

Трибуна молодого ученого

УДК 784.3

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-170-183

Чэнь Чжо**ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ ПОЗДНИХ РОМАНСОВ С.М. СЛОНИМСКОГО**

В статье проанализированы четыре поздних камерно-вокальных цикла С.М. Слонимского. Композитор выявляет в текстах избранных поэтов важные для него смыслы, акцентирует неочевидные на первый взгляд детали, таким образом индивидуализируя собственное прочтение стихов. С.М. Слонимский опирается на романсовую традицию XIX века, которая очевиднее всего выявляется на уровне структурно-синтаксической организации.

Ключевые слова: романс, С.М. Слонимский, поздний период, А.А. Ахматова, В.С. Соловьев, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов.

Актуальность темы исследования. Обширное камерно-вокальное творчество С.М. Слонимского, включающее в себя сочинения самых разнообразных жанров, где композитор обращается к различным текстам множества авторов, составляет значительную и весомую часть его наследия. Поздние сочинения созданы и опубликованы сравнительно недавно, поэтому они еще не стали предметом анализа в научных работах, чем обусловлена актуальность данной статьи.

Степень научной разработанности проблемы. Среди авторов, анализировавших камерно-вокальные произведения композитора, – Е.А. Ручьевская [1], Е.Е. Дурандина [2], М.Г. Рыцарева [3], Н.С. Варядченко [4] и другие. Ими избраны разные ракурсы исследования, среди которых доминируют «исторические и культурологические обобщения» [5. С. 3], однако присутствует и структурный подход, представленный работами Н.С. Варядченко [4; 5], где в центре внимания оказываются только структурные и композиционные проблемы.

Цель, задачи и предмет исследования. Целью исследования является рассмотрение поздних романсов С.М. Слонимского в связи с жанровой моделью русского романса, представленной в более раннем творчестве композитора, и выявление признаков его позднего стиля. В связи с этим ставятся следующие задачи: проанализировать избранные композитором поэтические тексты, их структуру и смысловые акценты; выявить особенности взаимодействия слова и музыки в романсах С.М. Слонимского; отметить специфику сочетания поэтических и музыкальных структур в анализируемых романсах, а также особенности сочетания голоса и фортепиано, роль фортепианной партии в выявлении художественно-смысловой составляющей целостного сочинения. Предметом анализа являются поздние опусы С.М. Слонимского: три романса на стихи В.С. Соловьева (2007), три романса на стихи М.Ю. Лермонтова (2009), четыре романса на стихи А.С. Пушкина (2013, изд. 2018) и «Русские элегии Анны Ахматовой» (2019).

Научная новизна исследования состоит во введении в научное поле выше-упомянутых сочинений, которые до этого момента не были предметом анализа в научных работах.

Методология и методы исследования. Так как в исследованиях, посвященных камерно-вокальным произведениям С.М. Слонимского, параллельно сосуществуют культурологический и структурный подходы, данная ситуация определила выбор методологии и методов исследования: структура и композиция, рассмотренные вне связи

с их значением в системе выразительных средств, используемых композитором, оставляют множество неразрешенных вопросов. Такого рода подход видится очень основательной и надежной базой для дальнейших исследований и выводов, и в данной статье мы попытаемся совместить структурный и герменевтический подходы к романсам С.М. Слонимского.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Нотные публикации, выпущенные издательством «Композитор Санкт-Петербург» в 2008–2019 гг., а также тексты, созданные самим композитором, научные труды исследователей его творчества.

Основная часть. В диссертационном исследовании Н.С. Варядченко русский романс определяется как сочинение, признаками которого являются «ведущее значение вокальной партии», сохранение поэтической метрики и ритмики в музыкально-синтаксических структурах, строфичность как основа формообразования, «опора на периодические системы высшего уровня и тенденция к преодолению дробности, провоцируемой диктатом стихотворных строф», и «направленность на скрытого собеседника, на сиюминутное общение, возникновение скрытого диалога, своего рода театральности, порождающие типичную именно для русской национальной традиции ариозность мелодического стиля» [6. С. 6]. Такого рода особенности можно обнаружить в романсах М.И. Глинки и А.П. Бородина, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова, а также других композиторов, обозначавших свои камерно-вокальные опусы как «романсы».

Очевидно, что С.М. Слонимский принадлежит к той же традиции, и, несмотря на явные признаки другого стиля, языка композитора XX и XXI столетий, «романсовое» в его сочинениях выражается в тех же особенностях, которые присущи романсам его предшественников. Все перечисленные пункты характерны для четырех избранных опусов. Продемонстрируем это на примерах.

