



УДК 78.071.1(476)“19”Смольскі + 785.11(476) + 78.072: 785.11(476)

Лузько Л. А.

СИМФОНИИ Д. СМОЛЬСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА



Лузько Людмила Анатольевна – преподаватель учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

Аннотация. Статья посвящена контекстуальному исследованию симфонического творчества Д. Смольского в русле характерных тенденций современного национального симфонического процесса. Симфонии композитора рассматриваются с позиций жанрового обновления и взаимодействия, отражения национальной специфики, образно-содержательных координат. Подробно анализируются стилевые особенности симфоний.

Авторское творчество немислимо вне контекста эпохи, социально-политической картины, национальной культуры и духовно-мировоззренческих ориентиров общества. Композитор, являясь современником сложных, разноуровневых процессов социума, неотъемлемо включен во всеобщий процесс многоаспектного отражения времени с индивидуальной координацией объективного и субъективного начал в своем творческом выражении. Композиторское творчество, как и другие виды художественной деятельности, является репрезентантом существующего этапа развития культуры.

Белорусская музыка прошла в своем становлении несколько историко-стилевых периодов. Сложность и многогранность их художественных характеристик отражена в различных периодизациях отечествен-

ных музыковедов¹. При некоторых хронологических разночтениях, вызванных естественными причинами временной разницы между периодизациями и переосмыслением процессов XX в. сегодняшними исследователями, авторы едины во мнении относительно наступления современного этапа культурного становления.

Учитывая качественные изменения, происходив-

¹ Одна из первых периодизаций белорусской музыки XX в. была предложена А. Друктом [7]. Хронология развития национальных жанров представлена в коллективном труде «Гісторыя беларускай савецкай музыкі» [6]. Современная характеристика этапов белорусской музыки, в том числе жанра симфонии, отражена в исследованиях В. Антоневиц [2; 3] и Л. Волковой [4; 5].

шие в музыкальном мышлении, поворотные моменты в развитии стилевых процессов и многие другие факторы, музыковеды завершают «действие» процессов XX в. началом 1990-х гг. С этого времени, отражающего также кардинальную смену историко-политической ситуации (распад Советского Союза, провозглашение независимости Республики Беларусь), можно говорить о наступлении нового периода в развитии национальной музыкальной культуры.

В. Антоневиц отмечает, что белорусская музыка в 1990-е гг. переживает «ломку стереотипов» [2, с. 234], которая непосредственно отразилась в разных жанрах академического направления. Симфония, в силу своей имманентной жанровой предрасположенности к глубинной аналитике и философичной диалектике высказывания, стала одним из жанров, наиболее очевидно отразившим многосложный образ стилевой и эпохальной перемены.

В жанре симфонии с 1990-х г. по настоящее время работают С. Бельтюков, В. Войтик, В. Дорохин, О. Елисеенков, В. Кондрусевич, В. Копытько, В. Корольчук, В. Кузнецов, А. Литвиновский, А. Мдивани, Е. Поплавский, Ф. Пыталев, Д. Смольский, О. Сонин, К. Тесаков, О. Ходоско и др.² В опусах названных композиторов активизируются поиски новых путей творческой апробации жанра, существенно обновляется образно-тематический спектр и стилевая гамма, расширяются границы музыкального языка.

На 1990-е гг. приходится расцвет симфонического творчества Дмитрия Смольского. В последнее десятилетие XX в. появляются опусы, репрезентирующие индивидуальные черты симфонизма композитора, отражающие особенности его творческого *credo*, специфику проблематики и средств ее выражения. В то же время в рамках устоявшейся ценностно-мировоззренческой и музыкально-языковой системы продолжают активные поиски в области жанра, которые приводят к художественно убедительным результатам: Восьмая симфония (1992) на стихи И. Бродского; Девятая симфония с солирующей электрогитарой (1994) – первый в белорусской симфонии синтез академической и рок-музыки; Десятая симфония «Десять откровений для альты и симфонического оркестра» (1999) – уникальный в содержательном и композиционно-драматургическом отношении опус-«откровение» на рубеже тысячелетий; Одиннадцатая симфония (2003), посвященная России; камерная исповедальная Двенадцатая симфония (2006); автобиографическая Тринадцатая симфония (2007); Четырнадцатая (2010), представляющая обобщенную биографию творческой личности, и Пятнадцатая (2012) – «биография» страны сложного переходного этапа от советской к постсоветской эпохе.

