МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КРАСНОЯРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Л.В. ГАВРИЛОВА

Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского

(парадигмы метатекста)

Красноярск 2002

ББК 85.313 (2 Рос) 6
85.317.413 (2 Рос) 6
Г 12

Л.В. Гаврилова
Г 12. Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского (парадигмы метатекста). Исследование. Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2002. 260 с.

В книге рассматривается одно из значительных явлений в области отечественной музыкально-театральной практики – оперное творчество санкт-петербургского композитора С.М. Слонимского.

Печатается на основании решения диссертационного совета Д 210.018.01 Санкт-Петербургской консерватории о рекомендации к публикации.

© Красноярская государственная академия музыки и театра, 2002
© Л.В. Гаврилова, 2002

От автора

Предлагаемое исследование является результатом многолетнего изучения оперного творчества Сергея Михайловича Слонимского. Начало ему было положено в августе 1980 года в одной из первых личных бесед с композитором в Репино – в этот день Сергей Михайлович поставил точку в оркестровой партитуре своей третьей оперы «Мария Стюарт». Особое творческое состояние художника, завершившего одно из этапных в своей жизни сочинений (напомню, что после гонений на «Мастера и Маргариту» создание новой оперы потребовало немало мужества и сил), невольно передалось и мне, послужив, тем самым, мощным исследовательским импульсом, не ослабевающим в последующие два десятилетия.

За эти годы общение и лично с Сергеем Михайловичем Слонимским, и, главным образом, с его оперными сочинениями обусловило появление многочисленных наблюдений, связанных с художественными открытиями и творческими исканиями композитора. Они нашли своё воплощение в предлагаемом исследовании.

Эта книга - дань восхищения могучим талантом композитора-драматурга и преклонения перед его самобытной творческой индивидуальностью.

Особую благодарность хочется выразить моему Учителю – Ларисе Георгиевне Данько, которая все годы, начиная со студенческой скамьи, была рядом - со своим научным опытом, мудрыми советами, рекомендациями, стремлением помочь, оказать поддержку.

Эта книга - выражение глубокой признательности удивительному учёному и человеку с большим сердцем – Л.Г. Данько.

Не могу не сказать искреннее спасибо Михаилу Александровичу Аркадьеву, общение с которым породило ряд творческих идей, положенных в основу настоящего исследования.

И, наконец, эта книга – дань памяти моего отца – талантливого художника Аверина Владимира Ильича, чьё творческое влияние до сих пор сказывается в моей судьбе.

Содержание

Пролог

Введение в методологию …….…….. 3 - 13

Увертюра

Введение в мир театральных концепций Слонимского …….. 14 - 25

Часть первая

Жанровые парадигмы опер Слонимского …….…… 26 - 45

Образно-сюжетные парадигмы интертекста……. 46 - 80

Часть вторая

Парадигмы композиционного пространства …….…… 81 - 131

Часть третья

Особенности образно-интонационной драматургии

оперы «Гамлет» …….…….. 132 - 170

Образно-интонационная драматургия оперы «Видения Иоанна Грозного»

1. Тематическая сфера Иоанна Грозного……. 171 - 191
2. Литургический композиционный план ……... 192 - 203
3. Мифологический композиционный план …….. 204 - 211
4. Скоморошья сфера ……... 212 - 222

Некоторые выводы ……. 223 - 228

Парадигмы тональной драматургии опер ……..……. 229 - 235

Заключение……. 236 - 241

Эпилог……. 242 - 246

Список цитируемой литературы …….. . 247 – 259

П Р О Л О Г
(Введение в методологию)

Интенсивность и неоднозначность историко-политических и социально-экономических преобразований, переживаемых Россией на протяжении последних десятилетий, предопределила многосложность и многоликость художественно-стилевых процессов, происходящих в отечественной музыке. Столь же неоднозначно и оперное искусство, чутко реагирующее на сейсмически неустойчивую ситуацию в современном обществе и в художественном творчестве.

В ряду композиторов, развивающих в последней трети XX столетия традиции оперной классики (Р. Щедрин, А. Петров, Ю. Буцко, Э. Денисов, Н. Каретников, В. Кобекин), одно из ведущих мест принадлежит Сергею Слонимскому. На протяжении вот уже более трёх десятилетий композитор создаёт творения, которые вписывают яркие страницы в многовековую историю оперы, доказывая, вопреки пессимистическим прогнозам, творческую жизнеспособность жанра. Внутренняя природа творческой личности Слонимского, индивидуальность его композиторского дарования в сфере музыкального театра реализуются наиболее полно и многогранно.

Будучи достаточно уникальным и самобытным явлением, оперное творчество Слонимского неоднократно привлекало внимание исследователей. Правда, в большей степени это касается опер, созданных в 60-80-е годы. Им посвящены главы в монографиях А. Милки, М. Рыцаревой, диссертация Е. Волховской, статьи Л. Данько, А. Климовицкого, В. Смирнова, В. Холоповой, М. Нестьевой, А. Баевой, О. Девятовой, достаточно многочисленные публикации в журналах и в прессе. Оперные сочинения 90-х годов не являлись ещё предметом специального изучения. Два очерка в цикле монографических лекций О. Девятовой (62) в виду своей краткости не могут претендовать на исчерпывающую глубину наблюдений над новыми партитурами композитора.

Опыт исследования феномена оперного театра Сергея Слонимского как целостного явления современной композиторской практики в отечественном музыкознании пока представлен статьёй А. Климовицкого (84). Однако она ограничена хронологическими рамками первых трёх оперных партитур. Материал Т. Зайцевой в «Музыкальной академии» (75) лишь прикасается к этой теме, заостряя её проблемный смысл. Между тем значительная активизация композиторского интереса к оперному жанру в последнее время, наличие в творческом портфеле семи оперных партитур, созданных на протяжении более трёх десятилетий, ставят вопрос о необходимости изучения не только каждой новой театральной партитуры Слонимского, но и выявления общей направленности эволюции оперного жанра в творчестве композитора. Более того, возникает потребность в осмыслении основополагающих драматургических принципов театра Слонимского. Отсутствие «полнометражной» исторической дистанции (выражение Е. Долинской, 80, с.7) вносит свои сложности, но отнюдь не лишает проблему актуальности.

Все вышеперечисленные обстоятельства объясняют научный интерес автора настоящей книги к данной теме.

Смелость и новизна художественных идей, яркая стилевая самобытность творческого подчерка Слонимского предопределили поиск адекватной исследовательской методологии, лежащей на стыке научных дисциплин. Подобный синтез в современном искусствознании стал обретать заметное влияние. Ибо интеграция научных методов открывает новые подходы к изучению тех или иных явлений искусства, значительно расширяет сферу представлений о возможностях комплексного искусствоведческого анализа. Наиболее плодотворными, на наш взгляд, сегодня являются попытки соединения традиционных методов историко-теоретического музыкознания с приёмами литературоведческого анализа. О перспективности подобного рода исследований свидетельствуют ряд работ музыковедов, появившихся в течение последних лет.

Своеобразным обобщением накопленного в этом направлении опыта можно считать книгу М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» (9). Опираясь на разработки проблем художественного текста в науках семиотико-лингвистического цикла и прежде всего в работах французского исследователя Ролана Барта, учёный обосновывает понятие музыкального текста. Исследуя его онтологические особенности, М. Арановский намечает новые подходы к изучению произведений музыкального искусства. Полученные результаты и наблюдения представляются весьма интересными, открывающими оригинальный вектор исследования и требующими дальнейшей разработки. Этим определяется исходная методологическая идея предлагаемой работы. В ней предпринята попытка применения научного опыта М. Арановского и Р. Барта, а также других музыковедов (Л. Акопяна, А. Климовицкого, М. Аркадьева, Л. Дьячковой) и литературоведов (Ю. Лотмана, М. Бахтина, А. Жолковского, Б. Гаспарова) в изучении оперного творчества Сергея Слонимского.

Понимая каждое сочинение в качестве музыкального текста, представляющего собой «поле методологических операций» (24, с.415), одной из наиболее важных идей видится тезис Ролана Барта о необходимости сопряжения в исследовании текста двух ракурсов: первый связан с изучением собственно текста, как некоего замкнутого, самодостаточного явления, обладающего присущей ему внутренней структурной организацией; второй, напротив, акцентирует разомкнутость текста в межтекстовое пространство, определяя необходимость изучения текста в его взаимосвязях с другими текстами. Важность последнего обстоятельства исследователь акцентирует особо: «Основу текста составляют не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его *выход* в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу *интертекстуальности* [выделено мною, Л.Г.]» (24, с.428).

Проблема *интертекстуальности* в современном литературоведении успешно разрабатывается Р. Бартом, Ю. Крыстевой, М. Риффатерром, М.Л.

Гаспаровым и Б.М. Гаспаровым, А. Жолковским, развивающими идеи Р. Якобсона, В. Шкловского, М. Бахтина, Ю. Лотмана, К. Тарановского, Б. Успенского.

Художественный «текст представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В этом своём качестве любой текст - будь то произведение «вечной» ценности или мимолётная реплика в разговоре - вбирает в себя и отражает в себе ... множество ассоциаций с другими текстами: ассоциаций явных и смутных, близких и отдалённых, общепонятных и эзотерических, понятийных и образных, относящихся ко всему тексту или отдельным деталям» (46, с.275). По выражению Барта, текст «бесконечно открыт в бесконечность» (24, с.425), он проницаем, разомкнут для бесконечного множества межтекстовых ассоциативных связей, втягивающих наше сознание в обширный фонд культурной памяти. Подобный метод анализа реминисцентной и аллюзионной фактуры текста, позволяющий рассматривать текст в качестве «аккумулятора открытого и текучего континуума культурного опыта и культурной памяти» (46, с.276-277), представляется сегодня весьма актуальным. Опыт его применения в музыкознании пока не столь обширен, но достаточно убедителен и интересен по результатам: назовём уже упоминавшееся исследование М. Арановского (9), работу Л. Акопяна (5), диссертацию О. Спорыхиной (153), статьи А. Климовицкого (84), М. Аркадьева (13), Л. Дьячковой (73), Т. Ильиной (79).

Нельзя не согласиться с Арановским, который считает, что в отличие от литературы, интертекстуальность в музыке «носит *всеобщий* характер, она *универсальна*, даже кодифицирована и лежит в основе жанрового канона» (9, с.64). К последнему обстоятельству мы ещё вернёмся. Сейчас же обратим внимание на другой важный тезис исследователя: «Интертекстуальность правомерно рассматривать как *коммуникацию между объектами искусства*… Устанавливая между собой связи, тексты тем самым оказывают влияние на общую линию развития искусства, во многом определяя его направление. Это влияние идёт *изнутри* самого искусства и осуществляется на основе

имманентных ему механизмов. Поэтому интертекстуальность выступает фактически как *механизм самодвижения искусства*» (9, с.65).

Учитывая современную ситуацию, которая отличается максимальным расширением культурного контекста художественных идей, их историко-географических горизонтов, апеллированием к сознанию просвещённого слушателя, актуализацией его семантического опыта, интертекстуальные взаимодействия осуществляются в колоссальном по широте и глубине художественном пространстве. Причём, можно выделить как объективные, лежащие на поверхности, доступные для обычного восприятия ассоциативные ряды, так и скрытые, являющиеся плодом интуитивного авторского ассоциативного процесса.

Обнаружение широкого культурно-исторического спектра интертекстуальных связей в музыкально-сценическом произведении представляется весьма интересной научной задачей, хотя и отнюдь не лёгкой. Если в литературоведении интертекстуальные анализы тех или иных художественных явлений уже обрели конкретные формы и апробировали определённые приёмы, то в опероведении подобный подход пока ещё является экспериментальным. Но, повторяем, на наш взгляд, он представляется не только актуальным, но плодотворным и перспективным, ибо позволяет выявить *многосмысленность* (Р. Барт) художественного произведения.

Необходимо отметить некоторую долю субьективности, которая безусловно свойственна интертекстуальному методу (как, впрочем, и другим методам, применяемым в искусствознании). Напомним на первый взгляд парадоксальную, но весьма верную мысль Р. Барта о том, что множественность межтекстовых ассоциаций «фокусируется в определённой точке, которой является не автор, … а читатель» (24, с.390) - под последним будем понимать – исследователь. В конечном итоге именно художественно-исторический опыт исследователя будет определять реалии интертектуальности. Это предъявляет весьма высокие требования к научным исследованиям подобного рода. Поэтому ещё раз подчеркнём, что данная работа являет лишь попытку

применения литературоведческого метода интертекстуального анализа в отношении оперных сочинений Слонимского и отнюдь не претендуют на исчерпывающие и единственно
возможные выводы и результаты наблюдений в этом плане.

Любопытны, однако, не только взаимосвязи каждой оперной партитуры, созданной композитором, с огромным художественным пространством бесконечного интертекстуального космоса, но и межтекстовые взаимосвязи между собственно партитурами Слонимского. В этом плане представляется возможным применение в настоящем исследовании ещё одной идеи Ролана Барта, согласно которой «все тексты как результаты процесса письма образуют единый большой текст» (24, с.75), где каждый «малый» текст является продолжением всех ему предшествующих. Кстати, это перекликается и с мыслью Лотмана о возможности объединения текстов в некий единый текст при наличии идейно-художественной общности между ними, высказанной в его исследовании «Структура художественного текста» (96). Затрагивая этот вопрос в своей работе, М. Арановский предлагает ввести термин *метатекст*, замещающий бартовский *большой Текст*. Думается, данный термин является достаточно универсальным, поэтому в нашей книге мы будем использовать многоуровневость его значений. Под метатекстом Арановский, вслед за Бартом, понимает совокупность всех музыкальных текстов, созданных человечеством. Однако, исходя из исследовательских задач, границы художественного пространства, в рамках которого целесообразно рассматривать проблему единства музыкальных текстов, на наш взгляд, можно определять и пределами конкретной эпохи, конкретного жанра, творчества композитора и т.д.

Каждая оперная партитура представляет собой *малый текст*. Взаимоотношения между малыми текстами подчиняются определённой логике взаимосвязей - эквивалентностей, что позволяет встраивать их в пространство единого художественного текста. Следовательно, в отношении оперных партитур С. Слонимского вполне обоснованно можно применить понятие *метатекста*, подразумевая под этим некое единство художественных текстов,

созданных композитором в рамках конкретного жанра. Тем самым, художественное пространство конкретного текста предстаёт как своеобразный диалог автора с самим собой, включённый в русло его собственной творческой эволюции, а также в широкий историко-культурный контекст.

Логика взаимосвязей малых текстов в пределах большого Текста у Барта объясняется как *продолжение*, где каждый малый оказывается продолжением всех ему предшествующих. Арановский вполне обоснованно говорит о необходимости корректного применения бартовских понятий в отношении музыкальных текстов и предлагает определить логику взаимосвязей как *повторение:*

«Музыкальные тексты (и произведения), на наш взгляд, не продолжают, а *повторяют* друг друга. Но повторяется не предыдущее произведение, не предшествующий текст, а некий *единый* для всех них *паттерн…* Все музыкальные тексты не выстраиваются в последовательность страниц некой «единой партитуры», а как бы *накладываются* друг на друга. И если литературные тексты образуют горизонтальную (временную) последовательность, то музыкальные – вертикальную, парадигматическую структуру, где каждый новый текст эквивалентен (по определённым признакам) предшествующим» (9, с.77).

Итак, по Арановскому музыкальные тексты повторяют друг друга и «как бы накладываются друг на друга», в то же время они ориентированы на некий образец, паттерн. Что понимается под паттерном? Условность и определённая метафизичность понятия, употребляемого Арановским, очевидна. В связи с чем попытаемся внести некоторые уточнения.

По всей вероятности, эквивалентность по определённым признакам в большей степени соответствует категории жанра. Подтверждением тому являются более ранние статьи исследователя, посвящённые этой теме. В самом общем смысле жанр отражает «способ существования произведения» (11, с.9), его «конкретно-историческое состояние» (154, с. 45). Структуру жанра образует набор стабильных признаков, составляющих «генетический код» жанра.

Совокупность связанных между собой коренных признаков «передаётся от одного поколения произведений к другому, позволяя каждый раз возобновлять, возрождать произведение определённого типа» (11, с.7) В то же время, каждая эпоха открывает в жанре какие-то новые, ранее не замечаемые или мало проявляющиеся стороны.

Не правда ли, эти положения весьма перекликаются с идеей единого паттерна, где «задача автора состоит в том, чтобы наилучшим образом реализовать его предписания» (9, с.76). В то же время, утверждение Арановского, что литературные тексты выстраиваются в горизонтальную последовательность, а музыкальные – в вертикальную, вероятно, несколько однозначно. Думается, жанровая парадигма обладает направленностью не только к определённому «генетическому коду», но и отражает поступательный эволюционный процесс развития жанра. Иными словами, конкретное историческое состояние музыкального текста (с точки зрения его жанровой структуры) образуется на пересечении глубинной вертикали с горизонтальным развёртыванием. Именно векторная разнонаправленность, на наш взгляд, образует то необходимое поле напряжённости, которое обеспечивает *механизм самодвижения жанра*[1]: преобладание вертикального соответствия означает период подчинённости жанровому канону и следование определённой традиции; напротив, интенсивность эволюционных процессов, активность нарушений и преобразований жанрового архетипа свидетельствуют о господстве движения по горизонтали.

Попытаться определить подобный механизм самодвижения в рамках творчества С. Слонимского представляется весьма увлекательной задачей, ибо выявит новый взгляд на специфику оперного жанра в его творчестве. В то же время, своеобразие процессов в жанровой сфере современного композиторского творчества - стремление к максимальной жанровой индивидуализации, усложняет ситуацию. Поиски путей решения данной

[1] В принципе, этот механизм полностью повторяет описанный Арановским (9, с.65) механизм самодвижения искусства, правда в связи с проблемой *интертектуальности*.

проблемы предопределили обращение к ряду работ, посвящённых истории, теории и практике театрального искусства. Если рассматривать оперный жанр исходя из его принадлежности к драматическому роду, то можно исследовать жанровые особенности опер Слонимского с позиций теории драмы – прежде всего «Поэтики» Аристотеля. Установление взаимосвязи с основополагающими жанрами драматического рода позволит выявить жанровые парадигмы опер Слонимского и тем самым подтвердить правомерность главного тезиса исследования о существования метатекста, иначе супердрамы композитора.

Взаимодействие с генетическим кодом жанра – лишь один из аспектов взаимодействий между музыкальными текстами. Используя типологию А. Жолковского (74), выделим следующие типы связей, возникающих между конкретным текстом и другими текстами - *со-текстами*, иными словами *контекстом*:

- текст – подтекст;
- текст – тот жанр, в котором написано произведение;
- текст – вся система инвариантных для автора мотивов в их модификации;
- текст – социокультурный контекст, в условиях которого формируется данный текст;
- текст – глубинный архетип, который реализован в произведении;
- текст – весь (авто)биографический текст жизни и творчества автора.

Ряд указанных выше взаимодействий представляют наиболее типичные аспекты аналитического изучения того или иного музыкального текста и не являются собственно новыми. Вопрос лишь в том, насколько глубоко прослеживаются интертекстуальные взаимосвязи, какой историко-стилевой материал включается в орбиту внимания исследователя. И в этом отношении даже традиционный подход может обогатиться любопытными ассоциациями и наблюдениями, а значит обнаружить в известном какой-либо иной смысл.

Пожалуй, наибольшие открытия в постижении смысловой многозначности произведения сулит интертектуальный метод на пути установления взаимосвязей между *текстом и глубинным архетипом*, а также *системой инвариантных для автора мотивов в их модификации*. Глубинный архетип обращает к вечным, общечеловеческим проблемам бытия - выявление причастности к архаическим сюжетным пластам позволяет рассматривать содержание произведения на более высоком семантическом уровне. Что же касается системы инвариантных для автора мотивов, то внесём некоторые уточнения. Учитывая специфику данного исследования, под инвариантным мотивом будем понимать достаточно широкий круг явлений: те или иные сюжетные положения и ситуации, сценические образы, какие-либо конкретные музыкальные жанры, а также собственно то, что Арановский называет *лексемой* – краткое текстовое образование, которое может быть и мотивом, и синтагмой, обладающее способностью актуализировать уже существующие в памяти пласты музыкального смысла (см. об этом 9, с.66 и далее). На наличие «блуждающего тематизма» в сочинениях Слонимского указывают многие исследователи творчества композитора (А. Милка, В. Кудлач, А. Климовицкий, М. Рыцарева). Продлить парадигму лексических взаимодействий в широкое интертекстуальное пространство, а также конкретизировать их смысл в рамках метатекста Слонимского представляется весьма интересной исследовательской задачей.

Обозначенные возможности изучения оперного творчества С. Слонимского с позиций интертекстуального метода определили структуру настоящего исследования[2]. Его предваряет введение в мир театральных концепций С. Слонимского с акцентом на тот социокультурный контекст, в условиях которого создавались оперные сочинения. Здесь же выявляются основные черты композиторского мышления, подчёркивающие самобытность и индивидуальность творческой манеры.

[2] Внешне она проецирует типичную для опер Слонимского композиционную модель.

В первой главе прослеживаются парадигмы интертекстуальных взаимосвязей на жанровом и сюжетно-образном уровнях. Во второй - композиционные закономерности опер Слонимского в контексте ведущих тенденций современной отечественной композиторской практики. Третья глава рассматривает особенности образно-интонационной драматургии опер «Гамлет» и «Видения Иоанна Грозного». Завершающий её раздел обобщает интертекстуальные связи на лексическом уровне. Помимо этого, в ней выделяются закономерности, присущие тональной организации опер Слонимского. В заключении подводятся итоги проведённого исследования. В Эпилоге предпринимается попытка соотнесения наиболее значимых черт музыкально-театральных концепций Слонимского, выявленных в процессе изучения оперных партитур, с личными высказываниями автора о своём творчестве (на основе книги С. Слонимского «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе»).

Необходимо отметить, что материалом для исследования послужили пять оперных партитур, изданных и поставленных в музыкальных театрах нашей страны и за рубежом. Однако сегодня в творческом портфеле композитора есть ещё две оперы: «Царь Иксион» (1993, по И. Анненскому) и «Король Лир» (2001, по У. Шекспиру). Они имеются только в рукописном варианте у автора и не увидели ещё света рампы. Поэтому они не включены в основные разделы исследования[3].

Безусловно, предлагаемый интертекстуальный метод отнюдь не исчерпывает всех возможностей исследования оперного творчества Слонимского. Но в сочетании с традиционными методами историко-теоретического анализа позволяет значительно расширить «поле методологических операций», осуществляемых с целью продвижения сквозь множественность смыслов, заключённых в феномене метатекста Сергея Слонимского.

[3] Композитор любезно предоставил автору настоящего исследования (когда оно было уже завершено) возможность познакомиться с этими рукописями. Наблюдения над ними внесены в сноски и в заключение.

У В Е Р Т Ю Р А

(Введение в мир театральных концепций С. Слонимского)

Оперному жанру в творчестве Сергея Слонимского принадлежит особое место. Появление каждой новой оперы, будучи своеобразным итогом стилевых исканий, развития определённой образной сферы, синтезирует основные тенденции конкретного творческого этапа авторской эволюции.

«Каждая постигаемая Слонимским линия его творчества требовала своего выхода и обобщения в большом музыкально-сценическом сочинении, - отмечает М. Рыцарева. - Русская фольклорная линия в «Виринее», антично-современная – в «Икаре», древнемонодийно-современная – в «Мастере и Маргарите». Ренессансная…, накапливавшаяся в 70-е годы, - в «Марии Стюарт» (134, с.174). А. Климовицкий также подчёркивает, что обращение Слонимского к музыкальному театру подводит итог определённому циклу творческих исканий, является высшей точкой в реализации художественных идей и задач, занимавших композитора в течение значительного периода жизни. «Виринею» исследователь рассматривает в качестве кульминации и завершения «кучкистского» этапа творческой биографии. Мифологическая, общечеловеческая реализовала себя в «Икаре» и «Мастере и Маргарите», на стыке ренессансного и современно-бытового появляется «Мария Стюарт». «Именно в опере всякий раз с наибольшей полнотой концентрировались находки композитора, именно опера оказывалась «точкой схода», к которой устремлялись его наиболее перспективные художественные открытия, именно в опере обозначились наиболее значимые вехи его творческого движения» (84, с.28).

В то же время, просматривается и очевидная соотнесённость с теми художественными и жанровыми процессами, которые характерны для эволюции отечественного музыкального театра на конкретном историческом

этапе. С этой точки зрения, «Виринея», будучи своеобразным музыкально-театральным отражением этико-философских и нравственно-психологических проблем, поднятых в деревенской прозе 60-х годов, возникает на гребне активного интереса к революционной теме в советском искусстве; «Мария Стюарт» (в одном ряду с «Петром I» А. Петрова, «Джордано Бруно» С. Кортесса, «Крылатым всадником» В. Рубина, «Рембрандтом» Э. Каппа) органично встраивается в русло исторической драмы, внимание к которой заметно усилилось в 70-е годы.

«Гамлет», с его акцентом на духовно-нравственных проблемах бытия с подчёркнутой философско-психологической рефлексией, представляется своеобразной реакцией художественного сознания композитора на мощные социально-разрушительные процессы, обозначившиеся в обществе 90-х годов, кардинально перестраивающем социально-экономические структуры и духовно-нравственные ценности. «Царь Иксион», «Видения Иоанна Грозного», «Король Лир» решают одну из самых острых проблем современной российской действительности – проблему власти и насилия.

Казалось бы, просматривается весьма стройная логика музыкально-театральной эволюции Слонимского. Она нашла оригинальное обоснование в одной из последних статей, опубликованных журналом «Музыкальная академия». Специфика творческого пути композитора сравнивается Т.Зайцевой с сонатной формой: «50-60-е годы – бурная экспозиция, где закладывались характерные для Слонимского темы, стилистические направления, опробовались разные жанры. 70-80-е годы – многоплановая их разработка с внезапными эпизодами. Наконец, 90-е годы – начало динамической репризы» (75, с.17). С этих же позиций автор анализирует и даже графически изображает направленность эволюции в оперном жанре. Тем самым обосновывается роль «Видений Иоанна Грозного» как своеобразной репризы «Виринеи»[4], «Царь

[4] Хотя сам Сергей Михайлович говорит о близости своей последней оперы «Видения Иоанна Грозного» «Виринее», аналитические наблюдения над ней не позволяют воспринимать данное утверждение в качестве аргумента в пользу автора статьи.

Иксион» обнаруживает взаимосвязь с «Мастером и Маргаритой», а в центре театрального здания находятся «Мария Стюарт» и «Гамлет»:

«Виринея»«Мастер и Маргарита»«Мария Стюарт»«Гамлет»«Царь Иксион»«Видения И.Гр.»

A B/A` C D/C`/B` B A

Безусловно, автору нельзя отказать в оригинальности и в желании выстроить безупречную логическую систему. Тем не менее, хотелось бы заметить, что музыкальный театр Сергея Слонимского – феномен, если можно так выразиться, становящейся данности, художественное явление, не исчерпавшее сегодня своего развития, не обладающее временной завершённостью. Поэтому рождается очевидное психологическое противодействие столь заманчиво самодостаточной схеме, словно замыкающей пространство музыкально-театральной традиции в творчестве композитора. Более того, присущие ей закономерности и взаимоотношения отнюдь не исчерпываются данной схемой. Напротив, представляются гораздо более сложными и многообразными, не вписывающимися в установленные автором параметры и порой им противоречащие.

Хотелось бы обратить внимание на весьма любопытную закономерность. С 1967 по 1980 год композитор написал 3 оперы, а в 90-е годы появляется 4(!) оперных сочинения. «Динамическая реприза» в отношении музыкально-театральных сочинений оказывается весьма условной. Вероятно, точнее определять 90-е годы в качестве нового этапа в развитии оперного жанра в творчестве С. Слонимского, являющегося в данный период магистральным[5].

Выскажем несколько предположений, объясняющих (не совсем в традиционном свете, но обозначающих, на наш взгляд, важные нюансы) причины обращения композитора к тому или иному сюжету.

[5] Подобно жанру симфонии, определявшему характер творческой эволюции в 80-е годы.

Первую оперу «Виринея» по повести Л. Сейфуллиной можно рассматривать в качестве естественного компромисса с современной художественно-театральной практикой. Опыт с первой симфонией[6] заставил Слонимского весьма осторожно подойти к выбору сюжета. Широкое распространение и популярность, так называемой, деревенской прозы В. Шукшина, Ф. Абрамова, постановки в ведущих драматических театрах страны спектаклей, посвящённых грядущему 50-летию Октябрьской революции[7], обусловили обращение композитора к повести Л. Сейфуллиной. Причём, идея родилась первоначально у Л. Михайлова, режиссёра Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, а С. Слонимского театр пригласил для этой работы по совету Д. Шостаковича. Опера на революционную тему как нельзя более соответствовала общим устремлениям художественной практики второй половины 60-х годов и вряд ли могла вызвать откровенное неприятие со стороны официальных властей – слишком важной и политически-значимой была тема, которую она поднимала. Творческая реализация замысла оказалась столь высокой, что критика и специалисты однозначно определили её как выдающееся явление в советском музыкальном театре. «Не столь уж много в истории случаев, когда первая опера композитора принадлежит к лучшему в его творчестве, находит широкое признание и остаётся в истории как крупное художественное явление», - пишет М. Рыцарева (134, с.82).

Словно вдохновлённый успехом «Виринеи», С. Слонимский обращается к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Вряд ли это была «вовремя схваченная конъюнктура», как это замечает Рыцарева (134, с.119). Напротив, эта опера не имеет аналогов в отечественной практике: по своей идее, её художественному воплощению и трактовке главного героя. Не случайно после

---

[6] Напомню, что судьба этого сочинения сложилась весьма драматически: она была подвергнута, по выражению М. Рыцаревой, убийственной критике, не допущена к исполнению и заклеймена в печати уничижительным ярлыком.

[7] Назовём «Шестое июля» М. Шатрова во МХАТе, «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду в Театре на Таганке, «Большевики» М. Шатрова в «Современнике», «Человека с ружьём» Н. Погодина в Театре им. Вахтангова, «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского на сцене Малого театра, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского в Театре имени Моссовета.

концертного исполнения первой части в Ленинградском доме композиторов в апреле 1972 года она была запрещена «чиновниками от музыки» и впервые прозвучала лишь в 1989 году, словно разделяя судьбу романа, не печатавшегося почти тридцать лет.

Сегодня «Мастер и Маргарита» представляется своего рода творческим

откровением композиторского «я», не скованного никакими рамками и ограничениями в свободе проявления художественной интуиции и авторской фантазии. Но эта вдохновенная откровенность была жестоко наказана (подобно Икару, чьи крылья оказались сожжены, ибо он слишком высоко устремился от Земли).

Казалось бы, в центре оперной драмы тема, которая волнует и других композиторов, современников Слонимского – художник-творец, *Мастер* и его трагическая судьба. На это, в частности, указывает Л. Никитина в интересной монографии «Советская музыка. История и современность»: «Творчески одарённая личность – один из любимых героев советского искусства 70-80-х годов, Художник – в операх «Письма Ван-Гога» Г. Фрида, «Из писем художника» Ю. Буцко, «Фрески Дионисия» Р. Щедрина, «Пиросмани» С. Насидзе, «Портрет» М. Вайнберга. Поэт – в вокальных циклах Д. Шостаковича и Б. Чайковского, в опере «Огненное кольцо» А. Тертеряна, в ораториях О. Тактакишвили, «Романсеро» Н. Сидельникова, «Поэтории» Р.Щедрина, в Четвёртой симфонии «Смерть поэта» Н. Мартынова» (112, с.204).

Но, пожалуй, акценты, которые ощущаются в опере Слонимского в осмыслении этой многосложной темы, и художественные средства, которые использует композитор, выходят далеко за пределы той духовно-нравственной проблематики, которая обозначена в вышеуказанных произведениях. Несомненно, «Мастер и Маргарита», подобно фильмам А. Тарковского, опередила своё время, в большей степени смыкаясь с наиболее острыми духовными и психологическими коллизиями нашей современности 80-х – 90-х

годов. В этом плане, многое, найденное в этой опере, получит своё продолжение в «Видениях Иоанна Грозного».

Весьма любопытное замечание о романе М. Булгакова можно прочитать в небольшой брошюре В. Акимова: «В определённом смысле «Мастер и Маргарита» – это роман о страхе и бесстрашии… Посмотрим с этой точки зрения, например, на судьбу Мастера. Ведь Мастер, как и Га-Ноцри, оказывается тоже перед всем миром. И всё у него есть для диалога с ним: ум, культура, знания, талант. Нет лишь – *бесстрашия.* Он «струсил». Он … «замкнулся в себе». И в той мере, в какой человек замыкается в себе, - «навстречу» ему устремляется зло» (4, с.48). Эта же черта – замыкание в собственном страхе - является одним из главных свойств, определяющих характер и поступки Мастера в опере Слонимского[8]. Суеверный, мистический страх божьего наказания и боязнь потерять власть движут и Иоанном. Но если Мастер, разуверившись и в мире, и в себе, отказывается от творчества и от любви, поддавшись собственному страху; то Грозный, в агрессивном сопротивлении ему, порождает и творит вокруг себя насилие и зло. Композиционно-многоплановое пространство оперы «Мастер и Маргарита», в котором реализуется принцип «исторического синхронизма» (выражение Е. Долинской, 70, с.189), столь же многомерно и концептуально насыщенно в «Видениях Иоанна Грозного».

Есть ещё одно обстоятельство, позволяющее устанавливать прочные связи и идейно-образные соответствия между партитурами этих двух опер. Причём, именно данное качество выделяет как роман Булгакова, так и определяет одно из ведущих свойств театральной природы мышления Слонимского. Оно достаточно точно сформулировано А. Вуллисом в его исследовании «Литературные зеркала»: «В «Мастере и Маргарите» два романа зеркально повёрнуты друг к другу, и игра отражений и параллелей рождает художественное целое» (44, с.349).

---

[8] Более подробно к этой теме обратимся позднее.

На наш взгляд, *идея,* точнее *принцип зеркала* в жанровой структуре опер Слонимского, их сюжетно-образных особенностях, композиционных закономерностях, интонационно-тематической сфере находит многоликое и многовариантное воплощение. Он обретает качество одной из главных отличительных черт музыкально-театрального мышления (и в целом, творчества) композитора, которую можно определить как *художественно-смысловая амбивалентность*.

Многомерность концептуального смысла оперных произведений Слонимского при максимальной жанровой индивидуализации обладает строгой внутренней упорядоченностью компонентов, составляющих художественное целое. Принцип, который является определяющим в логике упорядочения, можно сформулировать как сосуществование двух противоположных начал, организующих многоликое множество элементов в высшее художественное единство. Так жанровую специфику опер отличает сочетание трагедийного ракурса построения художественной реальности и его гротескного переосмысления, шутовского «карнавального развенчания» (М. Бахтин). Это, в свою очередь, обуславливает совмещение различных пространственно-временных планов, а также наличие резких контрастов и переключений в смене сценических эпизодов. Можно упомянуть проявление характерного для отечественных опер «принципа двойных акцентов» (термин Бобровского), раскрывающего логику соотношения событий исторического прошлого и современного их осмысления с позиции художественного мышления композитора XX столетия.

Многоликая образная структура опер Слонимского также выявляет наличие аллюзий как в пределах одной оперной партитуры, так и среди всех его театральных произведений. Образные соответствия обнаруживают, с одной стороны, ряды образов-двойников, выполняющих идентичную функцию в образной структуре (например, Магара – Воланд – Нокс – Дух Отца Гамлета – Митрополит), с другой, эта двойственная природа в конкретной сценической ситуации обретает очевидное амбивалентное качество (Мастер – Иешуа Га

Ноцри, Иешуа – Василий Новгородец). Данная особенность проецируется и на событийный уровень, где можно выстроить целую систему закономерностей повторности сюжетных положений и сценических ситуаций. Она также управляется логикой художественно-смысловой амбивалентности, главным принципом построения художественной реальности, то есть собственно поэтики оперного творчества Слонимского.

В сущности, это есть ни что иное, как реализация безграничных возможностей, заложенных в идее зеркала, вытекающей из понимания художественного мира как «комбинации отражений, совокупности разнонаправленных во времени и пространстве зеркал, собранных под эгидой единой идейно-художественной задачи» (44, с.446-447). Будучи проявлением специфической текстовой ситуации, которую Ю. Лотман определяет как «текст в тексте», являя её простейший случай – «создание локального субтекста с удвоенной структурой» (97, с.432), принцип зеркала открывает широкие возможности для реализации игровой логики. «Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте», - пишет Лотман. Моделирование художественного пространства в соответствии с игровым хронотопом многие исследователи считают ведущей тенденцией искусства XX века. «Культура как игра – навязчивая идея XX столетия»,- отмечает С. Аверинцев (3, с.32). Опираясь на традиции Стравинского и Прокофьева, Слонимский в своих сочинениях обнаруживает специфические черты, свидетельствующие о несомненной игровой природе его музыкального мышления.

Безусловно, принцип зеркального отражения отнюдь не исчерпывает многообразие проявлений игровой логики в творчестве Слонимского[9]. Добавим, что включение в текст ситуации зеркального подобия на началах сходства или зеркального отражения на основе различия – кривое зеркало – располагают глубокими, поистине бездонными подтекстами, так как построение реальности подобным образом значительно раздвигает границы

[9] В дальнейшем мы ещё будем возвращаться к этой важной теме.

художественного пространства, расширяет смысловую перспективу в «иллюзорную бесконечность» (97, с.433). Именно её многомерность и неоднозначность отличают оперы композитора от ряда других явлений современного музыкального театра.

Столь длительное отступление от размышлений по поводу обращения к тем или иным сюжетным источникам вызвано желанием подчеркнуть особую созвучность романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его идей с основополагающими принципами музыкального театра Слонимского, а также, не отрицая преемственности с «Виринеей», установить прочную связующую нить между второй и последней оперой.

После событий, определивших драматическую сценическую судьбу «Мастера и Маргариты», в «Марии Стюарт» композитор вновь обращается к теме, которая уже обеспечила свою социальную актуальность в творческой практике. В центре оперного действия – историческая личность, вовлечённая в сложнейший водоворот политических событий, религиозных конфликтов и столкновений во всей полноте психологической многосложности и неординарности. Очевидная связь с оперной традицией, «вбирающей в себя не только опыт национальной классики и современности, но и опыт, восходящий едва ли не к опере-сериа!» (84, с.55) проявилась и в композиционных особенностях – возрождение номерной структуры, и в восстановлении в прежних правах ариозно-романсовой кантилены, соединённой с интонациями современной вокальной лирики и тонкой стилизацией ренессансной музыки, в особом поэтико-романтическом ореоле драматического образа главной героини. Не случайно композитор обозначил жанр оперы как опера-баллада.

Совместная работа с Яковом Гординым, создавшим прекрасное либретто, оказалась в русле весьма плодотворного синтеза собственных художественно-театральных устремлений и традиционных основ оперного жанра, на что весьма чутко откликнулся и зритель, и критика, и коллеги. Премьера «Марии Стюарт» с успехом прошла сначала в Куйбышеве, затем на

сцене МАЛЕГОТа в Ленинграде, в Алма-Ате, в Оломоуце (Чехословакия); восторженно была встречена на фестивале в шотландской столице Эдинбурге.

Целое десятилетие отделяет следующую оперу «Гамлет» от «Марии Стюарт»[10]. Опера С. Слонимского появилась в один из самых значительных переломов в отечественной истории второй половины XX столетия, произошедших на рубеже 80-90-х годов, когда завершилась целая эпоха и вместе с ней ушли в прошлое незыблемые нормы и догматы общества развитого социализма, по которым жили люди нескольких поколений в течение семидесяти лет. Крушение коммунистических идеалов повлекло за собой коренные социальные преобразования и перемены, последствия которых оказались далеко не такими, как ожидалось. Более того, драматические события, которыми наполнены 90-е годы, свидетельствуют о кризисном состоянии не только политико-экономической, но и духовной жизни общества. Как не вспомнить строчки Гамлета о «вышедшем из своих суставов» веке?

Десятилетие, казавшееся в своё время столь революционно-преобразующим и являющее сегодня свою мощную разрушительную силу. Социально-экономические структуры и духовно-нравственные параметры общества настолько кардинальным образом изменились, что это сказалось как в сфере художественно-эстетических запросов, так и на практике бытования конкретных жанров.

Реалии экономической жизни современного музыкального театра отнюдь не способствуют активизации композиторского интереса к опере. Напротив, ситуацию можно определять как критическую, учитывая бедственное положение музыкальных театров за столичными пределами. «На рубеже веков лидеры «советской музыки» как-то затаились и новых опер практически не создают», - пишет в одной из рецензий на страницах газеты «Сегодня» Сергей Коробков (86, с.12). Однако, Сергей Михайлович Слонимский является одним из немногих[11], остающимся верным оперному жанру. Более того, в течение 5

---

[10] М. Рыцарева назвала его симфонической сагой - с 1981 по 1987 год Слонимский написал 7 симфоний.
[11] Назовём в их числе ученика С. Слонимского Владимира Кобекина, на протяжении двух десятилетий создавшего 12 опер.

лет из-под его пера выходят три (!) партитуры: «Гамлет», «Царь Иксион», «Видения Иоанна Грозного». А на рубеже двух тысячелетий он пишет ещё одну оперу – «Король Лир».

«Гамлет», подобно «Мастеру и Маргарите», не вмещается в логику эволюции отечественной оперы и не только оперы. На наш взгляд, своей dramma per musica (так значится в партитуре) композитор предвосхищает будущий интерес к шекспировской трагедии в последующие годы. Причём, как интерес, так и идею прочтения в трагедийно-фарсовом ключе.

Ярким свидетельством тому стала постановка «Гамлета» Робертом Стуруа на сцене московского театра «Сатирикон», признанная одним из самых значительных событий 1999 года. В программе к спектаклю режиссёр-постановщик отметил: «Мне кажется, что в «Гамлете» режиссёры обделяют драматурга юмором, и мне, как самоуверенному человеку, захотелось предложить зрителю трагикомедию». Именно мастерское балансирование на грани двух полярных типов моделирования художественной реальности, органичность переключений из реального пространства в условно-игровое отличают и режиссёрский замысел, и художественную сценографию, и блестящее исполнение Константина Райкина и Александра Филипенко.

Это же присуще и опере С. Слонимского, только создана она оказалась за девять лет до спектакля «Сатирикона». После премьеры в Самаре один из критиков заметил, что содержание «Гамлета» – это содержание нашей жизни последних лет – череда предательств, лжи, фарисейства и надежд. Хочется выделить и ещё одно весьма точное высказывание (О. Шабановой) о том, что премьера стала серьёзным испытанием для театра, «своего рода экзаменом на ощущение времени, на чуткость к тем процессам, которые движут мировым оперным театром» (173, с.4). Создавая сложный жанровый синтез[12], композитор подчиняет весь комплекс средств воплощению в музыкально-сценической форме многосложности философской проблематики шекспировской трагедии. Отсюда высокая степень индивидуализации композиционного и стилевого

решения, неординарность, единичность художественной формы, содержащей в себе мощный потенциал для многозначной смысловой интерпретации, что оказалось реализовано в двух различных премьерных спектаклях в Красноярском театре оперы и балета и в Самаре.

Думается, «Гамлет» открывает новый этап эволюции театральных сочинений Слонимского. Трагическая идея «экстраординарной власти тирана» (1, с.98), являющаяся центральной темой оперного творчества композитора, обретает новые акценты, обусловленные значительными изменениями, произошедшими в социально-экономической и духовной сфере российского общества. Конфликтная сущность событийного повествования, обнажая остроту социальных противоречий в их сложнейшем переплетении с нравственно-
психологическими коллизиями личности, приводит не просто к трагедийному исходу – гибели героя, но и гибели всех, кого вовлекает эта личность в сферу драматического конфликта.

В последующих двух операх - «Царь Иксион» и «Видения Иоанна Грозного», трагедийность становится не просто доминирующим жанровым началом, а обретает гротескно заострённые черты. Музыкальный язык Слонимского в операх 90-х годов при очевидной лаконичности, порой афористичности средств, обладает повышенной знаковостью, насыщенной множественностью смысловых ассоциаций и метафоричностью. Оркестровый колорит становится нарочито жёстким, подчёркнуто-рельефным. Подобная графичность вызывает аналогии со стилем ренессансных гравюр (Ганса Гольбейна Младшего, Дюрера), с характером их линий и резкостью контрастов. С точки зрения мировосприятия – не целостно-гармоничного, а раздробленного, разбитого «на тысячи осколков, которые вступают в непостижимые и прихотливые соединения» (40, с.25) обретают особый смысл параллели с художественными творениями Иеронимуса Босха.

---

[12] Сам Слонимский называет линию большой симфонизированной оперы, оперно-балетный стиль предмонтевердиевской поры, популярно-бытовой жаргон «оперы-нищих» и «инструментальный театр».

Странные, порой жуткие фантасмагории босховских картин находят особый резонанс в последних сочинениях Слонимского со свойственной им поляризацией оппозиции Добра и Зла, стремлением сквозь призму театрально-сценической формы постигнуть философскую сущность мирового зла, вечный круговорот жизни и смерти. Объединяет их и композиционная многоплановость, многокомпонентность пространства. Несомненное сходство обнаруживается в образно-сюжетной сфере[13] и в манере гротескно-заострённого письма.

В этом отношении оперы 90-х годов являются не столько динамической репризой, синтезирующей весь предшествующий театральный опыт композитора, сколько свидетельством нового, мощного по художественным результатам этапа эволюции оперного творчества Сергея Слонимского.

[13] В дальнейшем, при анализе партитуры «Ивана Грозного, аналогии обретут свою конкретную очевидность: «Страшный суд» Босха и Расправа над новгородцами в опере Слонимского, «Вознесение блаженных в Рай» и финальная молитва убиенных и др.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Жанровые парадигмы опер Слонимского

Высокий интеллектуализм, информативная насыщенность, широта историко-географического кругозора художественного мышления XX века открывает уникальные по своей неограниченности возможности для построения художественной реальности. Не случайно, уходящее столетие столь стилистически многолико и парадоксально по своим творческим результатам. Весьма значительным метаморфозам подвергаются прежде всего жанровые структуры. На протяжении всей истории своего развития они обнаруживали стремление к различного рода смещениям и взаимодействиям. Но никогда ещё эти процессы не были столь интенсивны, многообразны и не порождали столь причудливых комбинаций.

Оперное творчество Слонимского, подобно всей театральной практике XX века, отличается многосложностью жанровых взаимодействий. Одной из ведущих тенденций искусства нашего столетия можно назвать не просто жанровую гибридность, но стремление к максимальной *жанровой индивидуализации* структуры в каждом конкретном произведении. Это обусловлено поисками средств динамизации художественной целостности, развёртывающейся в условиях драмы. Динамическая жанровая форма, по мнению Ю. Тынянова, образуется не соединением, не слиянием (соответствием) элементов, а их взаимодействием и, «стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счёт другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчинённые» (164, с.26). Он берёт на себя конструктивную роль, подчиняя и изменяя остальные. Внешне выявленное многоликое целое порой заслоняет исходную жанровую модель. Однако именно она является доминантой, определяющей координацию разнообразных жанровых признаков в произведении искусства, рождённом интуицией автора XX столетия. Устойчивость структурно-морфологических признаков того или иного жанра, выработанных многовековой практикой, позволяет вычленить их и тем самым

выделить осевой компонент, организующий вокруг себя все элементы многоликого целого.

Для опер Слонимского подобной структурообразующей доминантой, на наш взгляд, является жанр *трагедии*. Её особенности определяют характер и направленность событий, обуславливают эмоционально-психологическую атмосферу происходящего, выявляются в судьбах героев и философском уровне проблематики.

Несмотря на то, что лишь в названии последней оперы появляется авторское определение «русская трагедия», практически все музыкально-театральные сочинения композитора подтверждают правомерность высказанного выше тезиса.

Важнейший структурообразующий фактор в хронотопе трагедии – *трагедийное состояние мира*, характерное для кризисных, переломных периодов мировой истории, чаще всего именуемое *смутным временем.* Именно организующее хронотоп сценического действия смутное время (время народных волнений, государственных происшествий и переворотов, чудовищных интриг и ожесточённой политической борьбы) объединяет все оперы Слонимского. В «Виринее» – бурное время февральской революции в России; в «Мастере и Маргарите» – противоречивая атмосфера послереволюционного десятилетия. В «Марии Стюарт» – сложнейшая политическая ситуация в ожесточённой борьбе римской и кальвинистской церкви, обострённая соперничеством за английскую корону между шотландской и английской королевами. Рождённая менее чем через два десятилетия после казни Марии Стюарт, трагедия Шекспира «Гамлет» - «повесть бесчеловечных и кровавых дел, случайных кар, негаданных убийств, смертей, в нужде подстроенных лукавством и, наконец, коварных козней, павших на головы зачинщиков» (176, с.272) – воплотила многосложность времени, в котором «распалась связь времён». Опера «Видения Иоанна Грозного» вновь обращается к одной из противоречивых страниц отечественной истории II половины XVI века, «когда русское государство было

потрясено внутренними катаклизмами, когда пресеклась древняя династия и Россия оказалась на пороге Смутного времени» (159, с.9).

Всё это характеризует то особое состояние мира, которое можно определить как *трагедийное,* предполагающее кризисность конфликтов и обстоятельств, историческую значимость событий, влияющих на судьбы героев. Общая направленность трагического действия обусловлена предопределённостью развития событий, призванных обнаружить трагедийную сущность бытия. В орбите событий трагедии сталкиваются: *обстоятельства* (порождённые кризисным, смутным временем, сложными социальными конфликтами) и *личность* – трагический герой, сталкивающийся с непреодолимыми препятствиями.

Диалектика трагических обстоятельств и действий, поступков героя – одна из важнейших проблем в теории драмы. Она была сформулирована Аристотелем в категориях «необходимость» и «вероятность». Первая характеризует всеобщий, естественный порядок вещей, а потому приобретает качество неизбежности. Вторая относится к герою, личности, его образу мыслей и способу действия. Так как «действие свершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и (образу) мыслей…, то естественно являются две причины действий, *мысль и характер,* в соответствии с которыми все приходят к удаче или неудаче» (12, 1449в36).

Хотя события (исторически значимые) и организуют хронотоп сценического действия, тем не менее в театральной практике Нового времени они являются лишь призмой, сквозь которую высвечивается сложный, противоречивый мир психологического сознания героев. Именно взаимообусловленность обстоятельств, характера персонажа, его поступков, обладающих точной психологической мотивировкой, определяет логику развития событий в драматическом произведении. Трагический характер потому и обретает особую силу воздействия, что в условиях кризисных, конфликтных обстоятельств проявляет «упорство и энергию, намного

превосходящие возможности обыкновенного человека…, что делает его столь непохожим на людей, встречающихся нам в повседневной жизни» (Э. Буллаф, цит. по 36, с.38).

Драматическая ситуация ставит героя перед необходимостью *выбора.* Ситуация выбора – шага, который предпринимает герой, определяя свою дальнейшую судьбу – является важнейшим драматургическим узлом, очевидно обозначенным в операх Слонимского. Свой выбор делает Виринея, уходя из семьи Василия; Мастер, сжигающий свой роман; Мария, решающаяся отомстить за гибель своих близких друзей. Credo «Гамлета», сформулированное в словах «Быть или не быть?», многократно становилось объектом всевозможных дискуссий. Ситуация выбора Иоанна Грозного – сложнее, она получает социально-политическую мотивировку: в конце 1564 года он бежит из Москвы в Александровскую слободу («Постылая Москва, град злой, ядовитый, обманный…), стремится укрыться в уединении, хотя его мучают сомнения («Боже! Прав ли я был, поддавшись страху?»). С одной стороны, он мнит себя избранником Божиим («Ты послал меня апостолом возродить Святую Русь»), с другой, миссию свою понимает своеобразно: «Я бич твой! Я меч твой!» В VII Видении к нему приходят Митрополит с депутацией, уговаривая вернуться в Москву: «Приди, Государь! Грозу нам принеси!» Выбор делает Иоанн – даёт согласие и вслед за этим сбрасывает рясу, пускаясь в пляс, который можно уподобить пляске Смерти (композитор подчёркивает резкую метаморфозу в облике героя, сталкивая два его обличья: смиренно-монашеское и разнузданное, неуёмное).

То русло, по которому устремляется последующее развитие действия, свидетельствует о трагедийной сущности совершаемого выбора. Не случайно все оперы Слонимского завершаются гибелью героев.

Переплетение внешних драматических обстоятельств с многосложной противоречивостью внутреннего психологического мира героев таково, что любой выбор не делает их счастливыми (как бы они к этому не стремились). Ибо если они идут на компромисс с миром, значит они разрушают себя. Если

не идут против себя, то вступают в конфликт с окружающим миром. Предопределённость трагической развязки напоминает античную драму с её идеей судьбы, трактуемой как сверхразумная, сверхинтеллектуальная сила (А.Лосев). Связано это с тем, что главные персонажи опер Слонимского изначально находятся в состоянии душевного разлада – с самим собой и с окружающим миром. Разлад, вызванный утратой, разрушением того, что определяло смысл земного существования. Мария Стюарт, приезжающая в Шотландию («убогую и злую»), остро ощущает оторванность от далёкой родной Франции, где «все её любили». Гамлет, мучительно переживающий смерть отца, ужасается от того, как воспринимают это событие окружающие его во дворце близкие люди, прежде всего Королева-мать (Гертруда) и дядя (Клавдий). Мастер, свой смысл существования видевший в романе и возненавидевший его после критики в МАССОЛИТе, утрачивает веру в творчество, в себя. Виринея, бросившая всё ради Василия, - обманута в своих надеждах, ожиданиях, в своей любви. В «Видениях Иоанна Грозного» разлад в душе героя порождён противоречием между суеверным страхом божьего наказания и натурой властной, безумной и жестокой[14].

Ситуация выбора влечёт за собой нарушение определённых нравственных норм и обычаев, установленных в обществе на данный исторически конкретный отрезок времени. В условиях кризисного состояния мира происходит смещение нравственных и этических параметров бытия: уходящее и грядущее сталкиваются в острейшем противоречии, эпицентром борьбы становится человеческая личность, повинующаяся высшим законам Совести и внутренней свободы. Главное противоречие – в непримиримости двух личностных реалий: *внутренней* (мир души, стремящейся

---

[14] «Ах ты матушка…Ты зачем меняя красиву родила да во время, время смутное, время ненастное», - поёт во Вступлении Виринея.
«О женщины, вам имя – вероломство!» – одно из первых горестных восклицаний Гамлета.
«Настали безрадостные осенние дни…Мой роман о Понтии Пилате…Я возненавидел этот роман, и я боюсь…Мне страшно» – таковы первые вокальные реплики Мастера.
Даже в «Видениях Иоанна Грозного» с первых звуков «Завещания Иоанна», открывающего оперу, слышим: «Болезнует дух!»

руководствоваться высшими нравственными критериями) и *внешней* (действия и поступки, влекущие за собой насилие, кровь и убийства)[15].

Именно в этом выявляется трагедийная сущность героев оперных драм Слонимского, предопределяя их гибель.

