

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-50-56

Шевцова Анастасия Владимировна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов, кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Shevtsova Anastasia Vladimirovna, PhD (Arts), Senior Lecturer at the String Department, the History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: svirepova.anastasia@yandex.ru

КОНТИНУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ АЛЬТОВОГО ТВОРЧЕСТВА С. М. СЛОНИМСКОГО

Объектом исследования явилось альтовое творчество С. М. Слонимского, представленное тремя сочинениями: Две пьесы для альты и фортепиано (1956), Сюита для альты и фортепиано (1959) и Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005). Эти произведения рассмотрены как континуальный текст (понятие, введённое Н. В. Королевской), в основе которого лежит единая дуальная концепция, реализующая тембровую семантику альты. Целью исследования стало рассмотрение развития и преломления данной концепции в каждом из обозначенных произведений. В результате анализа выявлено, что первый цикл представляет собой дуально организованную матричную структуру, соединившую два жанра с семантикой «внутреннего» («Ария») и «внешнего» («Бурлеска»). Модулируя от произведения к произведению, эта структура сохраняет свою целостность, несмотря на разрывы во времени и разножанровые решения композитора. В Сюите (первоначально «Русская партита») альт, оказавшись в фольклорной жанровой сфере, преобразует её, привнося черты своей художественной индивидуальности, сопряжённые с экзистенциальным мировосприятием. В «Трагикомедии» альт, ставший голосом Раскольникова, смог передать двойственность его природы, соединившей в себе демоническое и человеческое начало. Таким образом, в статье определена общая семантическая направленность альтовых сочинений С. М. Слонимского, заключающаяся в соотношении двух сторон человеческого бытия (внешней и внутренней).

Ключевые слова: альт, континуальный текст, С. М. Слонимский, альтовое творчество, тембр, музыка двадцатого века, сюита, противостояние человека и судьбы.

THE CONTINUUM TEXT OF S. M. SLONIMSKY'S VIOLA OEUVERE

The object of the study were S. M. Slonimsky's viola works, represented by three compositions: Two Pieces for Viola and Piano (1956), Suite for Viola and Piano (1959), and the Viola Concerto «Tragicomedy» (2005). These works are considered as a continuous text (a concept introduced by N. V. Korolevskaya), which is based on a unified dual concept that implements the timbre semantics of the viola. The purpose of the study was to examine the development and refraction of this concept in each of the designated works. The analysis demonstrated that the first cycle is a dual-organized matrix structure combining two genres with the semantics of «inner» («Aria») and «outer» («Burleska»). As the concept modulates from work to work, it maintains its integrity despite the time gaps and diverse genre choices made by the composer. In the Suite (originally titled «Russian Partita»), the viola, having entered the folklore genre sphere, transforms it by introducing features of its artistic individuality associated with an existential worldview. In the «Tragicomedy», the viola, which became the voice of Raskolnikov, was able to convey the duality of his nature, which combined the demonic and human aspects. Thus, the article identifies the general semantic focus of S. M. Slonimsky's viola compositions, which lies in the correlation of two aspects of human existence (external and internal).

Key words: viola, continuum text, S. M. Slonimsky, viola music, timbre, music of the twentieth century, suite, confrontation of man and fate.

Двадцатый век ознаменован настоящим прорывом в альтовом исполнительстве, особенно ярко проявившемся в отечественном музыкальном искусстве. В безграничности возможностей инструмента выделилась специфическая образно-эмоциональная сфера, которая, соединившись с альтовым тембром, закрепилась за ним и стала от него неотрывна как знак индивидуального имиджа инструмента: голос альты, отличающийся сумрачной окраской, был услышан как голос иного — ирреального, мистического, потустороннего мира. Новая специфическая образно-эмоциональная сфера инструмента проявляется в сольных альтовых сочинениях Д. Д. Шостаковича, М. Г. Ермолаева (Коллонтая), А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной, Г. А. Канчели, А. И. Корчинского, В. В. Воронова, Р. С. Леденёва, С. П. Невского, Е. И. Подгайца, А. В. Чайковского и др. Склонность

альты к мистическим откровениям также отмечает выдающийся альтист современности Ю. А. Башмет: «Альт — нечто загадочное, скрытое, мистическое» [5, с. 189]. С. М. Слонимский поддерживает и развивает мистическую трактовку альтового тембра.

