

Интерпретация смысла невербальных сочинений С. Слонимского сквозь призму литературно-критического творчества композитора

Многогранная деятельность Сергея Слонимского - лидера общероссийской композиторской школы и незаурядной личности - привлекает пристальное внимание органичным синтезом исторически устоявшегося и авангардного. В то же время в основе его неповторимого художественного языка и своеобразное понимание высшей миссии контрапункта музыки и слова, которое позволяет воплощать в театральных, вокальных и инструментальных сочинениях сквозные идеи его творчества, единые сюжетные линии и «кочующие» образы. Самобытность композиторского стиля Слонимского проявляется и в артистически своеобразных трактовках образно-сюжетного содержания произведений коллег, в оригинальных литературно-критических толкованиях фактов музыкальной жизни, в живом непосредственном общении, диалогах, интервью, беседах с журналистами, учениками, друзьями, современниками о назначении искусства, а также в искрометных стихотворных посвящениях. Иначе говоря, в умении беспредельно свободно владеть не только «мелодией струны», но и «мелодией стиха» (А. Городницкий).

«Слово» в творчестве композитора не только звучащий и подсобный в композиции элемент, но и концепт, обеспечивающий само художественное выражение. В слове Слонимского, письменном или устном, зафиксированном в исследовательской статье или на нотных страницах в композиторской ремарке для исполнителя на нотных страницах, отчетливо проступает эстетическая позиция Мастера. Слонимскому важно вербализовать ее по отношению к фактам исторических процессов, протекающих не только в музыкальной культуре, но и в жизни соотечественников, человечества вообще. Воплощенные в сложных и энергичных по темпоритму сюжетах эпические и драматические события, характеры героев разных эпох свойственны Слонимскому и в музыке, и в литературе. Поэтому уточнить суть смыслов как чисто музыкальных сочинений Слонимского, так и его произведений со словом, возможно и через обращение к литературно-критическим и публицистическим текстам композитора, зафиксировавшим воззрения Мастера как теоретика и практика.

Обусловленные музыкальным мышлением, написанные в разное время очерки, статьи, рецензии, заметки и другие вербальные жанры Слонимского тесно сопряжены с его нотными текстами в рамках единого «большого текста», одновременно выступая в качестве контекста, определенным образом влияя на интерпретацию смысла невербальных сочинений. В этой связи напомним мнение М. Арановского, высказанное о музыкальном тексте, но, как представляется, справедливое по отношению и к нотным, и к вербальным композиторским текстам вообще. Ученый считает: «Контекст следует рассматривать как ту сторону текста, которая взаимодействует с анализируемой единицей». И далее: «Контекст – это не окружение и не фрагмент, не часть

текста. Это **точка зрения** (выделено мной – И. У.), призванная выяснить, какие условия создаются в тексте для того, чтобы данный элемент предстал в нем именно таким, а не иным. < > Контекст – это система отношений, определяющая поведение элемента в тексте» [1, с. 51]. Прочитанное положение можно интерпретировать и в несколько ином ключе. Имеется в виду, что созданные композитором и музыкальные, и литературные сочинения взаимосвязаны между собой диалектически. Вновь процитируем М. Арановского: «Структура, выступающая при одном ракурсе в качестве контекста, при другом, более широком обзоре окажется единицей» [1, с.51]. Таким образом, в индивидуальном художественном мире Слонимского единым специфическим метатекстом, целостной семантической системой предстают тексты нотные и «не нотные», поскольку для максимально полной реализации своих замыслов композитору понадобилось использование не только специфических звукоинтонационных выразительных возможностей музыкального искусства, но и художественного слова.

