

А.И. Демченко

**ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА
ЩЕДРИНА.
К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ**

Монография

RU
science
RU-SCIENCE.COM

**Москва
2022**

УДК
ББК

Д31

Рецензенты:

И.С. Воробьев, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, д-р искусствоведения,

И.П. Дабаева, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, д-р искусствоведения, проф.

Автор:

А.И. Демченко, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, д-р искусствоведения, проф.

Демченко, Александр Иванович.

Д31

Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2022. — 100 с.

ISBN 978-5-466-02532-3

В очерках доктора искусствоведения А.И. Демченко при всей компактности изложения представлена целостная картина творчества выдающегося русского композитора второй половины XX — начала XXI века. Раскрывая его художественные принципы, автор по мере необходимости отмечает и основные вехи жизненного пути Р.К. Щедрина.

Издание в равной мере адресовано как музыкантам-профессионалам, так и всем ценителям музыкального искусства.

***Ключевые слова:** творчество Р.К. Щедрина, эволюция и художественные принципы.*

УДК
ББК

ISBN 978-5-466-02532-3

© Демченко А.И., 2022
© ООО «РУСАЙНС», 2022

Содержание

Преамбула	4
На исходных рубежах.....	7
Бурные шестидесятые	23
Балетная поэтика	48
Распутье и зарубежье	74
Постскриптум	94
Основные произведения Р.К. Щедрина	97

Преамбула

Щедрин Родион Константинович (род. 1932) — композитор, пианист, общественный деятель (Россия). Был одним из первых «шестидесятников», раньше других заявил о себе и являлся лидером среди отечественных композиторов своего поколения. На протяжении всего творческого пути отличался самобытной интерпретацией коренных примет русского стиля, выявляя всевозможные грани чётко идентифицированной национальной характерности (начиная с первого балета «Конёк-Горбунок», 1956). Внёс неоценимую лепту в движение «новой фольклорной волны», что прежде всего касалось разработки частушечной стилистики (оперой-частушкой по праву именуют его первое произведение в данном жанре «Не только любовь», 1961).

Периодически обращался к постановке проблемных вопросов существования, раскрывая их в формах усложнённой драматической образности, что ярко представлено как в первых двух симфониях (1958, 1965), так и в поздних опусах (от оперы «Лолита», 1994, до вокально-оркестрового монолога «Клеопатра и змея», 2012). В произведениях публицистической направленности неизменно предлагал совершенно неординарные творческие решения («Поэтория», 1969, оратория «Ленин в сердце народном», 1969), что свойственно и его музыкальной сатире (кантата «Бюрократиада», 1963, опера «Мёртвые души», 1976). Особое внимание уделял художественному анализу взаимоотношений личности и окружающей её среды, включая ситуацию их конфликтного противостояния, что с привлечением средств сгущённого психологизма и сконденсированной экспрессии передавало трагизм мировосприятия (всё это предельных величин достигло в балете «Анна Каренина», 1971, и Третьем фортепианном концерте, 1973).

Отмеченные моменты носили ярко выраженный романтический характер, который получил также преломления в бурном развороте исключительно интенсивного двигательного динамизма урбанистического толка (с Первой фортепианной сонаты, 1962), в портретировании фигуры интеллектуала со свойственной ему многомерностью внутреннего мира (24 прелюдии и фуги, 1970, Полифоническая тетрадь, 1972), а также в чертах романтического артистизма, что находило себя в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания (в числе образцов — балет «Кармен-сюита», 1967). Помимо вышеупомянутых «Конька-Горбунка», «Кармен-сюиты» и «Анны Каре-

ниной», композитором созданы балеты «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985) — в сумме своей они явились главным достижением мирового балетного театра второй половины XX века, составив подлинную классику данного жанра на том историческом этапе.

Пройдя в творчестве 1980-х годов ту полосу, которую для социума России принято обозначать как время застоя, стагнации, в конце этого десятилетия выход из безвременья композитор связывался с возвращением к устоям православия (оркестровая «Стихира на Тысячелетие Крещения Руси», 1987, хоровой концерт «Запечатленный ангел», 1988), что в последующем нашло развитие в операх «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006), а также в композициях «*Dies irae*» (2010) и «Месса поминовения» (2018). Магистраль позднего творчества Щедрина своё наиболее явственное выражение получила в том, что он отходит от крайностей авангарда и вообще отказывается от какой-либо избыточности в своём искусстве. Ведущей становится тенденция к прояснению и просветлению образного строя, к уравниваемости и сбалансированности проявлений, происходит возвращение к традиционным духовным и художественным ценностям, доминирует стремление к доступности и коммуникабельности музыкального высказывания (показательны два инструментальных концерта 1997 года — *Concerto cantabile* для скрипки и *Concerto dolce* для альты с оркестром). Для его творчества всё более значимыми оказываются классические ориентиры стиля и то, что можно определить понятием *классичность*, подразумевающим строгость, благородство, чистоту красок и линий, выверенность всех сторон художественного изъяснения (показательны написанные для виолончели с оркестром концерты *Sotto voce concerto*, 1994, и *Parabola concertante*, 2001).

