

ЦИКЛИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. СЛОНИМСКОГО: ОТ ВРЕМЕННОГО КОНТЕКСТА К ПРОСТРАНСТВЕННЫМ СВОЙСТВАМ ФАКТУРЫ

В диалоге с «*большим временем*» музыкального искусства, то есть с его *историческим* временем, и в постоянном стремлении к собственному, автономному, *личному пространству* музыкального творчества – так можно обозначить композиторский путь Слонимского, который приводит его, как к наиболее ответственной кульминации, к созданию многочисленных симфоний.

За минувшее двадцатилетие Слонимский стал автором двадцати одной симфонии, являясь на сегодняшний день автором, в общей сложности, тридцати сочинений в этом жанре. В их числе – программные симфонии «Круги ада» по Данте (Десятая, 1992 г.), «Четыре стасима трагедии» (Тринадцатая, 2004 г.), симфония «Из «Фауста» Гете» (Двадцать первая, 2009 г.), и «Лирическая» (Двадцать седьмая, посвящена Н.Я. Мясковскому, 2009 г.).

Обзор созданного позволяет в качестве важнейшей тезы исследования отметить удивительную активность, характерную для деятельности Сергея Слонимского в минувшем двадцатилетии. Кроме того, 1990–2010-е годы в творчестве Слонимского отмечены особым единством и концептуальной цельностью: все усилия композитора направлены на возрождение на новом историческом витке классической стилевой парадигмы отечественной музыкальной культуры.

Широта стилевых, соответственно, стилистических интересов, исканий, проявившаяся уже в самых ранних сочинениях Слонимского, определила самобытность его композиторского мышления. Имеются в виду технологическое оснащение музыкального языка (алеаторика, серийность, включение четвертитоники, обращение к архаическим фольклорным традициям, средневековой модальности, интерес к элементам масс-культуры), тембровые поиски, оригинальные принципы формообразования, индивидуализированное образное содержание.

Существуют две главные возможности определения временного контекста симфонического творчества Слонимского. Это – *теоретически-дискурсивная*, которая включает собственные высказывания композитора, оценки, содержащиеся в музыковедческих работах, представляет словесную оценку *неостилевых свойств* музыки Слонимского.

Действительно, Слонимский, как истинный представитель Петербургской школы, в своем творчестве склонен и к стилевому синтезу, и к игре стилевыми моделями. Посредством моделирования (различными способами) стилевого содержания музыки – той, которую он считает необходимой основой композиторского творчества, он и представляет единство временного контекста музыки – как только ей принадлежащий смысловой мир.

Войти в этот мир вместе с композитором позволяет вторая, *текстологическая*, сторона изучения его симфонических произведений, благодаря которой можно обнаружить стилистические прототипы, жанровые аллюзии, различного рода цитации – как *форму существования стилевых образов в музыкальном языке композитора*.

Именно этот второй путь и позволяет убеждаться в том, как временное, в том числе, историческое временное содержание музыки трансформируется (гипостазируется) в конкретных способах организации композиционного единства симфонического произведения, *в приемах создания фактуры, которая обеспечивает названное единство*.

Фактура в симфонических произведениях Сергея Слонимского – это такое *единство вертикали, горизонтали, диагонали и глубины музыкального текста, которое обеспечивает равновесное присутствие музыкального материала в каждом моменте композиции*; ее можно понять и как *способ соединения различных стилистических фигур*. Она является и главным условием, и главным итогом создания особого музыкального пространства симфонии, посредством которого могут быть воссозданы его содержательно-смысловые временные параметры. Что же касается собственно композиционного времени, то есть *времени звучания конкретной симфонии*, то оно представляется следствием пространственного воплощения симфонического замысла, то есть подчиняется пространственным параметрам музыкальной формы. Следовательно, основные границы музыкального произведения, как и любой композиционной организации музыкального материала, являются пространственными, и только после этого временными.