Несмотря на то что творчеству Слонимского посвящены крупные монографические исследования (Е. Б. Долинская, А. П. Милка, М. Г. Рыцарева и др.) и множество статей, раскрывающих ту или иную грань личности композитора (В. А. Гуревич, А. И. Демченко, Т. А. Зайцева, В. Н. Холопова и др.), рассмотрение альтового репертуара с позиции содержательного единства текста не становилось объектом изучения.

Сольный альтовый репертуар С. М. Слонимского представлен тремя сочинениями, образующими отдельную и во многом загадочную страницу его творчества.



Это — Две пьесы для альты и фортепиано (1956), Сюита для альты и фортепиано (1959) и Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005)¹. Несмотря на то что эти сочинения разделяет полвека, и они естественно различаются по своим внешним жанрово-стилевым параметрам, а посвящение разным исполнителям² проводит между ними ещё одну разделительную черту, альтовые произведения Слонимского, если посмотреть на них изнутри, складываются в единый континуальный текст. Это понятие, введённое Н. В. Королевской [2], связывает «тексты» сознания художника и порождаемые их проекциями художественные произведения. Альтовые сочинения Слонимского, внешне мало связанные между собой, оказываются объединёнными глубинными смысловыми связями.

Континуальный текст альтового творчества Слонимского развёртывается из формирующегося на основе имманентно-музыкальной образности дуального ядра (Диптих), которое от произведения к произведению преобразуется, получает типичное для творчества Слонимского образно-смысловое наполнение (Сюита) и на вершине своего роста, соединяясь с образом Раскольников из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» («Трагикомедия»), вступает в пространство характерной альтовой образности, где открывается мир на «границе реального и ирреального», погружающий в зазеркалье экзистенции «падшего ангела» в человеческом облике, души поработанной демоническими страстями, пребывающей в темноте бесконечно длящейся ночи.

В Двух пьесах для альты и фортепиано, где утверждается драматургия образной поляризации, С. М. Слонимский создал матрицу текста, которая в ходе своего дальнейшего становления, сохраняя исходную дуальность, всё больше конкретизируется. Альтовый тембр персонифицируется, становясь не только «актёром», но и начинает проявлять «режиссёрский» диктат, так что на высшем — программно-концертном — этапе обращения к выразительным возможностям альты композитор не только использует закреплённую за инструментом структурно-семантическую конфигурацию текста, но и в соответствии с ней переосмысливает дуальную концепцию романа Ф. М. Достоевского в «Трагикомедии» для альты и камерного оркестра. Рассмотрим эти метаморфозы более подробно.

Две пьесы для альты и фортепиано

Альтовый диптих включает яркие жанровые пьесы — «Арию» и «Бурлеску», составляющие бинарную пару. «Ария» как жанр оперно-вокальной музыки, в соответствии со своим происхождением, представляет сольное высказывание — возвышенный, страстно-драматический монолог альты. «Бурлеска» предлагает противоположный — комический — взгляд на действительность. Такое сочетание пьес внешне напоминает микро-сюиту,

но обе части Диптиха связаны между собой внутренним музыкальным сюжетом, в котором достаточно чётко определены действующие лица — человек и судьба.

Крайние разделы «Арии» (пьеса написана в трёхчастной форме) представляют собой речитативное высказывание, обрамляющее центральный ариозный раздел. Открывающий пьесу речитатив-размышление в тусклом, приглушённом звучании альты, усиленном выбором тёмной тональности (b-moll), подготавливает появление мотива судьбы, сконцентрированного в рельефной ритмической фигуре (восьмая — две шестнадцатые — четверть) на безынтонационной основе (повторение одного звука), подчёркивающей обезличенность и бездушность образа (прим. 1).