Главную идею трагедии сформулировал в своё время Эсхил в «Хоэфорах»: «Пока восседает на своём троне Зевс, остаётся закон: *свершившему – страдать»*. Думается, на протяжение всех последующих веков она не утратила своей актуальности. Все главные герои Слонимского – личности страдающие, сложные, противоречивые. Это приводит их к совершению трагической ошибки. Определяя характер трагического героя (кстати, отнюдь не идеального), Аристотель отмечал: «Человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то *ошибки*…» (12, 1453а7, с. 131)

У Гегеля данная ситуация находит обоснование в концепции *трагической вины*. Думается, что рядоположное рассмотрение данных категорий в контексте идейно-образного смысла оперного творчества Слонимского не имеет основания. Особенности русской культуры, отечественного художественного мышления обусловлены особой духовной наполненностью нравственно-этических категорий. Их осмысление происходит с позиций христианского миропонимания, где любая ошибка, любая вина определяется как *грех*. Грех как деяние, за которое ответственен человек, его совершивший. В драматическом произведении подобные поступки и действия героев обусловлены трагедийной предопределённостью «ситуации выбора». В сценическом действии она реализуется в конкретных эпизодах, являющихся поворотными в судьбах героев. Во всех операх Слонимского – это сцены убийств:

«Виринея» – убийство инженера Магарой во время ссоры Василия, инженера и Виринеи: виновницей ссоры является Виринея;

---

[15] Иное в «Видениях Иоанна Грозного» –в зеркальном отражении, ибо Иоанном движет лишь страх, хотя для себя он постоянно ищет нравственных оправданий своих деяний.

«Мастер и Маргарита» – Мастер убивает своё творение: сжигает рукопись; параллельно в ершалаимском событийном плане – казнь и смерть Иешуа Га Ноцри;

«Мария Стюарт» – убийство Дарнлея; Мария – соучастница убийства своего мужа;

«Гамлет» – убийство Полония.

В этом смысле далеко не случайным представляется то обстоятельство, что в опере «Видения Иоанна Грозного» события начинают развиваться именно с эпизода убийства царевича Ивана. Тем самым композитор подчёркивает трагедийную предопределённость будущего повествования.

С точки зрения высших духовных законов бытия эти преступления – тяжкий грех. Совершение греха ещё более усугубляет личностное страдание, кризисное состояние души. «Свершившему – страдать». Преступая высшие законы, герой совершает ошибку, грех, искупить который можно только лишь страданием.[16]Данное страдание порождает ощущение трагической вины. Мотивы страдания и вины определяют общую атмосферу происходящих событий в операх Слонимского.[17]

«Одно из сильнейших наших желаний состоит… не в том, чтобы быть правым, а в том, чтобы *быть оправданным*» (36, с.242). Поиски оправдания – сложная психологическая коллизия, ибо «ни один виновный человек не бывает оправдан вердиктом собственного сердца, и в этом – первейшее его наказание» (Ювенал).

При всём том, что театральное здание Слонимского прочно покоится на Земном фундаменте (теософская апологетика композитору достаточно чужда), всё же высший духовный смысл его музыкальных драм обнаруживает глубинную связь с основами христианского миропонимания. Не случайно общую направленность трагедийного оперного действия во всех партитурах

---

[16] «Тот, кто от смертного рождён – в юдоль страдания погружён» - поёт в начале оперы «Мария Стюарт» Грустный скальд. Высший смысл этого утверждения обращает нас к идее первородного греха, являющейся определяющей в христианском вероучении.

[17] Эти же мотивы характерны и для «Видений Иоанна Грозного», однако в контексте художественного пространства оперы они обретают особый смысл (подробнее об этом в последующих главах)

можно выразить триадой: *Грех – Страдания – Искупление через покаяние.* Искупление воспринимается как *катарсис* – момент духовного очищения личности. Именно подобная символика духовного движения человеческой души, отражённая в выработанной многовековой практикой ритуале католической мессы и православного богослужения, отличает художественный мир оперных творений Сло-
нимского. В этом проявляется и высшая духовная этика самого композитора. Не случайно концептуальный смысл трагедийной развязки обнаруживается не просто в сцене гибели героя, но в ситуации покаяния с последующим прощением, своего рода отпущением грехов.

Виринея, умирая, просит прощения у Павла: «Пашенька, не уберегла я ребёночка…Прости…» Даёт своё прощение Виринее и Мокеиха: «Теперь я на тебя зла не держу.» Вспомним Бальзаковские строчки из пьесы «Мачеха»: «Не может надеяться на прощение на небесах тот, кто не простит остающихся на земле».

Момент собственно катарсиса в «Виринее» – хор «Ты прости, прощай, не плачь!», названный композитором «Прощание с Виринеей». Трагедийная ситуация переводится в обобщённо-символический план – коллективное прощание (в этом можно усматривать отражение столь типичного для русского христианства соборного начала).

В финале «Мастера и Маргариты» Левий Матвей просит Воланда наградить Мастера *покоем* (от лица Иешуа): «Он не заслужил света. Он заслужил покой» (ц.106 клавира). И не только потому, что совершил один из тяжких грехов: уничтожил своё творение, то есть уничтожил в себе любовь, то начало, которое только и способно созидать.[18]Он не смог противостоять «кризисному состоянию мира», не смог найти опору в самом себе, ибо разуверился и в мире, и в себе, и в творчестве. Отказавшись от творчества, от любви, он окончательно разрушает себя, свою душу. Мастер – страдающая, трагическая личность. Но единственное его деяние в опере – это сожжение

[18] Вероятно, не случайно в опере Слонимского тема Любви Мастера к Маргарите практически отсутствует.

романа. Он испугался мира, ищет спасение в бегстве от него, от самого себя. Его безумие – своеобразный ответ на безумие жизни и замыкание в собственном страхе.[19] Не случайно ему чуждо покаяние, ибо его страдания эгоистичны: страдает он, погружаясь в ненависть, во зло. Нет покаяния – нет катарсиса, просветления, духовного очищения. Поэтому Мастер не заслужил *света*. Его удел – *покой* («тишина и беззвучие»).

Не заслужил прощения и покоя Иоанн Грозный. Душа его опустошена и разрушена страхом и безумием. Натура его одновременно слабая, трусливая и властолюбивая, эгоистичная и жестокая. Ему чуждо покаяние – им движет лишь суеверный мистический страх божьего наказания и боязнь потерять власть. В своём страхе он безумен, отсюда ненависть ко всем окружающим. Активность Грозного как героя трагедии – в агрессивном сопротивлении собственному страху, порождающему насилие и зло.

Однако заслужил прощение и освобождение от страдания и душевных мук Пилат - он получает оправдание своей вины: «Пожалуйста, скажи, ведь её не было!» – вопрошает он. «Не было» – отвечает хор. «Ну, конечно, не было. Это тебе померещилось» – вторит хору Иешуа. Избавление наступило: «Больше мне ничего не нужно!» – душа Пилата получила успокоение.

Мастера ждёт «вечный дом»: «Тишина, покой, беззвучие навсегда». Маргарита поёт ему Колыбельную (ей вторит хор): «Ты будешь засыпать с улыбкой на губах. А беречь твой сон буду я».

Подобное же драматургическое решение обнаруживаем и в эпизоде «Темницы» в «Марии Стюарт». Мария в сопровождении четырёх Марий поёт Колыбельную потерявшему рассудок Босуэлу: «Спи, усни, любимый мой…»[20]. Жанровая модель колыбельной служит своеобразной ступенью эмоционально-психологического «остранения» конкретной сценической ситуации. Переходом в сферу её обобщённо-символического осмысления: смерть – есть сон, сон – есть успокоение души. Любовь Марии принесла Босуэлу покой, но смертный.

---

[19] Сюжетные эмоционально-психологические мотивы безумия, страха, трусости – являются сквозными для всех опер Слонимского.

Саму Марию ожидает отнюдь не покой и не забвение. «Больше нету иных желаний, чем терновый принять венец! Не боюсь ни стыда, ни страданий. Мне славу несёт конец!» (ц.550 клавира). Эти последние слова Марии являются свидетельством её душевной стойкости и отваги, зрелости и силы её духа. Не случайно одна из легенд, которыми впоследствии будет овеяно имя Марии Стюарт, представляет её в ореоле великомученицы. В эпилоге оперы – инструмен-
тальный эпизод Казни и, подобно «Виринее», Прощание с Марией. Нужно сказать, что в целом весь третий акт обрамляется Песней-Прощанием Грустного скальда с хором. «Прощай, королева великих невзгод» – поёт Грустный скальд, открывая последний акт трагедии, подобно прорицателю предсказывая печальный исход событий. Последние же слова, звучащие в опере: «Мария, ты дитя скорбей и горечь памяти моей» – завершают печальное повествование Грустного скальда.[21]

Финал оперы «Гамлет» – как и во всех театральных сочинениях композитора – трагическая развязка «Поединок Гамлета и Лаэрта». Свершается месть Гамлета, унося за собой жизни самого Гамлета, Гертруды, Клавдия и Лаэрта. Ситуация прощения выявлена достаточно очевидно. Не получает его Клавдий, ибо «поделом» ему, «напиток был его изготовленья» – поёт умирающему королю Лаэрт (ц.380). Гамлету же он дарует прощение: «Ну, благородный Гамлет, а теперь прощу тебе я кровь свою с отцовой». Лаэрт просит также простить и его, как бы следуя принципам христианского всепрощения:

«Прощенье ближним слабостей и доброта
Откроют перед нами райские врата»

(У. Блейк)

«Прости тебя, Господь» – отвечает ему Гамлет. «Простимся, королева! Бог с тобой!» – поёт он королеве Гертруде. Интересно, что в этот момент

---

[20] Прообразом этой ситуации и её жанрового решения безусловно является финал оперы «Мазепа» Чайковского: безумная Мария поёт колыбельную умирающему Андрею.

появляется тональность Des-dur, звучащая светло, спокойно и умиротворённо. Последние слова в опере – Гамлета: «Дальнейшее – молчанье». В оркестре в это время у флейты (как отголосок) звучит тема Офелии в высоком регистре в as-moll – легко и прозрачно, как лирическая эпитафия.

Финальный Эпилог «Видений Иоанна Грозного» (после того, как дьяволы-опричники уводят Иоанна в Геенну Огненную) вызывает ассоциации с редакцией «Хованщины» Шостаковича (по мнению Слонимского, параллели возникают и с фортепианной сонатой, и с «Виринеей») – «Рассвет на Москва-реке». У Слонимского - также сцена восхода солнца, олицетворяющего надежду «России нищей, скорбной» и молитва всех невинно убиенных:

«Дай, Господи, людям покоя.

Дай счастья, света и воли.

Дай, Боже, взойти на вершину

Холма над равниной родимой…

И дай нам увидеть далече

Лучи восхода, восхода лучи золотые».

Думается, не случайно композитор избирает и тональность D-dur, имеющую определённую, закреплённую в композиторской практике семантику: вспомним Высокую мессу Баха, «Missa Solemnis» Бетховена, его же 9 симфонию.

Итак, на наш взгляд, очевидным структурообразующим жанром, иначе – *жанровой парадигмой* в операх Слонимского является *трагедия.* Трагедийный ракурс отражения мира – мир в кризисном состоянии разрушенного равновесия – отличает все оперы. Дисгармоничность бытия характеризует и внутреннее состояние героев. Двойная дисгармоничность предопределяет направленность движения внешнего сценического действия трагедии «вниз»: к краху, гибели. Внутреннее психологическое пространство духовного мира персонажей отличается особой напряжённостью, связанной со стремлением к преодолению кризисного мироощущения. «Трагический герой действует сообразно с

---

[21] Думается, что этот персонаж в опере воплощает особый тип повествовательного начала, который можно

необходимостью осуществить себя, невзирая ни на какие обстоятельства» (39, 72). Но в условиях хронотопа трагедии обречённость этого духовного движения предопределена. Главные эмоционально-психологические доминанты трагедийного действия – мотивы страдания, одиночества, трагической ошибки и вины, греха, прощения в финале являются основными компонентами, формирующими событийный ряд театральных творений Слонимского.

Таким образом, принципы построения художественной реальности, несущей художественную концепцию мира и личности, то есть собственно поэтика Слонимского основана на прочном жанровом фундаменте трагедии. Она представляется важнейшей жанровой парадигмой супердрамы композитора.

Однако трагедией отнюдь не исчерпывается жанровая структура опер Слонимского. Они обретают художественно-смысловую многомерность, историко-философскую глубину благодаря взаимодействию различных жанровых компонентов.

Напомним, что особенности моделирования художественного пространства в операх обусловлены, в первую очередь, характерной чертой музыкально-театрального мышления композитора, которую мы определили как художественно-смысловая амбивалентность. В этом отношении индивидуально-самобытное качество построения художественной реальности в сочинениях Слонимского реализует себя именно во взаимодействии трагедийного ракурса с его гротескным переосмыслением, шутовским «карнавальным развенчанием».

«Трагикомическое мироощущение начинает доминировать под влиянием духовного кризиса переломных моментов истории»,- пишет И.Рацкий (36, с.593). С «Алексида» и «Иона» Еврипида подобное жанровое смешение входит в практику античного театра. Затем заявляет о своей художественной значимости на рубеже XVI-XVII веков. Начиная со второй половины XIX века

определить как *притчевость*.

и на протяжение всего двадцатого столетия в драматургии полноправно утверждается жанр трагикомедии.

Слонимский находит свой индивидуальный принцип совмещения двух кардинальных для всей истории античного и европейского театра жанровых сфер (при доминирующем структурообразующем жанре трагедии). При всём многообразии проявлений комического в оперных произведениях композитора[22] особую значимость приобретает *фарсовое начало*.

Истоки фарса уходят корнями в средневековые представления гистрионов и традиции масляничных игр. Наибольшее распространение и популярность он приобретает в эпоху Ренессанса. Важнейшая особенность социального сознания этого времени, по мнению М.Бахтина, заключается в неразрывном единстве противоположных начал, проявляющемся в специфике восприятия человеком самой жизни. Учёный отмечает наличие двух миров, в которых одновременно существовал человек той эпохи: официального (серьёзного) и карнавально-праздничного, где господствует смех. «Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как *пародия* на обычную, то есть вне карнавальную жизнь, как *«мир наизнанку»* (27, с.16). Данное качество наиболее очевидно выявляет себя в гротеске, сущность которого как раз и заключается в амбивалентной связи положительного и отрицательного, жизни и смерти, материально-телесного и духовного, «низа» и «верха». Для народного гротескного мироощущения «очень характерна своеобразная логика «обратности», «наоборот», «наизнанку» (27, с.16). Наиболее полно данный тип мироощущения выразился в *фарсе.*

Первоначально фарс включался в качестве комических импровизационных вставок в мистерию (отсюда и этимология французского слова Farse – от лат. Farcire – начинять), отразившую характерную для эпохи амбивалентность существования официальной серьёзной культуры и площадной смеховой. В текстах мистерий обычно указывали «cy interpose une

[22] В разноликой массе театральных персонажей Слонимского можно найти и характерные комедийные типы (представляющие собой варианты Простака): Василий и Человек в очках, Полоний и Дарнлей, целая галерея образов в «Мастере и Маргарите».

farrse» – здесь расположить фарс. Одним из наиболее активных и деятельных персонажей подобных вставок был *шут*. В тех местах, где он выступал, также значилась фраза – «здесь говорит шут». Именно этот персонаж – «король мира наизнанку» воплощал стихию народного мироощущения, не скованного никакими рамками приличий, ограничений, являл торжество «материально-телесного мира» (М.Бахтин) со всеми присущими ему непристойностями, грубыми ругательствами, эротическими вольностями и все пародирующим задором.

Фигура шута, по всей вероятности, вошла в мистерию под влиянием широко распространённых в Европе шутовских обществ (одно из первых было создано во Франции в 1381 году в Клеве – “Narrenorden” – орден дураков). Их лозунгом был латинский афоризм “Stultorum numerus est infinitus” – число дураков бесконечно. Именно эти товарищества, братства были организаторами постановок мистерий; их излюбленными жанрами также были sotie и farce. В свою очередь, шутовские общества своим происхождением обязаны столь популярным в эпоху средневековья «праздникам дураков» (сначала среди школяров и младших клириков, позднее они влились в масленичные городские увеселения).

Постоянное сосуществование в мистерии двух аспектов отражения бытия является главной чертой этого жанра. Они «сосуществуют рядом друг с другом, однако не сливаются и не смешиваются», - отмечает М.Бахтин. Контрастное столкновение «верха» и «низа», снижение, карнавальное развенчание, гротескное переосмысление создаёт особое «децентрализованное», чуждое однонаправленности художественное пространство. Активная «враждебность» (выражение Э. Бентли – как побуждение нападать) позволяет преодолевать *страх*. В контексте средневекового мироощущения – это мистический страх, «страх божий» и страх перед силами природы (об этом подробно 27, с.104-106). Если же вернуться к поэтике трагедии (вспомним у Аристотеля: трагедия есть действие, «совершающееся посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» – 12, 1449в24), то введённый в её мир фарсовый компонент также «децентрализует» сценическое пространство, создавая уникальную по своей многомерности структуру.

Анализ оперных партитур убеждает в том, что структурообразующие жанровые компоненты трагедии и фарса[23] у С. Слонимского выступают в соотношении, типичном для мистерии[24].

Мистериальная природа театра С. Слонимского наиболее полно выявляется в «Мастере и Маргарите». Образ Пилата был традиционным героем всех пасхальных мистериальных действ. Булгаковскую «дьяволиаду» можно рассматривать как прямую наследницу дьявольских сцен в мистериальных фарсовых вставках, где кувыркающийся и отплясывающий бес (наряду с шутом) был одной из самых популярных фигур. Ну, а царство шута – этого «короля наизнанку» - фантасмагория персонажей, населяющих Московский мир и Бал у Сатаны – чем не карнавал? Напомним также, что постановки мистерий проходили во время ярмарочных праздников. «Чертям» предоставлялось право «свободно бегать» по улицам и окрестностям уже за несколько дней до постановок и создавать вокруг себя атмосферу чертовщины и необузданности. Не правда ли, ситуация весьма напоминает похождения свиты Воланда?

Столь же очевидны ассоциативные связи с мистериальными спектаклями и в «Видениях Иоанна Грозного». Сюжетные линии и мотивы Евангелия, Откровения Иоанна Богослова, Бытия наряду с параллелями и аллюзиями из чинопоследования Литургии Иоанна Златоуста, Всенощной и Реквиема, а также активным существованием шутовской сферы, связанной и со стихией русского скоморошества, включаются в ряды сложной сюжетно-ассоциативной структуры (что позволяет в дальнейшем выделить данный аспект в качестве особой темы).

В остальных операх подобной однозначности мистериальных аллюзий нет. Сюжетная сфера, проблематика, характеры, их сценическое бытие определяются доминирующим жанровым каноном трагедии. Но включение

---

[23] Мы имеем в виду именно фарсовые вставки, а не собственно сам жанр со свойственной ему конкретной сюжетикой, образной типологичностью, специфичностью приёмов и средств воздействия на публику.

[24] О мистериальности оперы «Иван Грозный» пишет и О. Девятова (63), подчёркивая значимость в философской концепции антиномии «божественное – дьявольское», однако оставляя без внимания жанровую специфику.

фарсового начала в мистериальной традиции (шутовские комментарии) очевидно и в «Марии Стюарт», и в «Гамлете».

В «Марии Стюарт» переключение действия в фарсовый ракурс осуществляется при помощи введения персонажа, не участвующего в непосредственном развитии событий, находящегося вне действия. Любопытно в этом отношении замечание М.Бахтина: «Шут и дурак – «не от мира сего» и потому имеют особые права и привилегии… - быть чужими в этом мире… [они] создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы» (26, с.309). Таков образ Весёлого скальда (кстати, географически и исторически не имеющего никакого отношения ни к Англии XVI века, ни к Шотландии) – воплощение едкой иронии и насмешки, той «оборотности», носителями которой выступали фигуры шутов в мистерии. Его вторжения в действие – неожиданны, поэтому всегда активизируют его своим «враждебным» отношением к происходящему.

Пантомима Весёлого скальда с шутами (Интерлюдия IV) следует за эпизодом свадьбы Марии и Дарнлея (тематический материал песни из Эпизода 1) – вновь ситуация как бы «выворачивается на изнанку»: придворное торжество и глумливое паясничество шутов.

Хороводная песня Весёлого скальда в Интерлюдии IX вызывает явные ассоциации со средневековой карнавальной вакханалией, полной неожиданных превращений, типичного для неё образного оборотничества»: «Всё перепуталось вокруг» – монах вдруг становится бесом, рыцарь – бочкой пива, у женщин ноги вместо рук, «была спина – теперь живот».[25]

Песенка Весёлого скальда (интерлюдия XI) переводит осмысление событий на аллегорический уровень:

«Играет чёрт с младенцем до гробовой доски…

Но никогда на свете не кончится игра!»

«Одна из самых популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, - пишет М.Лобанова, - в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ

человека – музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира – кукольный театр бога)» (95, с.63). В Песенке скальда подобная оппозиция приобретает ещё более обострённый вид: вместо демиурга – просто чёрт, вместо человека – младенец. Что же касается игры, то данное качество в особой степени присуще именно средневековому искусству. Поэтому, по мнению М.Сапонова, «и автором самой яркой книги об эстетике игры стал медиевист Й.Хёйзинга… Игра реализует поэтику менестреля, его свободу, иронию, изобретательность, ненормативность, переплетение смехового и серьёзного, культ неожиданности…» (138, с.75).

Многоликие перевоплощения скальда, оборотничество, шутовство в маске, глумление – подтверждают преемственность данного персонажа с традициями шутовских фарсовых вставок в мистериях.

В «Гамлете» фарсовое начало воплощают образы Старого и Молодого могильщиков. Будучи «наследниками» Весёлого и Грустного скальдов, они, в то же время, лишены драматургической амбивалентности, характерной для предыдущей оперы (сохраняется лишь типичная средневековая образная оппозиция: молодой – нарождающееся и старый – умирающее жизненное начало). Любопытно, что у Шекспира эти персонажи присутствуют в трагедии, но как эпизодические, появляющиеся лишь в I сцене V акта. У Слонимского в опере песенки могильщиков звучат в Прологе к I действию, во втором акте – в Прологе и Интерлюдии, а также в 8-ой сцене III действия. В куплетах могильщиков как в кривом зеркале отражаются события, происходящие в королевской семье: с присущим простолюдинам грубоватым сарказмом, едкой насмешкой, бытовой «заземлённостью».

Безусловно, несмотря на национальные различия сюжетно-поэтических источников и исторических событий, шутовская стихия пронизывает все партитуры композитора, начиная с «Виринеи» (частушки Молодого солдата) и заканчивая «Видениями Иоанна Грозного». В последней опере фарсовый компонент жанровой структуры выявляет себя сквозь призму *традиций*

---

[25] Приём изъятия элементов повествования из привычных сюжетных связей (вплоть до фантасмагорического

русского скоморошества. Соотношение данных сфер (западноевропейской и отечественной) для Слонимского выступает не в качестве противоположных по своим национальным свойствам традиций, а в их органичном единстве. Это качество присуще художественному мышлению композитора в целом, на что справедливо указывает О. Девятова: «Своеобразие культурного бытия Слонимского заключается в том, что в его художественном сознании сплетаются воедино западнические и славянофильские тенденции. В отличие от современников, нередко отдающих предпочтение одной из них…, Слонимский наиболее органичен в ситуации духовного взаимодействия западноевропейских и национальных русских традиций, которые преломляются им очень неожиданно, а подчас и парадоксально» (62, с.7). Добавим также, что игровое начало является одной из главных особенностей творческого метода Слонимского (что подчёркивают все исследователи), а фарсовая и скоморошья культурно-бытовые традиции реализуются именно в логике игровой импровизации.

Между тем, исследование М.Сапонова «Менестрели» добавляет ещё одну немаловажную деталь. Автор указывает на международное пространство жонглёрской деятельности (куда включается и искусство менестрелей, шпильманов и русских скоморохов[26]), которое «уже само по себе затрудняло взлёт и возобладание в этой среде какой-либо одной национальной тенденции» (138, с.104). Профессионализм этих актёров строился в большей мере на выработке всеобщих, внедиалектных норм, ибо странствия и путешествия были «одним из самых притягательных чаяний средневекового человека…Не только жонглёрская среда, но и весь средневековый мир жил в движении, в международных связях…Благо, дороги для этого были проторены…, а купечество даже создавало свои межнациональные союзы, например, ганзейскую лигу, охватившую города Балтики, восточного побережья Северного моря и шире – от Гамбурга до Новгорода» 138, с.101). Русский

обессмысливания) характерен для менестрельного поэтического жанра «фатризи».

[26] Все источники XII-XVвв. используют слово менестрель в значении музыкант-поэт, игрец-сочинитель, инструменталист, рассказчик, циркач.

источник XVI в. («Стоглав») сообщает: «Да по дальним странам ходят скоморохи…» (138, с.102), а «русский летописец начала XIII века срамил скоморохов, надевавших западные «кротополии» – короткие платья и обтягивающие штаны (138, с.93).

В межнациональном менестрельном сообществе складывались универсальные нормы музицирования и песнетворчества с присущей им «игровой морфологией импровизации» с её непредсказуемостью, живостью и изобретательностью. Важнейшим принципом в игровой форме являлось «комбинирование намеренно ограниченным выбором тематически равнозначных элементов». Поистине, та традиция, которую Сапонов называет менестрельной, а в России именуемая скоморошеской, на определённом историческом этапе представляла собой уникальную сферу музыкально-исполнительской деятельности, сформировавшую собственную поэтику в активном взаимодействии с фольклорной и народно-бытовой городской жанровой традициями. Она имеет универсальные, вне национальные свойства, порождённые влиянием смеховой антилогики, карнавального мироощущения, типичного для европейского средневековья.

Несмотря на то, что её носители исчезли с авансцены культурно-бытовой практики уже несколько столетий тому назад, пространство данной традиции не ограничено ни исторически, ни географически и многие типологические черты сохранились в различных формах и жанрах деятельности исполнителей, наследующих эти традиции. Думается, что именно универсальный характер обеспечивает органичность её существования в операх Слонимского, вне зависимости от историко-географических координат их сюжетного повествования.

Не случайно и Б.Асафьев, одним из первых в музыкознании обратившийся к этой теме, рассматривает скоморошество не в конкретно персонифицированном образном плане, а в более широком смысле. «Фарлаф у Глинки … был прорывом в эту сферу. Но он, так сказать, «универсальный скоморох», впитавший в себя традиции мимов и вагантов, шутов commedia

dell`arte и столь с ней родственной итальянской шутовской оперы. В «Князе Игоре» в партиях Скулы и Ерошки, во всём их музыкальном языке, уже вполне выразительно и самобытно «заговорила» стихия скоморошества» (14, с.112).

Взаимосвязь со стихией скоморошества художественного мышления Слонимского очевидна именно в том смысле, как понимал эту стихию Б.Асафьев. В его исследовании о Стравинском находим любопытное замечание: «…под стихией скоморошества подлежит разуметь специфически русским историческим строем жизни созданное шутовское «масочное» воспроизведение «весёлого» быта в пении, пляске и музыке, в нагло глумливом или ироническом облике. Специфичность русского гротеска выражается помимо своеобразия интонаций и ритмов в жуткости одного из скептических уклонов «философии» скоморошества: во взрывании какого бы то ни было устоя только потому, что это устой, и в осмеянии ради самого осмеяния, ибо всё, мол, «игра» на краю могилы. «Игра» служилая, семейная, культовая, а в итоге – жизнь всегда либо обман, либо похоть. Другой не менее доминирующий устой «кривого зеркала» русской жизни - скоморошества – это веселье до упаду, до полного забвения, до чадного угара, до разнузданной беззаботности и через такое-то веселье соприкосновение с свободой, такой свободой, ради которой и жизнью можно пожертвовать» (14, с.114).

Насколько меткое выражение находит Асафьев – «кривое зеркало русской жизни» и сколь точно оно проецируется на специфику мышления Слонимского, со свойственной ей парадоксальностью, гротескной заострённостью, саркастической иронией, амбивалентностью оценок. Всё это находит отражение в специфике жанровой структуры опер композитора, сочетающей казалось бы полярно противоположные начала: трагедию и фарс. Однако именно в подобной художественно-смысловой амбивалентности, создающей напряжённое поле взаимодействия различных жанровых компонентов, заключается, на наш взгляд, главное индивидуально-характерное

свойство музыкального театра С. Слонимского[27]. Нарастающая степень активности изменений в отношениях этих слагаемых – есть проявление механизма самодвижения жанра в границах супердрамы в целом.

[27] В этом он является наследником шостаковической традиции (о чём подробнее в следующем разделе). В то же время Н. Бекетова справедливо отмечает, что «сформировалось новое качество … оперы XX века, отмеченное комплексным действием противоречия трагедии – сатиры на всех уровнях – концепции, музыкальной драматургии и композиции. Его диалектическое ядро – *трагифарс,* концентрирующий максимальную степень уже не «сближения» и не «взаимоотражения»…, но взаимоотрицания сведённых воедино полюсов» (32, с. 70).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Парадигмы композиционного пространства опер С. Слонимского

Художественно-смысловая амбивалентность театрального мышления Слонимского, определяющая жанровую специфику и самобытные черты драматургии, способствует созданию многопланового композиционного пространства его опер. В то же время многие особенности отражают и более общие тенденции в развитии современной оперы, которые наиболее ярко выявились в конце 60-х - 70-е годы. Попытаемся их кратко обозначить.

*****

В композиционной сфере современной отечественной оперы произошли весьма значительные изменения. Объяснение этому М. Сабинина видит в известной «унификации жанра», протекавшей приблизительно с конца 30-х годов и «взрыве» исканий последнего времени как неизбежной ответной реакции (136, с.76). Одной из характерных черт становится нетрадиционность жанрово-композиционных решений, вызванная стремлением к ярко выраженной индивидуализации творческих замыслов. Проблемы жанровой специфики уже рассматривались в предыдущей главе. Здесь же выделим наиболее важные тенденции в композиционной сфере современной оперы:

- идейно-смысловая и действенно-временная многомерность драматургии, проявляющаяся в многоплановости развёртывания действия;
- развитие принципов вокально-хорового симфонизма, обусловившее расширение сферы функционирования вокально-хоровых форм в опере.

В современной отечественной опере последней трети XX века взаимодействуют два, на первый взгляд, разнонаправленных процесса: тяготение к эпической обобщённости и масштабности повествования и стремление к социально-психологической углублённости, индивидуализированности характеров. В композиционной сфере это определило выделение, наряду с двумя традиционными, реализующими внешнее (конкретно-событийное) и внутреннее (психологическое) действие, ещё одного плана – эпического, обобщённо-символического. Этот план становится весьма важным, существенно раздвигающим концепционную идею произведения, через который воплощается «авторское слово» в оперной драматургии. Подобного рода функция определяется как комментарий, вносящий в осмысление событий новые акценты.

В диссертационном исследовании М. Раку (123) подробно систематизируются и рассматриваются виды прямого комментария (комментария резонёра, отчуждённый комментарий-вывод, повествовательный комментарий) и косвенного (комментарий-притча, оркестровый монолог). Примеры «слова от автора» можно приводить, начиная с Баяна в «Руслане и Людмиле», Юродивого в «Борисе Годунове», Шакловитого в «Хованщине» (ария «Спит стрелецкое гнездо»), здесь же назовём песню Бесстужева «Ой, вы вёрсты» в «Декабристах» Шапорина.

Однако, во всех этих примерах действие лишь временно переключалось в обобщающий план комментария. В современной композиторской практике из отдельного драматургического приёма вырастает самостоятельный композиционный план, благодаря чему композиционное пространство оперы обретает действенно-временную многомерность. Возможности для её реализации открывает двойственность драматургических функций персонажей, способных находиться как внутри сценического действия (выступая в роли реальных героев), так и вне его. В последнем случае они становятся носителями «материализованной персонифицированной идеи» (Е. Ручьевская, 128).

Обратимся к конкретным примерам из композиторской практики. В «Петре I» А. Петрова подобной бифункциональностью обладает образ Анастасии: в условиях реального сценического действия она жена Тихона, в обобщённо-символическом является персонифицированным олицетворением многострадальной народной души допетровской России (закономерно и обращение к жанру плача). Будучи своего рода гласом русского народа, плач Анастасии звучит в наиболее напряжённых и драматургически значимых моментах сценического действия: вступление, I фреска – заговор против Петра (ц. 21), III фреска – восшествие на престол Петра и изгнание Софьи в монастырь (ц.11, т.20), V фреска – известие о бунте в Москве, которое Пётр получает в Амстердаме (ц. 20, ц. 25), VI фреска – эмоциональная реакция на казнь стрельцов (ц. 27), VIII фреска – гибель под колоколом Анастасии (ц. 16 - хор), X фреска – после боя петровского войска с шведами (ц. 20).

Аналогична функциональная роль Макария – приближённого Софьи и образа, в котором обобщается идейная позиция противников деяний Петра. Грозные пророчества Макария впервые звучат в финале III фрески: «Сказано: осьмой царь – антихрист. Пётр – осьмой царь. И познают его, антихриста, яко зверь есть и побегут от лица его. И тьма на них будет. Плач на плач, горе на горе. Берегися, царь-антихрист». В дальнейшем – в VI фреске – вслед за плачем Анастасии (2т. до ц. 28), в VIII и в X фресках. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что подключение к действию персонажей, выполняющих двойную драматургическую функцию, происходит на заключительной стадии развития того или иного этапа исторического повествования. Это подчёркивает идейно-обобщающую значимость оперных героев – носителей материализованной персонифицированной идеи. Закономерна и однозначность музыкальных характеристик этих образов: их появление неизменно сопровождается одним и тем же тематическим и текстовым материалом.

Кроме Анастасии и Макария в опере Петрова есть образ, практически не связанный с конкретным событийным планом – Владимир. Он воплощает ещё одну оценочную позицию, объединяя символический образ живописца с

авторским отношением к происходящим событиям сквозь призму современного исторического сознания. Кульминационной точкой развития обобщённо-символического плана является контрапунктическое объединение образно-тематических линий Анастасии, Макария и Владимира в финальной X фреске (ц. 20).

Ещё более интересный пример оперной композиции представляет «Интервенция» В. Успенского. Здесь можно говорить не только о наличии конкретно-событийного и идейно-обобщающего планов повествования, но и о более сложно организованном временном пространстве. Действие в опере разворачивается в трёх различных временных планах. Основной событийный ряд (сюжетная фабула пьесы Л. Славина) – прибытие кораблей Антанты в Одессу в 1920 году – сосредоточен в 6-ти картинах. В интерлюдиях – диалоги двух солдат Антанты Селестена и Марсиаля за несколько часов до отплытия кораблей из Одессы. В Прологе, Эпилоге, оркестровых антрактах между 1 и 2 картинами, между 3 и 4 картинами – современная Одесса, действие происходит перед монументом памяти большевиков-подпольщиков, погибших в борьбе с интервентами. Причём, композитор не только сопоставляет различные временные планы по горизонтали, но и совмещает их в одновременности, по вертикали, как например, в финале II картины «Типография Ксидиас» (сцена допроса Марсиаля Полковником и как бы со стороны наблюдающих за ней Марсиаля и Селестена – основной и интермедийный планы) и в финале VI картины «Тюрьма». Таким образом, можно говорить о бифункциональности образов Марсиаля и Селестена, которые находятся и внутри действия, и вне его, оценивая события сквозь прошедшее время, причём Селестен существует в трёх временных измерениях, а Марсиаль – в двух.

Близкую композиционную структуру можно обнаружить в опере К. Молчанова «Зори здесь тихие», где один из эпизодов Великой Отечественной войны пересекается с нашей современностью (Пролог и Эпилог). Аналогичное совмещение двух временных планов – реального и прошедшего (сценически

материализованный план воспоминаний Матвеева) отличает оперу Г. Шантыря «Наша молодость».

Отметим органичность переключений конкретно-событийного плана повествования и обобщённо-символического в опере А. Тертеряна «Огненное кольцо». Девушка и Подпоручик связаны с сюжетным повествованием, заимствованным из повести Б. Лавренёва. Поэт-чтец (стихи Е. Чаренца) – свидетель происходящего, комментирует и даёт оценку событиям, воплощая авторскую позицию (композитора – нашего современника). Хор выполняет двойственную функцию: в отдельных сценических эпизодах он является своеобразным эмоциональным барометром чувств главных героев, в ряде других – подключается к комментирующему плану Поэта.

Приём совмещения двух временных планов используется и в опере В. Рубина «Крылатый всадник». В 7-ой сцене II действия повествование переключается из 30-х годов 20 столетия в Испанию XVI века. Приём «театра в театре» позволяет спроецировать судьбу Педро, которому грозит расправа инквизиции, на судьбу Поэта в фашистской Испании.

Думается, рассмотренных выше примеров достаточно, чтобы подтвердить значимость в композиции современной оперы стремления к созданию идейно-смысловой многомерности драматургии, выделению самостоятельного (персонифицированного) композиционного плана, выполняющего функцию идейно-символического обобщения, комментария происходящих событий. Данные изменения повлекли за собой и новое осмысление возможностей оперного симфонизма, обретение им нового качества. Ведь на протяжении достаточно длительного времени функцию идейно-образного обобщения в опере выполняли инструментальные формы: вступления, увертюры, антракты, симфонические картины, интермеццо, прелюдии и т.д. Во второй половине XX века подобные функции стали замещаться вокально-хоровыми формами. В первую очередь, возродились глинкинские традиции хорового пролога (эпиграфа) и эпилога. В 40-е годы их оживил С. Прокофьев в «Войне и мире».

В более позднее время в функции идейно-образного обобщения *хоровой эпилог* используется в операх «Ярослав Мудрый» Г. Майбороды, «Зори здесь тихие» К. Молчанова, «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко, «Интервенция» В. Успенского. *Вокально-хоровым прологом* открывается опера «Чапаев» А. Холминова, «Ермак» А. Касьянова, «Крылатый всадник» В. Рубина. Включение хора в качестве одного из разделов инструментального вступления характерно для «Похищения луны» О. Тактакишвили, оперы Г. Шантыря «Наша молодость». Хор, обобщающий основную идею оперы, завершает композицию «Похищения луны» и «Петра I», «Чапаева» и «Нашей молодости».

Драматургическую функцию оркестровых вступлений к опере или отдельным актам в современной опере стала выполнять *хоровая песня-зачин* («Не белы снеги» в «Мёртвых душах» Р. Щедрина), *сольная песня* (песня-плач Анастасии, открывающая оперу «Пётр I» А. Петрова), *монолог* (в опере «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко), *хоровой антракт* (между I и II картинами оперы Г. Белова “93 год”, сюда же можно отнести три хора матросов-очаковцев в опере Б. Кравченко, по своим драматургическим функциям приближающиеся к хоровым антрактам).

Всё это позволяет выделять в качестве важнейшей тенденции драматургии современной оперы активное развитие принципов вокально-хорового симфонизма. Это можно считать и следствием процесса взаимовлияния оперы и оратории, являющегося в практике современного музыкального театра весьма ощутимым.

Вычленив идейно-обобщающий, комментирующий план в качестве самостоятельного композиционного компонента, его внутреннюю организацию можно представить в виде «рассредоточенной песенно-хоровой сюиты» (172, с.70).

Одним из ярких примеров можно считать внедейственный ораториальный цикл в «Мёртвых душах» Р. Щедрина. 8 частей хорового цикла, не будучи тематически связанными с основным материалом оперы, объединены между собой прочными интонационными связями (см. схему). Опера открывается не традиционным оркестровым вступлением, а запевом (в народной манере) меццо-сопрано и контральто с хором. Тематизм этого запева

служит исходным интонационным материалом для всей хоровой сюиты. Жанровая природа темы – плач, структурный принцип – строфичность. Интонации плача и строфичность являются главными компонентами, связующими все части цикла.

I действие

№ 1 Вступление

№ 3 Дорога

№ 5 Шибень

№ 7 Песни

II действие

№ 10 Кучер Селифан

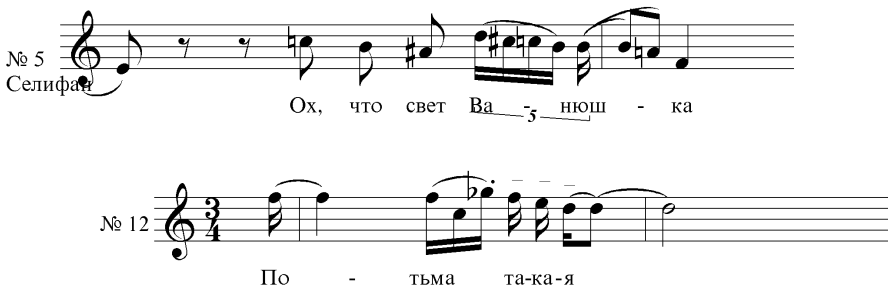
№ 12 Плач солдатки

III *действие*

№ 14 Запев

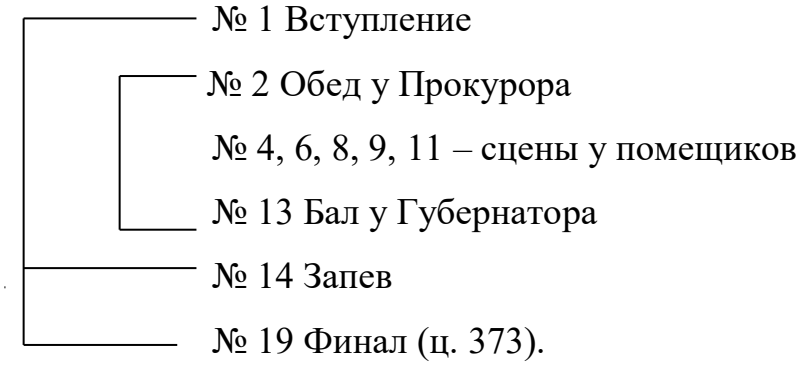
№ 19 Финал

Относительно самостоятельны «Шибень» и «Плач солдатки». Однако и в них можно найти интонации, близкие основному запеву. Сравним, например, реплику Селифана в «Шибени» или «Плач Солдатки» с «Не белы снеги»:



Все остальные части внедейственной сюиты представляют собой либо варианты на основной запев, либо тематический повтор. Так репризой Вступления являются № 14 и № 19 (начиная с ц. 373 клавира). Образуется

стройное тематическое обрамление как посещений Чичиковым помещиков (которые, в свою очередь, окружены «Обедом у Прокурора» и «Балом у Губернатора»), так и оперы в целом:



Повторением «Дороги» является эпизод «Кучер Селифан». Сам по себе № 3 «Дорога» – вариант Вступления. В «Песнях», наряду с появлением новой темы «Ты полынь, полынечка трава», используется тематический материал и его варианты из предыдущих частей цикла. В Финале синтезируется тематизм всех эпизодов хоровой сюиты, а с цифры 373, как уже отмечалось, начинается реприза.

Таким образом, обобщённо-эпический план в «Мёртвых душах» можно представить в виде рассредоточенного ораториального цикла, части которого объединены общностью жанрово-интонационного материала.

В опере Б. Кравченко части внедейственного сюитного цикла, помимо функции идейно-образного обобщения, в архитектонике оперы выполняют роль обрамления и членения. Сольные части – монологи Лейтенанта Шмидта - предваряют каждый из трёх актов и эпилог, замещая традиционные инструментальные вступления. Заметим, что все 4 монолога написаны в одной тональности – cis-moll и в каждом из них присутствует характерный гармонический оборот (своего рода лейтгармония трагической смерти героя). Хоровые части - I, II и III хоры матросов-очаковцев - напротив, расположены на завершающих стадиях развития действия – в финалах актов, то есть

являются идейно-эмоциональным обобщением предшествующих событий. Эпилог образует тематическую арку с первым действием.

Проявление принципа вокально-хорового симфонизма можно видеть и в сквозной роли хора «В небе зори загорались», открывающего первую часть оперы «Зори здесь тихие» К. Молчанова. Хор пять раз включается в музыкальную ткань оперы; он же завершает основное действие, немного меняя поэтический смысл – «В небе зори будут снова». Хоровая песня в данном случае становится лейтобразом, играющим важную роль в драматургии оперы. Аналогичную функцию выполняет хоровая песня «Мать – земля моя родная», трижды включающаяся в партитуру «Июльского воскресенья» В. Рубина. Функцию лейтобразов-идей приобретают хоры «Вращайся флюгер» и «О, звонкий испанский город» в его же опере «Крылатый всадник». Сходный приём используется в опере Г. Шантыря «Наша молодость». Хоровая песня «Нас водила молодость» и обрамляет композицию, и является лейтобразом, неоднократно возникающим в опере.

Думается, приведённых примеров достаточно, чтобы подтвердить тезис о значительной активизации роли вокально-хоровых форм в драматургии современной отечественной оперы, что позволяет композиторам выходить на уровень широких идейно-образных и эпических обобщений.

Краткий обзор оперных партитур конца 60-х начала 80-х годов даёт возможность представить своеобразие эволюционных процессов, в русле которых происходило формирование основных композиционных принципов оперного мышления С. Слонимского. В его оперных сочинениях многое не только переплетается с исканиями современных ему композиторов, но получает новое осмысление и дальнейшее развитие.

*****

Первый опыт композитора в оперном жанре сразу привлёк внимание и музыкальных театров, и критики. На обсуждении «Виринеи» (106) особое внимание уделялось её необычному жанровому типу. Д. Рабинович определяет

«Виринею» как народно-историческую оперу, М. Сабинина относит к лирико-драматическому типу с чертами эпичности, Н. Шахназарова видит в ней народно-музыкальную драму, Б. Ярустовский предлагает назвать оперу «Сказ о Виринее», подчёркивая её эпическую направленность: «Театр и авторы шли по линии эпического обобщения исторических событий» (106, с.39). Эту же мысль позднее развивает М. Черкашина: «В новом контексте Слонимский воспроизвёл такое свойство русской оперы, как синтез драматической конфликтности с эпическим размахом… Революция отражена в опере не как абсолютное разрушение и обновление, но воспринята в русле глубинных национально-исторических коллизий, как их следствие и дальнейшее развитие» (172, с.87).

Стремление к эпически укрупнённому осмыслению революционных событий обусловило обращение к многоплановости развёртывания действия, к контрапункту реального сценического конфликта и выходящего за пределы конкретного сценического действия его эпического обобщения. Помимо этого, иллюзорно-реальный, конкретно-событийный план в опере «Виринея» также неодномерен. Он представляется в единстве историко-событийного плана и бытового, индивидуально-психологического, отражающих как судьбу народную, так и сложные пути перестройки сознания отдельных его представителей. Следовательно, в композиции оперы можно выделить три плана:

- историко-событийный;
- бытовой, индивидуально-психологический;
- обобщённо-эпический.

Общая структура в этом отношении предстаёт в следующем виде:

Вступление «Песня Виринеи с хором»

I картина «Конец власти»

Хоровой антракт «Метель»

II картина «Конец семьи»

Хоровой антракт «Трепак»

III картина «Конец веры»

Вступление к IV картине «Песни на чугунке»

IV картина «Ох, и ночь»

Симфонический антракт

V картина «На распутье»

VI картина «Сходы да митинги»

Симфонический антракт с хором в ср. части

VII картина «Прощание»

Заключительная сцена «Прощание с Виринеей»

Слонимский, казалось бы, использует традиционный тип сквозной композиции с членением на картины и сцены внутри них. Однако различие ракурсов в подаче событий, переключение планов позволяют говорить о наличии элементов монтажной композиции.

Внедейственный, обобщённо-эпический план повествования рассредоточен «в масштабах семичастной кантаты» (117, с.88). Принцип вокально-хорового симфонизма проявляется здесь в единстве всех своих составляющих. Как можно заметить из схемы, кантата состоит из симфонических частей и хоровых – хоровые антракты «Метель», «Трепак», «Песни на чугунке»; помимо этого средней частью симфонического антракта между VI и VII картинами является хоровой эпизод. Первые два антракта драматургически выполняют функцию обобщения предшествующих событий. «Песни на чугунке» подготавливают атмосферу IV картины «Ох, и ночь!». Симфонический антракт с хоровым эпизодом, построенный на маршевой теме из предыдущей картины, также служит образным обобщением предшествующих событий. Хор во всех случаях является не столько сценически-действенным персонажем, сколько воплощением авторской позиции, вмещающей в себя объективную оценку самой истории с позиции современности. Так в антракте «Метель» разбушевавшаяся стихия является образной аллегорией бурных событий февральской революции 1917 года. В завершающей II картину драматической сцене «Уход Виринеи» совмещаются два плана: бытовой и обобщённо-эпический. Гневные фразы Виринеи накладываются на разудалую хоровую песню о горькой женской доле «Топы, топы», на которой будет основан последующий антракт «Трепак». В IV

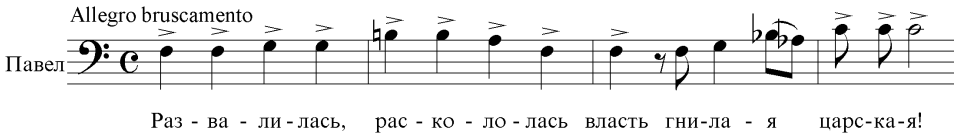
картине конкретно-событийный, бытовой план – убийство инженера в хоровой песне «Как на девку вороном парень кинулся» органично переключается на уровень образно-символического обобщения ситуации.

Таким образом, в «Виринее» Слонимский стремится создать гибкую композиционную структуру, которая при всей своей многоплановости и внешней расчленённости обнаруживает действенную динамику сопряжения своих внутренних компонентов. Данная особенность – сочетание динамизма, свойственного текучести сквозной формы, и «всеохватывающего музыкального оструктуривания» (41, с.116) становится определяющей в эволюции оперной формы в XX веке, на что справедливо указывает Волков (41). В этом плане любопытным примером может служить анализ построения сквозных хоровых сцен, включённых нами во внедейственный, обобщённо-эпический план. При всём интонационно-тематическом различии составляющих его частей (исключением является тематическая арка между крайними частями рассредоточенного цикла семичастной кантаты, образующая традиционное обрамление, арку-портал в архитектонике целого), внутреннее единство этого плана достигается за счёт использования общего приёма формообразования – варьированной строфической формы. Тем самым создаётся и жанрово-стилевое единство всех частей внедейственного композиционного плана в целом.

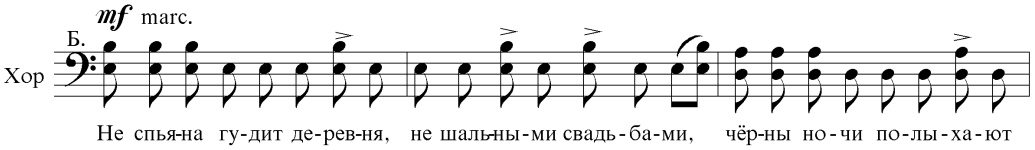
В хоровом антракте «Метель» можно выделить четыре строфы. Исходная строфа представляет собой следующую структуру:

а	-	*в*	-	*с*	-	*заключение*
8т.		10т.		16т.		4т. + 5т.

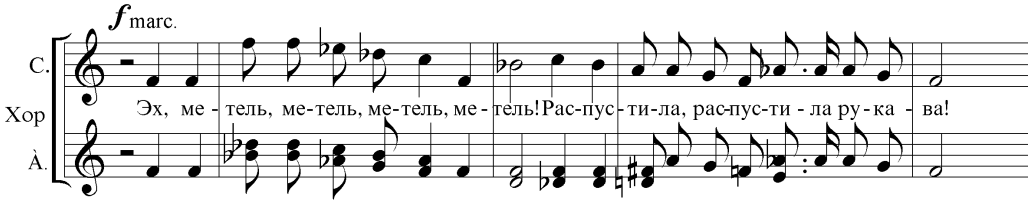
а – основной материал строфического зачина, определяющий последующее членение на 4 строфы. Структурной единицей напева является трихорд, причём скандирующий принцип интонирования в сочетании с тритоновым объёмом трихорда и последующим акцентированием квинтового тона придают зачину особую жёсткость:



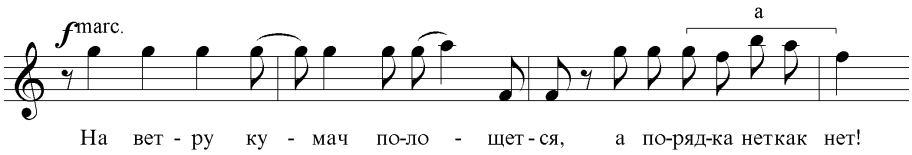
в – остинатный хоровой скандирующий речитатив с опорой на квинтовый интервал и с резкими ритмическими акцентами:



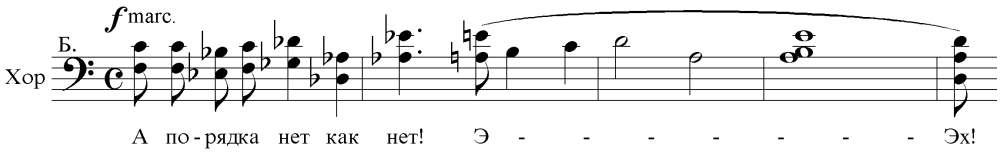
с – основан на двух типах мотивов: I – ход на октаву с последующим заполнением скачка (напоминает интонации Человека в очках из сцены 2 первой картины, ц. 14 клавира); II – терцовый мотив с вариантной III ступенью лада (проявление характерной для Слонимского зонной диатоники):



заключение – припевка молодого солдата - завершающий, каденционный материал, в котором присутствует трихордовый мотив из *а*:



реплики хора, основанные на материале *в*:



Вторая строфа начинается с ц. 69 клавира. В сокращённом варианте используются *а* и *в*; *с* - строится на варьировании терцовой попевки; в заключении отсутствует припевка молодого солдата. Центральный тон первых двух строф – F.

В третьей строфе основной зачин перемещается на один тон вверх. Подобное изменение звуковысотного положения строфы, фразы, мотива

является характерной чертой сквозных сцен для Слонимского (воспринятой от Прокофьева), как одно из средств динамизации и усиления напряжённости развития[28]. Основной зачин ведёт уже не Павел, как в первых двух строфах, а Аксинья; помимо этого, тритоновый объём трихордового мотива расширяется до б.7. Последующие 4 такта (ц. 72) являются синтетическим ритмоинтонационным вариантом *b* и *c*. С цифры 73 повторяется материал *c* из I строфы почти без изменений и даже с возвращением прежнего звуковысотного положения.

Последняя строфа – кульминационная точка сцены. Это подчёркивается и темпом – Presto, звуковысотным изменением строфы (центральный тон As → A). Зачин *a* исполняется сначала оркестром, затем мужским хором; в последних тактах появляются пустые квинты, напоминающие материал *b*.

Аналогичный принцип строфического строения положен в основу хорового антракта «Трепак». Приведём лишь его общую схему:

I строфа:	*a*	-	*b*	-	*c*				
	g		e		d				
II строфа:	a_1	-	b_1	-	*d*	-	*e*	-	*f*
	g		f		f		a		G
III строфа:			b_1	-	c_1				
			b		gis →				

Исходный структурный принцип сквозной сцены «Песни на чугунке»: сольный запев – хоровой припев с их последующим объединением:

Сольный запев	-	*Хоровой припев*	-	*Сольный запев*	-	*Хоровой припев*	-	*Сольный запев*	-	*Сольный запев* / *Хоровой припев*	-	*Хоровой припев*
парень с гитарой				2-я девка с чугунки				парень с гитарой		дев. / хор мужск.		парень / хор женск.
a		*b, c, b*		*d*		*e, f*		*a*		*a, c, b*		*d*
										b d d		
h		f		d		fis g		h		f f fis		b

Необходимо выделить две композиционные фазы:

---

[28] Например, картина IV, сцена 4 «Жена мужа продала»:

a - *в* - *a1* - *в1* - *a*
c - *des* - *c* - *des* - *es*

Предыдущую сцену «Виринеи с инженером» скрепляет перемещающийся по терциям остинатный мотив: *c – e – g – h – d – fis – b – des – f – a – c – es – as*. Во второй сцене II картины «Ссора со свекровью» в партии Мокеихи мотив «сношенька желанная» повторяется 5 раз от *b, h, c, d, es*. Аналогичные приёмы использованы в I картине: во второй сцене фраза Человека в очках «Граждане свободной России» звучит сначала в *cis*, затем в *d* и *dis*. В

I – последовательное изложение тематического материала:

a - b - c - b - d - e - f

II – возвращение темы песни Парня с гитарой – *a*. Дальнейшее развитие строится на основе контрапунктических соединений тем *a, b, c, d.* Темы *e* и *f* в контрапунктах не используются, зато именно они становятся основой Интерлюдии-перепляса и сцены 1 «Гулянка», следующих за «Песнями на чугунке».

