

О. Л. Девятова

### Новый мелодизм в монодийной драме «Король Лир»

Статья посвящена проблеме оперного мелодизма, актуальной в современной музыкальной культуре. На примере новой оперы Сергея Слонимского «Король Лир», написанной по трагедии У. Шекспира (в переводе Б. Пастернака) в жанре монодийной драмы (2001), исследуется специфика мелодизма, раскрываются оригинальные черты декламационного и кантиленного оперного стиля композитора. Делается вывод об органичном синтезе в опере «Король Лир» европейских и русских оперных культурных традиций (XVI–XVII и XIX–XX вв.).

Ключевые слова: мелодизм, монодия, монодийная драма, *dramma per musica*, композитор, синтез, традиции, новации, культура, Шекспир, Король Лир

Olga L. Devaytova

### New melodism in monodic drama «King Lear»

The paper explores the question of musical melodism – a very relevant issue of today's musical culture. Our attention is focused on «King Lear», a new opera by Sergey Slonimsky written in the genre of monadic drama (2001), based on the Shakespeare's tragedy (in the Russian translation by Boris Pasternak). Based on this example, we explore the characteristics of melodism and highlight the original traits of the composer's declamation and cantilena operatic style. The authors come to the conclusion that «King Lear» provides a seamless integration of European and Russian operatic cultural tradition of 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

Keywords: melodism, monody, monodic drama, *dramma per musica*, composer, synthesis, traditions, innovations, culture, Shakespeare, King Lear

Музыкальный театр Сергея Слонимского – по-своему уникальное и во многом пока недостаточно изученное явление российской культуры второй половины XX – начала XXI в. Восемь опер мастера, созданных в период с 1967 по 2006 г. (от «Виринеи» к «Антигоне»), раскрывают богатейшую палитру творческих открытий композитора, связанных с широким спектром сюжетов, тем, идей и культурно-философских смыслов, обусловленных его обращением к мировой и отечественной литературной классике прошлых эпох и XX в. В обширной музыковедческой литературе прошлых лет, посвященной творчеству С. Слонимского как некоему художественному феномену (в монографиях А. Милки, М. Рыцаревой, Л. Гавриловой, О. Девятовой, Е. Долинской и др.), немалое место отводится вопросам оперной драматургии, вокального и инструментального тематизма, содержательным аспектам воплощения того или иного оперного замысла, его связям с реалиями культур прошлого и современности<sup>1</sup>. Из сравнительно недавних работ назовем статью В. Б. Марик и ее же диссертацию<sup>2</sup>, статью Л. В. Гавриловой и О. С. Ставской<sup>3</sup>; статью С. Л. Черноморской, а также ее кандидатскую диссертацию<sup>4</sup>. Наиболее целостно оперное творчество С. Слонимского исследовано в кандидатской диссертации М. А. Игнатовой<sup>5</sup>.

Между тем при всей серьезности, научной значимости и ценности названных работ вопрос

о специфике и своеобразии оперного мелодизма Слонимского в них специально не ставился, в то время как он является одним из фундаментальных в опероведении. Особую актуальность он приобрел именно в XX в., когда в связи со сменой культурной парадигмы с романтической, типичной для XIX в., на интеллектуально-рациональную, технократическую произошел существенный перелом в музыкальном композиторском мышлении, языке, технике письма, приведшем к переакцентировке выразительных средств с мелодического начала (главного в эпоху романтизма) на тембр, ритм, полифонию и другие элементы. Такая трансформация существенно повлияла и на оперный тематизм, который обрел новый, непривычный вид, далекий от итальянского бельканто, лирической распевности, яркой фольклорно-жанровой окраски и других примет, типичных для классических опер XIX в. (зарубежных и русских).

Безусловно, особенно актуально проблема оперного мелодизма в русской культуре XX в. звучала в связи с ярко новаторским творчеством двух гениев русской музыки – С. Прокофьева и Д. Шостаковича, которые сумели кардинально обновить музыкальный язык и открыты в своих оперных творениях новые возможности в развитии вокального, певческого начал. Причем известно, что их композиторские поиски в области оперного тематизма часто подвергались сомнени-

ям, неприятию (со стороны, как исполнителей, так и слушателей), домыслам критиков о вредности новой мелодики для голоса и прочим мнениям, которые тормозили процесс «внедрения» великой музыки в сознание слушателя. Однако постепенно музыка Прокофьева и Шостаковича «заставила» музыкальную общественность воспринять непривычные поначалу интонации, понять их красоту, мелодическую выразительность, художественную силу и сегодня стала классикой.

Думается, что подобного рода процессы происходят и в современной культуре и напрямую касаются оперной музыки Сергея Слонимского, которая всегда ожидаема, нова и вызывает порой противоречивые мнения.