Пример 1. «Ария»



Завладевая сознанием героя, он будет периодически возвращаться, меняя своим появлением направление движения мысли. Достигнув вершины драматического накала, ария обрывается сольными речитативными репликами альты и, возвращаясь к исходному состоянию, вновь погружает в атмосферу задумчивого размышления, замыкая круг безысходности.

«Бурлеска» выводит из состояния задумчивости активным напористым движением, вовлекая в атмосферу праздничной карнавальности, разворачивая кружащийся хоростем: тема-призыв предваряет основное действие, привлекая внимание октавными скачками, сопровождаемая «гудящим эффектом» открытых струн; вторая тема действенности характера словно начинает исполненный жизнерадостности спектакль, уступающий место саркастически кривляющимся коротким рваным мотивам, с изобилием пауз, синкоп и неожиданных акцентов, с авторской пометкой «fegose» (с итал. «ожесточённо»). На вершине разгула сарказма в общий хоростем вторгается мотив судьбы, словно выбрав удачный момент для своего нового выхода из-за кулис (прим. 2).

Этот цикл повторяется с некоторыми изменениями: словно разворачивая хоростем вспять, его возглавляет саркастическая тема, исполняемая фортепиано в сопровождении альты *pizzicato*, всё так же завершаемая мотивом судьбы, который варьируется динамически и интонационно, словно меняя маски, согласно авторским указаниям: «pesante» (с итал. «тяжеловесно») и «risoluto» (с итал. «решительно», «твёрдо»). На новом витке проведение тематического материала (кроме заключительной части саркастической темы с мотивом судьбы) отдано фортепиано. Альт сопровождает тему

¹ Сюита для альты и фортепиано «Три грации» С. М. Слонимского не рассматривается нами, так как является переложением фортепианной сюиты, сделанным В. Н. Скибиным.

² Сюита и пьесы посвящены Юрию Крамарову, Концерт — Юрию Башмету.

Пример 2. «Бурлеска»

The musical score for Example 2, 'Bourlesque', is written in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Vivace leggero' and a dynamic of 'f'. It features a triplet of eighth notes and a 'spiccato' articulation. The second staff continues with a similar rhythmic pattern. The third staff has a dynamic of 'mf' and includes a 'V' marking above a note. The fourth staff has a dynamic of 'f' and includes a 'veroce' marking. The fifth staff has a dynamic of 'p' and includes a 'cresc.' marking. The piece concludes with a dynamic of 'f' and a 'con forza' marking.

колким, но тихим приёмом *ricochet* (с фр. отскок) с особым тембровым эффектом: если аккомпанемент *pizzicato* придавал звучанию темы звонкость и искристость, то *ricochet* — дерзость и едкость. Последнее проведение альтом всего круга тем подводит к коде, где, подобно тому, как в кульминации праздника нарастает хаос, смешиваются все тематические элементы, пассажное движение, и в довершение всеобщей неразберихи появляется речитативный элемент из «Арии», словно заблудившийся герой, вовлечённый в карнавальное течение по чужой недоброй воле.

В завершении диптиха несколько раз утвердительно звучит мотив судьбы — повелитель и «режиссёр» жизни, ритмически усечённый вариант которого (две тридцать вторые и восьмая вместо шестнадцатых и четверти) становится последним активным возгласом альты, проскандированным на *fff*.

В Диптихе с его музыкально-жанровой концепцией, отсылающей к баховской эпохе, заметна тенденция наполнить музыку конкретным содержанием, созвучным альтовому тембру. Так, «Ария» драматизируется, превращается в монолог, исполненный напряжения и сумрачных тонов, палитра которых богато передаётся альтовым звучанием. Калейдоскопичность тем дьявольского хора «Бурлески» представляет наиболее «злые» характеристики альтового тембра: от резкости, колкости до ультимативности и саркастичности. Мотив судьбы как символ неизбежности объединяет обе пьесы, окрашивая цикл в мрачные тона.

Таким образом, первый цикл, из которого произрастает альтовый континуальный текст творчества Слонимского, представляет собой дуально организованную матричную структуру, соединившую два жанра с семантикой «внутреннего» и «внешнего»: «Арию» как сферу душевных движений Человека и «Бурлеску» как отражение жизненного потока, вектор которого предопределён, что объясняет появление темы Судьбы. Эта структура варьируется композитором в Сюите и Концерте.

