

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 785.11.04

doi: 10.17223/26188929/9/5

Вера Андреева, Анастасия Канаева

С.М. СЛОНИМСКИЙ: СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВИДЕНИЯ»

В статье рассматриваются особенности трактовки жанра симфонической поэмы в творчестве С. Слонимского на примере поэмы «Петербургские видения» в контексте взаимодействия композиторского метода с художественными приёмами Ф. Достоевского. В основе анализа драматургии поэмы лежит сравнение с первоисточником: повестью Ф. Достоевского «Белые ночи». В анализе представлены общие для творчества композитора и писателя темы, среди которых основная – противопоставление духовного мира человека и бездушного, порой агрессивного окружающего мира. Для её воплощения композитор прибегает к приёмам, которые перекликаются с художественными приёмами писателя, например, музыкальный гротеск в творчестве С. Слонимского и тема «шутовства» у Ф. Достоевского, монологичность как форма раскрытия внутреннего мира главного героя-мечтателя. Сложность замысла симфонической поэмы определила неоднозначную трактовку музыкальной формы, широкий выбор средств музыкальной выразительности: от микрохроматики до декафонии, что в целом характеризует стиль С.М. Слонимского.

Ключевые слова: С. Слонимский, «Петербургские видения», «Белые ночи», поэма, серия.

В творчестве отечественного композитора второй половины XX – начала XXI в. Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020) воплощены извечные темы, актуальные как в прошлом, так и в настоящем времени. Источником вдохновения композитору служат произведения великих писателей мировой литературы: У. Шекспира, М. Булгакова, С. Цвейга, Э. Гофмана и др. Обращаясь к ним, С. Слонимский вступает в «диалог» со временем, и в ряду таких

диалогов особое место занимает творчество Фёдора Михайловича Достоевского.

На протяжении XX в. для композиторов самых разных стран и национальностей многогранное литературное наследие Ф. Достоевского становилось основой для постановок музыкальных спектаклей, балетов, опер. При этом каждый композитор искал свою трактовку произведений писателя, таких как «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Белые ночи», «Идиот», «Игрок» и др.¹

Спектр музыкальных сочинений композиторов представлен в основном жанрами музыкального театра: оперой и балетом, в которых сложный внутренний мир главных героев получает сценическое, одновременно визуальное и звуковое воплощение.

В связи с этим уникальность обращения С. Слонимского к творчеству Ф. Достоевского состояла в том, что для музыкального воплощения образов и сюжетов первоисточника композитор выбрал жанры инструментальной музыки: концерт и симфоническую поэму. Так, в 1995 г. им была написана симфоническая поэма «Петербургские видения» по повести «Белые ночи», посвящённая Ю. Темирканову, а спустя 10 лет, в 2005 г., – концерт для альта и камерного оркестра «Трагикомедия» по роману «Преступление и наказание».

Музыкальный театр С. Слонимского, который раскрылся в жанрах балета и оперы, оказал большое влияние на произведения в других жанрах, которые на первый взгляд кажутся далекими от театра – это и концерт, и симфоническая поэма.

«Его (Слонимского) влечет музыкальный театр. Поэтому особо востребованным оказывается и концерт, как наиболее “театральный” жанр чистой музыки, связанный с поэтикой игры. Композитор играет и с жанром, и с особенностями музицирования, и с составом участников, и с распределением ролей между ними, сочиняя, фантазируя всё новые комбинации...» [1, с. 32]. Это высказывание можно с уверенностью отнести и к жанру поэмы.

¹ Особое внимание композиторов привлекал роман «Идиот», который обрел популярность как в России, так и за рубежом. Достаточно упомянуть имена некоторых композиторов, обращавшихся к этому произведению в своем творчестве: Г. Хенце (Германия; музыка к балету), А. Чайли (Италия; опера), М. Вайнберг (Россия; опера), В. Кобекин (Россия; опера), Д. Шостакович (Россия; музыка к балету) и др.

Ф. Достоевский и С. Слонимский – коренные уроженцы Петербурга, для обоих Петербург являлся средоточием жизни и вдохновения. Для Ф. Достоевского Петербург был городом молодости, «его рождения как писателя, его головокружительных успехов, трагических переживаний и утрат. Он всегда необходим был ему для творчества» [2]. Для С. Слонимского Петербург стал городом судьбы. «Его жизнь, его творчество, личность связаны с родными местами... аурой и мифами множеством явных не лежащих на поверхности нитей. Это Родина и Дом Слонимского, откуда все берет начало и куда все возвращается» [1, с. 6].