30 симфоний Слонимского объединяет общая тема, принадлежащая к числу вечных тем искусства: противостояние, борьба добра и зла, света и мрака, порядка и хаоса, созидания и разрушения. Центром этой борьбы становится человеческая личность – психологически сложная, неоднозначная, вовлеченная в водоворот сложнейших политических и социальных событий. Личность подлинно трагическая. Потому-то и смысловое пространство, в пределах которого организуется музыкальное действие в симфониях Слонимского, преимущественно принадлежит трагедии. Она выступает

в качестве ведущего содержательного начала (эстетической парадигмы) во всех симфониях.

Важнейшие составляющие жанрового канона трагедии – трагедийного хронотопа – острота драматического конфликта, определенный характер обстоятельств, наличие четко обозначенной ситуации выбора, дисгармоничность личностного бытия, – являются основными компонентами, формирующими *событийный ряд* симфонических творений Слонимского.

Подтверждением этому может служить следующее высказывание композитора в его книге «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» о собственных симфониях: «В целом все симфонии писались как «человеческая комедия», в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи» [6, с. 141].

Значительной ролью трагедийного начала обусловлены и особенности «персонажей», создаваемых воображением композитора: личностей сложных и одиноких: «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» [6, с. 40].

Удивительно, насколько «концепция жизненной темы» органично вбирает в себя художественно-смысловую амбивалентность, сколь открыта и бескомпромиссна этическая позиция Слонимского-художника. Трагическая обреченность личности, казалось бы, неизбежна. Как пишет сам композитор:

«Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка свет вечной жизни человеческого духа?» [6, с. 36].

«Пессимистические финалы одно из индивидуальных свойств моей музыки. Техника звучания лишь старается возможно добросовестнее выразить далеко не светлую и не радостную неопределенность исхода. Душа тянется к идеальному Вечному Дому, а разум и действительность жестоко навязывают постылую инфермальную альтернативу» [6, с. 37].

«Финалы Первой симфонии, «Песен вольницы», Скрипичной и Фортепианной сонат, «Голоса из хора», «Виринеи», «Икара», «Мастера и Маргариты», «Марии Стюарт», «Гамлета», Четвертой и Девятой симфоний – смерть, «тоска небытия». Музыка «Прощания с другом» (из Эпоса о Гильгамеше) плачет, рыдает о бездонном конце человеческой жизни, о тщете поисков бессмертия, о том, что грядущее Ничто тянется во веки веков» [6, с. 36].

И, тем не менее, трагедийная модель далеко не исчерпывает семантический масштаб симфоний Слонимского. Индивидуально-самобытным ее свойством является парадоксальное **совмещение остродраматического и эпического ракурсов в построении художественной реальности**, нередко – гротескное переосмысление трагических событий и ситуаций. С. Слонимский даже вводит в музыкознание термин «драматический эпос», который В. Иванченко использует в отношении Третьей симфонии Б. Лятошинского: «драматический эпос – основной показатель образного содержания, представленный здесь на наивысшем уровне экспрессивности, все же не переходит в сферу объективизма, потому что действие и состояние находятся в постоянном, но напряженном равновесии. Это соотношение характеризуется мобильностью перехода образных сфер от драматического до эпического (и обратно) через трагическое, лирическое. Такая мобильность занимает близкую к эпическому картинную сферу образов. И это понятно: картинность нарушила бы целостность драматургии, не вписываясь в контекст метода драматического эпоса с ярко выраженным экспрессивным духом» [3, с. 51–52].

Одна из главных черт музыкального мышления Слонимского – художественно-смысловая амбивалентность. В ней находит свое выражение условно-игровая логика построения художественной реальности, присущая искусству второй половины XX столетия.

Казалось бы, игра уводит от ощущения драматической напряженности происходящего. Однако именно семантическая многомерность композиционного пространства обнаруживает конфликтную, подлинно трагическую сущность художественной реальности, создаваемой Слонимским. Более того, пространственно-временной контрапункт различных композиционных планов, каждый из которых обладает собственным хронотопом, способствует преодолению обычного, «линейного времени». Одномоментное восприятие сюжетных линий, находящихся на разных временных фазах своего развития, позволяет выйти «из однонаправленного, необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени» [2, с. 347].