Сюита для альты и фортепиано

Сюита для альты и фортепиано изначально называлась «Русская партита», и её части носили определённые программные названия: «Запев», «Игровая», «Плясовая», «Протяжная». «Времена были такие, когда слово партита ассоциировалась с чем-то недостаточно советским. В связи с этим, при издании, меня попросили переименовать ее в Сюиту. И она так и осталась Сюитой. Программные названия из нее были убраны, и при переиздании нот я не обратил внимание, что надо восстановить эти программные названия. Но в реальности, это «Русская партита», в которой присутствуют не английские и не французские танцы, а русские», — рассказывает композитор [6, с. 212].

Фольклорная сфера, являющаяся одной из ведущих в творчестве С. М. Слонимского, прорисована автором в этом сочинении с тончайшими подробностями и документальной точностью фольклориста — каждая пьеса предстаёт как истинный образец жанра.

«Запев» изложен в переменном метре (4/4, 3/4, 7/4, 8/4, 5/4), делающем развёртывание мелодии неквадратным, текучим, непостоянным, что характерно для русской народной песни этого жанра, склонной к импровизационности. Рассматривая «Запев» как вступление к Партите, в структуре самой части можно выделить сольный зачин (в исполнении альты), за которым следует основной «хоровой» раздел и варьированное повторение альтового зачина с октавным усилением, что часто встречается в песенной народной культуре (прим. 3).

Пример 3. «Запев»

The musical score for Example 3, 'Zapev', is in 4/4 time with a key signature of one flat. It is marked 'Moderato assai' with a tempo of 63-72. The score shows a melodic line starting with a dynamic of 'mf' and ending with a dynamic of 'sub. f'.

«Игровую» отличает энергичный характер, подвижный темп, ритмическая организованность, определённые свойственным для этого жанра сюжетным наполнением, выраженным в игровой форме [7]. Активные действия в процессе исполнения народных игровых песен обуславливают их чёткую структурность, что ясно прорисовывается и в музыке Слонимского.

В качестве образной основы третьей части «Русской партиты» — «Плясовой» — композитор избрал мужскую пляску, узнаваемую по задорным притокам, подчёркнутым в самом начале авторской ремаркой «*Allegro ben ritmato quasi presto, bruscamente*» (с итал. «Скоро с хорошим ритмом, резко») и уточняющими характер звучания альты обозначениями «*marcato*» (с итал. «чётко», «подчёркнуто»), «*risoluto*» (с итал. «мужественно», «решительно»), «*secco*» (с итал. «сухо»). В основной теме «Плясовой» Слонимский использовал одну из наиболее распространённых в русских народных плясовых песнях формулу «восьмая и две шестнадцатые», в дальнейшем развитии усложнив её включением синкоп и пауз в условиях частой перемены размера. Эта формула-рефрен является основой и ритмической, и композиционной организации части, разделяющая контрастные мужские



«вариации», как бы сменяющие друг друга в танце-соревновании (так называемые «коленца») [4].

«Протяжную» с народным жанровым прототипом роднит свободная ритмическая организация, не ограниченная размером стихотворной формы или движениями в танце. В музыке Слонимского это выразилось при помощи переменного размера (5/8, 3/4, 3/8, 7/8, 2/4, 4/4, 6/8), разнородной ритмической структуры — своеобразного выписанного *rubato*. Что касается осмысления мелодического плана народных протяжных песен, композитор часто применяет опевания, секундовые интонации, скачки на широкие интервалы, *glissando*, выражающее плач, скорбь.

С. М. Слонимский органично представляет альт в фольклорной среде, придавая его звучанию характерную окраску народных инструментов. Например, основная часть «Игровой» изложена приёмом *pizzicato*, что напоминает по тембру наиболее распространённый в крестьянских кругах инструмент — балалайку (прим. 4).

