

О. Л. Девятова

Диалог культур в новой музыке С. Слонимского в контексте проблем России XXI века

Аннотация: статья посвящена творчеству выдающегося композитора современности С. М. Слонимского, в котором осуществляется диалог культур Ренессанса, барокко, романтизма, Древней Руси с культурными реалиями России начала XXI века. В статье культурологически исследуются наиболее значительные новаторские произведения композитора, созданные в 2000–2010-е гг. («Реквием», Двадцать первая симфония «Из “Фауста” Гёте», балет «Волшебный орех»), в которых поднимаются темы национального покаяния, взаимоотношений художника и власти, противостояния массовой и элитарной культур, национальной идентичности и культурной памяти.

Ключевые слова: культурология, культуроцентризм, диалог культур, неоренессанс, необарокко, неоромантизм, неофольклоризм, музыка, реквием, симфония.

«Музыкальная речь неисчерпаема, как и сама душа человеческая».
С. Слонимский

Современная музыкальная культура представляет собой сложное, многогранное, подчас противоречивое явление. Сегодня интонационно-звуковое поле предельно насыщено разнородными потоками, включающими музыку разных культур, стилей, направлений (классика и джаз, музыка Запада и Востока, фольклор, рок, популярная песня или танец и др.), которые, пересекаясь, притягиваясь или отталкиваясь, образуют единый окружающий человека «звуковой ландшафт» (С. Губайдулина), пребывание в котором накладывает особые обязательства на композитора, для которого создание «новой серьезной музыки» (А. Шнитке) составляет смысл человеческого и художнического бытия. Именно таким композитором, который «не боится поставить себя, свою жизнь и свою судьбу на кон» и «берет на себя обязанность почувствовать, ощутить и понять, чего хочет музыка (а не чего хотят коллеги, публика, критика или рынок сбыта!)»¹ является выдающийся мастер наших дней Сергей Михайлович Слонимский — автор восьми опер, двух балетов, 32 симфоний, множества инструментальных, камерно-вокальных и хоровых сочинений, а также музыки к кино- и телефильмам и драматическим спектаклям.

Пребывая в обширном звуковом пространстве современной музыки, С. М. Слонимский, как композитор универсального художественного мышления, неустанно создает особый, неповторимый музыкальный мир, свою музыкальную вселенную, которая вбирает в себя все богатство мировых и отечественных культурных традиций, новаторски им осмысляет

мих. При этом Слонимский как представитель поколения «шестидесятников» остается верен высоким критериям, выработанным его поколением и направляющим творческие устремления выдающихся деятелей культуры, со многими из которых он творчески плодотворно общался или успешно сотрудничал (в их числе И. Бродский, В. Высоцкий, Г. Полочка²). Главными критериями большого искусства для представителей этого поколения (в том числе и таких композиторов, как А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Н. Каретников, Л. Пригожин, Б. Тищенко) были неконформизм, неприятие системы идеологических и творческих запретов, утверждение идей свободы творчества и независимости художника от власти предрешающей. Этими мировоззренческими и художническими принципами руководствуется герой этой статьи и сегодня.

Обширное и многожанровое творчество С. Слонимского в современной науке исследовано весьма основательно, о нем написаны сотни научных статей, множество кандидатских и несколько докторских диссертаций, ряд монографий. Однако яркая, неординарная, смелая и неожиданная в своей стилистике музыка мастера продолжает привлекать внимание как видных ученых России и других стран (в их числе Т. Зайцева, Л. Гаврилова, В. Умнонова, А. Климовицкий, М. Рыцарева, С. Волков), так и молодых исследователей, раскрывающих все новые и новые аспекты в ее научном осмыслении³.

² В сотрудничестве с Г. Полокой С. Слонимский написал музыку к известным фильмам «Республика Шкид» (1966) и «Интервенция» с В. Высоцким в главной роли (1967).

³ Ярким свидетельством этого стал прошедший в апреле 2012 г. в Санкт-Петербурге международный форум «От русского “Серебряного века” к “Новому Ренессансу”», посвященный 80-летию С. М. Слонимского. В рамках форума наряду с фестивалем-конкурсом исполнительского мастер-

¹ Губайдулина С. К 70-летию Сергея Михайловича Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. С. 85. Курсив мой. — О. Д.

Одна из центральных в культурологии проблема диалога культур, для постановки которой творчество С. М. Слонимского является благодатным материалом, в музыкознании осмыслена недостаточно полно, хотя в статьях В. Холоповой, Е. Ручьевской, Л. Гавриловой содержатся ценные мысли, касающиеся отдельных ее аспектов. Обращение к этой проблеме на материале творчества композитора представляется особенно актуальным в свете процессов развития современной культуры, в стремительно глобализирующемся мире направленных на расширение информационного пространства, усиление интеграционных связей между культурами разных стран и народов и поиск новых путей культурного синтеза.

