Ренессанс–Серебряный век. Именно таким видится мастеру восстановление нарушенного ходом отечественной истории процесса накопления богатейшего мирового опыта с целью обретения новых направлений развития. Эта идея на протяжении двух минувших десятилетий становится источником вдохновения для Слонимского. Рассмотрению данного явления посвящена обзорная *первая глава — Творчество Сергея Слонимского рубежа XX–XXI веков*, включающая два параграфа.

§1. «Какова душа, такова и музыка» ставит своей целью осветить эстетические взгляды композитора, выявить жанрово-стилистические приоритеты и взаимодействия внутри различных сфер его деятельности, обозначить хронологические фазы творчества.

Так, в 1950–1960-е годы происходит формирование основных тем и образов, характерных в последующем, опробуются различные жанры и техники письма, как в области инструментальных форм (Первая симфония, Концерт-буфф, струнный квартет «Антифоны»), так и в сфере музыки с вербальным рядом (кантата «Голос из хора», опера «Виринея»).

В 1970–1980-е годы продолжается интенсивная работа в заявленных жанрах, характеризующаяся расширением образных и стилевых полюсов. Появляются семь симфоний (со Второй по Восьмую), оперы «Мастер и Маргарита» и «Мария Стюарт», рождается уникальный с точки зрения тембрового ре-

¹ Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. С. 138.

шения Концерт для трех электрогитар, солистов и симфонического оркестра. Осуществляется и выход к новой сфере — к жанру балета («Икар»).

Своеобразным эпитафием к периоду 1990–2000-х годов стала Девятая симфония (1987), написанная под впечатлением драматических моментов прошлого и настоящего России — темы, широко разрабатываемой Слонимским в последующих произведениях. Собираательные образы трагических судеб рисуют поздние симфонии композитора (помимо уже упомянутой Десятой, Двенадцатая, например, навеяна образами Второй мировой войны), оперные сочинения («Видения Иоанна Грозного», «Антигона»), концерты («Еврейская рапсодия»), Реквием, камерно-вокальные сочинения (песня «Новые русские» на стихи А. Городницкого, цикл «Здравствуй ад!» на стихи А. Кондратова для баса, контрабаса и фортепиано).

Слонимский не склонен разделять на периоды собственное творчество, существующее, по его словам, как «продолжение одного и того же». Действительно, основные образные модусы были заложены уже на раннем этапе. Показательна, к примеру, концепция Первой симфонии, раскрывающая важнейшую тему — трагедия одинокой личности, ищущей смысл жизни и борющейся с несправедливостью, ее бессилие перед массовым, банальным и неминуемая гибель. Сходные образы присутствуют в последующих сочинениях различных жанров, будь то грандиозный макроцикл симфоний, оперы, инструментальные концерты или Реквием.

Между сочинениями, даже далекими по времени создания, наблюдаются образно-смысловые переключки. Так, например, в музыкальном театре, параллели можно провести между операми «Виринея» (русские пассионы) и «Видения Иоанна Грозного» (русская трагедия). Стилиевые взаимодействия существуют между камерными операми «Мастер и Маргарита» и «Царь Иксион». Обращение к эпохе Ренессанса связывает оперу-балладу «Мария Стюарт» с операми «Гамлет» и «Король Лир» (обеим предпослано жанровое определение *dramma per musica*). В хоровой музыке очевидны аналогии между кантатой «Голос из хора» и Реквиемом.

И все же, к каким бы сюжетам и образам, музыкальным техникам и жанрам ни обращался мастер, всегда происходит слуховая идентификация авторства. Одна из важнейших причин стилистического единства на протяжении всего творчества кроется в приверженности композитора к таким константам, как **фольклор, монодия и средневеково-ренессансная модальность**, параллельно развивающихся на протяжении всего творчества. В процессе эволюции ни один из этих пластов не уходит из языка, а лишь становится более или менее приоритетным.

Одним из первых обращений к русскому фольклору стала Сюита для альта (конец 1950-х годов). Затем появились вокальный цикл «Песни вольницы» (1959), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1963), опера «Виринея» (1967). В поздний период ярким примером фольклорных воздействий стала опера «Видения Иоанна Грозного» (1995), в которой, помимо прямого цитирования народных источников (песня Вешнянки и свадебный плач), присутствует и своеобразная интерпретация свадебного обряда.