Интенсивность ассоциативных связей внутри симфонического текста Слонимского подтверждает его художественно-смысловую многозначность. В то же время, вектор (мифологический, фаустианский, как свидетельствует 21-я симфония) этого своеобразного «диалога» автора с историко-культурным контекстом отнюдь не случаен. Художественные тексты, вовлекаемые в процесс внутрикомпозиционных связей, образуют то общее

концептуальное пространство, которое показательно и актуально для современного творчества в целом.

Таким образом, на всех уровнях структуры художественного текста, именуемого в диссертации Л. Гавриловой «супердрамой Слонимского» [1], прослеживаются не только прочные интерстилевые связи, но и действие общего (генерального) принципа построения художественной реальности в творчестве композитора – художественно-смысловой амбивалентности. Это дает все основания для подтверждения идеи о возникновении на основе всех симфоний Слонимского особого авторского метатекста, в условном пространстве которого приобретают устойчивость и семантическую определенность избранные композитором закономерности циклической симфонии.

Нельзя не согласиться с Ю. Лотманом в том, что в художественном тексте, так или иначе, реализуется модель действительности, причем каждая конкретная такая модель формируется под воздействием многих факторов, среди которых немаловажную роль играет и личность творца. Поэтому, собственно, мы и вводим в контекст исследования голос самого композитора, в том числе, цитируем его высказывания, содержащиеся в книге «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе»:

«Госкливое, беспокойное чувство одиночества знакомо мне с детства и редко покидало меня на жизненном пути» [6, с. 39]...

«Одинокая личность и чертово колесо толпы. Поиск идеала и веселое преуспевание. Индивидуальное и банальное. Обреченная «странная» гуманность и победоносная пошлость, пляшущая на трупах и костях. Словом, целая Фантастическая Симфония нашего времени! Высмеянная корифеями, обруганная в печати, эта концепция стала моей главной жизненной темой. За ней с самого начала стояло главное: ста и власть, государство и общество на стороне низменного, бесчеловечного. Жизненная катастрофа неизбежна. Если в душе есть идеал – он живет в другом измерении, образует особую реальность, недостижимую и странную. Пляска Смерти и Вечный дом не смыкаются, не имеют общих границ. Умеет жить пошлость. Живущий не так, как все, обречен. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели всего человечества» [6, с. 128]...

«Мое боевое крещение (провал Первой симфонии) определило многое в моей творческой жизни и в моем характере. Я стал злее и жестче, неуступчивее. Я рано закалился духовно, не был избалован похвалами с юности. Во мне проснулся и окреп дух противления, своего рода «отрицание отрицания». На каждую неприятность и подножку моя реакция – ак-

тивная контратака. Я отбрасываю свою лень, когда наталкиваюсь на хамство, ложь, инсинуации» [6, с. 136]...

«Странное дело – чем больше меня ругали, тем сильнее я ощущал несправедливость и обретал внутреннюю устойчивость» [6, с. 131]...

Думается, что дух сопротивления предопределил и большую роль в творчестве композитора фарсово-гротескового компонента, «острающего» сгущенную трагедийность. Это действительно жизненная позиция автора, реализующаяся в художественных творениях.

С. Слонимский как творческая личность – феномен века XX-го, полного катаклизмов и потрясений, в первую очередь, для России, потому такой выбор героев – борцов-мучеников – объясним социокультурной динамикой эпохи. Продолжая усердно работать в постсоветское время, не замедляя темпа, создавая новые «великие» образы (среди них – король Лир), он словно противопоставляет себя волне массовой культуры, за которой скрываются мощные глубинные процессы девальвации культурных ценностей, разрыва с накопленным многовековым национальным духовным опытом.

Совмещение различных сюжетно-событийных пластов, имеющих архетипическую или универсальную природу, в единое целое, как на уровне одного произведения, так и на уровне авторского метатекста, создает «концептуальную иллюзию» преодоления конечности человеческого бытия, создания единого времени-пространства музыки.