В своем фельетоне «Петербургская летопись» Ф. Достоевский высказывался следующим образом о ценности художественного произведения и его создателя: «Забывает, да и не подозревает... человек в своей полной невинности, что жизнь – целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении может отшлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестящий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце!» [3, с. 8]. В интервью газете «Завтра» С. Слонимский выразил свою точку зрения о роли композитора в обществе: «Самая важная для меня мысль, что композитор должен быть не демократом, а частью демоса. Я не народник, а часть народа!... Композитор, как и писатель, пишет о сегодняшней жизни людей – реальных, а не гламурно-условных (о тех пусть пишут бездарности). С другой стороны, композитор создаёт новую реальность – идеальный мир, в котором душа человека выходит на поверхность. А наличие души предполагает и наличие совести. Только совестливый музыкант может создать человечную музыку» [4].

Между С. Слонимским и Ф. Достоевским можно провести не только такие очевидные параллели, как один город и схожие взгляды на творчество, но также определить объединяющие их творчество тематику произведений и некоторые художественные приёмы.

С. Слонимскому как композитору близок художественный метод Ф. Достоевского, который состоит в переплетении разных стилистических направлений и тем. Например, в творчестве писателя

можно выделить темы, которые встречаются почти во всех его произведениях: тема Петербурга и тема «лишнего» человека. Если в романе «Преступление и наказание» Петербург предстаёт городом мертвенным и холодным, жизнь в котором находится в состоянии социального и нравственного разложения, то в повести «Белые ночи» он показан с другой стороны: Петербург загадочен и ирреален, в нём происходят «фантастические» события. Неслучайно С. Слонимский для своей поэмы выбрал в качестве эпиграфа одну из самых выразительных цитат из повести Ф. Достоевского. «Есть в Петербурге довольно странные уголки. В этих углах – совсем другая жизнь... смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы!) тускло-прозаического и обыкновенного... В этих углах проживают странные люди-мечтатели». В то же время Петербург максимально реален, так как за фасадами зданий и в потаённых уголках улиц проявляются все самые грубые стороны жизни.

В своей работе, посвящённой творчеству Ф. Достоевского, академик Д. Лихачёв дал определение окружающему внешнему миру главных героев произведений писателя как среде, в которой «все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности» [5, с. 288]. Внутренний мир главных героев произведений Д. Лихачёв определил как «мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки – малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть, с точки зрения Достоевского, настоящий, подлинный мир» [5, с. 288]. Именно сопоставление внешнего мира, как среды «серых бытовых закономерностей», которая может принимать разные обличья, и внутреннего, духовного, как «мира малого сопротивления», характеризует трактовку С. Слонимским произведений писателя. Из всех главных и второстепенных персонажей произведений Ф. Достоевского композитор выбирает магистральную линию раскрытия основного образа произведения, его сложную взаимосвязь с окружающим миром.

В достоевсковедении существует разная классификация персонажей Ф. Достоевского. В этой галерее образов важны мечтатели, фантазёры, которых сам писатель называет «подпольными», т.е. живущими в своем собственном мире, но пытающимися влиться в окружающую действительность. К ним, прежде всего, относится

мечтатель – главный герой повести «Белые ночи», одинокий в большом, сером Петербурге. Писатель рассказывает читателю историю бескорыстной любви, которая была лишь его фантазией. «“Белые ночи” – повесть об одиночестве человека, не нашедшего себя в несправедливом мире, повесть о несостоявшемся счастье» [6]. Именно такой подход в описании главных образов повести Ф. Достоевского важен для понимания позитивного начала, которое заключено в лирико-психологической трактовке основных тем-образов С. Слонимским в симфонической поэме «Петербургские видения».

Еще одна сторона соприкосновения творчества Ф. Достоевского и С. Слонимского – это шутовство, гротеск, ирония.

В достоевсковедении уделено большое внимание сложной природе шутовства, которое имеет место во многих сочинениях писателя. Стоит привести одно из наиболее примечательных высказываний по этой проблеме: «Шут у Достоевского – это всегда униженный (в прошлом или настоящем), живущий из милости у чужих людей, зависимый и с подавляемым (но не всегда подавленным) чувством собственного человеческого достоинства» [7, с. 74]. За шутовскими рассуждениями героев Ф. Достоевский порой скрывает их способность прозреть человеческую сущность, её положительные и отрицательные стороны.