Вокруг его опер также нередко складывалась ситуация резкого неприятия и непонимания («Мастер и Маргарита», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного» и др.), когда критики, чаще всего некомпетентные, нацеленные на идеологические установки сомнительного свойства, резко выступали против музыки мастера, якобы лишенной выразительности и мелодизма (так произошло, к примеру, с оперой «Видения Иоанна Грозного», громкая премьера которой прошла в 1999 г. в Самаре под руководством самого М. Ростроповича и была грубо раскритикована в СМИ, в частности, в газете «Коммерсант»). При этом авторы подобных выпадов против музыки совершенно не учитывают тот факт, что С. Слонимский – крупнейший композитор XX–XXI вв., блестящий музыкальный эрудит и знаток литературы, глубокий универсально мыслящий художник – философ и психолог, с поразительным абсолютным слухом, чутко улавливающим «зовы времени», осваивающий самые сложные, смелые и неожиданные замыслы и ставящий перед собой труднейшие творческие задачи. В каждой из своих опер он создает новый, особый, присутствующий только данному сочинению образный мир, философскую концепцию, которая рождает **новый тематизм**, существенно развивающий и обогащающий мелодическую стилистику оперного жанра, в зависимости от поставленных крупномасштабных и сложных художественных задач.

Вопрос об оперном мелодизме С. Слонимского был поднят критиками и в связи с его оперой «Король Лир» (по трагедии Шекспира в переводе Б. Л. Пастернака, либретто композитора, 2001), мировая премьера которой (под управлением маэстро В. Юровского) состоялась в Москве, летом 2016 г.<sup>6</sup> В отклике на эту премьеру, которая стала значительным событием в культурной жизни России, критик И. Корябин вполне справедливо с восторгом оценил все находки концертно-театрализованной версии оперы (режиссер М. Кисляров). Между тем рецензент весьма

критично и нелицеприятно высказал свое мнение относительно музыки Слонимского, в которой он не услышал мелодизма. И. Корябин воспринял ее как нечто прикладное по отношению ко всему действу, осуществленному В. Юровским как ведущим, его оркестру, состоящему из прекрасных музыкантов, и талантливым солистам московских театров. Приведем некоторые фрагменты из статьи критика: «Сама музыка с ее монодийной вокальной спецификой произвела впечатление скорее не оперы в привычном понимании, а драматического спектакля с преимущественным пением. Скромный аккомпанемент инструментального ансамбля при отсутствии в музыке хоровых страниц, но при наличии лишь речитативно-мелодекламационных ансамблей и зачастую вполне красивых по мелодике монологов-речитативов персонажей, собственно, и составили весь этот опус»<sup>7</sup>. «И дело здесь, конечно, не в том, что его жанровая принадлежность обозначена композитором как *dramma per musica*. Один только XIX в. опусов подобной принадлежности, но с мелодически развернутой номерной структурой арий, ансамблей и хоров, принес неисчислимое множество. Все дело в том, что современный стиль оперного письма, отвергая традиционные устои и принципы мелодизма, идет особым, ведомым лишь ему одному путем, и на нем – „Король Лир“ Слонимского не исключение. Довольно простая по форме музыка в силу **отсутствия в ней ярко выраженного мелодического начала** зачастую весьма сложна для восприятия»<sup>8</sup> (выделено мной. – О. Д.). С приведенными положениями этой статьи нельзя согласиться. Во-первых, неясно о каком «неисчислимом множестве» опер в жанре *dramma per musica* говорит автор применительно к XIX в. Насколько нам известно, XIX в. не дал ни одного подобного опуса, а в XX в., пожалуй, С. Слонимский – единственный, кто в нем работает (впервые мастер обратился к этому жанру в опере «Гамлет», 1993–1995). Далее рецензент противоречит сам себе, отмечая в одной фразе наличие в опере «вполне красивых по мелодике монологов-речитативов персонажей» (что верно), а в другой – «отсутствии в ней ярко выраженного мелодического начала». И. Корябин делает также совершенно необоснованные обобщения относительно современного стиля оперного письма, который якобы «отвергает традиционные устои и принципы мелодизма». Этот «грех» критик совершенно необоснованно относит и к музыке Слонимского. Делая выводы относительно состоявшейся мировой премьеры «Короля Лира», И. Корябин резюмирует: «Главный позитив этого проекта – не столько даже в открытии новой музыки как таковой, хотя в профессиональной добротности ей и не откажешь, сколько в самой