Творчество С. М. Слонимского по своей природе культуроцентрично и охватывает необычайно широкий музыкально-стилевой спектр, в котором свободно взаимодействуют, вступают в диалог и получают новую жизнь философско-смысловые, жанровые и интонационные пласты разных эпох и культур (от Древнего Востока и Античности к Средневековью и Ренессансу, через барокко и классицизм к стиливому плюрализму XX – начала XXI в.). Эта тенденция определяла направленность творческих исканий и открытий композитора всю его жизнь. Назовем в качестве примера некоторые из его сочинений прошлых десятилетий. Вокальная сцена «Прощание с другом» для высокого голоса и фортепиано (1966) навеяна акадско-шумерским эпосом о Гильгамеше; «Строфы “Дхаммапады”» для сопрано, флейты, арфы и ударных (1983), созданы на основе памятника древнеиндийской литературы; балет «Икар» (1970) отсылает к античной мифологии; античностью же навеяны «Четыре стасима из трагедии Софокла “Эдип в Колоне”» для смешанного хора без сопровождения (1983); духом средневековой Европы пронизаны «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, 4-х блок-флейт и лютни (1975); опера «Мария Стюарт» (1981), написанная по роману С. Цвейга, основывается на материале шотландского, ирландского и английского фольклора во взаимосвязи с провансальской лирикой; опера «Гамлет» (1991) создана в старинном жанре *Drama per musica*.

Диалог культур активно осуществляется композитором и в новых сочинениях, созданных уже в XXI в. и представляющих выдающиеся образцы творческих музыкальных прозрений и открытий, в которых он чутко улавливает «болевые» точки и наиболее актуальные проблемы современной культуры.

ства и концертами состоялась масштабная научно-практическая конференция, в которой приняли участие ученые из разных городов России (Москва, Санкт-Петербург, Красноярск, Владивосток, Самара, Екатеринбург и др.) и других стран (США, Израиль, Германия и др.).

К таким знаковым сочинениям относится прежде всего «Реквием» (2003). Это сочинение С. Слонимского вполне отвечает духу времени рубежа XX–XXI вв., когда в отечественной музыкальной культуре в связи со многими социокультурными преобразованиями в России происходит, по справедливому мнению многих исследователей, «возрождение религиозного сознания». Этот процесс привел к созданию ряда интересных, талантливых сочинений, которые «объединяются понятием новой религиозности» (термин В. Ценовой). К их числу относятся как произведения канонического характера, «возможные для исполнения в церкви» (Н. Сидельников, «Литургия св. Иоанна Златоуста», 1998; Р. Леденев, «Всенощное бдение», 1994), так и сочинения, в которых церковный канон существенно переосмысливается⁴.

В ряд сочинений, обращенных к «новой религиозности», органично вписывается и «Реквием» С. М. Слонимского, посвященный идее покаяния, столь актуальной, по мнению композитора, для современной культуры. Напомним, что традиция покаяния уходит вглубь времен, к культуре Античности, раннему христианству, когда покаяние осознавалось как желание избавиться от грехов, быть другим, быть лучше. Оно означало не только раскаяние в прегрешениях, но и очищение, второе крещение. С течением времени концепция покаяния в католичестве и православии получила различное толкование. Об этом пишет А. Кураев, связывая покаяние с «перспективой» совершенствования человека, «императивом» его обновления на пути приближения к Богу. Покаяние в православии означает путь к спасению души: «Покайся и храни покаяние в сердце твоём, дабы не отнялось у тебя спасение»; по-иному трактуется покаяние католичеством: «Покайся и забудь о грехах твоего прошлого, ибо Господь обновил тебя, и ты теперь спасен»⁵.

О том же писал философ Н. Ф. Федоров, который связывал православие «с идеей печалования», а западную идею — «с мыслью об оправдании»⁶. Смысл покаяния он видел в молитве о всеобщем спасении. Если Ветхий Завет внушал мысли об утрашении, о наказании, о Страшном суде, то Новый Завет внушал идею «долготерпения Бога, желающего, чтобы все пришли к покаянию и спаслись»⁷. Как пишет С. Семенова, «в идее Апокалипсиса — конца мира и мученического наказания

⁴ Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. С. 31.

⁵ Кураев А. Традиция. Церковь. Человек // Путь. 1992. № 2. С. 198.

⁶ См.: Семенова С. Вера, пришедшая в разум истин (о Н. Ф. Федорове) // Путь. 1992. № 2. С. 215.

⁷ Там же. С. 210.

грешников Федоров усматривал угрозу человечеству. Для Федорова важна православная идея об отпускании грехов Христом на кресте даже разбойнику. Н. Федоров придавал большое значение молитве, которая, по его мысли, «есть проявление всей души, всех ее способностей, чувства и разума ... которая очищает признанных грешниками, отлученных и вообще не святых...»⁸.

В контексте этих идей во многом реализуется и концепция покаяния в «Реквиеме» С. Слонимского. Сочинение является одним из первых масштабных литургических опусов в его в обширном творчестве. Будучи материалистически мыслящим художником, композитор в прошлом обращался к духовной музыке в контексте светских жанров (знаменный распев в опере «Виринея», стихира в опере «Видения Иоанна Грозного», духовные хоралы в Четвертой, Девятой, Десятой симфониях и др.). Были в его творчестве и отдельные примеры обращения к библейским темам («Псалмы Давида», «Песнь Песней», библейские мотивы в опере «Мастер и Маргарита» по роману М. Булгакова). В этих произведениях композитор стремился приблизить библейские сюжеты к светским традициям, воплотить их в стилистике, присущей светским и фольклорным жанрам (речитатив в «Псалмах Давида», свадебный обряд в «Песни Песней» и т. д.).