Пример 4. «Игровая»



В завершении «Протяжной» применяется незаурядный приём, только однажды использованный композитором в альтовом творчестве — одновременное исполнение *pizzicato* левой рукой и монотонно тянущегося, повисшего над самой темой звука *f*, исполняемого *arco*. Благодаря этому приёму тема звучит приглушённо, со специфичной тембральной окраской, напоминающей по звучанию старинный русский смычковый музыкальный инструмент гудок (прим. 5).

Пример 5. «Протяжная»



Несмотря на явную дань «новой фольклорной волне», «Русская партита» обнаруживает сложившуюся в первом альтовом опусе Слонимского дуально организованную матрицу текста, только новая версия изначальной семантической структуры предстаёт в инверсии: «внешнее» («Запев», «Игровая» и «Плясовая») — «внутреннее» («Протяжная»). Первые три части представляют сферу движения жизни, а последняя пьеса, семантически связанная с темой судьбы (русская протяжная многообразно варьирует этот мотив в текстах о горькой женской доле, о разлуке и смерти на чужой стороне, о тяжести социального гнёта и др.), выступает как осознанное столкновение Человека с Судьбой, образ которой об-

ретаёт персонификацию в цикле.

«Внешний» план освещает разные стороны жизни человека. Первые три номера, объединённые приёмом *attacca*, словно сливаются в единый, непрерывно крещендирующий сюжет: широкое, распевное, торжественно-плавное альтовое звучание в «Запеве», как эпический зачин Баяна, настраивает на повествование о бытии в самом широком плане; энергичная, подвижная «Игровая» создаёт срез общественных отношений, с распределением социальных ролей; неудержимый вихрь «Плясовой» отражает радость жизни, дух соревновательности.

«Протяжная», переключаящая во «внутренний» план, обособлена, отделена от остальных частей шестью тактами пауз в конце предшествующей ей «Плясовой», что подчёркивает перелом в образном строе сочинения. «Протяжная» — наиболее серьёзный и в определённом смысле философский, мировоззренческий по содержанию жанр народной музыки [1] — становится кульминацией цикла, представляющей «внутреннюю» сторону человеческого существования, заключающей в себе трагическую глубину, осознание обречённости, неспособности Человека противостоять внешним обстоятельствам. Основная тема в сольном зачине альты (без сопровождения фортепиано) звучит скорбно и тихо, что соответствует авторским указаниям «*p mesto*» (прим. 6).

Пример 6. «Протяжная»



В ней находит отражение особое отношение Слонимского к мелодике, которую он считал «важнейшим средством музыкальной выразительности» [8, с. 45]. Мрачный колорит мелодии и её непреклонная настойчивость выражает неизбежность, роковую предначертанность, судьбу. С каждым новым проведением этой темы сгущается и затемняется колорит, всё дальше уводя от жанрово-бытовой образной сферы первых трёх частей партиты. Художественное содержание «Протяжной» выходит за рамки повествовательности, иллюстративности, поднимая вопросы экзистенциального порядка и не давая на них определенного ответа. Итогом отображения этой бесконечной «тяжбы» Человека и Судьбы становится своеобразное музыкальное многоочие.

Так, альт, оказавшись в фольклорной жанровой сфере, преобразует её, привнося черты своей художественной индивидуальности, сопряжённые с философским, экзистенциальным мировосприятием, объединив части партиты на новом семантическом уровне, проявив-

шемся за внешне предсказуемой фольклорной выразительностью в противостоянии Человека и Судьбы. С. М. Слонимский использовал фольклорный материал для создания оригинальной концепции, в основе которой — осмысление человеческой жизни. Альт органично вписывается в фольклорную художественную сферу и в экзистенциальный подтекст, выступая как лейттема в контексте данной философской концепции.

Концерт для альта и камерного оркестра «Трагикомедия»

Двойственность мира, прорисованная в Диптихе пьес и Сюите Слонимского, теперь становится основной концепцией произведения, закрепляется на уровне идеи, отражаясь в двойном жанровом названии концерта, проецируемом на исходную семантическую структуру альтового текста, выводящем на поверхность заключённые в нём глубинные интенции: «трагедия» относится к внутреннему миру Человека, «комедия» — к воссозданию окружающего жизненного фона. Жанровая дуальность получила подтверждение и в названиях частей сочинения — «Драма» и «Комедия», возвращая к изначальной версии концептуальной оппозиции: «внутреннее» — «внешнее».