просветительской сущности. Услышать и одновременно увидеть то, что мы увидели и услышали 6 июня, оказалось безумно интересным! Но это был один из тех музыкальных проектов, что захватил не новшеством партитуры, а общей музыкально-постановочной идеей<sup>9</sup>. Оценивая музыку оперы как что-то вторичное, критик совершенно не учитывает то, что именно эта музыка, идеи, мысли и чувства, вложенные в нее композитором, стала основой и характеристик персонажей, и тщательно разработанной и продуманной сценической, шекспировской по духу драматургии. Прежде всего, именно в музыке оперы получил воплощение оригинальный, нестандартный замысел композитора, включившего в трагедию Шекспира и зрителей театра «Глобус», и Старика, похожего на Льва Толстого, что придало сочинению объемные культурно-богатые смыслы и ассоциации. Все это и вдохновило постановщиков и исполнителей на создание действительно впечатляющего концертно-театрального спектакля. И не будь этого авторского смелого музыкально-сценического замысла, не состоялся бы и подобный «проект»! Это доказывает, что яркая, интересная, хотя подчас и действительно сложная для восприятия музыка Слонимского является некой первоосновой, сутью и главным и определяющим началом спектакля. А сложность ее продиктована не отказом композитора «от традиционных устоев и принципов мелодизма», а сложностью самой шекспировской трагедии, ее особого шекспировского языка, полного философских смыслов и иносказаний. Все это потребовало применения новых, непривычных музыкальных средств и приемов, требующих от взыскательных слушателей при восприятии определенных эмоциональных, психологических и интеллектуальных усилий, широкой музыкальной эрудированности и компетентности, а также способности с открытым сердцем и сознанием довериться высочайшей магии мастера. Видимо, необходимость такого подхода понял и строгий критик, ибо в конце статьи, словно спохватившись, он, высоко оценив работу В. Юровского, отметил любовь талантливого дирижера к музыке оперы<sup>10</sup>.

Обратимся далее непосредственно к анализу музыки оперы «Король Лир», которую рассмотрим в русле обозначенной проблемы оперного мелодизма. В противовес мнению И. Корябина, считаем, что специфика и особенности мелодического стиля оперы Слонимского обусловлена, прежде всего, именно избранным композитором старинным жанром *dramma per musica*, родившимся, как известно, во времена Шекспира. Возникновение этого жанра (в рамках «Флорентийской камераты») во многом отразило процессы, типичные для развития драматическо-

го театра тех лет и, одновременно, возродило в недрах оперного жанра черты античной трагедии. По мнению композитора, избранный им жанр *dramma per musica* «лучше всего подходит к многослойной, многосюжетной ткани трагедий Шекспира. Конечно, опера рождалась в Италии, а Шекспир работал в Англии, но тогда существовали тесные культурные контакты между этими странами, может быть даже более тесные, чем сейчас»<sup>11</sup>. «Ориентиром для меня были опусы Каччини и Пери, и особенно Монтеверди, создателей жанра оперы, стремившихся воскресить монодию античной трагедии»<sup>12</sup>. По мысли Слонимского, его «Король Лир» это именно «монодийная драма», в которой для него важна не столько аккордовая вертикаль, сколько линейное мелодическое развитие. Важно и то, что монодийность составляет сущность всей партитуры: и вокальной, и оркестровой. Как отмечает Слонимский, «монодийны у меня не только вокальные партии, но и инструментальные. Всех инструментов в оркестре по одному, и каждый из них ведет диалог с тем или иным персонажем. Иногда это диалог согласия, иногда – противоречия. И только в картине бури и в других кульминационных сценах звучит весь состав оркестра»<sup>13</sup>. Поясняя монодийную стилистику оперы, Слонимский обращает внимание на своеобразную ансамблевую линейную полифонию, которая возникает при взаимодействии вокальной и инструментальной мелодий: «Там преобладает двойная мелодия... хотя она никак не стилизована, но в этом монодическом жанре она наследует Монтеверди. А с другой стороны – монодийные инструментальные соло, которые сопровождают каждую арию или сцену. Это, фактически двух-трехголосие... где солисты оркестра играют развернутые инструментальные партии, которые тоже являются монодией»<sup>14</sup>. Такой прием вызывает некоторые ассоциации с традициями русского строчного трехголосия.

Композитор отмечает также и смыслы этих сольных и ансамблевых монодий: «Иногда они раскрывают подтекст того, что поется, иногда вступают в противоречие, раскрывая истинный смысл слов, которые говорят под знаком притворства и лести... а иногда являются душой данного персонажа»<sup>15</sup>.

Монтевердиевская стилистика проявляется в «Короле Лире» и на уровне гармонического языка, который, по словам Слонимского, «в своей основе... не отрывается от стилистики XVII в.». Композитор ориентируется на модальную гармонию Монтеверди, «где любой аккорд может быть соединен с любым аккордом даже из далекой тональности. Пустые квинты, кварты, нетерцовые созвучия. В этом смысле Монтеверди предвосхитил Мусоргского, как мне кажется»<sup>16</sup>.

Важно также отметить, что ренессансный, монтевердиевский монодийный и ансамблевый (мадригальный) стиль в опере Слонимского вступает в некий диалог с принципами музыкального мышления, присущими культуре XX в., в частности, он резонирует с приемами линейной полифонии, типичными для европейской музыки (Б. Барток, П. Хиндемит и др.). Отдельные черты оркестрового письма (экспрессивная разорванность ткани, элементы додекафонной и пуантилистической техники) заставляют нас вспомнить о новациях нововенской школы, а принцип персонализации тембра, закрепленного за тем или иным персонажем, уводит к оркестровому мышлению И. Стравинского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Развивает композитор в оркестровом стиле оперы и собственные открытия, сделанные им еще в опере «Мастер и Маргарита», где каждый персонаж также наделен своим лейт-тебромом.