В целом, творческий почерк Щедрина отличают интонационная свежесть, острота ритма, гармонии и артикуляции, резко подчеркнутые образные контрасты (вплоть до парадоксальности их совмещения), широкое применение новаторски трактованных средств полифонии (в данном отношении он сделал определяющий вклад в сокровищницу второй половины XX века). Ряду его сочинений присуще незаурядное чувство юмора, преломление которого редко встречается в музыкальном искусстве (начало этому было положено в Первом фортепианном концерте и ранних фортепианных пьесах «Тройка», «В подражание Альбенису», «Юмореска»). Блистательное композиторское мастерство Щедрина с наибольшей рельефностью заявило о себе в русле виртуозного концертирующего стиля, который во всей полноте представлен в 14 инструментальных концертах (шесть фортепианных, а также для скрипки, альты,

виолончели, трубы и др. инструментов) и в 5 концертах для оркестра («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни»). Будучи крупнейшим мастером оркестрового письма, он не менее настойчиво вёл активный поиск и в расширении возможностей хорового пения *a cappella* (например, из произведений 1981 года — Концертино, «Строфы “Евгения Онегина”», «Казнь Пугачёва»). С 1973 по 1989 годы возглавлял Союз композиторов России.

На исходных рубежах

Нередко в наследии крупного мастера для нас особенно притягательно время его становления, время первых прорывов «к себе», по-скольку чаще всего именно тогда закладывается архетип индивидуального стиля и «генотип» художественной концепции, что драгоценно и само по себе, а вместе с тем может определять константы неповторимосамобытного в авторе *«до дней последних донца»*.

Сказанное в полной мере относится и к Родиону Константиновичу Щедрину: сделанное им в начале самостоятельного пути так или иначе сказывается в его творчестве до сих пор.

Он был одним из первых в ряду так называемых *шестидесятников* недавно ушедшего века, то есть тех композиторов, художников, кинематографистов, которые выдвинулись на ведущие позиции в искусстве в 1960-е годы и сделали для отечественной культуры второй половины XX века определяющий вклад. Следует подчеркнуть, что он раньше многих других заявил о себе и долгое время являлся во многих отношениях лидером среди композиторов своего поколения.

Начиналось это в середине 1950-х годов. Весной 1954-го в качестве дипломной работы на окончание Московской консерватории Родион Щедрин сыграл свой **Первый фортепианный концерт**. Это сочинение вызвало самый живой интерес, и время подтвердило его жизнеспособность, а для самого композитора сразу же проставило по крайней мере три акцента, по-разному важных для его последующего творчества:

- во-первых, совершенно определённая национальная характеристика (подразумевается ярко выраженное русское начало);
- во-вторых, обращение к частушке как жанру, который до него только изредка вводился в произведения академического плана;
- и, в-третьих, интерес к фортепиано и в частности к жанру фортепианного концерта.

Действительно, к нынешним дням композитор является автором шести фортепианных концертов, пауза в создании которых возникла только в 1980-е годы (1954, 1966, 1973, 1991, 1999, 2003), а «изменил» роялю лишь в 1990-е, написав концерты для трубы (1993), виолончели (1994), скрипки и альта (оба 1997), что частично компенсировал созданием Двойного концерта («Романтическое приношение») для фортепиано, виолончели и оркестра (2010).

Возвращаясь к двум первым из отмеченных акцентов, прежде стоит отметить в стилистике Первого фортепианного концерта «следы»

различных традиций, которые наиболее ощутимы в I части с её «весенними мотивами» и молодой восторженностью, что базировалось на претворении в различной степени воспринятых воздействий музыки Рахманинова, Прокофьева и Равеля. Ещё один «след» не столь явно обнаруживается в финале — это то, что шло от жанровой характеристичности «Петрушки» и «Мавры» Стравинского.

В остальном этот концерт (что ещё отчётливее в его редакции 1974 года) намечал свойственную композитору самобытную интерпретацию коренных примет русского стиля в различных его ипостасях, но почти всегда с чертами прихотливой затейливости и неприменной свежести красок.