По словам С. М. Слонимского, идея сочинения по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» могла воплотиться в балете, а точнее в своеобразном жанре «хореографического романса с солирующим альтом» [3, с. 7]. Несмотря на то что сама идея сочинения неоднократно меняла форму, трансформировалась под влиянием различных внешних обстоятельств и внутренних противоречий, рождаемых художественным поиском, одна черта оставалась постоянной: альт в замысле композитора неизменно был двойником Раскольникова — главного героя романа. В интервью С. М. Слонимский рассказывал: «У Михаила Михайловича (Шемякина. — А. Ш.) есть очень интересный замысел балета “Преступление и наказание”. Я часть музыки несколько лет назад набросал. Я думал так, что где-то сверху будет звучать мелодически очень ясная музыка в духе песен и романсов середины XIX века, а в оркестре — сложнейшая музыка Раскольникова с его бурей в душе с солирующим альтом»³. Несостоявшийся балет в итоге трансформировался в концерт для солирующего альта и камерного оркестра.

«Драма» — первая часть «Трагикомедии» по сути является монодрамой, центр которой образует монолог солирующего альта, представляющего сложный мир душевных переживаний Раскольникова.

Для передачи сложного внутреннего мира героя Слонимский выбирает додекафонию. Двенадцать тонов серии, в которой как в своеобразной душевной темнице оказывается запертой душа Раскольникова, как нельзя лучше позволили композитору передать внутренний диссонанс героя. Партия альта соответственно замыслу композитора действительно получилась «пси-

хологически мятущейся, “разрывающейся» [3, с. 7]. Использование ограниченного числа звуков в строгой последовательности задаёт ощущение безысходности. Сочетание ригидности додекафонной техники с экспрессивной эмоциональной сферой породило особый художественный мир «Трагикомедии», коррелирующий с миром романа. «Мне очень важно передать мелодику Достоевского», — подтверждает композитор [3, с. 7].

Внутренний демон Раскольникова борется с живущей в нём человеческой потребностью в красоте, любви и порядке. Эти душевные крайности героя переданы в «Драме» посредством темы-размышления и темы-действия, трансформирующихся в процессе взаимодействия. Тема-размышление, открывающая «Драму» продолжительным мрачным альтовым соло, олицетворяет живое, человеческое начало в Раскольникове (прим. 7). Словно погружаясь в роман Достоевского, мы застаём Раскольникова в тяжёлых размышлениях о его бедности, несправедливости жизни, идее о мировом порядке и делении людей на «право имеющих» и всех остальных.

Пример 7. «Драма»

Andante $J=80$ (72)

Тема-действие раскрывает демоническую ипостась души Раскольникова. Резкое, «неживое» альтовое звучание, лишённое плавности, передаёт то хладнокровие и жесткость, с которой Раскольников продумывает свои действия (прим. 8).

Пример 8. «Драма»

В каденции альта, буквально по Достоевскому, разворачивается сцена убийства. В голове у Раскольникова в последний раз проносятся его мысли, много раз об-

³ URL: <https://people.mave.digital/ep-48/> (дата обращения: 21.05.25).



думанные, последние сомнения (тема-размышление), после чего резкое звучание четвертитоновых двойных секунд альта, заглушая всё человеческое в душе убийцы, «живописуют» роковые удары. Следующее за этим «паническое перебирание» нот в верхнем регистре альта передаёт осознание содеянного, пришедший за ним животный страх; отрешённое, бесчувственное альтовое звучание изображает состояние неотвратимости произошедшего.

Вторая часть «Комедия» представляет собой «пересоздание» идеи «Бурлески» в новом художественном контексте, противопоставляя внутреннему миру Раскольникова с его ошибками, терзаниями и раскаянием, разгульную жизнь Петербурга, как говорил об этом сам автор, «народ будет пьяно веселиться, покаяния не замечая» [3, с. 7].