² В начале 1990-х гг. в жанре симфонии еще работают Е. Глебов и Г. Вагнер. Однако произведения данных композиторов не рассматриваются нами при характеристике современного этапа развития симфонии, поскольку их творческое мировоззрение сформировалось ранее, в 1960–80-е гг.

Исследуя пути развития белорусской музыки XX в., А. Друкт вводит понятие «национальный композиторский процесс» [7, с. 11], включающее в себя константы, определяющие типологические черты отечественного искусства: 1) *национальный* (функционирующий в контексте этнической общности, национальной культуры); 2) *процесс* (логика исторического развития, движение как развитие); 3) *композиторский процесс* («понятие, абстрагирующее логику исторического развития от бесконечного разнообразия ее конкретных проявлений в творчестве тех или иных композиторов» [7, с. 11]). Неотъемлемую роль в формировании национального композиторского процесса играет *индивидуальное композиторское творчество* – «единица композиторского процесса, его реальный факт, вместе с тем оно – материализация одного из звеньев непрерывной деятельности общественного художественного сознания, частное выражение его определенного исторического состояния» [7, с. 11].

Среди многообразных системообразующих тенденций в белорусской музыке XX в. особое место занимает активное развитие жанра симфонии в творчестве отечественных композиторов. Во второй половине XX – начале XXI вв. симфония приобретает особую динамику разноаспектного содержательно-концептуального, стилистического, композиционно-драматургического и музыкально-языкового действия. Жанровая интенсификация в творчестве композиторов рубежа веков позволяет говорить феномене *современного национального симфонического процесса*.

Понятие «национальный симфонический процесс» мы рассматриваем как неотъемлемую составную часть национального композиторского процесса. Говорить об устойчивости явления симфонического процесса позволяют несколько факторов: 1) жанр симфонии с момента своего возникновения и кристаллизации активно «включается» в контекст белорусской музыкальной культуры на всех этапах ее развития; 2) в симфонии отразились поворотные этапы историко-политического и культурного процессов, смены мировоззрения и духовных ориентиров; 3) ментальная предрасположенность к жанру (стремление к философичности и отражению картины мира) и раскрытие национальной характерности через него (посредством избираемой тематики, способов ее воплощения и т. д.); 4) обращение к симфонии в творчестве большинства современных отечественных композиторов вследствие ее неисчерпаемых выразительных и изобразительных возможностей.

Близким по содержанию предлагаемому понятию является дефиниция «национальная симфоническая традиция», фигурирующая в исследовательской литературе. Однако слово «процесс», на наш взгляд, более точно отражает историческую континуальность, динамику и продолжающуюся, развивающуюся направленность симфонического творчества белорусских композиторов.

Современный национальный симфонический процесс характеризуется рядом специфических признаков и принципов.

Белорусская симфония отразила множественность и разнонаправленность художественно-эстетических поисков творческого выражения, присутствующих в русском и европейском симфонизме рубежа XX–XXI вв. В ней также устойчива тенденция к разностороннему расширению границ жанра. Однако, как отмечает Л. Волкова, отличительной чертой белорусской симфонии является тот факт, что она «преобразуется в направлении индивидуализации и обновления жанрового канона изнутри, как правило, не отвергая типологические основы жанра либо частично отказываясь от них» [5, с. 12–13].

Современный национальный симфонизм также характеризуется возрастающей *индивидуализацией* музыкальных концепций. Если в первой половине XX в. симфоническая музыка развивалась в русле определенной идеологической установки и общего стиливого направления, ориентиров на русскую музыку и т. д., то ближе к концу века все отчетливее проявляют себя индивидуально-личностные, единичные в своем роде образцы творческой интерпретации жанра. В то же время в каждом произведении существует тонкий баланс между «соотношением типизированного и индивидуализированного уровней жанра» [5, с. 5].