При этом, однако, нельзя упускать из вида следующее важнейшее обстоятельство. Мы далеки от мысли ставить знак равенства между музыкальными и литературными текстами, имеющимися в творчестве каждого композитора. Напомним слова В. Конен: «В музыке есть своя логика, чуждая предметно-логическому мышлению. В ней есть своя образная система, преемственно связанная с кругом образов, исторически разработанных и внедрившихся в творчество предшествующей эпохи» [2, с. 32]. Поэтому аспекты литературного творчества музыкантов как феномен композиторской поэтики в каждом отдельном случае требует индивидуального подхода. Ведь слово творца опер и симфоний о музыке не самостоятельно, а в какой-то мере лишь посредник между музыкально-семантической системой композитора и слушателем и призвано выражать не самое себя, а сущность «бессловесного» искусства. В то же время, данное обстоятельство вовсе не исключает у композитора совершенное владение литературным мастерством, умение использовать богатые традиции слова о музыке.

В Предисловии к «Свободному диссонансу» Слонимский пишет: «Меня смущало, что в последних очерках этого сборника я позволяю себе иногда от первого лица вспоминать ряд забытых событий, критиковать те или иные явления музыкальной жизни, вводить в сюжет собственную личность и брать на себя полную ответственность за эту полемику, за эти воспоминания» [3]. Представляется возможным прокомментировать оценки Слонимским собственного музыкально-писательского творчества в свете некоторых идей М. Бахтина. Так, литературовед уверен: «Даже если он (автор. – И. У.) создал автобиографию или правдивую исповедь, все равно он, как создавший ее, останется вне изображенного в ней мира» [4]. И далее: «Автор изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями, как если бы он видел и наблюдал его,

как если бы он был вездесущим свидетелем его» [4]. Думается, что Слонимскому-писателю свойственны все указанные позиции, поэтому его вербальным сочинениям о музыке и музыкантах, классиках и современниках присущи одновременно и документальная точность, и творческий полет воображения. В исследовательской или критической статье, в публицистических или педагогических наблюдениях, в воспоминаниях или размышлениях всегда присутствует Автор, который рельефно очерчивает характеры своих героев, сплавляет в единое целое подлинное и воображаемое, иначе говоря, организует материал.

Итак, имеющиеся основания считать литературное творчество композиторов «не нотной» сферой их целостной художественной системы, обратимся к рассмотрению проблемы взаимодействия внемузыкального и музыкального аспектов в поэтике Сергея Слонимского. Представляется, что формированию поэтического мира с ранних лет способствовало приобщение к литературе: книги богатейшей домашней библиотеки пробудили любовь к русской классической и современной прозе и поэзии, а также постоянно расширяли круг интересов. Прочитав воспоминания Слонимского: «Я любил книги. <...> Мои литературные вкусы сами по себе были довольно здоровыми. Я обожал путешествия, приключения, смешные истории, сказки и легко расшифровываемую фантастику, сражения, подвиги и победы – но не в жизни, а только в книгах. <...> ... поэтические сказки Корнея Чуковского читались как приключения. <...> Любимой книгой был толстый том “Водителей фрегатов” Николая Чуковского – сочные описания морских путешествий по Тихому океану Кука, Лаперуза, Крузенштерна и других капитанов, их вынужденных столкновений с вооруженными туземцами» [5, с. 42]. И далее: «...я был маленьким книжным гомункулусом. Лишь война вышибла меня из колбы» [5, с. 45]. Думается, что яркие впечатления от прочитанного спустя годы получили свою интерпретацию в большом числе детских пьес. Назовем лишь некоторые из них: «Мультфильм с приключениями» (1964), «Марш Бармалея» (1968), «Сюита путешествий» (1981), «Рок-ансамбль крокодилов и бегемотов» (1983), «Две пьесы по сказке Ш. Перро» (1987), а также «Две сказки» для арфы (1990) и другие.