Здесь это в меньшей степени коснулось III части с её суровой окрашенностью былинного сказания. Зато с избытком отмечены подобными чертами II часть, где хороводная «А мы просо сеяли» преобразована в динамичную токкату-скерцо, и особенно финал, в котором прямые цитаты современных частушек «Балалаечка гудит» и «Семёновна», поданных на скомороший лад, становятся основой терпких зарисовок озорного деревенского разгула.

Как известно, консерваторию Щедрин заканчивал по двум отделениям: композиция (класс Ю.А. Шапорина) и фортепиано (класс Я.В. Флиера). В тесном творческом общении с первым из них он провёл в общей сложности девять лет: пять — будучи студентом, и четыре — в аспирантуре. Перед вторым он неизменно преклонялся: *«За всю мою жизнь редко приходилось встречаться с людьми такой яркой одарённости, какой был помечен Флиер. Для меня — нет лучше пианиста в мире».*

Сам Щедрин, как пианист, смолоду отличался отточенной техникой, ритмической остротой, рельефной фразировкой. Публично он выступал впоследствии только с исполнением собственной музыки. И надо признать, играл её великолепно, создавая подлинные эталоны трактовки своих произведений. Более того, можно сказать: лучше, чем он, его музыке пока что, пожалуй, не играл никто.

Будем откровенны: это далеко не всегда можно сказать о композиторах-пианистах, и мы зачастую предпочитаем слушать в «чужой», неавторской интерпретации музыку не только Прокофьева и Шостаковича, но даже такого выдающегося исполнителя, каким был Рахманинов.

Стоит добавить и такой штрих: не раз случалось, что пианисты считали некоторые сочинения Щедрина технически неисполнимыми, а он доказывал обратное — доказывал безупречным, блистательным их исполнением на концертной эстраде и в студиях звукозаписи.

По завершении учёбы Родион Константинович около пяти лет преподавал в Московской консерватории, и на этот счёт он впоследствии отметил следующее: *«За свою жизнь я совершил миллион ошибок и продолжаю их совершать ежедневно, но одну вещь я сделал правильную — ушёл из консерватории. Это очень специальная, биологическая склонность организма — дар педагога. У меня её нет».*

Подобная самооценка явно не соответствует действительности. Те из молодых музыкантов, кому посчастливилось получать его советы по композиции, единодушно отмечали высочайшую компетентность старшего коллеги.

Можно сослаться на воспоминания выдающегося саратовского композитора Елены Гохман, которая, как и Родион Щедрин, в своё время занималась в Московской консерватории по классу Ю.А. Шапорина. Щедрин тогда ассистировал ему и те несколько уроков, которые он провёл с ней в отсутствие профессора, оказались для Елены, по её словам, ценнее пяти лет обучения у их общего мэтра.

Другое дело, что педагогические обязанности, конечно же, обременяют, и надо думать, именно исходя из сугубо творческих соображений, Щедрин сознательно избрал для себя путь «свободного художника».

* * *

Выше говорилось о консерватории. Но ей предшествовало обучение в Московском хоровом училище, куда Родион поступил в 1945 году. То для него была едва ли не самая основательная школа музыкантского становления.

Руководил этим учебным заведением выдающийся мастер хорового искусства Александр Васильевич Свешников, и по прошествии лет Щедрин отзывался об уровне подготовки там следующим образом: *«Весь процесс ученичества был поставлен неукоснительно профессионально — нынче тот профессионализм кажется просто недостижимым».*

В стенах училища у Родиона просыпается композиторский дар, и вполне закономерно, что начиналось это с исходных опытов именно в хоровой музыке. Пристрастие к ней проходит через всю его жизнь, многолико преломляясь как в обширнейшем спектре стилевых манере, так и в диапазоне жанровых разновидностей. О масштабных сочинениях типа поэмы «Казнь Пугачёва» и об участии хора в ораториальных и оперных полотнах речь пойдёт в следующих очерках, а сейчас остановимся на том, с чего начинал Щедрин — хоровая миниатюра.

Точкой отсчёта его композиторского пути можно считать «Два хора на стихи А.С. Пушкина», написанные в 1950 году (то был год окончания Московского хорового училища и поступления на композиторское отделение Московской консерватории). И если «Пора, мой друг, пора» носит несколько внешний, декларативный характер (энергичный призыв к большим жизненным деяниям), то «Тиха украинская ночь» на строки из поэмы «Полтава» стала первым маленьким шедевром юного тогда автора.