Совершенно иной путь С. Слонимский избирает в «Реквиеме». Он создает свое произведение в традициях литургического канона католической заупокойной мессы, в своих истоках уходящей к XIV–XVI вв. и развитой впоследствии в новоевропейской культуре XVII–XIX вв. (Г. Бибер, Н. Йоммелли, И. Хассе, В. Моцарт, Ф. Госсек, Л. Керубини, Г. Берлиоз, Дж. Верди, И. Брамс и др.). Важной особенностью старинного реквиема было движение от картинности к «углублению субъективно личной печали, и, наконец, возвышенному катарсису», что проявилось, как отметим далее, и в «Реквиеме» С. Слонимского⁹. Однако его «Реквием», как и сочинения многих его предшественников и современников в XX в., не предназначен для церковной службы и свершения обряда («Военный реквием» Б. Бриттена, «Реквием» Д. Кабалевского, на сл. Р. Рождественского, «Реквием» В. Артемова, посвященный памяти жертв сталинизма, «Реквием» А. Шнитке, «Реквием» Б. Тищенко на сл. А. Ахматовой и др.). Это философское сочинение, в котором для воплощения

идеи покаяния композитор, в целом ориентируясь на каноническую структуру реквиема, свободно выстраивает его драматургию, подчиняя последовательность частей собственной смысловой логике. В результате рождается совершенно особая, оригинальная композиция, состоящая из 14 частей, обрамленная частью «Lacrimosa» («Слезная», № 1, 14). Элементы концентрической формы придают «Реквиему» две наиболее действенные, драматические части — «Dies irae» («День гнева», № 2) и «Kyrie eleison» («Господи, помилуй», № 13), которые связаны по каноническому содержанию с картинами Страшного суда. Центральный раздел «Реквиема» Слонимского составляет контрастное чередование скорбно-печальных и просветленных частей (№ 3 «Requiem aeternam», № 4 «Lux aeterna», № 6 «Agnus dei», № 8 «Domine Jesu», № 9 «Hostias», № 11 «Benedictus», № 12 «Libera me»), а также активно-динамичных, сигнальных (№ 5 «Tuba mirum», № 7 «Rex tremendae majestatis», № 10 «Sanctus»).

Смысловым акцентом в «Реквиеме» сделана часть «Lacrimosa», что, думается, не случайно, и, быть может, «подсказано» гениальной «Lacrimosa» в «Реквиеме» В. А. Моцарта, которая стала потрясающей кульминацией моцартовского шедевра — средоточием «мировой скорби» и страдания. У С. Слонимского помещение «Lacrimosa» в прологе и эпилоге «Реквиема» напрямую связано с воплощением идеи покаяния, смысл которой для него заключен в тихой, одухотворенной молитве и мольбе о прощении, которая действует на душу очищающе, позволяя ей как бы воспарить над бренной суетностью бытия. Нежная, проникновенная тема просто и безыскусно, как песня, звучит сначала у солирующего сопрано на фоне ансамбля духовых. Ее мягкие, плавные интонации напоминают мотив колыбельной. Вокальной теме вторят оркестровые распевы (сначала у духовых, затем у струнных), в которых слышны романсовые «чайковские» аллюзии, придающие музыке трогательно-беззащитный характер. Постепенно, в процессе развития, тема звучит более полнокровно и насыщенно, сначала у женского хора, которому вторят певучие переключки деревянно-духовых, а затем в мощных хоровых унисонах мужских и женских голосов в сопровождении хора струнных. Завершает часть певучее звучание солирующего альтя, тихие распевы которого словно замирают в хоровых «звонах» — эхо и прозрачных «тающих» оркестровых квинтах. В этой части ощутим особый колорит, который можно соотнести с мыслью С. Слонимского о «вечном свете» как некоей непреходящей ценности бытия. «Реквием посвя-

⁸ Семенова С. Указ. соч. С. 222.

⁹ Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л.: ЛГИТМИК, 1980. С. 54.

щен «вечному свету», который дается людям с чистой совестью»¹⁰. Именно образ «Вечного света» композитор связывает с идеей покаяния, считая, что «у каждого человека есть грехи» и «надо их исправлять возможным искуплением».