Обратимся далее к анализу характеристик трех основных образов оперы: Лира, Корделии и Шута и рассмотрим мелодические особенности их вокальных и инструментальных партий.

Образ Короля Лира выписан глубоко психологично и рельефно. Масштабно и объемно раскрыта в музыке его драма отторгнутого и изгнанного отца, ввергнутого в пучину самых страшных порочных страстей (коварства, лжи, лести, жестокости и насилия) и познавшего в результате страданий, выпавших на его долю, высшие жизненные ценности: доброту, любовь, милосердие. В характеризующем его музыкальном тематизме (вокальном и инструментальном) убедительно воссоздана вся сложная палитра чувств и переживаний, эволюция образа: от величия к безумию и наивысшему прозрению в финале. Эти метаморфозы образа переданы, прежде всего, в тембральных и интонационных трансформациях лейтмотива Лира, который открывает и завершает оперу, пронизывает многие эпизоды его вокальной партии, а также звучит в наиболее значимых кульминационных сценах. В начале оперы это повелительная и грозная тема, решительно звучащая у тромбона – символ королевского величия, силы и, одновременно, трагической обреченности, которая словно заложена в ее интонационных «сигнальных» изломах и возгласах (8-й такт до цифры 1)<sup>17</sup>. На интонациях лейтмотива (теме «креста») построено и первое обращение короля к дочерям. Он звучит торжественно-величаво и плавно, в контрасте с тревожным шорохом триолей у струнных в оркестре, предвещающих недоброе (цифра 2). Новый облик лейтмотив приобретает в сцене гнева Лира на Корделию. В этой сцене оркестровые «вспышки» духовых и ударных, резкий

окрик в речи героя, знаменуют возмущение и злобу отца, обрушившегося на любимую дочь (цифры 18–20). Кульминацией сцены становится страшное проклятье, в котором также угадываются интонации лейтмотива: «Отныне ты мне навек чужая. Грубый скиф или дикарь, который пожирает свое потомство, будет мне милей, чем ты, бллая дочь» (цифра 25).

В последующих сценах образ Лира постепенно меняется, обретает новые черты. Выразительны его монологи во втором акте, в которых боль, отчаяние перемежаются со скорбью и ощущением бессилия. Такова начальная сцена акта (по ремарке Шекспира, сохраненной Слонимским: «Степь. Буря с громом и молнией»), которая открывается оркестровой прелюдией, ярко воплощающей картину бури. Всплески пассажей оркестра, отвечает грохот литавр, суетливая «беготня» духовых на фоне низких инструментов, тревожное звучание струнных и органа – все это создает впечатляющий образ, который ассоциируется с гневным, протестующим, экспрессивным состоянием Лира, осознавшего измену, обман и страшное предательство дочерей, которым он отдал все свое богатство. Неслучайно в бурный оркестровый поток вплетается и его лейтмотив, знаменующий былое величие короля. Он поглощается сумбурным хаосом оркестрового tutti, разрываемого кричащими возгласами Лира (на теме креста) «Вой, вихрь, воссо! Жги, молния, лей, ливень!» (4 такт после цифры 112). Последующие реплики этого монолога основаны на квартových мелодических восхождениях и ниспаданиях (цифра 113). Дальнейшее музыкальное развитие в монологе идет некими «уступами», взволнованная речь Лира то переходит на зловеще-хриплый шепот (цифра 115), то – в кульминации – вновь доходит до криков отчаяния (цифра 116). Интонационной основой мелодизма становятся самые напряженные интервалы: уменьшенной кварты и тритона. После песенки Шута «Кто в брак вступает второпях», несколько разряжающей драматизм сцены бури, звучит новый монолог Лира «Боги, в высоте гремящие!» (цифра 119). Речь короля полна грозных проклятий, в которых он взывает к богам о мщении. Однако музыка отличается строгой размеренностью и убедительно воплощает внутренние философские смыслы монолога. Мелодическое развитие вокальной партии строится на кварто-квинтовых интонациях и опирается в сопровождении на покачивающиеся педали органа и струнных (на тех же интонациях). Далее мелодическая линия вокальной партии («Преступник, на душе твоей лежит сокрытое злодейство. Опомнись и покайся!») звучит в суровом унисоне со струнными, придавая речи Лира сдержанную строгость и величие (цифра 120).

В заключительных репликах монолога вновь появляются интонации лейтмотива (на малой терции): «Я не так перед другими грешен, как другие передо мной!» (9 такт до цифры 122), которые закрепляются (как печатью) его провозглашением в первоначальном торжественно-величавом виде у меди (в унисонах в дециму) (цифра 122). Мелодически проникновенно и выразительно ариозо Лира в сцене с Шутом (у шалаша в степи), где он выражает свое сочувствие всем обездоленным и бедным страдальцам, испытывая новые для него переживания («Бездомные, нагие горемыки, где вы сейчас?...»). Красивая кантилена темы, построена на плавных-распевных интонациях (в сопровождении кварто-квинтовых созвучий струнных). Она несколько напоминает сказовый стиль «Видений Иоанна Грозного», а в своей основе восходит к интонациям лирического мелоса оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова (5-й такт после цифры 171).