Для изображения «пьяного веселья народа» Слонимский прибегает к фольклору, возвращаясь к «Русской партите», аналогично тому, как сама «Партита» поглощает и переосмысливает «Арию» и «Бурлеску» в контексте фольклорной картины мира. Теперь фольклорная картина мира становится частью новой программной концепции. Параллельные квинты — открытые струны *pizzicato* инструментов оркестра, повторяющиеся открытые струны сольного альта *arco*, сопровождающие мелодический элемент, накладывают на звучание отпечаток разудалых народных песен. Тема буквально рождается из этой народной «разноголосицы» (прим. 9).

Пример 9. «Комедия»

Vivace bruscamento $\text{♩} = 144$

Повторное появление подобного тематизма проявляется в духе народных «страданий», плач-причитание у альта в высоком регистре, секундовые ниспадающие

интонации *lamento*, мольба. «В «Комедии» присутствуют частушки русской деревни, плясовая и припевческие мелодии и юмористические сценки», — комментирует Слонимский, определяя сущность основного конфликта: «а наряду с этим, экспрессивная трагедийность, чтобы это все шло разом» [6, с. 213].

Калейдоскоп тем, стремительно сменяющих друг друга в круговороте стремительной жизни большого города, представляет саркастическую зарисовку эклектичного, погрязшего в хаосе мира. Причудливое вступление «Комедии» — ломанные интонации в разных октавах — представляет собой его отражение в кривом зеркале. Во всех темах этой части преобладают хроматические интонации, которые, несмотря на всю «комедийность» материала, выдают страдания в душе Раскольникова, вся жизнь которого пронизана осознанием содеянного, с одной стороны, поднимающего его над миром, соответственно его идеологии (демоническое начало), с другой — требующего покаяния (человеческое).

Смятение Раскольникова, который, по словам композитора «мечется между небом и адом» [3, с. 7], наиболее ярко проявляется в сольной каденции альта, где жёстко звучащие «рваные» реплики, похожие на эмоциональные возгласы, перемежаются со скорбными интонациями мольбы о прощении. Появление каденции, воплощающей «внутренние» переживания героя, в сумбурном калейдоскопе тем, отражающих «внешний» мир, соотносится с аналогичным столкновением противоположных сторон в Диптихе — неожиданное звучание речитативной темы альта из «Арии» в хаотичном круговороте «Бурлески».

После покаяния, замыкая своеобразную арку, появляется мучительная тема-размышление из «Драмы», которая теперь проходит в ровном, ритмически спокойном изложении флажолетами, наполняя светом душу Раскольникова, вытеснив страдания и уныние. Происходит преображение музыкального материала, олицетворяющее перерождение Раскольникова. Радость жизни, наполнившая душу героя, выражается композитором в последнем эпизоде концерта, полностью построенном на повторяющемся в разных октавах звуке *g*. Создаётся впечатление яркого, ослепительного света, заполняющего собой пространство, и последний возглас солиста и резко вставших (буквально подпрыгнувших) оркестрантов «Хей!» звучит как выплеск энергии счастья, как непреходящая радость существования. Завершение концерта — своеобразный гимн Жизни, всепобеждающей силе спасительной любви.

Музыкальный портрет Раскольникова, написанный С. М. Слонимским, по эмоциональному богатству и силе художественного воздействия не уступает литературному портрету Ф. М. Достоевского. Альт, ставший голосом Раскольникова, смог передать двойственность его натуры, соединившей в себе демоническое и человеческое начало, благодаря трагически-ирреальному ореолу, определяющему саму сущность альтового тембра⁴.

⁴ Концерт пока не получил широкого распространения. Юрий Башмет, которому Слонимский посвятил «Трагикомедию»,

Спустя два столетия Слонимский представляет свою версию открытий, сделанных Г. Берлиозом в симфонии с солирующим альтом «Гарольд в Италии» в XIX веке, где альт выступил в функции тембровой персонификации в специфических условиях романтического инструментального театра. Выбор литературного первоисточника с главным героем, блуждающим в поиске самого себя, образ которого воплощает альт, делает сочинения Берлиоза и Слонимского схожими, но имеющими разные пути решения творческой задачи.