Универсальный контекст, решенный в антиномичном пространстве «вечное – преходящее», «жизнь – смерть (бессмертие)», «добро – зло» рождает в творчестве Слонимского *симфоническую интонационную «ипостась» образа Гамлета-Мастера*.

В симфониях Слонимского чаще противопоставляются непсонифицированные музыкальные образы примитивности, пошлости, безапелляционной уверенности в себе, как наступательной, разрушительной силы, подминающей под себя все доброе и разумное, и – образ-средоточие положительной энергии, направленной на творение-созидание и защиту от грозящей человечеству гибели².

² Драматургия крупных произведений отсылает к трагедийным концепциям в духе Г. Малера, Д. Шостаковича. Одним из истоков созданных Слонимским в большом количестве inferнально-гротесковых злых образов (центром скопления которых становятся Десятая симфония, опера «Видения Иоанна Грозного»), является, несомненно, образ смерти из Четырнадцатой симфонии; есть у Слонимского и «злые» скерцо, наподобие шостаковических, например, во второй и третьей частях Третьей симфонии. (Ин-

Так, в Первой симфонии, окрашенной в лирико-драматические тона деревенско-фольклорной «сфере добра» первой части противопоставлена «сфера зла», интонационную основу которой образует близкая стилистике, одновременно, марша, частушки, фокстрота, канкана тема (смотрите основную тему второй части).

Во Второй симфонии музыкальный облик «зла», как образа некоей стадности, унифицированности, формирует джазовая импровизация без особых мелодических «изысков», с навязчивым возвращением к опорному тону *си*, безостановочным ритмом, басовым остинато. В этом сочинении проявляется один из способов создания отрицательных образов: преобразование светлой, позитивной темы в ее противоположность – задача, решаемая путем остраннения первоначального лирически-созерцательного (в данной симфонии) или сосредоточенно-философского склада монологического музыкального материала с помощью интонационно-жанровой трансформации с опорой, чаще, на танцевально-маршевую модель, необычных тембровых, фактурных находок.

В Третьей симфонии опасные, разрушительные образы продолжают свою жизнь в двух «злых» скерцо (вторая, третья части). Если в Первой и Второй симфонии очевидно противостояние между первой и второй частями и «ареной битвы» добра и зла становится финал, то драматургия Третьей симфонии сложна, многопланова, построена на внешнем конфликте – между первой, четвертой частями, с одной стороны, и второй, третьей частями с другой, и конфликте внутреннем, репрезентированном в каждой из крайних частей, решенном на интонационном уровне, на котором сопоставлены песенная и абстрактная, *quasi* додекафонная – заметим, один из интонационных симфонических прообразов Гамлет-Мастер-концепта – темы.

Четвертая симфония, согласимся с М. Рыцаревой, является одним из самых жизнеутверждающих сочинений Слонимского [5, с. 190], несмотря на то, что посвящена памяти отца, Михаила Слонимского, и содержит траурный марш (четвертая часть четырехчастного цикла). Сфера зла временно уступает место в симфонической саге Слонимского теме фатума (смотрите вторую часть). Мажоро-минорная, маршевая, диатоническая, она звучит торжественно-приподнято, и, если бы не сопровождающие ее угрожающие остродиссонантные квартовые аккорды у меди, могла бы иметь совсем другой смысловой оттенок.

интерес к Шостаковичу подтверждается многочисленными упоминаниями о нем (75 раз!) на страницах книги Слонимского «Бурлески...» [6, с. 244]).

Потрясает просветленностью, возвышенной одухотворенностью траурный марш. Появившиеся здесь впервые в симфонической музыке Слонимского хорально-аккордовые молитвенные «партесные» эпизоды приобретут значение одного из положительных лейтмотивов в дальнейших сочинениях (например, в Восьмой, Десятой симфониях, Славянском концерте).