Это соотношение очевидно на *образно-содержательном* уровне произведений. Так, для национального симфонизма характерна социальная значимость тематики, обращение к масштабным общезначимым идеям, духовно-этическая направленность и отражение нравственных конфликтов и коллизий [5, с. 28]. Однако ракурс, смысловые акценты и способы воплощения этих идей различны. Композиторы стремятся к отражению картины мира сквозь призму личностного восприятия. Волкова отмечает, что своеобразной приметой времени стал философски-аналитический метод раскрытия замыслов [там же].

Центральной для большинства композиторов стала тема «Личность и Время» – отражение сложного внутреннего мира человека, пытающегося осмыслить коллизии и противоречия современности. Философская направленность тематики инициировала лирико-драматический и лирико-философский типы симфонизма с большой ролью монологического высказывания, «авторского слова», «речи от автора» [5, с. 33]. Антонович отмечает, что усиление лирико-драматического аспекта в конце XX в. – «свойство, соответствующее белорусской ментальности, этноспецифическим эмоциональным характеристикам» [2, с. 211].

Вследствие возрастающего личностного аспекта в симфониях усиливается *параметр экспрессии*. Вместе с тем напряженный эмоциональный тонус течения музыки сочетается с высокой интеллектуальностью. Интроспективно-интеллектуальная лирика представлена в большинстве современных опусов.

Для Смольского тема «Личность и Время» стала основополагающей в симфоническом творчестве. Она включает в себя множество аспектов и дополнительных внутренних смыслов, отраженных

сквозь призму дихотомий – Жизнь и Смерть, Добро и Зло, Вечное и Временное, Личность и Безличие, Искусство и Банальность.

Симфонии Смольского обладают особым качеством *исповедальности*. В его опусах обостренно передается отношение автора к поднятым проблемам, ощутимо его непосредственное участие и истовый, лирико-экспрессивный голос в контексте происходящих событий. Композитор открыт своему слушателю и посвящает его в свои переживания. Такова Тринадцатая симфония, написанная в тяжелый период болезни. Лейттемы автора, сына Виктора, темы риторического вопроса, смерти и восхождения – опорные музыкально-смысловые ориентиры этой автобиографической композиции. Кульминацией авторских откровений «о времени и о себе» стала Десятая симфония «Десять откровений для альты и симфонического оркестра».

Смольский – композитор-философ лирико-трагедийного плана. Его концепции в большинстве своем – это *симфонии-драмы* и *симфонии-трагедии*. Однако трагедийность в его произведениях не становится всеобъемлющим и подавляющим фактором. Феномен симфоний Смольского – «коды-вознесения» (Р. Аладова) – катарсис и всегда даруемое ощущение надежды.

Одно из ключевых мест в образно-содержательном отношении в современной белорусской симфонии занимает *национально-историческая тематика*. Композиторы обращаются к образам и событиям далекого прошлого, воплощают животрепещущие события военного и послевоенного времени. Отражение белорусской ментальности сквозь призму национального историзма характерно для творчества А. Мдивани (Шестая симфония «Полоцкие письма»), В. Дорохина (Третья симфония «Франциск Скорина: жизнь и бессмертие»). Военная тематика, широко представленная в произведениях 1950–70-х гг., в последующие десятилетия расширяет свои границы, совмещаясь с общей темой ценности мира, его сохранения на земле. Композиторы акцентируют внимание также на драматических и трагических событиях истории XX в. (Восьмая симфония «Памяти жертв сталинских репрессий») и Десятая симфония «Черная быль» Ф. Пыгалова).

Для Смольского национальная история неотъемлемо связана с драматическими переломами в истории России XX в. Обладая обостренной социальной отзывчивостью, композитор затрагивает наиболее важные, переломные этапы в судьбе большой и некогда единой державы – Советского Союза (Пятнадцатая симфония), раскрывает острые социально-исторические проблемы в судьбе России (Одиннадцатая симфония).

Одним из специфических признаков белорусской симфонии рубежа XX–XXI вв. является разнообразие ее *жанровых модификаций*. Оно вызвано различными причинами. Не затрагивая индивидуальных стиливых и содержательных предпосылок к жанровому видоизменению в каждой отдельной композиции

и в контексте творческих позиций авторов, отметим общие для национального симфонизма тенденции в данной области.