Отметим, что в композиционном решении данного сценического эпизода проявляются некоторые приёмы, типичные для драматургии Слонимского в целом: контрапунктическое объединение разнохарактерных тем и предвосхищение тематизма.

Таким образом, в «Виринее» внедейственный композиционный план воплощается в рамках семичастной кантаты, крайние части которой образуют тематическую арку, цементируя всю композицию. Для средних частей характерен единый принцип формообразования, основанный на закономерностях строфической формы.

Опере «Мария Стюарт» С. Слонимский даёт определение *опера-баллада*. Достаточно убедительное обоснование драматургических принципов оперы-баллады, объясняемых с точки зрения историко-культурных и национальных традиций, содержится в статье А. Милки (100). В числе главных признаков исследователь называет «особый повествовательный дух» (100, с.26), заданный уже в либретто и влекущий за собой построение оперы как цепи относительно коротких эпизодов, некоторые из которых представляют собой баллады или обнаруживают черты данного жанра. И в самом деле, количество сольных, структурно завершённых вокальных эпизодов в опере весьма значительно: например, у Марии Стюарт – 6, у Грустного скальда, Весёлого скальда, Нокса и Босуэла – по 4. Именно балладный тон повествования определяет закономерное обращение к номерному типу композиции.

IV сцене фраза Василия «Вишь из-за тебя как позорит…» проводится в *f*, потом в *fis*. Примеры можно умножить.

В то же время композитор стремится создать многоплановую композицию, в которой оказывается возможным совмещение как различных пространственных, так и временных планов. В результате рождается уникальная структура, сочетающая *монтажный* (14 эпизодов и 11 интерлюдий) и *номерной тип* композиции. Помимо этого, по мере приближения к финалу увеличивается значимость линии *сквозного* развития. Если в первом и втором актах лишь в наиболее напряжённых моментах действия Слонимский обращается к принципу сквозных сцен (эпизод II - № 4, эпизод VI, эпизод VII - № 2, эпизод VIII - № 3, эпизод IX - № 1), то весь третий акт представляет собой две развёрнутые и динамичные сцены, пронизанные единым сквозным развитием (эпизоды XIII и XIV)[29].

Следовательно, Слонимским найден принцип, сплавляющий воедино все три исторически сложившихся типа оперной композиции.

С точки зрения композиционных планов структуру оперы «Мария Стюарт» можно представить следующим образом: *конкретно-событийный план* сосредоточен в *эпизодах*, *обобщённо-символический план, комментирующий* рассредоточен в *прелюдиях и интерлюдиях*. Однако существенным является, что комментирующий план обретает двойное пространство, что обусловило бифункциональность ряда персонажей оперы (на что уже указывалось выше).

I акт

Прелюдия	Эпизод I-№3	Инт-я 1	Инт-я 2	Инт-я 3	Инт-я 4	Инт-я 5	Инт-я 6
1 песня Гр.с	**Песня В.с.**		*Ария Е*	*Проповедь Н.*	**Песенка**	**Пантомима**	*Обличения Прорицания*
Нокса	**с хором**	*Молитва Н.*			**Мери С.**	**В.с. с шутами**	*Нокса*

II акт

Прелюдия	Эпизод VIII	Инт-я 7	Инт-я 8	Инт-я 9	Инт-я 10	Эпизод 12
II песня Гр.с.	**Песня о Шотл.**	*1 баллада*	*2 баллада*	**Хороводная**	**Притча**	*Обличения Письмо*

[29] Нельзя согласиться с выводом Е. Волховской: «Несмотря на использование композитором отдельных приёмов монтажа, главным оказывается сквозное целенаправленное развитие» (42, с. 87). На наш взгляд, ведущая роль принадлежит монтажному принципу стыковки прелюдий и интерлюдий с эпизодами; внутри последних органично сочетаются номерной и сквозной принципы оперной композиции.

М.С. и Гр.с. *Босуэла* *Босуэла* **песня В.с.** **Гр.с.** *Нокса* *Елиз.*

III акт

Прелюдия	Инт-я 11	Эпизод XIII	Эпизод XIV	Эпилог
III песня Гр.с.	**Песенка В.с.**	***Совмещение двух уровней комментирующего плана и конкретно-событийного плана***		**Хор и Гр.с.**

Первый уровень – он является основным, реализующим закономерности, присущие собственно внедейственному комментирующему плану – связан с Грустным и Весёлым скальдами, а также Мэри Сетон, чей образ можно рассматривать в качестве персонифицированного воплощения идеи Шотландкой земли, её природы. Второй уровень реализуется в бифункциональности сценического существования Елизаветы и Нокса; в сценическое действие они вводятся при помощи приёма наплыва.

Первый уровень комментирующего плана можно представить в виде рассредоточенного песенного цикла, крайние части которого образуют традиционное для современной оперной практики идейно-тематическое обрамление. Опера открывается Прелюдией, представляющей собой Песню Грустного скальда. Это своего рода сказительный запев, предваряющий повествование и, в то же время, ключ к пониманию основной идеи, заключённой в первых же словах скальда: «Тот, кто от смертного рождён, землёю будет поглощён, лишь душу не возьмёт земля…». В средний раздел Эпилога также включена песня Грустного скальда, но уже с хором, основанным на тематическом материале Прелюдии (повышается на тон лишь звуковысотное положение). Завершается трагическое повествование - замыкается и идейно-смысловое пространство драмы: «Тот, кто от смертного рождён, в юдоль страданий погружён. Но душу мукой не сломить – душа жива и будет жить!.. Ни кровь, ни боль, ни смерть, ни ад её души не победят! Пускай проходят короли, но вечен дух моей земли!»

Осмысление событий переводится совершенно на другой уровень: отстраняясь от трагедийности событий, от конкретной судьбы шотландской королевы, провозглашаются вневременные, общечеловеческие ценности – величие шотландской земли и могущество человеческого духа. Не случайно рядом с Грустным скальдом есть сценический образ – Мери Сетон, в котором персонифицируется тема Шотландии. Внося свою интонацию в эпический тон повествования, проявляясь в текстовых особенностях либретто (мотивы вереска и ячменя, типичные для шотландской и английской поэзии – см. об этом 100, с.27), эта сфера берёт на себя функцию «остранения», переключения в иное образно-эмоциональное поле. Композитор акцентирует её «звучание», вводя в наиболее трагические моменты действия: после смерти Шателяра, после смерти Риччо и перед сговором баронов с Босуэлом, перед казнью Марии Стюарт.

Напомним, что вокально-хоровые номера внедейственного песенного цикла (и один инструментальный – Пантомима Весёлого скальда с шутами) проявляют себя как в качестве форм, выполняющих функцию идейно-образного обобщения, комментария, так и важнейшего средства архитектонического обрамления, членения – в этом заключается специфика вокально-хорового симфонизма в современной отечественной опере. В этом плане система различного рода арок в «Марии Стюарт» весьма разнообразна.

Помимо отмеченной выше арки, создающей прочный архитектонический каркас, композицию оперы цементируют песни Грустного скальда, предваряющие второй и третий акты. Если первая песня, открывающая оперу, ставит вопрос о смысле человеческой жизни на земле, полной невзгод и страданий, то вторая выражает оценочную реакцию на события, происшедшие в первом акте: «Светлый поруган дух, и звёздный огонь потух в хаосе смертных мук». Третья песня, напротив, предвосхищает будущие события, настраивает на их восприятие: «Прощай, королева великих невзгод! Прощай и о нас не забудь, когда тебя гордость твоя поведёт в страшный последний путь!».

Из других образно-тематических и ситуационных обрамлений выделим Пантомиму Весёлого скальда с шутами (интерлюдия 4), являющуюся

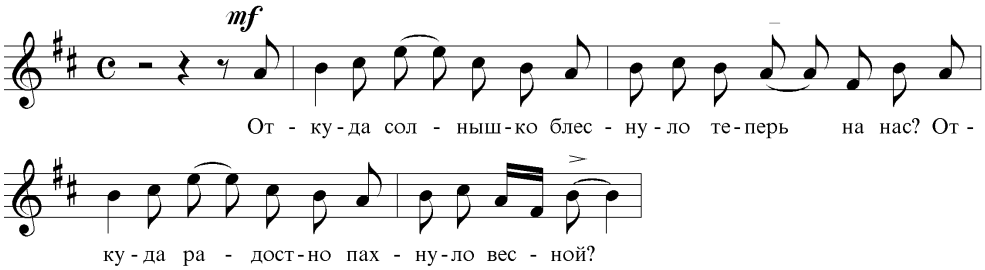
повторением Песни Весёлого скальда с хором (№ 3 эпизода I). Они обрамляют Песенку Мэри Сетон (интерлюдия 3). Думается, подобное соотношение далеко не случайно. Ибо одной из особенностей песенного цикла является контрастность последования частей, благодаря чему реализуется амбивалентная структура данного плана. Во втором акте (словно в зеркальном отражении) уже Хороводная песня Весёлого скальда (интерлюдия 9) обрамляется Песней о Шотландии Мери Сетон и Грустного скальда (№ 1, 2 эпизода VIII) и Притчей Грустного скальда (интерлюдия 10). В третьем (эпизоды XIII и XIV) композитор находит новый приём – совмещает различные сценические планы, в том числе и оценочные позиции, в одновременности[30].

Не только жанровая специфика и тематические арки обеспечивают единство внедейственного песенного цикла. В качестве скрепляющего компонента выступает трихордовость[31]. В музыкальную речь Грустного скальда, отличающуюся неторопливостью, размеренностью, эмоциональной сдержанностью, с двойным зачином – дважды повторенной начальной фразой (соответственно его функции – носителя эпического начала), трихордовые мотивы включаются лишь в качестве одного из элементов. Это же отличает и Мери Сетон. Вокальная партия Весёлого скальда основана практически только на трихордовых оборотах. Интонационная ограниченность определила и краткость мотивных образований, напоминающих припевки: либо такт, либо два. Отметим также активность интонирования, обусловленную ритмической структурой с неизменным затактом и синкопами. Всё это способствует созданию образа, прямо противоположного Грустному скальду, воплощающего едкую иронию и острую насмешку. Глумление, оборотничество, шутовская природа Весёлого скальда реализуются в структуре отношений мотивных элементов. Например, в Песне с хором из эпизода I два трихордовых мотива,

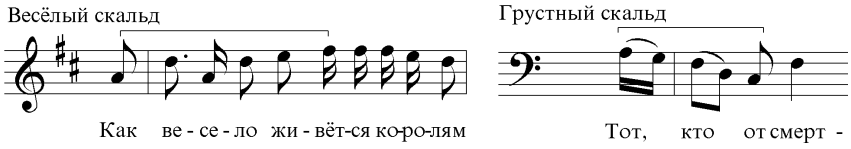
[30] В этом можно усматривать распространение столь характерного для Слонимского принципа «цепной формы» (152) – непрерывного обновления тематического материала с последующим его объединением, на композиционный уровень.

[31] Трихордовость является одной из интонационных примет не только оперы «Мария Стюарт», но значительно шире, индивидуального стиля С. Слонимского в целом, на что справедливо указывали в первых теоретических работах, посвящённых ладу и тональности в творчестве С. Слонимского И. Рогалёв и Т. Тимонен (125, 161).

будучи зеркально подобными, «вращаются» вокруг одной, метрически выделенной оси (тон h). Акценты и синкопы подчёркивают игровую логику развёртывания музыкального материала:



Любопытное подтверждение амбивалентности образов находим в тематической общности припевки Весёлого скальда «Как весело живётся королям» и начального мотива Первой песни Грустного скальда, открывающей оперу: в основе припевки лежит обращённый мотив песни:

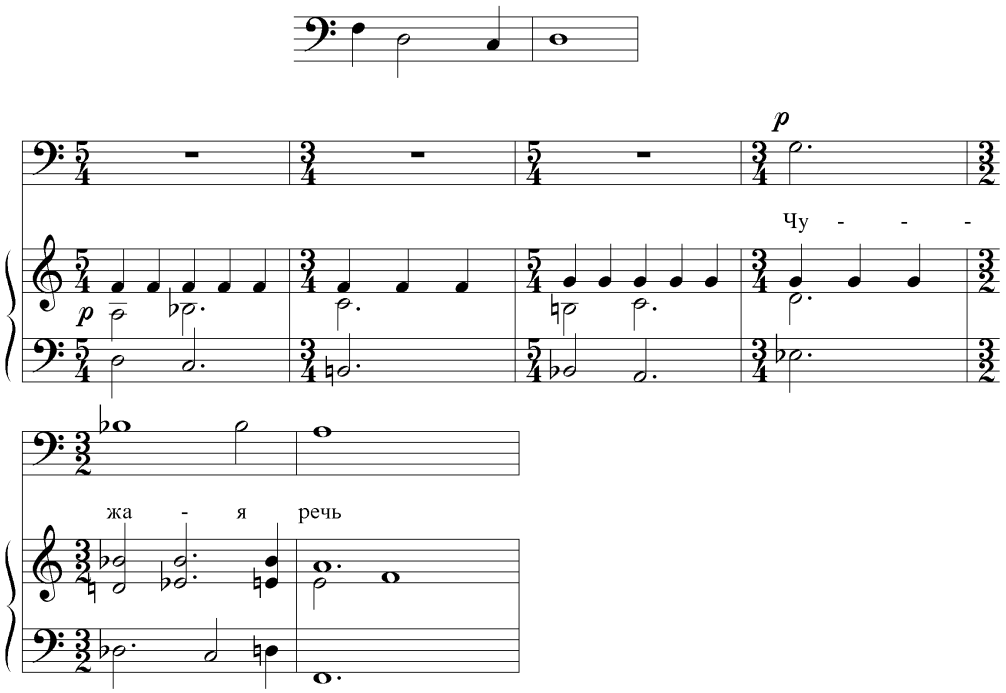


Единство внедейственного песенного цикла нарушается Притчей Грустного скальда и Песенкой Весёлого скальда в интерлюдии 11. Оба вокальных номера не органичны для своих персонажей: у Весёлого скальда появляются мелодика песенного типа, у Грустного скальда, наоборот, внедряются хроматизмы, скачки, декламационный тип интонирования. Возможно, это объясняется аллегоричностью образного содержания этих вокальных номеров.

Тем не менее, выделенный выше первый уровень комментирующего плана обладает как жанровым, так и тематическим единством.

Тот план, который определяется как второй, в каждом акте обнаруживает индивидуальные закономерности присущей ему внутренней организации. В интерлюдиях первого действия (1, 2, 5 и 6) вокальные номера Нокса: Молитва – Проповедь – Обличения – Прорицания образуют псевдо-литургическую линию[32]. Подобному восприятию способствуют, в первую очередь, заданные автором условия сценического существования: над действием. Высказывания

фанатичного шотландского проповедника являются комментарием стороннего наблюдателя, священнослужителя, чей глас звучит словно с церковной кафедры. В то же время, немаловажным обстоятельством становится и специфика музыкальной речи, в которой воссоздаются некоторые приметы псалмодического пения (метрическая свобода, модальность, господство поступенного движения). Объединяющим фактором выступают и интонационно-гармонические обороты, которые постоянно присутствуют в вокальных номерах Нокса:



Во втором акте лишь однажды - в завершающем эпизоде XII после «Взрыва в доме Дарнлея», звучат обличительные речи проповедника В третьем – как уже отмечалось, в двух заключительных эпизодах XIII и XIV происходит совмещение композиционных планов. Нокс, подобно другим персонажам комментирующего плана, включается в действие, однако его образ становится воплощением карающей силы, провозглашающей грядущее возмездие: «Рыдайте, день господа близок! Никто не уйдёт от суда!» (эпизод XIII); «Геенна адского огня зовёт тебя в свои объятья!..» (эпизод XIV).

[32] Найденное композитором решение получит оригинальное продолжение в опере «Видения Иоанна Грозного».

Образ Елизаветы в функциональном отношении близок Ноксу – сторонний, но заинтересованный наблюдатель; включение его в сценическое действие происходит при помощи приёма наплыва. Интонационно-стилистическое решение образа также использует метод условной стилизации.

Музыкальный портрет английской королевы впервые даётся в Ариии-диалоге (интерлюдия 1) и в дальнейшем ей будут сопутствовать две темы, звучащие в этом номере. Одна из них – стилизация английской вёрджинальной музыки конца XVI века. Композитор подчёркивает это и тембровой краской – cembalo. Тема органично включается как в вокальную, так и инструментальную партии. Вторая близка ей в образно-эмоциональном и интонационно-стилистическом плане. Отметим идентичность кадансовых оборотов (в миноре с натуральной VII ступенью) в обеих темах. Изменения, которые касаются этих тем на протяжении всей оперы, связаны со звуковысотным перемещением либо (эпизод XIV) ритмическим вариантом (в уменьшении). В звуковысотных перемещениях очевидна логика нисходящего движения:

Интерлюдия 1 – F-dur [33]
Эпизод VI № 1 – E-dur
Эпизод VIII № 3 – D-dur
Эпизод XII № 3 – Des-dur
Эпизод XIV - cis-moll

Как видно из схемы, в эпизоде XIV меняется лад. Это обусловлено появлением, наряду с уже известным, нового тематизма (ц. 497). Благодаря закруглённым мелодическим оборотам, мягким окончаниям, плавному ритмическому движению, минорной окраске впервые в характеристике Елизаветы обнаруживаются новые черты - человеческого сострадания. Смысловая разгадка содержится в словах самой английской королевы: «Я – женщина – не чудище, не зверь». Думается, не случайно именно эта тема положена в основу оркестровой партии кульминационного раздела всего эпизода – ансамбля, объединяющего всех основных персонажей трагедии.

[33] Скобкой отмечена ситуационно-тематическая арка.

Отдельную линию внедейственного плана можно выделить во втором акте. Две баллады Босуэла органично подчёркивают балладные черты в драматургии оперы. Два предыдущих вокальных номера (эпизод I № 1 и эпизод V №2) являются компонентами реального, конкретно-событийного плана. Баллады принадлежат уже «остранению». Своё продолжение эта линия находит в эпизоде XIII в песне «Я волк», а завершение – в эпизоде XIV «Темницы». Энергичная и действенная образно-тематическая сфера, характеризующая Босуэла, объединяется рядом общих интонационных оборотов, среди которых определяющими можно считать активный квартовый затакт и включение VII натуральной ступени. Лишь в завершающем эпизоде образ потерявшего рассудок Босуэла создаётся иными средствами: разорванная многочисленными паузами и синкопами мелодическая линия, обилие скачков, хроматизмов, тональная неопределённость.

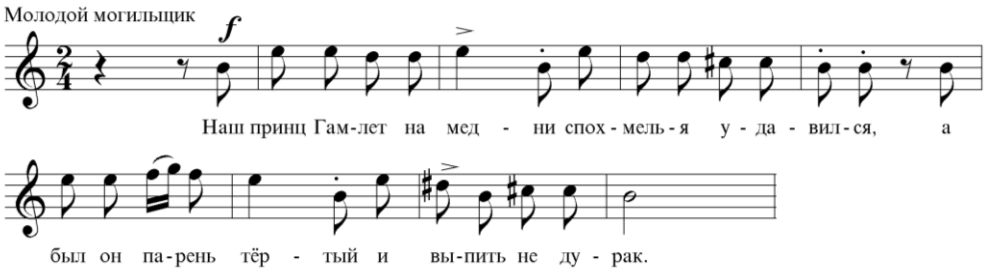
Таким образом, в композиции «Мария Стюарт» многомерность идейно-смыслового пространства оперы выявляется благодаря неоднозначной внутренней организации внедейственного плана.

Наиболее близкой «Марии Стюарт» по принципам организации композиции оказывается партитура «Гамлета». Внедейственный композиционный план реализует себя через образы Старого и Молодого могильщиков, которых, как уже отмечалось, можно считать прямыми наследниками Грустного и Весёлого скальдов, правда без присущей им амбивалентности: могильщики являются двойниками Весёлого скальда. Слонимский лишает этот план многокомпонентности, тем самым обостряя и подчёркивая жанровую оппозицию: *трагедия* - реальные события и *фарс* – глумливо-гротескный комментарий. Можно сказать, что комментирующий план является кривым зеркалом событий, происходящих в королевской семье.

Как и в предыдущей опере, внедейственный план можно представить в виде рассредоточенного песенного цикла. Напомню, что у Шекспира могильщики присутствуют как эпизодические персонажи, появляющиеся лишь в V акте в 1 сцене. У Слонимского в опере песенки могильщиков звучат в

Прологе к I действию, во втором акте – в Прологе и Интерлюдии и в 8-ой сцене III действия.

Тексты песен, принадлежащие Я. Гордину и С. Слонимскому, написаны в традиции английского балладного стиха (как, впрочем, и у Шекспира в V акте). Нарочитая примитивность жанрово-бытового жаргона, пронизанного присущим простолюдинам грубоватым сарказмом и едкой насмешкой, подчёркивает контрастность комментирующего плана. Мелодика куплетов столь же проста: в краткости мотивов, их вариантности, трихордовой основе начального мотива очевидно усматривается взаимосвязь с образным прототипом из «Марии Стюарт»:



Любопытно, что в сцены с могильщиками композитор вводит хоровые эпизоды, в которых участвуют простолюдины и солдаты Фортинбраса. Тем самым комментирующий план обретает качество жанровой народно-бытовой сцены, столь ярко выписанной у Слонимского уже в «Виринее» («Метель», «Песни на чугунке»). Есть и ещё одна существенная примета, придающая этим сценам специфический колорит. Вместе с персонажами на сцене находятся трубач и тромбонист. Именно звучание трубы и тромбона открывает оперу Слонимского (а также второй акт), что вполне объяснимо с точки зрения условной стилизации театральной традиции XVI века – представление предваряли сигнальные фанфары трубача. Дальнейшее же их пребывание на сцене, членящая функция инструментальных ритурнелей[34] в Прологе к первому и в Прологе ко второму актам, свидетельствуют об активном использовании приёмов инструментального театра.

[34] Напоминающих композиционные закономерности вокальных форм «Коронации Поппеи» К. Монтеверди.

Наряду с куплетами могильщиков, за исключением песенки на кладбище в третьем действии практически остающимися неизменными в тематическом отношении, в композиционных эпизодах внедейственного плана звучит хор, прославляющий Фортинбраса. Во втором акте он выполняет функцию образно-тематического обрамления, открывая и завершая действие. Ещё один раз тот же музыкально-тематический материал появляется в сцене 6 «Дворцовые интриги» (акт I), но уже в партии танцующих придворных, славящих Клавдия и Гертруду. Казалось бы, маленьких штрих, однако он вносит немаловажный акцент в понимание отношения к власти, завоёванной путём убийства.

Особую драматургическую роль играют песенки могильщиков, звучащие после драки Гамлета и Лаэрта. Они усугубляют и без того скверную ситуацию, акцентируя абсурдность происходящего:

«Офелию сгубивши и наглости набравши,

С Лаэртом спорить вздумал, кто ближе – друг иль брат!

И драку он над гробом устроил беспардонно.

Ну что это такое? Ну что это за принц?»

В то же время из уст молодого могильщика неожиданно прозвучала и здравая мысль:

«Гамлет, признаться надо, с врагами дрался прямо.

И в уши потихоньку им яду не вливал…»

Вслед за этим у Гамлета вырывается полное горести искреннее признание в любви к Офелии, а затем звучит Секстет, в котором, как и в эпизоде XIII «Марии Стюарт», происходит совмещение композиционных планов.

Необходимо отметить, что на уровне внедейственного композиционного плана, реализуемого через образы могильщиков, Слонимский отказывается от архитектонической и образно-тематической арки, обрамляющей действие, подобно предыдущим операм. Он использует другой приём, о чём будет сказано ниже. Тем не менее, принципы организации этого плана во многом схожи с предыдущей оперой «Мария Стюарт».

Приёмы инструментального театра находят своё развитие и в ряде сцен конкретно-событийного плана, обращающих на себя внимание необычностью жанрово-композиционного решения: *разговорные диалоги* на фоне оркестрового сопровождения. Таковы сцены 5 и 6 из I акта, сцена 1 и финал сцены 2, интермедия «Фальшивые друзья» и финал сцены 6 из II акта, сцена 4, разговорные вставки в сценах 6 и 7 в III акте. Если соотнести эти сцены с текстом трагедии, то обнаружится, что практически во всех аналогичных эпизодах у Шекспира используется проза (исключение составляют финал сцены 6 из II акта, сцены 4 и 7 последнего, III акта). Думается, что данное совпадение не случайно. Именно чередование прозы и стихов в трагедии английского драматурга, на наш взгляд, обусловило поиски адекватной формы реализации подобной специфической черты в оперной композиции.

Интересно, что в качестве материала для оркестрового фона композитор использует жанрово-бытовую интонационную сферу. Причём чередование музыкальных эпизодов скорее всего обнаруживает закономерности столь типичной для Слонимского цепной формы. Здесь же многогранно раскрываются и закономерности инструментального театра Слонимского: солисты-оркестранты становятся участниками сценического действия. Казалось бы, в пьесе Шекспира предопределяется данная особенность – вспомним сцену Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна с флейтой из третьего акта трагедии. Однако композитор уже использовал возможности инструментального театра в опере «Мастер и Маргарита» и здесь продолжает развивать его новые формы.

Нельзя не отметить и особую драматургическую функцию подобного рода сцен. Переключение в стилистику разговорного диалога создаёт эффект временного «остранения» действия, тем самым острее подчёркивается драматическое напряжение последующих сцен: Монолога Гамлета в первом акте, Молитвы Клавдия во втором, Смерти Офелии и Похорон Офелии в третьем.

Если говорить о традициях в более широком историческом смысле, то в первую очередь, вспомним разговорные диалоги (правда без оркестрового

сопровождения) во французской opera-comic и австро-немецком зингшпиле. XX столетие более многообразно использует данный тип оперной формы: и в качестве отдельного приёма (всевозможные разновидности Sprechgesang), и в качестве ведущего принципа всего произведения (например, «Каприччио» Р. Штрауса – разговорная пьеса с музыкой), а также отдельных эпизодов («Умница» К. Орфа). У Слонимского практически во всех операх можно обнаружить подобного рода приёмы, а как отдельный эпизод можно привести в пример сцену на заседании правления Массолита из I акта оперы «Мастер и Маргарита» (см. ц. 128).

В качестве самобытной черты композиции «Гамлета», представляющей собой смешанный тип, в котором соединяются черты сквозной драматургии, номерной структуры с элементами монтажности, необходимо отметить использование приёма «театр в театре» – имеются в виду центральные сцены II акта – представление пьесы «Убийство Гонзаго».

«Totus mundus agit histrionem» («Весь мир лицедействует») было написано на вывеске «Глобуса», театра, для которого создавались пьесы Шекспира. Представление о мире в виде театра, в котором «человек – игрушка, марионетка демиурга» (95, с.37), очень характерно для эпохи барокко. «Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека - музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира – кукольный театр бога). Барочная идея Театра мира («theatrum mundi») возвела в систему представления, имевшие долгую историю, сообщила переживанию мира как театра неслыханный дотоле динамизм» (95, с.40).

В творчестве Шекспира представление о мире-театре обусловило возникновение ряда драматургических приёмов. Среди них выделяется приём «одновременного обыгрывания» (термин А. Аникста) или иначе, «театр в театре», «сцена на сцене»[35]. Его органичность была связана с особенностями театральной сцены того времени. Она состояла из трёх основных частей: передней, задней и верхней. Передняя была отделена от задней колоннами (в

некоторых театрах – занавесом), а верхняя находилась над задней. Благодаря подобному устройству сцены, действие переносилось из одной её части в другую без остановок, что, в свою очередь, обеспечивало непрерывность смены действия, а также открывало возможность одновременного использования нескольких частей сцены.

Эта особенность учитывалась при создании и постановке драматических произведений. У Шекспира она реализуется в пьесах «Укрощение строптивой» и «Сон в летнюю ночь». В «Гамлете» приём одновременного обыгрывания, собственно театральная постановка странствующих актёров, оказывается одним из важных узловых этапов в развитии трагедии. Не случайно она находится в центре композиции как у Шекспира (III акт), так и у Слонимского (II акт).

Пьеса Шекспира и театральные традиции рубежа 16-17 веков предопределили и принцип двойного театрального воплощения одних и тех же событий в виде пантомимы и оперы. Нужно сказать, что в более широком плане приём повторности – сюжетных положений, сценических ситуаций, текстовых элементов - необходимо рассматривать в качестве одной из важнейших особенностей шекспировской драматургии, которую автор реализует весьма многолико. Г. Козинцев однажды на замечание одного из актёров по поводу наличия текстовых повторов ответил: «Повторы напрасно Вас беспокоят. Их нет. Если бы Гамлет не повторял бы, - множество раз не повторял бы: «месяц с небольшим», двух месяцев не будет» и т.д., - нечего было бы играть в первом монологе. Почти маниакальное возвращение мыслей ко дню поминок по отцу и дню свадьбы матери-вдовы, краткости перехода – есть не только обида сына, но и ужас примет нового века; тут начало нравственной и философской темы. Лир много раз спрашивает себя об одном и том же …Это не однообразие, а затягивание процесса осознания.» (85, с.64). Режиссёр недаром пытается объяснить актёру специфику использования приёма повторности, ибо за каждым из них кроется существенное психологическое обоснование.

---

[35] Хотя, если быть точными, приём «театр в театре» не принадлежит к числу изобретений Шекспира: он используется и у его предшественника Томаса Кида в «Испанской трагедии».

Обращает на себя внимание следующая особенность. Появляясь впервые, какая-либо ситуация выглядит обыденной, часто содержит в себе определённую долю комизма и иронии. В дальнейшем, при возникновении аналогичного сценического положения, смысл его приобретает иной, подлинно трагический оттенок.

К подобному выводу приводит сопоставление многих похожих сценических ситуаций и сюжетных положений. Прежде всего – безумие Гамлета и безумие Офелии. Очевидно, что безумие Гамлета – лишь маска, внешнее притворство, игра интеллекта, в то же время, безумие Офелии – истинная трагедия чистой и светлой души. Два персонажа мстят за убийство своих отцов (месть Фортинбраса фактически остаётся за пределами влияния на события пьесы) – Гамлет и

Лаэрт. Однако в одном случае мотив мести связан с образом благородного и подло убитого отца Гамлета, в другом – с «вертлявым, глупым хлопотуном». Два заговора Клавдия против Гамлета – с Полонием и с Лаэртом. Если первый предпринят королём для подслушивания разговора принца с Офелией, то целью второго является убийство ненавистного племянника. Кстати, в первом действии Полоний вместе с Клавдием подслушивает Гамлета, во втором – принц убивает подслушивающего Полония. Финальному поединку Гамлета с Лаэртом предшествует драка в могиле Офелии. Даже «единый акт – убийство короля – как бы разложен надвое» (45, с.236): Гамлет убивает Клавдия дважды – шпагой и заставив выпить кубок с отравленным вином. Примеры можно умножить (друзей по университету также двое – Розенкранц и Гильденстерн), более того дополнить таким специфическим приёмом, как повтор реплик одного персонажа другим. В 1 сцене I действия Гамлет отстранённо вторит репликам Клавдия, в 4 сцене II действия он уже с издёвкой повторяет вслед за Гертрудой её фразы.

Наконец, сама пьеса странствующих актёров является своеобразным повторением событий, оставшихся за рамками трагедии. Представление состоит из двух частей – пантомимы, кратко обозначающей сюжетную канву, и

собственно спектакля. Есть и ещё одна параллель между пьесой актёров и трагедией: сюжетный мотив отравления повторяется затем в финале, но жертвой становится Гертруда.

Бесспорно, использование Шекспиром приёма повторности является важным драматургическим средством, благодаря которому значительно активизируется трагедийное начало. Чем ближе к концу пьесы, тем более увеличивается количество «вторых» ситуаций: не случайно финал обретает такую высокую степень драматической напряжённости.

В опере Слонимский не только реализует возможности, заложенные в трагедии Шекспира, но и развивает их. Ярким подтверждением тому служат два «вступления»: пролог и увертюра. Вокально-хоровой пролог решён в нарочито примитивной форме: могильщики в сопровождении хора напевают бытовую песенку, мелодия и текст которой не отличаются изысканностью стиля – по выражению композитора, популярно-бытовой жаргон «оперы-нищих». Увертюра – напротив, представляет собой симфоническое обобщение событий в их подлинно трагическом свете[36].

С одной стороны, приём двойного вступления к опере можно рассматривать в русле отмеченной выше особенности, свойственной пьесе Шекспира. С другой, нельзя не видеть в этом проявления закономерностей, присущих драматургии оперных сочинений Слонимского. Уже в первой опере «Виринея» композитор использует вокально-хоровое вступление к опере, замещающее традиционное оркестровое. В «Мастере и Маргарите» основному действию также предшествует вокально-хоровая сцена, в «Марии Стюарт» – песня Грустного скальда. В «Гамлете» и «Видениях Иоанна Грозного» Слонимский совмещает традиционную увертюру с типичной для его опер вокально-хоровой формой вступления.

Немаловажно и ещё одно обстоятельство: совмещение фарсового пролога и трагедийного симфонического обобщения проецирует двойной ракурс

[36] Несмотря на многоэпизодность структуры, форму увертюры можно рассматривать с точки зрения логики сонатного аллегро: вступление, экспозиция с контрастными темами, три волны разработки и сокращённая реприза.

осмысления событий драмы, являющийся характерным для творческого метода Слонимского, определяемого нами как художественно-смысловая амбивалентность.

Существенно и другое: все указанные выше примеры можно рассматривать в качестве проявления важнейшего для композитора принципа зеркального отражения. В этом смысле спектакль странствующих актёров является воспроизведением в условно-театральной форме событий, являющихся завязкой трагедии и вынесенных Шекспиром за её пределы. С учётом стилистических особенностей, пьеса «Убийство Гонзаго» представляет собой пример специфического построения, которое Ю. Лотман определяет как «текст в тексте»: «Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер… Двойная закодированность определённых участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное» (97, с.431, 432). Таким образом, условность пьесы подчёркивает реальность трагедии.

Соответственно, немаловажно выяснить, каким стилистическим кодом воспользовался Слонимский, реализуя ситуацию «текст в тексте», или иначе, «театр в театре». Подобно Чайковскому в «Пасторали» из «Пиковой дамы», композитор обращается к стилизации. Однако, если у Чайковского она ориентирована на типовую лексику классицизма, то Слонимский использует весьма оригинальный приём: в качестве объекта стилизации он избирает собственное творчество, точнее, предшествующую оперу «Марию Стюарт». Подобное решение вполне объяснимо, ибо историческая соотнесённость по времени действия двух опер очевидна. В «Марии Стюарт» композитор использовал целый ряд конкретных знаков, проникнувших в музыкальную интонацию, которые создают ощущение «исторического времени» (наиболее яркие - каданс Ландини и триольный натурально-ладовый оборот в завершении фраз). Помимо этого, характерные приметы жанрово-танцевальной сферы,

мелодические обороты, тембровые особенности (звучание арфы, чембало) обнаруживают явную стилевую преемственность представления пьесы «Убийство Гонзаго» с предшествующей оперой.

В композиционном отношении, пьеса представляет собой две части: балет и оперу, тип композиции которых соответствует традициям номерной структуры. В балетной пантомиме – 6 номеров, в опере шестой номер весьма краток и переходит в седьмой - «Прерванный финал пьесы». Фактически уже в пятом номере происходит размыкание условного пространства представляемого спектакля в «реальное» пространство трагедии. Связано это не только с включением реплик Гамлета, Клавдия и Офелии, но и со сменой стилевого «кода» - переходом в интонационную сферу, в которой важную роль играют темы Духа и Клавдия.

Если сопоставить балетную пантомиму и оперу, то на тематическом уровне они обнаруживают много общего. Пасторальная ария Королевы (№2) есть ни что иное, как Пастораль, открывающая и замыкающая пантомиму; тематизм «Счастливого сна» (№2) является основой Мадригала (№1). В данном случае можно говорить о зеркальном отражении первых двух номеров балетной пантомимы в опере. Идентичны между собой центральные номера «Триумфальный танец» (№4) и «Ария di Lamento» (№4), хотя первый следует за сценой убийства, а второй предшествует ей. Скорбно-ламентозная сфера имеет тематический прообраз в Колыбельной из «Марии Стюарт», завершающей эпизод «Темницы». Однако, если Колыбельная выполняет функцию своеобразного «катарсиса», душевного просветления и высвобождения из-под гнёта трагических обстоятельств, то Lamento двойственно по своей сути. Обращение к типовому оперному аффекту одновременно и органично, так как вписывается в контекст избранного «кода» - стилизации, и, в то же время, весьма условно. Именно последнее обстоятельство оказывается немаловажным для Слонимского, ибо внешняя преданность и искренность скорби Королевы оказываются лишь лживой маской.

В третьих номерах, как балетной пантомимы, так и оперы происходит разрушение стилевых границ между двумя «текстами» – пьесы и собственно трагедии. Инфернальный танец строится на основе темы убийства, производной от темы Клавдия и обретающей соответствующий зловеще-инфернальный характер благодаря жёсткому ostinato аккордового органного пункта. Активно включаются также сигнальные мотивы, которые многофункционально проявляют себя в опере. В данном случае, они создают тревожно-агрессивную атмосферу торжествующего человеческого Зла.

В «Диалогах» (№ 3 и № 5 «Оперы»), обрамляющих Арию, вокальная партия Короля основана на теме Духа. В оркестре (№ 5) звучит тема яда, которая затем появляется в следующем номере «Выход убийцы», где в вокальных фразах Луциана узнаются сигнальные интонации.

Во многих отношениях, «Балетная пантомима» и «Опера» действительно реализуют принцип повторности, будучи своеобразным двойным зеркальным отражением событий, вынесенных за пределы трагедии. Помимо этого, отмеченная выше ситуационно-тематическая повторность, обнаруживает своеобразную логику интертекстуальных отношений не только внутри, но и между оперными произведениями Слонимского. Момент игровой метаморфозы эмоционального смысла ведущей сценической ситуации приобретает исключительную роль, подтверждая существование особого пространства *супердрамы* в творчестве композитора.

Как уже отмечалось, много общего объединяет композицию опер «Мастер и Маргарита» и «Видения Иоанна Грозного». Опера, не принятая в своё время официальными инстанциями, отличающаяся самобытностью композиционного решения, предопределила пути эволюции театрального мышления Слонимского.

Сам композитор называет «Мастера и Маргариту» *камерной оперой*. И это при весьма «плотной населённости» (84, с.43) персонажами, включении хора (именуемого в партитуре coro da camera), балета, статистов («толпа, члены Массолита»), «полнометражной» 3-х актовой (точнее трёхчастной)

драматургии. На этот парадокс обращает внимание А. Климовицкий, однако не давая ему объяснения. М. Рыцарева дополняет авторское определение (не рассуждая о его сущности) термином *камератная* опера, усматривая в ней претворение традиций флорентийской камераты, считая, что это «внешний признак главного …свойства оперы» (134, с.121) – монодийности.

Каковы всё же аргументы в пользу авторского определения? Вероятно, банальное объяснение, что в сравнении с художественным пространством романа Булгакова опера действительно представляется камерной, мало убедительно. Климовицкий, подробно рассматривая в своей статье проблему взаимоотношений оперы и романа, подчёркивает, что либреттистам (Ю. Димитрину, В. Фиалковскому и С. Слонимскому) удалось не утратить смысловой ёмкости проблематики романа.

Думается, что более веское обоснование можно найти в специфике организации действия, которое органично соотносится с художественной идеей «романа в романе» – опера в опере, точнее *три камерных оперы в одной.* Опера о судьбе Мастера - автора романа, опера о Иешуа и Пилате и опера о Мастере и Маргарите. Каждая из них обладает собственной логикой развития драматического действия, присущей ей внутренней организацией и вполне соответствует внешним параметрам камерного жанра. В то же время, постоянный сценический контрапункт, изменчивость и динамичность смены темпо-ритма в их соотношении рождают ту необходимую степень напряжённости многомерного смыслового пространства оперы, которая позволяет не просто выявить идейно-философский контекст проблематики литературного первоисточника, но обострить её образно-смысловые грани.

Отмеченные выше особенности предопределили обращение к монтажному типу композиции, в котором выделяются три композиционных плана. Два из них соответствуют традиционно акцентируемым исследователями сюжетным линиям, обладающим свойством внешнего, конкретно-событийного повествования: назовём их Московским и Ершалаимским. Напомним, что их взаимодействие реализуется во всей

многоликости и разнообразии возможностей принципа зеркального подобия и отражения. Фактически, «игра этих отражений», где пересекаются множество тем, мотивов, линий, связанных отношениями оппозиций добро и зло, и создаёт свойственное современной опере и театральному мышлению Слонимского многомерное идейно-смысловое пространство. Тем самым вычленение отдельного обобщённо-символического комментирующего уровня лишается смысла. Его функции рассредоточены в зеркальной композиционной, образной и интонационной структуре оперы. Подобное композиционное решение, но с полярной оппозиционностью составляющих его планов, позднее определит структуру последней оперы «Видения Иоанна Грозного». Третий композиционный план «Мастера и Маргариты» воплощает внутреннюю лирико-психологическую линию.

В композиции первой части можно выделить три приблизительно равных по протяжённости раздела[37]. Первый (63 ц.е.) экспонирует образы всех трёх планов, причём функцию обрамления выполняют ершалаимские сцены. Второй (64 ц.е.) связан с развитием событийной линии Московского плана, третий (60 ц.е.) – Ершалаимского. Масштабно два основных сюжетных плана уравновешивают друг друга. Лирико-психологический включается эпизодически, на весьма краткое время.

Во второй части преобладающим является Ершалаимский план (≈86 ц.е. из 115) – его сцены обрамляют и составляют центральный раздел. Темпо-ритм смены композиционных планов значительно ускоряется и это далеко не случайно. В этой части развитие действия в двух ведущих сюжетных линиях достигает своей кульминационной точки – параллельное движение приходит к совмещению композиционных планов (обычно у Слонимского это наблюдается на завершающей стадии развития действия, в финальной её части), после чего должна последовать развязка. Однако она оказывается растянутой почти на полтора акта (части), ибо, как уже отмечалось в предыдущей главе, в момент кульминации происходит переключение «интертекстуального ключа» –

[37] За условную единицу времени примем границы цифрового членения, определённые автором (ц.е.).

евангельское повествование замещается фаустианским. Напомним, что образом, через посредство которого осуществляется эта метаморфоза, является Маргарита. Тем самым сюжетная линия, связанная с оперой о Мастере и Маргарите, получает новый событийный импульс. Её развитие устремляется в новое русло, а развязка двух других соответственно растягивается во времени.

Этим обусловлена и необычность структуры третьей части. Её первую половину составляет развёрнутая балетная сцена – по определению автора, *антракт*. Это совершенно блистательная в плане остроумия и изобретательности в сфере оркестрового колорита картина бала. Здесь достигает своей кульминации ещё один необычайно важный план оперы (отнесём его ко второму уровню) – тембровой драматургии, реализующий принципы *инструментального театра*. Лейттембровые характеристики персонажей в рамках балетной сцены обретают особую образно-тембровую выразительность и пластическую рельефность.

Вслед за балетным антрактом идёт эпизод, который можно отнести к развязке лирико-психологического композиционного плана. Не случайно композитор акцентирует ряд важных ситуационно-смысловых мотивов (мотив ненависти Мастера к своему роману и ситуация чтения романа Маргаритой) – интонационно-текстовые повторы создают важные архитектонические арки с первой частью, скрепляющие целое. В центре его – Ариозо Маргариты с арфами и выразительная оркестровая интерлюдия Andantino con espessione - с солирующими скрипкой (звучит тема Маргариты) и гобоем в сопровождении арфы (тембры, связанные в опере с Иешуа)[38]. Мастер не заслужил света – ему дарован покой. В этот *покой-ничто* (в оркестре – скрипка, арфа, вибрафон) уходит он с Маргаритой.

Эпилог замыкает действие, образуя с началом первой части столь типичную для Слонимского архитектоническую арку. Однако это не повтор, а именно завершение – не случайно композитор вновь использует приём совмещения композиционных планов: на этот раз ершалаимского и лирико-

психологического. В этом видится реализация важной особенности драматургического замысла. Хоровое звучание, неспешность музыкального развёртывания, символичность текста, прозрачность чистых, но холодных тембров челесты, арфы и вибрафона воспринимаются в качестве естественного завершения произведения, в котором очевиден ораториальный прототип, причём в своей литургической традиции. Как не вспомнить, что А. Климовицкий развивает оригинальную идею прочтения Слонимским романа Булгакова через жанровый «код» пассионов. С убедительными доводами исследователя нельзя не согласиться. И если Маргарита выступала в роли возлюбленной Мастера, и в роли евангелиста, переключая чтением глав романа Мастера из пространства одного композиционного плана в другой, то финальное совмещение этих двух планов является логическим завершением пассионной линии повествования. Именно в ней реализуются и возможности вокально-хорового симфонизма.

Кратко обозначив композиционную специфику «Мастера и Маргариты»[39], перейдём к одному из последних театральных творений Слонимского.

Опера «Видения Иоанна Грозного» представляется сочинением, в котором, на наш взгляд, не просто синтезировался весь предшествующий музыкально-театральный опыт композитора. По сравнению с предыдущими партитурами, драматургическая концепция оперы обрела новое художественно-смысловое качество. В сюжетно-смысловой основе конфликта, в специфике развёртывания событий, взаимоотношений и судеб героев впервые чётко обозначен приоритет трагедийного жанра, что нашло отражение и в авторском названии: «русская трагедия». Взаимодействие жанровых компонентов, подчиняющееся структурообразующему жанру трагедии, выявляет новое качество оппозиции: трагедия - фарс / драма - эпос. Более очевидной

---

[38] «Тембровое присутствие» Иешуа здесь вполне закономерно - ведь именно Иешуа через Левия Матвея просит Воланда наградить Мастера покоем.

[39] Напомним, что в данном разделе не ставится цель подробного и детального описания композиционных особенностей в равной степени всех опер Слонимского. Акцентируется внимание на тех закономерностях,

становится поляризация двух этических начал: *Добра и Зла*, выделенной при помощи использования различных хронотопов, в рамках которых разворачиваются события.

Сюжетно-повествовательный план, связанный с Иоанном и московским миром, в целом подчиняется законам трагедийного жанра, присущему ему хронотопу: реальные исторические события представляют собой «*развёртывающуюся динамическую целостность»* (164, с.26) с исключительной уплотнённостью цепи событий и ситуаций. В рамках данного сюжетного плана выявляется острый узел социально-политических противоречий, в орбиту которых вовлекаются судьбы конкретных людей:

- Иоанна и его окружения (Федька и Алексей Басмановы, Малюта Скуратов, царевич Иван);
- жён Иоанна (Анастасия, Мария Темрюковна, Мария Нагая);
- Митрополита (в опере его имя не конкретизируется, ибо события хронологически сжимаются в новое временное целое и создаётся обобщённый тип Митрополита - за годы царствования Грозного их сменилось несколько; однако в судьбе оперного героя очевидно улавливается биографическое сходство с Митрополитом Филиппом, служившем при царе с 1566 года и в 1568 году лишённом сана).

Помимо этого, назовём персонажи, чья жизнь подвергается насилию, и они становятся жертвами Грозного: князь и княгиня Воротынские, князь Репнин, Молодой Боярин (его историческим прототипом является Дмитрий Овчина-Оболенский). Практически фабула, разворачивающаяся в рамках Московского мира, самодостаточна для реализации драматической сущности жанра трагедии. В ней чётко обозначен драматический конфликт, являющийся пружиной для развития действия в традициях отечественной исторической оперы.

которые представляются определяющими для театрального мышления композитора, а также на тех партитурах, которые ещё не освещались должным образом в исследовательской литературе.

Принцип развёртывания сюжетного ряда необычен: действие начинает развиваться с кульминационного узла - эпизода убийства Иоанном своего сына, которое произошло в ноябре 1581 года (данный приём не нов в оперной практике: достаточно назвать «Жанну Д'Арк» Онеггера, «Джалиль» Жиганова). Событие словно размыкается в сценическое пространство тринадцати видений, обозначающих наиболее значимые вехи в исторической судьбе Иоанна: смерть Анастасии 7 августа 1560 года, свадьбу с Марией Темрюковной в августе 1561 года, отъезд из Москвы в декабре 1564 года, возвращение в Москву - февраль 1565 года, смерть Марии Темрюковны в 1569 году, расправу над новгородцами в январе - феврале 1570 года, свадьбу с Марией Нагой, убийство Басмановых - 1580 год. Затем оно вновь возвращается к исходному моменту драмы - повторяется сцена убийства, тем самым образуя композиционно-смысловую архитектоническую арку, обозначая «несущую» часть конструкции оперы.

Новый уровень реализации трагедийной концепции выявляется благодаря введению ещё одного плана сюжетного повествования, развёртывающегося в рамках Новгородского мира. Противоборство различных ценностных миров выводит основную идею на более высокий уровень художественного воплощения и смыслового обобщения. В предыдущих операх идейно-обобщающий, комментирующий план реализовался в виде персонифицированной, условно-символической образной сферы, существующей «над действием», переключающей событийный план в область своеобразного метафорического комментария (вспомним частушки Молодого солдата в «Виринее», песни и песенки Грустного и Весёлого скальдов в «Марии Стюарт», куплеты Старого и Молодого могильщиков в «Гамлете»).

В «Видениях Иоанна Грозного» Новгородский мир представляет собой самостоятельный сюжетно-повествовательный план, существующий независимо от Московского вплоть до X видения, и обладающий своим собственным хронотопом. Данный композиционный приём близок «Мастеру и Маргарите» - Ершалаим и Москва XX столетия, где эти миры, при всех их различиях, являются зеркальными отражениями. В «Видениях Иоанна

Грозного» два мира не просто противоположны друг другу. Они являются воплощением двух оппозиционных этических начал. Московский мир - как бы мир «наизнанку», олицетворение *зла, ненависти и насилия,* диктата грубой силы и суеверного страха. Подобно Мусоргскому и Достоевскому, по словам Д. Андреева, проводящего «нас, как Вергилий водил Данте, по самым тёмным, сокровенно греховным, самым неозарённым кругам, не оставляя ни одного уголка - неосвещённым, ни одного беса - притаившимся или спрятавшимся», Слонимский исследует глубины «самых жутких слоёв психики» (7, с.328) Иоанна.

Новгородский мир олицетворяет *свет, добро и любовь.* В то же время, этот мир амбивалентен по своей внутренней сущности. С одной стороны, он исторически конкретен и объективно реален, ибо в основе сюжета лежит одна из трагических страниц истории Новгорода XVI века. Достоверность событий подчёркивают реальные исторические факты и лица, включённые в оперное действие. Это донос бродяги (родом Волынец) Ивану Грозному на архиепископа Новгородского Пимена - в опере имя персонажа Пётр Волынец; судьба Пимена, который был отправлен Грозным в оковах в Москву - по дороге его предавали поруганию: сажали на белую кобылу и водили в окружении скоморохов, игравших на своих инструментах.

Однако реально-историческая сущность Новгородского мира выявляется лишь в X видении, где чётко определяется хронологическая грань событий - январь 1570 года. До этого момента - II, IV, VIII видения - в событийном плане новгородских сцен действуют композиционные принципы, определяемые законами иного типа мышления, обусловленного течением не исторического времени, а *мифологического,* обнаруживающего причастность к традициям восточных славян. В этом отношении очевидная ассоциативная связь устанавливается с оперным творчеством Римского-Корсакова (с теми партитурами, где преломляются специфические черты данного типа мышления – «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко»). В отличие от Римского-Корсакова, у Слонимского мифологическая модель пространства предстаёт в

символически-абсолютизированном виде, тем самым подчёркивая и обостряя основную мифологическую оппозицию: *Добро и Зло, Космос и Хаос.* Новгородский мир воплощает идею упорядоченного, внутренне организованного пространства - космоса; Московский - беспорядок, неорганизованное внешнее пространство - хаос.

Во II, IV и VIII видениях Новгородский мир лишён конкретных исторических примет:

- II видение – Весна. Раннее утро. Рассвет. Дуэт Вешнянки и Василия.
- IV видение – Хороводная песня, связанная с обрядом расплетания косы.
- VIII видение – Сцена народного гулянья (хоровая).

Модель пространства – *сакральное пространство ритуала (свадебного обряда)* и принцип организации времени – *«ахронность» и цикличность* (обуславливающая круговорот бытия, его гармоническую упорядоченность и замкнутость) обнаруживают свою принадлежность к художественно-концептуальной системе, которую Сниткова называет *мифологической* (147, с.14). Все 17 «осевых» характеристик, предлагаемых автором, действенны в модели мира, созданной Слонимским в трёх новгородских видениях. Важно отметить, что приемлемы не только философско-онтологические и художественно-методологические критерии, но и музыкально-структурные: цитирование обрядового фольклора в его ладово-специфической форме, использование «контрастной» полифонии, вариантный принцип преобразований, строфичность.

Лаконичность, очевидная знаковость, замкнутость сценических эпизодов подчёркивают условно-символический характер этого мира, его нарочитую обособленность, *идеальность.* Не случайно он пронизан светом, гармонией; не случайно время действия – Весна, полная любви, стремления к обновлению, созиданию и единению. Эта устремлённость реализуется в логике композиционного развёртывания – от любовного дуэта, через хороводную свадебную песню к сцене коллективного гуляния, народного праздника.

Впервые в оперном творчестве Слонимского оппозиция Добра и Зла получает столь абсолютное воплощение в структуре сюжетно-событийных планов повествования. И впервые эта антитеза обретает столь *универсально-космологический* смысл. Сопоставление двух пространственно-временных моделей мира резко обостряет их конфликтные отношения, принимающие, с одной стороны, форму, типичную для некоторых учений (например, иранского религиозного реформатора Мани): весь тварный материальный мир есть воплощение Зла, Добро - царство духа, *Зло* постоянно стремится уничтожить *Добро*, *хаос* постоянно угрожает *космосу*. С другой, в данном осмыслении взаимоотношений основных этических категорий актуализируется социальная ситуация, характерная для современного мира: Россия рубежа 80-х-90-х годов с происходящей в ней глобальной ломкой социально-экономической системы и мощным перевесом «энергии разрушения», хаоса.

Интересно, что мифологическая модель мира изначально предполагает это двоемирие, реализуемое в противопоставлении мира реального и мира мифологического. Наиболее целостно данная модель воплотилась в операх Римского-Корсакова, на что указывает в своём исследовании «Симфонические этюды» Б.Асафьев. «От «Снегурочки» до «Ночи перед Рождеством» он (Римский-Корсаков) выявил весь цикл религиозно-мифологических представлений язычества" (16, с.118). Далее, в «Китеже», по мнению учёного, преодолевается идея «замкнутости круга - вечного, периодически-повторяющегося круговращения и возвращения времён года» (16, с.118), типичных для мифологической модели. Композитор приближается (согласно Снитковой) к универсально-космологической модели и град Китеж обретает черты *идеального мира*. Процесс «вхождения» в Китеж-град и пребывание в нём Февронии воплощают стремление к постижению света: «Действие развивается как восхождение к лицезрению Китежа. Рождается процесс эволютивный. Стремление к постижению света, одухотворение сознания, преображение и претворение - вот актуальные волевые принципы развивающегося, вырастающего действия «Сказания». Далее. Постоянно

пользуемый Римским-Корсаковым почти во всех операх приём параллелизма, по существу литературный, в данном случае углубляется, благодаря своеобразной концепции сюжета, до степени чрезвычайного напряжения и значительности: именно до приведения к внутреннему единству видимой делимости мира» (16, с.103).