В самом деле, эта просветлённо-грустная пейзажная зарисовка дышит покоряющим умиротворением, благодатью души, поскольку господствует здесь именно «*тихое*», покойное, уравновешенное. Пасторально-созерцательное настроение приобретает особое обаяние ввиду опоры на мягкую, красивую мелодическую пластику.

Тогда же из-под пера Щедрина вышел целый ряд подобных работ (начиная с идиллии «Утро», тот же 1950 год). Они пребывали в русле многих хоровых произведений аналогичной направленности, что было очень характерно для отечественной музыки середины XX века (одним из крупнейших мастеров данного жанра был В.Шебалин). Эта музыка была отмечена прочной преемственностью с русской хоровой классикой рубежа XX столетия (её самое примечательное имя — С.Танеев), с воспринятым от неё культом красоты, возвышенным строем и гармоничным благозвучием.

Но стоит заметить, что, поддерживая сложившуюся традицию, молодой композитор уже тогда вносил в свои сочинения штрихи интонационной свежести (в хоре «Тиха украинская ночь» это начинается с исходного скачка на октаву вверх). И в последующем, даже время от времени возвращаясь к традиционной манере хорового письма, Щедрин неизменно привносил в неё ощущение новизны.

Это особенно хорошо ощутимо в хорах, адресованных детским коллективам и требующих достаточной исполнительской простоты и доступности. В числе примеров — написанный на слова А.Грина «Алый парус» (1997), наполненный столь созвучной миру детства поэтикой мечтаний.

В дальнейшем композитор выработал свой, безусловно узнаваемый «тон» хоровой палитры, легко угадываемый в самых разноплановых вещах, будь то картинки обыденного существования («Русские деревни» 1973, «Стирала женщина бельё» 1975), остроактуальные отклики на болевые вопросы современности («Беженка» 2003) или восхождения к многозначительным обобщениям вневременного измерения («Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина” 2008).

В опоре на излюбленную им хоровую миниатюру у Щедрина многократно возникало стремление выстраивать достаточно широкую панораму жизненных явлений, что естественно вело к циклизации. Из наиболее известных — Четыре хора на слова А. Твардовского (1968) и Четыре хора на слова А. Вознесенского (1971), а кульминацией различных вариантов циклообразования явился хоровой концерт «Строфы “Евгения Онегина”» (1981), появившийся двумя годами позже хорового концерта Г. Свиридова «Пушкинский венок» (1979), и созвучие этих опусов знаменовало линию духовных исканий отечественного музыкального искусства на рубеже 1980-х годов.

Весь путь Щедрина как хорового композитора неизменно отличали настойчивые пробы в расширении границ и возможностей хорового письма. Нередко эти пробы шли по линии открытого эксперимента. Один из его ракурсов связан с приёмами вокализации и сольфеджирования. Отказываясь от слова, композитор словно бы наслаждается хоровым звучанием как таковым.

Начало этому было положено в одной из самых ранних работ: «Ива-ивушка» (1954), обозначенная как *фуга-вокализ*. Здесь всё построено на распеве словосочетания, ставшего названием, с последующей развёрнутой его вокализацией. Резонируя образу ивы, тема фуги основана на понижающих интонациях, и воссозданный «пейзаж настроения» выразительно передаёт извечную грусть-печаль русской души.

К слову, этот опыт нашёл продолжение почти столетия спустя. В большой вокальной композиции «Таня–Катя» (2002) всё основано на распеве двух слов-имён, поставленных в заголовок.

И сразу же упомянем ещё один эксперимент в области вокальной музыки — сонату для сопрано и фортепиано «Три сольфеджио» (1965). Наследуя её замысел, верхом художественной разработки техники сольфеджирования стало **Концертино для хора** (1981). Продуманная драматургия этого виртуознейшего цикла ведёт от острого драматизма I части («Лестница вниз»), через сумрачную озабоченность II-й («Колыбельная») и ураганный динамизм III-й («Сольфеджио») к праздничной красочности финала («Русские звоны»).

Неостывающий интерес Щедрина к звукоизобразительности и ко всякого рода звукоподражаниям привёл в сфере хорового пения *a cappella* к любопытнейшей «Серенаде» (2003), где *soprani* изображают тремолирующий наигрыш струнного инструмента типа мандолины на фоне *non legato* аккомпанемента остальных голосов.

После Первого фортепианного концерта следующей крупной работой молодого автора стал балет **«Конёк-Горбунок»**, законченный в 1956 году, и это опять-таки стало важной вехой. Не только потому, что написанная им музыкальная сказка оказалась настоящей творческой удачей, и балет вот уже более полувека с успехом идёт в ряде театров, в том числе на сцене Большого театра, где со временем были поставлены практически все театральные произведения, созданные композитором до начала 1990-х годов.