С. Слонимский использовал приёмы гротеска, обращение к которым в произведениях разных лет стало особой составляющей его стиля. Именно обличительная составляющая шутовства в прозе и гротеска в музыке сближает стиль С. Слонимского с художественным методом Ф. Достоевского.

В раскрытии внутреннего мира своих героев Ф. Достоевский использовал особые приёмы психологического анализа. В достоевсковедении они получили определение «полифонизм» и «диалогичность», и наиболее полно рассмотрены М. Бахтиным, крупным исследователем творчества писателя.

По мнению исследователя, если полифонизм предполагает множественность взглядов на окружающий мир, высказанных разными героями, то диалогичность выражает идеологическую позицию, прежде всего, главного героя. Форма её воплощения многообразна, и может быть представлена как собственно диалогами, так и монологами. Например, «внутренний монолог, переходящий во

внутренний диалог, в мысленный разговор героя с самим собой и с воображаемым собеседником; монолог-исповедь; многочисленные диалоги-споры между персонажами; ...сны, кошмары, галлюцинации, благодаря которым автор проникает в глубинные сферы души своих героев...» [8].

Монологичность свойственна повести «Белые ночи». Это можно проследить в диалогах между героями, в которых на первое место выходит рассказ-монолог одного из них; во внутренних монологах главного героя, мечтателя, который рассуждает сам с собой («мысленный разговор героя с самим собой»).

Монологичность играет важную роль в поэме «Петербургские видения». В музыкальном воплощении возвышенных чувств и иллюзий главного героя композитор акцентирует внимание на дуэтах солирующих инструментов в лирическом разделе, что соответствует диалогам Мечтателя и Настеньки в главах повести, переходящим в монологи.

Подводя черту, можно отметить, что трактовка главных героев произведений Ф. Достоевского С. Слонимским повлияла не только на драматургию его произведений, но и на особенности основных музыкальных образов. Противостояние добра и зла, противоречивость внутреннего мира главных героев и окружающей действительности, в которой шутовство, доведённое до гротеска, может обернуться агрессией и разрушением всего человеческого, являются точками пересечения творческих методов С. Слонимского и Ф. Достоевского.

С. Слонимский не случайно назвал своё сочинение «Петербургские видения», а не «Белые ночи». Это дало ему возможность фантазировать на тему человека в большом городе.

В основе драматургии поэмы «Петербургские видения» – конфликт двух образных сфер. Это значительно отличается от повести «Белые ночи». Герои Ф. Достоевского не находятся в конфликте с окружающим миром. В центре внимания – внутренний мир персонажей. Не случайно писатель назвал последнюю пятую главу своей повести «Утро», в отличие от предыдущих глав, имеющих название «Ночь». В ней как нельзя точно отражается развитие сюжетной линии от сна к пробуждению.

В поэме прослеживаются две конфликтные драматургические линии: лирическая, которую можно соотнести с чувством Мечтате-

ля к Настеньке, и драматическая – как воплощение многоликого окружающего мира. Бесконфликтному сопоставлению образов в повести композитор противопоставил драму, в развязке которой утверждается трагический исход. Такой трактовкой С. Слонимский уходит от литературного первоисточника.

Жанр поэмы позволил композитору свободно построить драматическую коллизию и музыкальную форму. В поэме прослеживаются признаки разных форм. Основополагающей является сонатная форма со вступлением, которая инкрустирована в сложную трёхчастную форму.

Разделы поэмы представлены в виде относительно законченных картин. Вступление – пролог, введение в атмосферу предстоящего действия; ГП – воплощение темпа жизни города; ПП – грёзы главного героя о прекрасном; первый и второй разделы разработки – новые картины из жизни Петербурга; реприза – развязка драмы, так как осколки от темы ПП поглощаются элементами ГП, символизируя безысходность и одиночество героя.

Между картинками композитор даёт нейтральный материал, который играет важную формообразующую роль. Их можно трактовать как связки между контрастными разделами.

Симфоническую поэму можно условно поделить на семь основных картин, которые отличаются друг от друга масштабами и значимостью. В последовательности картин прослеживается связь с композицией повести. Они словно рождаются из неопределенности и зыбкости. После рассеивания тумана композитор обрисовывает четко контуры следующего видения (рис. 1).