Отмеченные Асафьевым особенности драматургии опер Римского-Корсакова (параллельное существование реального и мифологизированного мира, их изоморфность - например, подводное царство в «Садко» - зеркало наземного) по-новому преломляются в «Видениях Иоанна Грозного» Слонимского, подчиняясь главному художественному принципу композитора, определяемому нами как *амбивалентность*. Изоморфность миров обретает качество полярных антиномий, абсолютизирующих этические категории Добра и Зла.

В своей статье «Византия и Русь: два типа духовности» С. Аверинцев указывает, что подобное полярное сосуществование двух начал есть типичное качество Российской духовности: «Русская духовность делит мир...на два - удел света и удел мрака; и ни в чём это не ощущается так резко, как в вопросе о власти. Божье и антихристово подходят друг к другу вплотную...; всё, что кажется землёй и земным, - на самом деле или Рай или Ад» (2, с.234). Ад жестокости или Благодать христианской любви... Интересно также упоминание исследователя о двух типах святости: *кротком* (Борис и Глеб) и *грозном* (святитель Иона). «На чём основывать совместную жизнь людей - на «грозе», на крутой строящей воле, не знающей границ, или на долготерпии, тоже не знающем границ?» (2, с.234)

Не случайно вспоминаются строки Даниила Андреева из поэмы «Гибель Грозного»:

«Он уму предстал двуликим Янусом,
Он твердил - то «строй», то «сокруши»!
Он с неистовствами окаянными
Слить научит свет и честь души.

Он любую пропасть, кручу, дно
Осенит двоящимся крестом...
Нет, не «он» - могучее «оно»
В том глаголе и в наитьи том!» (7, с.221)

В опере Слонимского соотношение двух миров строится как на основе принципа зеркального подобия, так и принципа зеркальной инверсии. Это прослеживается и на композиционном уровне, и на особенностях образных соответствий. Так первый раздел I Видения и II Видение выступают как антиподы, реализующие антиномию *Смерть* (отпевание Анастасии) и *Жизнь* (Весна. Рассвет - рождение и расцвет любви Вешнянки и Василия). Второй раздел VII Видения (ц. 177 - 189) и VIII Видение - вновь кривозеркальное отражение: эпизод разгула опричнины, своего рода Пляска смерти и народное гулянье в Новгороде, полное радости и жизни.

Сюжетное подобие объединяет III-V Видения - Смотрины и свадьба Грозного с Марией Темрюковной и IV Видение - сцена расплетания косы, связанная со свадебным обрядом Вешнянки и Василия Новгородца. Здесь можно говорить о параллельном существовании двух миров, но с различными сущностными характеристиками. Приём, который неоднократно использовался в оперной драматургии Римского-Корсакова. Наследником русского композитора выступает Слонимский и в плане установления образных соответствий:

Новгородский мир	*Московский мир*
Василий и Вешнянка	Княгиня и князь Воротынские
Архиепископ	Митрополит
Вешнянка	Анастасия
Трагическая судьба Василия	Князь Репнин, Молодой боярин

Необходимо отметить, что впервые эти особенности очевидно выявились в опере «Мастер и Маргарита» и во многом были обусловлены

драматургическим потенциалом романа М. Булгакова. Этому посвящено блестящее исследование Б.Гаспарова «Литературные лейтмотивы» (46).

В художественном мире оперы «Видения Иоанна Грозного» в качестве формообразующего принципа используется пространственно-временной контрапункт различных по своей ценностной сущности миров. Причём, время протекания событий в каждом из них - соответственно историческое и мифологическое - различно. В связи с подобным приёмом по поводу романа Пастернака «Доктор Живаго» Гаспаров пишет: «Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают бесконечное разнообразие их переплетений, при которых любые отдельные линии развития то далеко расходятся, то на какое-то время сливаются в один поток, каждый раз совмещаясь друг с другом различными своими фазами. Психологически и символически весь этот процесс может быть интерпретирован как преодоление линейного течения времени: благодаря симультанному восприятию разнотекущих, т. е. как бы находящихся на разных временных фазах своего развития линий, слушатель оказывается способен выйти из однонаправленного, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени» (46, с.243-244).

Однако, художественное пространство оперы «Видения Иоанна Грозного» не ограничивается двумя сюжетно-композиционными планами, которые рассматривались выше. Уникальность «русской трагедии» Слонимского в том, что в рамках реально-исторического Московского мира можно обнаружить ещё один пространственно-временной план (план второго уровня). Он существует, будучи органично встроенным в сюжетно-событийную канву повествования, и, в то же время, обособленным, благодаря наличию собственного хронотопа. Внешне он выполняет функцию «материализованной интроспекции» (Е. Ручьевская), тем самым соответствуя субъективно-психологическому плану. Но в опере Слонимского его интонационно-стилевая трактовка столь необычна для традиций отечественной музыкально-

театральной практики, что позволяет выделить его в качестве особого пространственно-временного плана оперы, равнозначного историческому и мифологическому. Вертикальная ось художественного пространства оперы обретает ещё один план: определим его как *литургический* (остановимся именно на подобном термине, хотя, учитывая относительность употребления данного понятия применительно к оперному сочинению, наверно, более точным его названием было бы *квазилитургический*).

Основания для подобного осмысления даёт то обстоятельство, что в качестве наиболее часто включаемого элемента художественного текста оперы можно выделить *молитву.* Причём, она представлена и как жанр - общинное, коллективное песнопение, и как особое внутреннее состояние персонажа, приближенное к монологу. Заметим, что практически в каждой опере Слонимского реализуется ситуация молитвы, но нигде она не выявляется в подобном многообразии форм и не обретает значения сквозной структурирующей идеи, как в «Видениях Иоанна Грозного».

Как уже отмечалось, литургический план представляет собой своеобразную трансформацию субъективно-психологического плана, где монолог и молитва обнаруживают взаимопроникновение с соответствующим использованием семантических знаков псалмодического типа интонирования. Это позволяет размыкать субъективно-психологическое пространство - от конкретики эмоционально-личностных переживаний переходить в обобщённость вечного, вневременного, общечеловеческого. В этой связи не случайной представляется композиция оперы как последовательность 13-ти видений, объединяемых аркой одного, разомкнутого в сценическом пространстве события: убийства царевича.

Видение - один из типичных романтических мотивов, «чаще представляющий собой полуповествовательный, полумедитативный монолог» (122, с.34). Ему присуще особое течение времени: «протяжённое настоящее при направленности в прошлое»: события прошлого оцениваются героем с позиции настоящего. Не случайно сцена убийства царевича повторяется в опере дважды

- в начале, во втором Эпилоге, словно порождая в сознании Грозного поток воспоминаний, и в финале ХШ видения, замыкая цепочку «прошлого в протяжённом настоящем», приводящем к трагической развязке.

В то же время, «вписывание «моего я-настоящего» в неопределённое время собственной истории жизни» (119, с.93) свойственно особому типу повествовательного высказывания, связанному с традицией новоевропейского романа-исповеди, заложенной Ж.Ж. Руссо. Исповедальное начало, по мнению последнего, позволяет «узнать себя как другого перед лицом Бога». Культ признания наивысшую значимость приобретает в поэтике Достоевского: «Я» переживается как средоточие всего возможного знания о самом себе и, следовательно, как первое условие достижения нравственной благодати посредством «искренней», «покаянной» речи перед другими» (119, с.92). Признание тем самым обретает взаимосвязь с глубинными нравственными основами бытия. Акт признания способствует изживанию нравственного переживания, обретает смысл самооправдания, искупления, приводит к духовному очищению. Однако, в условиях современной художественной практики (начиная с А. Жида и М. Пруста) «искренность признания обрекается на то, чтобы стать позой, маской, сценическим воплощением «естественного я» (119, с.92). Думается, что именно подобная метаморфоза исповеди и покаяния в контексте драматургии оперы Слонимского становится определяющей. Появляется особое время внутри реально-исторического настоящего, где события рассказывают о себе сами: «время без времени». Наличие данного хронотопа и обусловило возможность выделения самостоятельного композиционного плана в «Видениях Иоанна Грозного» и предопределило приоритет конкретных оперных форм.

Монолог и молитва в опере обретают художественно-смысловое единство, будучи проницаемы по отношению друг к другу. Личность, проявляющая себя в акте молитвы, - важный компонент религиозно-христианского понимания личности. В контексте сюжетного повествования о событиях XVI столетия подобный ракурс трактовки субъективно-личностного

бытия персонажа является исторически оправданным и, более того, необходимым. В монологе, подобно молитве, личность пытается обрести утраченное внутреннее единство, душевную гармонию, словно исповедуясь перед самой собой. С этой точки зрения, в опере можно говорить о двойственной природе исповедального начала, соединяющего романтическую и христианско-религиозную традиции. Исповедально-молитвенный монолог обладает направленностью героя и к самому себе, открывая сложность и противоречивость психологического состояния персонажа в конкретной сценической ситуации, и к Богу, исповедуясь перед которым, герой пытается найти оправдание своим действиям и поступкам. Мотив *самооправдания* становится весьма существенным в драматическом развёртывании повествования.

Однако только включение исповедально-молитвенных монологов в драматургию оперы не является веским аргументом в пользу возможности выделения особого композиционного плана оперы, который определяется как *литургический*. Именно функционирование данной оперной формы в драматургии, её смысловое ассоциативное поле позволяют подтвердить высказанное предположение.

Представим данный композиционный план в виде схемы (с. 128).

Если проанализировать мотивно-образные связи в рамках обозначенного ниже раздела литургического композиционного плана, то можно обнаружить не просто смысловые ассоциации, но и прямые текстовые совпадения с чинопоследованием Божественной литургии Иоанна Златоуста и Всенощного бдения.

	Эпилог I	Эпилог II		Видение I	
Завещание -	ц. 51		ц.57	ц.65	ц.68

духовная грамота "Болезнует дух…" (стихира)	*Грозный* - молитва покаянная "Господи, не в гневе твоём обличай меня..."	Молитва "Святый боже, святый бессмертный, помилуй нас"- *женск.хор*	*Анастасия* завещание Грозному: "беги ожесточения"	Молитва "Святый боже" *хор*

ц. 73 Молитва "Святый боже" *хор*	ц. 76 Чтение Евангелия *Митрополит и хор*	ц. 89 Молитва *Малюты* "Прости, Господи, руку мою правую"

<u>Видение III</u> <u>Видение V</u>

ц. 110 Молитва *Иоанн, Федька* "Боже святый, боже крепкий"	ц. 136 *Монолог Грозный* Озарение богоизбранности	ц. 152 *Ария Грозный* "Credo"

Опера открывается Завещанием - духовной грамотой Иоанна, основанном на тематическом материале стихиры «Вострубите трубою песни...», звучащей в XII Видении и написанной на подлинный текст Грозного. Его можно уподобить (исходя из композиционной функции) входному пению тропаря в Божественной литургии или предначинательному песнопению Всенощной (стихира - вид тропаря). Покаянная молитва Грозного во втором эпилоге написана на текст 37 псалма Давида: во Всенощной он относится к светличным молитвам вечери, а также звучит в утрене - Шестопсалмие. Молитва «Святый боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас» в Божественной литургии именуется Трисвятое (интересно, что, словно следуя символике литургического названия, композитор *трижды* вводит в первом видении данную молитву).

Следом за прокимнами и аллилуиариями перед сугубой ектенией в Божественной литургии читается Евангелие. В опере - ц.76, Митрополит читает

Евангелие от Марка. Далее композитор замыкает данный раздел, подчиняя его логике зеркального соответствия: молитва Малюты образует арку с покаянной молитвой Грозного, а молитва Иоанна и Федьки является зеркальным подобием Трисвятого – «Боже святый, Боже крепкий, Боже милосердный...» В соотношении же с литургией их можно трактовать как просительную ектению – Малюта просит прощения за убийство князя Репнина, и молитву приношения – но в качестве жертвы приносятся не дары, а жизнь князя Репнина!

Монолог и Ария Грозного в V Видении (сам композитор называет её Credo Иоанна) соответствуют разделу литургии, именуемому *символ веры*. Иоанн по-своему понимает свою миссию и излагает свой символ веры: «Лишь я один, как царь законный и богом призванный, смогу объединить Святую Русь!»

Таким образом, с первых страниц оперной партитуры вплоть до Арии Грозного в Видении V на уровне сакрального композиционного плана оперы прослеживается его очевидная включённость в образно-смысловое пространство православного богослужения. Причём, подтверждением тому являются не просто текстологические совпадения, но и принцип интонационного воплощения (об этом позднее).

Начиная с VII Видения разворачивается новый уровень художественно-ассоциативных связей, устанавливающих соответствие с западноевропейской традицией мессы и Реквиема. В данной части литургического композиционного плана текстологические параллели очевидны, но более существенны и значимы образно-смысловые ассоциации и взаимодействие с конкретными жанрово-стилевыми традициями.

<u>Видение VII</u>		<u>Видение X</u>				
ц. 172	ц. 189	ц. 235	ц.252	ц. 254	ц. 257	ц.259
Молитва	Молитва	*Вечевой*	*Глас трубы*	*Второй глас*	*Третий*	*Тема*

Грозный *оркестр* *колокол* *медь,tam-tam* *трубы* *глас* *Dies irae*
"Боже, *Cl.basso*
прав ли я
был, поддавшись **Tuba mirum** (в разделе ***Dies irae)***
страху?"
Kyrie eleison

Видение XI Видение XII

ц. 257 ц. 264 ц. 277 ц. 297 ц. 303 ц. 309
Мольба *Тема Судьбы* *Проклятие* Плач по Монолог Молитва/Стихира
новгородцев Новгорода Василия Н. Новгороду *Грозного* *Грозного*
подобно секвенции
Rex tremendae **Dies irae** **Lacrimosa**

Видение XIII Эпилог III

ц. 370 ц. 396 ц. 406
Молитва Монолог Иоанна Молитва убиенных
"Помяни, Господи, "Дай, Господи, людям покоя..."
души усопших рабов
твоих..." **Requiem aeternam**

К числу явных образно-текстовых связей, находящих подтверждение в музыкальной драматургии, отнесём встроенность композиционной логики Requiem`a в событийное повествование. Смиренная, вопрошающая молитва Грозного – подобно Kyrie, троегласное провозглашение тяжёлой меди, предваряющее появление опричников, царевича и Грозного в Новгороде перед расправой – бесспорная ассоциация с Tuba mirum. Мольба новгородцев: «Царь Батюшка, не гневайся! Не верь навету!» напоминает раздел Rex tremendae; звучащее вслед за ней соло basso clarinetto проводит начальный мотив традиционной средневековой секвенции Dies irae. Весь эпизод расправы над новгородцами является воплощением сцен Страшного суда с жуткими картинами жестоких издевательств и убийств. Полный горестной печали напев

oboe воспринимается как плач (Lacrimosa) по жертвам насилия. Тематическую основу напева составляет тема России, обретающая в данном инструментальном эпизоде и сакральном контексте щемящую глубину и возвышенность скорбной эмоции. Завершающая оперу молитва убиенных «Дай, Господи, людям покоя» ассоциируется с традиционной частью Requiem aeternam.

Таким образом, литургический композиционный план проецирует в своей логике закономерности, типичные для сакральных жанров. Причём для композитора не существует конфессиональных рамок и ограничений – он свободно объединяет в общем пространстве особенности православной и католической традиции. Что также является одной из характерных тенденций современной творческой практики – мировоззрение художников основывается на «устремлённом за конфессиональные рамки всеобъемлющем религиозном чувстве» (53, с.182), свидетельствующем о универсальном синтезе духовного опыта.

Сочетание различных композиционно-временных планов создаёт особое художественное пространство оперы, в котором игра различных отражений и параллелей позволяет обнаруживать идейно-смысловую многомерность. Последнее можно считать *главной чертой, отличающей композиции всех опер Слонимского. Существенная роль вокально-хоровых форм в драматургии даёт основание говорить об активном использовании возможностей вокально-хорового симфонизма. В этом, на наш взгляд, и выявляют свою сущность парадигмы, организующие композиционное пространство супердрамы С. Слонимского.*

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
Особенности образно-интонационной драматургии оперы Сергея Слонимского «Гамлет»

Множество грандиозных открытий сделало человечество за свою историю. Но существуют творения, чей художественный мир столь неисчерпаем, что каждому новому поколению подвластно открыть лишь некоторые грани гениального создания. Они обладают особой притягательной, магической силой. Таков «Гамлет» Шекспира – «иероглиф неисчерпаемого глубокомыслия» (150, с.79). Глубина заключённого в трагедии философского смысла поистине неисчерпаема.

Судьба шекспировской трагедии в истории европейской художественной культуры прослежена в интересной работе И. Соллертинского (150) и статье Т. Бачелис (28). «Единой, всегда тождественной трактовки Гамлета как сценического образа в европейском театре не было, - отмечает Соллертинский. Были Гамлеты-сентименталисты, Гамлеты-романтики, Гамлеты-байронисты, Гамлеты-идеалисты, Гамлеты-пессимисты, Гамлеты-невротики и т.д. Их чередования были, однако, последовательны, а не случайны, ибо в этом образе - каждый раз в новой его трактовке – отражались существенные черты эволюции культуры» (150, с.243-244). Эта же мысль подчёркивается в завершающих строках статьи Бачелис: «Гамлет откровенен во все времена. И всё же в разные исторические мгновения он является в новом облике, чтобы передать тревоги своей эпохи, выразить сомнения в прежних верованиях, сломать окостеневшие нормы и догмы, заново выяснить отношения с веком» (28, с.143).

В этом одна из главных загадок «Гамлета» - в удивительной способности художественного текста органично встраиваться в любое историческое и культурное пространство, при этом, за редким исключением, каждое новое «рождение» поражает своей убедительностью. Видимо поэтому в мировой шекспириане столько много страниц посвящено именно «Гамлету». Т. Бачелис отмечает ещё один существенный момент: «Шекспировский Гамлет становился особенно близок людям в кризисные периоды, чреватые неизбежным

пересмотром устоявшихся идей и взглядов. Такими могли быть либо последние минуты перед очередным катаклизмом, либо же, наоборот, моменты после исторического сдвига, перелома, переворота. И в том и в другом случае вся тяжесть истории ложится на человеческую душу, и проблемы Гамлета становятся проблемами каждого, кто способен их осознать» (28, с.112).

Но ведь и само появление шекспировской трагедии также связано с одним из сложнейших периодов европейской истории, породивших искусство *маньеризма*, созданное, по образному выражению А. Бартошевича, «поколением меланхоликов заката Возрождения» (25, с.18). Маньеристское мироощущение отразило неустойчивость и драматизм религиозной ситуации середины XVI века, разрушив классические формы художественной культуры зрелого Возрождения. «Повышенная нервозность, экспрессия в выражении религиозного чувства, возрождение готического спиритуализма средневековья» (55, с.195) отличают росписи тосканцев Я. Понтормо, Россо Фьорентино, римлянина Пармиджанино[40]. На это обстоятельство – созвучность мира, созданного в «Гамлете» Шекспира и странного, полного дисгармонии и разорванных связей искусства маньеристов указывает А. Бартошевич (см. 25, с.18). Возможно, именно поэтому трагедия о принце датском «вступает в резонанс» с исторически переломными эпохами, отличающимися остротой социальных противоречий, поражая каждый раз новыми неожиданными метаморфозами своего смысла[41].

Для отечественной культуры XX век оказался наполнен драматическими коллизиями, социальными катаклизмами. Не случайно шекспировский образ появляется в поэзии Цветаевой, Блока, Пастернака, Высоцкого; в 20-е годы трагедия идёт на сцене МХАТа с Михаилом Чеховым в роли Гамлета, в 1932-м на сцене театра им. Вахтангова с музыкой Дм. Шостаковича[42], в апреле 1964

---

[40] Может быть этим объясняется столь важная роль в развитии событий Призрака отца Гамлета и религиозный ужас, охватывающий стражников при его появлении.

[41] К числу таковых в 90-е годы можно отнести решение Стуруа идентифицировать Призрака отца Гамлета и Клавдия в лице единого исполнителя – Александра Филипенко, сознательно противореча Шекспиру: напомню слова Гамлета о Клавдии, «который схож с покойным, как я с Гераклом».

[42] Любопытно, что шекспировская трагедия была прочитана Н. Акимовым как *комедия* эльсинорской борьбы за власть.

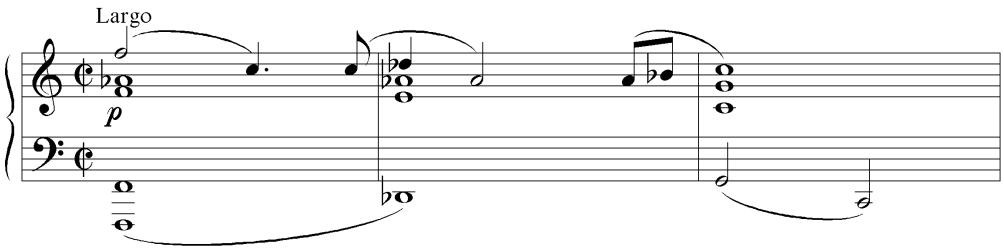
года на экраны выходит фильм Г. Козинцева с музыкой Шостаковича и И. Смоктуновским в главной роли, в 1971 году в спектакле Ю. Любимова в театре на Таганке на сцену выходит В. Высоцкий, в 1998-м – в «Сатириконе» появляется Гамлет Константина Райкина (постановка Р. Стуруа), ставит «Гамлета» и П. Штайн.

Опера С. Слонимского появилась в один из самых значительных переломов в отечественной истории второй половины XX столетия, произошедших на рубеже 80-90-х годов, когда завершилась целая эпоха и вместе с ней ушли в прошлое незыблемые нормы и догматы общества развитого социализма, по которым жили люди нескольких поколений в течение семидесяти лет. Крушение коммунистических идеалов повлекло за собой коренные социальные преобразования и перемены, последствия которых оказались далеко не такими, как ожидалось. Более того, драматические события, которыми наполнены 90-е годы, свидетельствуют о кризисном состоянии не только политико-экономической, но и духовной жизни общества. Как не вспомнить строчки Гамлета о «вышедшем из своих суставов» веке?

Вероятно, нет нужды пытаться обнаружить в многоликой истории критической мысли и сценических воплощений каких-либо прямых аналогов образу, созданному Слонимским. "В известном смысле, сколько зрителей, столько и Гамлетов. При этом множество зрителей помножается ещё и на множество исполнителей: столько Гамлетов, сколько посмотрело Гамлета-Смоктуновского, Гамлета-Скофилда, Гамлета-Высоцкого. И всё же Гамлет один и един - Гамлет У. Шекспира. Он инвариант, а его исполнители и реципиенты лишь варьируют художественную информацию, заключённую в этом образе. При этом границы "раскрытия" "веера" интерпретаций обусловлены программой восприятия, которая содержится в художественном тексте. Сам же этот "веер" (многообразие восприятий) возникает благодаря встрече произведения с разными эпохами, разными рецепционными группами, разными личностями с неповторимым жизненным опытом" (39, с.217).

На наш взгляд, он представляет собой персонаж, в котором нашла своё отражение четырёх вековая история его бытия в пространстве художественной культуры[43]. В то же время, его нельзя воспринимать вне контекста оперных образов, созданных в творчестве Слонимского. Именно на подобном пересечении двух исследовательских векторов будет строиться анализ интонационно-тематического материала, связанного с образом Гамлета.

В качестве основной выделим тему, которая неоднократно звучит в опере. Её смысловая значимость в драматургии подтверждается тем, что она открывает увертюру и завершает оперу. Краткость, почти афористичность в сочетании с простотой и графической ясностью средств, властный, императивный характер придают ей символический смысл:



Исходное мелодическое ядро темы составляют две нисходящие кварты (от I к V и от VI к III ступеням минорного лада) с последующим поступенным восходящим движением к V ступени, в гармонии - характерный оборот: t – VI – D.

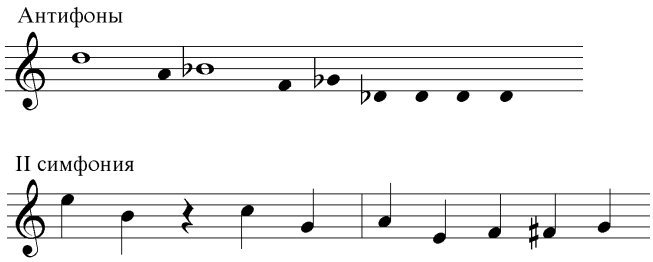
Прежде чем определить, точнее, назвать эту тему, обратимся к её генезису. В историческом контексте ассоциативное пространство подобного рода синтагмы весьма ограничено. Более широкое применение нашли восходящие квартовые мотивы, имеющие закреплённую семантику в музыке барокко и активно включаемые в темы последующих эпох (подробнее об этом в исследовании В. Конен «Театр и симфония», глава 4). Нисходящий квартовый мотив как завершающий элемент музыкальной фразы или предложения – также часто использовался в композиторской практике. В интересующем нас варианте

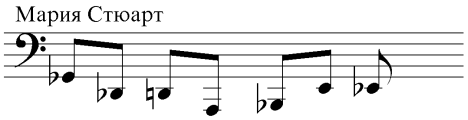
[43] Не будем останавливаться на этом отдельно, ибо современное шекспироведение достаточно подробно описывает всевозможные сценические, кинематографические версии и литературно-критические интерпретации «Гамлета». Исследование Г. Орджоникидзе «Оперы Верди на сюжеты Шекспира» систематизирует материалы, связанные с музыкальным искусством.

квартовые последовательности (нисходящие и восходящие) весьма органичны для тем Прокофьева (не в качестве начальных интонаций, а появляющиеся в процессе развёртывания): назовём Колыбельную из оратории «На страже мира», тему главной партии I части 8 сонаты, лирическую тему финала 5 симфонии, 8-ой «Мимолётности», тему Джульетты и многие другие. Однако выбор в качестве исходного мелодического ядра последовательности двух нисходящих кварт – явление редкое, подобная тема является, на наш взгляд, порождением именно музыкального языка Слонимского (как более близкую можно назвать тему Allegretto из 10 симфонии Шостаковича).

Обусловлено это прежде всего не традиционностью её внутренней структуры – хроматическим сочленением двух нисходящих кварт. Кварта как структурный элемент мотива присуща целому ряду тем достаточно широкого круга сочинений Слонимского: напомню тему крыльев из балета «Икар» – цепь восходящих синкопированных кварт, pizzicato виолончелей в цифре 2; темы в «Диалогах», «Голосе из хора», «Лирических строфах», виолончельную тему в «Антифонах»; тему из «Драматической песни» (ц. 11); тромбоновая тема из I части V симфонии; в III акте оперы «Мастер и «Маргарита» используются как восходящие, так и нисходящие квартовые мотивы (см. ц.10, 23, 50 клавира).

Все вышеперечисленные темы обнаруживают своё родство на структурном уровне составляющего их квартового элемента. В интонационном облике, действительно близком теме из «Гамлета», последовательность двух нисходящих кварт появляется в «Антифонах» (ц.38), II симфонии (ц.100) и в «Марии Стюарт», причём в качестве составного элемента мотива оркестрового ostinato в эпизоде «Поражение»:





Подобная метаморфоза тематизма, принадлежность которого можно определить как общие формы движения, в свою противоположность - тему-рельеф представляется весьма любопытной. В то же время, естественно объясняется амбивалентностью художественного мышления Слонимского с ярко выраженной игровой природой.

Вернёмся к теме, которая открывает увертюру «Гамлета». Особая значимость доминантового тона - звуковысотной оси темы (своеобразной реперкуссы) - создаёт эффект замкнутого в самом себе звукового пространства, словно символизирующего заброшенность Гамлета в мир, которому он даёт весьма точное определение - «тюрьма». Можно также говорить о реализации в её символической графике (один из вариантов темы «креста») идеи трагической неизбежности, обречённости жизненной судьбы героя. Одновременно, ритмический рисунок темы с прогрессирующим акцентированием каждой сильной доли такта (благодаря предшествующему пунктиру, последующей синкопе и двум затактовым восьмым) придаёт ей внутреннюю активность и волевую жёсткость. Всё её существование в интонационной драматургии оперы говорит о том, что она несомненно связана с образом главного героя – назовём её *темой Гамлета*, точнее *трагедии Гамлета*, *трагедийного состояния его души*.

В этом видится специфика сегодняшнего восприятия Гамлета Слонимским – прежде всего, как *личности* подлинно *трагической,* вмещающей поразительную по глубине человеческую скорбь, страдание и боль, обречённость одинокого странника в этом мире. Вспомним пастернаковские строчки: «Я один, всё тонет в фарисействе…» (стихотворение «Гамлет», 1946). Можно также предположить, что уже у Шекспира в облике датского принца, появляющегося на сцене, гораздо существеннее внутренняя дисгармоничность, ощущение заброшенности в мир, уподобляемый аду, мир, в котором «разлажен

жизни ход», нежели интрига, типичная для трагедии мести. Ведь не случайно завязка и политической, и семейной интриги «отнесена по времени до начала трагедии» (45, с.482) .

В плане подобного толкования образа Слонимский ближе всего к Шостаковичу[44]. Как отмечает С. Хентова, Шостакович «писал…, основываясь на режиссёрском раскрытии «Гамлета» Козинцевым. Помогла игра И. М. Смоктуновского, Гамлет которого – не столько философ, сколько поэт-страдалец, …непоколебимо бескомпромиссный, бесстрашно поднявшийся на борьбу со злом» (167, с.240). Вспомним увертюру из музыки к кинофильму Козинцева «Гамлет». Она открывается темой-эпиграфом. Исследователи называют её темой Гамлета, в которой воплощается, по мнению С. Никельберг, «напряжение и тягостность мысли Гамлета», а также «нравственная идея трагедии» – «призыв к борьбе со злом» (111, с.241). Правда, под темой Гамлета исследовательница разумеет только тему с лейтинтонацией в объёме уменьшённой кварты, звучащую у валторн и струнных. Однако логичнее, на наш взгляд, рассматривать в едином семантическом комплексе с данной темой и хлёсткие оркестровые «удары» медных, предваряющих её появление и сопровождающих в дальнейшем развёртывании (последнее обстоятельство является важным аргументом в пользу неразрывного единства двух компонентов темы). В подобном сопряжении, словно в зеркале, отражаются начальные слова монолога Гамлета:

Быть иль не быть, вот в чём вопрос.
Достойно ль
Души терпеть *удары и щелчки*
Обидчицы судьбы иль лучше встретить
С оружьем море бед и положить
Конец волненьям?

---

[44] О. Девятова усматривает параллели с «Гамлетом» П. Чайковского, подчёркивая также, что «флюиды радостной, жизненно здоровой, излучающей свет (при всём трагизме) энергии исходят… от героя оперы Слонимского» (64, с.77). Последующие наши рассуждения об этом образе явно расходятся с мнением Девятовой.

Тем самым в структуре темы не только актуализируется содержательный ряд центрального монолога главного персонажа, но находит воплощение и более важная идея трагедии – роковой предопределённости судьбы Гамлета и напряжённого переживания внутренним сознанием героя собственного трагедийного мироощущения.

У Слонимского данная идея нашла иной способ реализации, да и сама тема не просто лаконична, а знаково-символична. Композитор не следует принципу двухкомпонентности, но существование темы Гамлета в контексте интонационно-образной драматургии оперы обнаруживает очевидную двойственность.

В опере она появляется 21 раз (причём, в мелодическом отношении меняется весьма незначительно: обновляется лишь ритмический вид и темброво-гармонический контекст): 5 раз в оркестре, остальные – органично встраивается в вокальную партию Гамлета (13), Офелии (2) и первого актёра (1).

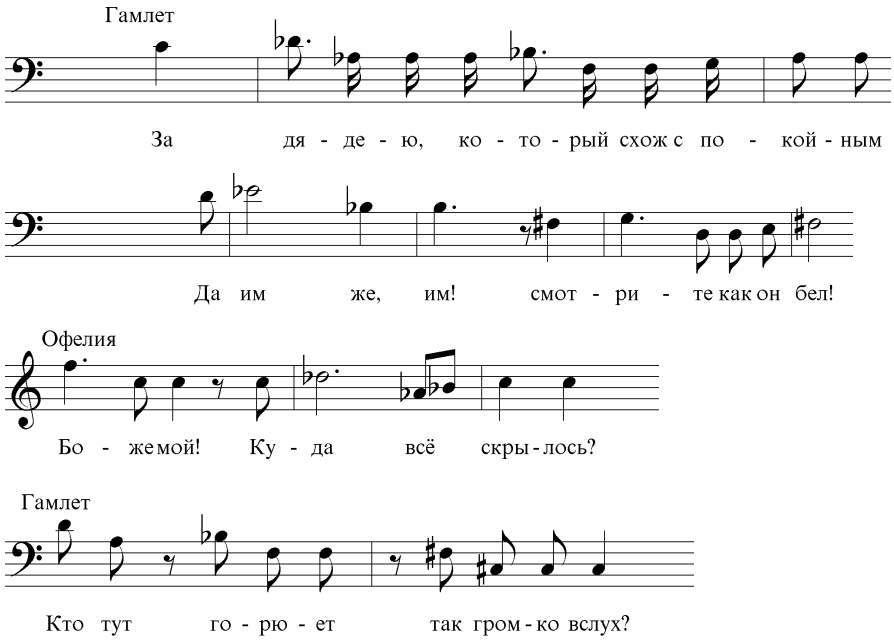
Оркестровые проведения являются структурообразующими в драматургии оперы: они определяют наиболее важные в драматическом плане сценические ситуации и цементируют композицию, придавая ей не только внутреннюю цельность и симметричность, но и тональную завершённость:

Увертюра	Акт I сц. 2	Акт I сц. 7	Акт II сц. 5	Финал
	Явление Духа	Монолог Гамлета	Появление Духа в сцене Гертруды и Гамлета	
f-moll	as-moll	f-moll	fis-moll	f-moll

Немаловажно, что объединяющим тембровым средством служит орган: тема звучит либо у органа соло (увертюра и монолог), либо в сочетании с ottoni; лишь в предпоследнем проведении добавляются струнные и деревянные духовые. Это выявляет её взаимосвязь с другой темой, играющей важную роль в драматургии оперы – темой Духа (об этом подробнее несколько позднее).

Оркестровые проведения обнаруживают в теме те качества, которые подчёркивают роковую предопределённость трагической судьбы героя. Отсюда её жёсткость, неумолимость, императивность.

Включаясь в вокальную партию, тема проявляет совсем другие свойства: в ней ощущается взволнованность, эмоциональная открытость и страстность в выражении чувств. Меняется не только её звуковысотная позиция, но и ритмический рисунок: почти все проведения (кроме 12, 13, 14) предваряет затакт. Помимо этого, синтаксическое членение, как, впрочем, и ритмические особенности, подчиняются закономерностям поэтического текста. Отсюда множественность вариантов темы, разнообразие эмоциональных ликов – от драматически взволнованных, трепетно-лирических до гротескно-ироничных:



Таким образом, у Слонимского одна из главных тем оперы, которую определим как тему трагедии Гамлета, обнаруживает двойственность своих составляющих: внеличного, несущего печать предопределённости и неотвратимости роковой судьбы героя и индивидуального, выявляющего трагическую глубину душевной драмы Гамлета.

В самом деле, невидимый, незримый ореол трагического начала окружает героя с первого же его появления[45].

Свадебный пир, в клавире ремарка - гости танцуют танец с прыжками:

[45] Мы не имеем в виду постановку Р. Стуруа в «Сатириконе», где К. Райкин появляется на сцене в вагонетке.

сигнальные интонации перекликающихся труб (на сцене и в оркестре), нарочитая жёсткость вертикали, необычный метр - 5/4. Тритоновость напоминает Шотландский танец из Эпизода 1 «Марии Стюарт» (фраза Марии: «Какие нестерпимые звуки! Варварская музыка!»). Однако в «Гамлете», в отличие от предыдущей оперы, жанрово-танцевальная природа сцены полностью нивелируется, присутствует лишь сигнальность. Это придаёт сцене дворцового пиршества *условный* характер.

Первый выход Гамлета решается композитором весьма необычно. В сравнении с другими персонажами, при появлении которых звучит характерный для них тембровый и тематический материал (например, Клавдий – кларнет, Полоний – фагот, Лаэрт – виолончель, Офелия – флейта), Гамлет сначала лишь *интонационно вторит* Клавдию. Отсутствие интонационно-тематического материала Гамлета в музыкальном контексте сцены – весьма любопытный драматургический приём. Как музыкально-сценический персонаж он словно существует в каком-то ином пространстве, чуждом реалиям окружающего мира – в мире своего внутреннего «я». Вероятно, композитор тем самым хотел подчеркнуть отчуждённость героя от окружающих, остроту его одиночества. Ведь не случайно в опере отсутствует Горацио – как отмечено у Шекспира, друг Гамлета.

Лишь позднее, в небольшом ариозо «Не кажется, сударыня, а есть. Мне «кажется» не ведомы» происходит прорыв в драматически-взволнованную сферу (по типу фактуры несколько напоминающую Рахманинова), раскрывающую внутреннее состояние его души. «Кажущийся» мир – мир, в котором живут его мать, король Клавдий, Офелия, Лаэрт и прочие, *не ведом* Гамлету, он чужд ему, так как полон лицемерия, лжи, подлости и обмана. Потому-то с таким откровенным протестом звучат его слова: мелодическая линия фраз отличается активностью благодаря ямбической структуре, подчёркнутой восходящей интонацией мотива и движением по тонам трезвучия fis-moll`a. Завершающая фраза ариозо «Вот способы «казаться…» строится на основе цепочки восходящих терцовых интервалов, которая в творчестве

Слонимского обладает особой семантикой. Витиеватый характер мелодической линии как нельзя лучше передаёт лживо-лицемерную суть мира, окружающего Гамлета.

Вполне логично и появление в вокальной партии интонаций одной из главных тем оперы – темы трагедии Гамлета. Причём, сначала на словах «ни хриплая прерывистость дыханья», затем на кульминации: «Не в силах выразить моей души». Последняя фраза звучит с особым эмоциональным подъёмом и, в то же время, с нескрываемой болью, ибо варианту основной темы Гамлета предшествует нисходящий хроматический ход. Действительно, ничто не в силах выразить его души – ни слёзы, ни траур платья – те внешние свидетельства страданья, которые «легко сыграть». Мир его души – это мир скорби и печали бесконечно одинокой личности, погружённой в хаос противоречивого, дисгармоничного мира. Этим объясняется и внутреннее состояние Гамлета, с которым он появляется на сцене – погружённости в себя, утраченного душевного равновесия, внутреннего разлада; его сознание наполнено ощущением боли от чудовищной сердечной раны, оно взволновано смутными и мрачными предчувствиями.

Думается, использование темы Гамлета в подобном смысловом контексте уже в первой сцене достаточно веский аргумент в пользу предложенной выше трактовки основной темы датского принца как *темы трагедии Гамлета.* Есть и ещё одно немаловажное обстоятельство: в 8 сцене III акта в вокальной партии Гамлета фраза «Я, принц Гамлет датский» также основана на квартовом мотиве, что очевидно связывает её с главной темой.

Отметим ещё одну тему, которая неоднократно звучит в вокальной партии главного героя и обнаруживает, благодаря тембровому единству, сущностную взаимосвязь с предыдущей – это *тема Духа отца Гамлета*. Впервые она появляется во второй сцене I акта «Явление Духа отца Гамлета». По своей драматургической функции – это типичный лейтмотив-персонаж, который будет сопровождать героя при каждом его появлении, а также при упоминании о нём.

В отличие от темы Гамлета, тема Духа монодийна по своей природе и обнаруживает некоторые черты внешнего (хотя и весьма условного) сходства с церковными песнопениями. Подобной ассоциации способствуют особенности мелодического развёртывания – вариантный метод и тембровая специфика – партию Духа исполняет бас, а также первоначальное изложение без сопровождения – лишь позднее с имитацией вступает орган.

В этом плане выстраивается любопытная взаимосвязь с персонажами из других опер Слонимского. По типу интонирования, избранного для характеристики Духа отца Гамлета, у этого образа есть предшественники – более близкий Нокс в «Марии Стюарт», а также в ряде эпизодов Магара из «Виринеи» (сцены «Видение Магары» и «Вознесение Магары»); продолжение эта идея находит в образе Митрополита в «Иване Грозном». На это обстоятельство обращалось внимание в предыдущей главе.

В подобном образном контексте, по всей вероятности, логично рассматривать и образ Духа – отнюдь не мистического, нереального персонажа, а символического воплощения одной из ведущих идей трагедии – идеи мщения за смерть отца. Правда, сама по себе идея весьма далека от религиозного содержания, однако в ней реализуется тот исторический смысл, который обусловил появление трагедии на рубеже XVI-XVII столетий. Напомним, что Шекспир создавал «Гамлета», внешне следуя канонам трагедии мести[46]. «Я, сын отца убитого, на мщенье подвинутый из ада и с небес…» (II акт, сц.2) – возвещает шекспировский Гамлет. Не случайно И. Аксёнов даёт жанровое определение «Гамлета» именно как трагедии мести. Однако на протяжении четырёх столетий с шекспировской драмой происходили столь разительные метаморфозы, она оказалась способной вмещать столь диаметрально противоположные смыслы и идеи, что исходный жанровый импульс оказался затушёван, идея феодально-родовой мести обросла многочисленными философско-идеологическими концепциями.

---

[46] Тип трагедии мести выведен Томасом Кидом в «Испанской трагедии», которая у публики была известна под названием «Иеронимо» (пост. 1588г.). В 1589 году Кид создаёт новую пьесу «Месть Гамлета», заимствуя сюжет из хроник Саксона Грамматика.

Этому способствовала и сама специфика сюжетного развёртывания трагедии, фабулу которой Л. Выготский формулирует следующим образом: «Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца» (45, с.238). Однако, рассуждает далее исследователь, действие почему-то всё время уклоняется от чётко намеченной фабульной легенды. Формула сюжета – Гамлет не убивает короля, по его мнению, вступает в противоречие с фабулой. «Убийство короля, которое мы ожидали всё время, … возникает как следствие совершенно нового фабульного ряда, и когда мы попадаем в эту точку, мы не осознаём сразу, что это та именно точка и есть, к которой всё время устремлялась трагедия» (45, с.236).

Возможно, именно данная особенность сюжетного развития драмы обусловила появление множества суждений относительно смысла трагедии и особенностей трактовки его главного персонажа, породив даже целое направление в истории критической мысли об этом произведении - *гамлетизм* («модной болезнью века» назвал его И. Соллертинский).

Итак, идея мести отнюдь не является определяющей и единственно движущей силой драматического конфликта. У Слонимского, на наш взгляд, реализуется система идейно-образных оппозиций, которая в целом характерна для его театральных сочинений. Герой – личность неординарная, подлинно трагическая, психологически сложная, ей свойственна напряжённая интеллектуальная рефлексия. В противостоянии Злу, он вступает в борьбу не только с теми, кто его олицетворяет, но и с самим собой. Именно внутренняя конфликтность и противоречивость становятся одним из главных источников движения драматического действия. Энергия этого конфликта оказывается столь мощной по своей напряжённости и силе, что вовлекает в поле разрушающего действия всех остальных действующих лиц.

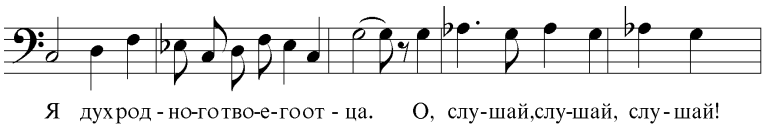
Однако практика театрального жанра являет нам много примеров, когда внутренняя конфликтность, изначально свойственная образу, проявляет свою активность во взаимном сосуществовании с внешним (персонифицированным либо предметным) мотивом, выполняющим функцию объективно

возникающего обстоятельства, влияющего на весь последующий ход развития событий. Это как бы внешний механизм, приводящий в движение драматическое действие. Вот некоторые из примеров.

Как известно, вступление к опере Верди «Риголетто» начинается со звучания лейтмотива проклятья, который появляется в дальнейшем в наиболее драматических сценических ситуациях, неоднократно звучит в вокальной партии Риголетто, олицетворяя могущественную силу, довлеющую над героем и предопределяющую весь ход событий. Однако, в первую очередь, это всё же яркий драматургический приём, который позволяет рельефнее подчеркнуть остроту драматического конфликта. Ибо не столько проклятие Монтероне является истинной причиной драмы, сколько трагическое стечение социальных, жизненных и личных обстоятельств. Подобную же роковую роль в судьбе Германа сыграла Графиня, хотя очевидно, что уже изначально оперному герою присуща напряжённость эмоционально-психологической жизни, обусловленная дисгармоничностью его мироощущения.

Именно на пересечении внутренней конфликтности многосложной и противоречивой личности и внешних роковых обстоятельств рождается драматическая ситуация, предопределяющая трагический исход. Появление Духа отца Гамлета, на наш взгляд, также можно причислить к усугубляющим внешним обстоятельствам. Потому-то *тема Духа, неоднократно появляясь в опере, репрезентирует как сам персонаж, так и идею мщения, которая составляет суть фабулы.*

Остановимся подробнее на самой теме:

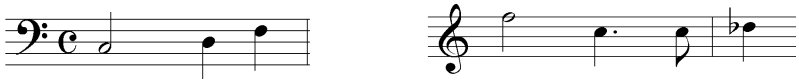


Она состоит из двух элементов. Первый представляет собой двукратное повторение довольно простого мотива, состоящего из I-ой ступени лада и последующего опевания III ступени. Причём, повторение мотива следует в ритмическом уменьшении. Добавим, что начальная интонация – трихорд в

кварте – весьма типична для музыкального языка Слонимского. Фраза, словно пружина, раскручивает свою мелодическую энергию, приводя к восходящему скачку от тоники к квинтовому тону лада с ритмической остановкой на нём. Подобное завершение в большей степени свойственно интонации вопроса. Квинтовый скачок размыкает мелодическую фразу, вступая в противоречие с её ритмической структурой, симметричность которой создаёт иллюзию замкнутости и самодостаточности:

η θ θ ε ε ε ε θ θ η

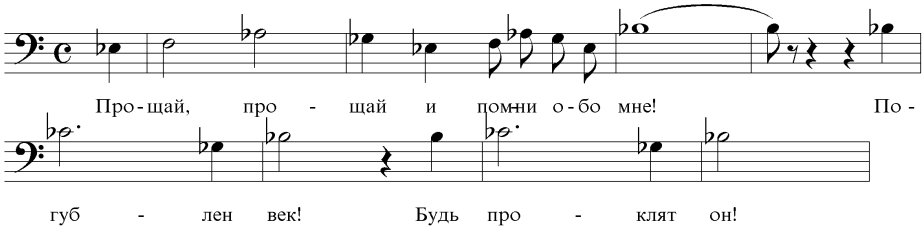
В основе второго элемента темы лежит одна из самых распространённых лексем – интонация «вздоха». Она повторяется трижды, создавая странное ощущение совмещения мольбы и приказа одновременно. Подобно теме Гамлета, тема Духа завершается на V ступени лада. Напомним также, что обе темы чаще всего сопровождает звучание органа. Есть и ещё одна любопытная особенность, которая придаёт им внутреннюю общность: сходство начальных звуков тем при различии направленности движения – одно является отражённым подобием другого:



Этим же объясняется и органичность их сосуществования в пространстве одной сценической ситуации, ибо Гамлет неразрывно связан незримыми нитями со своим отцом. Так обе темы «встречаются» во второй и пятой сценах I действия «Явление Духа отца Гамлета» и «Придворные соглядатаи и странствующие актёры» и в финале оперы. Тема Духа более активно существует в драматургическом контексте, подвергается звуковысотным и тембровым преобразованиям, метро-ритмическим и фактурно-гармоническим изменениям, проникает в вокальную партию других персонажей, обретая новые эмоционально-смысловые качества.

У Гамлета она становится воплощением жизненной позиции, определившейся после встречи с Духом своего отца: ямбическая смена

ритмической структуры начального мотива придаёт ему активность и энергичность. Значительной метаморфозе подвергается ламентозный элемент – он усилен восходящим квартовым скачком в вокальной партии. В сочетании с текстом и оркестровым тремоло на фоне мощного звучания аккордов меди, это наполняет музыкальную речь героя гневно-обличительным пафосом:



В пятой сцене ритмическая активность подчёркивается пунктиром, обнаруживая маршевые черты, что вновь сообщает интонациям Гамлета решительный характер. Таким образом, можно говорить о функционировании темы Духа не только как темы-персонажа, но об обретении ею смысла и как темы возмездия.

Во втором действии тема Духа неоднократно звучит во время «Представления пьесы» в вокальной партии актёра, исполняющего роль Короля. Обращает на себя внимание появление фригийского колорита и лексическое дробление на две фразы, а также отсутствие второго элемента темы. В завершении представления (по воле Слонимского и либреттиста) появляется Дух отца Гамлета и в оркестре вновь звучит его тема – на этот раз грозно и величественно у органа и медных, затем у оркестра tutti в унисон. Введение призрака – как особый драматургический приём, акцентирует момент совмещения условно-игрового пространства театрального представления с реальностью действия трагедии. Если до этого они существовали как два параллельных плана, то в этой точке они соединяются, одно вмещает в себя другое.

Слонимский остаётся верен себе, в музыкально-стилевом отношении совмещая полярно противоположные начала: плясовой наигрыш флейты piccolo в сопровождении малого барабана сменяется грозной темой Духа. Причём, первоначально наигрыш контрапунктически соединяется с ней, словно

отголосок только что завершившейся пляски (правда, немного жуткий, ибо звучит у струнных Legni и ксилофона), затем остаётся лишь мощный унисон темы Духа. Именно это оркестровое проведение[47] является кульминационным не только в развитии данной темы, но и знаменует один из важных в драматургическом плане моментов, после которого действие трагедии неуклонно и бесповоротно устремляется к своей развязке.

Следующая за представлением пьесы и интермедией сцена молитвы Клавдия начинается solo флейты, в основу которого положена тема Духа. Здесь она обретает совершенно новое качество – кантилены, по принципу изложения (непрерывное вариантное развёртывание), использования переменности ладовых опор, опевающих и ламентозных мотивов приближающейся к лирической протяжной песне.

Молитва как оперная форма обладает широким интертекстуальным смыслом как в оперной практике в целом, так и в творчестве Слонимского. Уже в первой опере «Виринея» композитор неоднократно вводит её в композицию: во II картине – Молитва Мокеихи, в III картине в сцене «Вознесение Магары» - Отходная молитва, затем молитва «Святый боже…». Помимо этого, в ряде эпизодов музыкальная речь Магары насыщается элементами псалмодирования. В «Мастере и Маргарите» А. Климовицкий отмечает большую роль псалмодирования, как одной из связующей нити музыкального языка Слонимского с традициями пассионов. В «Марии Стюарт» представлены и молитва, и проповедь, и обличения, и прорицания Нокса. В «Иване Грозном» молитва обретает уже композиционно-драматургический смысл, позволяя выделять литургический композиционный план.

Однако особое внимание в качестве важной интонационно-образной ассоциации с Молитвой Клавдия привлекают Монолог Марии из II действия оперы «Мария Стюарт» и Монолог Грозного из XII Видения «Ивана

[47] В совокупности с оркестровыми проведениями темы Гамлета, оно очерчивает архитектонический каркас музыкальной драмы, подчёркивая её узловые моменты.

Грозного»[48]. Общей по эмоциональному состоянию является сценическая ситуация – герои наедине с собой погружены в мучительные размышления. Их отрешённость от окружающего мира подчёркивается выбором формы моносцены и использованием минимума оркестровых средств: одинокое звучание флейты (в «Грозном» – бас-кларнет), ведущей диалог с голосом, в сочетании с медленным темпом создаёт ощущение замкнутого ограниченного пространства, в котором реальное время словно остановило свой бег. Если Монолог Марии очерчивает ситуацию выбора, то Молитва Клавдия определяет высшую точку эмоционально-психологического напряжения в развитии образа, предвосхищая в этом плане Монолог Грозного. Не случайно обе сцены открывает сольное инструментальное звучание главных тем – темы Духа и темы Иоанна. И в том, и в другом случае темы утрачивают свойственную им грозность и властность, открывая новую грань внутреннего мира персонажей, находящихся в состоянии напряжённого и мучительного размышления. Экспрессия течения мысли достигает необычайной силы благодаря непрерывности мелодического развёртывания, гибкому соотношению речитативного и ариозного типов интонирования при особой роли в вокальной партии Клавдия второго элемента темы Духа: ламентозной интонации.

Интересную метаморфозу претерпевает тема Духа в реплике Полония «Пусть обуздает выходки свои» - страх, движимый королевским советником, воплощается в скерцозно-комедийном варианте темы.

В финале тема Духа звучит во время последнего обращения Гамлета к зрителям. Она контрапунктически соединяется сначала с остинатным оркестровым мотивом, затем с темой Офелии, причём в тональном (e-moll – as-moll) и темброво-регистровом (низкий регистр органа – высокий флейты) противопоставлении. Завершается опера мощным оркестровым tutty темы Гамлета, которая словно ставит точку в трагической судьбе героев.

Есть ещё одна тема, которая связана с образом Гамлета, но в отличие от многократно появляющихся в партитуре двух предыдущих, лишь трижды

[48] Дополним этот ряд ассоциаций начальными тактами 10 симфонии, «Петербургских видений», оперы «Царь

звучит в опере: в увертюре и в I акте - в сценах «Явление Духа отца Гамлета» и «Монолог Гамлета». Она предваряется темой Гамлета и воспринимается как непосредственное её продолжение, что подтверждается их тембровым единством – орган и медные-духовые инструменты. Суть её сформулирована в начальных словах монолога «Быть иль не быть», ставших своеобразным символом шекспировской трагедии. В драматургическом плане она воплощает проблемную *ситуацию выбора*, в которой оказывается трагический герой, и шаг, предпринимаемый им, определяет его дальнейшую судьбу. Не случайно, тема монолога ограничена в своём существовании только пределами первого акта. В то же время, монолог является для Гамлета средоточием не только идейно-философских размышлений о смысле жизни, реализуя важнейший этап в развитии драматического повествования, но и объединяет основные тематические элементы, обретающие в интонационной драматургии оперы особое значение – является, по меткому выражению Климовицкого, своеобразной интонационной средой для многих тематических построений оперы.

Остановимся на Монологе Гамлета несколько подробнее. В первую очередь, ответим на вопрос, каким предстаёт в этом монологе Гамлет?

У Высоцкого монолог «Быть иль не быть» звучит на высокой ноте эмоционального напряжения – с надрывом и криком: потому-то и в его стихотворении читаем строчки:

Я бился над словами – «быть, не быть»,
Как над неразрешимою дилеммой.

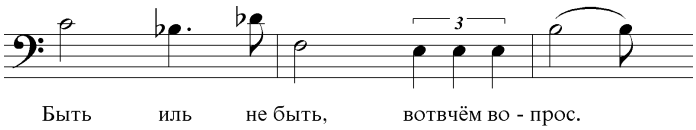
У Константина Райкина, напротив, поражает обыденность, нарочитая простота, приземлённость знаменитого монолога.