В дальнейшем развитие образа Лира идет по нарастающей. В сцене с Эдгаром речь короля, постигшего обнаженную природу настоящего человека и срывающего с себя одежды, чтобы сбросить всю мишуру внешнего мира и обрести внутреннюю духовную свободу, вновь становится более прерывистой и экспрессивной. Сцена завершается возгласами «Долой, долой с себя все лишнее!» (2-й такт до цифры 176), сменяемым мощным звучанием лейтмотива Лира у меди. Кульминационным и смыслозначимым в динамике развития его образа является монолог в сцене с Шутом и Глостером (цифра 178) «Нет в мире виноватых...». Композитор ставит здесь ремарку *misterioso*, что соответствует внутренней, глубокой отрешенности героя, погруженного в свои, полные метафорической символики размышления о пороках настоящего мира. Мелодия монолога сдержано-проста и сурова. Она основана на долгом длящемся, почти безцезурном развитии, на очень скупом, лаконичном инструментальном фоне септима и нон у меди и отдельных реплик фагота. Внезапным лирическим *lamento* звучит речь Лира в следующем эпизоде, обращенном к Глостеру: «При условии, что оплачешь мою судьбу, возьми мои глаза» (с 3-го такта после цифры 179). Здесь звучит певуче-выразительная мелодия с жалобными триольно-ниспадающими плагальными секвенциями (на фоне педалей низких струнных в *e-moll*). Эта тема по своему интонационному и гармоническому развитию очень напоминает лирическую тему Офелии из оперы Слонимского «Гамлет», что, думается, неслучайно, так как и Лир, как Офелия, постепенно впадает в состояние безумия, которое выводит его как бы в другое измерение, на уровень выс-

ших прозрений и пророчеств: «В слезах явились мы на свет. Мы плакали, пришедши в мир на это представление с шутами...» (цифра 180). Сцена завершается колкими, шутовскими репликами самого Лира, переходящими в агрессивные крики «Врасплох! И резать, бить без сожаленья!». Они предвосхищают сцену воображаемого суда над своими обидчиками (цифра 184), переходящую в большой кульминационный ансамбль (квартет – Лир, Шут, Эдгар, Глостер). В этой сцене, основанной на резких контрастах, тематизм в ряде эпизодов, насыщен мелодически распевной декламацией. Такова в частности, тема Лира «Да будет так. Я буду их судить...». В ее основе лежат фанфарные повелительные интонации (вокальная мелодия звучит в унисон с аккордовым ансамблем струнных). Мелодическая простота и бесхитростность присуща песенке Эдгара «Опустите глаза на суде, сударыня», фольклорная по своим истокам (цифра 185). Основная тема ансамбля опирается на каноническое сплетение голосов. Ее отличает вокальная распевность, которая в самом конце переходит к более яростным возгласам: «Подкуплен суд! Зачем судья лукавый, ты дал им улизнуть!» (4-й такт после цифры 188).

В третьем акте проникновенна и сильна по эмоциональному воздействию сцена Лира с Корделией (во французском лагере) (цифры 203–207). Диалог отца с дочерью построен на теплых и нежных интонациях, как в вокальных партиях, так и в оркестре. Во вступлении на тему Корделии из первого акта (цифра 203) арфообразные восхождения альты (в объеме квинты и септимы) подхватываются щемящей, словно повисающей над бездной секундовой интонацией скрипки, переводящей развитие в строгий хорал. Эти секундовые попевки пронизывают всю сцену. Партия Лира, раскаивающегося в своих прегрешениях перед Корделией, насыщена мелодическими триольными опеваниями и интонационно объемными распевами (в диапазоне септимы и сексты). Кульминационным в этой сцене является ариозо-мольба Лира о прощении «Это я перед тобой стоять обязан на коленях. Прости меня» (цифра 206). В ней сосредоточена чистейшая монодия, тема голоса дублируется унисоном струнных. В отдельных интонациях Лира и Корделии этой сцены прослушивается ее близость к стилистике партии Любаши в сцене с Грязным (первый акт оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста»). Совершенно изумительно по музыке ариозо Лира «о птицах» (перед заточением): «Пускай нас уведут скорей в темницу. Там мы, как птицы в клетке, будем петь...». Слово имитируя щебет птиц и трепет крыльев, звучит в этом ариозо сопровождение вибрирующих пассажей челесты (на кварто-квинтовых переборах). Между тем,

сама вокальная мелодия этого ариозо, в истоках своих восходит к традициям знаменного распева, духовного песнопения. Ее интонационная структура (в объеме кварты и терции) создает некоторую аллюзию с главной темой 1-й части Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова.