Процесс расширения жанровых границ происходит как в русле взаимодействия с другими жанрами, так и в соприкосновении с различными видами искусства. Вследствие жанровой интеграции, тенденции к которой в белорусской музыке начались еще в середине XX в., активно развиваются такие разновидности симфонии, как *камерная, концертная, одночастная поэзная, вокальная*. В каждом опусе степень вариативности первичных и вторичных (воздействующих) жанровых признаков индивидуальна. Образцы концертных и камерных симфоний представлены в творчестве В. Войтика, В. Копытько, О. Елисеенкова, В. Кузнецова. Вокальная линия симфоний обширно представлена в произведениях С. Бельтюкова, В. Войтика, А. Мдивани, О. Ходоско. Одночастные симфонии поэзного склада нашли свое отражение в творчестве Ф. Пыталева.

Смольский инвенторски подходит к исторически апробированным жанровым вариантам симфонии – большой, концертной, камерной, индивидуализируя временной (лаконичность больших симфоний и лирическая «многословность» камерных) и пространственный (тенденция к камернизации оркестра в поздних опусах) параметры жанра. В концертных Третьей, Четвертой, Девятой, Десятой симфониях композитор экспериментирует с тембрами (в Девятой вводит новый для белорусской симфонии тембр электрогитары), техническими возможностями солирующих инструментов, структурой цикла и количеством его частей (от одной до десяти). Принципы концертности проявляют себя в функциональном разделении солиста и оркестра, соревновательном аспекте, специфике тематического материала (двигательно-моторное начало), а также особенностях композиции (наличие двойной экспозиции в сонатной форме, развернутые сольные каденции). В одночастных Третьей и Четвертой симфониях заметно влияние принципов поэжности. Концентрация художественного времени-пространства как одна из ведущих тенденций в музыке второй половины XX – начала XXI вв. определила основные координаты камерных Пятой и Двенадцатой симфоний, «Октафонии». В рамках характерных условий камерности жанра заметно влияние эстетики авангарда (рационализм, конструктивизм) и стилистики неоклассицизма (риторика барокко, структурная и фактурная ясность классицизма, интонационно-тематическая апелляция к лексике XVII–XVIII вв).

Плодотворное влияние на белорусскую симфонию оказали и другие виды искусства, прежде всего хореография (танец), литература, драматический театр и кино. Ярким образцом хореографической симфонии стала «Шагренъ» А. Мдивани. Воздействие литературы сказалось прежде всего на достаточном количестве программных симфоний, где, помимо обобщенной сюжетки, композиторы привлекают фрагменты из прозаического и поэтического насле-

дия. Показательными в этом отношении являются симфонии А. Мдивани («Полоцкие письма» с включением текстов из древнерусской литературы), Д. Смольского (Восьмая симфония на стихи И. Бродского, Одиннадцатая симфония, в качестве эпиграфа к которой взяты строки Ф. Тютчева).

Влияние драматического театра и кино находит свое преломление в области композиционно-драматургической организации симфоний. Черты театрализации заметны в симфонии Мдивани «Шагренъ». Киноискусство привлекательно прежде всего приемами монтажа, кадрирования, «наплывов», сопоставления общего и крупного планов в сюжетном развитии. Для Смольского методы киноискусства и специфические элементы драматического театра оказываются привычными и естественными (композитор активно работал в жанрах театральной и киномузыки в 1970–80-е гг.). Органичность их включения в звуковую материю произведений объясняется также склонностью творческого мышления композитора к многополярности и тонкому соотношению общего и частного в симфоническом развитии.

Расширению границ жанра способствуют и некоторые свойства художественного мышления. Наиболее специфическим среди них, ставшим в определенной степени тенденциозным в белорусской симфонии рассматриваемого периода, является *медитативность*. Симфонические «медитации» представили В. Кузнецов («Тень стекла»), Е. Дегтярик («Акварели»). Медитативность характерна для симфонического мышления Мдивани. Ее специфические качества нашли свое выражение и в Пятой симфонии Смольского. Проявления медитативности в белорусской симфонии неслучайны и отражают ментальную склонность к глубокому раздумью, мыслительной созидательности.