Интерес к монодии, проявившийся еще в ранний период увлечения фольклором, нашел отражение в «Польских строфах» (1963), «Диалогах» (1964), «Псалмах Давида» (1967) и других сочинениях. Монодией озаглавил композитор свою Шестую симфонию (1984). Среди многочисленных поздних примеров назовем оперу «Царь Иксион» (1993, 2-я ред. — 1995), Десятую (1992) и Одиннадцатую (2003) симфонии, симфоническую поэму «Аполлон и Марсий» (1991). Для композитора монодия несет яркое семантическое наполнение: *«Почти все мои сочинения начинаются несмелым, тихим сольным голосом, монодией <...> Мне близки сольные, а не «массовые» личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели — вот моя тематика <...>»².*

Зарождение интереса к средневековой и ренессансной модальности у композитора началось еще в «Песнях трубадуров» (1975). В дальнейшем эта сфера получает развитие во Второй симфонии (1978), в опере-балладе «Мария

² Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. С. 40.

Стюарт» (1980), в Третьей, Четвертой (обе — 1982), Седьмой (1984), Восьмой (1985), Десятой симфониях, в *dramma per musica* «Гамлет» (1991) и других сочинениях.

Характерная особенность творчества — сохранение связи с традицией и, в то же время, удивительная открытость всему новому. В связи с этим, уже начиная с ранних сочинений можно говорить о соседстве «двух музык»: одной — в духе академических традиций (с опорой на модальную и тональную системы, классические жанры), и другой — представляющей авангардные устремления (со смелыми четвертитоновыми звучаниями, эпатажными исполнительскими составами, включением приемов инструментального театра).

Так, например, в 1960-е годы по соседству с популярным шлягером «У кошки четыре ноги» из кинофильма «Республика Шкид» появился цикл «Польские строфы», остро современный по музыкальному решению (использование третитонов и четвертитонов, пуантилистической техники, необычных приемов пения). Сходная ситуация сохраняется и в произведениях изучаемого двадцатилетия: рядом с авангардным *Lamento furioso* для кларнета (памяти Э. Денисова) возникают Фортепианное трио и цикл «Воспоминания о XIX веке», навеянные романтическими образами.

И все же, если в предшествующие годы Слонимский заявлял о себе, прежде всего, как о самобытном авангардисте, при всем разнообразии техник в поздних сочинениях можно констатировать ослабление роли экспериментов и превалирование классического музыкального словаря. На это, в частности, указывают усиление роли мелодического начала, опора на тональные и модальные закономерности, обращение к жанрам симфонии и концерта (где композитор, за редкими исключениями, использует четырехчастную и трехчастную структуры цикла), выбор в качестве солистов в концерте традиционных инструментов оркестра (фортепиано, виолончель, альт), вместо, скажем, электрогитары.

В свете сказанного, показательны изменения, происходящие в камерно-инструментальной музыке. Ставшая на раннем этапе творчества полем для самых смелых экспериментов (например, струнный квартет «Антифоны»), в настоящее время эта сфера, напротив, все заметнее обращена в сторону традиции,

на что указывают как избираемые жанры (трио и квинтет), так и само звучание сочинений.

Небывалую творческую активность Слонимского, всегда отличавшегося широтой интересов, можно констатировать не только на композиторском поприще. Педагог, пианист, литератор — мало кто отличается подобной универсальностью, ставшей в 1990–2000-е годы определяющей и характерной чертой. Об этих ипостасях творчества рассказывает §2. *«Играющий композитор? Сочиняющий пианист? Музыковед?»*. В данном разделе особое внимание уделяется роли Слонимского в развитии современной петербургской композиторской школы и, в частности, его педагогической работе в Санкт-Петербургской консерватории. Придя в 1959 году в свою Alma mater в качестве педагога музыкально-теоретических дисциплин, Сергей Михайлович преподает здесь уже более полувека. Композитор скептически относится к всякого рода универсальным методикам образования, от которых *«один шаг к подавлению личности ученика и к установлению унификации в творчестве»*. Учить музыке, по мнению Слонимского, — *«дело тонкое и не вполне научно-теоретическое»*. Поэтому он придерживается особого метода обучения — импровизационного, базирующегося на непрерывном поиске новых форм преподнесения материала.