«Реквием» С. М. Слонимского рожден на пересечении многих музыкальных и общекультурных традиций. Возвращая современного слушателя к истокам канонического жанра реквиема и в целом католической мессы Средневековья и Ренессанса, композитор по-новому воссоздает в музыке черты культуры позднего Ренессанса и барокко (в частности, стилистику оперных арий XVII–XVIII вв.). Так, в части «Agnus dei», напоминающей арии в операх композиторов-флорентийцев, К. Монтеверди («Орфей» и др.) и Г. Пёрселла («Дидона и Эней»), на фоне легких переборов арфы, имитирующей лютню, звучит трогательный мотив солирующего гобоя, с которым в некий дуэт-диалог вступает солирующий тенор. Вся часть выдержана в неоренессансной интонационной манере, в которой одухотворенная, изысканно-узорчатая и слегка по-восточному орнаментированная тема раскрывает возвышенный, устремленный к божественному, идеальному началу художественный образ. В более масштабных, драматических частях «Реквиема» проявляются черты необарокко — связь с ораториями Г. Генделя или «Пассионами» И. С. Баха (части «Dies irae» и «Kyrie eleison», в которых создана тревожная атмосфера, напоминающая человеку о Страшном суде).

Однако неоренессансные и необарочные элементы, содержащиеся в «Реквиеме», вступают в тонкий интонационный диалог с русскими традициями. Особенно ярко это проявляется в лирических частях цикла. Такова, например, проникновенная лирика части «Lux aeterna» (у хора a cappella), мелодика которой основана на мягких, красивых распевах голосов, в которых словно мерцает чистый свет вечности и вечной жизни. В этой «тихой» музыке, как и в «Lacrimosa», в плавных подголосках-переключках мужских и женских голосов много «русского»: здесь возрождается традиция русской подголосочной полифонии (так называемого «ленточного» многоголосия). Тихой молитвенной печалью звучит музыка части «Benedictus» («Благословен»). Молящие интонации у хора на фоне хорала деревянно-духовых звучат по-русски просто и задумчиво. Не случайно и дальнейшее развитие темы (у хора a cappella, вступление голосов «лесенкой») напоминает не западные песнопения, а русское фольклорное многоголосие, звучащее очень тонко и проникновенно. Связи со стилистикой

русской музыки еще более усиливаются в части «Libera me», в которой на фоне «былинных» пассажей арфы звучит распев двух кларнетов, которому вторит глубокий, выразительный голос альты, ведущий основную, по-русски строгую и задумчивую тему (в духе былинных сказов баянов в операх М. Глинки и Н. Римского-Корсакова). Тема близка также сказовым мотивам — речитативам из новгородских сцен в опере «Видения Иоанна Грозного» самого С. Слонимского. Такое органичное сплетение в «Реквиеме» европейских и русских духовных (православных), а также светских традиций вполне отвечает русской национальной природе мышления современного композитора¹¹.

В русле национальных православных традиций осмысливается в «Реквиеме» и концепция покаяния. Этим во многом обусловлен преимущественно камерный, лирический строй произведения, обращенный не столько к типичной для западного сознания идее Страшного суда и Апокалипсиса, сколько к выражению глубоко личного переживания человека в его обращенности к Богу, божественному милосердию и состраданию. Думается, что С. М. Слонимскому близка античная идея о покаянии как втором крещении, которое способствует созиданию человеческой души. В отличие от традиционного западного канона, С. М. Слонимский не выдвигает на передний план тему непреложности смерти, ее неотвратимости. Главное для него — акцентировать мысль о необходимости национального покаяния, которое соотносится им «борьбой за душу России» и русского человека, в чем композитор видит путь выхода из кризиса. Здесь С. Слонимский перекликается с Г. Федотовым, который задавался тем же вопросом — «Какое слово может быть религиозно действительно, может помочь спасительному выходу из кризиса? Только одно: вечное слово о покаянии»¹². Необходимость покаяния Федотов связывал с пробуждением национальной совести, отсутствие которой, по его мысли, является «самым сильным симптомом болезни». О том же размышлял и Е. Трубецкой: «Совесть чувствует, что человеческая природа, поврежденная изнутри, в самом своем корне и источнике может быть спасена только изнутри, а не внешним актом купли или колдовства, который оставляет нетронутым ее греховный корень»¹³. Эти мысли русских философов Серебря-

¹⁰ Интервью С. М. Слонимского на радио «Орфей» от 2 июня 2007 г.

¹¹ Русским культурным истокам «Реквиема» С. Слонимского и его переключкам с замыслом неосуществленного «Реквиема» М. Балакирева на упоминавшемся нами Международном форуме был посвящен интересный доклад доктора искусствоведения Т. Зайцевой.

¹² Федотов Г. П. О национальном покаянии // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: В 2-х т. Т. 2. СПб.: София, 1992. С. 47.

¹³ Трубецкой Е. Смысл жизни // Трубецкой Е. Избр. произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 238.