В Гамлете Слонимского органично сочетаются мужественная сдержанность и напряжённая экспрессия мысли, интеллектуальная глубина и эмоциональная открытость выражения. Он словно балансирует на грани этих состояний, не давая одному чувству победить другое. Этим обусловлены

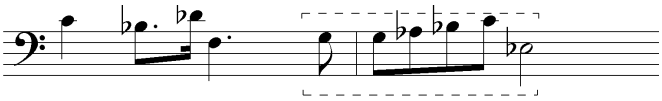
Иксион».

специфические музыкальные средства, которые применяет композитор, а также особенности тематизма.

Монолог предваряет тема Гамлета, за которой звучит собственно тема «Быть иль не быть, вот в чём вопрос»:



Начальные два мотива весьма любопытны. Первый - ариозного типа, связан, на наш взгляд, с традициями романтической музыки. Достаточно представить его в ином ладо-гармоническом контексте и с новым продолжением:



Слонимский лишает мотив его лирического облика, придаёт ему гармоническую жесткость, соединяя с другим мотивом, обладающим вполне очевидным ассоциативным смыслом, благодаря характерной ритмоформуле мотива судьбы

.

Мотив судьбы нашёл широкое применение в композиторской практике и его включение в вокальную речь Гамлета далеко не случайно: Слонимский стремится подчеркнуть символический смысл первой фразы монолога. Совмещение ритмоформулы судьбы (в увеличении) и интонации вопроса придаёт музыкальной речи Гамлета весомость и значительность.

Интересно, что заложенное в начальной фразе сочетание ариозного и декламационного типов вокализации, проявляющаяся в дальнейшем ассиметрия фраз, большая роль цезур-пауз между репликами определяют стиль музыкальной речи монолога в целом, а также особенности формообразования.

Восемь разделов не укладываются в типовую схему, хотя можно обнаружить некоторые признаки, характерные для 3-х частности, сонатности и рондо-вариативности. Схему монолога можно представить в следующем виде:

A B C B1 C1 D переход A1 B2 (coda)

19,5т. 22т. 22т. 11,5т. 11,5т. 17т. 8т. 32т. 17т.

Вероятнее всего эту форму определить как *цепную*. В пользу подобного вывода говорят следующие особенности композиции: многоэпизодность, кадровость строения, политематичность, постоянная обновляемость материала по принципу вариантного прорастания. Помимо этого, Т. Сорокина, рассматривая в своём исследовании феномен цепной формы, отмечает ещё одну важную особенность: процесс развёртывания композиции состоит из этапа экспозиционого развёртывания и суммирования – как итога-завершения (151, с.179). К этапу суммирования можно отнести разделы А1 и В2. Репризность присутствует, однако точного повтора тематического материала первых двух разделов нет. Помимо этого, в хроматических последовательностях аккордового сопровождения прослеживается взаимосвязь с разделом С, а в цифре 137 появляется мотив из раздела D – первоначально он звучал в качестве флейтового подголоска в разделе В. Возвращение фактуры раздела В органично сочетается с темой Гамлета.

Таким образом, два завершающих раздела формы действительно можно отнести к этапу суммирования. Отметим также, что последовательность разделов А и В напоминает соотношение главной и побочной партии в сонатной форме, чему способствует не столько изменение типа вокализации (хотя преобладает ариозность), сколько смена фактуры в сопровождении. Триольные фигурации у арфы и выразительный подголосок флейты подчёркивают лирический характер высказывания.

Добавим ещё одно наблюдение – относительно близости формы монолога к барочной композиции быстрых частей concerto grosso. Для концертной формы характерно наличие нескольких разделов (число не регламентировано), их чередование нередко обнаруживает черты рондо-вариативной формы, завершающий раздел в тематическом плане является репризой экспозиционного, интонационное единство формы обеспечивается активной мотивной комбинаторикой определённой группы мотивов. Указанные выше свойства, особенно последнее, проявляются и в монологе Гамлета. Если

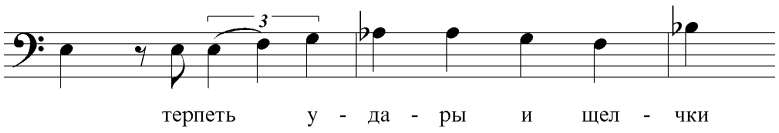
проанализировать главные мотивы, которые используются в музыкальной речи датского принца, обозначить их цифрами, то общая схема[49] дополнится весьма интересными деталями:

A	B	C	B1	C1	D	переход	A1	B2 (coda)
19,5т.	22т.	22т.	11,5т.	11,5т.	17т.	8т.	32т.	17т.
1,2,3,4,5,6	7,3,1,6,8,7а	9,10	6,3,1,4,11	10,11,4	7а	7а	1,2,3,5,7,7а	5,7а,12

Вполне очевидно, что на протяжении всей композиции используется определённая группа мотивов, а также их варианты, взаимоотношение между которыми порождает различные комбинации. При внешней контрастности разделов, осуществляемой в первую очередь за счёт фактурных и структурно-синтаксических изменений, вокальная партия персонажа обнаруживает удивительную внутреннюю интонационную цельность.

Помимо этого, ряд мотивов обладают сквозной функцией в интонационной драматургии оперы. Это можно сказать относительно квартовой интонации, о которой уже шла речь.

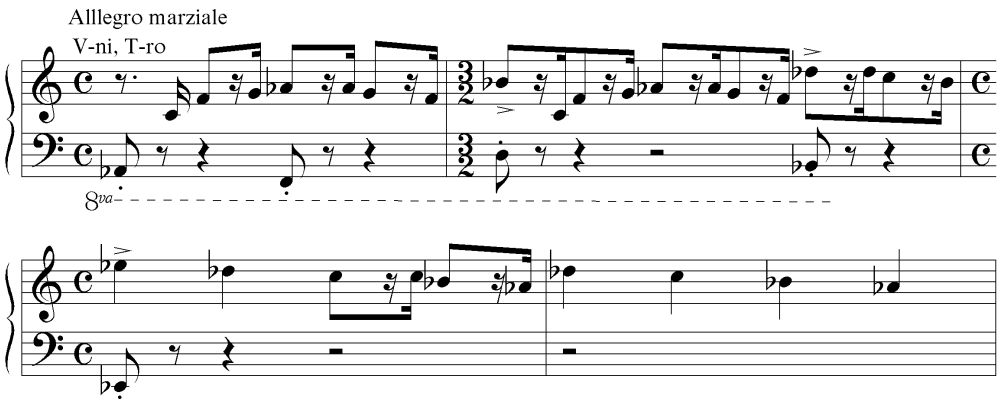
Особое внимание обратим на фразу «терпеть удары и щелчки»:



В монологе она полна решимости, волевой устремлённости: при общей восходящей направленности мелодической линии, тип вокализации приближается к скандированию (приём, к которому неоднократно прибегает композитор в монологе, подчёркивая тем самым энергию произносимого слова).

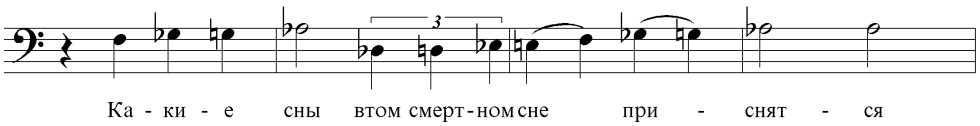
На этих же мотивах основана тема поединка Гамлета и Лаэрта. Впервые она звучит в увертюре, в f-moll, представая в облике быстрого марша:

[49] В схеме не указываются варианты мотивов, которые должно было бы обозначить как 1а, 4а, 4б, 6а, 9а, 11а, 12а; ограниченный масштаб схемы не позволил уточнить последовательность чередования мотивов в каждом из разделов.



Пунктирный ритм пронизывает практически всю тему, в основе которой лежит характерное для многих маршевых тем ямбическое движение по восходящему квартсекстаккорду с последующим активным квартовым скачком к IV ступени. В дальнейшем она неоднократно (оставаясь неизменной, но перемещаясь звуковысотно) звучит в сценах III действия «Бунт Лаэрта» и «Поединок».

Немаловажную роль в интонационной драматургии играет хроматическая цепь аккордов (расходящаяся в противоположном движении фактурных пластов), появляющаяся сначала в сопровождении - раздел С[50]. В дальнейшем хроматические мотивы появляются в вокальной партии Гамлета на словах «Какие сны в том смертном сне приснятся»:

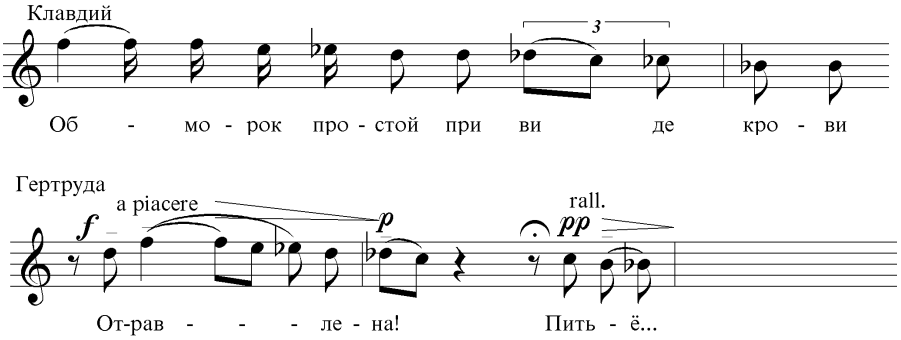


Анализ партитуры показывает, что тематизм подобного рода связан в опере с идеей смерти: смерти как таковой, и как результата мести. Этим обусловлено включение последовательности хроматических мотивов в завершающую фразу Клавдия в финале VIII сцены I действия: «Любовь? Он поглощён совсем не ею. Он не то лелеет по тёмным уголкам своей души, высиживая что-то поопасней». Хроматическая цепочка мотивов предвещает будущую смерть короля: нисходящая хроматическая последовательность тритонов прозвучит в финале, в сцене смерти Клавдия – ремарка в клавире: «Клавдий корчится в предсмертных судорогах» (ц.378). Как грозный

[50] Впервые она звучит в увертюре.

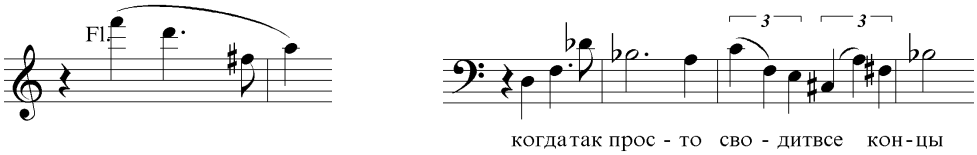
предвестник трагических событий воспринимается глиссандо тритонов при первом появлении Духа отца Гамлета в первом акте, а также в завершении сцены 2 во втором - после того, как было прервано представление пьесы вновь появляется призрак.

В качестве дополнительного примера, подтверждающего конкретную семантику хроматических мотивов, приведём предсмертную реплику Гертруды «Отравлена!» и предшествующую реплику Клавдия «Обморок простой при виде крови»:



Любопытную ассоциацию вызывают указанные выше реплики – с лейтмотивом приворотного зелья из «Царской невесты»: тот же принцип нисходящего хроматического движения в мелодической фразе от вершины-источника, подчёркнутой в первом случае и квантитативным (долготным), и квалитативным (силовым) акцентами, во втором – квантитативным. Объяснение, видимо, кроется в ситуационном подобии: Гертруда погибает от выпитого ею отравленного вина.

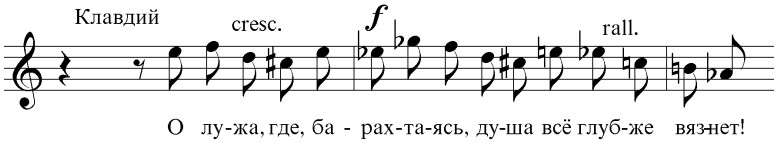
Особую «жизнь» в опере имеет *терцовый* мотив в различных его модификациях, появляющийся первоначально в качестве флейтового подголоска в разделе B монолога, затем в разделе D:



Он используется в вокальной партии различных персонажей: как краткий восходящий мотив с присущей ему вопросительной интонацией (ц.127), как нисходящий мотив (ц.73, 369), а также элемент, входящий в разнообразные

трихордовые обороты. В качестве одного из структурных элементов мелодической фразы терцовость (в активной комбинаторике с другими мотивами, в основе которых лежат интервальные последовательности септим, кварт и секунд[51]) пронизывает сцену «Безумие Гамлета», проявляясь в многоликости звуковысотных и ритмических модификаций. Кстати, в песенках безумной Офелии вновь обнаруживаем несомненную опору на терцовые мотивы.

Но наиболее интересный смысловой контекст обретает цепочка сцепленных терций – показательной в этом плане является фраза Клавдия в сцене его молитвы: «О лужа, где барахтаясь, душа всё глубже вязнет!»:



Изломанно-витиеватый мелодический рисунок хроматически сочленённых терций как бы графически изображает лживо-лицемерную суть мира, в котором существует Клавдий[52].

Итак, монолог Гамлета действительно является своеобразной интонационной средой для многих тематических построений оперы.

Среди персонажей оперы, которые в духовном плане наиболее близки Гамлету и столь же чужды миру подлости и лжи, можно выделить только Офелию. Подобно Гамлету, на протяжении многих десятилетий образ Офелии получал различные толкования. Например, Гёте в "Годах учения Вильгельма Мейстера" следующим образом определяет черты характера шекспировской героини: "Всё существо её преисполнено зрелой и сладостной чувственности. Влечение к принцу, на супружество с которым она вправе претендовать, так непосредственно бьёт из родника, чистое, мягкое сердце так беззаветно отдаётся своему желанию, что отец и брат, боясь за неё, оба остерегают её напрямик, не стесняясь словами. Благопристойность, как лёгкий флер,

[51] В этом обнаруживается очевидное сходство с вокальной партией безумного Босуэла в эпизоде «Темницы» из «Марии Стюарт».
[52] В последствии подобного рода тематизм будет свойственен мотиву страха в «Иване Грозном».

прикрывающий её грудь, не может утаить трепет её сердца, он даже предательски выдаёт этот трепет. Воображение её воспламенено, молчаливая скромность дышит любовной жаждой, и едва покладистая богиня - случайность - потрясёт деревце, спелый плод не замедлит упасть.

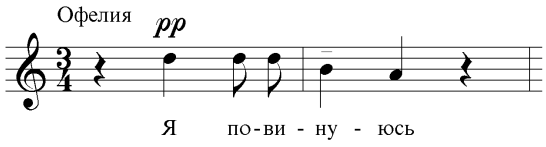
Когда она видит, что её оставили, отвергли, отринули, когда в душе её безумца-возлюбленного вершины оборачиваются безднами, и он взамен сладостного кубка любви протягивает ей горькую чашу страданий, сердце её раскалывается. Все опоры её бытия рушатся, ураганом налетает смерть отца и прекрасное здание превращается в руины" (49, с.200).

Гёте подчёркивает, по его мнению, своеобразную доминанту внутреннего мира Офелии - её чувственную природу, что органично сообразуется со специфическими чертами, присущими веку "просвещённого вкуса" (см. 178). Однако более близким Слонимскому оказывается толкование этого образа Выготским:

"Образ Офелии глубоко необходим трагедии, без него она не полна. Этот достигший последних глубин поэзии и запечатлённый их неземным пламенем образ как бы господствует над всей трагедией, над её "музыкой", составляя постоянный, слышимый её "подголосок"... Она есть *отражённая трагедия Гамлета*" (выделено мною, Л.Г., 45, с.461, 462). Последнее замечание, на наш взгляд, необычайно точное и важное.

С одной стороны, высочайшая в своей одухотворённости поэтичность, неземная чистота, хрупкость лирического образа, с другой, трагическая обречённость и жертвенность. Последнее обусловлено тем, что Офелия, как и Гамлет (как, впрочем, и Лаэрт, и Фортинбрас) - "всё это трагические дети умерших отцов" (45, с.461). На каждом из них уже лежит печать трагического. Помимо этого, причастность к трагедии семьи Гамлета осуществляется и через посредство любви Офелии к Гамлету. Более того, именно любовь неуклонно приближает её к собственной гибели. Вспомним, что и брат, и отец, словно предчувствуя гибельность этой любви, предостерегали её. Однако её судьба уже направлена в трагическое русло. Потому-то в ответе Офелии смирение и

покорность сочетаются с роковой предопределённостью: "Я повинуюсь". Интонация, которая соответствует реплике, проста, безыскусна, и в то же время, удивительно знакома: подобного рода ламентозные обороты весьма типичны для многих страниц оперной классики:



Несомненно, именно глубокая пассивность, даже в определённой мере жертвенность[53] образа предопределяют его трагическую обречённость. Напомню и высказывание Г. Козинцева об Офелии: «...Хрупкость, нежизненность, совершенное отсутствие силы сопротивления... Трагедия покорности» (85, с.66). Эти особенности невольно вызывают в памяти образы Марфы из «Царской невесты» и Февронии из «Китежа» Римского-Корсакова. В одной из своих статей Б. Асафьев в качестве специфической черты женских образов называет непротивленчество, «явственно опоэтизированное в бесконечном списке произведений искусства и в российских операх в особенности» (15, с.313). Порывает с этой традицией, по мнению исследователя, Катерина Измайлова Шостаковича, хотя противленчество в ней проявляется в «резком иступлённо-эротическом преломлении» (15, с.314).

В своих первых трёх операх Слонимский продолжает развитие подобных «противленческих» образов в отечественной театральной практике: таковы Виринея, Маргарита, Мария Стюарт, где действенность, активность, драматическая напряжённость при многосложности духовно-эмоциональной жизни сочетаются с удивительной женственностью и возвышенной чувствительностью натуры. В «Видениях Иоанна Грозного» в женских образах органично соединяются различные свойства, вплоть до героико-патриотических (Вешнянка).

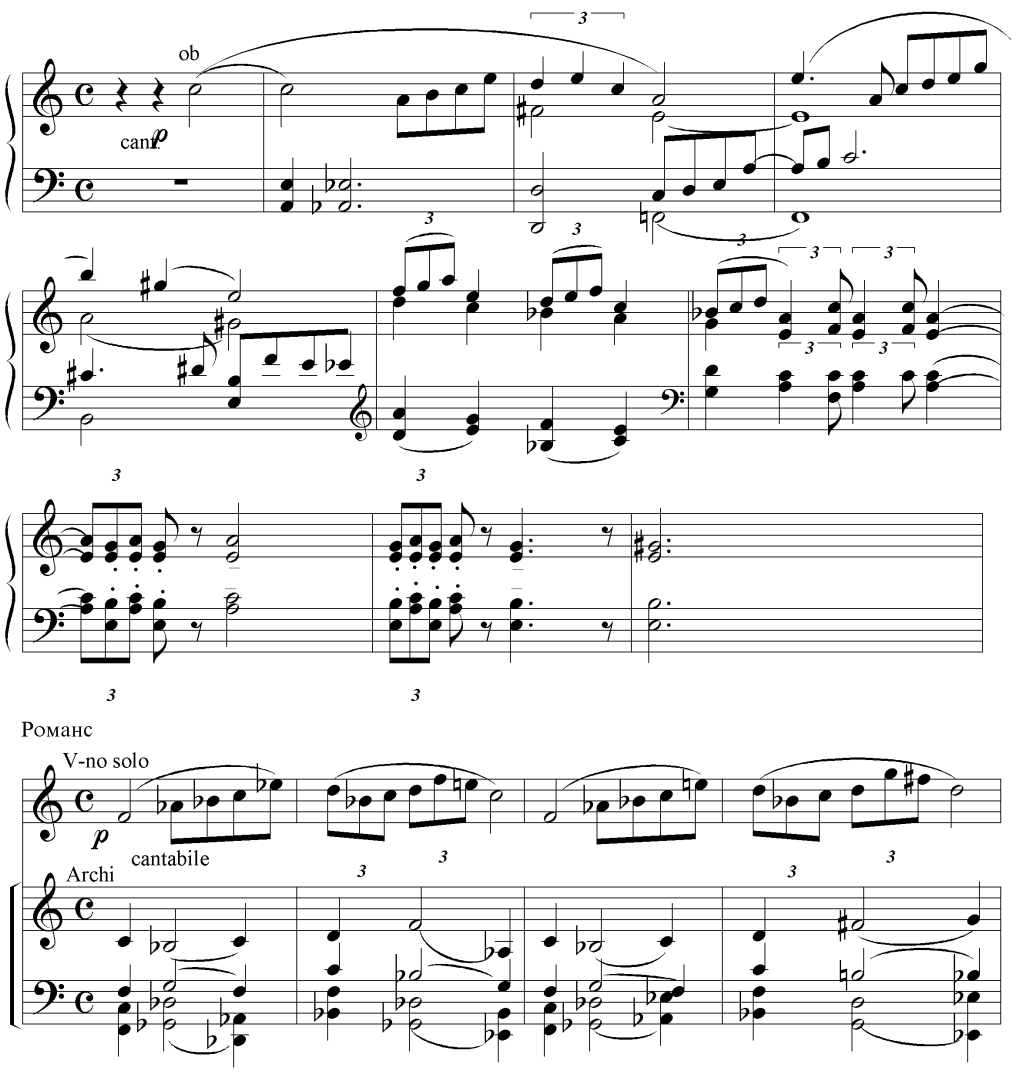
[53] Кстати, сравнение Гамлета отца Офелии с библейским Иевфаем, вынужденным принести в жертву свою дочь, далеко не случайно – жертвенность её смерти очевидна.

В «Гамлете» Слонимский, возвращаясь к традиционному типу русских оперных героинь, о которых писал Асафьев, создаёт «один из самых неисчерпаемо-глубоких и сокровенно-очаровательных по силе чистой поэзии образов» (45, с.461). Искренность, душевная чистота и целомудрие обусловили и характерные особенности темы Офелии.

Впервые она появляется в увертюре (выполняя функцию побочной партии[54]) и звучит у гобоя[55], привлекая внимание прежде всего образно-тематическим контрастом по отношению ко всему остальному музыкальному материалу оперы. Далеко не случайно её тематическим прообразом является ариозная тема, открывающая вторую часть Весеннего концерта для скрипки с оркестром, названную композитором «Романс». Идентичность начальных мотивов по ритмическому рисунку, сочетание восьмых и триолей, которое, по мнению Рыцаревой (134, с. 195), наряду с трихордовостью, определяет одну из характерных черт лирического тематизма Слонимского, очевидно выявленная вокальная природа лирической кантилены с типичной фразировкой - весь этот комплекс средств способствует созданию удивительно светлого, поэтичного, идеально-женственного и хрупкого образа:

[54] Аналогичным образом будет использована тема Анастасии в увертюре к «Видениям Иоанна Грозного».

[55] Хотя дальнейшие проведения проходят у струнных, арфы, а также в сопровождение добавляются другие деревянные духовые инструменты, лейттембром Офелии в опере является именно гобой. В своей книге «Бурлески…» Слонимский пишет: «Я обожал звук гобоя, воспринимал его как голос души…» (141, с.54).



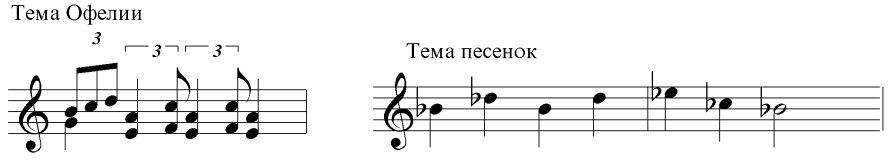
Сохранение периодического музыкального синтаксиса на протяжении 5,5 тактов при мелодической закруглённости фраз с последующим дроблением на короткие мотивы с триолью (три звена нисходящей секвенции по пол такта) позволяет говорить об опоре на классический тип построения. Однако в завершающих тактах темы происходит нарушение традиционного типа структуры: в ритмическом отношении мотивы становятся ещё более мелкими, подчёркивая ламентозную природу интонаций вздоха, положенных в основу секвенцируемого мотива. Он словно «застревает» в нисходящем терцовом придыхании, разрушая метроритмическую схему четырёхдольного такта, внося новые акценты. Межтактовая ритмическая асимметрия (в противовес периодической симметрии первых фраз) усиливается в трёх последних тактах темы. Появление нового мелодического оборота, основанного на чередовании тонического трезвучия a-moll’a и его натуральной доминанты (эффект ладовой

переменности), контраст триольных секундовых покачиваний на staccato с последующей остановкой через паузу - сначала на тонике, затем на доминанте - натуральной и сменяющей её гармонической - всё это вносит ощущение неустойчивости, незавершённости, недосказанности[56] (несмотря на очевидное кадансирование).

Казалось бы, подобная многокомпонентность тематизма относится к типичным чертам стиля Слонимского. Однако в данном случае, векторная линия в соотношении тематических элементов в теме Офелии проецирует трагическую направленность её судьбы в водовороте драматических событий.

Первоначально композитор очерчивает качества, присущие внутренней природе героини: её душевную чистоту, искренность, целомудрие, нежность и любовь. Мелодическую простоту и безыскусность двух первых фраз оттеняет гармония. При общей довольно типичной схеме последовательности функций T - S - D, уже в первом такте возникает яркое сопоставление однотерцовых трезвучий - a-moll и As-dur, во втором - мажорной субдоминанты и септаккорда VI ступени, в четвёртом удивительно красочно звучит отклонение в мажорную доминанту - E-dur. Особую выразительность вносят мелодические подголоски в сопровождении.

Ламентозные интонации, появляющиеся в 5 такте, открывают мир глубоких переживаний, полных страдания и слёз, «печальную нежность души» (45, с. 467). В то же время, нельзя не заметить, что терцовые мотивы обнаруживают сходство с темой песенок безумной Офелии из III акта (подчеркнём также фригийскую окраску):



[56] Невольно вспоминаются слова Выготского, который отмечал «невысказанность», некоторую «неуловимость» образа Офелии, «вся она полусвет, полутень» (45, с.462).

В ладовой переменности кадансового элемента, ограниченности звукового пространства, скованности мотивной повторностью, тональной разомкнутости (завершение на D) ощущается и трагическая обречённость отвергнутой любви, и драма юной, оборвавшейся в своём расцвете, жизни молодой девушки.

Нет сомнения, что в теме своей героини композитор действительно провидит её будущую судьбу.

Тема Офелии звучит в опере неоднократно (18 раз): в увертюре, в 3, 8, 9 сценах I акта, во вступлении к III акту, в 5 сцене и в завершении оперы, оставаясь практически неизменной - меняется лишь её звуковысотное положение. Проекция всех тональных проведений дана в увертюре: в экспозиции тема звучит сначала в a-moll, затем в as-moll, в разработке - в d-moll, в репризе - f-moll. Напомню, что тональность f-moll[57] является основной для темы трагедии Гамлета, которая открывает увертюру и завершает оперу. Нет необходимости говорить об очевидной звуковысотной соотнесённости проведений темы Офелии с основной тональностью. И то обстоятельство, что логика этих проведений определяется подчинением f-moll, позволяет обнаруживать важный драматургический смысл. Тезис о том, что трагедия Гамлета вовлекает в своё силовое поле судьбу Офелии, находит подтверждение в тональной драматургии оперы - преобладающую роль в 3, 8, 9 сценах I акта и в 5 сцене III акта играют проведения темы Офелии именно в f-moll.

Интересно, что в финале она звучит у флейты в as-moll[58] - тональность минорной терции по отношению к основной и тембровое переинтонирование вновь не случайны. Образ Офелии и соответственно её тема несут в опере особую смысловую нагрузку. Это не просто женский персонаж с присущими

---

[57] Как, впрочем, и другие перечисленные тональности, только логика их последования воспроизводится в зеркально отражённом виде – как не вспомнить слова Выготского, что Офелия есть отражённая трагедия Гамлета.

[58] Органичность использования проведений темы Офелии в тональностях мажорной и минорной терции объясняется Рыцаревой: «Большинство крупных (да и небольших) сочинений Слонимского, начиная с Карнавальной увертюры, заканчивается трезвучием с расщеплённой мажоро-минорной терцией, ставшей своеобразной авторской «печаткой» Слонимского» (134, с.217).

ему качествами, о которых говорилось выше, а фактически единственный образ,
олицетворяющий весьма значимую для оперных концепций Слонимского (шире, для творчества композитора в целом) категорию образно-этической оппозиции - Добро. Причём, добро в его идеально-прекрасном виде. Как уже отмечалось, оно пассивно, не способно противостоять злу, которое являет свою агрессивную, всеразрушающую сущность. В конфликтном противостоянии образных сфер побеждает зло. Подобный ракурс решения идейно-образной концепции определился, по мнению Рыцаревой, уже в V симфонии. А в операх 90-х годов нашёл своё театрально-сценическое выражение.

Печальное звучание темы Офелии в финале в контрапункте с темой Духа (в политональном наложении e-moll и as-moll), предваряющее заключительные слова Гамлета в оперной трагедии, воспринимается не только как надгробная эпитафия, своего рода Requiem aeternam. Холодный тембр флейты в высоком регистре словно обозначает пространство иного мира, за пределами земного бытия: «Но пусть и так... Дальнейшее - молчанье...».

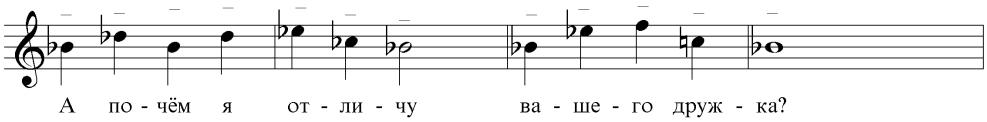
Один из любопытных выводов, который возникает в связи с размышлениями над образами Гамлета и Офелии, - это отсутствие в опере драматургической линии, связанной с темой любви[59]: она, как и завязка, остается за пределами трагедии. «Любовь их есть существенная сторона пьесы, а между тем нет ни одной сцены в ней любовной или вообще между ними обоими» (45, с.448), - отмечает Выготский. Собственно, у Слонимского она персонифицирована лишь в одном персонаже - Офелии. Что касается Гамлета, то это чувство глубоко скрыто в нём, лишь дважды обнаруживая свою истинную силу: в завершении монолога - «Офелия! О радость! Помяни мои грехи в своих молитвах, нимфа», и после её гибели в финале сцены 8 - «Я любил Офелию, и сорок тысяч братьев, и вся любовь их - не чета моей!» В обоих случаях в интонациях Гамлета угадываются очертания темы, которую мы

[59] К числу нетрадиционных ферт отнесём также отсутствие в опере яркой и индивидуальной музыкально-тематической характеристики Гертруды. Она словно «растворяется» в общем контексте, подчиняясь интонационной сфере конкретной сценической ситуации.

определили как тему трагедии Гамлета. Ведь отречение от любви - также немаловажный компонент трагедийного состояния героя.

Тезис «Офелия - есть отражённая трагедия Гамлета» обретает ещё одно подтверждение: Офелия воспринимается как воплощение любви, Гамлет - отказа от неё. И то, и другое пересекается в трагедийном пространстве драмы. В этом же контексте можно рассматривать и общий для обоих персонажей мотив безумия.

Трагическая любовь к Гамлету и убийство им отца Офелии становятся причиной безумия Офелии[60]. Музыкальные средства, которые избирает композитор для характеристики этого состояния героини - простота и безыскусность трогательно-печальных песенных куплетов:

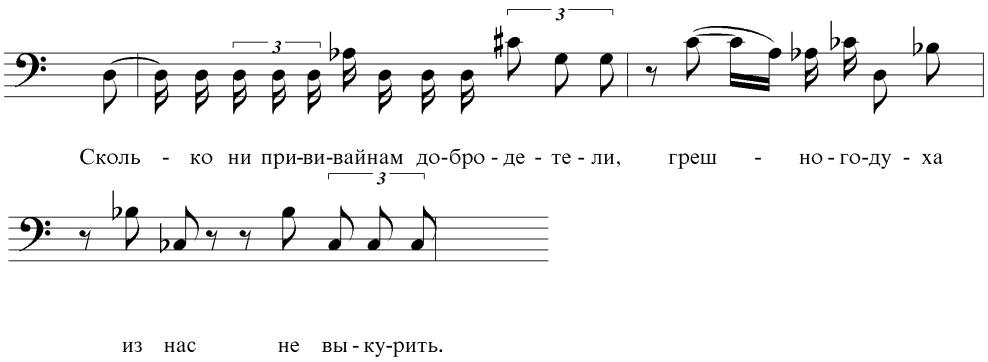


Безумие Гамлета - мнимое. Оно также является следствием убийства его отца и отказа от любви. Оно есть маска, за которой, казалось бы, скрыто реальное лицо персонажа. Однако именно маска сумасшедшего позволяет ему высказывать многое из того, что в здравом рассудке человек позволить себе не может. Первоначально Слонимский использует пантомиму - сцена 4 (I акт) «Безумие Гамлета», жанр которой как нельзя более точно передаёт условность и очевидный игровой подтекст ситуации. В дальнейшем речь Гамлета насыщается едкой и язвительной иронией, которая обнаруживает проницательный и глубокий ум, скрывающийся за маской безумца[61]. В сцене с Офелией (сц.8, I акт) господствуют короткие фразы и мотивы с преобладанием staccato, пауз, разнообразных «изломанных» интервальных скачков (достаточно широких в завершении фразы), вносящих нарочитое неудобство в интонирование:

---

[60] Интересная деталь: во времена Шекспира в драматических произведениях умалишённый считался комическим персонажем, не случайно песенки, которые напевает Офелия, столь стилистически контрастны остальному тексту.

[61] Напомню замечание Клавдия в шекспировской трагедии: «Хоть связи нет в его словах, в них нет безумья» (III акт, 1 сцена).



В сцене с Гертрудой (II акт) исчезает staccato, декламационный тип вокализации приобретает большую напористость и активность, речь становится всё более смелой и на кульминации (появление Духа) прорывается интонациями его главной темы (ц.259).

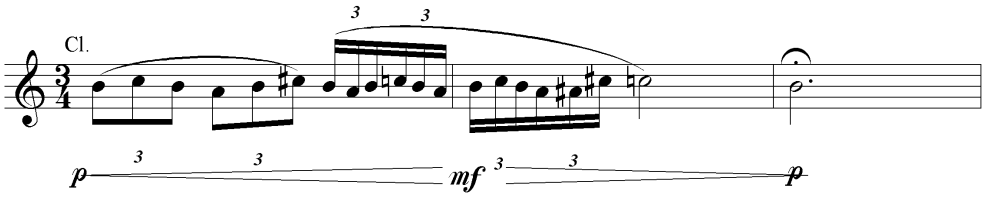
Таким образом, мнимое безумие Гамлета есть отражение реального безумия Офелии. Вновь мы убеждаемся в многообразии проявлений художественно-смысловой амбивалентности, свойственной мышлению С. Слонимского, многоликости претворения принципа зеркала в драматургии его опер.

В продолжении анализа образно-интонационной драматургии «Гамлета», выделим ещё несколько тем, которые являются яркими характеристиками других персонажей оперы.

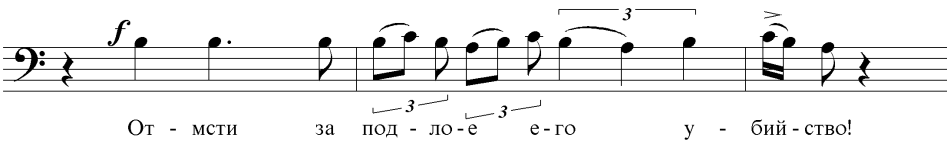
Образ Клавдия в контексте этических оппозиций представляет собой персонифицированное воплощение Зла. Главным мотивом его действий является стремление противостоять тому, что неизбежно - возмездию за свершённое злодеяние и собственной гибели. Его душа полна смутной боязни и тревоги. Не случайно тема Клавдия весьма ограничена в своём диапазоне (малая терция), вращается вокруг звуковысотной оси h, подобно сознанию персонажа, замкнутому в собственном страхе. Вероятно, этим же обусловлен и избранный композитором тип тематизма - общие формы движения. В то же время, извилистость звуковысотного рисунка передаёт лживо-лицемерную сущность образа. Немаловажную роль играет и тембровое решение образа - кларнет.

Можно вспомнить, что в «Мастере и Маргарите» реплики кларнета сопровождают сцену допроса Иешуа Понтием Пилатом, обнаруживая смятенность внутреннего состояния прокуратора. Напомню также, что именно перед фразой Пилата: «Все шепчут про меня, что я страшное чудовище. И это совершенно верно», - звучит витиеватая мелодия кларнета, появляющаяся в дальнейшем неоднократно в различных модификациях (см. ц. 142, 143 и т.д. клавира). Она весьма сходна с темой Клавдия. Последняя отличается многофункциональностью своей роли в драматургии оперы.

В первую очередь, эта тема представляет собой персонаж-тембр и впервые появляется уже в 1 сцене I акта «Свадебный пир Клавдия», причём звучит как в оркестре, так и в вокальной партии:



Дальнейшее функционирование в опере позволяет толковать её и как тему подлого убийства, подтверждение чему находим уже в следующей - 2 сцене I акта. Фраза Духа «Отмсти за подлое его убийство» основана именно на интонациях темы Клавдия:

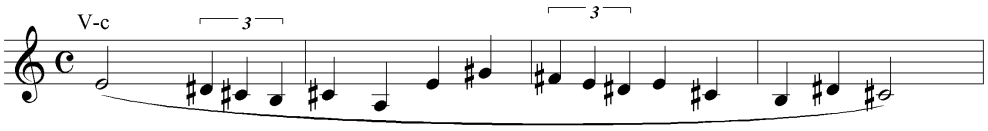


На этих же мотивах строится музыкальный материал №3 Балетной пантомимы из II акта, воссоздающей картину убийства Короля. Бесспорное сходство мелодического рисунка, чередование реплик кларнета и кларнета piccolo, многократность проведений при тематической неизменности (тема лишь звуко-высотно перемещается) позволяют рассматривать тематический материал инфернального танца в качестве варианта темы убийства.

Дальнейшие метаморфозы темы Клавдия связаны с самостоятельным функционированием двух мотивов первого такта в виде оркестрового ostinato в сценах № 6 «Выход убийцы» и № 7 Оперы. В данном случае, на наш взгляд, можно говорить о появлении нового смыслового уровня и рассматривать остинатный мотив как тему яда. Не случайно в III акте в сцене заговора против Гамлета при упоминании о яде у чембало появляется тот же мотив, он же звучит в вокальной партии Клавдия в сцене поединка: «Стой, выпьем», «Не пей вина, Гертруда». На нём же основана реплика кларнета, сопровождающая слова Гертруды: «Питье! Питье! Отравлена!» в финальной сцене «Месть и смерть Гамлета». И в дальнейшем в оркестре неоднократно появляются подобные мотивы.

Таким образом, тема Клавдия обладает многоликим спектром значений, которые, тем не менее, объединяются общим смысловым контекстом: подлое убийство, орудие этого убийства и персонаж, который его осуществил. Этим обусловлено и интонационное единство тематизма.

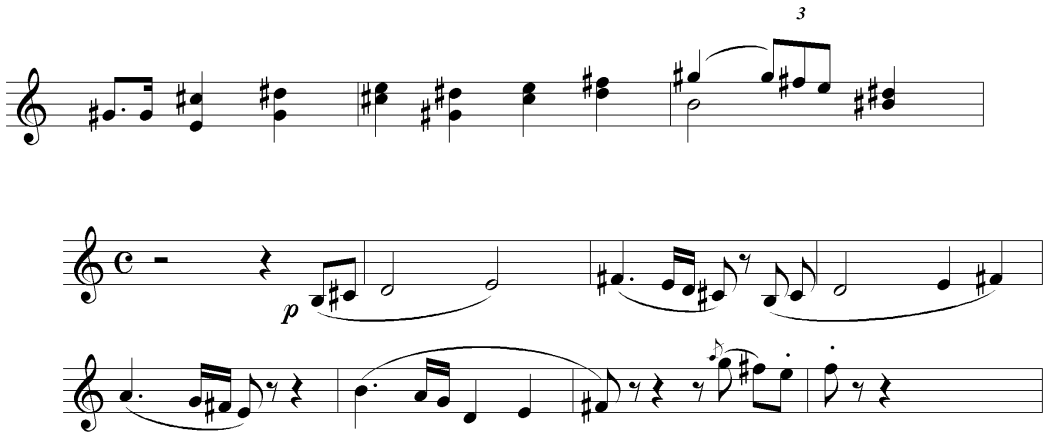
Более однозначно и в какой-то мере традиционно решён в опере образ Лаэрта. При его появлении (сцена 3, I акт) в оркестре у виолончели соло звучит тема, которую можно определить как лейтмотив персонажа:



Второй раз она звучит в сцене смерти Лаэрта, словно прощальное отпевание. Благородство натуры передают и тёплый тембр виолончели, и лирическая кантилена мелодических оборотов, включающих выразительный ход в объёме большой септимы. Ритмическая линия обретает особую мягкость за счёт включения триолей. Интонации темы из оркестра органично переходят в вокальную партию (в пределах 3 сцены I акта).

В дальнейшем, в третьем акте (где развитие главной линии драматического конфликта сосредоточено на противостоянии Гамлета и Лаэрта) с образом Лаэрта связано две темы: тема поединка и тема мести. Обе

реализуют активно-волевое, героическое начало, свойственное персонажу в данной ситуации. Первая тема рассматривалась выше, вторая впервые появляется в сцене «Заговор против Гамлета», в оркестровом сопровождении разговорного диалога. В тематическом отношении её можно рассматривать в качестве производной от темы поединка: на протяжении всей сцены в партии cembalo она проходит процесс своего становления:

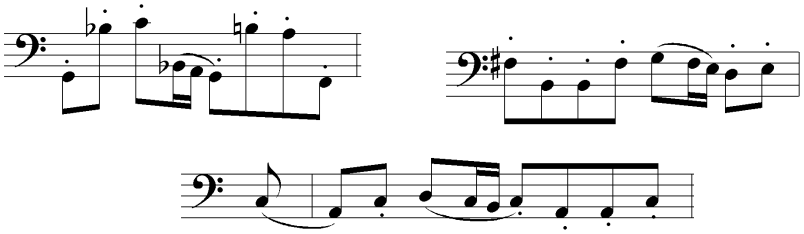


Немаловажно включение в тему мести отголоска из темы Офелии, точнее варианта её третьего элемента. Этот дополнительный штрих подчёркивает один из главных мотивов мести, который движет Лаэртом.

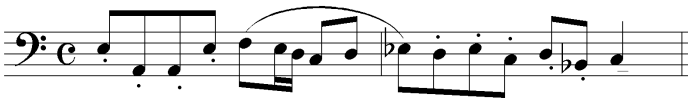
Итак, две темы постоянно звучат на протяжении третьего акта, органично включаясь то в оркестровую партию, то в музыкальную речь Лаэрта. Наряду с ними композитор использует и сигнальные интонации труб - словно грозных предвестников трагических событий, тем самым создавая тревожную атмосферу. В то же время, выстраивается ассоциативный ряд с эпизодом «Поражение» из предыдущей оперы «Мария Стюарт», который можно продолжить очевидным совпадением драматургических функций Секстета из «Гамлета» (III акт, сцена 9) и Квинтета из эпизода «Темницы» в «Марии Стюарт».

Весьма любопытна музыкальная характеристика Полония. Не взирая на трагичность судьбы, он трактуется Слонимским как персонаж, возрождающий оперные традиции комического баса. Басовое staccato в диалоге с фаготом и в сочетании с нарочито неестественными интервальными скачками создают

образ, точную характеристику которому мы получаем из уст Гамлета - «вертлявый глупый хлопотун». Говорить о наличии лейттемы, связанной с ним, нельзя. Существует ряд схожих между собой небольших тем, объединяемых тембром фагота (неизменно представляющим данный персонаж), скерцозно-танцевальной образностью и постоянством стаккатного штриха:



Интересно, что во втором акте в сцене «Убийство Полония» последняя из приведённых выше тем объединяется с мотивом средневековой секвенции Dies irae:



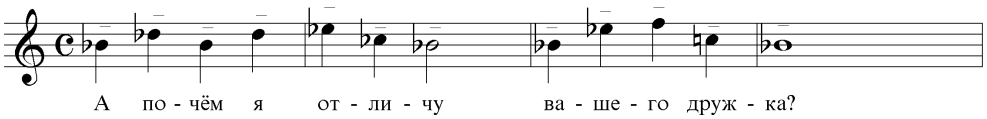
Появление уже в начале сцены мотива секвенции казалось бы предвещает трагический исход, однако его жанровое переосмысление предопределяет фарсово-шутовской ракурс изображения события. Композитор усиливает и гротескно заостряет ситуацию, где Гамлет убивает Полония точно крысу. Реплике Полония «Убит!» вторит фагот с вальсово-преображённой темой Dies irae.

В подобном же комедийном ракурсе решены образы Розенкранца и Гильденстерна. Композитор поручает их роли драматическим актёрам, однако использование приёма тембровой персонификации - остроумное сочетание флейты и тубы, позволяет создать яркий комический эффект[62].

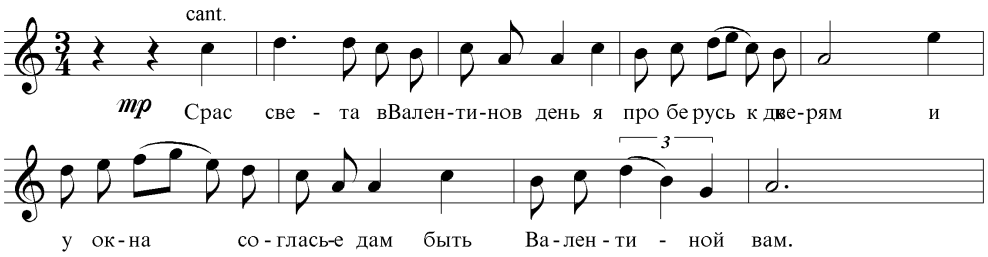
Пятая сцена I акта привлекает внимание не только оригинальным использованием возможностей инструментального театра, но и необычностью собственно жанрово-стилевого решения. Появление достаточно развёрнутых эпизодов с разговорными диалогами на фоне оркестрового сопровождения не

единично. Таковы сцены 5 и 6 из I акта, сцена 1 и финал сцены 2, интермедия «Фальшивые друзья» и финал сцены 6 из II акта, сцена 4, разговорные вставки в сценах 6 и 7 в III акте. В предыдущей части книги уже привлекалось внимание к данной особенности композиционной драматургии оперы.

Через жанрово-бытовую, по преимуществу песенно-танцевальную интонационную сферу эпизоды с разговорными диалогами смыкаются с тематизмом могильщиков, а также с песенками безумной Офелии. В драматургическом плане их объединяет функция «остранения». Офелия существует в собственном мире помрачённого сознания, далёкого от её дворцовой жизни. Соответственно меняется и стилистика её музыкальной речи: простота и банальность бытовой песенки подчёркивается использованием трихордовых оборотов, типом вокализации, близким к скандированию - с акцентированной силлабикой:



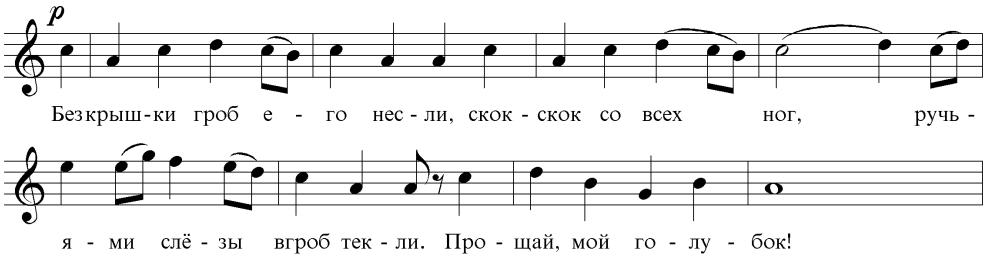
Вторая песенка Офелии более напевна и даже грациозна. В ней очевидна танцевальная основа. Характерную примету определённого национально-исторического колорита придаёт мелодии кадансовый оборот с натуральной VII ступенью. Хотя вряд ли можно говорить о стремлении композитора воссоздать географически и исторически точную атмосферу действия - она весьма условна[63]:



[62] Оригинальное решение единого костюма, в котором Розенкранц и Гильденстерн неразлучны и неразрывно связана друг с другом, найдено в постановке Красноярского театра оперы и балета.

[63] Аналогичный подход к шекспировским трагедиям присущ и Г. Козинцеву, стремившемуся «создать шекспировский мир, где чётко видно то, что прошло сквозь столетия, сохоанив свою жизненность, а всё, относящееся к определённому времени, различимо смутно, лишь общие очертания» (85, с.35).

Третья песенка Офелии синтезирует интонационные особенности двух предшествующих ей:



Если сравнить песенки Офелии (особенно первую) с песенками могильщиков, то обнаружим ряд общих черт: в первую очередь, трихордовость, приём вокализации, близкий скандированию, а также специфичность стихосложения, выделяющегося из общего текста трагедии. Сам композитор стилистику партий могильщиков определяет как «популярно-бытовой жаргон «оперы нищих» (37).

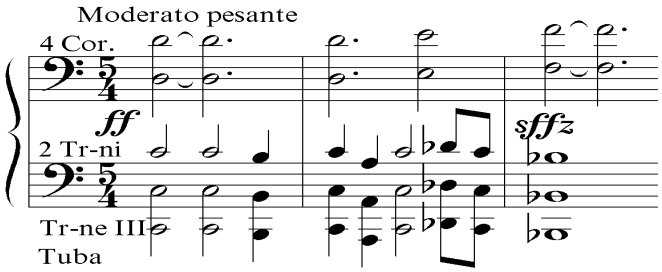
Таким образом, Слонимский создаёт не только многоплановое композиционное пространство, но и выстраивает особую систему внутренних связей и арок как на интонационном, так и уровне драматургических приёмов. При всей внешне очевидной закреплённости, определённая жанрово-стилевая сфера способна размыкаться, проявлять свою активность в различных сценических ситуациях, проникать в интонационную среду различных персонажей. Тем самым обнаруживается их функционально-драматургическая общность. Причём, подобной подвижностью обладает именно жанрово-бытовая сфера. Ещё более многолико данная особенность проявляется в опере «Видения Иоанна Грозного».

Образно-интонационная драматургия оперы «Видения Иоанна Грозного»

1.Тематическая сфера Иоанна Грозного

Подобно тому, как хронотоп трагедии постепенно захватывает и подчиняет себе всё художественное пространство оперы, тематическая сфера Иоанна Грозного существует не как замкнутая система, а как мобильная *«интонационно-интервальная среда»* (84, с.49), порождающая многообразие связей и отношений внутри сложной образно-интонационной структуры оперы. Попытаемся выделить основной комплекс тем и мотивов, создающих образную характеристику Грозного.

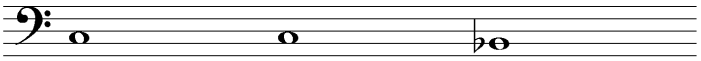
Главная тема Иоанна появляется в увертюре. Октавный унисон низкой меди в сочетании с монодической формой мелодической организации темы обнаруживают вполне конкретное «*ассоциативное поле*» её смысла. В первую очередь она вызывает параллель с Богатырской симфонией А. Бородина, но в качестве зеркально-отражённого варианта. В результате, героико-эпическое, богатырское начало обретает иной смысл, обнажая властолюбие и эгоизм натуры Грозного:



Другой ряд ассоциативных связей приводит нас к теме средневековой секвенции Dies irae. Соотношение семантических значений обнаруживает внутреннюю противоречивость образа, изначально заданную композитором: грозное, карающее начало, внушающее страх и ужас и мнимый героизм, патриотизм во благо Отечества. Любопытна двойственная направленность ассоциативного поля - как в сферу национально-традиционного, так и

европейского, универсального. Подобная двойственность, как уже отмечалось, не является случайной. Она характеризует типичную черту мышления композитора.

Отметим ещё ряд черт, свойственных теме Грозного: метрическую асимметрию (при размере 5/4 подвижность внутреннего членения – 3+2 или 2+3) и ладотональную двойственность, предполагающую неоднозначность определения - в пределах либо c-moll, либо a-moll. Исходя из метрического акцента, предпочтительнее в качестве опорного тона выделить - С. Мотив, замыкающий тему, смещает ладовую опору на секунду вниз - В. Внешне тема Иоанна соединяет в себе признаки диатоники и хроматики. Однако учитывая особенность ладового мышления Слонимского, определяемую исследователями как “зонная диатоника”, мелодические контуры темы можно представить в виде последовательности: I - VII - I - VI - I – IIн - I - VIIн. Метрическая опорная линия мелодии также подтверждает диатонический тип развёртывания:



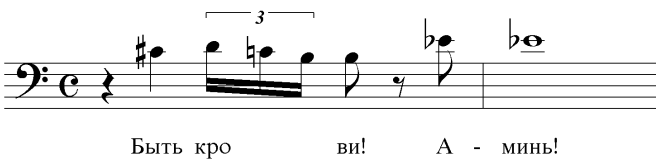
Интересно, что в свёрнутом виде (интервал секунда) проекция мелодической опорной линии дана уже в первом созвучии темы. Отметим также и узкообъёмный диапазон мелодического развёртывания - в *пределах ум.4.* Последнее обстоятельство позволяет обнаружить ещё одну аллюзийную связь, на первый взгляд, весьма неожиданную: с мотивом-монограммой D-Es-C-H.

О семантических свойствах данной темы как инвариантной структуры в музыкальной речи Шостаковича написано немало строк (и в исследовании М. Сабининой, в статьях М. Арановского, В. Бобровского и других). Среди этого многообразия хотелось бы привлечь внимание к очерку А. Климовицкого, опубликованному в юбилейном сборнике статей, выпущенном в Санкт-Петербурге (83). В качестве тематического прообраза мотива-монограммы музыковед называет начальный двутакт Богатырской симфонии Бородина, отмечая его ярко выраженные эмблематические свойства: афористичность,

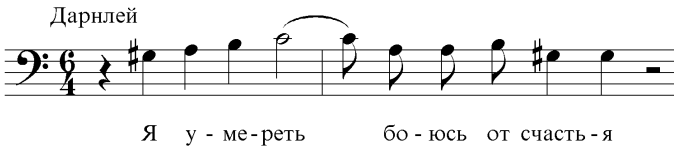
рельефность линий при их лаконизме, «крупность и броскость рисунка», «демонстративность отсылки к традиции мощных унисонных зачинов» (83, с.255). На наличие определённой взаимосвязи темы Грозного с симфонией Бородина указывалось выше, подчёркивался её зеркальный принцип. В соотнесении с мотивом-монограммой, также можно выявить особую конструктивную логику: зеркальная симметрия элементов в теме Шостаковича (две разнонаправленные малые секунды, окружающие малую терцию) у Слонимского разрушается , «жёсткий рисунок зигзага» (83, с.265) обостряется благодаря преобладанию малосекундовых последований.

Если героико-богатырская семантика темы Бородина оборачивается своей противоположностью в теме Грозного, то мотив-монограмма Шостаковича, будучи полифункциональным явлением (это и символ, и авторское «я», и источник тематизма - одна из основных лексем интонационного словаря автора), в своей многоликости образных существований по смыслу оказывается гораздо ближе к персонажу Слонимского. Достаточно вспомнить метаморфозы темы D-Es-C-H в III части и её агрессивное грозное вторжение (подобно Dies irae) в финале 10 симфонии. Можно говорить ещё об одной бесспорной и возможно более значимой ассоциации – с «Казнью Степана Разина», с темой оркестрового эпиграфа, где также подчёркивается интонация ум.4. Интересно, что в связи с этой темой М. Сабинина упоминает тему «Богатырской симфонии» Бородина (см. 137, с.396).