Одно из проявлений семантического, интеллектуального начала творчества Слонимского кроется и в своеобразной системе подтекстов, которая разработана им на основе взаимосвязей между собственными музыкальными и литературными сочинениями. Объективность воззрений, точность фиксации мысли, лаконичность суждений, наконец, безукоризненность вкуса – вот те качества, которые присущи содержанию статей и рецензий, опубликованных Сергеем Слонимским в исследовательских сборниках, на страницах периодических изданий и адресованных профессионалам и широкому кругу читателей. Внушительный масштаб и концентрированная научная плотность самобытного литературного дарования Слонимского вызывает интерес и с точки зрения использования в его музыкальном творчестве возможностей слова вообще. Так, глубокое понимание диалектического взаимодействия музыки и слова проявляется в умении композитора в рамках собственной стилевой

системы реализовать различные функции слова в нотном тексте. Имеется в виду то, что метафорический диалог музыки и слова обнаруживает свои семантические возможности уже в большинстве ранних произведений, где в развернутых названиях, эпиграфах зафиксирован оригинально понимаемый композитором принцип программности.

Так, названия ряда инструментальных произведений и сочинение для хора (без слов) связаны с зарисовками природы: «Пасмурный вечер» (1957), «Вечерняя музыка» (1973), «Тихая музыка» (1981), *Concerto primaverile* (1983), «Весенняя сонатина» (1985), «Летнее утро» и «Звезда востока» (1996). В другую группу можно объединить произведения с названиями-портретами, названиями-характерами: «Проходящая красotka», «Три грации», «Фавн и Нимфа» (все 1963), «Портреты красавиц» (1984), «Принцесса, не умевшая плакать» и «Король-музыкант» (1990), «Аполлон и Марсий» (1991), «Песня гордой девушки» (1997). Среди произведений Слонимского с заголовками можно выделить и те, в названиях которых угадывается скрытая программа или сюжетная канва: «Карнавальная увертюра» и «Юмористические картинки» (1957), «Диалоги» (1964), «Сюита путешествий» (1981), «В мире животных» (1982), «Мадригал прекрасной даме» (1988), «Грезы райской птицы» (1989). В указанных и других сочинениях заголовки выполняет не только ассоциативную функцию, но создает особую эмоциональную ауру, очерчивают круг сюжетных и образных ожиданий.

Более масштабную группу создают произведения, имеющие, так сказать, нейтральный заголовок, который конкретизирует жанр, выполняя номинативную функцию. Среди них симфонии, сюиты, концерты, рапсодии, сонаты, пьесы, песни. Однако Слонимский часто расширяет пределы жанрового канона, несколько изменяя наполнение самого термина, обозначающего этот жанр: Концертная сюита (1958), Пастораль и токката (1961), Колористическая фантазия (1972), Монолог и токката (1974), Рондо-юмореска (1978), Романтический вальс (1982), Две сказки (1990), Вальс-элегия (1999), Концертный этюд на тему Н. Паганини для левой руки (2000). В данных названиях жанр словно не безразличен к скрывающемуся за таким заголовком содержанию, что, вероятно, может поспособствовать более полному его восприятию. В ряде инструментальных произведений заголовки выделяется неожиданным сочетанием слов, способствуя раскованной ассоциативности: Концерт-буфф и Русская токката (оба 1964), Хроматическая поэма (1969), Драматическая песнь (1973), Хоровод и fuga и Экзотическая сюита (оба 1976), Славянский концерт (1988), Американская рапсодия (1989), Речитатив, ария, бурлеска (1990), Прелюдия и fuga в корейских ладах (1997), Концерт для альты и оркестра «Трагикомедия» (2005). Интересно, что среди всех заголовков встречаются и лаконичные, как бы максимально обобщенные, и более развернутые.

Наряду с использованием смысловых значений литературных заголовков Слонимский опирается на возможность уточнения идейно-образного содержания инструментальных сочинений с помощью посвящений и эпиграфов, которые, безусловно, связывают нотный текст с фактами из