и ярком сочинении Слонимского–Шемякина, навеянном рассказом Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», в свое время вдохновившим П. И. Чайковского на создание балета «Щелкунчик», эта сказка осмыслена по-новому. По замыслу авторов, в «Волшебном орехе» воссоздана история, предшествовавшая той, что составляет содержание балета П. И. Чайковского. Это рассказ о жестокой принцессе Пирлипат, спасая которую молодой Дроссельмейер превращается в уродливого Щелкунчика. В музыке балета вступают в диалог романтическая музыкально-интонационная поэтика культуры XIX в. (с особой выразительной аурой жанра вальса) и более эксцентричная, подчас жесткая стилистика музыки XX – начала XXI в. Особенно интересно здесь использование в характеристике «мышинного царства» компьютерной музыки, которая своими механистичными ритмами и устрашающими звучаниями передает бездушность мира Зла, вызывая ассоциации с современным технократичным, насыщенным урбанистическими реалиями миром, угрожающим подлинной духовности и душевности. Оригинально и оркестрово изобретательно в балете представлена стихия шутовства и карнавальности, ярко представленная в оригинальных, необычных костюмах и в общем художественном оформлении М. Шемякина, а также в хореографии. В «Волшебном орехе» этот карнавально-смеховой мир ярко запечатлен в сценах «Шутовской танец и полька» и «Вакханалия в царстве веселья». Лирическая атмосфера балета тонко и поэтично воссоздана в сценах молодого Дроссельмейера и Принцессы Пирлипат (в теме любви юноши к принцессе). «Волшебный орех», являясь примером неоромантизма в творчестве С. М. Слонимского, стал новаторским произведением в искусстве балета, по своим художественным достоинствам не уступающим западной и отечественной балетной классике.

Идея романтического дуализма реального и идеального миров художественно убедительно раскрыта еще в одном значительном сочинении С. Слонимского — в Двадцать первой симфонии «Из “Фауста” Гете» (2009), созданной под впечатлением сценария к фильму А. Сокурова «Фауст»²⁰. Темы «личность и власть», «художник и власть» являясь сквозными в творчестве С. М. Слонимского, масштабней и глубже всего раскрываются в операх «Виринея» (1965–1967), «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Видения Ио-

благородство». В 2004 г. композитор создал двухактный вариант, а балет получил новое название.

²⁰ Фильм «Фауст» является финальной частью кинотетралогии о властителях — Ленине, Гитлере и Хирохито (фильм о последнем удостоен премии «Золотого льва» на венецианском кинофестивале 2011 г.).

анна Грозного» (1993–1995) и «Антигона» (2006)²¹. В Двадцать первой симфонии композитор, опираясь на концепцию Гёте, дает свой взгляд на эту проблему, приобретающую особую актуальность в XX и начале XXI в. в связи с научно-техническим прогрессом и развитием информационно-компьютерных технологий, с одной стороны, дающих человеку своего рода «власть над миром», с другой стороны, разрушающих его как цельную личность. В концепции симфонии раскрывается внутренняя борьба личности, наделенной фаустовской душой и устремленной к поиску истины и к идеалу, с «мефистофелевским», дьявольским началом в себе и в мире. Такой замысел обусловил трехчастную структуру симфонического цикла с подзаголовками: 1-я часть — «Фауст», 2-я часть — «Песня Маргариты», 3-я часть — «Вальпургиева ночь». В своей интерпретации Гете мастер вновь сталкивает романтический идеальный мир и мир культуры XXI в. Романтическое проявляется в Двадцать первой симфонии в акценте в первых двух частях на мучительных переживаниях человека, его психологически напряженном поиске точки духовной опоры. В первой части с огромной художественной силой раскрываются муки и страдания гётевского героя, ищущего и не находящего себе пристанища в этом трагическом мире. Как отмечает композитор, «центральный герой это мечущийся, ищущий и совершающий преступления — вольные и невольные, попадающий под власть дьявола, но стремящийся к свету, к идеалу человек»²². Тема Фауста, построенная на интонации вопроса, в печальных переключках солирующих фагота, кларнета и флейты первоначально звучит тихо, сумрачно, раздумчиво. В процессе ее развития в музыке раскрываются контрастные метаморфозы образа. Тема звучит то уверенно провозглашающе у струнных в сопровождении фигураций духовых, то порывисто и страстно в трепетно-проникновенных распевах струнных, то жестко-трагично в смертоносно-дьявольских сонористических потоках, готовящих ее кульминационное проведение у меди, где в тритоновом диссонансе утверждается неразрешимость противоречий, мучающих «фаустовскую душу».

Сферу «романтически идеального» в симфонии представляет трепетный, лирический образ, изумительно проникновенно и глубоко воплощенный в Песне Маргариты (2-я часть). Песня написана в жанре романтической баллады на слова

²¹ Впервые ораториальную оперу «Антигона» в 2008 г. в зале Академической капеллы Санкт-Петербурга поставил А. Сокуров, с которым композитора связывают тесные творческие и дружеские отношения.