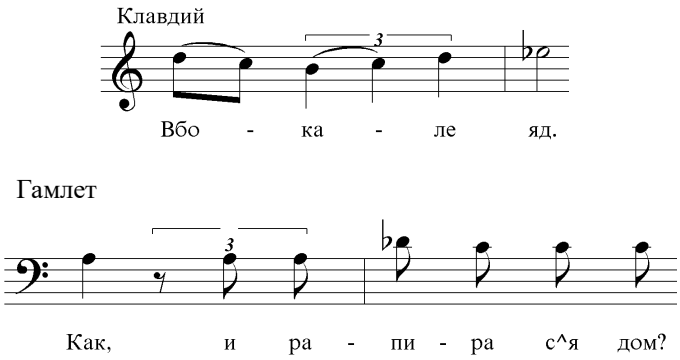
Заметим, что в оперном творчестве Слонимского узкообъёмный мотив, ограниченный пределами ум.4, появляется впервые не в «Иване Грозном». Уже в «Виринее», в пророчествах Магары (III сцена 1 картины) «Быть смуте! Быть трусу! Быть крови! Аминь!» звучит интонация, подчёркивающая данный интервал:



Любопытной представляется сцена между Марией и Босуэлом[64] в Эпизоде XI из «Марии Стюарт», буквально пронизанная оборотами, в которых ум.4 появляется в разнообразных вариантах. Выделим среди них семантически значимую фразу, завершающую эпизод:



Многочисленные примеры использования мотивов в объёме ум.4 можно найти и в «Гамлете»: в Прологе, в увертюре (ц.14), в монологе Гамлета(ц.125), в вокальной партии Офелии (1т. до ц.160), Клавдия (7т. ц.220 на текст «когда бы кровью брата…»), и особенно в финальной сцене:



На наш взгляд, можно отметить вполне конкретную, явно негативную семантическую нагрузку, которая закрепилась за подобного рода мотивами. Но в «Видениях Иоанна Грозного» они обретают новое качество: концентрации смысла на уровне знака, обладающего широким контекстом ассоциативных связей.

В опере тема Грозного звучит в пяти эпизодах: три из них - оркестровые:

Увертюра (от С);

V видение (ц.155) - цепочка проведений темы очерчивает диапазон *ум4: c - es - des - h* (исход Иоанна из Москвы в Александровскую слободу);

VII видение (ц.180) - тема проводится по тонам ум.3/5: *cis - e - g* (пляска смерти палачей-опричников).

---

[64] Мария уговаривает Дарнлея поехать в Эдинбург, призывает довериться ей. Обман становится частью заговора, в результате которого он погибнет.

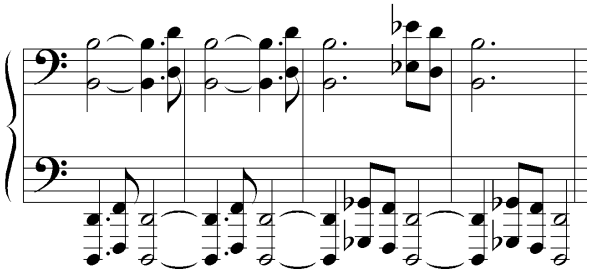
В XII видении (ц.303) на теме Грозного строится его монолог «Растёт, растёт наследник». Последнее проведение – в Эпилоге (ц.400) - сцена адского огня: тема звучит в оркестре в той же звуковысотной последовательности проведений, как и в V видении. Затем она переносится в хоровую партию дьяволов-опричников: первоначально divizi в квинту *fis/h*, потом в унисон от *C*. В целом выстраивается чёткая зеркально-симметричная схема звуковысотных появлений основной темы Грозного в опере.

Выделенные черты являются репрезентативными элементами как данной конкретной темы-образа Грозного, так и всего интонационно-тематического комплекса Иоанна. В то же время, они существуют в интонационном пространстве оперы в качестве семантических знаков, объединяющих негативную образную сферу в единое целое. Однако и данная сфера не является замкнутой, обособленной. Процесс интонационно-тематических метаморфоз размыкает её в более широкую область взаимодействия с иными образно-интонационными сферами. Тем самым создаётся необычайно мобильное, насыщенное как внутренними, так и внешними событиями, неоднозначное в семантическом плане пространство интонационного развёртывания.

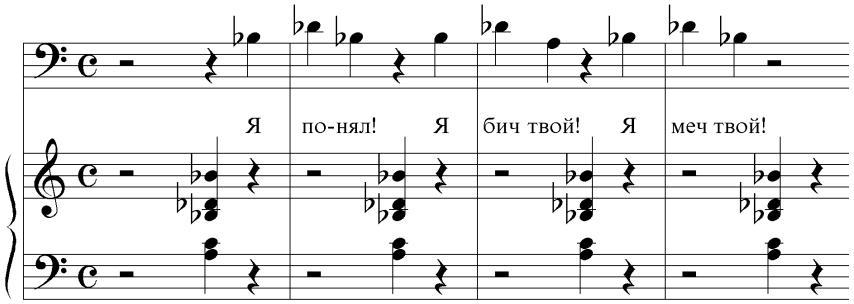
Следовательно, основная тема главного персонажа оперы представляет собой своеобразную «интонационно-смысловую фабулу» (68, с.22), сжатый тезис, в котором сфокусированы важнейшие интонационно-тематические импульсы для последующего развития.

Попытаемся наметить наиболее значимые векторные направляющие, исходящие из темы-тезиса.

Тема, которая, на наш взгляд, является близким вариантом основной, звучит в V видении, ц. 136:

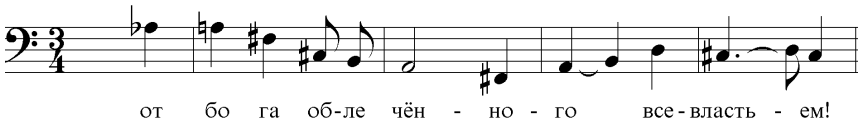


Восходящий терцовый ход (вместо нисходящего в теме-тезисе), эффект политонального наложения - *d / h*, октавный унисон низкой меди и диапазон *ум.4* непосредственно указывают на производный характер этой темы. Семантика её обнаруживается немного позднее: ц.142 - в момент «осенения свыше», «понимания» миссии, возложенной на него Господом, Грозный восклицает: «Я понял. Я бич твой. Я меч твой!» В вокальной партии Иоанна звучит активный восходящий терцовый ход:

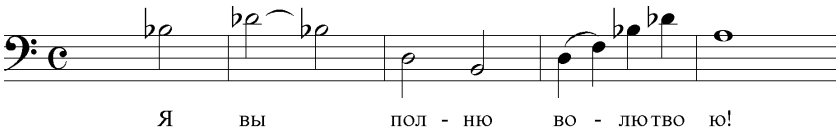


Возможно, данную тему можно определить как *тему прозрения Грозного*. Не случайно она вновь проводится в оркестре, столь же жёстко и агрессивно, после фразы Иоанна «Я выполню волю твою!» В дальнейшем она больше не появляется в опере, словно выполнив свою функцию, ограниченную сценическим эпизодом «божественного осенения, прозрения» государя.

Близкой по своему семантическому значению к предыдущей теме является *тема Богоизбранности*. Впервые она звучит во втором эпилоге ц.36 (7 такт) на словах «От бога облечённого всевластьем»:

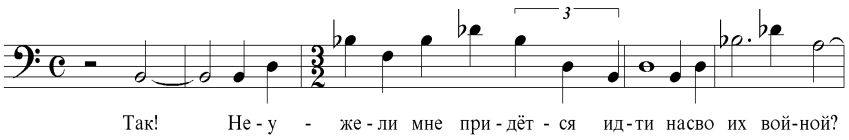


Для темы характерен широкий диапазон, кантиленность, опора в нисходящем движении на тоны трезвучия, что придаёт ей ощущение весомости, устойчивости, значительности. Не случайно её вариант является интонационным соответствием фразе Грозного в V видении: «Я выполню волю твою!»:

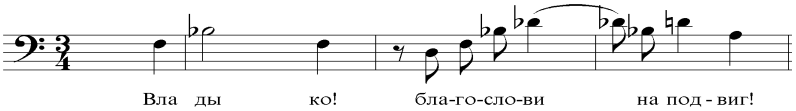


Строение темы обретает внутреннюю завершённость и цельность благодаря почти точной зеркальной симметрии нисходящего и восходящего мотива. Заключительный мелодический оборот подчёркивает интервал *ум.4,* соотнося его со словом «твою», тем самым вскрывая истинный смысл интонации: *воля божеская разумеется как воля царская.*

Любопытное зеркальное отражение данной темы обнаруживаем в ц.137:



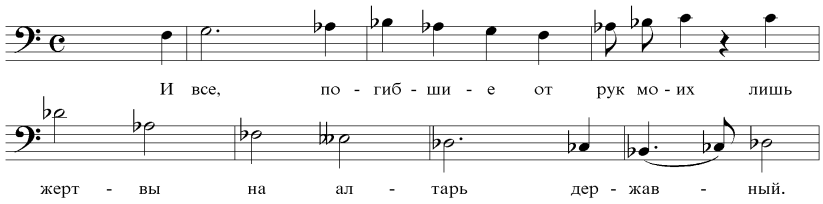
На некоторое время появляющееся сомнение у Иоанна реализуется в ладотональном противоречии мелодического развёртывания, совмещающего *h-moll и b-moll*. Это вносит особую напряжённость в интонирование, усугубляемую завершающим тему оборотом в объёме *ум. 4.* Следующую трансформацию данной темы обнаруживаем в 1Х видении - Иоанн просит благословления у Митрополита на поход против Новгорода, ц.222:



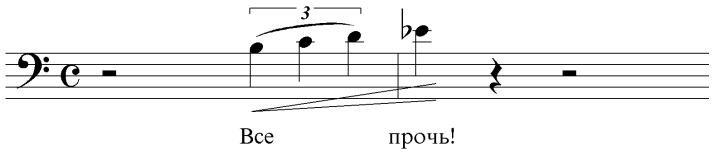
Интонация, которая ранее звучала на слова «волю твою» (ц. 142), теперь подтекстовывается «благослови на подвиг». Таким образом, на уровне художественного текста выстраивается чёткая система самооправдания Иоанна, как свидетельство осознания им смысла собственных деяний. Как царь он убеждён, что наделён властью от Бога, он его помазанник. В V видении происходит «прозрение» собственной миссии: «Я понял: я бич твой, я меч твой!». Своеобразной клятвой-обетом можно считать фразу «Я выполню волю твою». Выполнение этой миссии он в дальнейшем именует подвигом (IX видение).

Последняя метаморфоза темы богоизбранности происходит в XIII видении и в сущности является самооправданием Грозного, обращённого ко всем убиенным: «И все, погибшие от рук моих, *лишь жертвы на алтарь державный».*

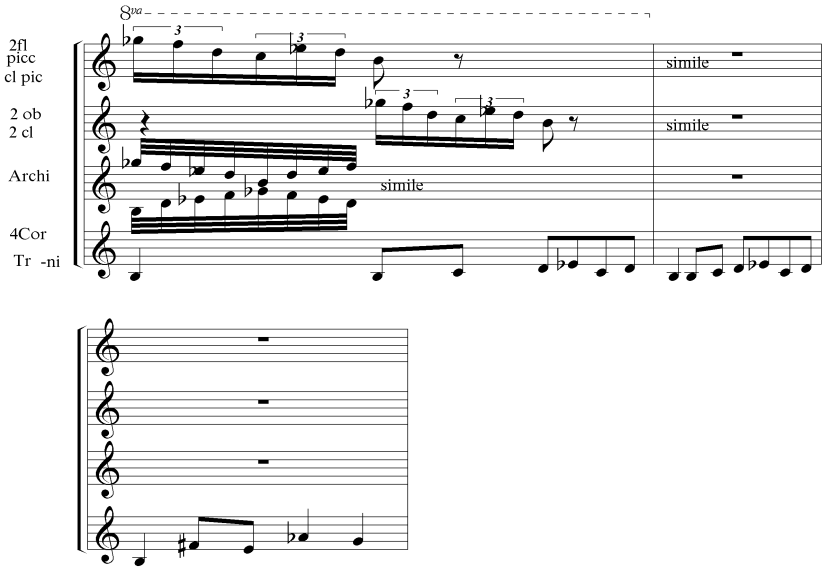
Используется нисходящий вариант, очерчивающий тоны натурального des-moll со второй низкой ступенью:



Среди других тем, входящих во многокомпонентный интонационно-тематический комплекс Иоанна Грозного, особую роль в драматургии оперы играет тема *посоха*. Впервые она звучит в Эпилоге П, ц.33 у валторн и тромбона после угодливо-услужливой фразы Поссевина: «Мир не знает смиреннее владыки Московского!», вслед за которой раздаётся гневный окрик Грозного «Все прочь!» - восходящее поступенное движение в объёме *ум. 4:*



Благодаря напряжённому сонорному фону (ostinato сцепленных трихордовых мотивов в объёме *ум. 4* у флейт, кларнетов, гобоев и струнных) тема обретает особую жёсткость:

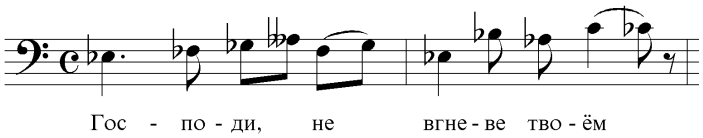


Ритмическая чёткость, мелодическая замкнутость в пределах двух тактов (трихордовый мотив в объёме ум. 4) с последующим размыканием,

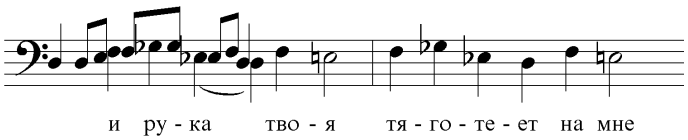
сопоставление поступательного движения с восходящими скачками на квинту и ум. 4 позволяют представить динамику развёртывания темы в виде сжатой пружины с дальнейшим её стремительным выпрямлением.

Тема посоха является персонифицированным воплощением гнева Грозного, его символом. Не случайно, давая волю своему гневу в сцене с Еленой (ц. 40), он злобно выкрикивает: «Срамница! Бесстыдница!» Интонационно эти фразы представляют собой мотив из 3 такта темы посоха. Далее, в ц. 44 тема звучит в уменьшении у труб на фоне ostinato струнных - как глас трубы: Иоанн вершит суд над сыном и его женой.

Интересную метаморфозу претерпевает тема посоха в *покаянной молитве* Грозного у иконостаса после убийства царевича (ц. 51). Инструментальная тема переносится в вокальную партию, незначительно меняя ритмический облик и полностью сохраняя интонационную логику:

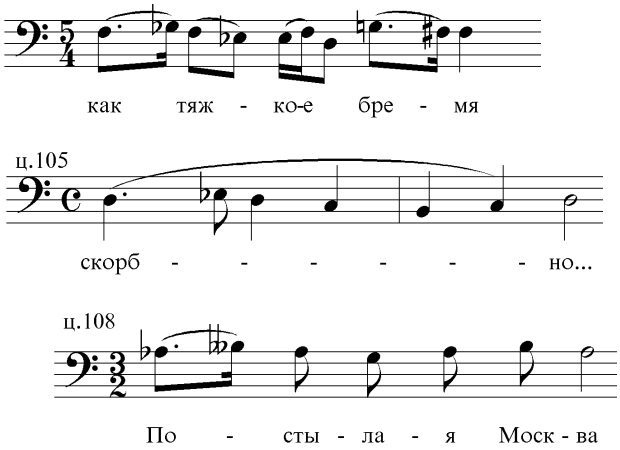


Тема звучит от *es,* образуя тем самым соответствие с исходным своим звукоположением в объёме интервала ум. 4. Четыре раза она проводится неизменно, подобно навязчивой идее-состоянию, на фоне вытянутого тона es у тубы и ритмических ударов tom-tom. Затем основной мотив смещается на 1\2 тона вниз. На словах «и рука твоя тяготеет на мне» появляется мелодический оборот, генетически связанный с темой посоха:

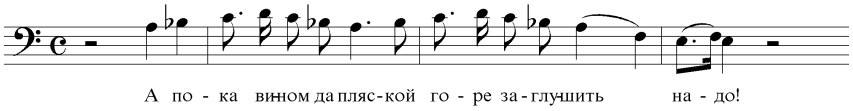


В то же время данный мотив обладает и вполне конкретным семантическим смыслом, вызывая ассоциации с темами-монограммами *D-Es-C-H* и B-A-C-H, и шире – с *темой креста*. Не случайно он появляется с текстом «и рука твоя тяготеет на мне» и далее слово «беззакония мои» акцентируется восходящим скачком на ум.4.

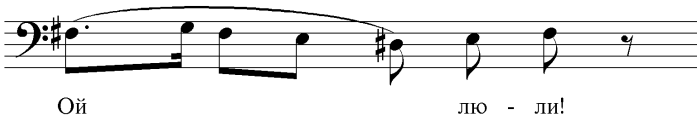
Следующий производный мотив обладает особой интонационной напряжённостью: ламентозная сфера его очевидна и в дальнейшем она подтверждается в страдающих репликах-вздохах Иоанна в Ш видении (ц.105 и ц. 108):



Однако пунктирный ритм в мотиве нарушает его образно-смысловое единство. Подобная ритмическая деталь обретает свой реальный смысл немного позднее: в 1 видении ,2 такта до ц. 76 - скорбь Грозного находит выход в буйном пиру: «А пока вином да пляской горе заглушить надо!»:



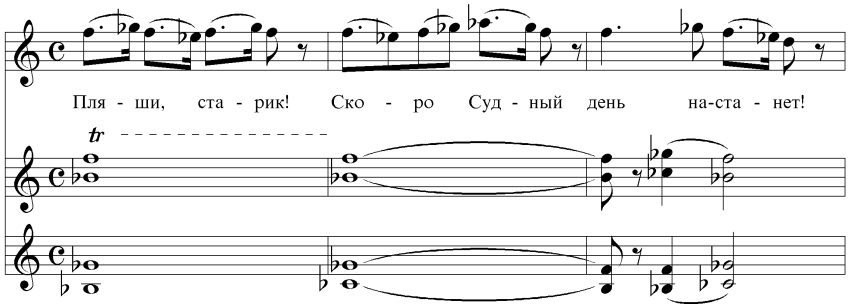
Окончательно развенчивается лицемерная фальшь скорбящего Грозного в III видении, ц.103. Иоанн пускается в пляс в кругу опричных и мотив «Ой, люли» представляет собой ни что иное, как вариант ламентозных интонаций из покаянного монолога:



Любопытно, что тут же мотив лихого скоморошьего перепляса вновь превращается в скорбные реплики царя, жалующегося Федьке.

Условно этот мотив можно определить как *тему личины*. Ведь не случайно, фраза Иоанна, обращённая к князю Репнину: «А у кого личину с кожею сдирать придётся!» строится на этом же мотиве.

Подобные метаморфозы позволяют размыкать мотивно-тематическую сферу Грозного в иное интонационное пространство оперы – в данном случае в скоморошью сферу. Подтверждением этому служит следующая фаза мотивной трансформации – приплясывающий Федька издевается над Репниным. В вокальной партии звучат уже типично скоморошьи ритмо-интонации:



Вернёмся к покаянному монологу Грозного, завершающему Эпилог П, ибо именно он в концентрированном виде содержит весь мотивный комплекс интонаций, характеризующих Иоанна. Исходя из предыдущих наблюдений, можно говорить об особой значимости интонации в объёме *ум. 4* в контексте тем, связанных с образной сферой Грозного. Функционирование данной интонации в драматургии позволяет определять её как *суперинтонацию*.

В опере она предстаёт в различных вариантах и несёт многоликую смысловую нагрузку. Попытаемся систематизировать её роль:

1. *Ум. 4* проявляет себя в качестве компонента, определяющего *диапазон* темы:

   а) тема Грозного - *a - des;*

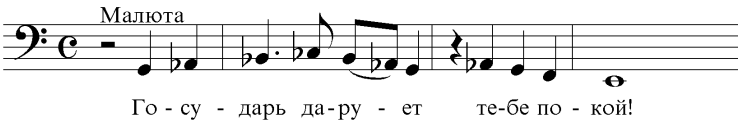
   б) тема прозрения Грозного - *h - es / d - ges;*

В обоих случаях интонация *ум. 4* выявляет себя в рамках трихордовой попевки. Учитывая обстоятельство, на которое указывают многие исследователи творчества С.Слонимского, что трихордовость выступает в качестве знака авторского стиля композитора, можно говорить о совмещении индивидуально-характерного и конкретного семантического ассоциативного поля, связанного с определённой традицией.

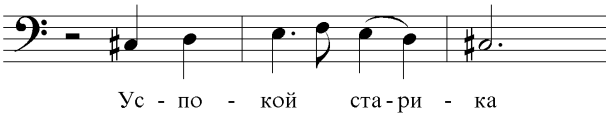
2. Использование в темах *поступенного движения в объёме ум. 4:*

   а) *тема посоха* - восходящее движение от *h к es;*

б) *мотив «смертного покоя»*: Малюта «дарует» покой боярину Репнину (ц. 88):

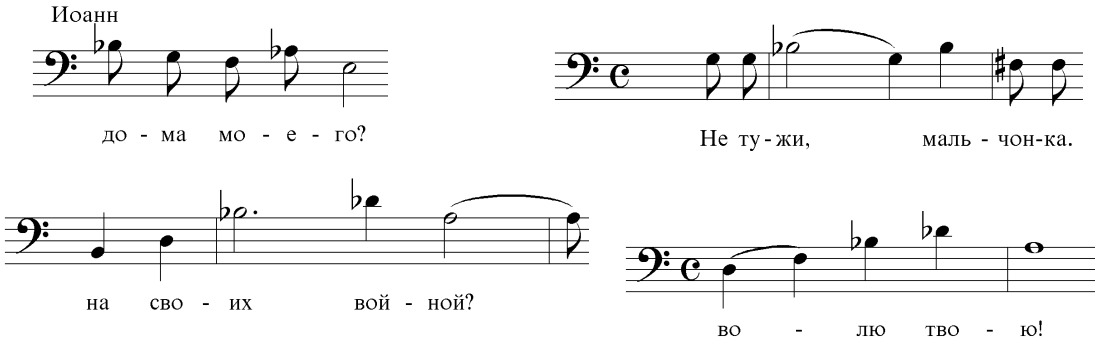


Подобный же «*покой»* ждёт Митрополита (ц. 228):



в) любопытный смысловой подтекст обнаруживает подголосок фагота (ц. 194), представляющий собой нисходящее поступенное движение в объёме *ум. 4* и звучащий после горестной фразы Иоанна: «Отчего не живут жёны мои?». Его можно рассматривать в качестве варианта мотива «*покоя»*. Будучи образом, которому чуждо созидательное начало, несущим разрушение и смерть, по существу персонифицированным воплощением Антихриста, Грозный в опере лишён высшего божьего дара – Любви. Не случайно в ответ на его вопрошание звучит мотив, сопровождавший до этого момента каждое убийство, совершаемое по воле Иоанна.

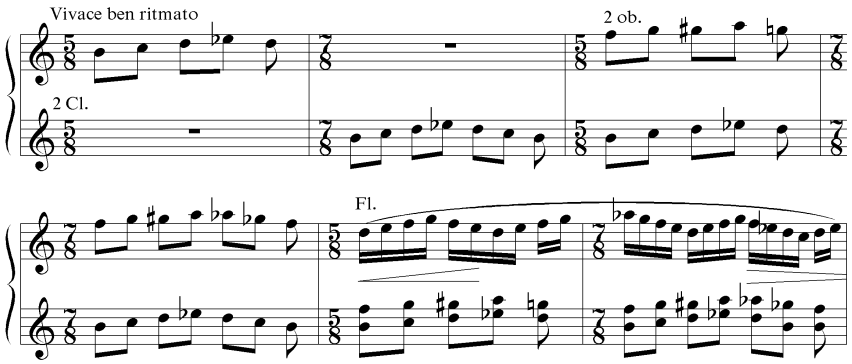
3. Интонация *ум. 4* выявляет себя в виде *кадансового мелодического* оборота:



Примеры подобного рода достаточно многочисленны (см. ц.ц. 74, 112, 114, 137, 142, 231, 242, 259, 279, 335, 339 и т.д.).

Помимо этого, интонация ум. 4 является основополагающей для тематизма, характеризующего *опричнину*. Это ещё одна образная сфера, которая смыкается с интонационно-тематическим комплексом Грозного.

Впервые *тема опричнины* звучит в Увертюре и в сущности является вариантом темы посоха: восходящее поступенное движение в объёме ум. 4. Однако её метро-ритмическая организация (5/8 - 7/8), последующее функционирование, темп Vivace ben ritmato, тип тематизма - инструментальное ostinato, - всё это выявляет огромный динамический потенциал :



Опричнина - страшная разрушающая сила, несущая зло, насилие, ужас и страдания:

«Вот, злодейством лютым обезличена,
Невместима совестью земной,
Непробудной теменью опричнина
Заливает всё передо мной» Даниил Андреев (7, с.225)

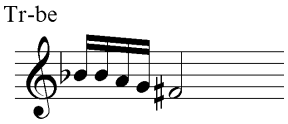
В дальнейшем тема опричнины появляется в наиболее драматический момент I видения: Митрополит молится у иконостаса, читая Евангелие от Марка, а в это время Иоанн с приближёнными пирует и пляшет. Накладываясь на текст Митрополита «...наполнил губку уксусом и, наложив трость, давал ему пить» (ц. 79), тема звучит как драматически-напряжённое предвестие расправы над бояриным Репниным.

Помимо этого, *тема опричнины* звучит в трёх крупных инструментальных эпизодах оперы:

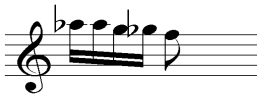
VII видение, ц. 177 - пляска смерти палачей-опричников;

XI видение, ц. 276 - начало расправы над новгородцами: мощный октавный унисон струнных сочетается с репликами опричников;
XII видение, ц. 318 и 324 - голубая оргия опричников.

Во всех случаях тема меняет лишь своё звуковысотное положение. Кроме неё, с образом опричнины связан краткий мотив, также впервые появляющийся в увертюре, ц. 2:



Он звучит у трубы, являясь ритмо-вариантом попевки в объёме *ум.4*. В опере он присутствует в двух разновидностях: восходящей и нисходящей, в разнообразных тембровых ликах. Хроматический вариант этого мотива звучит в финале, в эпилоге III, ц. 403:

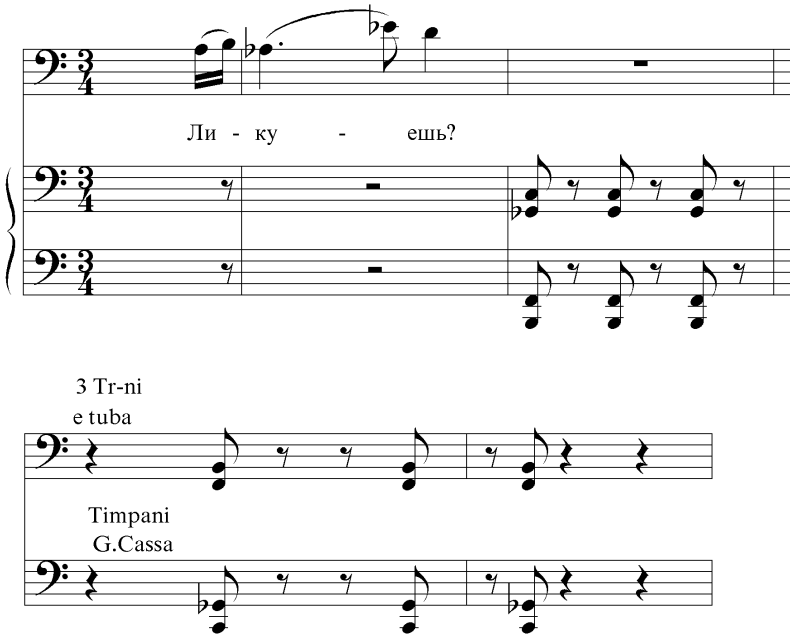


Сопоставляя два варианта краткого мотива, можно говорить об обретении им в финале интонационно-ладовой устойчивости в результате изменения диапазона: вместо ум. 4 - терция, создающая условия для ладовой ориентированности тонового состава мотива в условиях f-moll.

Интересно, что данный мотив, как и тема опричнины, сочетается с остинатным оборотом в низком регистре, очерчивающим *тритон.* Причём, количество звуковысотных комбинаций подобных сочетаний весьма многообразно. Отметим также, что использование тритоновых мотивов в качестве оркестровых ostinato - один из характерных приёмов в творческой практике С.Слонимского, встречающийся как в оперных партитурах, так и в других сочинениях композитора. Опора на тритоновую интервалику (причём, как в гармоническом, так и в мелодическом виде), в сочетании с различными метро-ритмическими комбинациями в организации мотива, создаёт особую зону интонационной напряжённости, соответственно конкретной сценической ситуации. Выделим несколько примеров, подтверждающих данный тезис.

Увертюра: тема опричнины излагается параллельными тритонами; далее ц. 10 оркестровое ostinato - *e* - *b*; завершает увертюру созвучие, в основу которого также положен тритон *f* - *h*.

Эпилог II - сцена Грозного с Еленой ц. 43: Иоанн в гневе бьёт её – в оркестре драматизм ситуации подчёркивается двумя вертикально совмещёнными тритоновыми интервалами: *h /f и ges/c.* В момент убийства сына (ц. 46) у низкой меди с ударными звучит этот же интервальный комплекс, только в зеркальном обращении:



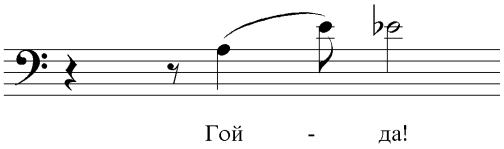
И далее, ц. 47 вновь в основании выдержанного аккорда мы обнаруживаем интервал тритона *gis/d.*

Следующий сценический эпизод, где в момент усиления драматической напряжённости композитор использует тритоновое ostinato - 1 видение (2 такта до ц. 77). Митрополит читает Евангелие от Марка: «В шестом часу настала тьма по всей земле...» - в оркестре появляется тритон *f* - *h*. Затем после фразы Иоанна с хором слуг и приближённых в масках (ц. 82) «Скоро судный день настанет» - у медных духовых вновь обозначен тритон. Интересно, что и в покаянной молитве Малюты после убийства боярина Репнина у тромбона и тубы на словах «Прости, Господи» звучит интервал *cis / g*. А видение в целом также завершает напряжённо зависающий тритон *c / fis*.

В подобных контекстах использование тритона встречаем и в других эпизодах оперы: в VII видении в пляске смерти палачей-опричников, в IX видении (ц. 214) сцена Иоанна и Петра Волынца, в X видении (ц. 238, 239), сцена на Вечевой площади Новгорода - горестный монолог Посадника о том, что царь поверил навету и с войском идёт на город; естественно возрастает роль тритоновости в X1 видении, в сцене расправы с новгородцами (модификации интервала представлены весьма многообразно, а в звуковысотном отношении выделяется тритоновая оппозиция *b* - *e*). Голубая оргия опричников, в основе которой лежит тематический материал увертюры, представляет зону активного функционирования тритоновости. Завершается она вертикальным созвучием, очерчивающим тритон *h / f*. В последнем XIII видении (ц. 286), с того момента, когда начинается повторение сцены с царевичем из Эпилога II, возвращается и тритоновая напряжённость гармонического языка.

В Эпилоге III, когда дьяволы-опричники уводят Грозного в геенну огненную, последний раз звучит оркестровое ostinato, основанное на тритоне *h* - *f*.

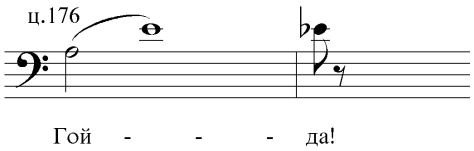
Наиболее же любопытное включение тритоновой интонации в тематический контекст оперы связано с одним из сквозных образных мотивов Грозного - выкриком «Гойда!» Этим выкриком Иоанн словно подстёгивает, «благословляет» себя на совершение очередного деяния, обретающего в сюжетном повествовании смысл *злодеяния:*



В данном случае тритон возникает как обострение предшествующего ему интервального скачка, тем самым размыкая мотив и усиливая его интонационно-драматическую напряжённость. В партитуре выкрик «Гойда» звучит восемь раз, причём лишь дважды повторяясь без изменений:

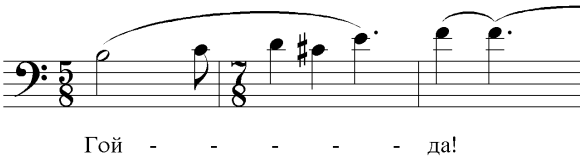
ц. 46 - Эпилог II - эпизод убийства сына;

ц. 176 - VII видение - Иоанн сбрасывает рясу:

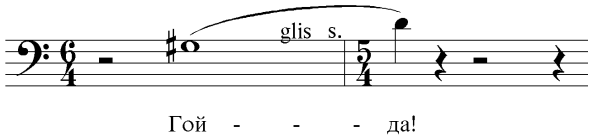


Дважды “Гойда!” очерчивает интервал *ум. 5*:

ц. 115 III видение - убийство молодого боярина - *h - f;*



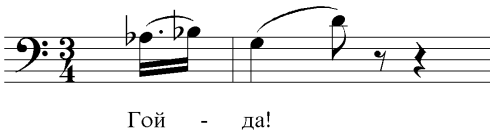
ц. 155 V видение - исход Иоанна из Москвы - *gis – d:*



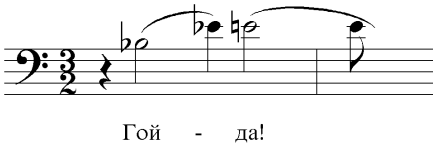
Опричники подхватывают его клич: мотив предстаёт в виде восходящего скачка на чистую квинту.

В 1Х видении (ц. 231) призыв Иоанна «На Новгород» с последующим воинственным кличем «Гойда!» в интонационном плане представляет собой мотив, замкнутый в пределах малой секунды. Вспомним, что именно интервал секунды составляет основу метрической опорной линии в теме Грозного. По всей вероятности, появление данного варианта выкрика в кульминационный момент не случайно и обнаруживает внутреннее смысловое единство двух, казалось бы, внешне несходных тематических комплексов, связанных с Иоанном.

В ХШ видении (ц. 337), в сцене с царевичем клич Грозного получает ещё один вариант интонационного воплощения: распевание первого слога с последующим активным восходящим скачком на квинту:

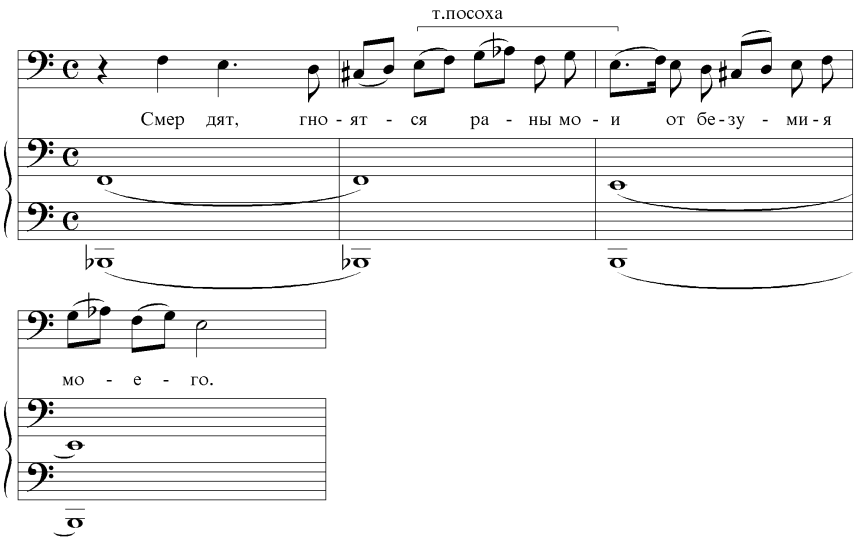


Последний раз выкрик звучит перед убийством сына (ц. 388). Если сопоставить его с эпизодом из Эпилога II, то он представляет собой своеобразное зеркальное обращение основного мотива: вместо восходящей квинты - кварта, вместо нисходящей малой секунды – восходящая:



Анализ мотивно-тематической сферы Иоанна Грозного постоянно вовлекает в орбиту внимания всё новые элементы «*интонационно-интервальной среды»*, в системе которой развивается образ. Уже выделена значимость ум. 4, тритона, секунды, а в мотиве «Гойда!» - интервал квинты.

Вернёмся к покаянному монологу Иоанна, который рассматривался выше. На текст: «Смердят и гноятся раны мои от безумия моего» звучит один из мотивно-интонационных вариантов темы посоха:



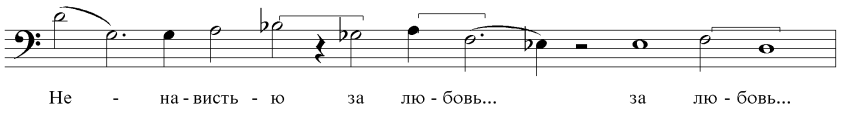
Мелодическое движение словно замыкается в пределах ум. 7, вращаясь вокруг центрального тона *е* (напоминая риторическую фигуру circulatio). Далее, в сочетании с мотивом из темы посоха, появляется мелодический ход на квинту вверх - «и крушит меня Господь».

В контексте интонационной драматургии оперы этот квинтовый ход имеет особый смысл, причём амбивалентный. Активное, агрессивное начало восходящей квинтовой интонации реализуется в воинственном кличе Грозного.

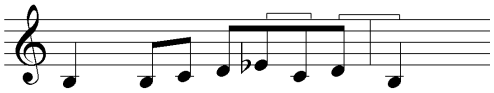
Противоположное семантическое поле обнаруживается в покаянном монологе Иоанна: после восходящего скачка следует его нисходящее заполнение. Кстати, именно квинтовым ходом начинается последний монолог Грозного в Эпилоге III. В качестве инициального мелодического хода квинта будет неоднократно использоваться как в вокальной партии Иоанна, так и других персонажей. Например, именно квинта является исходной интонацией в теме Анастасии, олицетворяющейся с образом России. В аналогичном качестве она звучит и у боярина Репнина. Затем в речи Ал. Басманова, обращённой к московскому люду (VI видение, ц. 162, 164, 169), у Иоанна (IX видение, ц. 221, 231). Тема судьбы Новгорода также основана на квинтовой интонации. Последующий анализ интонационной драматургии оперы подтвердит многоликость её образного бытия.

Подобная включённость в различные образные сферы далеко не случайна. Квинтовый интервал, будучи тесно связанным с тематизмом, воплощающим идею судьбы России, служения Родине, является носителем *позитивного начала*. Однако судьба России в опере находится в руках Иоанна - он верит, что вершит свой суд во имя Господа и во благо Руси. Но благо для неё оборачивается смертью лучших её представителей, разрушением и хаосом. Именно благодаря амбивалентности квинтовой интонации можно обнаружить скрытый смысл художественного текста, заложенный композитором.

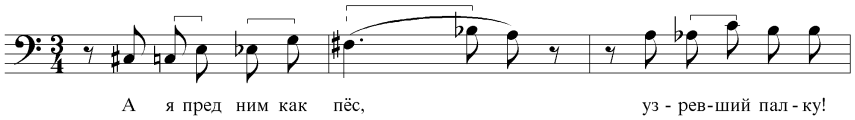
Помимо рассмотренных выше тем, с образом Иоанна Грозного связан ещё ряд мотивно - тематических комплексов. Особое внимание обращает на себя мотив, впервые появляющийся в Эпилоге I:



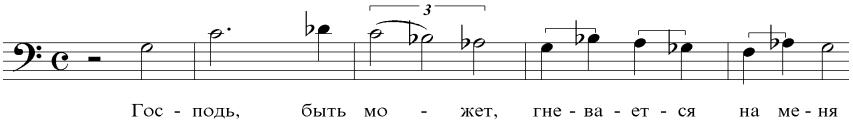
Его отличительной особенностью является последовательность терций, причём хроматическая. Интервал терция присутствует и в теме Грозного, и в теме богоизбранности, и в теме озарения. В теме посоха также обнаруживаем последовательность двух терций:



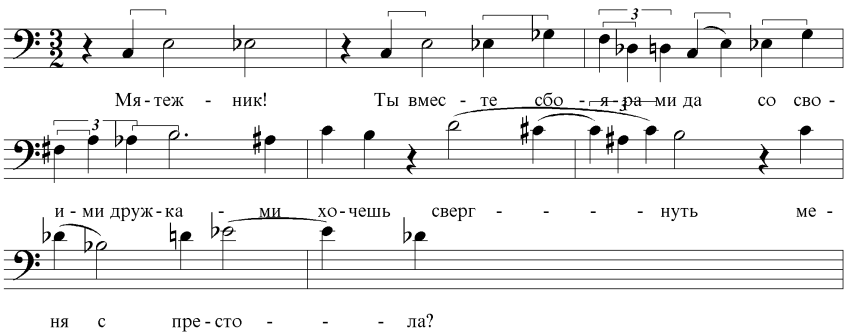
Однако, конкретный смысл включения в контекст тематического развёртывания интонационной драматургии Иоанна терцовых цепочек открывается, на наш взгляд, не в Эпилоге 1, а несколько позднее - во втором Эпилоге, ц. 36. Вслед за темой, которую мы определили как тему богоизбранности, звучит фраза Грозного: «А я пред ним как пёс, узревший палку!»:



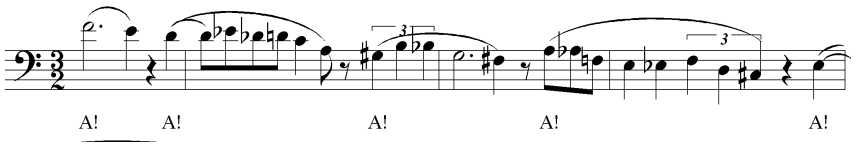
Вариантов терцовых комбинаций – восходящих, нисходящих, смешанных, можно обнаружить множество (см. ц.ц. 39, 44, 45, 47, 50, 73, 74, 130, 139, 219, 222, 227 и т.д.). Но, думается, смысл данного мотива выявляет именно указанная выше фраза Иоанна. Наверно, определить данный мотив следует как *мотив страха*, связанный с боязнью потерять власть и боязнью гнева божьего. Не случайно в V видении, когда Грозный вопрошает: «Господь, быть может гневается на меня?» звучит последовательность хроматически соотнесённых между собой терций:



Интересно отметить активизацию данного мотивно-интервального комплекса в финале оперы. Обращение («с закипающей яростью» - ремарка в клавире, ц. 386) Иоанна к царевичу «Мятежник! Ты вместе с боярами да со своими дружками хочешь свергнуть меня с престола?» основано именно на различных комбинациях терцовых оборотов:



Плач Грозного, ужаснувшегося от содеянного им убийства собственного сына (ц. 389), представляет собой комбинаторику основных элементов «интонационно-интервальной среды» Иоанна, которые выделены выше: секунда, терция и ум. 4:



Оркестровое ostinato, которое накладывается на тему Грозного в момент, когда «сцена разверзается и полыхает пламя ада», также представляется в виде сцепки двух терций (точнее, терции и увеличенной секунды). Напомним, что оркестровый остинатный мотив опричнины в ц. 303 сжимается в своём диапазоне с ум. 4 до терции, на что указывалось выше.

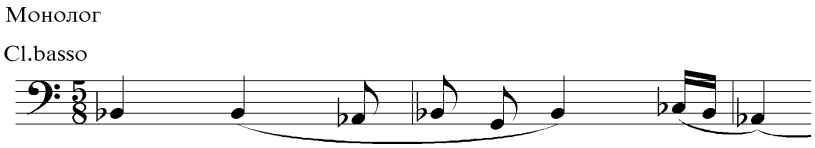
Выделенные компоненты «интонационно-интервальной среды», при всей их ассоциативной насыщенности, представляют собой устойчивую группу синтаксических элементов, относящихся к *интрастилевым (авторским) знакам*, характеризующим тематическую сферу Иоанна Грозного. Последняя, будучи чрезвычайно мобильной как в плане собственных трансформаций, так и порождаемых в процессе развития многообразных связей и отношений внутри сложной образно-интонационной структуры оперы, отнюдь не ограничивается описанными выше проявлениями. Особый интерес представляет её включённость в интонационную сферу композиционного плана оперы, который мы обозначили как литургический.

2. Литургический композиционный план.

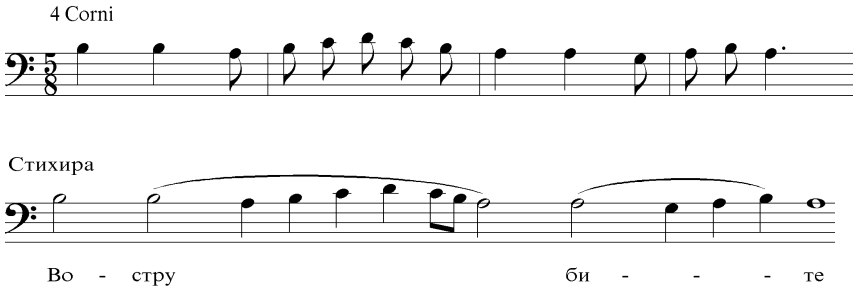
Основным жанровым компонентом, объединяющим данный композиционный план, является молитва. Логика её включения и драматургический смысл рассматривались в главе, посвящённой композиционным особенностям. Интонационно-тематический вектор развёртывания, обращённый к традициям церковных песнопений, станет предметом анализа в данном разделе.

В качестве исходной интонационной модели, определяющей сакральную сферу, композитор использует стихиру путевого распева. Она звучит в XII видении после монолога Грозного. Любопытно, как Слонимский осуществляет органичный переход от интонационной сферы монолога, основанного на главной теме Грозного, к Стихире на праздник Владимирской иконы Богоматери, написанной на подлинный текст Иоанна IV.

В монологе тема Грозного звучит в вокальной партии в диалоге с clarinetto basso. Она лишается присущей ей до этого агрессивности и жёсткости, напоминая монолог Марии с флейтой из «Марии Стюарт»:



Скорбное размышление Иоанна естественно перетекает в смиренную молитву «Вострубите трубою...» благодаря очевидному сходству инициальной нисходящей секундовой интонации и мелодическому подобию метрической опорной линии:

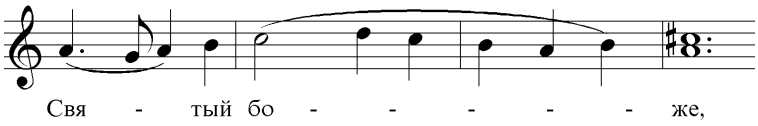


Слонимский достаточно чётко следует традиции строчного пения: 3-х голосная фактура (в среднем голосе – мелодия пути), преобладание параллельного движения голосов и унисонов, диатоника, монодический тип мелодики, типичность мелодических формул, большая роль слоговых распевов, отсутствие регулярной тактометричности в сочетании с переменностью ладовых опор и ритмо-временной ассиметрией (количество ритмических единиц в строфе - величина постоянно изменяемая: 20 - 22 - 30 - 24 - 19 - 21 и т.д.). К нетипичным чертам отнесём наличие одноголосного запева. По мере развёртывания, можно обнаружить и дальнейшие нарушения регламента строчного пения: вариантность b и h, видоизменяющая диатонику, появление жёстких вертикальных созвучий, большее разнообразие в движении голосов; с ц.311 четыре раза повторяется один и тот же оборот, причём практически в унисон, нарушаемый восходящим секстовым ходом в главном голосе.

Лишь дважды в опере в вокальной партии Грозного композитор использует стилизацию православного церковного пения. Стихира и Завещание Иоанна, открывающее партитуру, образуют фундаментальную интонационно–семантическую арку.

Обращение к канонической интонационной модели не случайно, ибо таким образом осуществляется «отключение от обыденного времени», направленное «на сквозную идею вневременности, вечности высшего бытия» (48, с.25). Тем самым литургический композиционный план обретает своё особое, индивидуальное интонационное пространство. Подобно другим образным сферам, оно многолико, многообразно и весьма мобильно по своим трансформациям.

Важную роль играет тема молитвы «Святый боже», открывающая I Видение и являющаяся образно-смысловым и тематическим рефреном его композиции. Сопоставление её со Стихирой обнаруживает очевидную общность в плане использования канонического текста и инициальной интонации:



Впервые тема звучит у вибрафона, накладываясь на органный пункт малосекундового созвучия в высоком регистре у струнных. Холодный тембр, пронзительная терпкость фона создают ощущение звенящей пространственной пустоты.

Принцип мелодического развёртывания совмещает нормы, характерные для европейского классического профессионализма и церковных традиций. Наличие мелодических формул, типичных для церковного роспева, «корректируется» закономерностями ладотональной системы (натуральный a-moll) и принципами тактометрической организации. Повторная структура фраз сочетается с ритмо-временной ассиметрией. Первая фраза - 4 такта, метр внутри неё меняется трижды: 4/4, 3/4, 3/2. Вторая фраза - 6 тактов, метрические изменения: 4/4, 5/4, 4/4. Отметим также характерное для песнопений ритмическое торможение в конце фраз.

При повторном проведении тема звучит у женского хора, обретая теплоту человеческого голоса и эмоциональную конкретность образного состояния - прощание-отпевание Анастасии. Структура первых двух фраз уравновешена: 5т. + 5т. Вторая фаза мелодического развёртывания разрушает равновесие: звуковысотное перемещение на м.3 вверх сочетается с несимметричностью фраз - 6т. + 4т. Причём, мотивное и текстовое членение не совпадает, совмещая функции terminus и initio: на уровне текста распевается последний слог слова «бессмертный», на мелодическом - повторяется начальный основной мотив; текст членится на две фразы, мелодия - на три подобных друг другу распева.

Последующие включения молитвы «Святый боже» выполняют функцию фона, на который накладываются реплики и диалоги персонажей. Изменения, которым подвергается тема (см. ц. 70-75 клавира), различны: использование многоголосной фактуры смешанного хора, включение элементов псалмодирования, чередование фраз с ритмо-временной ассиметрией,

применение приёмов экстенсивного развёртывания (внутри-мелодическая остинатность ритмического варьирования).

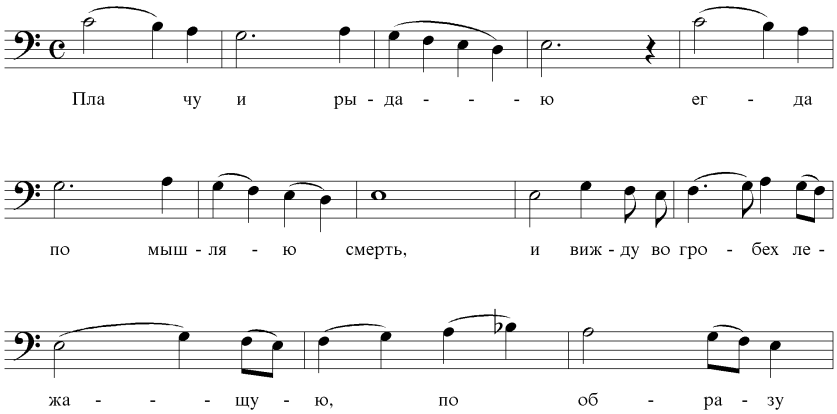
После убийства князя Репнина у хора звучит фраза «Истинно Человек сей был Сын Божий». Смысл её бифункционален, ибо она замыкает драматическое повествование Митрополита о смерти Иисуса Христа, и в то же время относится к безвинно погибшему Репнину, устанавливая тем самым образно-ассоциативное соответствие между ними. Интонационно она представляет собой псалмодирование в октаву на тоне G с последующим его опеванием - один из традиционных мелодических оборотов церковных песнопений.

Следующая за ней молитва покаяния-оправдания Малюты построена именно на данной хоровой фразе. Звуковысотное перемещение - тон псалмодирования H с опевающими звуками, которые можно определять как VII- и II- ступени диатонического лада, выявляет очевидное сходство с интонационной сферой Грозного. Не случайно в оркестре звучат и тритон, и ход в объёме ум. 4.

Таким образом, можно говорить о взаимодействии канонической интонационной сферы с семантическими знаками, принадлежащими персонифицированной «интонационно-интервальной среде», творящей авторскую интонацию. В ряду элементов авторского синтаксиса, наряду с использованием указанных выше пониженных ступеней диатоники, назовём трихордовость и особенности вокально-хорового фразостроения с «непредсказуемой непериодичностью смены дыхания» (90, с.14).

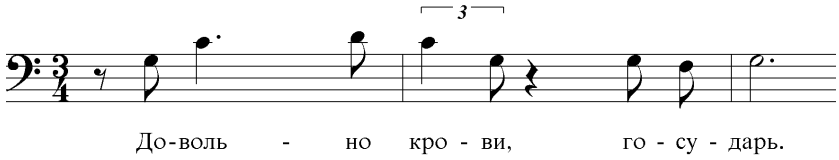
Непосредственно с анализируемой интонационной сферой литургического композиционного плана смыкается тематизм Митрополита. Специфика ритмо-мелодического развёртывания его музыкальной речи: опора на однотипные мелодические обороты, наличие внутрислоговых распевов, ритмического торможения в конце фраз, - приближается к церковным песнопениям. Однако, ряд особенностей - мелодическое развёртывание с верхнего тона, отсутствие смены ладовых опор при чётко выявленной тональной логике организации (e-moll с натуральной VII и пониженной II

ступенями), регулярность тактометричности - размер 4/4, элементы зонной диатоники (b/h), - разрушают подобие:



Последующее чтение Евангелия от Марка (ц. 76) в интонационном отношении представляет собой вариант молитвы «Святый Боже», метрическая организация которого (размер 7/4) и характер ритмического развёртывания обнаруживают соответствие и со Стихирой. Тем самым музыкальная речь Митрополита в один из кульминационных сценических моментов I Видения суммирует основной интонационно-тематический комплекс, связанный с литургическим композиционным планом. Интересно, что в оркестре звучит ostinato, ассоциативный контекст которого обращает к партитуре «Бориса Годунова» М. Мусоргского (Пролог, появление пристава).

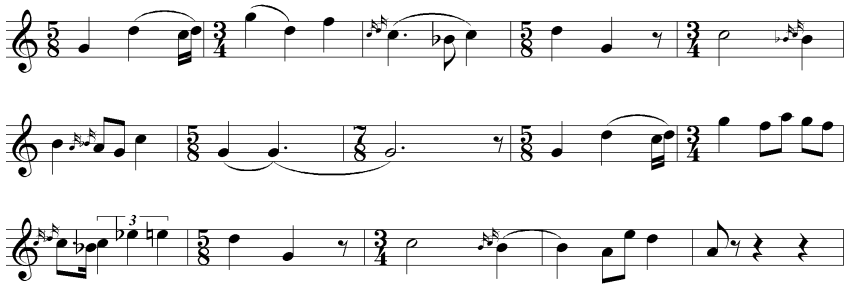
Наиболее значительным изменениям подвергается тематическая сфера Митрополита в IX Видении. В ответ на просьбу Иоанна благословить его на подвиг - покарать изменников, речь Митрополита обретает не присущую ей ранее твёрдость и уверенность благодаря опоре на активную энергию квартовых интонаций и краткой фразировке:



Далее мелодическое дыхание фраз становится более широким, возвращаясь к типичному для песнопений принципу поступенного развёртывания, но захватывающего широкий диапазон, словно соответствуя крепнущей духовной силе персонажа.