Потрясает в опере «Король Лир» финальная сцена, монолог-реквием Лира (над мертвой Корделией), строгая сдержанная мелодия которого, плавно устремленная к вершине (на фоне педалей струнных и арфы), передает состояние отрешенного оцепенения обезумевшего от горя отца («Она ушла навеки... Она мертвее праха...») (цифра 235). Вступительные триольные восхождения у гобоя – с секундовым отзвуком флейты (на теме Корделии) перекликаются со вступлением к сцене Лира с Корделией во французском лагере. В вокальной мелодии слышна типичная для русского романса секстовость, а опора ее на выдержанные созвучия (трезвучия без квинтового тона в *Ges-dur*) вызывают ассоциацию с барочным жанром пассакалии. Мелодии голоса вторят распевы флейты (цифра 236) и челесты (цифра 238). Заключительные реплики умирающего Лира становятся беспокойными и сбивчивыми («Мне больно... Пуговицу расстегните...»). Особый трагизм этой сцене придают аккорды смерти, которые звучат у меди, и резко, не единожды вторгаются в тихую звучность *dolcissimo*. Под занавес во всю мощь последний раз звучит у *tutti* оркестра жестко непреклонный лейтмотив Лира, который переходит в звон большого колокола.

Другим центром оперы, после Лира, безусловно, является Корделия. Ее образ создан Слонимским с глубокой теплотой, нежностью и человечностью. Он вполне соответствует характеристике, данной Корделии Свинбурном: «Есть в мире произведений Шекспира одно или два лица, для которых никакие слова недостаточны. Такое лицо – Корделия <...>. Место, отведенное для них в тайнике нашего сердца, непроницаемо для света и шума ежедневной жизни <...> Любовь, Смерть, воспоминание в молчании охраняют для нас некоторые любимые имена...»<sup>18</sup>.

Лейттебром Корделии Слонимский избрал арфу, сопровождающую проникновенные, мелодически очень красивые ариозные высказывания героини, в музыке которых особенно ощутима тонкая ренессансная стилистика, особая одухотворенность и чистота (некоторые моменты вокальной речи героини напоминают мелодику партии Марии Стюарт в его одноименной опере). Проанализируем эти ариозо более подробно.

Корделия впервые предстает в начале оперы, в сцене «дележа» наследства, где звучит ее распевная тема в волнообразных пассажах засурдиненного альтя, подхваченных секундовым

вздохом у скрипки (цифра 12). Когда в ответ на вопрос отца Корделия молчит, в оркестре вновь появляется эта тема, но уже в мрачно-зловещем тембре фагота и секундовом «вздохе» гобоя (цифра 13). Перед ответом: «Ничего» лейттема звучит еще более напряженно и нервно у виолончели и скрипки. В дальнейшем диалоге с Лиром, упрекающим Корделию, раздается ее ариозный строгий, мелодически-распевный ответ («К несчастью, не умею высказываться вслух...»). Вторичный ответ героини («Вы дали жизнь мне...») (цифра 16) построен в виде более развернутого высказывания, сопровождаемый колкими репетициями скрипки, альтя и виолончели (*pizzicato*), выдающими насмешливую, недовольную реакцию отца. Мелодия ариозо основана на квинтовых интонациях. Затаенную трепетность высказыванию придают фигурации кларнета на фоне гудящих квинт виолончели и контрабаса. Во втором разделе ариозо (цифра 17) речь Корделии становится более взволнованной, выразительно звучат «ландиниевские» опевания в словах «Часть нежности» или «Мужу передам». Очень выразительно и проникновенно другое ариозо Корделии в первом акте (после изгнания отцом), обращенное к сестрам: «Отцовские сокровища, в слезах иду от вас...» (цифра 29), которое сопровождается трепетными триолями и кварто-квинтовыми покачиваниями струнных. Мелодика его рождена ренессансными вокальными и оперными традициями XVI–XVII вв., она очень красива и одухотворенна.

Кульминацией в характеристике Корделии является ариозо с арфы, финале второго акта (цифра 190). Его открывает вступительная лейттема, на этот раз звучащая у виолончели, что придает музыке большую глубину и значительность. Триольное фигуративное сопровождение (в *B-dur*), на фоне квартовых и квинтовых созвучий, сам хрустальный тембр арфы придают высказыванию трепетную нежность и пронзающий щемящий лиризм. Красивая, пластичная, ритмически весьма прихотливая мелодия голоса (переменность с  $3/4$  на  $4/4$ ) основана на интонационной стилистике музыки Ренессанса, а также, как отмечалось, самого Слонимского, прекрасно владеющего этим стилем, апробированным им и в цикле «Песни трубадуров» (для сопрано, тенора, четырех блок-флейт и люти), и в операх «Мария Стюарт» и «Гамлет». Ярко написана кульминация ариозо, где одухотворенная тема звучит более восторженно и эмоционально открыто: «О силы чудотворные земли...» (цифра 192), завершаясь проведением у *tutti* оркестра.

Особое значение в опере, как и в трагедии Шекспира, имеет образ Шута, представляющий смеховую культуру средневековья и Ренессанса.