Импровизация — фирменный знак и Слонимского-пианиста. Почти на всех творческих встречах публика просит композитора исполнить импровизации на заданную тему. По мнению маэстро, эта способность, активно востребованная в прошлые столетия, сегодня практически утеряна. Однако именно в ней композитор видит залог укрепления и развития творческой фантазии. По самонаблюдению Слонимского, окончившего консерваторию по двум специальностям, как пианист он созрел раньше, чем нашел что-то свое на поприще композиции. И хотя концертирующим исполнителем Слонимский не стал, он и поныне сохраняет прекрасную пианистическую форму.

Еще в юные годы разносторонняя одаренность поставила перед композитором непростую задачу выбора жизненного пути: *«Самоопределиться мне было не так просто. В кругах старой интеллигенции я долгое время был писательским сыном. Пианисты не забывали, что я — играющий композитор, а*

композиторы видели во мне сочиняющего пианиста, и, возможно, будущего критика. Лишь теоретики и историки быстро и охотно признали во мне своего, музыковеда...»³.

Действительно, создание различных литературных текстов (статей, докладов, интервью, заметок, художественных и научных работ, а также либретто опер, балетов и вокальных циклов) давно стало важнейшей ипостасью деятельности музыканта. Понятие «литературоцентризм» О. Девятовой⁴ резонно введено в качестве важной составляющей творческой личности Слонимского. При этом на протяжении жизни взаимоотношения музыки и литературы претерпевали изменения, демонстрируя то прочный союз, то явную конкуренцию.

По самонаблюдению мастера его раннему увлечению словесностью всячески способствовало *«мирное уютное литературное детство»*. Огромное влияние на формирование будущего композитора оказал отец, Михаил Леонидович Слонимский, писатель, один из членов «Серапионова братства». В доме проходили литературные вечера с участием Л. Лунца, М. Зощенко, В. Каверина, Е. Шварца и других. Не следует забывать и о роли дяди композитора, Николая Слонимского, известного музыковеда и дирижера, выпускника Петербургской консерватории, ставшего одним из основоположников американской музыкальной науки.

В юности литература помогала Слонимскому выразить те ощущения, которые в музыке пока были не подвластны. С наступлением же зрелости все сферы деятельности в равной мере стали служить решению единых творческих задач. Поводами к появлению литературных опусов, посвященных выдающимся творцам прошлого и настоящего, может быть незаслуженное забвение крупных музыкантов или неблагодарность по отношению к учителям, непозволительно малое внимание к молодым одаренным музыкантам, «нечистоплотность» служителей прессы или засилье в современной музыкальной культуре непрофессиональной халтуры.

³ Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С. 111.

⁴ Девятова О.Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003.

Как автор музыкально-критических и музыковедческих исследований композитор с новой силой проявляет себя на рубеже тысячелетий. Так, спустя сорок лет после выхода монографического исследования «Симфонии Прокофьева» (1964), появляются сразу несколько крупных литературных опусов: автобиографическое эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» (2000), очерки о русской музыке «Свободный диссонанс» (2004), учебное пособие «Практическая гармония» (2005), а также «Мысли о композиторском ремесле» (2006), «О новаторстве Шопена», «Творческий облик Ф. Листа — взгляд из XXI века» (обе — 2010). Кроме этого Слонимский пишет большое количество рецензий, статей, дает интервью.

Важнейшие принципы музыкальной эстетики и жизненной позиции Слонимского раскрывает эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе». Здесь ироничность соседствует с глубиной напряженных размышлений о проблемах современной жизни или мира культуры, а воспоминания о детских годах чередуются с прогнозами на будущее. Не случайно сам автор, долгое время настаивавший на гротескно-фрагментарном характере своего труда, в недавнем интервью назвал его *Дневником*, в котором «*проявилось интуитивное стремление к авторству, самовыражению и осмыслению жизненных впечатлений и своей личности*»⁵. Подобное признание свидетельствует о наступлении в жизни композитора особого этапа — осмысления и анализа предшествующего пути.

Очерки «Свободный диссонанс» включают статьи о ведущих создателях русской музыки (М. Глинке, М. Балакиреве, М. Мусоргском, С. Прокофьеве, И. Стравинском, Д. Шостаковиче и других). Символично название книги: понятие «свободы» становится знаковым для лексикона композитора. Словно лозунг звучат его слова: «*Свобода мнений — да! Свобода клеветы — нет!*»⁶. Именно независимость, как считает композитор, является основой любого творчества: «*Я за предельную свободу творчества, против всякого рода запретов. Но эта свобода должна предполагать богатство морального со-*

⁵ Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С. 68.