²² См.: Интервью С. Слонимского А. Соллертинской. URL: <http://www.remusik.org>

Гёте (на немецком языке) для меццо-сопрано. Как поясняет композитор, «покинутая Гретхен предстает в глубокой печали и одиночестве, в порывах к счастью и воспоминаниях накануне страшного земного конца». По мысли композитора, Маргарита — «символ “вечно Женственного”, возвышающего душу человека и ведущего его к истине и бессмертию»²³. Вторая часть по своей драматургии напоминает развернутую оперную моносцену, в которой во всей глубине раскрывается драма женской души. Образно-смысловое и интонационно-тематическое развитие в этой части идет по нарастающей: от теплой, певучей кантилены струнных во вступлении и строгой сдержанной лирики самой песни, выразительно звучащей в матовом тембре меццо-сопрано — к более взволнованной, речевой мелодике и развернутой симфонической кульминации, передающей всю силу и экспрессию чувств Маргариты, словно воспроизводящую в жестких устрашающе-неумолимых ударах оркестра ее страшную казнь. В заключительном проведении тема песни Маргариты звучит безысходно и отрешенно, как отпевание. В Песне Маргариты слышны тонкие аллюзии романтической музыки XIX в., искусно инкрустированные средневеково-ренессансной стилистикой (особенно в ансамбле солирующих гобоя и кларнета). Эта одухотворенная тема — типично «слонимская», с излюбленной им «мерцающей» терцией, на миг высветляющей общий сумрачный колорит, в ней угадываются также отдаленные ненавязчивые связи с изысканной лирикой «Песен трубадуров», темами Марии в опере «Мария Стюарт», лирическим тематизмом 2-й части Четвертой симфонии и другими сочинениями.

Резким контрастом романтически-идеальному миру является музыка «Вальпургиевой ночи» (3-я часть), которая, по словам композитора, «обнажает мекфистофельское в Фаусте» и становится трагической кульминацией всей симфонии. Эта картина шабаша с ее бесовскими посвистами и бешеным темпоритмом, далека от завораживающей красоты знаменитой «Вальпургиевой ночи» в опере Ш. Гуно «Фауст». Здесь, на наш взгляд, сконцентрирована и воплощена непомерно разгуливающая стихия Зла, которую можно ассоциировать со сценой пышного пира сатаны у Гёте, призванного, по словам А. Шёне, «наглядно отобразить притязания сил зла на господство в мире»²⁴. В этой части симфонии воссоздается картина, типичная для современного мира — с его жестокостью, цинизмом, попранием высоких нравственных ценностей.

²³ Там же.

²⁴ Цит. по: Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество: В 2-х т. Т. 2. Итог жизни. М.: Радуга, 1987. С. 361.

Основная тема «Вальпургиевой ночи», звучащая у меди на нагнетающе-активных интонациях, воспринимается здесь как символ насилия и агрессии, растаптывающих человека. В устрашающем потоке демонической пляски смерти и музыкальная тема Фауста, провозглашаемая медью в финале, звучит как суровый приговор реальности, в которой нет места Добrote, Свету и Чистоте²⁵.

В такой концепции симфония С. М. Слонимского оказывается созвучной идеям фильма А. Сокурова, у которого Фауст вопреки всем козням и пронкам Мекфистофеля сумел побороть «мекфистофельское» в себе, расправился с этим исчадием ада и сохранил в себе дух первооткрывателя, который в финале фильма в своем вечном и неистребимом поиске истины устремляется в просторы Вселенной, «дальше». А голос «божественной», с ликом Мадонны, Маргариты словно благословляет его на этом пути.

Однако у Слонимского и финал и концепция всей симфонии жестче и трагичней, ибо вызывает к необходимости понимания, что в век мощного и небывалого технического прогресса, культивации рационализма и механистичности происходит утрата истинной душевности и гуманизма, что ставит под угрозу само существование человека и человечества. Вспомним и строки Гёте, в которых прозревающий Фауст восклицает: «О, если бы с природой наравне / Быть человеком, человеком мне!»²⁶. «Фаустовская» симфония С. М. Слонимского стала одним из его вершинных достижений в области симфонизма и знаменует значительный вклад в музыкальную фаустиану (наряду с сочинениями Ф. Листа, Г. Берлиоза, А. Шнитке и других композиторов XIX–XX вв.).

Еще одним необычайно интересным симфоническим опусом С. Слонимского является Тридцатая симфония (2010), премьера которой состоялась в недавнем масштабном Авторском концерте (8 апреля 2012 г., Большой зал Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича, дирижер В. Альтшулер). В этом сочинении С. Слонимский развивает излюбленную им неофольклорную линию своего творчества, которую начали знаменитые, ставшие теперь классикой XX в. «Песни вольницы» (1959) для меццо-сопрано, баритона и фортепиано, Концерт-буфф для камерного оркестра, опера «Виринея» (по повести

²⁵ Премьера Двадцать первой симфонии С. Слонимского состоялась 17 января 2010 г. в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля «Новые горизонты» (дирижер В. Гергиев, солистка О. Петрова). В художественной интерпретации симфонии исполнителям удалось в полной мере передать сущность концепции композитора, раскрыть всю мощь, духовную силу и красоту его музыки.

²⁶ Гете И.-В. Фауст. М.: Худ. лит., 1960. С. 549.