Вышеназванные внешние и внутренние жанровые видоизменения, неизбежные в историко-культурной перспективе, коррелируются с условиями *национального* симфонического стиля. Для него, помимо определенных образно-тематических решений и композиционно-драматургических координат, описанных выше, характерно также семантическое, интонационно-ритмическое и тембровое воздействие фольклорных элементов. Если в первой половине XX в. композиторы непосредственно обращались к сюжетике и цитатам народной музыки, то в исследуемый период типичной чертой становятся «опосредованные фольклорные заимствования» [2, с. 236].

Характерной особенностью симфоний становится стилиевой плюрализм. Его действие очевидно в привлечении техники полистилистики и расширяется вплоть до «концепционной плюралистичности стиля» [5, с. 26] в симфониях Кузнецова и Смольского.

Остановимся на основных координатах стиля симфоний Смольского. Декларируя себя как представителя авангардной культуры в 1960-е гг. («Октафония»), в 1980-е гг. композитор постепенно меняет стилиевые приоритеты в пользу «умеренной» [9, с. 97] музыкальной лексики с включением совре-

менных средств гармонии, тональной организации, применением выразительных возможностей техник композиции.

Феномен симфонического письма Смольского – в диалоге культур прошлого и современности, выраженном как на образно-семантическом, так и на синтаксическом, музыкально-языковом уровнях. В музыке композитора органично сочетаются лучшие достижения великих мастеров с авторскими находками, индивидуальной манерой инструментального раскрытия проблематики, идей и образов. В контексте многоуровневых влияний рельефнее очерчивается его индивидуальная позиция в искусстве.

Корни симфонизма Смольского – в музыке Л. Бетховена и Д. Шостаковича, композиторов, с которыми он ощущает особое духовное родство. Линия бетховенского симфонизма прослеживается в самом понимании концептуальности жанра, в гражданственном пафосе, а также в индивидуальном преломлении драматической оппозиции «герой – судьба». В некоторых симфониях отчетливо прослеживается идея движения «от мрака к свету», реализованная в общем тональном плане, тематической и тембровой драматургии. С Бетховеном сближает лапидарность и рельефность тематизма, присущая героико-драматическим образам борьбы и восхождения.

С Д. Шостаковичем – «благородным философом», как назвал его однажды Смольский, – композитора роднит понимание социальной сущности и роли симфонии. Отсюда – масштабы затрагиваемых проблем и векторная направленность жанра в сторону симфонии-драмы, симфонии-трагедии. Трагедия времени, «вопиющая» социально-культурная ситуация воспринимаются и переживаются как личная боль автора. Сходство с Шостаковичем возникает и в «идее неотторжимости прошлого, истории народа от его настоящего», в показе образа народа «в диалектической сложности, во внутреннем борении» [10, с. 30] (Одиннадцатая, Пятнадцатая симфонии), истоки чего – в музыке М. Мусоргского.

Параллели с великим симфонистом прослеживаются и на других уровнях. На уровне драматургии они ощутимы в этапном становлении образа через страдания. Темпо-жанровая структура цикла с начальными сонатными анданте (адажио), злыми скерцо, проникновенной лирикой и трагедийно-катарсическими финалами также наследует традиции Шостаковича. Важное место в симфониях Смольского занимает принцип «обобщения через жанр» (А. Альшванг) – особый выразительный прием русского композитора. Привлекательные жанры (марш, пассакалия, скерцо, хорал) призваны наиболее эффективно выразить образно-содержательную, глубинную направленность симфонического действия. Для характеристики образов зла композитор обращается к «низким» жанрам и приему разоблачительного гротеска, что имеет точки соприкосновения с музыкой Г. Малера.

Симфонические опусы Смольского тесно связаны с традициями русского симфонизма. Лирическая щемлящая острота мироощущения и фатальная трагедий-

ность роднят их с музыкой П. Чайковского. С творчеством русского классика сближает и протяженный песенный тематизм, который в душевно открытых, «болевых точках» звучания претворяется в цитаты из его произведений (Четырнадцатая симфония).

Идея «вселенскости», соборности как русская ментальная идея роднит сочинения Смольского с музыкой С. Рахманинова. И особенно очевидным параллелизмом, проникающим в музыкальную ткань на глубинном уровне, является *колокольность*. У Смольского она трактуется в более сумрачном ключе. Его колокола – это образ предрешения и свершения. Это набат, молебен и траур. В этих колоколах есть переключки и с погребальными колоколами «Бориса Годунова» М. Мусоргского.