⁶ Слонимский С. Молодым я верю больше / Беседовала Т. Зайцева // Музыкальная жизнь. 2001. № 9. С. 16.

*держания и средств, которыми владеет композитор»*⁷. Эту благодетельную свободу, по мнению Слонимского, и утверждает опыт всей русской классической музыки.

Размышления о творческой свободе занимают важное место и в эссе Сергея Слонимского «Мысли о композиторском ремесле». По аналогии с трактатами эпохи *Arg nova*, очерк затрагивает широкий круг общекультурных и частных творческих проблем, касающихся многовековых музыкальных традиций, специфики композиторского труда и состояния современной культуры.

Помимо статей, докладов, эссе и очерков, «литературная прививка» дает о себе знать в интересе к театральной музыке. В частности, начиная с 1990-х годов, Сергей Михайлович все смелее примеряет на себя фрак либреттиста. Первым подобным опытом стала работа над оперой «Мастер и Маргарита», где композитор принял участие в создании либретто совместно с Ю. Димитриным и В. Фиалковским. В «Гамлете» соавтором Слонимского выступил Я. Гордин. Самостоятельно композитор подготовил либретто опер «Царь Иксион», «Король Лир» и «Антигона». Показательна и его работа над сочинениями, где, казалось бы, текстовая сторона неприкосновенна. Так, в Реквиеме в интересах драматургической линии Слонимский изменяет последовательность разделов канонического текста.

Специфической формой проявления литературно-театральной природы дарования композитора является программность. Наряду с сочинениями, где текстовая составляющая обусловлена жанром (камерно-вокальная лирика, вокально-симфонические и хоровые произведения), вполне закономерен выход к обобщенной программности в сочинениях, не связанных со звучащим словом. Таковы симфоническая поэма «Аполлон и Марсий», симфоническая картина «Петербургские видения», фортепианный концерт «Еврейская рапсодия».

Последовательная программность наиболее яркое претворение нашла в симфонии «Круги ада» по Данте, аналитическому рассмотрению которой посвящена *вторая глава — Художник и время: Десятая симфония.*

⁷ Интервью с С. М. Слонимским. 19 мая 2007 года (Приложение 3 к диссертации). С. 221.

На сегодняшний день Слонимский — один из крупнейших отечественных композиторов–симфонистов. Главенствующее положение, без сомнения занимаемое в его творчестве симфонической музыкой, подтверждается не только количеством созданного. Наряду с внушительным числом симфоний и концертов рождаются иные симфонические формы, в числе которых Симфониетта, симфонические поэма «Аполлон и Марсий» и картина «Петербургские видения». И все же в качестве магистральных в поздний период обозначались два жанра — симфония и концерт.

*«В широком смысле слова, все, что я написал, все, что относится к крупной форме — это все симфонии»*⁸, — отмечает композитор. В связи с подобной широкой трактовкой, особое внимание в работе уделено тому неоднозначному пониманию, которым наделяют сегодня композиторы жанр симфонии. Так, вновь (как это было, например, в 1970-е годы) с симфонией связывают множество неблагоприятных пророчеств. В частности, бытует мнение, что жанр устарел и не актуален. Сергей Михайлович придерживается противоположной точки зрения. *«Не могут написать, вот и хоронят»*. По мнению композитора, благодаря способности к модификациям и восприимчивости к окружающим переменам, этот жанр сегодня нисколько не теряет былой востребованности.

Но в то же время наблюдается размывание критериев, дающих композитору основание именовать созданное произведение именно симфонией. По этому поводу Слонимский с сожалением констатирует: *«Симфонией сегодня можно назвать все, что угодно, написанное как угодно, о чем угодно, для какого угодно состава и количества исполнителей <...> Хочется, чтобы и в будущем написать симфонию было значительно труднее, чем частушку, песню, хоровую сюиту, пьесу для двух–трех инструментов или вокальный цикл. Назвать же можно, действительно, так, как показывает авторская скромность или же ее благодетельное отсутствие»*⁹. Позиция композитора указывает на четкое понимание им особенностей жанра, определяющим для которого является масштаб концепции.

⁸ Интервью с С.М. Слонимским. 21 апреля 2004 года (Приложение 3). С. 195.

⁹ Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С. 93.