Четыре поэта, к текстам которых С.М. Слонимский здесь обращается, – М.Ю. Лермонтов, А.С. Пушкин, В.С. Соловьев и А.А. Ахматова – значимы для его творчества. А.А. Ахматова, судя по количеству созданных на ее тексты сочинений (26), для С.М. Слонимского – «поэт номер один». Далее в «книге текстов» композитора следует М.Ю. Лермонтов (17), А.С. Пушкину в ней также принадлежит заметное место (9). К поэзии русского философа и мыслителя второй половины XIX века В.С. Соловьева С.М. Слонимский в 2007 году обратился впервые, но Р.Н. Слонимская в предисловии к изданию романсов отмечает, что «стихотворные опыты Соловьева близки по стилю традиции Афанасия Фета и Алексея Толстого» [7. С. 1], а эти поэты также были представлены в «книге текстов» композитора предшествующих периодов творчества, и таким образом, соловьевские тексты завершают линию романсов, в которых заявлена «философско-религиозная идея духовного преображения» [7. С. 3].

Во всех случаях С.М. Слонимский использует полные тексты стихотворений, не допуская перестановок, сокращений и повторов. Единственное исключение составляет третий романс из соловьевского цикла, где трижды повторена последняя строчка «светлый облик стоит предо мной»: после первоначального изложения, затем в частичном увеличении и четверном ритмическом увеличении, что напрямую связано с образом идеальной возлюбленной, которую герой должен вызволить. Но идея повторности заложена уже в поэтическом тексте, где две начальные строки точно повторены в конце стихотворения, создавая образ «магического круга». Таким образом, С.М. Слонимский продолжает в музыкальных структурах поэтические, нигде не «ломаая» ход течения стихов.

Музыкально-синтаксические структуры практически везде точно следуют за членениями предложений, фраз и отдельных синтагм поэтического текста, композитор не пропускает ни один знак препинания, и все запятые, точки, вопросительные и восклицательные знаки в вокальной мелодии отмечены либо долгой длительностью, либо паузой. Четверостишия, как правило, отделены фортепианным отыгрышем, и музыкальная форма в целом всегда строится в строгом соответствии с поэтической.

В соотношении слова и музыки у С.М. Слонимского преобладают ариозный и ариозно-декламационный типы [6. С. 36], благодаря использованию которых музыкальные построения нивелируют дробность поэтических текстов, выстраивая целостные, уравновешенные структуры, основанные на периоде как базовой единице формы. Везде период представлен как форма изложения темы, а также как основа для разворачивания простых и строфических форм (чаще всего вариантно разворачивающихся). Неоднократно возникает концентрическая композиция типа *a b c a* (и ее варианты), которая отмечается Н.С. Варядченко в статье «О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского» [4. С. 69]. Это *a b c a* в романсе «Как небеса, твой взор блистает» на стихи М.Ю. Лермонтова и «Не с теми я, кто бросил землю» А.А. Ахматовой, а *bb¹ a¹* в романсе «Что в имени тебе моем» на стихи А.С. Пушкина.

Говоря о конструировании целого, Н.С. Варядченко обращает внимание на тяготение композитора к созданию более протяженных структур, чем мотив, основывающийся на поэтической стопе; в основании целого оказывается поэтическая строка и соответствующая ей мелодическая фраза или сочетание фраз, и это традиционно для русского романса: «Стихотворная строка трактуется как единое целое» [4. С. 66]. Возникает единство поэтической строки и мелодической ячейки романса. В пример можно привести практически любой из рассматриваемых романсов. Однако здесь также стоит обратить внимание на смысловую составляющую и стиха, и музыки, а также на их корреляцию в мотивной и структурной организации всего сочинения.

Логике классического романса в большей степени следуют циклы на стихи М.Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина, и это понятно: они – два классика русской поэзии. В «озвучивании» этих текстов С.М. Слонимский следует «речевой» логике, и регулярная ритмика и метрика стихов у композитора сменяется выравниванием ударных и безударных слогов, подчеркиванием значимых слов крупными длительностями и акцентным положением в такте, «замедлением» окончаний поэтических строк, что подчеркивает деление в строфе. Например, в первом романсе лермонтовского цикла «Как небеса твой взор блистает» в первой строке лишь на втором слове последнего слова – сильная доля, все предыдущее ровными восьмыми становится огромным затактом (пример 1).

Пример 1. Слонимский С.М. «Как небеса твой взор блистает», тт. 1–3



Та же метрическая структура стиха меняется в мелодии среднего раздела: «За звук один волшебный речи» целиком проходит внутри шестичетвертного такта, и на сильной доле оказывается пауза. Далее в парной рифмующейся строке «я рад отдать красавца сечи» стих смещается, и на «сильных» позициях оказываются «я рАД отдать» с пунктирным ритмом и скачком, и «сечи», в чем слышатся твердость, решимость отдать самое дорогое, отречение от атрибута мужественной воинственности.

Вторая половина среднего раздела контрастна первой, в мелодике возникает мазурочный ритм, такт укорачивается до трехчетвертного, почти в каждом раздроблена первая доля и акцентирована вторая (пример 2).

Пример 2. Слонимский С.М. «Как небеса, твой взор блистает», тт. 15–17



И если в стихотворении М.Ю. Лермонтова наличествуют сомнения, к чему именно относится «он» в строке «и он порою сладко блещет и сладостней звучит» – к «звуку волшебной речи» или к «грузинскому булату», – то в музыке романса никаких сомнений нет: молодцеватый, с острым пунктиром, прихотливой «щегольской» акцентировкой ритм, кварттовые скачки в мелодии в каждом втором такте выдают образ мужественный, развернутый из интонационного зерна фразы «рад отдать красавца сечи». Триольный гимнический аккомпанемент несколько сглаживает мазурочность этого раздела, однако не нивелирует ее полностью.