Не менее важно другое: в первом же своём *нестуденческом* опусе Щедрин обратился к жанру, которому суждено было стать для него определяющим, поскольку именно в балете он достиг наиболее значительных художественных результатов — с вершиной в «Анне Карениной». И вряд ли будет преувеличением такая оценка сделанного им в этой области: мировой балет второй половины XX века — это прежде всего балеты Щедрина.

Само собой разумеется, что его балетные партитуры — отнюдь не просто музыка для хореографии. Как правило, они представляют собой масштабные художественные концепции. И то, что именно в лоне данного жанра у композитора нередко возникали наиболее яркие и глубокие творческие идеи, также не случайно: со временем стало ясно, что, в свою очередь, пластика и обобщённая зримость балетной образности являлась для его воображения сильнейшим стимулом, инициируя соответствующие музыкальные импульсы.

Примечателен первый балет ещё одним: он посвящён Майе Плисецкой — балерине и женщине, с которой раз и навсегда оказалась связанной его жизненная и творческая судьба. Плисецкая не только станцевала все центральные женские партии в его балетах, но и была хореографом-постановщиком ряда из них. И, конечно же, нетрудно предположить, сколь многое в балетных замыслах композитора рождалось в ходе совместных с ней размышлений и обсуждений.

На материале музыки «Конька-Горбунка» Щедрин сделал несколько фортепианных миниатюр («Старшие братья и Иван», «Девичий хоровод», Скерцино, «Я играю на балалайке»)), и они открыли собой большую серию пьес, которые сразу же и широко вошли в репертуар пианистов.

Вошли по достоинству: это вещи яркие, сочные, самобытные, их отличает виртуозный блеск и красочность инструментальной палитры, интонационная свежесть, подчёркнутые контрасты, острота артикуляции (характерно, что нередко используются беспедальное звучание и стаккатируемый штрих).

И надо признать, что в подобном роде лучшее композитор создал как раз на данном этапе творчества — достаточно сослаться на такие появившиеся позднее инструментальные циклы, как «Тетрадь для юношества» (1981), «Дневник» (7 пьес, 2002), «Вопросы» (11 пьес, 2003), «Романтические дуэты» (7 пьес для фортепиано в 4 руки, 2007), «Простые страницы» (7 экспромтов, 2009).

В содержательном отношении в качестве ведущих определились две линии, связанные с нарастающей силой динамики действия и с обрисовкой различных граней сферы юмора.

Для линии динамизма показательны начальная и завершающая точки общей траектории сочинений подобного плана. Начальная — **Токкатина** (1956): поистине клокочущий поток энергии напряжённо-тревожного характера, в вихревом пассажном *Presto* которой при всей конструктивно-рациональной заданности ещё отсутствует ясность целеполагания.

И завершающая точка — **Две полифонические пьесы** (1961), первая из которых, относительно краткая **Двухголосная инвенция**, служит прелюдией к весьма развёрнутому *Basso ostinato*, и именно оно во всех отношениях становится образно-смысловым центром диптиха. Шквал импульсивной энергетики с прорывами нервной «морзянки» верхнего голоса бурлит здесь в опоре на твёрдый, безостановочный шаг-бег баса с его жёстким, колючим *staccatissimo* (и вспомним, что *basso ostinato* — *настойчивый, упорный бас*).

Двигательный напор наделён открытой экспансивностью и потому к авторской ремарке *molto ritmico* можно присоединить слово *feroce*, причём совершенно очевидно, что композитор отталкивался здесь от выразительности батальной токкатности Прокофьева (начиная с главной партии I части его Седьмой сонаты). Жёсткая «формульность» этой музыки с её чеканной маршевостью и оголённой диссонантностью дополняется предельной сосредоточенностью и целеустремлённостью.

Впоследствии в жанре миниатюры Щедрин только изредка обращался к подобному претворению сферы динамизма. Одним из воспоминаний о «бурной молодости» стала пьеса **«Алла Pizzicato»** (2005), где фортепиано действительно уподобляется струнным с тотальной опорой на *staccato* и *non legato*, а целое оказывается подобием виртуозной токкаты.

Переходя к другой группе фортепианных пьес раннего Родиона Щедрина, приходится констатировать: что сразу же выделило его, так это совершенно неординарное *чувство юмора*. То чувство, преломление

которого нечасто встречается в музыкальном искусстве и которым в избытке оказался наделён молодой композитор.

