

## Оперное творчество С. Слонимского: к проблеме метатекста.

Оперное творчество С.М. Слонимского представляет собой уникальное и самобытное явление современной музыкально-театральной практики и заслуженно неоднократно привлекало внимание исследователей. На сегодняшний день композитором написано 8 опер, что дает возможность говорить о театре Слонимского как о вполне сложившемся и целостном феномене. Смелость и новизна художественных идей, яркая стилизованная самобытность творческого подтекста Слонимского определяют поиск адекватной исследовательской методологии. Наиболее перспективным видится интертекстуальный метод, который в последнее время приобрел широкое распространение в музыковедении. Не будем обсуждать само явление интертекстуальности, отметим лишь, что достаточно востребованным в опероведении стал вектор исследования взаимосвязей определенной оперной партитуры с огромным художественным пространством бесконечного интертекстуального космоса, благодаря чему обнаруживается интегрированность данного текста в широкий историко-культурный контекст. На этом пути можно обнаружить множество любопытных внетекстовых связей и в операх Слонимского.

Не менее интересным, на наш взгляд, представляется изучение межтекстовых взаимодействий между собственно партитурами Слонимского, обнаружение их общих глубинных оснований. В этом случае каждая опера композитора предстает в качестве текста, который взаимодействует с подобными себе жанровыми явлениями внутри творчества конкретного автора. Закономерным видится применение идеи Ролана Барта, согласно которой «все тексты как результаты процесса письма образуют единый большой текст»<sup>1</sup>, 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». М. Арановский, затрагивая этот вопрос в работе «Музыкальный текст. Структура и свойства»<sup>2</sup>, предлагает ввести термин метатекст, замещающий бартовский большой Текст. Следуя этим положениям, можно принять, что каждая оперная партитура представляет собой малый текст. Взаимоотношения между малыми текстами подчиняются определённой логике взаимосвязей, что позволяет встраивать их в пространство единого художественного текста.

Вполне обоснованно в отношении оперных партитур С. Слонимского можно применить понятие метатекста, подразумевая под этим некое единство текстов, созданных композитором в рамках конкретного жанра. Тем самым, художественное пространство метатекста предстаёт как своеобразный диалог автора в каждом новом своем творении с предшествующими ему партитурами, включённый как в широкий историко-культурный контекст, так и в русло собственной творческой эволюции.

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989. – С. 75.

<sup>2</sup> Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.

Обнаружение связей, обеспечивающих внутреннее единство метатекста музыкальных драм Слонимского, возможно на разных уровнях: жанровом, сюжетном, композиционном, образно-интонационном и даже тональном. На наш взгляд, именно подобный подход, определяющий вертикальный вектор исследования, позволяет представить феномен музыкального театра Слонимского как целостное явление, и, одновременно, выявить логику его эволюции.

Приведем весьма показательное высказывание С. Слонимского из книжки «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе»: «В целом все симфонии писались как «человеческая комедия», в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи»<sup>3</sup> [3, с.141].

Думается, что можно перефразировать слова Слонимского: «В целом все оперы писались как человеческая трагедия, в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые сюжетные темы и персонажи».

Ключевым словом в данном случае будет слово трагедия. Все оперные произведения 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 и одинокая.

«Мне близки *сольные*, а не массовые личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели – вот моя тематика»<sup>4</sup>.

Потому-то и жанровое пространство, в рамках которого организуется драматическое действие в операх Слонимского, принадлежит трагедии. Она выступает во всех операх в качестве структурообразующего жанра (парадигмы, в ее понимании как модель, образец). Важнейшие составляющие жанра трагедии – сущность драматического конфликта, характер событий и обстоятельств, наличие чётко обозначенной ситуации выбора, дисгармоничность личностного бытия, направленность развития действия к катастрофе («кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы» – писал композитор<sup>5</sup>) – являются основными компонентами, формирующими событийный ряд театральных творений Слонимского.

В этом отношении логика творческой эволюции Слонимского в рамках жанра трагедии в ее жанрово-тематическом ракурсе видится сегодня вполне определенной:

«Виринея» – русская историко-революционная опера;

«Мастер и Маргарита» – мениппея (вид серьезно-смехового жанра, термин М. Бахтина), тема – художник-творец и его трагическая судьба;

«Мария Стюарт» – историческая опера, тема трагической судьбы шотландской королевы;

<sup>3</sup> Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб., 2000. – С. 141.