В репризном разделе возвращается начальная тема, форма периода (только теперь неповторного строения) и почти полностью – ритмика. Небольшие ритмические изменения есть лишь в последней фразе «и встретил милый взор», где возникающая пауза между словами «тормозит» динамику разворачивания мелодии и способствует ощущению близкого окончания. Кроме того, оказываются выделенными слова «милый взор» на восходящем поступенном движении в диапазоне терции, и таким образом устанавливается связь с самым началом романса, где на словах «твой взор блистает» первые три слога также приходились на поступенную интонацию в объеме терции, но в нисходящем движении. Можно видеть в этом даже музыкальный «жест»: вначале взор опущен, а в конце ресницы поднимаются, чтобы взглянуть на героя, ведь он «встретил милый взор».

Таким образом, на примере романса «Как небеса твой взор блистает» можно наблюдать, что С.М. Слонимский не просто следует традиции предшественников, но из смыслов и образов текста выводит значимые для построения музыкального целого структуры.

В стихотворении А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем» речевой метр не совпадает с поэтическим, в первой же строке в четырехстопном ямбе пропущен второй акцент в слове «имени», и С.М. Слонимский в мелодике романса в точности воспроизводит эту особенность (пример 3).

Далее в строке «оно умрет, как шум печальный» важнее оказывается второе слово, а «оно» и поэт, и композитор ставят в безударное положение. В репризном разделе (возвращается тональность и фигурация фортепиано) в вокальной партии другая мелодия, с другим ритмом и акцентами: в «Но в день печали, в тишине» композитор использует длинный затакт, как во втором стихе первого раздела, и в «сильной» позиции оказывается слово «печали», а не «день». На словах «в тишине» акцент стоит даже на первом слоге, что делает просодию «неправильной». Однако благодаря такому решению размывается различие ударных и безударных слогов, и эта полустрока словно «повисает» в метрической неопределенности, дающей ту самую «тишину» (пример 4). В результате использования всех этих приемов и пушкинские строки, и мелодия романса С.М. Слонимского начинают звучать как живая человеческая речь, где выделены акцентами важные слова.

Пример 3. Слонимский С.М. «Что в имени тебе моем», тт. 1–6

Moderato con moto $\text{♩} = 100 (92)$ *p cantabile*

Что
mo - ем?

vi - me - ni te - be mo - ем?

Пример 4. Слонимский С.М. «Что в имени тебе моем», тт. 59–60

в ти - ши - не,
v ti - shy - ne,

Композитор очень чувствителен не только к ритмике и синтаксису поэтического текста, но и к его интонации. Так, романс «Незримое» на стихи В.С. Соловьева полностью построен на вопросах; каждое четверостишие начинается с обращения: «Милый друг, иль ты не видишь...», «Милый друг, иль ты не слышишь...», «Милый друг, иль ты не чуешь...». В музыке романса эта вопросительность реализуется в отсутствии полных кадансов, каждый из разделов заканчивается на доминанте основной тональности *f-moll*. В результате здесь не складываются структуры классических периодов в строфах, однако сами строфы, начинающиеся одинаково и заканчивающиеся на доминанте (кроме последней, она заканчивается на тонике), создают ощущение «больших предложений» в укрупненной структуре периода повторного строения из трех предложений. Это дает ощущение невероятного единства целого, спаянности всех составляющих в кристаллическую конструкцию.

Ритмические структуры воплощения стиха в первых двух строфах совпадают, а во второй половине третьей композитору удается так замаскировать сильную долю на словах «только то, что», что вообще пропадает ощущение метра, оно возвращается лишь на «сердце к сердцу говорит в немом привете». Неназываемое, невыразимое, неуловимое «только то, что» оказывается в музыке обращенным к небу в восходящем гаммообразном движении воплощением музыкально-риторической фигуры катабасис,

развернутой в диапазоне полутора октав (пример 5). Именно здесь находится кульминация романса, отмеченная и динамикой, и самыми высокими звуками. И внезапное возникновение фигуры, связанной в истории музыки с именем И.С. Баха, с его духовными сочинениями, открывает в романсах С.М. Слонимского некое новое духовное изменение.

Пример 5. Слонимский С.М. «Незримое», тт. 24–25



О многомерности мира поэзии В.С. Соловьева писал еще В.Я. Брюсов. Любовная лирика здесь обретает совершенно другую окраску, когда она оказывается отблеском «иног» мира, единственной силой, противостоящей «злой жизни»: «Какая сила его поддерживает в борьбе со Злом, с Временем? Эту силу Вл. Соловьев называл Любовью... Любовь есть божественное начало в человеке; ее воплощение на земле мы называем Женственностью; ее внеземной идеал – Вечной Женственностью. Из этих понятий возникает новый круг стихотворений Вл. Соловьева, посвященных любви. В его поэзии слово “любовь” всегда имеет особое, мистическое значение. “Любовь” постоянно противопоставляется “злой жизни”» [8. С. 123].