Оно самоочевидно в уже называвшихся первых крупных его сочинениях: это и озорство быстрых частей Первого концерта (в финале оно на грани риска), а «Конёк-Горбунок» — настоящий балет-буфф или «потешные сцены», если воспользоваться подзаголовком «Петрушки» Стравинского (кстати, вслед за Стравинским Щедрин воспроизводит в своём первом балете черты музыкального скоморошества).

Что касается ранних фортепианных пьес, то здесь возникла целая гроздь маленьких шедевров. Из них вначале обратим внимание на два этюда, ярко трактующих различные ипостаси национального колорита.

Русскую его ипостась очень характерно подаёт «Тройка» (1959), где многое задано уже самим заголовком. Мы говорим *задано*? Но в каком преломлении предстаёт этот традиционно национальный мотив! В данной пьесе мы сталкиваемся с той примечательной особенностью почерка Щедрина, которая порождает особую «стереофоничность» образа, его смысловую многозначность (позже будет сказано об амбивалентности образного строя его музыки).

В самом деле: упругий синкопированный ритм специфически русской иррегулярной метрики на 5/8 передаёт настроение бесшабашного веселья, подчёркнутого терпкой пестротой ярмарочно-балаганных тонов, и одновременно своей «сбивчивой» пульсацией вносит подтекст, намекающий на езду по ухабистому нашему бездорожью. И уже в этой ранней пьесе отчётливо заметна столь свойственная манере Щедрина острота ритма и гармонии.

Пьесой «**В подражание Альбенису**» (1959) молодой Щедрин по своему продолжил «испанскую традицию» русской музыки. Интрига этой живописной зарисовки заключается в том, что всё здесь балансирует на грани несовместимости контрастов.

Экзотика полыхания знойной чувственной страсти с её неподдельной экспрессией (указание *Con passione*) доведена до гиперболизма, в котором без труда ощутима авторская ирония. Той же иронией сопровождается шаржированное преподнесение сомнительных прелестей салонной жизни персон «полусвета».

И наряду с этим, грубовато-плакатным мазкам сопутствует множество изысканных штрихов, тончайшая игра оттенков, флёр загадочной недосказанности, а с намёками на звучание гитары возникает ситуационный эффект, известный по «Прерванной серенаде» Дебюсси. Учитывая, помимо отзвуков импрессионизма, виртуозную красочность письма, его блеск и прихотливость, можно утверждать,

что в подобном материале уже закладывались контуры романтического артистизма Щедрина (в числе его образцов — будущая партия «Кармен-сюиты»).

Предметом «специального внимания» юмор становится в «Юмореске» (1957), где, кроме отмечавшейся уже подчёркнутой остроты выразительных средств (в том числе дразнящей пикантности диссонирующих звучаний) и яркого остроумия, находим здесь ещё одно характерное для манеры Щедрина качество — парадоксальность художественного мышления.

Действительно, в этой музыкальной пародии на танцевальные жанры XX века опять-таки совершенно необычным, но органичным образом сочетаются грубовато-шаржированное и тонкое, изысканно-ироничное (характерна ремарка *con buffo e elegante*). Кроме того, в чисто звуковом плане обращает на себя внимание предельный разброс сопоставляемых в одновременности регистров — очень низкого и самого высокого, а также сильнейшие перепады динамики (*pp* — *sfff*, *ff marcantissimo* — *pp*).

Таков был «весёлый гротеск» раннего Родиона Щедрина, что позднее кульминировало в концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963). После внушительного «антракта» сфера юмора возродилась в его творчестве на рубеже XXI столетия и, кстати, одной из вех этого стала большая пьеса «Частушки», выполненная как парафраз только что упомянутого концерта и потому названная Концертом для фортепиано *solo*.

Собственно фортепианных пьес подобного рода появилось совсем немного (одна из них — «Токката-коллаж» с цитатами из венских классиков). Чаще всего поздний Щедрин переключал своё внимание на другие инструменты. Таковы «Балалайка» для скрипки *solo*, «Русские наигрыши» для виолончели *solo*, «Играем оперу Россини» для скрипки и фортепиано.

В этом ряду стоит назвать и написанные для фортепианного трио «Три весёлые песни», поскольку в последней из них композитор использовал «Подражание Альбенису» юных лет. И, возможно, именно это воспоминание годом позже вызвало к жизни оркестровую обработку под названием «Два танго Альбениса» (1996).

* * *

Наряду с отмеченными выше ощущениями света, радости, озорства, в раннем творчестве композитора вызревали ростки того, что впоследствии широко развернётся в формы усложнённой и драматической

образности. Её признаки обострились по мере приближения к 1960-м годам, получив наиболее масштабное выражение в Первой симфонии и опере «Не только любовь».