Л. Сейфуллиной, 1965–1967). В дальнейшем не-офольклорную линию продолжили хоровые опусы 1970-х гг. (четыре хора памяти М. А. Никитиной, две русские песни и др.), «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра (1988), Девятая симфония (1987), опера «Видения Иоанна Грозного» (1993–1995) и другие сочинения. В новой симфонии композитор обращается к древнерусским фольклорным традициям былинного эпоса (1-я часть — «Былина»), протяжной лирической песенности (2-я часть — «Протяжная») и плясовой танцевальности (3-я часть — «Плясовая»). При всей внешней простоте и лаконизме этой симфонии, которая длится всего 18 минут, замысел ее очень глубок и серьезен, ибо обращает слушателя к музыкальным реалиям культуры Древней Руси, казалось бы, давно утратившим свою актуальность в современном мире, наполненном шумными, крикливыми звуками суетной, торопливой повседневности, в которой подчас нет времени остановиться, задуматься, прислушаться к чему-то важному в своей душе и душах других людей. Мир массовой культуры, шоу-бизнеса и шоу-индустрии, ориентированный в музыке на усредненный уровень восприятия и потребления, примитивные «сюжеты» и упрощенные интонации и ритмы подчас не дают человеку возможности погрузиться в глубинные пласты национальной культуры, ощутить связь времен, свою национальную идентичность, причастность к корневым традициям, преемственности поколений и культурной памяти. Именно «разрыв» времен в отечественной культуре силой своего искусства и пытается преодолеть С. М. Слонимский, вступая в диалог с культурой далекого прошлого, с богатейшими пластами русского фольклора, который он знает глубоко и основательно²⁷.

Музыка Тридцатой симфонии словно погружает слушателя в атмосферу седой древности. В первой части сурово и тяжеловесно звучит былинная «раскачивающаяся» тема у солирующих тромбона и тубы, которой отвечает раздумчивый лирический распев кларнетов и валторны. В дальнейшем развитии в ансамбль духовых инструментов включаются струнные, которые ведут сдержанную выразительную тему, напоминающую церковные песнопения. Контрастное чередование духовых и струнных постепенно приводит к тревожной, драматической кульминации, с повисающим в тишине

²⁷ С молодости композитор часто бывал в фольклорных экспедициях, общался с народными исполнителями, записывал редкие песни и духовные песнопения. Деятельность С. М. Слонимского как собирателя русского фольклора северных регионов России и автора записей примеров духовных песнопений высоко оценили на отмеченном нами юбилейном Международном форуме ученые-фольклористы Г. Лобкова, Е. Иготти, Т. Молчанова.

звуком колокола, словно взывающего к совести человеческой. Исповедальность эмоционального тона «Былины», продолжает и усиливает музыка «Протяжной песни» (во 2-й части), где задушевно и проникновенно поет душа русского человека, тонко чувствующая, любящая Россию, болеющая ее болями и страдающая ее муками. В одухотворенной музыке этой части тонко и искусно воссозданы черты русской протяжной песенности (квинтовые распевы, трихордные попевок, широкое долгое «дыхание» в мелодическом развитии и др.), осмысленные в чисто «слонимской», узнаваемой по нескольким звукам лексике, вызывающей в памяти музыку других его сочинений (Четвертая и Девятая симфонии, опера «Видения Иоанна Грозного» и др.). Очень интересен и тембрально выразителен инструментарий: дуэты гобоя и кларнетов; ансамбли деревянно-духовых; задумчивые потаенные соло фагота; выразительные сопоставления наигрышей духовых и более плотного массива струнных, ведущих основную тему, и др. Психологическим центром «Протяжной» становится кульминация, построенная на «аккордах оцепенения», словно замирающих, подобно остановившемуся времени, которым «отвечают» плачевые «вздохи» флейты. Тихим «эхо» вторят им звуки солирующих кларнета и гобоя, истаявая в заключительном аккорде. Финал симфонии («Плясовая») перемещает слушателя в атмосферу яркой танцевальности и праздничности. Весело звучит у балалайки в сопровождении ложек знакомый плясовой мотив, напоминающий народную песню «А мы просо сеяли, сеяли», хотя квартовое изложение придает теме более терпкий и задиристый характер. В развитии темы С. М. Слонимский как всегда проявляет блестящее оркестровое мастерство и тембральное остроумие, воссоздавая яркий, скоморошье-наигрышный колорит народной танцевальной стихии. Однако в заключении общее настроение вновь возвращается к серьезности 1-й части, суровой хоральности, которая приводит к драматически-напряженному, аскетично-архаическому звучанию в финале былинной темы у меди в сопровождении шелестящих фигураций и длительных трелей у струнных. В конце симфонии вновь звучит первоначальная плясовая тема, но уже в преображенном виде, в характере былинного распева у медных духовых как провозглашение некой непреложной истины, нравственного закона, носителем которого является для русского человека народная культура. Тридцатая симфония С. М. Слонимского, как и многие другие его симфонические опусы 2000-х гг., художественно убедительно раскрывает и понимание композитором сущности симфонического

жанра как «музыкального дневника» художника «о нашем страшном времени»²⁸.