<sup>4</sup> Там же, с. 40.

<sup>5</sup> Там же, с. 36.

«Гамлет» – шекспировская трагедия (1600-1601);  
 «Царь Иксион» – античная трагедия в преломлении И. Анненского (1902);  
 «Видения Иоанна Грозного» – историческая опера, «русская трагедия»;  
 «Король Лир» – шекспировская трагедия (1605-1606);  
 «Антигона» – античная трагедия.

Очевидно своеобразное восхождение к историческим истокам жанра – античной трагедии. В этом обнаруживается своеобразность механизма «самодвижения», творческой эволюции композитора – к исходной жанровой модели трагедии, освобожденной от всех приобретенных веками наслоений. Это тем более важно, ибо либретто последних двух опер композитор писал сам.

Однако трагедия далеко не исчерпывает жанровую структуру опер. Индивидуально-самобытным её свойством является совмещение трагедийного и комического ракурсов в построении художественной реальности, гротескное переосмысление, шутовское «карнавальное развенчание» трагических событий и ситуаций.

«Одинокая личность и чёртово колесо толпы, – пишет в своей книжке композитор. – 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...<sup>6</sup> Эта особенность выявляет одну из главных черт музыкально-театрального мышления Слонимского, которую можно определить как художественно-смысловая амбивалентность. Отличительное свойство художественной реальности Слонимского – двоемирие.

Изображение мира расколото надвое действительности – приём, уходящий своими корнями к древнерусскому искусству. Об этом пишет Д. Лихачёв, размышляя о мировоззренческих аспектах смеха в Древней Руси. «Смеховая тень»<sup>7</sup> 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 под гармошку, в «Марии Стюарт» – Весёлый и Грустный скальды, в «Гамлете» – Старый и Молодой могильщики. Ещё более оригинальное решение Слонимский находит в 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,

<sup>6</sup> Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб., 2000. – С. 128.

<sup>7</sup> Лихачёв Д. Смех как мировоззрение // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 35.

происходящих в трагедии. Оба этих мира отражаются в реакции зрителей шекспировского «Глобуса», которых Слонимский располагает на авансцене. Характер их реплик обнаруживает родство с текстами могильщиков 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 Шекспире и о драме», написанной в 1904 году. Старик то обращается в зал с замечаниями: «Нелепо писал этот Шекспир», то вступает в диалоги и споры с шутком и зрителем шекспировского «Глобуса» (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»<sup>8</sup>.

Казалось бы, игра этих отражений уводит от ощущения драматической напряжённости происходящего. Однако, как и во всех операх, именно многомерность композиционного пространства обнажает конфликтную, подлинно трагедийную сущность художественной реальности, создаваемой Слонимским.

Значительную перспективу открывает интертекстуальный метод в отношении сюжетной структуры метатекста, позволяя обнаружить любопытные реминисценции и аллюзии на глубинные сюжетно-образные архетипы. Причем, интересны не только отдельные соответствия текстов или сюжетных мотивов каждой из партитур. Например, в опере «Видения Иоанна Грозного», чье либретто не имеет литературного первоисточника, весьма любопытны межтекстовые ассоциативные связи с трагедиями Шекспира «Макбет» и «Ричард III», а также с оперой Чайковского «Чародейка». Обратим внимание на сцену из I акта со старым дьяком Мамыровым, где князь приказывает присоединиться к пляске скоморохов (ц. 250 клавир):

*Князь:* «Дьяк, пляши!»

*Мамыров:* «Мне... беса тешить?...

Помилуй, князь!...

Государь! Уволь!»

*Князь:* «Плясать! Плясать!»

Сравним её с двумя эпизодами оперы «Видения Иоанна Грозного»:

Федька Басманов приказывает князю Репнину: «Пляши, старик!» (Видение I, ц.84). В сцене глумления над Архиепископом Новгородским хор опричников поёт: «Был ты монах, стал скоморох», в ответ Архиепископ молит Грозного «Помилосердствуй, Государь!» (Видение XI, ц. 294-295). Финальная сцена «Чародейки» - Князя, терзаемого мучениями после убийства своего сына, преследуют страшные видения, - во многом перекликается с финалом «Видений Иоанна Грозного»:

«Что сделал я? Своё дитя убил родное!

От вечной муки не уйти мне!