В его речах заключены особые метафорические смыслы. Для характеристики Шута Слонимский избрал более ясный, простой и доходчивый музыкальный язык. В его партии звучат остроумные, танцевально-пародийные песенки и живые насмешливые речевые реплики, обращенные то к королю, то к зрителям театра «Глобус», то к самому себе (своего рода «мысли вслух»). Такова, к примеру, песенка Шута в первом акте (в сцене с Лиром) «Кто дал тебе совет отдать свой край другим» (цифра 43), ее игриво-скерцозный инструментальный наигрыш звучит сначала у кларнета-пикколо, на фоне «приплясывающих» квинт у виолончели, а затем в напеве у голоса. В кульминации сцены речи Шута звучат уже как обличение, что подчеркивается и в вокальной партии, и во вкрадчивых репликах фэгота, чередующихся с гудящими квинтами струнных. Ироничным резюме песни стали кантиленно распетые слова «Они от радости завывали, а я от срамоты, что государь мой – простофиля и поступил в шуты» (цифра 50), сменяемые жестким маркированным утверждением: «Прожил жизнь, а глуп, как пень: корки нет про черный день» (цифра 51).

Для подчеркивания бытовой, условно «простонародной» атмосферы, характеризующей Шута, а также зрителей театра «Глобус», Слонимский избрал особый тембр аккордеона. Фоновые аккордеонные наигрыши-интермедии своей чистотой и какой-то «умудренной» мелодической ясностью, оттененной волыночными квинтами, выразительно контрастируют сюжетным перипетиям и столкновениям шекспировских страстей, выраженных психологически насыщенным разговорно-речевым интонированием и рельефным звучанием оркестра. Песенки Шута в первом акте постоянно как бы «перебивают» драматические сцены (к примеру, в сцене с Гонерильей, где Лир вынужден выслушивать ее упреки и грубые оскорбления), внося в действие некий метафоричный смысл, символизирующий народную мудрость и зоркость. Очень выразительна в этом ключе тема песенки «Отец в лохмотьях на детей наводит слепоту», написанная в духе народных шотландских песен и звучащая в сопровождении аккордеона (в сцене Лира с Реганой и Корнуэлем у Глостера (цифра 84)). Ее простой, незатейливо-простодушный мотив тонко передает глубинные философские смыслы трагедии Шекспира и образа Лира, оттененные взволнованными фигурациями струнных, которые выражают тревогу, отчаяние и биение сердца короля.

Большую роль играет Шут в сцене бури во втором акте. Его песня «Кто в брак вступает второпях...» (цифра 117) также в сопровождении аккордеона, как уже отмечалось, вносит неко-

торый разряжающий контраст в напряженный монолог Лира, в котором только крикливые вскрики духовых напоминают о буре в природе и в душе страдающего короля. После ухода Лира, у Шута на фоне пассажей челесты и струнных звучит грустная песенка «У кого ума крупица, тот снесет и дождь, и град...» (цифра 123). Ее сменяет простенький повторяющийся мотив в сопровождении аккордеона, полный иносказаний и насмешливых смыслов, присущих народному сознанию «Когда попов пахать заставят, трактирщик пива не разбавит...» (цифра 124). Далее на той же теме у аккордеона звучат реплики Шута, в ответ на комментарии Старика, похожего на Льва Толстого, «Шутки этого шута несмешные»: «А кто этот Шекспир, которому ты завидуешь еще больше, чем мне? Хотел бы я встретить этого шута, который не дает тебе покоя!». Эти речи звучат как намеки на культурную полемику Л. Н. Толстого с Шекспиром в его труде «О Шекспире и о драме» (1904). В дальнейшем развитии сценического действия во втором акте Шут играет активную роль в сцене «Суда Лира», ей предшествует его ироничная песенка «Полоумный это вот кто: кто верит в кротость волка...» (цифра 183). Его ядовитые реплики перебивают речи «сумасшедшего Тома» (Эдгара) и вплетаются в общий ансамбль участников «Суда». Заключает развитие образа Шута чисто разговорная сцена его со Стариком, похожим на Льва Толстого, в которой словно резюмируется трагизм как удивительно похожих судеб Лира и Толстого, так и судьбы самого Шута, разделившего горести финала жизни короля. Старик, похожий на Льва Толстого, задумчиво повторяет слова Лира из монолога «Нет в мире виноватых», запавшие в его душу, а Шут пророчески произносит: «Запомни, дяденька, эти слова... Будь же добрее к нам, беднякам, по-настоящему... Король завтра утром поужинает, а я лягу спать в полдень. Больше вы меня не увидите» (цифра 189). Образ Шута в опере является как бы оборотной стороной Лира, в то время как Лир становится также своего рода Шутом. Эта идея оборотничества («Король – Шут», «Шут – Король») была типична для карнавальной культуры средневековья и Ренессанса, а в XX в. получила новую реализацию в пьесе М. де Гельдероде «Шут и Король» и одноименной опере ученика С. Слонимского В. Кобекина.

Таким образом, анализ трех главных образов и их музыкальных характеристик позволяет сделать ряд выводов относительно мелодизма оперы «Король Лир» С. Слонимского.