Концертные симфонии Смольского наследуют некоторые приемы «игры» с материалом, присущие творческому методу С. Прокофьева, – техническую изобретательность, яркую тематическую контрастность. Классицистские аллюзии в Третьей, Седьмой симфониях отсылают к идее неоклассицизма Прокофьева.

Стилевую сферу влияния расширяет *медитативность*, идущая от симфонизма В. Сильвестрова, Г. Канчели³, А. Тертеряна. Лирические «медитации» побочных тем оттеняют конфликт и «выдерживают» время для размышления. Кульминацией медитативности стала камерная Пятая симфония.

Творчество Смольского тесно связано с национальной культурой. Эталоном для него в симфоническом жанре являются Е. Глебов и Л. Абелиович. И прежде всего – глебовская смелость органичного инкрустирования джазовых элементов в симфоническую партитуру, красота и свежесть гармонии и оркестровки. Интеллектуальная работа мысли, психологическая тонкость интонационного движения и «оминовенность» гармонии сближают с письмом Л. Абелиовича.

Говоря о национальных источниках вдохновения, нельзя не упомянуть дружбу композитора с В. Короткевичем. Плодотворность этого литературно-музыкального тандема наиболее очевидно отразилась в опере «Седая легенда». Однако образы белорусской ментальности, убедительно раскрытые и отображенные в романах и повестях Короткевича, какой-то незримой нитью присутствуют в глубинном семантическом слое симфоний композитора.

Неотъемлемой составляющей стилевой системы Смольского является метод *полистилистики*. Связь с музыкой прошлого является для композитора сознательной эстетической установкой, дающей возможность при обращении к выработанным временем интонационно-смысловым единицам, ставшим определенными музыкально-семантическими «кодами», глубже и явственнее раскрыть образное содержание симфоний. Основу метода составляет коллажная тех-

³ Интересным фактом из биографии Смольского является многолетняя дружба с Г. Канчели. Однако на вопрос о возможном взаимовлиянии творчества Смольский ответил: «У нас разные пути в искусстве» (из личной беседы с автором статьи).

ника – инкрустирование в авторский материал фрагментов из музыки великих классиков. Цитаты играют роль метафор, помогающих слуху прочесть авторский замысел. Композитор не ставит остро вопрос оригинальности средств, для него первоочередное значение имеет максимально убедительная передача идеи, эмоционального переживания.

Особое место в музыкальной ткани симфоний занимают цитаты из музыки Л. Бетховена. Концептуально и убедительно запечатленный Бетховеном образ судьбы (Пятая симфония, «Патетическая соната») метафорически звучит в поворотных моментах формы Третьей, Девятой и Двенадцатой симфоний Смольского. Бетховенский образ мужественной стойкости духа (Allegro из Седьмой симфонии) «уравновешивает» эмоционально-драматическое звучание Восьмой симфонии. Стремительные пассажи финала «Лунной сонаты» в Третьей симфонии воспринимаются как экспрессивное стремление к мечте, светлому идеалу. Композитор также апеллирует к музыке П. Чайковского (интонации арии Ленского из оперы «Евгений Онегин», тема из «Щелкунчика» в Четырнадцатой симфонии) и С. Прокофьева (темы Джульетты и танца рыцарей из балета «Ромео и Джульетта» в Третьей и Седьмой симфониях).

Метафорическим смыслом обладают темы из музыки барокко. Кульминация Девятой симфонии ознаменована «темой креста» из до-диез-минорной фуги И. С. Баха, величавый характер второй части Двенадцатой симфонии подчеркнут введением мотивов «золотой секвенции» из Пассакалии соль минор Г. Ф. Генделя. Трагическим образом-символом является средневековая секвенция «Dies irae», пронизывающая партитуры Девятой и Тринадцатой симфоний с элементами рок-музыки.

Помимо прямых цитат, музыкальная ткань произведений включает *стилевые аллюзии*, которые органично сочетаются с авторским материалом. Так, хрупкий внутренний мир Художника в Третьей симфонии показан сквозь призму аллюзий на ранний классицизм.