Текст романса «Изумрудные очи», ранее упоминавшийся в связи с нехарактерным в целом повтором поэтических строк, требует расшифровки в связи с понятиями, составляющими основу мира В.С. Соловьева. Все стихотворение имеет концентрическую форму с повторами некоторых строк: ab cd ba (буквами обозначены полустрофы по две строки, поскольку поэт мыслит именно такими единицами формы). В первых двух строках – образ ангельский и очень привлекательный: «Вижу очи твои изумрудные, / Светлый облик встает предо мной», и этими же строками завершается все стихотворение. Следующие две – «В эти сны наяву, непробудные, / Унесло меня новой волной» – повторяются в начале репризы. В центре, в среднем разделе, оказывается описание «злого мира», где возлюбленная «поникла, земной паутиной вся опутана», а также обещание не покидать ее в «магическом круге». Мир, где она сияет, откуда приходят сны, куда уносят волны снов – это мир духовный, сродни платоновскому миру чистых идей. И хотя В.Я. Брюсов относит это стихотворение к описанию «мирской любви», этот текст можно прочесть и иначе, вникая в каждое слово поэта, расшифровывая его символический смысл.

В романсе «Изумрудные очи» с его струящимся волнообразным аккомпанементом, мягкими триолями в вокальной партии, возникает образ зеленоглазой русалки, тем более что слово уже прозвучало в первом романсе соловьевского цикла: «Ты холодная, злая русалка». Но здесь она проявляет свою другую суть: в волнообразном «сиянии» арпеджио, с глубоким басом, который ведет, по сути, дуэтную с голосом линию, в заклинательной повторности мелодии начальной фразы возникает образ загадочный, мистический, связанный с Волховой Н.А. Римского-Корсакова, русалкой А.С. Даргомыжского и другими героинями опер, происходящими из водной стихии и способными любить (пример 6).

Пример 6. Слонимский С.М. «Изумрудные очи», тт. 3–5



В среднем разделе она опутана «земной паутиною», исчезает бас, остается лишь более протяженная «волна» в аккомпанементе, возникают остановки, сужается диапазон и вокальной линии, и аккомпанемента: становится буквально «тесно». Но далее звучит обещание («тебя не покину я»), все сдвигается на полтона вверх, и тематическая реприза начинается в B-dur, в обратном порядке повторяются строки из первого четверостишия, и в конце оказывается строка «светлый облик стоит предо мной». В.Я. Брюсов не обратил внимания на перестановки строк, однако они, на наш взгляд, здесь имеют ключевое значение. Трижды повторяя последнюю строку, С.М. Слонимский раскрывает суть героини – пришельцы из мира духовного, во второй раз текст скандируется ровными длительностями без триолей, в третий проходит в значительном увеличении на очень глубоком басу (с возвращением в A-dur), пространство романса даже акустически максимально расширяется, и этот «светлый облик» видится на пороге иного мира, сияющий и значительный.

Говоря о поздних романсах Слонимского, нельзя оставить без внимания цикл «Русские элегии Анны Ахматовой» (2019). Хотя в названии цикла нет слова «романс», здесь в целом действуют те же закономерности, что и в анализируемых выше сочинениях. Написанный за три дня (композитор отметил даты сочинения каждой из пяти элегий), очень тонкий и в прочтении поэтического текста, и в его музыкальном воплощении, последний ахматовский цикл заслуживает пристального внимания и подробного анализа. В рамках данной статьи невозможно проанализировать его с должной глубиной, однако отметим существенные для нашей темы особенности.

Прежде всего, следует указать на связь жанров романса и элегии: «О том, что элегию можно считать близким к литературному романсу конца XVIII – первой половины XIX вв. жанром, свидетельствуют случаи неразличения этих жанров в теории, практике и прагматике литературы как данной эпохи, так и современности» [9. С. 38]. С.М. Слонимский тоже ставил между ними знак равенства, во всяком случае в пушкинском цикле романсов третий номер называется «Элегия». И романс, и элегия содержат в себе «интенцию жалобы» [9. С. 38], высказывание от первого лица и обращенность к слушателю. Поэтому данный цикл элегий рассматривается в одном ряду с романсами.

Избранные С.М. Слонимским стихи А.А. Ахматовой, относящиеся к разным периодам творчества поэтессы, разностильны, имеют разных адресатов и цели высказывания. Однако они объединены исповедальностью, идеями любви к России, переживания ее исторической судьбы, смерти и памяти. Первая («Мне голос был»), третья («Не с теми я, кто бросил землю») и пятая («На могиле великого Михаила

Зощенко») элегии представляют собой тексты, написанные «высоким» стилем торжественной оды, связанным в творчестве А.А. Ахматовой с пушкинской темой. Классические поэтические размеры (ямб и анапест), короткие строки, утвердительность предложений, старинная лексика («замкнула», «внемлю», «осенят») создают строгость и серьезность высказывания, уверенность в моральном выборе. Вторая элегия («Не бывать тебе в живых»), напротив, воплощает жанр народной причеты, плача, а четвертая («Дай мне горькие годы недуга») прямо названа – «Молитва».