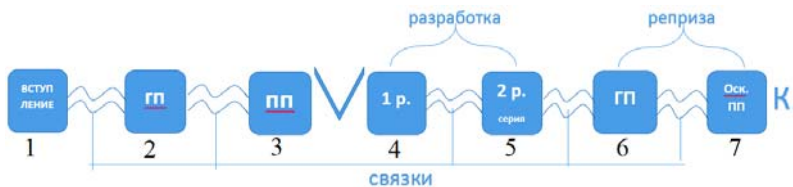


Рис. 1. Композиционная схема поэмы

Основные картины поэмы – вторая, третья, четвертая, пятая, шестая и седьмая, которые объединяются в одну, – образуют параллель к пяти главам повести. Вторая картина соотносится с первой главой повести («Ночь первая»), третья – со второй («Ночь вторая»), четвертая – с третьей («Ночь третья»), пятая – с четвертой

(«Ночь четвертая»), и шестая в паре с седьмой является антиподом пятой главе повести («Утро»), так как трагически разрешает драматургический конфликт.

Рассмотренный принцип картинности указывает также на признаки контрастно-составной формы в поэме.

С. Слонимский использовал два монокомплекса из вступления, которые определили два вектора развития драматургии. Первый монокомплекс относится как к драматической сфере, являясь материалом для первого элемента главной партии, так и к лирической сфере, которая представлена темой побочной партии (пример 1). Второй монокомплекс – основа второго элемента темы главной партии (пример 2). Элементы вступления в дальнейшем будут связаны с темами всего произведения в интонационном и образном плане.

Пример 1



Пример 2



Тема ГП состоит из двух элементов. Первый элемент – интонационный вариант первого элемента вступления. Хрупкость первого элемента вступления, подчеркнутая микрохроматикой и плавностью ритмического рисунка, изменяется до неузнаваемости в первом элементе главной партии: ритмическая пульсация восьмыми, низкий регистр, жёсткий характер звучания (пример 3).

Пример 3



Второй элемент темы ГП, соответственно, произведен от второго элемента вступления. Он так же прямо противоположен перво-

начальному варианту, как и первый элемент. Прозрачное, воздушное звучание челесты во вступлении несравнимо с солирующим звучанием тромбонов в экспозиции (пример 4).

Пример 4



Кульминация темы главной партии – полифоническое сплетение первого элемента в двух ритмических вариантах. Создаётся гротесковый эффект от сочетания мощного, грозного тембра тубы с потешным, шутовским, «пощёлкивающим» тембром ксилофона.

Перед вступлением ПП звучание «рассеивается». Тема ПП относится к сфере лирики. Она интонационно связана с первым элементом вступления. ПП создаёт созерцательный, идеальный образ, который выступает контрастом ГП. Романтическое начало ПП подчеркивается спокойным темпом (*moderato con moto*), негромкой динамикой, неторопливой ритмической пульсацией, использованием хроматических звуков и микрохроматики в партии скрипок (пример 5).

10 **Moderato con moto** ♩ = 120

Musical score for Violin I, Violin II, Violo, Violoncello, and Contrabassi, starting at measure 10. The score is in 5/4 time and features various dynamics and articulations.

При первом проведении лирической темы ПП создаётся аллюзия канона, которая имитационно связывает первые и вторые скрипки с альтами и виолончелями. Такое изложение главной лирической темы поэмы близко к литературному первоисточнику. Общение героев повести происходит в форме диалогов, переходящих в монолог.

Разработка является новым сюжетным поворотом и включает в себя два раздела. Драматический образ темы ГП раскрывается с изнанки, в гротесковой манере. Композитор переключает внимание к иным тембровым решениям: вместо ансамбля духовых в сопровождении арфы и челесты в предыдущем разделе экспозиции – соло ксилофона в сопровождении деревянного барабана, вместо кантилены солирующих кларнета и гобоя – сухое отрывистое звучание ударных инструментов.

Переход к следующему разделу разработки, на первый взгляд, отличает хаотичность, «немензуральная ритмика без единого, ровного отсчета», как отметил сам композитор в комментариях к партитуре. Однако именно в этом хаосе рождается серия, которая станет основой центрального раздела разработки. В своём полном варианте серия проходит в партии солирующего фэгота на фоне звуковых волн, пассажей у остальных деревянно-духовых инструментов, что условно обозначено композитором в партитуре как *simile*.

С. Слонимский неоднократно обращался к додекафонной технике в своих произведениях. Среди них Концерт-буфф, Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия», симфония № 10 «Круги ада». В поэме «Петербургские видения» введение композитором серии во втором разделе разработки имеет особое значение. В этом проявляется связь со «средой бытовых закономерностей», характеризующей внешний мир за пределами внутреннего мира человека.