Мне тяжело. Вся душа горит...

Темнеет разум...

Небесный свод в огне кровавом!

<sup>8</sup> Лихачёв Д. Смех как мировоззрение // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырков Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 35.

Спасите! Кровь кругом!...»

Примеры сюжетно-ситуационных и текстовых аллюзий, рождающихся при изучении отдельных опер Слонимского, многочисленны.

Гораздо важнее другое обстоятельство: в сюжетной структуре практически всех опер Слонимского наличествует очевидная семантико-ассоциативная связь с библейскими мотивами, прежде всего, с евангельским эпизодом, который вслед за В. Вальковой<sup>9</sup> определим как Сюжет Голгофы. Присутствие его компонентов – глумление, издевательство толпы; казнь – убийство, расправа; траурное шествие – собственно крестный путь; оплакивание; на более высоком смысловом уровне идея добровольной жертвы за правду – становится сквозной для сюжетосложения практически всех опер. Изучение опер С. Слонимского в подобном сюжетном контексте обнаруживает немало любопытных связей.

С большей степенью очевидности сюжет Голгофы реализует себя в опере «Мастер и Маргарита». Не случайно, А. Климовицкий усматривает в её жанровой и образной структуре черты пассионов. Он отмечает и наличие евангельских персонажей, и двойную роль Маргариты – лирического героя и евангелиста, и реализацию техники Passionston'a, а также приёмов омузыкаливания прозаической речи, близкой пассионам. Однако, в значительной степени библейские ассоциации в «Мастере и Маргарите» предопределены литературным первоисточником. Хотя нельзя не отметить в этой опере интересный пример, если так можно выразиться, интертекстуальной модуляции (из библейской в фаустианскую)

Более любопытные реминисценции мотивов сюжета Голгофы обнаруживаются, как это не покажется парадоксальным, в «Виринее» - опере на историко-революционный сюжет. Назовём эпизод глумления-бичевания над Виринеей в картине «Сходы да митинги». Злобные выкрики «Блудница! Блудница содомская! Камнями её! Камнями!» (ц. 56) останавливает Магара, чья ссора с Федотом и пророчества Мокеихи переходят в масштабную, впечатляющую разноголосицей ансамблево-хоровую сцену, завершающую картину. Симфонический антракт можно уподобить грандиозному траурному шествию, которое также включается в ряд событийных компонентов сюжета Голгофы.

Интересно, что в эпизоде убийства Виринеи неоднократно звучат фанфарные интонации у трубы, прерывающиеся острыми аккордами *pizzicato* у струнных (Валькова роковой сигнал трубы и резкие сухие аккорды относят к знакам Голгофы). Трижды угрожающе вопрошает Фёдор мужиков: «Куды Пашка поехал?» и трижды в ответ звучит «Не знаю!». После последнего ответа в оркестре уже у медных духовых и большого барабана появляются хлёткие, жёсткие аккорды («комплекс казни» – Валькова), основанные на тритоновом интервале. Вслед за этим звучит драматическая оркестровая эпитафия и хоровой плач-прощание с Виринеей на фоне погребального звона колоколов.

Вполне очевидно, что в первой и сразу удачной опере Слонимского сказывается влияние Шостаковича, его «Казни Степана Разина», да и образ

<sup>9</sup> Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы. Статьи. – СПб, 2000. – С. 679-716.

Виринеи выступает продолжением Катерины Измайловой с ее нелегкой женской судьбой.

Не будем приводить примеры других опер, но даже в последней ораториальной опере – «Антигона», с образом главной героини которой тесно связан мотив добровольной жертвы, находим те же сюжетные компоненты: в эпизоде «Власть Эроса» – плач Антигоны (ц.138), а оркестровый фрагмент (ц.154) можно уподобить шествию на Голгофу.

Еще более любопытные результаты дает интертекстуальный метод анализа композиции в «Видениях Иоанна Грозного». Если выделить в отдельный композиционный план последовательность молитв, как наиболее часто включаемого элемента художественного текста<sup>10</sup>, обретающего значение сквозной идеи, то в его структуре можно обнаружить вполне определенное ассоциативное поле. Осмысление мотивно-образных связей в рамках этого плана (назовем его квазилитургическим) в пространстве интертекстуальных связей выявляет параллели с чинопоследованием Божественной литургии Иоанна Златоуста, Всенощного бдения и заупокойной мессы – Реквиема.