Романсовость в большей степени выражена в первой группе – здесь есть вполне характерный фортепианный аккомпанемент, романсовые периодические структуры, строфические формы. Во второй элегии фортепиано играет буквально три аккорда во второй половине, а в четвертой аккомпанемент отсутствует вовсе. Это создает небывалую концентрацию на пропеваемом слове, на его музыкальном воплощении, на ритмике и интонации, а также подчеркивает связь с народной музыкой, где именно плач был жанром сольным и не допускающим инструментальное сопровождение.

Ахматовское слово само по себе уже чрезвычайно многомерно и многосмысленно, и композитор, ограничиваясь очень немногими выразительными средствами, словно отступает в сторону перед поэтическим высказыванием. Однако и то немногое, что он добавляет к нему, высвечивает дополнительные смыслы.

В элегии «Не бывать тебе в живых» помимо плачевости исследователи видят пророческую составляющую («То, что являет собой изображенный мир ахматовской миниатюры, воспринимается, по большому счету, как финальная сцена пятого акта классической трагедии» [10. С. 120]), свидетельские показания («Двадцать штыковых, огнестрельных пять»), собственно причет, причем явно стилизованный и на уровне фонетики, и ритмики, и лексики («Горькую обновушку другу шила я», то есть саван на погребение) и горькое обобщение («Любит, любит кровушку русская земля»).

С.М. Слонимский на основе этого текста создает строгую простую двухчастную репризную форму, где в первой части – период повторного строения, а в репризе повторяется второе предложение. Хотя в периоде два предложения начинаются на разной высоте, первое на полтона выше, есть ощущение, что «правильный» тон находится не сразу, к тональному центру f-moll, хорошо слышному в «причитании», голос приходит как будто постепенно. Эта жесткая конструкция скрепляет разнотильные поэтические строки рамками типично романсовой музыкальной формы.

Что касается воплощения речевого ритма, то С.М. Слонимский ставит на сильную долю безударные слоги («НЕ бывать тебе», «русская»), а на слабую – пиррихии («со снегу», «огнестрельных») и ударные («русская»). «Неточно» (тональность не найдена), неправильно (ударение не соответствует правильной просодии) и строго силлабически (нота-слог) звучащая первая фраза-утверждение-пророчество, к тому же без аккомпанемента, производит очень сильное впечатление с начальным подчеркнутым отрицанием, а, поскольку это и название элегии (отдельно вынесено в заголовок), то оно выглядит как мотто, как роковая надпись, высеченная на камне (пример 7).

Далее текст распевается, и даже ужасающие подробности смертельных ранений («двадцать девять штыковых, огнестрельных пять») звучат мягче.

«Молитва», полностью звучащая сольно, конечно, обращена к Богу. Но живой человек, обещающий за спасение России самые страшные жертвы, боится, сомневается, и это выражается как раз в способе пропевания этого текста. Начальные фразы в семичетвертном такте с двумя длинными нотами в конце складываются в первое предложение периода, где героиня предлагает в жертву свое здоровье. Второе предложение периода начинается с той же ритмикой, на квинту выше, однако «спотыкается» на удлинении слов, когда в жертву предлагается ребенок и друг («Отыми и ребенка, и друга»). После этого поэтесса готова отдать самое главное – «таинственный песенный дар» – и здесь затактовая модель меняется, все ударения

оказываются смещенными: «И таинственный пЕсенный дар», ударения на союзе «и», слово «таинственный» полностью на слабых долях, слово «дар» на последней доле такта.

Пример 7. Слонимский С.М. «Не бывать тебе в живых», тт. 1-4



Во второй половине распевов и крупных длительностей все больше, длиннее становятся и паузы, происходит ритмическое замедление. Можно понимать это как движение к гимничности последних интонаций в C-dur, где говорится о будущем России в «славе лучей». Однако этот гимн не поддержан фортепиано, и одинокий голос, чья линия разорвана долгими паузами, производит эффект «гласа вопиющего в пустыне», он не услышан, жертвы его не приняты (пример 8). Таким образом, даже отсутствие фортепианной партии здесь оказывается очень сильным выразительным приемом, влияющим на смысловую составляющую сочинения.

Пример 8. Слонимский С.М. «Молитва», тт. 21-23



В трех прочих романсах фортепианная партия лаконична, но значительна. Таких больших вступлений, постлюдий и интерлюдий, как в других циклах (например, в романсе «Я жить хочу» на стихи М.Ю. Лермонтова фортепиано в конце полностью повторяет репризу без вокальной партии), в ахматовском цикле нет. Однако даже строгое аккордовое или арпеджированное сопровождение способно здесь раскрывать смыслы и подтексты.