Серия аккумулирует в себе два элемента главной партии. В основном порядке серии встречаются секундовые интонации первого элемента; в вариантах инверсии присутствуют микрохроматические интонации; в ракоходе серии кварто-квинтовые и тритоновые интонации (как вариант от кварто-квинтовых) связаны со вторым элементом главной партии. Можно также говорить об опосредованной связи с элементами вступления.

Так же как и «среда бытовых закономерностей», серия предсказуема в своих вариантах. Предсказуемость затрагивает не только её проведения в четырех основных вариантах, но и построение симфонической партитуры: включение первых скрипок в нисходящей последовательности с 1 по 9 пульты с последующим последовательным переходом ко вторым скрипкам, альтам, виолончелям и контрабасам.

Композитор доводит до максимальной плотности оркестровую фактуру, в которой в самый напряженный момент серия утрачивает свои контуры, приобретая ирреальные черты.

В репризе сочетаются два типа изложения: собственно, репризное – возвращение тем экспозиции и разработочное – проведение тем не в первоначальном виде, а в переработанном. Основным элементом темы главной партии становится первый, вытесняя фанфарный второй. Грузное звучание низких медно-духовых инструментов (тромбонов и тубы) определяет драматический характер этого раздела (пример 6). Мотив *circulario* в партии струнных инструментов в октавно-унисонном изложении создаёт завывающий фон. Неслучайно этому проведению в репризе даётся название «Невская твердыня» [9].

Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, titled "III. Tuba a2 Soli". The score is written for several instruments: Tuba (III. Tuba a2 Soli), Timp., Batt. I, V-ni I, V-ni II, V-lc, and V-c. The Tuba part is in bass clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The Timp. part is also in bass clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The Batt. I part is in treble clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The V-ni I, V-ni II, and V-lc parts are in treble clef and start with a forte (*f*) dynamic. The V-c part is in treble clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation. The V-ni I, V-ni II, and V-lc parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the V-c part plays a similar pattern in a lower register. The Tuba and Timp. parts play a series of notes, with the Tuba part having a more melodic line. The Batt. I part plays a series of notes, with a forte (*f*) dynamic. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 7/8.

Кульминация всей симфонической поэмы выпадает на репризный раздел. Звуковые волны поглощают тематический материал партий, лишь изредка напоминая о них мотивными вкраплениями. Так, например, первый элемент ГП возвращается в размере 7/8 (ц. 32), приобретая новую жанровую окраску, приплясывающую и скерцозную (пример 7).

Пример 7

Violin I *ff marcato*

Violin II *ff marcato*

Viola *ff marcato*

Violoncello *ff*

Contrabass *ff*

Фрагментарное проведение темы ПП у валторн (ц. 33) звучит как мимолётное напоминание о пережитых надеждах и мечтаниях (пример 8).

Валторна в F *f*

Труба в Вb *f*

Тромбон *f*

Туба *>f*

Не утихающее фоном завывание глissандо у группы струнных инструментов подхватывает весь оркестр. В звучании заключительных тактов произведения есть что-то роковое, разрушительное.

Во второй половине XX столетия идея слияния театрального искусства и музыки оказалась особенно актуальной. Проецирование тенденций, идущих от зрелищно-театральных форм («показ» событий, ситуаций, героев и их характеров), на различные жанры инструментальной музыки привело к рождению нового музыкального явления – «инструментального театра» [10], важной составляющей которого является игровая логика, выражающаяся в характеристической персонификации оркестровых инструментов, в со-

здании различных ситуаций. Именно в таком контексте можно трактовать роль оркестра в поэме «Петербургские видения». Проявление театральности связано также с повышенным интересом С. Слонимского к тембровой драматургии.

Воплощение С. Слонимским основных образов перекликается с собственно отношением самого Ф. Достоевского к музыке. «Для него (Достоевского) музыка отнюдь не являлась фиксацией иррациональных ощущений, а чувственным предвосхищением или эмоциональной догадкой о том, что разум ещё не успел осознать» [1, с. 79]. Такое понимание предназначения музыки было близко и для С. Слонимского. Оно получило отклик в его произведениях, в которых определяющим является эмоциональная, чувственная сторона, моменты переживания и размышления героев.

Использованные источники

1. *Зайцева Т.А.* Композитор Сергей Слонимский. Портрет Петербуржца. СПб. : Композитор, 2009. 40 с.

2. Краткий вывод в романе «Преступление и наказание». Анализ романа Достоевского «Преступление и наказание». URL: <https://megatita.ru/kratkii-vyvod-v-romane-prestuplen>, свободный (дата обращения: 25.10.2018 г.).