По структурным закономерностям симфонии Слонимского рассматриваемого периода демонстрируют тяготение к определенным моделям. Преобладающее большинство симфоний имеют 4-частный цикл, неминуемо вызывающий параллели с классико-романтическими традициями жанра. Другие варианты строения цикла: 3-частные Девятнадцатая, Двадцать первая, Двадцать четвертая, Двадцать восьмая и Тридцатая симфонии; 2-частная Девятая симфония; одночастная Пятнадцатая симфония, 9-частная Десятая симфония. Чередование частей в циклах обусловлено, прежде всего, принципом контраста, что вносит черты сюитности. Характерным явлением для поздних симфоний становится также наличие названий частей, как правило, жанрового характера. Это, к примеру: Диалоги, Скерцо, Канцона и Лезгинка — в Шестнадцатой симфонии; Духовный стих, Игровые пляски, Хор, Скоморошина — в Восемнадцатой; Распев, Токката, Вечное движение, Плач — в Девятнадцатой; Песня, Битва, Ажурное видение, Черная бездна — в Двадцать второй, Былина, Протяжная, Плясовая — в Тридцатой.

С точки зрения особенностей языка симфонии представляют широкий спектр музыкальных техник: серийность (Пятнадцатая симфония, I часть Двадцать первой симфонии), классико-романтическая тональность (II часть «Песнь Маргариты» из Двадцать первой симфонии), ренессансная модальность (II часть «Ария» из Девятнадцатой симфонии), четвертитоника (Тринадцатая симфония «Четыре стасима трагедии»), полифонические формы (фуга в III части Девятнадцатой симфонии, в Финале Двадцать четвертой симфонии).

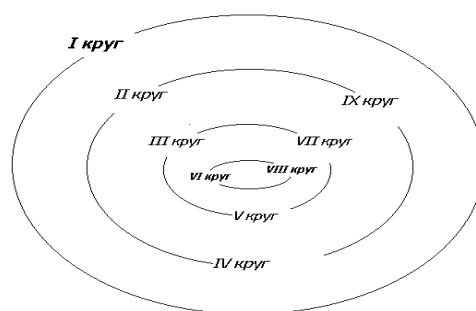
Аналитическое рассмотрение Десятой симфонии обозначило необходимость специального изучения вопроса программности, ставшего особенно актуальным в поздних симфонических произведениях композитора.

К программным, по мнению Слонимского, можно в полной мере отнести лишь те сочинения, в которых программа обнародована автором и необходима для восприятия слушателями. В этом смысле единственной по-настоящему программной является Десятая симфония с ее последовательно-сюжетной канвой, которой композитор предпослал развернутый комментарий, определивший

образные и структурные закономерности сочинения. Дантовских персонажей Слонимский проецирует на современность: «Сам замысел сложился под влиянием нашей дорогой действительности. Мы живем в аду. Но коль это так, то, быть может, наши грехи мы искупили уже при жизни. Я не думаю, что мы заслужили ад при жизни в большей степени, чем те греховодники и развратники, которых изображал Данте. Они преуспевали в жизни, и только на том свете получили воздаяние. Собственно говоря, те, кто грешны, живут сейчас хорошо. Им это сочинение я не посвящал. Их еще все ждет, наверное, впереди. А вот мы без особой нашей вины прошли и проходим этот ад на протяжении всей своей жизни. И не только сейчас, во все времена на нашей памяти»¹⁰. Чувство безысходности усиливается тем, что Слонимский ограничился содержанием лишь первой части литературного источника («Ад»), исключив выходы из замкнутых кругов, которые есть у Данте, а вслед за ним и у Листа (в качестве параллели в работе рассматривается судьба «Божественной комедии» в музыке).

Структура цикла определена композицией поэмы — девять кругов ада обусловили девятичастный цикл. Внутри него выделяются нескольких образных групп (в соответствии с семантическими функциями М. Арановского):

- сфера действия* — II, IV, IX круги;
- сфера игры* — III, V, VII круги;
- сфера медитации* — VI и VIII круги;
- сфера общего* — IX круг



I круг выполняет в цикле роль введения: герой лишь подошел к дверям Ада и вступил на зеленый луг, где обитают не грешники, а философы и поэты, не успевшие стать христианами. IX круг, финал цикла, вбирает в себя одновременно два семантических модуля — действия и обобщения.

¹⁰ Зайцева Т. Динамическая реприза (О творчестве С. Слонимского 1990-х годов) // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 19.