Опера открывается Завещанием (духовной грамотой Иоанна), основанном на тематическом материале стихир «Вострубите трубою песни...», звучащей в XII Видении и написанной на подлинный текст Грозного. Его можно уподобить (исходя из композиционной функции и следуя поэтическому смыслу начальных слов стихир) 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 вечера, а также звучит в утрени – как Шестопсалмие. Молитва «Святой боже, святой крепкий, святой 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 святой, 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

<sup>10</sup> 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».

прослеживается его очевидная включённость в образно-смысловое пространство православного богослужения. Причём, подтверждением тому являются не просто текстологические совпадения, но и принцип интонационного воплощения (использование лексики псалмодического пения).

<u>Эпилог I</u>	<u>Эпилог II</u>	<u>Видение I</u>		
Завещание - духовная грамота "Болезнует дух..." (стихира)	ц. 51 <i>Грозный</i> - молитва покаянная "Господи, не в гневе твоём обли- чай меня..."	ц.57 Молитва "Святой боже, святой бессмерт- ный, помилуй нас"- <i>женск.хор</i>	ц.65 <i>Анастасия</i> завещание Грозному: "беги ожесто- чения"	ц.68 Молитва "Святой боже" <i>хор</i>
ц. 73 Молитва "Святой боже" <i>хор</i>	ц. 76 Чтение Евангелия <i>Митрополит</i> <i>и хор</i>	ц. 89 Молитва <i>Малюты</i> "Прости, Господи, руку мою правую"		
	<u>Видение III</u>	<u>Видение V</u>		
	ц. 110 Молитва <i>Иоанн, Федька</i> "Боже святой, боже крепкий"	ц. 136 <i>Монолог</i> <i>Грозный</i> Озарение богоизбран- ности	ц. 152 <i>Ария</i> <i>Грозный</i> "Credo"	

Начиная с VII Видения разворачивается новый уровень художественно-ассоциативных связей, устанавливающих соответствие с западно-европейской 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.

К числу явных образно-текстовых связей, находящих подтверждение в музыкальной драматургии, отнесём встроенность композиционной логики Requiem'a в событийное повествование. Смиренная, вопрошающая молитва Грозного – подобна Kyrie, троегласное провозглашение тяжёлой меди, предваряющее появление опричников, молитва 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 бас-кларнета 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 гобоя воспринимается как плач (Lacrimosa) по жертвам насилия. Завершающая оперу молитва убиенных «Дай, Господи, людям покоя» ассоциируется с традиционной частью Requiem aeternam.

Видение VII

ц. 172  
Молитва  
*Грозный*  
"Боже,  
прав ли я  
был, поддавшись  
страху?"  
**Kyrie eleison**

Видение X

ц. 235  
*Вечевой*  
колокол

ц.252  
*Глас трубы*  
медь, *tam-tam*

ц. 254  
*Второй глас*  
трубы

ц. 257  
*Третий*  
глас

ц.259  
*Тема*  
*Dies irae*  
*Cl.basso*

**Tuba mirum** (в разделе ***Dies irae***)

Видение XI

ц. 257  
*Мольба*  
новгородцев

ц. 264  
*Тема Судьбы*  
Новгорода  
подобно секвенции

**Rex tremendae Dies irae**

Видение XII

ц. 277  
*Проклятие*  
Василия Н.

ц. 297  
Плач по  
Новгороду

ц. 303  
Монолог  
*Грозного*

ц. 309  
Молитва/Стихира  
*Грозного*

**Lacrimosa**

Видение XIII

ц. 370  
Молитва  
"Помяни, Господи,  
души усопших рабов  
твоих..."

Эпилог III

ц. 396  
Монолог Иоанна

ц. 406  
Молитва убиенных  
"Дай, Господи, людям покоя..."

**Requiem aeternam**

Таким образом, квазилитургический композиционный план проецирует в своей логике закономерности, типичные для сакральных жанров. Причём для композитора не существует профессиональных рамок и ограничений – он свободно объединяет в общем пространстве особенности православной и католической традиции. Это также является одной из характерных тенденций современной творческой практики – мировоззрение художников основывается на «устремлённом за профессиональные рамки всеобъемлющем религиозном чувстве», свидетельствующем об универсальном синтезе духовного опыта.