Органичное сочетание авторской музыки с заимствованной – уникальное свойство, которое, как отметила Е. Лисова, образует *моностилистику* симфоний Смольского. Для нее характерно «“волшебство” взаимопревращения “двух музык”, их плавного и постепенного взаимовырастания одной из другой» [8, с. 9].

Стилевую картину дополняют «цитируемые» жанры. Среди них особое место занимает *хорал* как воплощение возвышенной сосредоточенности, скорби, покаяния. Амплитуда его семантического действия широка: от интонаций «Господи, помилуй» в Одиннадцатой симфонии к торжественному гимническому звучанию в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях. Не меньшее значение придается *маршу*, динамика содержательного импульса которого простирается от траурности (шестье), через категорическую императивность отрицательных сил и гротескность к утвердительно-победному звучанию. В жанровой сфере марша зачастую оказываются интонационные символы *набата* и *фанфары*.

Особым выразительным смыслом обладает *скерцо*, трактуемое в симфониях в двух ракурсах – легкой изящной скерцозности и злой, наступательно-агрессивной силы, имеющей своим прообразом скерцо Шостаковича. Лирические образы иногда передаются через метафору *вальса* – хрупкую, мечтательную, иллюзорную вальсовость. Образы внутренней пустоты и внешней чувственности характеризуются посредством привлечения жанровой атрибутики «легких» вальсов масс-культуры и *танго*. Глубинное ментальное значение в музыкальной ткани симфоний имеют черты *знаменного пения* и жанры национального *фольклора* – протяжная (интонации плача), жнивная, колыбельная, инструментальный наигрыш.

Взаимопритяжение и взаимоотталкивание полярных культурных пространств отражено активным привлечением в академическую звуковую среду стилистических элементов *джаза* и *рок-музыки* с их характерной атрибутикой и исполнительскими приемами.

Звуковое пространство симфоний композитора обладает особой степенью семантической и эмоционально-выразительной интенсивности. Семантически его интонации, мотивы, ритмы, жанры, тембр⁴.

Музыкальный язык симфоний чрезвычайно богат и разнообразен и включает в себя интонации, которые в симфоническом творчестве композитора приобрели значение *интонаций-символов*. Первостепенное значение среди них занимает малосекундовая интонация, включающая в себя широкий спектр значений – вздоха, мольбы, плача-причета, сдержанной речитации. «Апогеем секунды» стала Одиннадцатая симфония, практически вся звуковая ткань которой соткана из этой интонации. Секундовой «версией» является нона – интонация риторического вопроса в Тринадцатой симфонии. Большое выразительное значение имеет секундовое обращение – экспрессивная септима. Она приобретает значения вопроса, напряженного ожидания и императива (образ хлыста во второй части Восьмой симфонии). Проникновенные лирические темы «сотканы» из интонаций сексты, иногда приобретающей «вопрошающий» характер (Седьмая симфония). Антиподами им становятся напряженные тритоновые интонации (Четвертая, Девятая, Десятая симфонии).

Интонационно-тематическая выразительность подчеркивается контекстом тонально-ладовой организации. Находки и эксперименты в данной области используются композитором точно и целенаправленно. Элементы сериальности и сонористики, акцентированные в «Октафонии», в последующих его симфониях применяются сдержанно, умеренно и включаются в расширенную ладовую систему⁵. Ладовое наклонение симфоний тяготеет к минору с понижающей альтерацией (в этом он является продолжателем линии

⁴ Е. Лисова говорит о «тотальной семантизации» музыкальной ткани симфоний Смольского [8, с. 9].

⁵ Увлечение Смольского современными техниками письма наиболее очевидно продолжилось в камерной инструментальной музыке, где композитор «играет» графикой звуковой серии или колоритом сонорного комплекса.

Шостаковича, в белорусской музыке – Абелиовича).

Высокой степенью семантизации обладают тематическая и тембровая драматургия симфоний. Основу тематической драматургии составляет противопоставление жестких («сгущенных») аккордовых пластов (сферы негативных образов) и «прозрачного» соло на фоне «разреженной» фактуры, поддержанного несколькими тембрально сходными инструментами.

Тембровая драматургия, поддерживая тематическую, также основана на противопоставлениях хоральной «соборности» струнных («квартетность» Шостаковича) и «ревушего» глассандо медных духовых (чаще – валторн), элегической кантилены деревянных духовых, монологических (речитативных) соло альты и безапелляционной ритмики ударных, «иллюзорности» вибратона и «вселенской» колокольности.