В первой элегии «Мне голос был» раскрывается внутренняя борьба лирической героини, которая слышит искушающий голос, как в «Пророке» А.С. Пушкина. Но этот голос тихий и вкрадчивый (обилие глухих согласных «с», «х», «ш»), он зовет «утешно», обещает «отмыть кровь», избавить от «черного стыда» и «боли поражений и обид». Композитор никак не выделяет прямую речь, и мотивно-интонационное единство материала подчеркивает внутренний характер «голоса». В первой части он выстраивает структуру, схожую с периодом повторного строения (формально первое предложение уже представляет собой период, так как заканчивается полным кадансом), она же отразится в репризном разделе простой трехчастной формы. Но затактовость первого раздела в репризе сменяется решительной утвердительностью фраз, везде начинающихся с сильной доли: «нО равнодушно и спокойно», «чтОб этой речью недостойной».

Поскольку вокальная партия в репризе заметно меняется, именно фортепианная партия создает репризность – возвращается основная тональность Ges-dur, величаявая пульсация аккордового аккомпанемента с мотивом падающей сексты (пример 9). И этот момент возврата является чрезвычайно важным. Ведь искушающий голос, обещая избавить героиню от боли и страданий, призывает ее отказаться от памяти,

чего она никак принять не может. Поэтому момент возврата, репризности здесь воплощает ценность памяти, и именно фортепиано это артикулирует; когда голос уже замолкает в краткой постлюдии еще раз проходит начальный мотив.

Пример 9. Слонимский С.М. «Мне голос был», тт.1-6

Andante sostenuto ♩=72

mp

Мне го-лос был Он звал у-
 Мне go-las byl. On zval u-

p

-теш - но, он го-во-рил: «И - ди сю - да,
 - tesh - na, on ga - va - ril: "I - di syu - da,

Тема неоставления Родины звучит и в третьей элегии «Не с теми я, кто бросил землю». Четыре строфы сгруппированы в строгую трехчастную репризную форму по схеме а бс а, где именно фортепианная партия определяет модус высказывания: торжественный на фоне до-мажорного аккорда, более взволнованный с пульсацией мягко диссонирующих аккордов в начале среднего раздела («но вечно жалок мне изгнанник»), речитативный на застывших четырехоктавных звуках во второй его половине («А здесь, в глухом чаду пожара») и снова торжественный в репризе.

Элегия памяти М.М. Зощенко, написанная А.А. Ахматовой в 1958 году на смерть писателя, воплощает горькое сожаление о судьбе человека, который вместе с самой поэтессой испытал травлю, осуждение, запрет печати, был исключен из Союза писателей. Последние годы его жизни были омрачены жестокой депрессией, и даже после смерти ему было отказано в погребении на «Литераторских мостках» Волковского кладбища в Санкт-Петербурге, он упокоился на Сестрорецком кладбище, где «только ветры морские залива, чтоб оплакать его, прилетят». А.А. Ахматова глубоко переживала смерть близкого по духу художника, и строки ее стихов содержат личную боль и разочарование. Однако для С.М. Слонимского и А.А. Ахматова, и М.М. Зощенко также были знакомыми ему людьми, входящими в дом Слонимских (отец композитора, писатель М.Л. Слонимский, был одним из основателей группы «Серапионовы братья»), и для Слонимского-младшего эта боль также имела в том числе личную окраску.

Для последней элегии С.М. Слонимский избирает траурно окрашенный *es-moll*, лаконично-симметричную двухстрофную композицию, в ней вторая строфа точно повторяет первую (это редкий случай) вплоть до последней строки, где устанавливается мягко сияющий одноименный *Es-dur*. Здесь также особое внимание привлекает фортепианная партия – от начала до конца в ней звучат восходящие арпеджио (пример 10), лишь на слова «В эту черную добрую землю вы положите тело его» возникает музыкально-риторическая фигура «катабасис», символизирующая погребение (пример 11). Эти переборы можно понимать как изображение лиры – инструмента мифического Орфея, а его смерть в таком контексте приобретает символическое значение: М.М. Зощенко здесь – воплощение Орфея, растерзанного

вакханками. Именно такого певца, на чьем надгробии нет достойного памятника («Ни гранит, ни плакучая ива прах легчайший не осенят»), оплакивают «ветры морские с залива» (Сестрорецкое кладбище выходит на Финский залив), о нем скорбят не люди, не достойные его, а стихии.

Пример 10. Слонимский С.М. «На могиле великого Михаила Зощенко», тт. 1-4

Lento lamentoso $\text{♩} = 60$

p

Слов - но
Slov - na

p

даль - не му го - ло - су внем лю,
dal' - ne - tu go - la - su vnet lyu,

p

(Xen)

Пример 11. Слонимский С.М. «На могиле великого Михаила Зощенко», тт. 7-10

mf

чёр - ну - ло доб - ру - ло зём - лю вы по -
chur - nu - yu dob - ru - yu zem - lyu vy pa -

mf

dim.