В одном из своих интервью Слонимский словами М. Булгакова говорит о двух ведущих темах, волнующих его и которые он раскрывает в своих операх: «Всякая власть есть насилие над людьми» и «Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви». Эти темы определяют и специфику образной



структуры опер. Представив ее в виде схемы-вертикали, мы вновь увидим в определенном смысле устойчивую модель.

Образы, близкой к главному герою сферы	Образы, связанные с воплощением темы любви	Центральный образ – трагический герой	Образы, находящиеся в оппозиции к трагическому герою	Образы морально-нравственной сферы	Образы внедейственного, комментирующего плана; бифункциональные
	Павел баритон	Виринея сопрано	Василий, Мокеиха, Аксинья	Магара бас	Молодой солдат
<i>Иван Бездомный</i>	Маргарита сопрано	<i>Мастер</i> баритон	Здравомыслящий, Деятель средней ответственности тенора		(Воланд - бас) Фагот, кот Бегемот
Левий Матвей		Иешуа	Пилат - бас Иуда - тенор		
Риччо, Шателляр тенор	Босуэл баритон	Мария Стюарт сопрано	Елизавета, Рутвен	Нокс бас	Грустный и Весёлый скальды
	Офелия сопрано	Гамлет баритон	Клавдий, Гертруда, Полоний, Лаэрт	Дух отца Гамлета бас	Старый и молодой могильщики
	Гера меццо- сопрано (Лисса) сопрано	Царь Иксион баритон	Гермес - тенор Лисса Апата сопрано	Зевс бас	Хор Нимфы гор - ореады, сатиры
Федька Басманов, Алексей Басманов, царевич Иван, Малюта Скуратов	Анастасия сопрано Мария Темрюковна Мария Нагая	Иван Грозный бас	Боярин Репнин, князь и княгиня Воротынские, Молодой боярин	Митропо- Лит бас	Анастасия (бифункц.)
			Василий Новгородец - тенор, Вешнянка - сопрано	Архиепис- коп Новгород- ский - бас	
Граф Глостер баритон Французски й король тенор	Корделия сопрано	Лир бас	Гонерилья, герцог Альбанский, Регана, герцог Корнуэльсктй	Шут (бифункц.) тенор, Внедейственные персонажи: Старик, похожий на Льва Толстого, Зрители шекспировского театра «Глобус»	

Исмена сопрано	Гемон тенор	Антигона меццо- сопрано	Креонт бас	Хор
-------------------	----------------	-------------------------------	---------------	-----

Нельзя не отметить, что женский образ является воплощением идеи добровольной жертвы. Виринея, Маргарита, Мария Стюарт, Офелия, Антигона являются собой трагический тип героини, наделенный своими жизненными устремлениями и вопреки всем внешним обстоятельствам борющийся за них: во имя кого-либо или чего-либо. «Резюмирующим» персонажем становится Антигона. В плане выбора вокального голоса заметна эволюция от сопрано к меццо-сопрано – в трактовке главных женских образов, от баритона к басу – мужских персонажей.

Единство тембровых характеристик персонажей выявляет ещё одну парадигму. Наиболее последовательно она прослеживается на уровне женских образов. Уже в «Виринее» обращает на себя внимание использование солирующей скрипки в ряде вокальных эпизодов главной героини. В дальнейшем солирующая скрипка (наряду с арфой) станет лейттембром Маргариты. Эти же инструменты окажутся значимыми в характеристике Марии Стюарт. А флейта, звучащая в Ариэте и Монологе, перекликается с эпизодами «Мастера и Маргариты», где Маргарита читает главы рукописи Мастера под аккомпанемент флейты. Тембровый мир Офелии вновь окрашивают скрипки и арфа, но в качестве солирующего инструмента избирается гобой. Анастасия в «Видениях Иоанна Грозного» подтверждает устойчивость тембровых характеристик женских образов – скрипки и арфа. Дополняют эти примеры Ария Корделии с арфами из «Короля Лира», тембровая сфера Геры из «Царя Иксиона» (гобой и арфа), а также Антигоны (прощальный плач - арфа) и Исмены из «Антигоны» (гобой, скрипка и арфа).

Отмеченные выше особенности представляют лишь некоторые грани межтекстовых связей между операми Слонимского, но и они могут служить подтверждением существования как внутреннего единства метатекста Слонимского, так и вполне определенной логики творческой эволюции композитора в рамках оперного жанра.