Композитору удалось создать мелодизм нового типа, возрождающий *stile rappresentativo* старинного жанра *dramma per musica* в социокультурных условиях рубежа XX–XXI в. Этот

мелодизм основан, прежде всего, на интонационной ренессансно-барочной стилистике профессиональной музыки XVI–XVII вв., которая в переинтонированном современном мышлением композитора виде (без стилизации) вызывает аналогии с авангардными мелодическими открытиями в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, П. Хиндемита, А. Берга и т. д.

Другой исток мелодизма С. Слонимского в «Короле Лире» уводит к традициям народной песенно-танцевальной культуры средневековья и Ренессанса (английской, шотландской, итальянской) а также смеховой карнавальной культуры «обратности» (М. Бахтин). Причем, этот фольклорный тематический пласт устремлен одновременно к приемам бытовой массовой культуры XX в.

В опере «Король Лир» С. Слонимский по своему успешно реализовал те творческие намерения, которые собирался в XIX в. воплотить в жизнь великий Дж. Верди, мечтавший о создании оперы на этот шекспировский сюжет и создававший всю сложность такой идеи, требующей нового языка и нового мелодизма<sup>19</sup>.

Важно также подчеркнуть, что Сергей Слонимский как русский художник XXI в. в своей опере свободно и мастерски синтезировал европейские (профессиональные и народные) традиции Ренессанса и барокко, оперной культуры XIX и XX вв. с особенностями музыкальной культуры России (знаменный распев и средневековое многоголосие, речевая декламация М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, мелодизм С. Рахманинова и др.). Такой органичный музыкально-стилевой синтез, умноженный на хорошо узнаваемый индивидуальный авторский стиль, позволил композитору создать в опере «Король Лир» новую надбытовую декламацию и новую вокальную и инструментальную кантилену. С помощью такого типа мелодизма Слонимский расширил и заметно обогатил оперный жанр и художественно убедительно раскрыл универсальные культурные смыслы трагедии Шекспира, столь близкие русской душе. В результате – выдающийся мастер современности создал уникальное творение, которое стало ярким и неординарным явлением российского музыкального театра.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Милка А. Сергей Слонимский: моногр. очерк. Л.: М.: Совет. композитор, 1976. 112 с.; Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. монография. Л.: Совет. композитор, 1991. 256 с.; Девятова О. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского: дис. ... д-ра культурологии. Екатеринбург, 2004. 470 с.; Гаврилова Л. Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского: парадигмы

метатекста. Красноярск, 2003. 258 с.; Сергей Слонимский-собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб.: Композитор СПб., 2015. 196 с.

<sup>2</sup> Марик В. Оперная концептосфера: на пути обобщения // Муз. образование и наука. 2015. № 2. С. 20–24; Ее же. Явления концепта и концептосферы в музыкальном искусстве: к проблеме вечного образа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2008. 24 с.

<sup>3</sup> Гаврилова Л., Ставская О. О жанровой специфике оперы С. Слонимского «Антигона» // Наука и современность: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., 5 июня 2015 г. Уфа: Аэтерна, 2015. С. 125–128.

<sup>4</sup> Черноморская С. Новая античность Сергея Слонимского: ораториальная опера «Антигона» // Муз. акад. 2008. № 3. С. 104–111; Ее же. Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х гг.: эстетика, стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 24 с.

<sup>5</sup> Игнатова М. История и миф в операх С. Слонимского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2011. 24 с.

<sup>6</sup> 28 октября 2016 г. состоялась петербургская премьера оперы «Король Лир» в Эрмитажном театре, которая имела большой успех. Спектакль был поставлен силами студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и студентов и магистрантов Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (музыкальный руководитель и дирижер А. Васильев, творческий руководитель С. Гаудасинский, режиссер А. Вольховский). В главной роли выступил Денис Седов.

<sup>7</sup> Корябин И. В интеллектуальных степях Шекспира: мировая премьера «Короля Лира» С. Слонимского. URL: <http://belkanto.ru> (дата обращения: 29. 06. 2017).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Слонимский С. Интервью Я. Тимофееву: «Предательство даже самых близких людей зачастую возводится в доблесть» // Молодые российские композиторы. 2016. 12 июня. URL: <http://meloman.ru> (дата обращения: 29. 06. 2017).

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Слонимский С. Интервью В. Ойвину: «Судьба поддерживает мои оперы как старое вино». URL: <http://classicalmusicnews.ru> (дата обращения: 29. 06. 2017).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Слонимский С. Интервью Я. Тимофееву.

<sup>17</sup> Здесь и далее цифры приводятся по клавиру: Слонимский С. Король Лир: *dramma per musica* по трагедии У. Шекспира в переводе Б. Пастернака / либр. С. Слонимского. СПб.: Композитор СПб., 2010.

<sup>18</sup> Цит. по: Толстой Л. О Шекспире и о драме // Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 260.

<sup>19</sup> См.: Богоявленский С. Верди и Шекспир // Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX в. Л.: Музыка, 1986. С. 105–140.