Для музыкального языка симфонии характерно сочетание серийной техники с античной (использование трех родов мелоса) и средневековой модальностью (старомодальная гармония), применение ограниченной алеаторики и сонорики, принципов инструментального театра.

Единство интонационной драматургии симфонии определяется наличием сквозных тематических комплексов — двух серийных рядов:

f-g-as-ges-a – b-e – es-d-c-des-h

d-a-as-es - e-b - c-ces-ges-f-g-des

Обе серии, претерпевая на протяжении цикла значительные изменения (проведения в горизонтальном и вертикальном видах, разделение на сегменты, использование разнообразных форм и высотных позиций), объединяются в кульминационный момент — в IX круге, где проходят одна за другой в основном виде (начиная со второй серии).

Третья глава — Оперные искания Слонимского рубежа веков. «Антигона». Особая театральная природа дарования композитора проявилась уже в ранних произведениях. В 1990–2000-е годы эта сфера деятельности становится особенно активной, появляются пять крупных оперных сочинений: *dramma per musica* «Гамлет» (1991), русская трагедия «Видения Иоанна Грозного» (1993-1995), камерная опера «Царь Иксион» (1993; 2-я ред. — 1995), *dramma per musica* «Король Лир» (2000-2001), ораториальная опера «Антигона» (2006). Одноактный балетный спектакль «Принцесса Пирлипат, или наказанное благородство» (2001) был превращен в полнометражный балет «Волшебный орех» (2004).

Для осознания специфики театрального творчества Слонимского показательны его собственные пристрастия в этой сфере. Так, одним из любимых оперных композиторов Слонимский называет Клаудио Монтеверди, в котором более всего ценит отношение к человеку, раскрытие истинных чувств взамен показа условных, символических античных героев. «Мне кажется, что первоначальная форма оперы была самой естественной»¹¹, — отмечает Слонимский.

11 Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. С. 42.

«Духовным сподвижником» Монтеверди для композитора становится М. Мусоргский. Вдохновляющим началом М. Глинки явилась его особая творческая свобода и отказ от системного фундаментализма приемов. В личном пантеоне Слонимского важное место занимают также Н. Римский-Корсаков, Р. Шуман, И. Стравинский и другие.

Каждая опера Слонимского уникальна. В то же время объединяющим является выбор сюжетов, позволяющих донести до слушателей нравственные проблемы, волнующие сегодня композитора. В подавляющем большинстве это вечные темы мировой классики.

Идея мнимого выполнения государственного долга выдвигается в качестве главенствующей в ораториальной опере «Антигона», последней из созданных на сегодняшний день. Заботой о государстве и о народе правитель Креонт прикрывает убийство невесты сына Антигоны. Подобные деяния не могут, по убеждению композитора, иметь никакого оправдания. Самодурство Креонта обрекает его жену и сына на гибель, а сам фиванский царь остается в моральном вакууме, чем себя и наказывает. *«Эта очень серьезная проблема — самовластия — есть во всех моих операх, —* отмечает композитор. *— Тирания и желание подчинить себе других людей приводит к краху и одиночеству»*¹². Аналогичная проблема с особой остротой представлена в другой опере позднего периода — «Видениях Иоанна Грозного».

Позиция Слонимского, его понимание основного конфликта трагедии Софокла раскрыты в диссертации в виде условной полемики с другими современными трактовками вечного сюжета, в том числе, на драматической сцене (в частности, постановки Т. Чхеидзе, Ю. Любимова, В. Агеева).

Особое внимание уделено работе Слонимского над либретто. По сравнению с первоисточником (трагедия Софокла в переводе С.В. Шервинского и Н.С. Познякова) сделаны существенные сокращения, предопределенные жанром камерной оперы и стремлением сосредоточить внимание на основной сюжетной линии. Значительно уменьшено количество действующих лиц: вместо

¹² Интервью. 19 мая 2007 года (Приложение 3). С. 218.

десяти персонажей Слонимский оставляет четверых — Антигону, Исмену, Креонта, Гемона. Распределение действующих лиц по голосам характерно для кантатно-ораториальных жанров: сопрано (Исмена), меццо-сопрано (Антигона), тенор (Гемон) и бас (Креонт). Интонационная сфера героев резко контрастна, каждый персонаж наделен индивидуальными чертами: Антигона — экспрессивна и эмоционально взрывчата; Исмена — нежна и робка; Гемон — романтически порывист, его речь напевна и динамична; Креонт — суров и величав, непреклонно властен и гневлив.