Образы добра в Пятой симфонии, как верно отмечает М. Рыцарева, прекрасны, но пассивны (первая, вторая части), оттого и гибнут [5, с. 198]. Облик уничтожения приобретает новое интонационное решение. Кроме ставшей традиционной для создания подобного образа квартово-тритоновой атональной наступательной темы, появляется обрамляющая симфонию тема, состоящая из повторений одной ноты *си*; ее обрушивание унисоном медных духовых посреди народного праздничного ликования в третьей части и финальное многократное повторение подобно катастрофе, уничтожающей все живое.

Шестая и Восьмая симфонии одночастны. Шестая возвращает мотивы борьбы, и на этот раз побеждают «вечные ценности народного, человеческого духа»; антагонистами выступают песенно-мелодическая тема и вариант «темы нашествия» из Пятой симфонии [5, с. 205]. Восьмая симфония, после празднично-ликующей пасторальной Седьмой, предстает локализацией внутренних человеческих переживаний, в пользу чего «свидетельствует» камерное оркестровое решение. Вместе с тем, опора на стилевую модель партесного концерта, драматургический конфликт между «рефлексирующе-непримиримой», эгоцентрической и «позитивно-утверждающей», соборной семантикой раскрывают стремление композитора к созданию положительного образа человеческого единения на основе духовного родства и общих, направленных на созидание, целей.

Реализованная в двухчастной Пятой симфонии идея победы злых сил перекликается с катастрофой, разразившейся в Девятой симфонии – по словам Слонимского, с «гибелью России» [6, с. 142]. Как и во Второй симфонии, тема-монстр второй части вырастает из интонаций темы первой части – мелодично-фольклорной, следовательно, согласно концептуальной логике Слонимского, репрезентирующей ясный, светлый образ.

Приведенный нами обзор симфонических концепций, концентрация внимания композитора на борьбе добра и зла, апокалиптичность финала Девятой симфонии логично подводят к замыслу Десятой симфонии, где на новом концептуальном витке то сталкиваются, то *соединяются в единое целое* добро и многоликое зло, как, с одной стороны – *смерть*, с другой стороны – *примитивность, жестокость, насилие, конформизм*.

Пространство и время симфоний Слонимского обретают, таким образом, художественно-смысловую многомерность. Композиционная многоплановость воплощается в контрапункте конкретно-событийного и обобщенно-символического, комментирующего планов.

Общую временную логику композиторского замысла мы обнаруживаем путем анализа конкретных фактурных композиционных приемов, то есть, идя от высших границ текста симфонии, как от ее сопряженности со стилевым содержанием музыки, к его внутренним границам, как к оригинальной авторской трактовке стилистического содержания музыкального произведения.

Симфонический язык Слонимского свидетельствует об исторической широте его идеи симфонии, в которой должны объединиться, концентрированно выразиться самые важные стороны музыкальной поэтики. Стремление к стилевому синтезу подтверждает понимание симфонии как некоего метажанра, являющего наивысшие возможности музыкального языка.

Среди показательных пространственных свойств фактуры следует указать:

- наличие лейттематизма в его единстве с моноинтонационностью – как того приема тематического развития, начало которому положено симфоническими идеями М. Балакирева;
- использование уменьшенных интервалов (частое использование политональности и тональных «соскальзываний» по малым секундам, а также ум. 4, которые, как известно, являются одним из лейт-интервалов Д. Шостаковича);
- привлечение приемов песенного симфонизма (с элементами драматизма), мелодики вокального типа, что вызывает аналогии с методом П. Чайковского; создание широких лирических зон, но, при этом, отсутствие «волновой драматургии»;
- минорно-мажорные сопоставления внутри одной темы; сочетание традиционного и нетрадиционного метра; полифонически-подголосочное напластовывание гетерофонных мелодических линий, усиливающие близость симфонического языка Слонимского и Шостаковича;
- использование унисонов – противопоставлений; наличие нетерцовой аккордики и полифонических модуляций; регистрово-фактурные перестановки – являются факторами пространственной динамики;
- сонористические наплывы в разработочных тематических разделах свидетельствуют о стремлении композитора к «надэкспрессивному интонированию» (термин Е. Бондарь).