Подобно тематизму Грозного, интонационная сфера Митрополита обнаруживает достаточно широкую зону своего влияния в репликах различных персонажей: князя Репнина ц. 85), Молодого боярина (ц. 112), Алексея Басманова (ц. 162, 164), Малюты (ц. 169), Иоанна Грозного (ц. 221, 231, 338, 350, 368, 369), Василия Новгородца (ц. 277), Посадника (ц. 364). Причём, в мелодическом развёртывании подчёркивается квинтовый интервал – в качестве основного интервала метрической опорной линии в мелодии.

В этом отношении тематизм Митрополита достаточно тесно смыкается с образной сферой Анастасии, чья тема является не просто темой, характеризующей персонаж, а вмещает идею-образ Руси. Не случайно, она впервые звучит уже в увертюре у скрипок:



Её интонационная природа тесно связана с русской протяжной песней. Это ощущается в широте мелодического распева, очевидной квинтовой основе напева, использовании натурального минорного лада, трихордовых попевок, метроритмической свободе вариантного развёртывания. Характерные приметы композиторского стиля (скачки в мелодической линии, мелизматика, хроматизмы) лишь подчёркивают фольклорное «интонационное состояние» (98, с.161) темы. Интересно, что она во многих чертах близка теме Офелии из «Гамлета» и это вполне объяснимо подобием функциональной роли этих женских образов в драматургии. Они олицетворяют духовную чистоту и благородство любящей души, её бесконечную преданность и готовность к самопожертвованию – качества, столь прекрасно выраженные именно в русских классических операх.

Однако, в отличие от «Гамлета», образ Анастасии, помимо сюжетной, наделяется и важной идейно-обобщающей функцией, будучи своеобразным

персонифицированным символом многострадальной России.[65] На её теме строится духовное завещание Анастасии «Молю тебя, беги ожесточенья!» в 1 видении, она же звучит в эпизоде прощания перед смертной казнью князя и княгини Воротынских в VII видении (обращает на себя внимание плачевая метаморфоза напева в сочетании с текстом, вызывающим прямые ассоциации с «Борисом Годуновым» – «На кого ты меня покинешь, муж мой, лада мой?»), превращается в печальный наигрыш архиепископа Новгородского в сцене глумления над ним опричников - XI видение и обретает суровую силу скорбной хоровой эпитафии в финале:

«Россия, нищая, скорбная Россия, какое ты наследие влачишь!

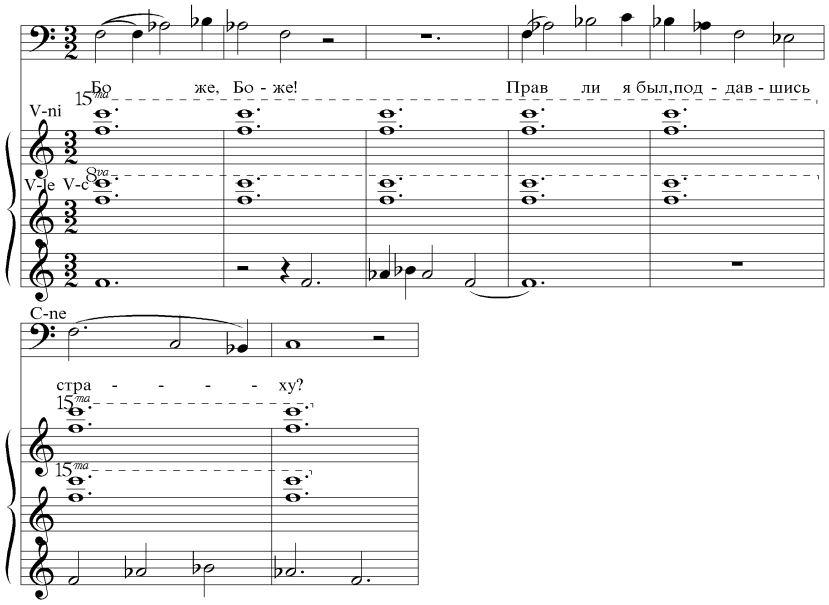
Грехи какие отмолить не в силах…Россия, наша скорбная Россия…»

Возвращаясь к единству темы-образа Анастасии с персонажной многоликостью бытия интонационного комплекса Митрополита, можно обозначить общее семантическое поле, в котором существуют и герои, и указанные выше реплики. Всех их объединяет смысловой мотив обеспокоенности за судьбу России – не случайно, этот же квинтовый оборот лежит в основе и темы судьбы Новгорода. Ибо трагедия этого города явилась лишь отражением общей картины бедствий и зол, принесённых годами правления Ивана Грозного – по выражению Д. Андреева, «безумьем меченные дни столкновенья сорока миров» (7, с.215).

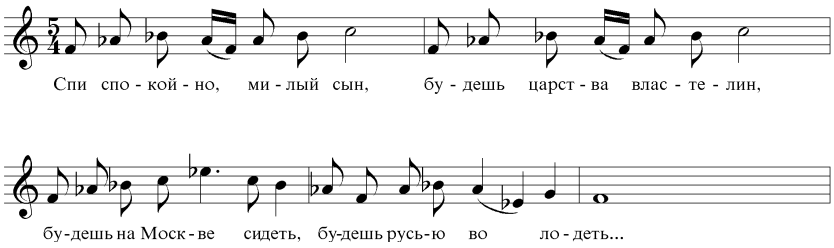
Особую роль в контексте интонационно-тематической сферы литургического плана, наряду с молитвой «Святый Боже» и Стихирой, выполняет тема молитвы Иоанна из VII Видения «Боже, боже, прав ли я был, поддавшись страху…» (кстати, её мелодическая структура предвосхищается в реплике князя Репнина «Я боярин и Советник Думы не могу безумствовать…» в I Видении, ц. 85). Сначала она звучит у campane на фоне тремоло струнных в высоком регистре, создавая ощущение пространственной звенящей пустоты, тем самым подчёркивая контраст с предыдущим хоровым forte «Грозный царь! Строптивых покарай…». Мелодия молитвы органично сочетает элементы

[65] В этой связи вспоминается драматургическая роль плача Анастасии, открывающего оперу А. Петрова

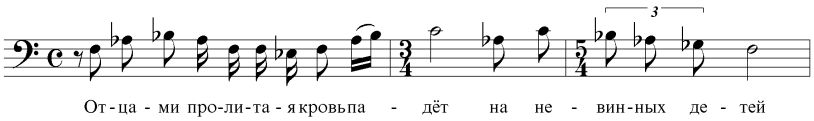
синтаксиса, принадлежащие церковным песнопениям, с характерными авторскими знаками (в первую очередь, трихордовостью и использованием натурального минора):



В дальнейшем эта тема звучит у Митрополита во время отпевания Марии Темрюковны, она же лежит в основе Колыбельной Марии Нагой и следующих за ней Прорицаний Митрополита в XIII Видении:



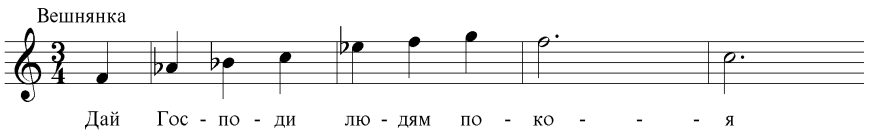
Митрополит:



Причём в ней очевидно преобладание бесполутоновой структуры звукоряда. Подчёркнутая пентатоничность Колыбельной обнаруживает непосредственную связь с финальной молитвой убиенных «Дай Господи, людям покоя», включая звуковысотное соответствие. Однако в мелодике

«Пётр I», и его образно-смысловое значение.

последней отсутствует мотивная загруглённость фраз, ей свойственна восходящая направленность развёртывания, устремлённость вверх:



Вновь можно говорить о размыкании определённой тематической сферы в общее интонационное пространство оперы.

Кстати, пентатоника (чёрноклавишной структуры) становится отличительной чертой и последнего монолога Иоанна из Эпилога III. Данное совпадение, на первый взгляд, весьма парадоксально. Каким образом композитор сближает столь противоположные по своей сущности образные сферы, какой смысл вкладывается в это?

Думается, в первую очередь, монолог и молитву убиенных необходимо рассматривать в контексте финального разрешения драматической коллизии оперы в целом. Трагедийный ракурс обозначен в крушении всех существовавших пространственных миров, гибели их персонажей: практически моделируется апокалиптическая картина. После катастрофических событий сюжетное течение времени словно останавливается перед переходом за грани видимого, реального, земного бытия. «Каждому воздастся по его вере» – вспомним строчки из «Мастера и Маргариты»: Грозного ожидает геенна огненная, убиенные им души – Небесная Русь [воспользуемся категорией, сформулированной Даниилом Андреевым в его книге «Роза Мира»: «Небесная Россия (Святая Русь) – затомис (высший слой) Российской метакультуры, обиталище её синклита (просветлённые человеческие души)» - 6, с.274].

Изменение пространственно-временной координаты включает всех действующих лиц событий в единое поле – состояние вне времени. Соответственным образом происходит их объединение и на интонационно-тематическом уровне: композитор использует единую мелодическую структуру – бесполутоновый звукоряд.

Думается, что пентатоника в качестве основы тематизма в творчестве Слонимского имеет вполне очевидный, закреплённый образно-семантический смысл. Уже в главной теме второй симфонии она, по мнению М. Рыцаревой, «воспринимается как символ нетронутой красоты и чистоты, достоинства, неосознанного благородства и величия. Некая независимая константа, недоступная суете и всему преходящему. Что бы она не означала: фольклор, природу, самобытный характер, уклад, традицию, а скорее всего всё вместе, в этом комплексе бесспорно одно – принадлежность к русскому…» (79, с.150). В «Марии Стюарт» пентатоника определяет специфику мелодики сонета Марии из второго акта и становится основой (чёрноклавишная пентатоника!) небольшого финального ариозо: «Больше нету иных желаний, чем терновый принять венец! Не боюсь ни стыда, ни страданий. Мне славу несёт конец!». С этими словами Мария Стюарт идёт на казнь, и в дальнейшем её трагическая судьба обретает ореол романтической легенды. Можно говорить о наличии элементов пентатоники в начальных тактах темы Офелии, а также в финальной 12 сцене оперы «Месть и смерть Лаэрта» - в вокальных репликах Лаэрта. Особенно показательна в этом отношении его последняя фраза, обращённая к Гамлету с прощением его вины.[66]

Безусловно, пентатонику в операх (шире, сочинениях) Слонимского следует рассматривать в качестве особого средства для воплощения идеи перехода в иное художественно-временное пространство.

Возвращаясь к тому, что молитва убиенных и монолог Грозного основаны на одной и той же мелодической структуре, в качестве важного аргумента следует добавить и специфическую черту авторской творческой логики, определяемую нами как амбивалентность на всех уровнях художественного текста. В данном случае она выявляет себя в стремлении в рамках единого обозначить противоположное.

Так для монолога Грозного характерна замкнутость мелодического развёртывания в пределах фразы с чётко обозначенным кадансированием (es-

[66] В последних тактах «Короля Лира» также звучит пентатоника.

moll с VII низкой ступенью). В третьей строфе происходит разрушение пентатонической структуры, хроматическое обострение, а последняя фраза – «Я изопью до дна», - построена на поступенном движении в рамках ум. 4 с захватыванием нижнего опевающего тона.

Мелодическая фраза молитвы убиенных повторяется неизменно в двух звуковысотных положениях – f-moll и d-moll. Её свойственна, как уже отмечалось, восходящая направленность, устремлённость в высь. Однако мелодическая повторность влечёт за собой ощущение статики, умиротворённости и созерцательной отрешённости. Идея «катартически-просветлённого» изживания трагедийного состояния мира, как важнейшего результата музыкально-драматического действия, реализуется в гармоничной упорядоченности пентатоники, метро-ритмической симметрии: два такта ровного движения четвертями, затем два такта ритмического торможения – половинные с точкой; в тембровой чистоте и просветлённости – celesta, arpa, archi; в завершающем оперу D-dur`ном трезвучии. Последнее обстоятельство позволяет включать в контекст ассоциативного поля Высокую мессу И.С.Баха и «Missa Solemnis» Л.Бетховена, тем самым подтверждая наличие идеи духовно-нравственного очищения, а значит и последующего акта «духовного новорождения», закреплённых в многовековых традициях литургического действа.

Таким образом, логическое завершение развития сакрального композиционного плана происходит в соответствии с каноническими традициям литургии. Подобный тип идейно-художественной концепции позволяет усматривать аналогию с творчеством А.Тарковского, с типичной для него «временной объёмностью исторической перспективы» (53, с.182). И в опере Слонимского, и в картинах Тарковского отличительным свойством является структурная сложность, многоплановость художественного времени. Эсхатологичность мировоззрения великого режиссёра также перекликается с апокалиптической концепцией «Ивана Грозного». «Внимание Тарковского к течению времени…содержит…стремление увидеть умственным зрением

вневременный метафизический план бытия, не данный в ощущениях оформляемому пространством и временем человеческому сознанию, но на протяжении тысячелетий становящийся предметом раздумий, поисков, веры, притягивающий философов, религиозных мыслителей и художников» (53, с.182). Сосуществование в сценическом пространстве «Видений Иоанна Грозного» временных планов, которые не включаются в привычное течение объективного времени, а также финальное размыкание пространства за грань видимого бытия позволяют усматривать общность в творческом методе художников. Постоянная соотнесённость времени и вечности, вневременной духовной сферы усиливает морально-этическую значимость как исторических событий, так и личных поступков персонажей и придаёт особый объём пространственной перспективе. В то же время порождает убеждённость в сохранении нерушимой духовной основы человеческой сущности.

3. Мифологический композиционный план.

Условно-символический характер событий, происходящих на протяжении II, IV и VIII видений, их организация в сакральном пространстве ритуала, частично моделирующего свадебный обряд, позволяет выделить особый сюжетно-композиционный план, определяемый как мифологический. Для него характерна собственная система музыкально-выразительных средств, обнаруживающих как типичные черты стиля Слонимского, так и преемственность с выработанными оперной практикой приёмами воплощения эпизодов свадебного обряда.

Включение подобного рода сцен и напевов свадебных песен имеет давнюю традицию в творчестве русских композиторов. Начиная с конца 18 столетия элементы свадебного действа, заимствованные из девичника либо других составляющих фольклорного обряда, использовались композиторами в качестве красочных, национально-колоритных эпизодов оперы. Чаще всего это были величальные на свадебном пиру и хороводные обрядовые песни, после которых следовали традиционные лирические дуэты героев и танцевальные сюиты. Ни у Соколовского, ни позднее у Титова, Глинки, Даргомыжского не было стремления к точному воссозданию всех характерных особенностей русского обряда. Даже Римский-Корсаков в «Снегурочке», «Садко» и «Китеже», несмотря на цитирование фольклорных мелодий, воспроизведения ярко самобытного эпизода свадебного поезда и выкупа невесты («Сказание о невидимом граде Китеже…»), создавал довольно обобщённый художественный образ свадебной традиции.

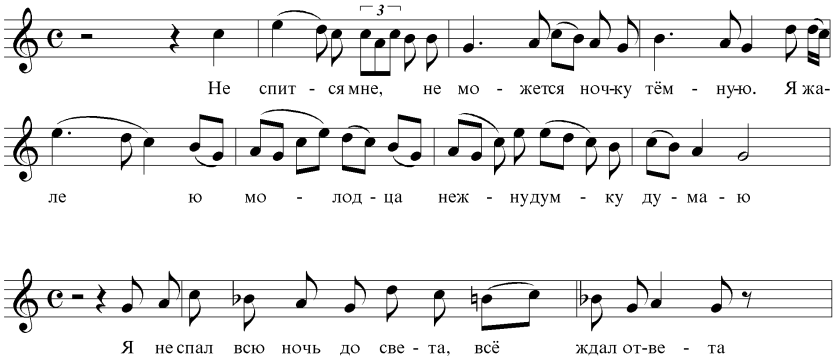
Пожалуй, одним из первых попытался приблизиться к её достоверности Стравинский в «Свадебке». В дальнейшем к этому благодатному стилевому пласту обращается фольклорный хоровой концерт (наиболее яркий пример – «Свадебные песни» Буцко).

Слонимский также не стремится к точному воспроизведению последовательности свадебного обряда в сценических эпизодах II и IV видений.

Он обозначает лишь наиболее значимые сюжетные ситуации: любовное свидание Вешнянки и Василия, заканчивающееся свадебной величальной, и традиционный обряд расплетания косы, основанный на причитании невесты.

Интонационная сфера, характеризующая мифологизированный Новгородский мир, представлена фольклорным стилевым пластом, имеющим особое значение в творчестве Слонимского. По меткому выражению А. Милки, фольклор стал «фактором стиля», «атрибутивным свойством творческого сознания композитора (98, с.162-163). В опере используется как цитатный материал, записанный во время фольклорных экспедиций в Новгородскую область в 1968 году[67], так и темы, созданные на основе «грамматики» фольклора (98, с.160).

Любопытно, что типичный для оперных партитур любовный дуэт обретает условно-обрядовые черты именно благодаря включённости в музыкальный контекст фольклорной традиции. В качестве основной темы дуэта Слонимский выбирает лирическую свадебную песню «Не спал-то мой родненький ночку тёмную», несколько меняя текст, но сохраняя характерную ладовую переменность, а также «плавающую» терцию:

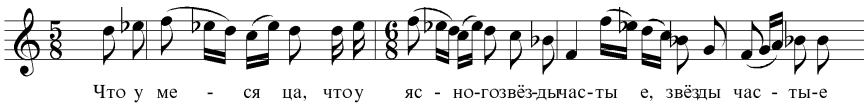


Преемственность с фольклорным прототипом очевидна и в композиционной структуре: а а в в. Правда текстовая строфа, в отличие от музыкальной, постоянно обновляется по типу a b c d. Существенным является следование принципу вторы: первую строфу (а) поёт Вешнянка – вторую (а)

[67] Слонимский указывает на два подлинных напева, которые он включает в оперу: «Не спал-то мой родненький ночку тёмную» (в партитуре песня Вешнянки «Не спится мне, не можется, ночку тёмную», ц.92) свадебный плач «Не в трубушку трубили» (ц.117).

Василий; третью (в) – Василий, ему вторит Вешнянка. В последней строфе традиционная форма фольклорной песни нарушается: строфа увеличивается в масштабах за счёт перехода пения Вешнянки в широкую мелодическую кантилену, характерную для оперных монологов. «Прорыв» в лирическую сферу выражения искреннего и непосредственного человеческого чувства вносит оттенок субъективно-личностного начала.

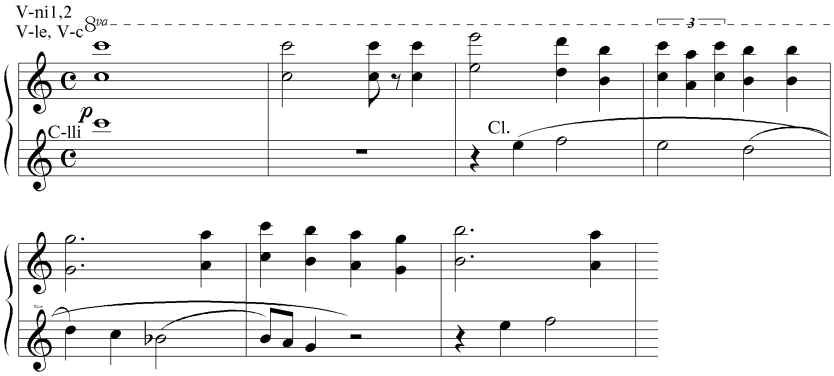
Далее следует величальная, где используется популярный и широко распространённый фольклорный текст «Что у месяца, что у ясного звёзды частые…»:



Обычно она пелась жениху и невесте за свадебным столом[68]. Слонимский же строит на ней второй раздел дуэта, явно предшествующий венчанию. В данном случае, можно усмотреть нарушение традиционной последовательности событий народной свадебной игры, тем более что далее, в IV видении воспроизводится обряд расплетания косы, который происходит либо в канун свадьбы (прощание невесты с красотой), либо с утра в доме невесты. По всей вероятности, для композитора достаточно было обозначить лишь наиболее существенные этапы народного ритуала, не соблюдая установленное фольклорной практикой чередование событий. Будучи точным в отношении мелодического и текстового начал, он оказывается весьма свободен в компоновке сюжетного плана. Не случайно, завершается развёртывание повествования, моделирующего обряд, не сценой свадебного пира, а картиной народного гулянья в Новгороде (VIII видение), выводящей за пределы условно-символического ритуального пространства и времени.

В композиционном отношении II Видение можно представить в виде двухчастной формы, обрамлённой оркестровым вступлением и заключением. Тембровый колорит инструментальных эпизодов весьма необычен: после

покаянной молитвы Малюты, завершающей первое видение и акцентирующей интонацию тритона с – fis (в низком регистре у фаготов, контрафагота и виолончелей), возникают пронзительные флажолеты струнных, открывающие второе видение. Предельно высокий регистр придаёт звучанию холодный, отстранённый, несколько ирреальный характер. Создаётся эффект резкого переключения в качественно иное пространство, в рамках которого течение времени осуществляется по своим собственным законам. Вступающий подголоском напев кларнета усиливает ощущение щемящего чувства пустоты и одиночества:



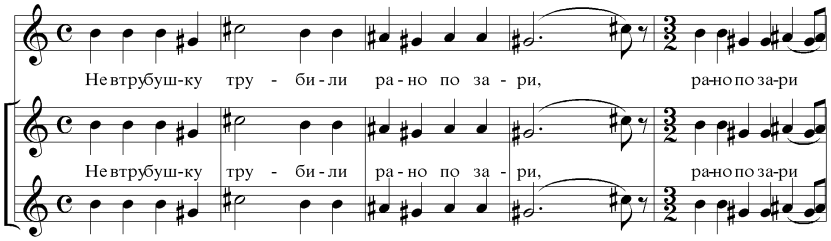
Казалось бы, указанное в партитуре определённое время года и действия - весна, раннее утро, рассвет, последующее любовное свидание Вешнянки и Василия, противоречат подобному оркестровому решению. Однако тем самым, на наш взгляд, композитор ярче подчёркивает контраст между двумя полярно противоположными планами событийного повествования.

Помимо этого, Слонимскому вероятно важно было подчеркнуть процессуальный характер рождения словно из небытия чувства *Любви* - силы животворящей и созидающей, противостоящей разрушению, обретающей в опере идеально-символический смысл. Этим, по всей видимости, можно объяснить и дальнейшие изменения в оркестровке: появление арфы (ц.93), вносящей особую теплоту и вызывающей ассоциации с известными страницами русской оперной классики (начиная от «Руслана и Людмилы» Глинки включая «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже»), а также плотного выразительного

[68] На это указывается составителями сборника «Народные песни Ленинградской области» А. Мехнецовым и Е.

звучания струнных (ц.95). Подобное постепенное тембровое «потепление» с одновременным наполнением оркестровой фактуры неспешно вовлекает в сценическую ситуацию, воссоздающую «идеальную модель становящегося чувства» любви между Вешнянкой и Василием, напоминая кинооператорский эффект приближающегося крупного плана. Использование приёма моделирования обусловило органичность включения известного цитатного фольклорного материала, с закреплённой традицией конкретным смыслом происходящий событий.

IV видение представляет один из типичных свадебных обрядов – расплетание косы. Слонимский обращается к тексту широко распространённого во всех регионах России свадебного плача «Не в трубушку трубили рано по зари». Напев был записан в Новгородской области:



Мелодия отличается простотой и безыскусностью; смена метра при текстовом повторе нарушает периодичность, внося асимметричность и в то же время, приближая к фольклорному типу интонирования.

Структура видения представляет собой (подобно предыдущему) два раздела. В первом звучат, исполняемые антифонно, восемь строф свадебного плача, в каждой из которых напев подвергается незначительным вариантным преобразованиям. Особую краску вносит появление II низкой и VII натуральной ступеней. Хоровая фактура (женские голоса) в процессе развёртывания обнаруживает гетерофонную природу многоголосия. Важный смысл в контексте музыкальной драматургии оперы обретает звуковысотное перемещение последних двух строф на интервал уменьшённой кварты вверх. Причём, начальные звуки представляют ту же оппозицию, как и в теме Грозного: *h* – *es*. В

Мельник, приводящими величальную с подобным текстом, но с иным напевом под № 57.

сочетании с хроматическими интонациями валторн в сопровождении, вносящими противоречие в диатонику напева, становится очевидной скрытая композитором в музыкальном контексте трагедийная будущность судьбы Вешнянки, предопределённая вмешательством Иоанна. Не случайно, тема плача ещё дважды прозвучит в дальнейшем: в начале XI видения, изображая шествие истерзанных пытками новгородцев и в сцене гибели Вешнянки - провозглашаемая трубами в том же звуковысотном положении, как и в IV видении, от es.

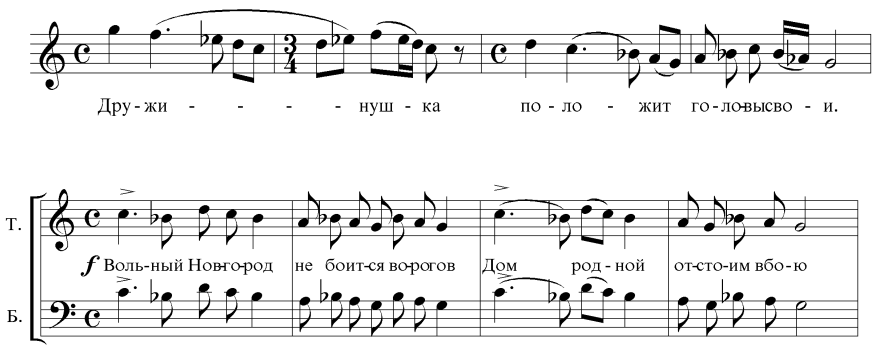
Во втором разделе на фоне контрапункта кларнета вступает Василий, которому вторит хор. Песенно-лирическая природа мелодических оборотов напева, включение VII натуральной ступени в соединении с переменностью ладовых опор и метро-ритмической асимметрией (потактовое чередование размеров 4/4 и 5/4) воссоздают приметы фольклорной «грамматики».

Интересно, что в ладотональной логике II и IV видений можно усмотреть проявление принципа цикличности, типичного для мифологического временного развёртывания событий: начинается обрядовая сцена расплетания косы в тональности gis-moll, завершается в As-dur, тем самым замыкая пространство свадебного ритуала. В дуэте II видения подобную же функцию выполняет инструментальное обрамление.

VIII видение выходит за пределы обрядового действа, рисуя сцену народного гуляния в Новгороде, типичную для многих жанрово-бытовых сценических эпизодов опер русских композиторов: с колокольным звоном, ведущей ролью хора и песенно-танцевального тематизма. Она столь же лаконична, как и предшествующие ей эпизоды Новгородского мира. Роль рефрена в композиции выполняет тема, которую можно назвать темой скоморошьих забав. Она задаёт эмоциональный тон атмосфере действия: игровой, задорный, жизнерадостный.[69] Хоровые строфы в эпизодах создают образ вольной народной дружины, уверенной в своей доблести и силе. Периодичность и повторность в организации синтаксических элементов, их мелодическая простота сочетаются с

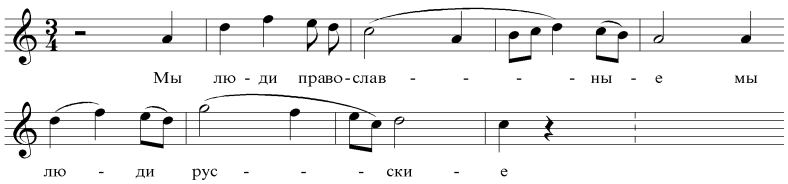
[69] Данная образная сфера играет в опере Слонимского важную драматургическую роль и в дальнейшем мы остановимся на ней подробнее.

ладовой переменностью и метро-ритмической активностью (сменой метра, смещением метрических акцентов), что придаёт темам действенный характер:



Лирическая линия, связанная с Вешнянкой и Василием, в данном эпизоде не выявляет себя, будучи органичной частью коллективного народного праздника. Своё продолжение она получает в X и XI видениях, переключающих события Новгородского мира из условно-мифологического в реально-исторический план повествования.

Образ Василия обретает черты народного героя, воплощающего национально-патриотическую идею. Он обращается с призывом к новгородцам не противиться войскам, не звать на помощь поляков или немцев, пытается вселить надежду на царскую милость. В оркестре сохраняется его тембровая специфика – разложенные аккорды арфы с натурально-ладовыми оборотами, однако характер мелодии определяют активные квартовые интонации и движение по тонам квартсекстаккорда:



В уста Василия вложены и проклятья братоубийцам, и страшное пророчество царевичу об ожидающем воздаянии за грех, обретающее неожиданную силу в подхватывающем его хоровом унисоне новгородцев. В основе темы – квинтовый восходящий мотив с прилегающей к нему малой

секундой. Относительно его роли в тематической сфере литургического плана уже говорилось.

Природа интонаций Вешнянки в эпизоде расправы – плачевая. В каждой фразе она молит Василия о смирении: «Ах, молчи, молчи, не губи себя!». Но в момент гибели в её мелодии появляются уверенные восходящие квартовые мотивы, обнаруживающие связь с героической сферой Василия[70]: сила духа и любви Вешнянки оказывается равнозначной проявленному им патриотизму. Подобная образная трактовка героев позволяет обозначить очевидное зеркальное подобие с персонажами из другого - Московского мира: князем и княгиней Воротынскими, чья жизнь и любовь также оказались разрушенными.

Таким образом, два мира в опере выявляют свою сущность не только в контрастном сопоставлении и затем конфликтном столкновении, но и в наличии очевидных внутренних параллелей и взаимосвязей.

[70] Напомним также, что у Митрополита в IX видении (перед его убийством) также появляются активные квартовые интонации, свидетельствующие о твёрдости духа, противостоящего Грозному.

4. Скоморошья сфера

Скоморошья образно-интонационная сфера в опере занимает особое положение. Обусловлено это самой сущностью «стихии скоморошества», проникавшей во все сферы русского быта. Скоморохи были непременными участниками ярмарочных увеселений и балаганов. Помимо этого, много исторических свидетельств указывают на то, что вплоть до указа в 1648 году царя Алексея Михайловича, положившего начало гонениям скоморохов, они являлись участниками и всех царских торжеств и увеселений. Скоморох – клоун, потешный, шут в маске, и наряду с этим – танцор, музыкант, певец и исполнитель на музыкальных инструментах.

Подобная многофункциональность нашла отражение и в практике использования скоморошьих сцен в операх русских композиторов. Чаще всего это непременный атрибут праздничного пира или народного гуляния, причём как в исторических операх, так и сказочно-мифологических. Скоморошья стихия предстаёт в данном случае как сфера позитивного, народно-бытового начала. Начиная с оперы А. Верстовского в сценах княжеских пиров присутствуют гудочники, гусляры и скоморохи. Гудочник Торопка Голован развлекает своими весёлыми песнями и рассказами на пиру у князя Святослава («Аскольдова могила»), во втором акте оперы «Рогнеда» А. Серова князя Красное Солнышко веселят плясками скоморохи, вспомним пляску скоморохов в «Чародейке» Чайковского, песню гудошников в «Князе Игоре» Бородина, в операх Римского-Корсакова - песня и пляска скоморохов в «Садко», диалог скомороха и старого деда в «Сказке о царе Салтане», пляска скоморохов в «Снегурочке».

Последующее развитие данной традиции обнаруживаем у И. Стравинского, С. Прокофьева; своеобразно её преломление в творчестве С. Слонимского. Хотя в сочинениях композитора (за исключением эпизодов в опере «Видения Иоанна Грозного») мы не обнаружим названий, непосредственно фиксирующих в качестве сюжетной основы мотивы или темы, связанные со скоморошеством[71], тем не менее эта сфера представлена весьма многолико. Среди современных композиторов назовём также «Скоморошьи игрища» В. Гаврилина, концерт для духовых и ударных инструментов Ю. Фалика «Скоморохи».

Интересно в этом плане исследование В. Цуккермана «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке». Рассматривая тему «Камаринской» в качестве одной из типичнейших русских народных плясовых, выявляя генезис и традиции, учёный анализирует ряд эпизодов в русских операх, перечень которых обнаруживает поразительное подобие с примерами, приводимыми нами в качестве скоморошьих сцен. Это далеко не случайно, ибо скоморошье действо, наряду с другими компонентами, действо *плясовое*, тем самым скоморошьи инструментальные наигрыши и стихия фольклорной плясовой традиции смыкаются наиболее тесно. В то же время Асафьев указывает, что «черты скоморошества в сильнейшей степени сказались в складе – в её «иронической интонации», в характере её *частушки* инструментальных наигрышей, в её общем гротескном облике…сколько в частушке «позы», актёрского «выверта», «преувеличения», шутовского пафоса и гримасы паяца» (14, с.113). Не случайно самой распространённой разновидностью жанра является частушка-пляска. «Её связь (генетическая и художественная) с плясовой песней давно доказана исследователями», - пишет Л. Иванова (78, с.123). Интересно, что в ряде местностей частушки называются скоморошьими песнями. Цуккерман также пишет о связи Камаринской с другими жанрами русской народной песни, называя среди них частушку, прибаутку, шуточную, старую солдатскую, уличную, застольную, пирушечную (170, с.124-125).

---

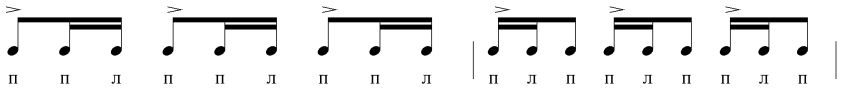
[71] Можно вспомнить наигрыш балалайки в «Праздничной музыке», «Новгородскую пляску», «Пляску с бубном» из Экзотической сюиты, стилистика которых соприкасается со скоморошьей традицией.

Бесспорно, скоморошество непосредственно взаимосвязано с различными фольклорными жанрами и формами, которые оно впитало в себя в своё время и в тесном взаимодействии с которыми развивалось на протяжении длительной истории своего бытования. Отсюда очевидна мотивно-структурная и ритмо-интонационная близость между ними и возможность широкого толкования области её применения.

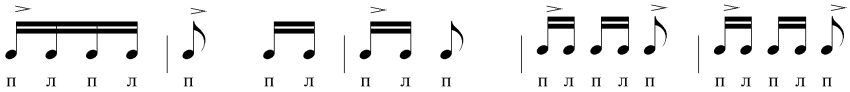
Попытаемся охарактеризовать основные элементы музыкального синтаксиса, которые использовались в практике русской классической оперы для воплощения сферы, связанной со скоморошеством. В качестве материала будем использовать сценические эпизоды из опер «Князь Игорь», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Садко», «Снегурочка», «Чародейка».

В первую очередь выделяются сцены, именуемые «Пляска скоморохов», где выявляются синтаксические элементы, связанные с плясовой традицией. Инструментальные наигрыши в них опираются на особенности русских народных плясовых напевов. Характерные черты их рассматриваются в исследовании Цуккермана, посвящённом Камаринской Глинки. Там, кстати, он приводит весьма любопытное указание Е. Линёвой «на родство его (напева Камаринской – Л.Г.) с песнями скоморохов» (170, с.67). А в качестве отличительных особенностей выделяет следующие специфические черты метрико-синтаксического строения:

- Использование ритмических фигур, которые в народном танце носят название: «пляска в две ноги» и «в три ноги»:



а также фигур, объединяющих обе разновидности:

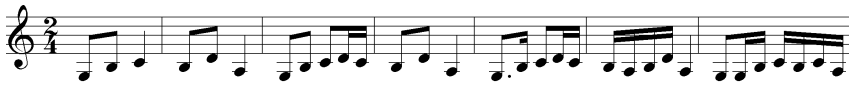


- Чередование кратко-прерывного движения со сплошным;

- Использование мелодико-текстового ритма с торможением в конце;
- Включение плавного «бега-верчения» (170. с.267) – своеобразного мелодического кружения с «разбегами и завитушками» (170, с.132);
- Контраст между слитностью и раздельностью;
- Мотивная рельефность, лаконичность;
- Принцип остинатности и варьирования.

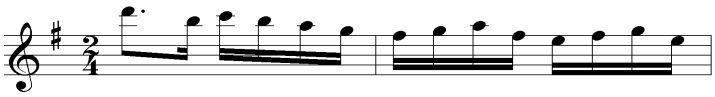
Практически все указанные выше закономерности обнаруживаются в оперных партитурах русских композиторов.

В «Снегурочке» (3 действие) ритмическая структура пляски скоморохов соответствует ритму «пляска в три ноги»:



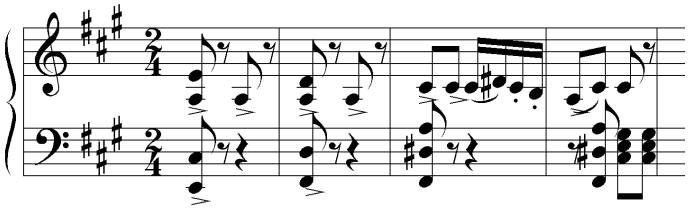
Последующее варьирование связано с учащением ритмического движения наряду с постоянным торможением в конце. Основной синтаксической единицей является краткий трихордовый мотив, подвергающийся ритмо-мелодическому варьированию.

В «Садко» (1 картина) инструментальный наигрыш представляет собой типичный для комплекса плясового варьирования плавный «бег-верчение» – мелодическое кружение шестнадцатыми:



Характерную ритмо-формулу «пляски в две ноги» обнаруживаем и в песне скоморохов Дуды и Сопеля.

В «Чародейке» в оркестровую партитуру Пляски скоморохов из 1 акта Чайковский включает гудок и жалейку – непременные атрибуты скоморошьего инструментария. Во вступительных тактах выделим достаточно часто встречающийся в подобных эпизодах упругий, акцентный ритм:



Его можно найти и в «Китеже» – в Хоре нищих и бродяг, в аккомпанементе темы Гришки Кутерьмы.

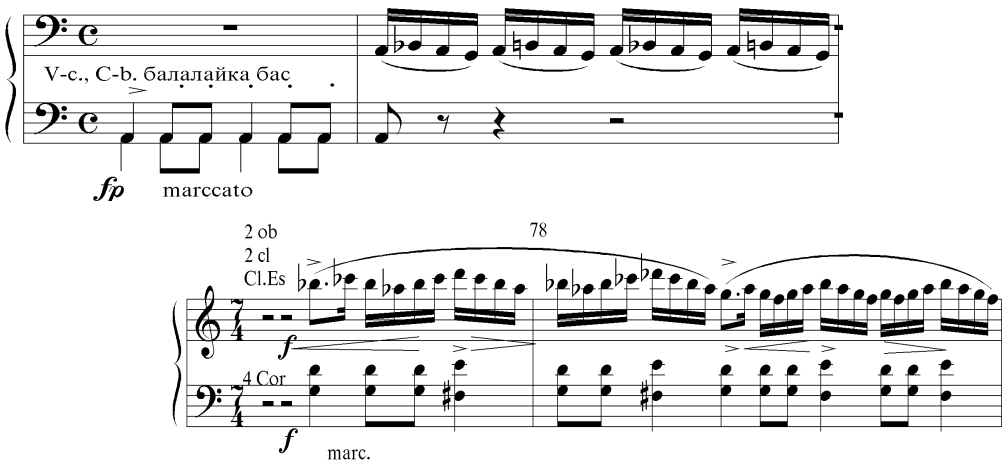
В первой картине «Князя Игоря» в сцене у князя Владимира Галицкого гуляет челядь, а Скула и Ерошка тешат князя: звучит инструментальный наигрыш и плясовая. Её начальный мотив содержит трихордовую интонацию с характерной ладовой переменностью Ш ступени. Немаловажной фактурной деталью становится органный пункт в басовом голосе. В Песне гудошников (№28) краткие мотивы сочетаются с непрерывным мелодическим кружением шестнадцатых в аккомпанементе.

Главными особенностями развития музыкально-тематического материала во всех указанных выше эпизодах являются остинатность мелодических формул и ритмо-мелодическое варьирование.

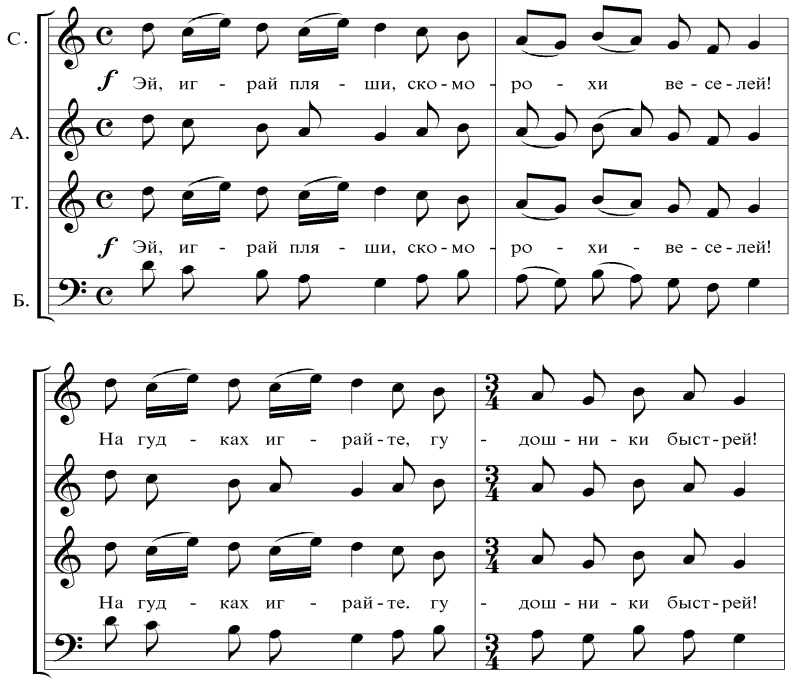
Типологические признаки частушки по ряду моментов близки перечисленным выше особенностям плясовых. С точки зрения композиции, по утверждению И.Клагге, «речь может идти лишь о вариациях в пределах заданной устойчивой формы». Этой устойчивой формой является строфичность (обычно частушки четырёх строчные) с наличием рифмы. Этим обусловлена чёткость ритмики (при её разнообразии), периодичность, двутактность построений, повторность, совпадение поэтических и вокальных фраз по принципу «слог-нота», метрической единицей является либо восьмая, либо четверть. Как отмечает Асафьев, «частушечность» сквозит уже в интонациях Скулы и Ерошки, а также Ерёмки во «Вражьей силе» Серова.

Если обратиться к партитуре С. Слонимского, то преемственность с традициями скоморошьих эпизодов в русской оперной практике в ней достаточно очевидна. В теме наигрыша из 1 видения (ц.76) в качестве узнаваемых «скоморошьих знаков» можно выделить ритмическую фигуру «пляска в две

ноги», плавный «бег-верчение» (в ц.78 идентичный с темой пляски скоморохов из «Садко»), лаконичность мотивов, включение в оркестр бас-балалайки:



Ещё более ярко связь с русской оперной традицией проявляется в VIII видении – в сцене гуляния новгородцев на вечевой площади. Тема пляски скоморохов «Эй, играй пляши, скоморохи, веселей!», основанная на типичной ритмо-формуле скоморошьих песен-плясок, словно вбирает в себя характерные их приметы, вызывая ассоциации с песней гудошников из «Князя Игоря»:



Однако, включение в стилевой контекст оперы XX века жанрово-интонационной сферы, принадлежащей иной исторической культуре, влечёт к её определённому переосмыслению. Если в опере XIX века преобладающим являлся

объективно-бытовой, народно-праздничный тон повествования, воссоздающий историко-мифологические реалии прошлого Руси, то в новых условиях ценностной ориентации культуры акцентируется не столько позитивное начало, связанное с празднично-беззаботной атмосферой народного гулянья, сколько негативное, глумливо-шутовское, доходящее до острого гротеска. В этом отношении можно вспомнить о переосмыслении ряда бытовых жанров в практике композиторов XX века (например, марша или вальса). Подобная двойственность скоморошьей стихии наметилась уже в классической русской опере, на что указывал Б. Асафьев. В образах Скулы и Ерошки «Бородин выказывает поразительную чуткость и глубину постижения природы русского глума и юродства глумотворцев, моментально расстающихся с озорством, чтобы перелицеваться в вестников иной правды, готовых продать всё, изменить всему, заполнить жизнь свою уродливым искажением действительности, а в конце концов, воплотиться в страшном облике Гришки Кутерьмы.» (15, с.155).

Думается, именно линия от Скулы и Ерошки через Гришку Кутерьму, этого «горя ради юродивого» (17, с.115) находит своё мощное продолжение в партитуре С. Слонимского. Она реализуется в весьма многоликом диапазоне своих проявлений: от традиционной картины народного гулянья в Новгороде с весёлыми плясками скоморохов (VIII видение), через удалые и бесшабашные пьяные потешные забавы во время пиров Грозного и скомороший глум над князем Репниным и Архиепископом Новгородским к безудержному разгулу опричнины в кровавых расправах над новгородцами и русскими боярами.

Может быть, самая удивительная метаморфоза скоморошьей стихии в опере Слонимского связана с перерождением скоморошьего озорства и ухарства в пьяные буйства и оргии опричников, далеко превосходящие сцену у своевольного князя Владимира Галицкого. Если у Бородина осознаётся лишь «рождение духа разрушения среди разбуженных разбойничьих инстинктов, угрожающих строю княжеского города» (15, с.154), то в опере «Видения Иоанна Грозного» ощущается безудержный разгул этого духа. Он обретает чудовищную силу и

размах: насмешка становится грубой издёвкой, улыбка – злобной гримасой, простоватая грубость – циничной наглостью. Отсюда и интонационно-тематический комплекс, характеризующий опричнину, отличается предельной лаконичностью, знаковостью смысла: остинато кратких мотивов, флейтовые фигурации шестнадцатыми, ритмическая фигура, обнаруживающая очевидное сходство с темой пляски скоморохов из «Чародейки». Разгул опричнины и гулянье новгородцев на вечевой площади оказываются двумя крайними полюсами метаморфоз скоморошьей стихии. Голубая оргия из XII видения становится своего рода жутким “danse macabre”. Объединяющим началом является именно частушечно-плясовая жанровая сфера с характерным комплексом ритмо-интонаций, отмеченных выше. Она обладает способностью проникать в многомерное пространство оперы, органично существуя в различных композиционных планах, что является следствием особого пространственного бытия искусства скоморохов. По замечанию М. Сапонова, художественно-интонационное время развёртывается «не по процессуально-драматической траектории, а игровой, комбинационной» (138, с.75). Тем самым, скоморошья сфера существует как бы на грани действительного и вымышленного миров, переключаясь в пространство игрового самовращения. Подобная мобильность пространственного существования обуславливает органичность её присутствия и в реально-историческом событийном плане (сцены скоморошьих игр и забав с Иоанном Грозным), и в мифологическом (праздничное гуляние в Новгороде), а также открывает возможность выхода в сферу идейно-символического обобщения: Архиепископ Новгородский играет на скоморошьем рожке тему, которая в опере воплощает образ многострадальной Руси.

Важнейшим принципом в игровой форме является комбинирование намеренно ограниченным выбором равнозначных элементов. Непредсказуемость свободных взаимоперемещений, изобретательная комбинаторика, своеобразное «жонглирование» текстовыми элементами соответствуют игровой морфологии импровизации. Любой элемент может быть изъят из сюжетной связи и подвергнут

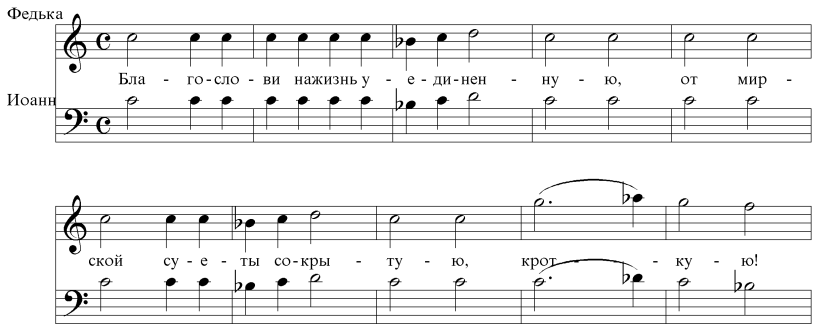
гротескной перекладке. Не случайно, одним из важнейших, так называемых, предметных мотивов в опере является мотив *маски, личины*, подчёркивающий одно из наиболее типичных свойств персонажей – оборотничество. Напомню важное замечание Асафьева: «Исчезновение скоморошества, как промысла, никак не означало, да и не могло означать искоренения стихии, его создавшей и питавшей. Промысел исчез, но м а с к а … осталась. Много было скоморохов и в самой русской жизни». (14, с.113).

В значительной степени это выявлено в личности Грозного, созданной в опере Слонимского. Скорбящий о смерти Анастасии Иоанн и тут же надевающий на себя маску скомороха и отдающийся буйному веселью на пиру в кругу своих приближённых; смиренно молящийся монах в Александровской слободе и вслед за этим сбрасывающий рясу грозный царь, руководящей пляской смерти палачей-опричников (Y видение, ц.177); Голубая оргия Иоанна с опричниками, которой предшествует молитва…Сколько подобных метаморфоз происходит с Грозным? Каково его подлинное лицо?[72]

Вспомним также уже упоминавшийся эпизод из III видения, где лихой плясовой мотив «Ой, лю-ли» через некоторое время превращается в притворные реплики царя «Скорбно…». Этот же мотив положен в основу оркестрового ostinato в сцене убийства Федькой своего отца – он звучит в пронзительном высоком регистре у flauto piccolo на фоне аккорда, имеющего тритоновую структуру, у тромбонов в низком регистре. Интересна в этом плане слёзная молитва Грозного и Федьки «Боже святый, Боже крепкий…» – полная, казалось бы, внешнего смирения и искреннего чувства. Однако текст молитвы представляет собой изменённый вариант канонического Трисвятого, причём изменения связаны с перестановкой слов местами (проявление принципа взаимоперемещения текстовых элементов). Помимо этого, Слонимский, на первый взгляд, моделируя принцип псалмодического интонирования, типичный для церковного пения, в то же время лишает его целого ряда характерных черт: ритмо-временной

[72] Любопытное замечание находим у Д. Лихачёва: «Для поведения Ивана Грозного в жизни было характерно притворное самоуничижение, иногда связанное с лицедейством и переодеванием» (93, с.26)

асимметрии, переменности ладовых опор, вариантности попевочного развёртывания. Один и тот же напев неоднократно повторяется практически неизменно. Но, пожалуй, наиболее любопытная деталь в данной молитве, это появление в завершающем такте скачка на квинту вверх на слове «кроткую», тем самым обнаруживающая совершенно иной смысл:

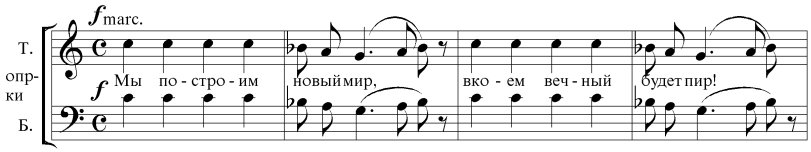


Вот уж поистине лицемерию Грозного нет предела. Маска скомороха оборачивается личиной дьявольской.

Обращает на себя внимание и покаянная молитва Грозного, завершающая Эпилог II. Оркестровка её весьма необычна: tuba в сопровождении синкопированного ритма двух tom-tom. Эффект звучания достаточно острый и жёсткий, явно противоречащий тексту молитвы, заимствованному из Псалмов Давида и входящему в литургический канон. Искренен ли в своём покаянии Грозный или это одна из его масок-личин?

Мотив скоморошьего зубоскальства и глума наиболее полно реализуется в эпизоде расправы над новгородцами (XI видение), завершающейся наглым глумлением над Архиепископом новгородским. Композитор использует и инструментальные скоморошьи наигрыши солирующего clarinetto piccolo (ц.265, 294), имитацию гармошечного наигрыша (ц.270, 290) и частушечные припевки (ц.270, 294). Лихая песня опричников, которой предшествует призывная фанфара медных[73], также вобрала в себя стилевые черты, характерные для частушки: строфичность, периодичность, двутактовость, повторность, ритмическую чёткость:

[73] Интонационно-ритмически фанфара вызывает ассоциацию с фанфарой из «Марии Стюарт», звучащей у трубы в Пантомиме Весёлого скальда с шутами (Интерлюдия IV): деталь немаловажная в плане установления более широкой области применения скоморошьей сферы в оперном творчестве композитора.



Интересна текстовая аллюзия с известным коммунистическим гимном,

явно нарочито обозначенная авторами: «Мы построим новый мир» – «Мы наш, мы новый мир построим». Историческая аналогия разгула опричнины в эпоху смутного времени и коммунистического фанатизма XX столетия в сочинении Слонимского обретает конкретные и вполне реальные черты.

Бесспорно, скоморошеская традиция шутовства в маске нашла блистательное воплощение в «Видениях Иоанна Грозного» С. Слонимского. Это способствует значительной динамизации художественного пространства оперы.

В исследовании о Стравинском Асафьев заметил, что «искусство Стравинского – не искусство досужего времени с романами в тысячу страниц…, оно …динамизирует и усиливает до maximum'а напряжение каждого музыкального момента: каждой линии, каждого такта, каждого комплекса» (14, с.116). Думается, данное качество обнаруживается и в характере творческого мышления С.Слонимского – особенно, в его последней опере, с её очевидно подчёркнутой знаковостью, гротескной заострённостью образов, рельефностью тематизма, художественно-смысловой многомерностью.

Некоторые выводы

Анализ образно-интонационной сферы опер Слонимского позволяет сделать вывод не только о её семантической насыщенности, но и активности процессов тематических преобразований. Композитор обращается как к традиционному методу лейтмотивных характеристик, используемых в качестве стабильных элементов образной системы, так и принципу характеристики при помощи мобильной «интонационно-интервальной среды», отличающейся семантической изменчивостью и способной размыкаться в широкое образно-интонационное пространство оперы.

Несмотря на тематическую многоликость, в метатексте опер Слонимского обнаруживается целый ряд устойчивых мотивов, лексем – «тематических персонажей» (выражение М. Арановского, 9, с.160), придающих ему внутреннюю цельность и интонационно-тематическое единство. Среди них можно выделить «тематические персонажи», принадлежащие к *авторским* знакам – определяющим характерные приметы индивидуального композиторского стиля, и *семантическим* – обладающим устойчивым «ассоциативным полем».

Среди последних наибольший интерес представляет использование в оперных партитурах Слонимского начального мотива средневековой секвенции Dies irae. Причем, в определённые моменты действия он воспринимается в качестве мотива-символа, значение которого закрепилось в практике романтической музыки и утвердилось в творчестве С. Рахманинова. Как грозный предвестник грядущих трагических событий звучит она перед расправой над новгородцами в «Видениях Иоанна Грозного». В близком контексте появляется мотив секвенции в «Мастере и Маргарите» после фразы Воланда «Каждому будет дано по его вере» (1 акт). В «Гамлете» он подвергается типичной для Слонимского фарсовой метаморфозе, обретая черты гротескно-ироничного вальса в сцене смерти Полония. Помимо этого, интонации Dies irae включаются в

качестве одного из тематических элементов, например, в тему Грозного, в тему посоха.

В этом же ряду семантических значений можно рассматривать взаимосвязь ряда тем с мотивом-монограммой D-Es-C-H[74], шире – с темой креста[75], что отмечалось в предыдущих разделах книги. Подтверждением их значимости являются примеры использования мотива-монограммы в двух операх композитора, которые пока ещё не увидели света рампы. В третьей картине второго действия оперы «Царь Иксион» контуры мотива узнаются во фразе Иксиона «Клеймо на мне горит убийцы», позднее в монологе Лиссы на словах «Я мучила тебя, но я тебя любила». Ещё более любопытный пример в «Короле Лире»: вопрос Лира «Что скажешь ты?», обращённый к Корделии и облачённый в интонационную форму мотива-монограммы, словно предвещает будущую драматическую судьбу как самой Корделии, лишённой наследства, так и Лира, обманутого и преданного своими дочерьми. Во втором акте в сцене издевательства над Глостером звучат мелодические обороты, в которых также угадываются отголоски начального мотива Dies irae.