Идеей возвращения к культуре античности, являющейся, по мнению Слонимского, спасительной для творчества, продиктовано стремление следовать в опере музыкальным знакам эпохи. Как известно, аутентичных музыкальных образцов сохранилось немного, и попытка воссоздать древнегреческую музыку в полном объеме не может увенчаться успехом. В восприятии Слонимского античность является скорее воображаемой: *«Античная музыка умерла. Ее стилизация невозможна: нет оригинала, реальной модели. Воображение — вот ключ! Но это и стимул к новаторскому творчеству Нового Возрождения»*¹³.

Монодия и «неоантичная многоладовость», заимствованные из древнегреческой музыкальной теории, определяют всю музыкальную ткань «Антигоны»: партии солистов, хоровую фактуру (зачастую изложенную унисонами), оркестр (становящийся нередко лишь едва заметной тенью солиста).

Особая композиционная роль в «Антигоне» отведена трем ладовым наклонениям (диатоническому, хроматическому и энгармоническому), на контрасте и смене которых выстраивается драматургическая линия сочинения.

Трагическое развитие сюжета подчеркивается антитезой темперированное–нетемперированное, ярко проявляющейся в трансформации музыкальной речи главных героев — Антигоны и Креонта, от диатонической и хроматической к четвертитоновой (начиная с оркестрового Adagio, цифра 154).

С диатоникой связаны немногие, но весьма заметные эпизоды оперы. Среди них развернутые хоровые эпизоды — парод, эксод и стасимы. Наделенные мелодической широтой и написанные в строфической форме, они играют фор-

¹³ Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С. 16.

мообразующую роль. В соответствии со структурой трагедии, стасимы звучат после каждого эпизода, они имеют программные заголовки («Песня о человеке», «Песнь скорби», «Власть Эроса»), подчеркивающие их отстраненно-комментирующий характер. Подобная функция хора вызывает естественные аналогии с античным театром и одновременно сближает оперу с ораторией.

Четвертая глава — «Между жизнью и небытием». Реквием. Его появление в 2003 году — факт парадоксальный и ожидаемый одновременно. По образному содержанию и музыкальным особенностям Реквием гармонично вписывается в контекст творчества композитора. Вместе с тем, сама ситуация, сложившаяся сегодня в сфере духовной музыки, вызывает у Слонимского серьезные опасения: *«Уважаю религиозные чувства, но то, что пишут сейчас многие композиторы, иначе, как кощунством не назовешь! Это ведь старое вульгарно-кантатное “коммунистическое кадило” навыворот! Многие бывшие “официальные” композиторы ныне пишут литургии и всенощные с той же ретивостью, как ранее песни и оратории о партии и вождях»*¹⁴.

Нравственным стимулом к сочинению Реквиема вновь стали темы несправедливости и покаяния. Слонимский разъясняет: *«В нем не страх смерти, а думы о невинно убиенных детях и взрослых, число которых последнее время умножается чуть ли не каждый день. Эти жертвы вызывают мысли об их праведности, достойной вечного света. Одновременно каждый человек греховен, и ему нужно покаяние. Вот эти две стороны, внешняя и внутренняя, и вызвали к жизни «Реквием»*¹⁵.

По мнению композитора, назначение Реквиема заключается не столько в напутственной миссии — направить грешников на праведный путь, сколько в осознании драматичности сложившегося положения, в оплакивании невинно умерших. Сочинение Слонимского — это реквием-покаяние, реквием-смирение.

Обращаясь к каноническому тексту, композитор меняет последовательность частей. Функцию эпитафии и эпилога выполняет одна из самых вырази-

¹⁴ Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С. 7.

¹⁵ Слонимский С. Музыка и антимузыка / Беседовал Ю. Звягин // Российская газета, 2004. № 241. 1 ноября. С. 5.

тельных тем всего произведения — *Lacrimosa* — сокровенная, скорбная, обращенная вглубь себя, являющаяся, по сути, оперной арией в традициях *bel canto*. В ней явственно слышны отголоски *Lacrimosa* Моцарта.