биографии композитора. Таковы Сюита для альты и фортепиано, посвященная Ю. Крамарову (1959), Соната для скрипки соло «Памяти композитора Юрия Балкашина» (1960), Симфонический мотет, посвященный Г. Рождественскому (1975), симфония № 4 «Памяти отца М. Л. Слонимского» (1982), Симфонietta, посвященная «В. Чернушенко» (1996). Интересно, что заголовки в некоторых произведениях коррелируются с посвящениями, усиливая многозначность соотнесения вербальных и невербальных рядов: Хроматическая поэма для органа «Памяти И. А. Браудо» (1969), Интермеццо памяти И. Брамса (1980), Элегия памяти Сибелиуса (1988), Северная баллада памяти Грига (1999). Нотный текст Десятой симфонии «Круги Ада» (1992) предваряет лаконичная фраза «Всем живущим и умирающим в России», а Чеченская рапсодия для арфы (1996) посвящена «Доброй чеченке Эльмире Саламовой, которая готовила чай и кофе на Международном конкурсе им. С. С. Прокофьева в Петербурге». В одном из выступлений композитор уточнил, что данным посвящением он выразил свое мнение о несправедливом отношении к известному ему человеку. Другой пример - Трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Памяти Бориса Ключнера» (2000), возникшее в связи с желанием Слонимского запечатлеть свои художественные впечатления о свободолюбивом характере благородного человека, напомнить о талантливом музыканте и его внешнем облике.

Генеральную линию для литературного творчества Слонимского-писателя определяет этико-философская позиция Слонимского-композитора. А впечатления и представления композитора о жизни и искусстве, мысли о свободе личности, о невинно пострадавших зафиксированы не только в многочисленных публикациях, выступлениях Сергея Михайловича, но очевидны в содержании Сонаты для скрипки соло (1960), в Solo *espressivo* для гобоя (1975), симфонии № 6 (1984), «Русском калейдоскопе» для инструментального ансамбля (2002), других произведениях. Тема этических оснований существования человека, тема ответственности личности не менее важны для композитора, ему не свойственна обличительная позиция, а близок трагедийный ракурс отражения мира. Так, Слонимский пишет на страницах эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы» в небольшом разделе «Смерть»: «...никогда не покидал меня грозный призрак смерти, небытия. Я проклинал его, когда уходили навеки хорошие люди. Узнавал в стихах Блока и Есенина, в повести «Перед восходом солнца» Зощенко, в романах и драмах, а главное, в себе самом. Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка таинственный свет вечной жизни человеческого духа? < > Финалы Первой симфонии, «Песен вольницы», Скрипичной и Фортепианной сонат, «Голоса из хора», «Виринеи», «Икара», «Мастера и Маргариты», «Марии Стюарт», «Гамлета», Четвертой и Девятой симфоний – смерть, «тоска небытия». Музыка «Прощания с другом» (из Эпоса о Гильгамеше) плачет, рыдает о бездонном конце человеческой жизни, о тщете поисков бессмертия, о том, что грядущее Ничто тянется во веки веков. Возможно, среди «советских» композиторов своего поколения я чуть ли не первым начал писать откровенные

печальные минорные, проще сказать, пессимистические финалы. И это как раз одно из индивидуальных свойств моей музыки» [5, с. 36-37].

Осмысливая идеи и образы в творчестве Слонимского-композитора, необходимо напомнить об особом влиянии личности М. Зощенко, которого «в нашей семье чтили безоговорочно» [5, с. 43]. Композитор вспоминает: «Сатирические рассказы Зощенко я обожал, но не помню, когда начал их читать – до или во время войны.<...>Весь быт, с которым наша семья столкнулась в эвакуации, в Москве, а затем и в послевоенном Ленинграде, был узнаваем по ...книгам Зощенко. Это очень облегчило мне лично адаптацию к повседневному советскому аду, установило ироническую дистанцию по отношению к нему. Отец помогал мне понять связь этой анекдотической и гиньольной жизни с зощенковской литературой... Сам язык Зощенко, его короткие резкие фразы, впоследствии сильно повлиял на меня» [5, с. 43]. В дальнейшем бытовая, по преимуществу негативная образность, предстанет в разнохарактерном воплощении и в театральных, и в инструментальных партитурах Слонимского. Ее эволюции будут способствовать поиски композитора в сфере полижанровости, а также литературно-критическая деятельность. Имеется в виду написанная одиннадцать лет спустя после смерти С. Прокофьева монография «Симфонии Прокофьева», которая имеет большое значение для понимания смысла инструментальных произведений Слонимского и является мощным документом самоанализа [6].