- ло - жи - те те - ло е - го.
- lo - zhy - te te - la ye - vo.

dim.

p

Судя по датам, отмеченным композитором (12–14.06.2019), именно эта элегия является ключевой для всего цикла, над ней композитор работал все три дня, когда создавались «Русские элегии». 12 июня была написана первая, 13 июня – четвертая, «Молитва», 14 июня – «Не бывать тебе в живых», «Не с теми я, кто бросил землю» и закончена элегия-посвящение М.М. Зощенко. Трудно представить, что все элегии, настолько тонко и точно воплощающие ахматовское слово, возникли так быстро. Они совершенно не носят «эскизного» характера, в них нет ни малейшей небрежности, напротив – выстроенность, ясность символических деталей позволяют предположить длительное обдумывание, разработку и совершенствование идей.

В поздние годы сам композитор писал, что стремится к ясности во взглядах, мировоззрении, отношении к миру: «В творчестве моем абсолютно очевидны и мои

философские мировоззренческие взгляды, и личные черты моего эмоционального темперамента, и мое отношение к многим людям, населяющим Россию, Азию, всю нашу землю» [11. С. 135]. Эта очевидность, определенность – предмет особой заботы композитора, который в своей музыке стремится быть понятым, в том числе и в жанре романса, непосредственно обращенного к слушателю. Романс для него сродни доверительной беседе с единомышленником, которому можно изъяснить самое важное, можно не бояться «сказать лишнее», который наверняка сможет понять правильно.

Таким образом, С.М. Слонимский, судя по его поздним сочинениям, видит романс в контексте жанровой традиции, идущей от XIX века. Избирая стихи таких авторов, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.С. Соловьев, композитор обращается и к характерным для романса XIX столетия структурам. В «Русских элегиях на стихи Анны Ахматовой» при некоторых особенностях ситуация в целом такая же. При этом интонационность, гармонический язык, полифоничность фактуры указывают на автора XX века, который вчитывается в тексты другой эпохи, находясь в иной картине мира, пронизанной новыми смыслами. Сочетание разных уровней организации музыкального целого создает смысловую многослойность и объемность в романсах и элегиях С.М. Слонимского, сочетающих красоту воплощения и глубину высказывания художника.

Литература

1. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Ручьевская Е.А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. Т. 2. СПб.: Композитор, 2011. С. 43–90.
2. Дурандина Е.Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 240 с.
3. Рыцарева М.Г. Вокальное творчество Сергея Слонимского // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 2. / ред.-сост. В.И. Казенин. М.: Советский композитор, 1982. С. 31–55.
4. Варядченко Н.С. О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ. Герцена. Серия: Аспирантские тетради. 2007. № 17 (43). Ч. I. С. 64–72.
5. Варядченко Н.С. Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса XIX века. Проблемы структуры и композиции: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 19 с.
6. Варядченко Н.С. Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса XIX века. Проблемы структуры и композиции: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 209 с.
7. Слонимская Р.Н. [Предисловие] // Слонимский С. Три романса на стихи Владимира Соловьева для среднего голоса и фортепиано. СПб.: Композитор, 2008. С. 3.
8. Брюсов В.Я. Поэзия Владимира Соловьева // Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. М.: Наука, 1997. С. 123–131.
9. Никкарева Е.В. Литературный романс и элегия: пути взаимодействия и возможности разграничения жанров // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 1. С. 37–42.
10. Пяткин С.Н. К проблеме фольклоризма поэзии Анны Ахматовой // Гуманитарные науки и искусство. Точные и естественные науки: Материалы Международной научной конференции, 24–25 марта 2023 г. Серия XXV. Т. 3. Кишинев: Центр издательской деятельности Государственного педагогического университета им. Иона Крянгэ, 2023. С. 118–124.

11. Слонимский С.М. Заметки на полях нотной тетрадки. СПб.: Лань; Планета музыки, 2026. 140 с.

Genre models of late romances by S.M. Slonimsky

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 3 (102), 170–183

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-170-183

Chen Zhuo, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: 2994908457@qq.com

Keywords: romance, S.M. Slonimsky, the late period, A.A. Akhmatova, V.S. Solovyov, A.S. Pushkin, M.Y. Lermontov.

The article analyzes four late chamber vocal cycles by S.M. Slonimsky. The relevance of the topic is due to their relatively recent publication in the publishing house “Composer. Saint-Petersburg”: Three romances on poems of Vladimir Solovyov (2007), Three romances on poems by Mikhail Lermontov (2009), Four romances on poems of Alexander Pushkin (2013, ed. 2018) and “Russian Elegies by Anna Akhmatova” (2019).

S.M. Slonimsky relies on the romance tradition of the 19th century, which is most clearly revealed at the level of structural and syntactic organization. In all cases, Slonimsky uses the full texts of the poems, avoiding permutations, abbreviations and repetitions. In the relationship between Slonimsky's words and music, ariose and ariose-declamatory types prevail, thanks to the use of which musical constructions neutralize the fragmentation of poetic texts, building integral, balanced structures based on the period as the basic unit of form.