В этих произведениях по-разному раскрывалась ситуация *перелома времён*. Имеется в виду тот перелом, который происходил в движении от периода середины XX века (то были в основном 1930–1950-е годы) ко второй половине столетия (свой отсчёт в отечественном искусстве она по-настоящему начала в 1960-е годы).

Родион Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок траектории его жизненного пути охватил практически всю протяжённость первого из этих исторических периодов, а сам он в той или иной степени унаследовал социальный и эстетический опыт того времени.

Однако внутренне, всем своим существом, он тяготел к следующему художественному этапу (вторая половина XX столетия), где ему и всему его поколению как раз и предстояло проявить себя в полной мере.

И, естественно, что в раннем творчестве композитора, которое приходилось в основном на вторую половину 1950-х годов, это сказалось в своеобразном стилистическом балансировании между прошлым и будущим.

Что касается прошлого, то оно наиболее осязаемо напоминало о себе через достаточно широкий спектр ассоциаций с музыкой поздних Римского-Корсакова и Рахманинова, ранних Стравинского и Прокофьева в соединении с элементами звукописи, идущей от импрессионистов.

На грани перехода, которая приходилась на рубеж 1960-х годов, эта ситуация балансирования приобретает в творчестве композитора драматический характер. И можно понять подоплёку возникшего тогда драматизма: напряжённое ожидание перелома времён, психологическое состояние накануне больших перемен, вызревающих внутри жизненного уклада уходящей «сталинской эпохи», стремление вырваться из уже стесняющих оков прежнего к горизонтам нового.

Как раз этому, по сути, и посвящена **Первая симфония** (1958). Средоточием её драматизма является I часть, импульсом которому становится вступительный раздел. Свойственная ему «вздыбленная» патетика страстных публицистических взываний вводит в атмосферу сильнейшего внутреннего напряжения, отзываясь затем в последующих кульминациях данной части.

Стоит заметить, что первоначально произведение задумывалось как симфоническая поэма о подвиге Александра Матросова, что так ре-

зонировало всколыхнувшейся тогда памяти, казалось бы, уже отошедшей в прошлое Великой Отечественной войны (достаточно напомнить три киношедевра конца 1950-х: «Судьба человека», «Летят журавли», «Баллада о солдате»).

Собственно звуковое пространство I части против ожиданий привычного сонатного *Allegro* или хотя бы того, что можно было соотнести с авторским её обозначением *Rondo*, всецело обращено к сфере трудных осмыслений, тягостных раздумий, разъедающих душу рефлексий. Ощущение скованности и гнетущей подавленности вызывает всплески обострённой экспрессии, в которых слышатся настойчивые вопрошания и мучительно-тоскливые порывы душевных борений. Сгущённая сумрачность тона поддержана тональностью *es-moll* и медлительностью движения (*Moderato assai*).

Ведущая тема — семизвучная попевка, основанная на горестно ниспадающем мотиве стога. Её поступательное развёртывание с переходом из регистра в регистр, от одной оркестровой группы к другой своими вариантными повторениями словно иллюстрирует хрестоматийное «дума за думой, волна за волной», вырастая в повесть тщетных исканий в крошечной жизненной мгле.

В следующих частях предлагаются альтернативные возможности выхода. В Токкате — через активное действие. Моторный вихрь мчащегося «локомотива» жизнедеятельности дополняется стремительной пульсацией инструментальных фактур и полифонических приёмов (имитации, каноны, противосложения, ракоходы, изложение тематизма в увеличении и уменьшении). Тем не менее, сохраняется наследуемый от предыдущей части драматический тонус, самоочевидный в тревожно-лихорадочном возбуждении звукового потока.

Вместе с тем, в контрастных эпизодах этой части с их торможением-откатом в умиротворяющую пейзажность намечалась потенция преодоления драмы через утверждение почвенно-национального, что своё законченное выражение получает в финале. Композитор построил его на теме частушки, записанной им в Вологодской области и разработанной в форме глинкинских вариаций на мелодию *ostinato*.

То был не ходовой лукаво-озорной и «частый», а задумчиво-неторопливый напев, исходное изложение которого автор сопровождал поместой «Нежно, как колыбельную». Светлая лироэпика череды красочных картин подводит в завершающей, девятой вариации к мощному гимническому апофеозу народной России как незыблемого устоя бытия.