Таким образом, представленные сочинения С. М. Слонимского XXI в. доказывают значимость неоренессансных и необарочных, неоромантических и неофольклорных тенденций в его творчестве, которые выявляют богатейшие возможности и перспективы творческого диалога и полилога этих культур, осуществляемого внутри его музыкального мира. Такая поистине универсально всеобъемлющая диалоговость его культурного бытия приводит в результате к глубокому, по-русски самобытному, ярко новаторскому художественному осмыслению высочайших достижений прошлого, которые выдающийся мастер, говоря словами О. Мандельштама, «оборачивает к современности» и «подает» через призму актуальных про-

блем XXI в. Философские концепции сочинений С. М. Слонимского выражают его равнодушное, взволнованное отношение к судьбе современной России. В одном из интервью композитор говорил, что у России есть два пути: путь Апокалипсический и путь «нового Ренессанса». Первый путь ведет к гибели России, путь «нового Ренессанса» — к обновлению и жизни традиций прошлого в условиях развития и совершенствования человека и человечности²⁹. В движении к «новому Ренессансу» композитор видит главный смысл музыкального творчества и высокой духовной и нравственной миссии композитора в современной культуре: «Во благо творчеству непротивление добру, его активная поддержка, помощь слабому, угнетаемому и решительное сопротивление злой силе, неподчинение ей»³⁰.

Список литературы:

1. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. С. 30–39.
2. Губайдулина С. К 70-летию Сергея Михайловича Слонимского // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. С. 84–86.
3. Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003. 408 с.
4. Международный форум: «От русского “Серебряного века” к “Новому Ренессансу” (4–7 апреля 2012 г.). К 80-летию Сергея Михайловича Слонимского: Научно-информационное издание. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 118 с.
5. Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество: В 2-х т. Т. 2. Итог жизни. М.: Радуга, 1987. С. 344–370.
6. Кураев А. Традиция. Церковь. Человек // Путь. 1992. № 2. С. 183–201.
7. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных жанров) // Жанрово-стилевые тенденции классической и современной музыки. Л.: ЛГИТМИК, 1980. С. 52–70.
8. Ручьевская Е. Сочинение из верхнего ряда (С. Слонимский. Реквием) // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 19–28.
9. Семенова С. Вера, пришедшая в разум истин (о Н. Ф. Федорове) // Путь. 1992. № 2. С. 202–247.
10. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
11. Слонимский С. О композиторском ремесле // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 1–8.
12. Трубецкой Е. Смыслы жизни // Трубецкой Е. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 17–325.
13. Федотов Г. О национальном покаянии // Федотов Г. Судьба и грехи России: В 2-х т. Т. 2. СПб.: София, 1992. С. 41–49.

References (transliteration):

1. Grigor'eva G. Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya // Teoriya sovremennoy kompozitsii. M.: Muzyka, 2007. S. 30–39.
2. Gubaydulina S. K 70-letiyu Sergeya Mikhaylovicha Slonimskogo // Vol'nye mysli. K yubileyu Sergeya Slonimskogo. SPb.: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2003. S. 84–86.
3. Devyatova O. Khudozhestvennyy universum kompozitora Sergeya Ionimskogo. Opyt kul'turologicheskogo

²⁸ Слонимский С. Интервью А. Соллертинской. URL: <http://www.re.musik.org>.

²⁹ Слонимский С. Интервью на радио «Орфей» от 2 июня 2007 г.

³⁰ Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 8.

- issledovaniya. Ekaterinburg: Izd-vo Ural.gos.un-ta, 2003. 408 s.
4. Mezhdunarodnyy forum: «Ot russkogo “Serebryanogo veka” k “Novomu Renessansu” (4–7 aprelya 2012 g.). K 80-letiyu Sergeya Mikhaylovicha Slonimskogo: Nauchno - informatsionnoe izdanie. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2012. 118 s.
 5. Konradi K. O. Gete. Zhizn' i tvorchestvo: V 2 t. T. 2. Itog zhizni. M.: Raduga, 1987. S. 344–370.
 6. Kuraev A. Traditsiya. Tserkov'. Chelovek // Put'. 1992. № 2. S. 183–201.
 7. Mokhova N. Rekviev poslevoennykh let (k probleme vozrozhdeniya starinnykh zhanrov) // Zhanrovo-stilevye tendentsii klassicheskoy i sovremennoy muzyki. L.: LGITMK, 1980. S. 52–70.
 8. Ruch'evskaya E. Sochinenie iz verkhnego ryada (S. Slonimskiy. Rekviev) // Muzykal'naya akademiya. 2006. № 2. S.19–28.
 9. Semenova S. Vera, prishedshaya v razum istin (o N. F. Fedorove) // Put'. 1992. № 2. S. 202–247.
 10. Slonimskiy S. Burleski, elegii, diframby v prezrennoy proze. SPb.: Kompozitor, 2000. 152 s.
 11. Slonimskiy S. O kompozitorskom remesle // Muzykal'naya akademiya. 2007. № 1. S. 1–8.
 12. Trubetskoy E. Smysly zhizni // Trubetskoy E. Izbrannye proizvedeniya. Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. S. 17–325.
 13. Fedotov G. O natsional'nom pokayanii // Fedotov G. Sud'ba i grekhi Rossii. V 2 t. T. 2. SPb.: Sofiya, 1992. S. 41–49.