3. *Достоевский Ф.М.* Петербургская летопись // Собрание сочинений: в 15 т. Л. : Наука; Ленинградское отделение, 1988. Т. 2. С. 5–33.

4. *Вишневецкий И.* Сергей Слонимский: Я – часть народа // Завтра. М., 1993. Вып. 53.

5. *Лихачев Д.С.* «Небрежение словом» у Достоевского // Избранные работы: в 3 т. Т. 3: Литература-реальность-литература. Л. : Худож. лит., 1987. С. 271–289.

6. *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский // Энциклопедия. М., 2010. С. 89–92.

7. *Кантор В.* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. М. : Худож. лит., 1983. 195 с.

8. *Матюшенко Л.И., Матюшенко А.Г.* Творческий метод Достоевского. URL: https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4da537ce.pdf, свободный (дата обращения: 3.04.2018 г.).

9. *Бялик М.* Творец звуковых миров // Невское время. URL: https://nvspb.ru/2002/08/10/tvoretc_zvukovueh_mirov-4345, свободный (дата обращения: 25.01.2019 г.).

10. *Радаева Н.Ю.* Инструментальный театр XX века в рамках курса ранней профессиональной ориентации учащихся ДМШ И ДШИ по предмету «Музыкальная литература». URL: https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00865569_0.html

11. *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. Л. : Музыка, 1971. 181 с.

Vera Andreeva, Anastasia Kanaeva

S. M. SLONIMSKY: SYMPHONY POEM «PETERSBURG VISIONS»

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 27–41. doi: 10.17223/26188929/9/5

The article deals with the peculiarities of interpretation of the genre of symphonic poem in the works of S. Slonimsky on the example of the poem "Petersburg visions" in the context of the interaction of the composer's method with the artistic techniques Of F. Dostoevsky. The analysis of the drama of the poem is based on a comparison with the original source: the story of F. Dostoevsky's "White nights". The analysis presents common themes for the composer and writer's work, among which the main one is the opposition of the spiritual world of man and the soulless, sometimes aggressive surrounding world. For its implementation, the composer uses techniques that echo the writer's artistic techniques, for example, the musical grotesque in the work of S. Slonimsky and the theme of "buffoonery" in F. Dostoevsky, monologue as a form of revealing the inner world of the main character-a dreamer. The complexity of the idea of a symphonic poem determined an ambiguous interpretation of the musical form, a wide choice of means of musical expression: from microchromatics to decaphony, which generally characterizes the style of S. M. Slonimsky.

Keywords: S. Slonimsky, "Petersburg visions", "White nights", poem, series.

The used sources

1. Zajceva T.A. Composer Sergey Slonimsky. Portrait of a Petersburger. SPb. : Composer, 2009.40 s.
2. Megatita.ru. Analysis of the novel Crime and Punishment. URL: <https://megatita.ru/kratkii-vyvod-v-romane-prestuplenie-i-nakazanie-analiz-romana/>, free (accessed: 10.25.2018)
3. Dostoevskij F.M. Petersburg Chronicle // Collected Works: in 15 vols. L.: Science; Leningrad Branch, 1988. V. 2. P. 5–33.
4. Vishnevskij I. Sergey Slonimsky: I am part of the people // Tomorrow. M., 1993. Vol. 53.
5. Lixachev D.S. "Neglect of the word" by Dostoevsky // Selected works: in 3 vols. T. 3: Literature-reality-literature. L.: The artist. lit., 1987. S. 271–289.
6. Belov S.V. F.M. Dostoevsky // Encyclopedia. M., 2010. S. 89–92.
7. Kantor V. "The Brothers Karamazov" F. Dostoevsky. M.: The artist. lit., 1983. 195 p.
8. Matyushenko L.I., Matyushenko A.G. Creative method of Dostoevsky. URL: https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4da537ce.pdf, free (appeal date: 04/03/2018).
9. Byalik M. Creator of sound worlds // Nevsky Vremya. URL: https://nvspb.ru/2002/08/10/tvoretc_zvukovueh_mirov-4345, free (accessed: 01/25/2019).

10. Radaeva N.Yu. The instrumental theater of the XX century as part of the course of early vocational guidance for students of children's music schools and children's schools in the subject "Musical literature". URL: revolution.allbest.ru/pedagogics/00865569_0.html

11. Gozenpud A. Dostoevsky and music. L.: Music, 1971. 181 p.