Национальные черты в музыкальной ткани симфоний Смольского проступают на глубинном, онтологическом уровне. В симфониях нет прямых цитат, отсылающих к народным истокам. Ассоциативность проявляется в виде органично вплетенных в музыкальную ткань *ментальных звуковых кодов* – малосекундовой интонации (архетип плача в жнивных и протяжных песнях), интонаций валторнового зова (по наблюдению Р. Аладовой, они являются отражением архетипа белорусской охоты [1, с. 45]). Национальную окрашенность тематизму придают солирующие тембры: тоскливый наигрыш английского рожка в Шестой симфонии, лирическая задумчивость альтовой флейты и «причитания» гобоя в Седьмой симфонии. Дополняют ассоциативную палитру жанровые истоки тематизма: жнивная в Десятой симфонии,

протяжная в Седьмой, колыбельная в Восьмой, инструментальный наигрыш (Вторая, Седьмая, Десятая симфонии). Тонким, но точным штрихом, характеризующим специфику белорусской ментальности, является тот факт, что образы зла и агрессии в симфониях приходят *извне*, не являясь внутренней эманацией положительных образов, как, например, в некоторых симфониях Г. Берлиоза, Г. Малера, Д. Шостаковича.

Высокая степень интенсивности семантизации звукового пространства симфоний удивительным образом сочетается с демократичностью – «читаемостью» интонационных смыслов широким кругом слушателей. В этом сочетании – уникальность симфонического письма композитора, «спасение искусства от “одинокое умирания”, замкнутости» [10, с. 27]. Благодаря этим качествам симфонии композитора вошли в репертуар различных исполнителей и творческих коллективов.

При исследовании различных уровней симфоний Смольского – от концептуально-смыслового до имманентно музыкально-языкового – становится очевидной непосредственная вовлеченность композитора в основные организующие факторы современного национального симфонического процесса. Последний, в свою очередь, отличается устойчивыми типологическими образно-смысловыми координатами, богатством жанрово-стилевых проявлений, национально идентифицирующей позицией на различных уровнях жанра и, обладая векторно направленной открытостью к актуальным художественно-музыкальным процессам, развивается в русле общеевропейских тенденций современного симфонизма.

Список использованных источников

1. Аладова, Р. Откровения Дмитрия Смольского / Р. Аладова // Музыкальная академия. – 2000. – № 2. – С. 43–48.
2. Антоневиц, В. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие / В. Антоневиц. – Минск: БГАМ, 2003. – 408 с.
3. Антоневиц, В. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором / В. Антоневиц. – Минск: БГАМ, 1999. – 271 с.
4. Волкова, Л. Белорусская симфония второй половины XX века: эволюция и жанровые разновидности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л. Волкова / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2001. – 20 с.
5. Волкова, Л. История белорусской музыки XX века. Симфония: учеб. пособие / Л. Волкова. – Минск: БГАМ, 2010. – 156 с.
6. Гісторыя беларускай савецкай музыкі: вуч. дапам. / Г. Глушчанка і інш. – Мінск: Вышэйшая школа, 1971. – 541 с.
7. Друкт, А. Развитие белорусской советской музыки: понятие «национальный композиторский процесс» / А. Друкт // Белорусская советская музыка на современном этапе: теоретические очерки: сб. науч. тр.; ред.-сост. А. Друкт. – Минск: Белорус. гос. консерватория, 1990. – С. 7–54.
8. Лисова, Е. Камерно-инструментальные произведения Дмитрия Смольского / Е. Лисова // Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX–XXI веков: учеб. пособие; сост. И. Головач. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2005. – С. 4–11.
9. Мдзівані, Т. Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск: Беларусь, 1997. – 399 с.
10. Сабініна, М. Шостакович – симфонист: драматургия, эстетика, стиль / М. Сабініна. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.

Summary. The article is devoted to contextual analysis of D. Smolskiy’s symphonic creations within specific tendencies of modern national symphonic process. The composer’s symphonies are considered from the position of genre renovation and interaction, reflection of national specificity, figurative content coordinates. Detailed analysis is given to the style features of the symphonies.