Итак, три сочинения для альтя С. М. Слонимского, рассмотренные в этой статье, образуют континуальный текст, в основе которого лежит единая дуальная концепция, реализующая тембровую семантику альтя.

Модулируя от произведения к произведению, эта концепция сохраняет свою целостность, несмотря на разрывы во времени и разножанровые решения. Дуальность, выросшая из зерна, заложенного в Двух пьесах для альтя и фортепиано, преображённая в «Русской партите», на новом уровне предстаёт в «Трагикомедии», конкретизированная особой, присущей только альту спецификой тембра. В соотношении двух сторон человеческого бытия (внешне и внутренней) именно альт выступает главным режиссёром, который в каждой новой, всё более усложняющейся версии претворения исходной дуальности превращает её в противостояние Человека и Судьбы.

Литература

1. Дёмина Л. В. Лирическая протяжная песня как центр жанровой системы западносибирской песенной традиции // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 66–70.
2. Королевская Н. В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: дис. ... док. искусствоведения. Саратов, 2022. 393 с.
3. Слонимский С. М. Юрий Башмет станет Раскольниковым // Музыкальная академия. 2002. № 3 (680). С. 7.
4. Фраёнова Е. М. Плясовые песни // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3146947> (дата обращения: 20.05.25).

5. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке: монография. М.: Аркаим, 2003. 256 с.
6. Чжан К. Индивидуальность скрипичных и альтовых сочинений Сергея Слонимского: стиль, язык, исполнительская интерпретация: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2022. 241 с.
7. Чичеров В. И. Русское народное творчество. М.: Издательство Московского Университета, 1959. 527 с.
8. Юй Я. Особенности партии виолончели в Трио № 1 для скрипки, виолончели и фортепиано С. М. Слонимского // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2 (12). С. 43–48.

References

1. Dyomina L. V. Liricheskaya protyazhnaya pesnya kak tsentr zhanrovoy sistemy zapadnosibirskoy pesennoj traditsii [Lyrical extended song as the center of the genre system of the West Siberian song tradition] // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2016. № 3 (47). P. 66–70.
2. Korolevskaya N. V. Slovo i muzyka: ontologicheskie osnovy smysloobrazovaniya [Word and music: ontological foundations of meaning formation]: dis. ... dok. iskusstvovedeniya. Saratov, 2022. 393 p.
3. Slonimskij S. M. Yuriy Bashmet stanet Raskol'nikovym [Yuri Bashmet will become Raskolnikov] // Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2002. № 3 (680). P. 7.
4. Frayonova E. M. Plyasovye pesni [Dance songs] // Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya 2004–2017 [Big Russian Encyclopedia 2004–2017]. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3146947>

- (Accessed: 20.05.2025).
5. Holopova V. N. Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. M., Arkaim, 2003. 256 p.
 6. Chzhan K. Individual'nost' skripichnyh i al'tovyh sochineniy Sergeya Slonimskogo: stil', yazyk, ispolnitel'skaya interpretatsiya [The individuality of Sergei Slonimsky's violin and viola compositions: style, language, performing interpretation]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2022. 241 p.
 7. Chicherov V. I. Russkoe narodnoe tvorchestvo [Russian folk art]. M., Moscow University Press, 1959. 527 p.
 8. Yui Ya. Osobennosti partii violoncheli v Trio № 1 dlya skripki, violoncheli i fortepiano S. M. Slonimskogo [Features of the Cello Part in Trio No. 1 for Violin, Cello, and Piano by S. M. Slonimsky] // Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosi iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 2 (12). P. 43–48.

Информация об авторе

Анастасия Владимировна Шевцова
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
Саратов, Россия

Information about the author

Anastasia Vladimirovna Shevtsova
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
Saratov, Russia

отвергнув сочинение, не оправдал надежд автора, полагавшего, что «никто не сможет передать так, как Юрий Башмет», мятущееся состояние души Раскольникова [3, с. 7]. Премьеру в Санкт-Петербурге и Казани исполнил Алексей Людевик, в Москве — Чжан Кайлинь, в Саратове — Анастасия Шевцова.