The composer does not always follow the “correct” prosody, but all violations of the rules have a certain artistic significance for him, which is confirmed by examples. Some means of musical expression acquire the meaning of symbols in romances: these can be musical-rhetorical figures, individual motifs, intonations, harmonic sequences, the texture of accompaniment, and even the absence of accompaniment. Interpreted individually, all these means create a multidimensional artistic meaning of romances, which cease to be just a lyrical utterance of the author, and sometimes even reach the level of mythological generalization.

References

1. Ruchyevskaya, E.A. (2011) O sootnoshenii slova i melodii v russkoy kamerno-vokal'noy muzyke nachala XX veka [On the relationship between word and melody in Russian chamber vocal music of the early 20th century]. In: Ruchyevskaya, E.A. *Raboty raznykh let: sb. st.: v 2 tt.* [Works of different years: collected articles: in 2 vols.]. Vol. 2. St. Petersburg: Composer Publishing House. pp. 43–90.

2. Durandina, E.E. (2005) *Kamernyye vokal'nyye zhanry v russkoy muzyke XIX–XX vekov: istoriko-stilevyye aspekty* [Chamber vocal genres in Russian music of the 19th–20th centuries: historical and stylistic aspects]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music.

3. Rytsareva, M.G. (1982) Vokal'noye tvorchestvo Sergeya Slonimskogo [Vocal works of Sergey Slonimsky]. In: Kazenin, V.I. (ed.) *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii: sb. st.* [Composers of the Russian Federation: collected articles]. Issue 2. Moscow: Soviet composer. pp. 31–55.

4. Varyadchenko, N.S. (2007) O modelirovanii strukturno-kompozitsionnykh printsipov russkogo klassicheskogo romansa XIX veka v kamerno-vokal'noy muzyke S. Slonimskogo [On modeling structural and compositional principles of the 19th century Russian classical romance in S. Slonimsky's chamber vocal music]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. Seriya: Aspirantskiye tetradi – Bulletin*

of the Herzen State Pedagogical University of Russia. Series: Postgraduate Notebooks. 17 (43). Part I. pp. 64–72.

5. Varyadchenko, N.S. (2008) *Kamerno-vokal'naya lirika S. Slonimskogo v svete traditsiy russkogo klassicheskogo romansa XIX veka. Problemy struktury i kompozitsii* [Chamber vocal lyrics of S. Slonimsky in the light of traditions of the Russian classical romance of the 19th century. Problems of structure and composition]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.

7. Varyadchenko, N.S. (2008) *Kamerno-vokal'naya lirika S. Slonimskogo v svete traditsiy russkogo klassicheskogo romansa XIX veka. Problemy struktury i kompozitsii* [Chamber vocal lyrics of S. Slonimsky in the light of traditions of the Russian classical romance of the 19th century. Problems of structure and composition]. Art History Cand. Diss.

8. Slonimskaya, R.N. (2008) Predislovie [Preface]. In: Slonimsky, S. *Tri romansa na stikhi Vladimira Solovyeva dlya srednego golosa i fortepiano* [Three romances on poems by Vladimir Solovyov for medium voice and piano]. St. Petersburg: Composer Publishing House. p. 3.

9. Bryusov, V.Ya. (1997) *Poeziya Vladimira Solovyeva* [Poetry of Vladimir Solovyov]. In: Bryusov, V.Ya. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 12 tt.* [Complete Works: in 12 volumes]. Vol. 11. pp. 123–131.

10. Nikkareva, E.V. (2017) *Literaturnyy romans i elegiya: puti vzaimodeystviya i vozmozhnosti razgranicheniya zhanrov* [Literary romance and elegy: ways of interaction and possibilities of distinguishing genres]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik – Upper Volga Philological Bulletin*. 1. pp. 37–42.

11. Pyatkin, S.N. (2023) *K probleme folklorizma poezii Anny Akhmatovoy* [On the problem of folklorism in Anna Akhmatova's poetry]. In: *Gumanitarnyye nauki i iskusstvo. Tochnyye i yestestvennyye nauki: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 24–25 marta 2023 g.* [Humanities and Arts. Exact and Natural Sciences: Proceedings of the International Scientific Conference, March 24–25, 2023]. Chisinau: Publishing Center of the Ion Creanga State Pedagogical University.

12. Slonimsky, S.M. (2026) *Zametki na polyakh notnoy tetradki* [Notes in the margins of a music notebook]. St. Petersburg: Lan Publishing House; Planet of Music Publishing House.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-183-195

Янь Чэн

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ: «ГАРМОНИЯ» И «ЕСТЕСТВЕННОСТЬ» КАК ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

В статье охарактеризованы особенности преемственности и творческого взаимодействия двух ключевых традиций китайской эстетики – конфуцианской «гармонии» и даосской «естественности» – в музыкальном искусстве китайской оперы. Проанализировано, как эти философские концепции выходят за рамки теории и находят свое воплощение в музыкальном языке, драматургической структуре и эстетическом настроении оперы, формируя уникальный национальный характер и художественное качество китайской оперы.

Ключевые слова: гармония (хэ), естественность (цзыжан), эстетика, китайская опера, «Первый император» Тань Дуня.