Если «Антигона» опиралась, прежде всего, на музыкальные меты античности, Реквием более обращен к эпохе Ренессанса — следующего заметного звена в цепи «Античность – Возрождение – Новый Русский Ренессанс». Эпоха Возрождения Слонимским особо любима. Неудивительно, что изучению особенностей ее музыкального языка мастер уделил немало времени, в частности, в период работы над «Марией Стюарт». При этом ренессансно-барочная стилистика изящно сплетается в Реквиеме с современными особенностями мелодики и гармонии, и в индивидуальный стиль сочинения органично вписываются тонкие аллюзии на различные стилевые модели. То певец эпохи Возрождения исполняет оперную арию в сопровождении облигатного гобоя (*Agnus Dei*); то звучит гневная ария баса с юбилеями, будто бы написанная рукой Генделя (*Rex tremendae*); то, словно из храма, доносится чтение священнослужителя (раздел *Recordare* в части *Dies Irae*).

В *Заключении* подводятся итоги исследования, формулируются характерные черты позднего стиля Слонимского, среди которых в качестве важнейших выдвигаются следующие:

- **увеличение интенсивности работы во всех сферах деятельности;**
- **универсализм и монолитность творчества** — подчиненных всех сфер деятельности (композитор, педагог, исследователь) основной эстетической задаче — **наступлению эпохи «Нового Русского Ренессанса»;**
- **сохранение главенствующей роли симфонии и оперы как двух ведущих жанров творчества;**
- **возрастание значения слова** как направляющего компонента (эпиграфы, комментарии, программы к сочинениям, а также музыковедческие статьи, очерки, эссе);
- **дневниковый характер творчества** изучаемого периода, неоднократное появление определения «дневник» по отношению к различным сочине-

- ниям, будь то автобиографическое эссе («Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе») или жанр симфонии;
- **интерес к разным стилевым манерам с приоритетной ролью античности и ренессанса;**
 - **тенденция к сжатию музыкального времени** (компактность сочинений);
 - **классичность музыкального языка и формообразования** (претворение принципов расширенной мажоро-минорной тональной системы и старомодальной гармонии, обращение к классическим жанрам).

ooo

Слонимского называют «музыкальной совестью Санкт-Петербурга», композитором, для которого забота о забытых и невинно пострадавших, борьба с несправедливостью становятся главенствующими во всех сферах жизни. Благодаря инициативе Сергея Михайловича было издано собрание сочинений Льва Лунца, началось возрождение наследий Виссариона Шебалина, Бориса Клюзнера, Владимира Щербачева. Кредо мастера, его девиз — творчество как способ осмысления актуальных проблем современности — реализуется во всех сферах деятельности композитора, будь то музыкальные сочинения, литературные труды о музыке, общественная или педагогическая деятельность. В комплементарности творческих составляющих Сергея Слонимского таятся импульсы к новым свершениям.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. *Черноморская С.* Особенности цикла Десятой симфонии «Круги ада» (по Данте) С. М. Слонимского // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры. Межвузовский сб. статей. Ч. 2. Магнитогорск, 2004. С. 156–169 [0,4 п.л.].
2. *Черноморская С.* Новый отечественный реквием // Шнитке посвящается. Вып. 5., М., 2006. С. 158–171 [0,4 п.л.].
3. *Черноморская С.Л.* Феномен русского реквиема на примере сочинения С. Слонимского // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. М.: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 2007. С. 351–361 [0,5 п.л.].

4. *Черноморская С.* Литературные искания Сергея Слонимского на рубеже XX–XXI веков // Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследований в Союзе московских композиторов, Вып. 6, М.: Союз Московских композиторов, 2007. С. 75–82 [0,3 п.л.].

5. *Черноморская С.* Неисправимый Робин Гуд // Музыка и время, 2007, №11. С. 24 [0,4 п.л.].

6. *Черноморская С.* Какова душа, такова и музыка // Трибуна молодого журналиста, 2007, № 7(78) [0,4 п.л.].

7. *Черноморская С.* «Новый русский ренессанс» Сергея Слонимского: эстетика позднего стиля // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования. Сб. научных трудов ОГИИ. Вып. 4. Оренбург, 2008. С. 139–147 [0,5 п.л.].

8. *Черноморская С.* Новая античность Сергея Слонимского [Ораториальная опера «Антигона»] // Музыкальная академия, 2008, № 3. С. 104–111 [0,7 п.л.].

9. *Черноморская С.* Московские премьеры Слонимского // Российский музыкант, 2009, № 9. С. 3 [0,1 п.л.].