Черты своеобразия связаны и с теми интонационными пластами, на которые опирается композитор. Нередко мелодика его симфоний, ярко национальная и современная по колориту, уходит своими корнями в русские причеты и былинные напевы, воспроизводит первичные танцевальные жанры, опирается на традиционные полифонические приемы.

К слагаемым временного контекста симфоний Слонимского можно отнести такие музыкально-стилевые модели, как:

- классицистская идея гармонии, реализованная в многочастной последовательности частей;
- идея драматической борьбы, связанная с бетховенско-романтической моделью симфонии и ее сквозной драматургией; при этом стилистика романтической симфонии предстает не предметом остраниженной Игры, а как причина ностальгии по ушедшему, провоцирующая стилистику постнеоромантизма;
- переходящая в концепционность программность – как посвящение – стилевая сопричастность симфоническому творчеству Мясковского, Рахманинова, даже позднего Чайковского, реализующаяся в типе музыкального тематизма и способах его развития;
- обращение к семантическим прецедентам философских концепций Малера и Шостаковича;
- стилизация инструментальной музыки барокко (необарокко) и классицизма (неоклассицизма, с явной аллюзией на Прокофьева и Шостаковича);
- опора на эпический метод русской классической симфонии (в ее развитии от Балакирева до Танеева и Рахманинова).

Все перечисленные стилевые модели, становясь знаками исторического времени музыки, находят соответствующие формы пространственного фактурного выражения. С другой стороны, стилистическое содержание симфоний является семантически плотным, разделенным в определенные образные группы, взаимодействие которых можно понять (проинтерпретировать) как «диалог времен», вернее, как тот диалог человека со временем, который призван восстановить прерванную связь времен. Неслучайно образ Гамлета является одним из наиболее любимых С. Слонимским, а симфонические искания композитора можно уподобить гамлетовским усилиям познать тайну мироздания.

1. Гаврилова Л. Музыкально-драматическая поэтика С. Слонимского: Парадигмы метатекста : автореферат дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. / Людмила Владимировна Гаврилова. – Санкт-Петербург, 2001. – 14 с.
2. Гете Й. Годы учения Вильгельма Мейстера / [пер. С. Займовского; послесл.

- Е. Преображенской] / Й. Гете. – Пермь : Кн. изд-во, 1959. – 547 с.*
3. *Иванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту / В. Иванченко. – Харків : ПП «Видавництво «Оріяна», 2002. – 275 с.*
 4. *Милка А. Сергей Слонимский : [Монографический очерк] / А. Милка. – Л. : «Советский композитор», 1976. – 108 с.*
 5. *Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: [Монография] / М. Рыцарева. – Л. : «Советский композитор», 1991. – 256 с.*
 6. *Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. Слонимский. – СПб. : Композитор, 2000. – 152 с.*

Емельяненко Мария. Циклическая симфония в творчестве С. Слонимского: от временного контекста к пространственным свойствам фактуры. В статье исследуются пространственно-временные свойства симфонических произведений С. Слонимского, определяются конкретные способы организации композиционного единства циклической симфонии, ведущие фактурные приемы.

Ключевые слова: время, пространство, фактура, циклическая симфония, С. Слонимский.

Ємельяненко Марія. Циклічна симфонія у творчості С. Слоніського: від часового контексту до просторових властивостей фактури. У статті досліджуються просторово-часові властивості симфонічних творів С. Слоніського, визначаються конкретні способи організації композиційної єдності циклічної симфонії, провідні фактурні прийоми.

Ключові слова: час, простір, фактура, циклічна симфонія, С. Слоніський.

Yemelyanenko Mariia. Cyclic symphony in the creative by Sergei Slonimsky: from temporal context to the spatial properties of facture. The article investigates the spatial and temporal properties of symphonic works by Sergei Slonimsky, identify specific ways of organizing the compositional unity of the cyclic symphony, leading factures techniques.

Keywords: time, space, facture, cyclic symphony, S. Slonimsky.