Думается, что оба мотива далеко не случайно обретают в операх Слонимского столь активную жизнь. В контексте музыкальной практики XX века они являются особыми интонационными знаками, своеобразными музыкальными эмблемами, через посредство которых реализует себя одна из основных образно-сюжетных парадигм современного искусства - сюжет Голгофы и связанная с ним «идея добровольной жертвы». Органичным в этом смысле представляется использование и мотива судьбы.

Помимо этого, в операх Слонимского необходимо выделить «тематические персонажи» и типы интонирования, обнаруживающие принадлежность к той или иной стилевой системе прошлого и создающие ощущение конкретного исторического времени. К наиболее значимым можно отнести каданс Ландини и ряд характерных ритмомелодических оборотов, являющихся узнаваемой

[74] По мнению композитора, это не намеренное обращение, а интуитивное «цитирование».

приметой шекспировской эпохи[76]. Здесь же назовём интонационную сферу, близкую псалмодированию, сочетающую элементы синтаксиса, типичные для церковных песнопений, с характерными авторскими компонентами музыкального языка.

Одной из самобытных черт является включение различного рода фанфарных тем. Их можно рассматривать в качестве сквозного звукообраза, пронизывающего все оперные партитуры Слонимского. Он многолик в своих тематических проявлениях, но един в плане семантического генезиса – сфера сигнальных интонаций. Традиционный элемент театральных зрелищ эпохи средневековья и возрождения становится важным компонентом театрального мира композитора XX века, способствующим привлечению внимания слушателей к наиболее напряжённым моментам драматического действа. И главное – подчёркивающим его трагедийную сущность.

Что касается авторских знаков, примет индивидуального композиторского стиля, то к ним, в первую очередь, все исследователи относят трихордовость. Истоки трихордовости восходят к фольклорной традиции, творческое претворение которой в музыке Слонимского составляет «один из наиболее существенных моментов его композиторского стиля и художественного метода» (99, с.12). Этим определяется его глубинное родство с отечественной национальной культурой.

Трихордовые лексемы являются одними из наиболее важных структурно-тематических компонентов. В то же время они служат и своеобразным истоком для ряда других мотивно-тематических элементов. Среди них выделяются квартовая и квинтовая интонации. К индивидуально характерным можно отнести последования кварт в различного рода остинатных фигурах, а также мотив из двух сцепленных кварт, выступающий в качестве рельефного тематического компонента. Связаны с трихордовостью, на наш взгляд, и зоны пентатоники. Они олицетворяют в творчестве Слонимского особую образную сферу,

---

[75] Одним из первых примеров подобного рода является тема, открывающая вторую часть кантаты «Голос из хора», которую А. Милка сравнивает с традиционной частью мессы «Dies irae».

символизирующую мир нетронутой красоты и чистоты. Очевидная опора мелодии на квинтовый интервал - при «интонационном состоянии», близком лирической протяжной песне (с использованием натурально-ладовых оборотов), неизменно присутствуют в темах, раскрывающих лучшие свойства человеческой личности: благородство души, духовную стойкость, готовность к самопожертвованию. Существенную роль играет и тембровая окраска – солирующий инструмент (скрипка, флейта, гобой), струнные и арфы. О постоянстве данной образной сферы свидетельствуют и ариозо Геры во второй картине «Царя Иксиона» (в оркестре звучат гобой в сопровождении арф и челесты), и ария Корделии с арфами, завершающая второй акт «Короля Лира».

Интересно, что тематизм персонажей, воплощающих оппозиционное по отношению к данной образной сфере начало, строится на основе тех же структурно-тематических элементов, но в их деформированных вариантах – уменьшенной кварте и уменьшенной квинте. Подобно миру зла, являющемуся искривлённым пространством мира добра и света.

Тритоновость обретает в оперной музыке Слонимского права экстерриториальности, вторгаясь в вокальные партии персонажей, в оркестровую вертикаль, определяя тематизм оркестровых остинато. Тем самым композитору удаётся создать то особое пространство трагедийного хронотопа, которое присуще всем его музыкальным драмам, именуемое смутным временем. Органичным его компонентом является и интервал уменьшенной кварты, роли которого в интонационно-образной драматургии опер уделялось достаточное внимание. Заметим, что в партитурах «Царя Иксиона» и «Короля Лира» обнаруживается немало страниц, подтверждающих значимость уменьшенных интервалов. В качестве наиболее ярких примеров приведём кульминационный эпизод рассказа Иксиона из первого действия (огненная яма и горящий дом); сцену грозы, завершающую второе действие; заключительные страницы оперы, рисующие прикованного к огненному колесу Иксиона. В «Короле Лире»

---

[76] Интересно, что четыре из семи опер Слонимского связаны именно с этой эпохой.

выделяются сцена бури, завершающая первый акт, и сцена издевательства над Глостером во втором.

Дополняют тематический облик негативной сферы хроматические мотивы и цепочки сцепленных терций[77]. Многообразие возможностей их использования в операх находит подтверждение в партитурах «Царя Иксиона» и «Короля Лира».

Вокальная фраза Гонерильи «Моей любви не высказать словами…» в первом акте «Короля Лира» буквально соткана из терцовых последовательностей, обнаруживая тем самым лживо-лицемерный смысл её слов. Витиеватые распевы Реганы напоминают тему Клавдия из «Гамлета». Последовательность сцепленных терций звучит во время рассказа Иксиона в 1 картине о ловушке – огненной яме у входа, устроенной для царя Деионея. Далее - в устах обманутого Иксиона, бросающегося к призраку Геры: «Мечта сбылась! О счастье!» (4 картина «Царя Иксиона»). Эти же интервалы лежат в основе его проклятья богам, когда он узнаёт об обмане (7 картина).

Казалось бы, Слонимский стремится к интонационно-тематической индивидуализации контрастных образных сфер. Однако анализ оперных партитур позволяет сделать вывод о специфическом принципе организации тематизма, свойственного композитору. Тематическая сфера главных персонажей существует не как замкнутая система, а как мобильная интонационно-интервальная среда. В первую очередь она является средством образной характеристики и основана на типичных для композитора лексемах. Одновременно основная тема персонажа представляет собой интонационно-смысловую фабулу, сжатый тезис, в котором сфокусированы важнейшие интонационно-тематические импульсы для последующего развития. Подобного рода тематизм обладает способностью размыкаться в широкое образно-интонационное пространство оперы. Более того, он обнаруживает возможности для различного рода образно-смысловых метаморфоз, подчиняющихся логике художественно-смысловой амбивалентности (примеров тому приводилось достаточно в предыдущих разделах). В качестве

[77] Подтверждением негативного смысла, закреплённого за всеми указанными выше элементами, служит Десятая симфония Слонимского «Круги ада».

определяющей категории, подчёркивающей функциональную роль данного тематизма в драматургии оперы, а также его лаконичность и знаковость, можно предложить понятие *фабульный тематизм*. Его действие, как показано выше, не ограничено рамками одной оперной партитуры, а осуществляется в пространстве супердрамы. Это позволяет выделять фабульный тематизм в качестве образно-интонационной парадигмы метатекста Слонимского.

Парадигмы тональной драматургии.

Всеохватность музыкально-структурной организации опер Слонимского проявляется в чётко продуманной логике тональной драматургии. Принципы ладогармонического мышления композитора объединяют различные методы звуковой организации как в рамках тональной музыки (зонная диатоника, децентрализованная диатоника), так и нетональной (свободная двенадцатизвучность, додекафония, техника интервальных групп). Свобода выбора ладотональных средств органично сочетается с многокомпонентностью композиции и разнородностью интонационно-стилевого сплава, характерного для музыкального языка Слонимского. Тем не менее эта свобода регулируется стройной системой тонально-образных соответствий и соподчинений, определяющих звуковысотные параметры организации оперных партитур.

В предыдущих разделах выделялись особые функциональные свойства оперного тематизма Слонимского, способного размыкаться в широкое интонационно-тематическое пространство оперы, устанавливая при этом важнейшие образно-смысловые соответствия. Тональная логика в ещё большей степени способна выступать как в качестве существенного конструктивно-архитектонического фактора, так и образно-смыслового.

Оперу «Виринея» обрамляет d-moll' ный каркас: Вступление – Прощание с Виринеей. Тональная сфера Виринеи[78], при всём её многообразии, находится в непосредственном соподчинении исходному d-moll:

d-moll
- D-dur – Ссора Виринеи с Василием в IV картине
- a-moll – I раздел Арии Виринеи в I картине
- g-moll – Дума Виринеи в V картине
- C-dur – Песня Виринеи в VII картине
- f-moll – Основной раздел Арии Виринеи в I картине
- f-moll – начало Ариозо Виринеи в VII картине

[78] Не будем включать сюда многообразие звуковысотных перемещений тематизма – характерного приёма тематического развития Слонимского. Ограничимся лишь экспозиционными построениями.

Если вспомнить, что в антракте «Метель» и в Арии Павла центральным тоном системы является F и что основная тема Виринеи звучит в f-moll[79], то это даёт возможность выделить ещё один уровень взаимодействий. Очевидно f-moll в опере, наряду с d-moll, является выражением лирико-трагедийной сферы. Любопытно, что подтверждение подобной трактовки этих тональностей находим в «Гамлете».

Тема трагедии Гамлета, как уже указывалось, открывает увертюру и завершает оперу. Её пять оркестровых проведений (три из них в f-moll) создают прочный архитектонический каркас, определяя наиболее важные драматургические узлы в развитии действия трагедии. Среди других появлений темы Гамлета (напомню, она звучит в опере 21 раз) выделим в качестве наиболее значимых d-moll и a-moll'ные проведения. Звуковысотное соотношение выделенных выше тональностей очерчивает основные тоны трезвучия d-moll, тем самым подтверждая её трагическую семантику в творчестве композитора.

Ещё более веским аргументом является звуковысотное существование темы Офелии. Уже в увертюре предопределяется логика её тонального развёртывания: a-moll – as-moll – d-moll – f-moll. Преобладающей тональностью в последующем развитии оперного действия становится f-moll, опора на тоны d-moll очевидна, а as-moll появляется лишь дважды: в увертюре и в финале – тем самым очерчивая тритон (о роли которого уже много говорилось).

Нельзя не отметить одну существенную деталь: в ряде случав последовательность тональных проведений темы трагедии Гамлета (на протяжении определённой сцены) обнаруживает сходство со звуками самой темы. Иными словами, звуковысотные отношения, характерные для темы, реализуются в горизонтальной развёртке. В качестве примера можно привести 5 сцену II действия: в чередовании минорных тональностей es – b – h – fis явно выделяются две сцепленные кварты, составляющие структуру темы Гамлета.

---

[79] Создаётся ещё одна важная архитектоническая арка между I и VII картинами.

Любопытное использование данного приёма наблюдается в логике звуковысотного существования темы Духа отца Гамлета. Во второй сцене I действия цепочка минорных тональностей выглядит следующим образом: c – h – g – d – es. Первые три звука можно представить как инверсию начального мелодического хода темы Духа. Звуки g – d – es являются точным повторением начальной интонации темы Гамлета[80]. Заметим также, что в этом реализуется одна из главных интонационных примет индивидуального стиля Слонимского – *трихордовость.* Отметим также, что в количественном отношении преобладают проведения темы Духа в тональностях c-moll, h-moll, e-moll – думается, смысл данного трихорда не нуждается в пояснении.

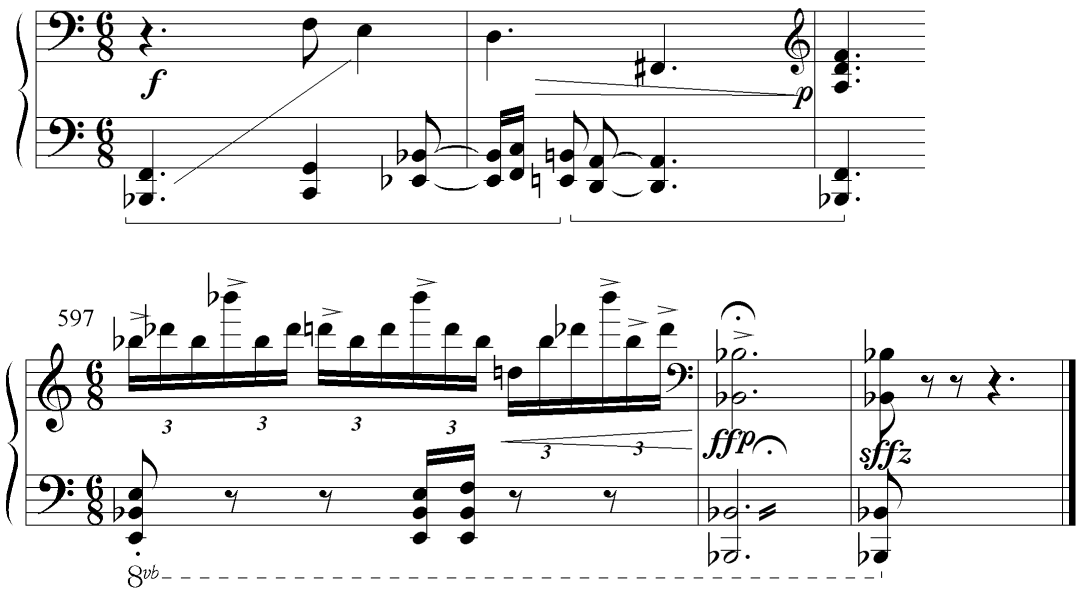
Если обратиться к финалу оперы, то там в политональном наложении e-moll и as-moll звучат темы Духа и Офелии. Завершает оперу f-moll'ное проведение темы трагедии Гамлета. Звуковысотная логика вновь складывается в трихордовую последовательность, но в объёме уменьшённой кварты. Подобная деформация диатонического структурного элемента в сторону диссонантности характеризует и существование темы Офелии в опере. В этом, на наш взгляд, также можно усматривать один из приёмов реализации трагедийности на уровне тональной драматургии оперы.

В то же время, подчёркнутое выделение интонации уменьшённой кварты в финале словно размыкает тонально-интонационное пространство в следующую оперу – «Видения Иоанна Грозного». Эта интонация в ней определяется как суперинтонация. Её функционированию в образно-интонационной драматургии оперы уделено достаточное внимание, как и ладотональной логике организации. Чтобы не повторяться, напомним, что среди основных тональностей выделялись c-moll, f-moll, d-moll, h-moll. Подобные звуковысотные соотношения органично встраиваются в систему наиболее типичных для опер Слонимского. Крайние грани этих отношений вновь выявляют тритоновую оппозицию, о роли которой много говорилось в предыдущих разделах. Наряду со значимостью тритона h – f

[80] На внутреннее родство двух главных тем уже указывалось. Не случайно и целый ряд проведений темы Духа тонально взаимодействует с темой Гамлета – d-moll, f-moll, b-moll, es-moll.

выделялась звуковысотная оппозиция b – e. В связи с этим обнаруживается своеобразная парадигматическая вертикаль с оперой «Мария Стюарт».

В данной партитуре можно выделить лейтинтонацию, в которой сфокусирован основной антагонистический конфликт оперы, реализующийся в антитезе двух опорных звуков и тональных сфер – *b и e.* Их тритоновое соотношение подчёркивает остроту и непримиримость противоречия между внутренними духовными устремлениями шотландской королевы и конкретными результатами её действий и поступков в условиях неблагоприятной социально-политической ситуации. Сюжетная линия, связанная с трагическими перипетиями повествования, закрепляется за тональной сферой *e*. Сценические ситуации, эпизоды, отдельные вокальные номера, взаимоподчиняясь главной этической идее оперы – утверждение величия и могущества человеческого духа – определяются приоритетом тональности *b*. Уже начальные такты партитуры, их гармоническая структура проецируют основную интонационную и ладотональную антитезу, которая утверждается и в заключительных тактах оперы:



Интересно, что аналогичная тритоновая оппозиция обнаруживается и в соотношении первых двух частей Второй симфонии – b-moll и e-moll. Думается, это далеко не случайное совпадение. Опера и симфония создавались в одно время и во многих отношениях как бы дополняют друг друга. В разных жанровых

сферах композитор даёт два решения постоянно волнующей его проблемы взаимоотношения вечного, общезначимого (связанного с истинными ценностями человеческого бытия, его высокими нравственными нормами) и преходящего, сиюминутного. В опере «Мария Стюарт» этот конфликт дан в историческом аспекте сквозь призму сложных политических событий и глубокого индивидуально-психологического анализа; в симфонии – в современном, остро социальном и общечеловеческом ракурсе «трагического “двуязычия”, рокового столкновения двух культур» (82, с.80). Именно единство замыслов обусловило общность ладотонального решения и наличие ряда интонационно-тематических перекличек (включая трихорд в кварте).

Вернёмся к тому, что антитеза *b* и *e* определяет общую логику тонально-образного развития оперы. Первый эпизод «Въезд Марии в Эдинбург» начинается с фанфары, в которой централизующую роль играет тон *«e»*. Сам факт приезда Марии Стюарт («чужой» по определению Нокса) в Шотландию становится первой ступенькой трагического восхождения на эшафот в судьбе шотландской королевы.

Ариетта Марии полна горестных и скорбных предчувствий. Её мелодика (особенно первых 6-ти тактов) ясно очерчивает дорийский e-moll. Напротив, Ариозо (эпизод I № 5), в котором шотландская королева предстаёт полной надежд на справедливое и счастливое правление своим народом, написано в b-moll. Таким образом, уже в первом эпизоде Слонимский даёт экспозицию основных конфликтных начал, отражающуюся в конфронтации двух ладотональных сфер.

В рамках этой же звуковысотной оппозиции трактуется судьба ещё одного персонажа оперы – Шателяра. Его духовная близость Марии подчёркивается выбором тональности b-moll для Арии (эпизод III № 1). Драматические же события, приводящие его к гибели, разворачиваются на фоне e-moll’ной Паваны (эпизод II № 2). В сцене смерти Шатляра Павана звучит в той же тональности.

Вероятно, не случаен выбор e-moll’а для песни Рутвена и баронов, провозглашающих: «Плачьте! День Господа близок!». Ведь именно в

противоборстве с ними погибнет королева Мария. Обращает на себя внимание и тональная логика песен Грустного скальда. В первой песне исходным ладотональным устоем является *b*, а вторая песня, подводящая итог драматическим событиям I акта, написана в тональности e-moll. Завершающая песня с хором в Эпилоге звучит также в e-moll, но мелодическом.

Помимо этого, мелодический оборот в объёме тритона *b – e* используется в музыкальной речи персонажей (аналогичные приёмы рассматривались в опере «Видения Иоанна Грозного») – Нокса, в аллегорической Притче Грустного скальда, в оркестровой партии (эпизод VIII № 3, эпизод XIII). Весьма показательна фраза Елизаветы в XIV эпизоде – «Иди же в смерть!». Примеры можно умножить. Вполне очевидно, что композитор сфокусировал ладогармоническую идею оперы в тритоновой антитезе ладовых устоев *b и e.*

Среди других значимых в опере тональных центров можно выделить *Es* и *g*. Если представить себе теоретически возможное и наиболее органичное разрешение тритона *b* и *e,* то именно Es-dur'ная сфера будет являться устоем, разрешающим конфликтную тональную антитезу. Потому-то Третья песня Грустного скальда и умиротворённо-отрешённая Колыбельная Марии (эпизод XIV) написаны в *Es*. Отметим также наличие тональной общности ряда эпизодов, связанных с Ноксом и Елизаветой и объединённых F-dur'ом.

Высказанные выше краткие замечания относительно логики тональной организации драматургии в операх Слонимского лишь дополняют и суммируют наблюдения, рассредоточенные в исследовании. Позволим себе обозначить и вектор, объединяющий все партитуры с точки зрения их звуковысотной организации.

Принимая во внимание обстоятельство, что для всех опер характерно наличие фундаментальной архитектонической арки-портала, обрамляющей композицию в целом, в качестве основной тональности выделим финалы музыкальных драм. «Виринея» завершается в d-moll; в «Мастере и Маргарите» многозвучная оркестровая вертикаль «покоится» на прочном фундаменте C;

«Мария Стюарт» в качестве «финалиса» фиксирует B; «Гамлет» – f-moll; в последних тактах партитуры «Видений Иоанна Грозного» звучат d-moll – D-dur. Выстраивается любопытная последовательность: d – C – B – f – d, D. Можно говорить о безупречности её логики с точки зрения характерных черт композиторского мышления: наличие обрамляющей арки d-moll – D-dur[81], пентатонная структура в объёме квинты (напомним, что для Слонимского это средства, реализующие позитивную идею опер, связанную не только с конкретными персонажами, но и с темой России). Особо обратим внимание на очевидное изменение концепции «пессимистического финала» (выражение Слонимского, 141, с.36) в опере «Видения Иоанна Грозного» – D-dur. Думается, что можно говорить о появлении некоторой надежды на иной исход – связанный со светом, - в финале супердрамы Слонимского. Правда эта надежда облечена у композитора в форму молитвы «Дай, Господи… нам увидеть далече восхода лучи золотые…».

Впрочем, сам композитор высказывает иное мнение – но об этом в Эпилоге.

[81] Аналогичным образом завершается опера «Царь Иксион».

Заключение

Мир музыкальных творений Сергея Слонимского удивительно богат и многолик. В нём в бесчисленном количестве своих граней отражается яркое и самобытное художественное дарование автора. Наиболее полно, на наш взгляд, в органичном синтезе всех своих составляющих оно раскрывается именно в сфере музыкального театра. Этому способствует особая – *театральная* природа композиторского мышления Слонимского. Каждая создаваемая им оперная партитура рассматривается в настоящем исследовании как часть грандиозной *супердрамы – малого текста в метатексте.* Обнаружению связей – *парадигм*, обеспечивающих внутреннее единство музыкальных драм Слонимского, посвящены основные разделы. Выделение жанровых, сюжетно-образных, композиционных, образно-интонационных и тональных парадигм обозначило новый – вертикальный вектор исследования. Именно благодаря анализу на уровне глубинной структуры метатекста и обнаруживается единство супердрамы.

Сегодня в ней семь частей. Прежде всего их 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, вовлечённая в водоворот сложнейших политических и социальных событий. Личность подлинно трагическая. Потому-то и жанровое пространство, в рамках которого организуется драматическое действие в операх Слонимского, принадлежит *трагедии*. Она выступает в качестве структурообразующего жанра (парадигмы) во всех операх. Данный вывод рождается на основе изучения жанровой специфики с позиций поэтики основополагающих жанров драматического рода, сформулированной в своё время Аристотелем. Важнейшие составляющие жанра трагедии – хронотоп, сущность драматического конфликта, характер событий и обстоятельств, наличие чётко

обозначенной ситуации выбора, дисгармоничность личностного бытия, направленность развития действия, определяемая в отношении опер композитора триадой *Грех – Страдания – Искупление через покаяние,* - являются основными компонентами, формирующими событийный ряд театральных творений Слонимского.

Однако трагедия далеко не исчерпывает жанровую структуру его опер. Индивидуально-самобытным её свойством является совмещение трагедийного и комического ракурсов в построении художественной реальности, гротескное переосмысление, шутовское «карнавальное развенчание» трагических событий и ситуаций. Эта особенность выявляет одну из главных черт музыкально-театрального мышления Слонимского, которая определяется в книге как *художественно-смысловая амбивалентность*. В её специфике находят своё воплощение идея зеркала и игровая логика построения художественной реальности, присущие искусству XX столетия в целом.

Истоки амбивалентной природы художественного мышления обращают к различным национально-историческим традициям. Прежде всего – греческого театра (для состязаний трагический поэт сочинял трилогию трагедий и сатировскую драму) и европейского средневекового фарса. Характер соотношения трагедии и фарса в жанровой структуре опер позволяет говорить о мистериальной природе театра Слонимского. В то же время, чётко прослеживается взаимосвязь с русским скоморошеством и народными театральными представлениями.

Доминирующим фактором, на наш взгляд, является исконно национальная внутренняя сущность театрального мира, создаваемого композитором в своих оперных сочинениях. Подтверждением чему служит главное свойство художественной реальности Слонимского - *двоемирие*. Изображение мира расколотой надвое действительности – приём, уходящий своими корнями к древнерусскому искусству. Об этом пишет Д. Лихачёв, размышляя о мировоззренческих аспектах смеха в Древней Руси (93). «Смеховая тень» (93, с.

35) художественной действительности подчёркивает специфическую оппозицию мир – антимир, реализующуюся по принципу зеркальных подобий и криво зеркальных отражений. Порой они столь причудливо перемещаются, что разрушают все традиционные представления и оценки. Примером тому могут служить партитуры «Мастера и Маргариты» и «Видений Иоанна Грозного», где в едином композиционном пространстве оперы существуют два противоположных по своей этической природе мира.

Показательно, что от оперы к опере композитор всё более очевидно выделяет раскалывающую художественную действительность «смеховую тень», персонифицирует её. В «Виринее» это Молодой солдат с лихими частушками, в «Марии Стюарт» - Весёлый и Грустный скальды, в «Гамлете» – Старый и Молодой могильщики. Ещё более оригинальное решение Слонимский находит в своей недавно завершённой опере «Король Лир».

Понимая, что вводя фигуру шута, Шекспир тем самым предопределяет двоемирие художественного пространства трагедии, композитор придаёт ему в опере новую перспективу. Шут реализует идею «смеховой тени» событий, происходящих в трагедии. Оба этих мира отражаются в реакции зрителей шекспировского «Глобуса», которых Слонимский располагает на авансцене. Характер их реплик обнаруживает родство с могильщиками из «Гамлета». Ещё одно отражение связано со «стариком, похожим на Льва Толстого» (из комментария в рукописном клавире). Этот образ рождается на пересечении композиторской фантазии и текста статьи Л. Толстого о В. Шекспире. Старик то обращается в зал с замечаниями: «Нелепо писал этот Шекспир», то вступает в диалоги и споры с шутом (в сопровождении аккордеона). По своей функции он напоминает традиционную фигуру балагура из русского фольклорного театра, становясь «как бы актёром в театре, где играют и сами зрители» (93, с.35). Хотя смысловые акценты в его репликах нередко поражают глубиной постижения философской сущности происходящих событий.

Казалось бы, игра этих отражений уводит от ощущения драматической напряжённости происходящего. Однако, как и в предыдущих операх, именно многомерность композиционного пространства обнажает конфликтную, подлинно трагедийную сущность художественной реальности, создаваемой Слонимским. Более того, пространственно-временной контрапункт различных композиционных планов, каждый из которых обладает собственным хронотопом, способствует преодолению обычного, «линейного времени». Одновременное 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» (46, с.244).

Пространство и время супердрамы Слонимского обретает таким образом художественно-смысловую многомерность. Композиционная многоплановость воплощается в контрапункте конкретно-событийного и обобщённо-символического, комментирующего планов. Использование монтажного типа композиции (наряду со сквозным и номерным) позволяет совмещать как различные пространственные, так и временные планы. Комментирующий план реализует себя в виде рассредоточенной семичастной кантаты («Виринея»), рассредоточенного песенного цикла («Мария Сюарт» и «Гамлет»). В «Мастере и Маргарите» и в «Видениях Иоанна Грозного» композитор строит композицию на параллельном развитии действия в двух конкретно-событийных планах. Их оппозиционная соотнесённость в кульминационной зоне развёртывания повествования оборачивается конфликтным сопряжением или столкновением. В «Видениях Иоанна Грозного» в качестве самостоятельного композиционного плана (второго уровня) выделяется литургический. Его прообраз можно обнаружить в «Марии Стюарт», однако именно в «русской трагедии» он обладает жанровым и интонационно-стилевым единством. Осмысление его в пространстве интертекстуальных связей выявляет параллели с чинопоследованием Божественной литургии Иоанна Златоуста, Всенощного бдения и заупокойной мессы – Реквиема. Подобный смысловой контекст размыкает художественное

пространство музыкальной драмы, открывая в нём вневременную перспективу культурно-исторического опыта человечества.

Ещё большую перспективу создаёт интертекстуальный метод в отношении сюжетной структуры метатекста, позволяя обнаружить любопытные реминисценции и аллюзии с глубинными сюжетно-образными архетипами. В качестве сквозной для всех опер сюжетной идеи рассматривается евангельский эпизод – Сюжет Голгофы. Помимо этого, в орбиту межтекстовых связей вовлекаются ряд других библейских ассоциаций: с книгой Бытие и Откровением Иоанна Богослова. Интересный пример интертекстуальной модуляции (из библейской в фаустианскую) представляет опера «Мастер и Маргарита». Прообраз «Гамлета» обращает к античной мифологии, а «Видения Иоанна Грозного» выявляют достаточно широкий контекст параллелей: с трагедиями В. Шекспира, А. Толстого, сочинениями П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, творчеством и философией Д. Андрееева.

Интенсивность ассоциативных связей внутри метатекста Слонимского подтверждает его художественно-смысловую многозначность. В то же время, вектор (библейский, мифологический, фаустианский) этого своеобразного «диалога» автора с историко-культурным контекстом отнюдь не случаен. Тексты, вовлекаемые в процесс интертекстуальных связей, образуют художественное пространство, обретающее особую актуальность для современного творчества в целом. Слонимский не просто чутко реагирует на характерные художественные искания своего времени, а зачастую, как это было в случае с «Мастером и Маргаритой», «Гамлетом» и «Видениями Иоанна Грозного», опережает их, предопределяя дальнейшие пути развития отечественного музыкального театра.

Ещё одним подтверждением этого служит опера «Царь Иксион». Обращение к античному мифу в художественной версии И. Анненского оказалось впереди нашумевшей театральной премьеры 90-х годов – «Орестеи» Эсхила. «Монодическая драма» Слонимского возродила традиционную для античной трагедии функцию хора (нимфы и сатиры), удвоив её оркестром-комментатором.

В этом видится и своеобразие проявления принципов вокально-хорового симфонизма, характерного для современной музыкально-театральной практики.

Анализ образно-интонационной драматургии опер «Гамлет» и «Видения Иоанна Грозного» позволяет сделать вывод о специфическом принципе организации тематизма, свойственного Слонимскому. Тематическая сфера главных оперных персонажей существует не как замкнутая система, а как мобильная интонационно-интервальная среда. Безусловно, в первую очередь, она является средством образной характеристики и основана на типичных для композитора лексемах. Последние рассматриваются в широком контексте связей на уровне супердрамы и шире, европейской и отечественной композиторской практики. Очевидное стремление композитора к концентрации смысла на уровне знака предопределило целесообразность использования интертекстуального метода анализа тематизма, в значительной степени уточняющего и углубляющего его семантическое значение.

Помимо образной характеристики, основная тема персонажа представляет собой интонационно-смысловую фабулу, сжатый тезис, в котором сфокусированы важнейшие интонационно-тематические импульсы для последующего развития. Подобного рода *фабульный тематизм* обладает способностью размыкаться в широкое образно-интонационное пространство оперы и отличается семантической изменчивостью. Логика интонационно-тематических метаморфоз определяется характерной для мышления Слонимского художественно-смысловой амбивалентностью.

С точки зрения ладотональной организации оперные сочинения обнаруживают столь же стройную систему тонально-образных соответствий и соподчинений.

Таким образом, на всех уровнях структуры художественного текста, именуемого в нашей книге супердрамой Слонимского, прослеживаются не только прочные парадигматические связи, но и действие общего управляющего принципа построения художественной реальности в творчестве композитора –

художественно-смысловой амбивалентности. *Это даёт все основания для подтверждения главной идеи данного исследования о существовании всех опер Слонимского в пространстве метатекста с присущими ему закономерностями и связями.*

Эпилог

В художественном тексте как явлении искусства реализуется модель действительности – в этом нельзя не согласиться с Ю. Лотманом. Каждая конкретная модель формируется под воздействием многих факторов, среди которых немаловажную роль играет и личность творца. Поэтому завершая размышления о супердраме Сергея Слонимского, попытаемся ввести в наш контекст голос автора. Основание для этого даёт книга С. Слонимского «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» (141). Диалогичность структуры обусловлена стремлением подтвердить основные положения книги высказываниями автора. Думается, что тем самым интертекстуальное пространство данного исследования обретёт свою логическую завершённость.

*****

Одной из главных черт, определяющих специфику театрального мышления Слонимского, является художественно-смысловая амбивалентность.

«Музыка – н о в а я о с о б а я р е а л ь н о с т ь, противостоящая окружающей действительности, житейскому быту. Созидает эту духовную реальность Воображение» (141, с.126).

И в то же время:

«С двадцати пяти лет, начиная с Первой симфонии, моя биография, жизненный опыт, думы, переживания, впечатления, мечты – в моих сочинениях» (141, с. 126).

Итак, вот первое пересечение двух миров, которое обозначил композитор. Оно диалектично по своей сути. Центральной осью этого пересечения является «Я». Для Слонимского в нём сосуществуют «Я своё» и «Я чужое». Однако их отношения отнюдь не паритетны.

«Чужое Я важнее своего! Это стало моим лозунгом ... в творчестве» (141, с.125).

« ...склонность вникать в суть чужого Я дала сдвиг более плодотворный: помогла перевоплощаться в людей, о которых шла речь в моих операх…» (141, с.111).

«Для меня живые люди Гильгамеш и Виринея, Маргарита и Мария Стюарт, Магара и Босуэл…» (141, с.125).

«Целый год, два, три живёшь среди конкретный людей далёкой воображаемой Шотландии шестнадцатого века – реально, всеми своими чувствами… Плачешь, предвидя смерть Виринеи, - и реальная Деревня входит в дом, окружает меня своими запахами, тревогами, страшными разломами и сильными, с л о ж н ы м и характерами. Человек ... вообще не прост, а очень сложен!» (141, с.126).

Казалось бы, внешне авторское Я поглощается новыми «чужими» Я. Однако, эти перевоплощения создаются воображением композитора на основе жизненных впечатлений.

«Жизнь и характеры людей деревни волновали меня не меньше, чем их песни. Я ездил не за «музыкальными грибами» (напевами), а узнать, каково людям живётся, что происходит в глубинке» (141, с.140). «Я помню их, воображением создаю новых, подобных» (141, с.126).

«И сама жизнь автора становится множественной, как в индийской религии. Но это м н о ж е с т в е н н о с т ь в о п л о щ е н и й о д н о й ж и з н и, а не просто цепь смертей и возрождений…» (141, с.126).

Множественность единого – в этом заключается ещё одно важнейшее свойство театрального мышления Слонимского, придающее художественной

действительности особую многомерность, многосмысленность. Здесь же находим и существенный аргумент в пользу существования единого пространства супердрамы Слонимского – *«множественность воплощений одной жизни».* В наших рассуждениях об образной драматургии мы стремились подчеркнуть наличие важных внутренних связей между героями опер. Подтверждением может служить и следующее высказывание композитора относительно своих симфоний:

«В целом все симфонии писались как «человеческая комедия», в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи» (141, с.141).

Любопытно, что симфонии мыслились Слонимским как своеобразные симфонические драмы с «темами-персонажами». Ибо театральная природа мышления есть неотъемлемое свойство художественной натуры композитора, проявляющееся независимо от избираемого жанра.

Возвращаясь к приведённой выше цитате, можно перефразировать слова Слонимского, что *«в целом все оперы писались как человеческая трагедия, в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи».* Это один из главных выводов и нашего исследования.

Значительная роль трагедийного начала в мироощущении Слонимского-художника – несомненна. Этим обусловлены и особенности личностей, созидаемых воображением композитора: личностей трагических и одиноких.

«Мне близки с о л ь н ы е, 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» (141, с.40).

«Тоскливое, беспокойное чувство одиночества знакомо мне с детства и редко покидало меня на жизненном пути» (141. с.39).

«Одинокая личность и чёртово колесо толпы. Поиск идеала и весёлое преуспевание. Индивидуальное и банальное. Обречённая «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: сила и власть, государство и общество на стороне низменного, бесчеловечного. Жизненная катастрофа неизбежна. Если в душе есть идеал – он живёт 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, обречён. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели…всего человечества» (141, с.128).

Удивительно, насколько «концепция жизненной темы» органично вбирает в себя отмеченную нами художественно-смысловую амбивалентность. И сколь открыта и бескомпромиссна этическая позиция Слонимского-художника. Сколь непримиримо его отношение к пошлости, к власти. Трагическая обречённость личности, казалось бы, неизбежна. В этом нас пытается убедить 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?» (141, с.36).

«…пессимистические финалы… одно из индивидуальных свойств моей музыки…Техника звучания лишь старается возможно добросовестнее выразить далеко не светлую и не радостную н е о п р е д е л ё н н о с т ь и с х о д а. Душа тянется к идеальному Вечному Дому, а разум и действительность жестоко навязывают постылую инфернальную альтернативу» (141, с.37).

«Финалы Первой симфонии, «Песен вольницы», Скрипичной и Фортепианной сонат, «Голоса из хора», «Виринеи», «Икара», «Мастера и Маргариты», «Марии Стюарт», «Гамлета», Четвёртой 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…» (141, с.36).

Какой-то безысходностью веет от этих строк… Неужели и в самом деле авторское «Я» не несёт в себе никакой надежды? «Каждому будет дано по его вере» - пророчествует Воланд. Значит, мир театральных концепций, мир героев, созданный Слонимским, подобно Мастеру, не достоин *света*? Ему может быть дарован только *покой* – это *«бесконечное ничто»*? (141, с.36).

Возьмём всё же на себя смелость утверждать, что «исход» трагедийности имеет в своей направленности восходящую духовную вертикаль, что подтверждается сценой восхода солнца в финале оперы «Иван Грозный». Замечательные строчки звучат и в завершении «Марии Стюарт»: «Но душу мукой не сломить – душа жива и будет жить!» Ведь именно подобный, *противленческий дух* отличает как героев музыкальных драм, так и натуру самого Слонимского.

«Моё боевое крещение (провал Первой симфонии – Л.Г.) *определило многое в моей творческой жизни и в моём характере. Я стал злее и жёстче, неуступчивее. Я рано закалился духовно, не был избалован похвалами с юности. Во мне проснулся и окреп дух п р о т и в л е н и я, своего рода «отрицание отрицания». На каждую неприятность и подножку моя реакция – активная контратака. Я отбрасываю свою лень, когда наталкиваюсь на хамство, ложь, инсинуаци» (141, с.136).*

«Странное дело – чем больше меня ругали, тем сильнее я ощущал несправедливость и обретал внутреннюю устойчивость» (141, с.131).

Думается, что дух противленчества предопределил и большую роль в творчестве композитора фарсово-гротескового компонента, «остраняющего» сгущённую трагедийность. Это действительно жизненная позиция автора, реализующаяся в художественных творениях. Ибо он следует давнему девизу друзей молодости своего отца, «серапионов»:

«Положение отчаянное – будем веселиться!» (141, с.149).

Список литературы:

1. Аверинцев С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90-102.
2. Аверинцев С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 5. С. 227-240.
3. Аверинцев С. Культурология Й.Хейзинги // Вопросы философии. 1969. №3. С. 169-174.
4. Акимов В. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады. М., 1995.
5. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
6. Андреев Д. Роза мира. М., 1992.
7. Андреев Д. Русские боги: Стихотворения и поэмы. М., 1989.
8. Андреев Ю. Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990.
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
10. Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 7-24.
11. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная жанровая ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 6. М., 1987. С. 5-44.
12. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978.
13. Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе // Муз. жизнь. 1993. № 3. С. 34-36.
14. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
15. Асафьев Б. Об опере: Избранные статьи. Л., 1976.
16. Асафьев Б. Симфонические этюды. М., 1970.
17. Асафьев Б. Скоморошье царство // Асафьев Б. Симфонические этюды. М., 1970. С. 119-123.

18. Баева А. Музыкальный театр // История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып.3. М., 2001. С.186-317.
19. Баева А. Оперный триптих «Пророк» В. Кобекина // Музыка России. Вып 8. М., 1989. С. 121-136.
20. Баева А. Русская лирико-психологическая опера 60-80-х годов XX века. М., 1996.
21. Баева А. Советская оперная драматургия последних десятилетий и идеи Стравинского // Музыкальный театр: События, проблемы. М., 1990. С. 49-66.
22. Барсукова Н. Жанрово-стилистические взаимодействия в опере-балладе С. Слонимского «Мария Стюарт» // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции: Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. С. 244-252.
23. Барсукова Н. О парадоксальности художественного мышления (на примере оперного творчества Сергея Слонимского). Магнитогорск, 1998.
24. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
25. Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994.
26. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.,1975.
27. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
28. Бачелис Т. Образ Гамлета в искусстве XX в. // Современное западное искусство. XX век. М., 1988.
29. Баяхунов Б. «Мария Стюарт» на казахской сцене // Сов. музыка. 1986. № 6. С. 31-33.
30. Бекетова Н. Концепция воскрешения в оперном творчестве Мусоргского и Шостаковича // Отечественная культура XX века и духовная музыка / Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С. 155-157.

31. Бекетова Н. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 96. М., 1988. С. 101-117.
32. Бекетова Н. От сатиры и трагедии к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции: Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. С. 49-72.
33. Бекетова Н. Проблема веры в отечественной культуре как проблема свободы // Отечественная культура XX века и духовная музыка / Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С. 12-13.
34. Белов Г. Новая редакция «Виринеи» // Сов. музыка. 1977. № 4. С. 79-84.
35. Белоненко А. Образы и черты современной русской музыки 60-70-х годов для хора a cappella (на примере творчества Слонимского и Свиридова) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 15. С. 139-152.
36. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.
37. Блок В. Быть ли Гамлету московитянином // Культура. 1994. 26 февраля.
38. Богатырёв П. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
39. Борев Ю. Эстетика. М., 1988.
40. Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб., 2000. С. 679-716.
41. Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX первой половины XX в. // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 66-79.
42. Волховская Е. «Мария Стюарт» в свете основополагающих тенденций музыкальной драматургии С. Слонимского. Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. М., 1988.

43. Волховская Е. Проблемы жанра в современной опере («Мария Стюарт» С. Слонимского) // Вопросы жанрового и стилевого многообразия советской музыки. М.,1986. С.87-101.
44. Вуллис А. Литературные зеркала. М., 1991.
45. Выготский Л. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 339-498.
46. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.
47. Гаудасинский С. Ленинградская «Стюарт» на эдинбургской сцене // Музыка в СССР. 1987. Апр.-июнь.
48. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М., 1994.
49. Гёте В. Годы учения Вильгельма Мейстера: Роман. (Пер. с нем. С.Г. Займовского). Пермь., 1959.
50. Гозенпуд А. Н.А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
51. Головинский Г. Путь в XX век. Мусоргский // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 59-90.
52. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1988.
53. Грюнвальд И. Художественная интерпретация времени // Феноменология искусства. М., 1996. С.182-189.
54. Гуревич В. Сергей Слонимский – быть в общении со слушателем (интервью с композитором) // Муз. жизнь. 1980. № 22. С. 15-17.
55. Дажина В.Д. Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.,1997. С. 190-197.
56. Данько Л. Десятая симфония С. Слонимского // Муз. обозрение. 1995. № 7. С. 18.

57. Данько Л. «Спасибо, что в Самаре есть талантливые, умные люди» // Муз. академия. 1996. № 3-4. С. 61-64.
58. Данько Л. Заметки о поэтике оперы // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Л., 1979. С.4-17.
59. Данько Л. Комическая опера в XX веке: Очерки. Л.-М., 1986.
60. Данько Л. Опера-баллада // Книга в СССР. 1982. Вып. 1/32. С. 55-56.
61. Данько Л. Повторение судьбы // Искусство Ленинграда. 1989. № 5. С. 42-46.
62. Девятова О. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского: Цикл монографических лекций по курсу «История музыки XX в.». Екатеринбург, 2000.
63. Девятова О. Русская мистерия о царе-ироде // Музыкальная академия. 1999. № 3. С.47-53.
64. Девятова О. Русский «Гамлет»: от музыки Чайковского к опере Слонимского // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции: Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. С. 73-88.
65. Демченко А. Блики времени // Муз. жизнь. 1989. № 12. С. 12-13.
66. Демченко А. Искусство активного жизнеутверждения // Сов. музыка. 1986. № 1. С. 127-128.
67. Демченко А. О средствах выразительности в музыке С. Слонимского // О музыке. М., 1980. С. 7-39.
68. Дёмина И. Конфликт в лирической опере второй половины XIX века. Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1994.
69. Дмитриева Н. Краткая история искусств. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. Вып. 2. М., 1991.
70. Долинская Е. Музыкальный диалог времён // 70 лет Советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. М., МГК, 1988. С.186-196.
71. Долинская Е. Русская музыка последней трети двадцатого века. Магнитогорск, 2000.

72. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Л., 1982.
73. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального искусства // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / РАМ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып.129. М., 1994. С. 17-40.
74. Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1992.
75. Зайцева Т. Динамическая реприза: о творчестве Сергея Слонимского 90-х годов // Музыкальная академия. 1998. №2. С. 16-24.
76. Зайцева Т. История повторяется? (После самарской премьеры «Видений Иоанна Грозного»: Интервью с композитором Сергеем Слонимским) // Муз. жизнь. 1999. № 7. С. 15-18.
77. Земцовский И. Об опере С. Слонимского «Виринея» // Композитор и фольклор. Л.-М., 1978. С. 141-145.
78. Иванова Л. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Л., 1979. С. 119-136.
79. Ильина Т. Интертекстуальная парадигма блочного ритма формы в ранней итальянской опере // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всерос. науч. конф. / Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2000. С. 441-445.
80. История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. М., 2001.
81. Кац Б. Выход к залу // Сов. музыка. 1982. № 3. С. 43-53.
82. Климовицкий А. Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве // Современные проблемы советской музыки. Л.,1983. С. 63-82.
83. Климовицкий А. Ещё раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д.Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 249-268.

84. Климовицкий А. Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера. Л.,1985. С. 24-60.
85. Козинцев Г. Пространство трагедии. Л., 1973.
86. Коробков С. Выбор чёрного принца. Накануне московского мятежа в Самаре давали оперу «Гамлет» // Газета «Сегодня». № 71. 28 октября 1993. С. 12.
87. Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. М., 1993.
88. Краснова О. О соотносимости категорий мифологического и музыкального// Музыка и миф / ГМПИ им. Гнесиных Сб. трудов. Вып.118. М., 1992. С. 22-39.
89. Кудлач Ю., Милка А. Динамика творческой эволюции (Вторая симфония С. Слонимского) // Музыка России. Вып. 4.М.,1982. С. 134-149.
90. Курч О. Симфонии С. Слонимского (проблемы стиля). Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. Вильнюс,1989.
91. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 82. М., 1985. С. 9-29.
92. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. Л. 1967.
93. Лихачёв Д. Смех как мировоззрение // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7-71.
94. Лобанова М. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
95. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. М., 1990.
96. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве. С.-Петербург, 1998. С. 14-287.
97. Лотман Ю. Текст в тексте // Об искусстве. С.-Петербург, 1998. С. 423-436.
98. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (На примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе. Вып.3. Л., 1977. С. 156-169.
99. Милка А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. Л.,1976.

100. Милка А. Яркая партитура, интересное воплощение // Сов. музыка. 1982. № 2. С. 26-31.
101. Морозов Д. Партитуры тоже не горят // Моск. правда. 1989. 5 июля.
102. Мочалова В. Мир наизнанку. М., 1985.
103. Музыкальное искусство XX века. М., 1995.
104. Музыкальный театр: События, проблемы. М., 1990.
105. Музыкальный театр: надежды и действительность. Часть II. М., 1996.
106. На обсуждении «Виринеи» С. Слонимского // Сов. музыка. 1968. № 1. С. 127-128.
107. Неласова И. Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии). Магнитогорск, 1997.
108. Нестьева М. «Гамлет» – это опера // Сов. культура. 1993. 31 июля.
109. Нестьева М. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70-х – 80-х годов // Автореф. дис. на соиск.учён. степ. канд. искусствоведения. М., 1988.
110. Нестьева М. Советская опера 70-80-х годов (на примере некоторых образцов многоактной оперы) // Музыкальный театр: События, проблемы. М., 1990. С.12-48.
111. Никельберг С. Музыка Д. Шостаковича к кинофильму «Гамлет» // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. С. 234-252.
112. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991.
113. Никольская И. Прочный успех (о постановке оперы «Мария Стюарт» в Лейпциге) // Сов. музыка. 1986. № 1. С. 127-128.
114. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967.
115. Отечественная культура XX века и духовная музыка // Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990.
116. Пашина Т. Об игровой природе музыки Стравинского // Музыка в контексте духовной культуры / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып.120. М., 1992. С. 116-139.

117. Пикач А. Я люблю свою судьбу: О поэзии Николая Рубцова // Вопросы литературы. 1977. № 9. С. 92-126.
118. Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001.
119. Подорога В. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 89-116.
120. Поляков И. Теория драмы. Поэтика. М., 1980.
121. Порфирьева А. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Л., 1979. С. 33-45.
122. Похабнова Н. Проблемы изучения философской образности русского романтизма XX века // Славянский мир на рубеже веков: Материалы международного симпозиума. Красноярск, 1998. С. 34-36.
123. Раку М. «Авторское слово» в оперной драматургии. Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. М., 1993.
124. Раппопорт Л. Некоторые стилевые особенности музыки С. Слонимского и его балета «Икар» // Музыка и жизнь. Л.; М., 1973. Вып. 2. С. 80-97.
125. Рогалёв И. Лад и гармония в музыке С.М. Слонимского: Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. Л., 1986.
126. Рогалёв И. Созвучная времени // Сов. музыка. 1986. № 7. С. 28-30.
127. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина // Поэзия и музыка. Л., 1973. С. 137-185.
128. Ручьевская Е. «Пётр Первый»: Музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: Сборник статей. Л., 1981. С. 10-47.
129. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость* // Пушкин в русской опере (*Каменный гость* Даргомыжского, *Золотой петушок* Римского-Корсакова). СПб., 1998. С. 5-136.
130. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Л., 1981. С. 120-138.

131. Рыцарева М. Вокальное творчество Сергея Слонимского // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 32-55.
132. Рыцарева М. Две премьеры // Муз. жизнь. 1989. № 16. С. 6.
133. Рыцарева М. Достойно самого романа // Сов. культура. 1989. 14 июля.
134. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: Монография. Л., 1991.
135. Рыцарева М. Флейта Пифагора (интервью с С. Слонимским) // Сов. культура. 1986. 26 мая.
136. Сабинина М. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 70-100.
137. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М., 1976.
138. Сапонов М. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996.
139. Селицкий А. Н. Каретников: «Я писал для Господа и для себя» // Муз. академия. 1996. № 3-4. С. 34-43.
140. Серебрякова Л. О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского // Вопросы музыкального образования: Сб. трудов МГПИ имени Гнесиных. М., 1980. Вып. 46. С. 96-111.
141. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.
142. Слонимский С. Быть в общении со слушателем // Муз. жизнь. 1980. № 22. С. 15-17.
143. Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия: Интервью // Муз. академия. 1992. № 1. С. 20-26.
144. Слонимский С. Жизнь – какая она есть // Сов. музыка. 1990. № 4. С. 9-12.
145. Слонимский С. Трагедия разобщённости людей (о «Хованщине» М. Мусоргского) // Сов. музыка. 1989. № 3. С. 20-30.
146. Смирнов В. «Виринея» С. Слонимского // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972. Вып. 11. С. 50-67.

147. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 120. М., 1992. С. 8-31.
148. Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып.82. М., 1985.
149. Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 96. М., 1988.
150. Соллертинский И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм» // Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Л., 1978. С. 223-244.
151. Сорокина Т.С. Черты формообразования в музыке XIX – XX веков. Новосибирск, 1997.
152. Сорокина Т., Шемякина А. Понятие цепной формы (на материале инструментального творчества С. Слонимского) // Статьи музыковедов Урала и Сибири. Челябинск, 1993. С. 80-100.
153. Спорыхина О. Интекст как компонент стилевой системы П.И. Чайковского // Автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. М., 2000.
154. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 6. М., 1987. С. 45-58.
155. Сыпкова О. Образная поэтика «Мастера и Маргариты» М. Булгакова в контексте одноименной оперы С. Слонимского. Красноярск, 2000.
156. Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997. С. 165-301.
157. Тараканов М. Талант в развитии // Сов. музыка. 1967. № 10. С. 11-21.
158. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980.
159. Тархов А. Рыцарь добра и красоты // Толстой А. Смерть Иоанна Грозного; Царь Фёдор Иоаннович; Царь Борис; Стихотворения. М., 1988. С. 5-16.

160. Тевосян А. Композитор Владимир Рубин. М., 1989.
161. Тимонен Т. Фольклорные истоки гармонического языка в опере Слонимского «Виринея» // Анализ. Концепции. Критика. Л., 1977. С. 55-66.
162. Топилина И. Полярная конфликтность как один из ведущих принципов музыкальной драматургии советских опер (70-80-е годы) // Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. Л., 1989.
163. Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв, 1997.
164. Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993.
165. Умнова И. Симфоническое творчество С. Слонимского // Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. искусствоведения. Новосибирск, 1995.
166. Фрадкина Э. Служение Сергея Слонимского // Муз. академия. 1998. № 3-4. С. 125-128.
167. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. Кн.2. Л.,1986.
168. Холопова В. Философская камерата Сергея Слонимского // Сов. музыка. 1989. № 10. С. 22-25.
169. Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М.,1994. С. 41-55.
170. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. М., 1957.
171. Черкашина М. Призрак оперы в прозе М. Булгакова // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 77-84.
172. Черкашина М. Советская историко-революционная опера – движение во времени: по следам оперных дискуссий 30-х годов // Советский музыкальный театр: Проблемы жанров. М., 1982. С. 64-95.
173. Шабанова О. Слово в защиту музыки. «Гамлет» в опере // Волжская заря, №15. 1993. 14 октября.
174. Шарова Е. Музыка С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. С. 218-233.

175. Шахназарова Н. Современность как традиция (обзор процессов в музыке XX века // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 3-14.
176. Шекспир В. «Гамлет» // В. Шекспир. Комедии. Хроники. Трагедии. Т.2. М., 1989.
177. Шекспир У. Исторические драмы. Л., 1990.
178. Шельтинг Е. Музыка XVIII века в контексте эстетики «просвещённого вкуса» // Музыка в контексте духовной культуры / ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 120. М., 1992. С. 58-82.
179. Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1. С. 217-230.
180. Юденич Н. О фольклорных влияниях в гармонии русских советских композиторов: На материале творчества Мясковского, Слонимского и Свиридова // Современность и фольклор: Статьи и материалы. М., 1977. С. 124-146.
181. Юнг К. Aion // Юнг К. Избранное. Мн.,1998.
182. Якушева Т. Дегероизированный Фауст XX века // Гётевские чтения. 1999. М., 1999. С. 31-49.
183. Ярхо В. Трагедия / Древнегреческая литература: Собрание трудов. М., 2000.
184. Michail Bialic. “Der companist Sergej Slonimckj” // International journal of musicology, volume 6, Peter Lang Europeicsher Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1998.
185. Georg Borchardt. “Der Meister und Margarita” als Expo-Oper // Die Welt, 14 Juli, 2000.
186. Bernd Feuchtner. “Manuskripte brennen nicht” // Opernwelt, 9 October, 2000.
187. Stefan Melle. “Der Teufel Kommt nach Moskau” //Berliner Leitung № 159, Deinstag, 11 Juli, 2000.
188. Andreas Waczkat. “Dramatisch expressiv und betörend schön”// Ostsee-Leitung, 11 Juli, 2000.
189. S.Maus. “Der Meister und Margarita” // Opernglas, № 10, 2000.