Обобщение наблюдений над стилем автора «Сарказмов» и исследование свойственных ему приемов комического способствовали свободному прорастанию идей Прокофьева практически на всех уровнях композиторской деятельности Слонимского. Так, указывая на столь важные для Прокофьева социально острые приемы драматического «обличения через жанр» Слонимский уже в Первой симфонии (1958) создаст с помощью соединения жанров скерцо, марша, танца такой образ, характеристику которого находим в мысли Слонимского о скерцозности прокофьевских симфоний: «Туповатая бодрость самоуверенного «молодчика» оборачивается жестоким натиском механизированных полчищ агрессора» [6, с. 26]. Действительно, скерцозная образность, заостренная до гротеска, пожалуй, излюбленная сфера и у Прокофьева, и у Слонимского. Имея много общего, она, тем не менее, имеет различия. У Прокофьева это и пародийно-буффонная акцентность танцевально-бытовых и характеристических элементов; и гиперболизированное преломление эксцентричной жестикюляции; и имитация хохота, язвительности, колкостей; и утрированная стаккатность или «неуклюжесть». В ней есть элементы настаивающей бесшабашности и скрытой угрозы, но в целом это «жанровый гротеск», где скерцозность прежде всего комична и смешна. Сфера скерцозности у Слонимского также разнообразна и богата, но ее гротеск имеет иную обличительную силу, это не просто сатира, а сатира - предупреждение, когда с ее помощью противоречие между прекрасным и безобразным, низким и возвышенным обостряется до такого предела, что апогей безобразного кажется непреодолимым. Не случайно в Первой симфонии «трудно утверждающийся», беззащитный и уязвимый в своей

одухотворенности герой противопоставляется «современному» герою («молодчику» Прокофьева), динамичному, но лишенному человеческого тепла и гуманности. Еще более «осовременивается» этот герой во Второй симфонии, где гротеск подчеркивает «ядовитость» всего яркого и броского в нем. Ричеркар в 3-й части этой симфонии (подобный ричеркарам Габриэли) представляет возможность осмыслить типы двух героев. В последующих симфониях в *danse macabre*, inferнальной маске рока, в колоссальной разрушающей силе до атомизации гротеск достигает своего апогея: бездумный и бездушный балагур гибнет. Смерть его страшна, но его гибель неизбежна ради возрождения и утверждения духовного идеала. У Слонимского в этом проявляется не только желание преодолеть апогей безобразного, но и предупредить о его силе. Новые грани скерцозной образности проявятся в Десятой симфонии «Круги Ада», Симфониетте, в Одиннадцатой симфонии, в Концерте для альты и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005). Таким образом, Слонимский, продолжая и развивая линию скерцозности и гротеска из симфоний Прокофьева (как сферу жанровой моторики вообще), приводит ее к логическому завершению.

Подводя некий итог, отметим следующее. Исследование содержания литературно-критических произведений композитора-писателя уточняет генетические истоки его музыкального языка. Представленное именами великих мастеров прошлых эпох «личное окружение» С. Слонимского позволяет скорректировать идеи и цели его произведений в контексте эволюции отечественного музыкального искусства и художественной культуры в целом. Статьи и книги композитора, опубликованные интервью и высказывания не только фиксируют его мировоззренческие принципы и эстетические идеалы. Аналогично музыкальным сочинениям, в них присутствует индивидуальное видение мира, реальные переживания, преломленные сквозь «магический кристалл» чувств, мыслей и пристрастий творческой личности.

Литература:

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства.- М.: Композитор, 1998.- 344 с.
2. Конен В. Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии.- 2-е изд.- М.: Музыка, 1975.- 376 с.
3. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке.- СПб.: Композитор, 2004.- С. 5-6.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.- М.: Худ. литература, 1975.- С. 405.
5. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе.- СПб.: Композитор, 2000.- 152 с.
6. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования.- М.; Л.: Музыка, 1964.- 229 с.