И здесь происходит совершенно неожиданное. То, что было достаточно объяснимо в конце I части, где повествование уходило в глухоту неведомости, оказывается непредсказуемым в финале, поскольку его кульминация вдруг обрывается и возвращается основной мотив I части, звучание которого в том же *es-moll* постепенно истаивает до полного исчезновения, причём не на тонике, а на квинте лада (когда-то, в преддверии грозных событий Великой Отечественной войны. примерно также заканчивалась Двадцать первая симфония Мясковского).

Столь многозначительное многоточие прочитывается как констатация невозможности на пороге иных времён той несколько патриархально-идилличной благодати, которая свойственна музыке финала и знаменует собой «ретро» уходящего жизненного уклада.

* * *

В опере «**Не только любовь**», которая хронологически уже перешагивала в новое десятилетие (1961, 2-я редакция с камерным оркестром 1972, либретто В.Катаняна по мотивам рассказов С.Антонова), балансирующий характер эволюционирующей стилистики раннего Щедрина передан через расслоение общего, массового (русская деревня тех лет), и индивидуального, воплощённого прежде всего в образе Варвары.

Народно-массовое начало по духу своему оставалось по преимуществу в рамках былых этико-эстетических измерений, хотя подавал его композитор очень своеобразно. Своеобразие это во многом определялось самым широким использованием жанра частушки. Настолько широким, что произведение сразу же стали именовать *оперой-частушкой*.

К тому времени тема «*Родион Щедрин и частушка*» стала уже, что называется, притчей во языцех. Этот фольклорный жанр, который прежде только изредка, в качестве «случайного гостя» проникал в сферу академического искусства, стал для композитора поистине золотой жилой, которую он «вычерпал» едва ли не до самого дна.

Как никто другой, Щедрин в обилии и во всевозможных ракурсах вводил частушки в свои ранние сочинения. Где только и в каком только обличье не встретишь её в его творчестве тех лет:

- то мог быть мягкий распев и искромётная скороговорка или чисто инструментальный наигрыш;
- то мог быть нежный лиризм девичьих «страданий» и грубоватая «подковыристость» мужских припевок;
- и, наконец, то мог быть «забористый» вульгаризм («Семёновна» в финале Первого фортепианного концерта) и величая лироэпика (финал Первой симфонии).

Конкретные примеры на сей счёт можно множить и множить, но дадим слово самому композитору, как замечательному знатоку того самого современного в те годы фольклорного жанра: *«Частушке свойственна предельная лаконичность выражения, квадратность и вместе с тем обязательно асимметричность построений, нарочитая примитивность мелодики, её узкий диапазон, синкопированный острый ритм, импровизационность, наконец — непременно чувство юмора как в тексте, так и в музыке»*.

Максимально полный свод всевозможных разновидностей частушки представлен в опере «Не только любовь» (как посредством цитат, так и путём создания авторских образцов). К тем её контрастным типам, о которых только что говорилось, здесь присоединяются всевозможные варианты:

- мчащиеся стремглав и подчёркнуто степенные;
- певучие и, как говорили в народе, «под язык»;
- задорно-задиристые и с лукавой хитринкой;
- полные разбитного балагурства и затейливо-питtoresкные,
- с адресатом «на публику» и пропеваемые «для себя», в характере сокровенных душевных излияний.

Предельной своей концентрации подобное многообразие достигает в сюите-дивертисменте «Частушечная кантата» (начало II действия). А ключевая роль для всей оперы возлагается на её лейтмотив — это женская частушка, которая в том числе открывает и завершает повествование. Присущие ей тонкость и изящество, мягкая пластичность контуров, а вместе с тем узорчатость мелодического рисунка и прихотливость ритма, выводят данное художественное откровение на уровень подлинной классики.

Свой замысел композитор выразил в словах: *«Я желал, чтобы герои прицельно соотносились с миром частушки, разговаривали между собой на этом языке, в этом интонационном материале»*. Тем не менее, он не пытался сделать свою оперу сугубо «моножанровой» и по мере необходимости вводил иные расхожие жанры: песня, марш или формы, пришедшие из эстрады того времени.

Шедевром в этом ряду стала кадрили (из танцевальных сцен II действия), ставшая знаменитой в том числе и по выполненной на её основе фантазии для виолончели с оркестром. Художественный эффект состоит здесь в характерном для манеры Щедрина парадоксальном соединении откровенного шаржа и высокой поэтичности.

С нарочито «топорной» в своей тривиальности громогласной фигурой аккомпанемента «духового оркестра» (*T–D*) сопоставлена затаённая по звучности изысканная вязь «витийственного» мелодического узора струнных, к которой позже добавляются щемящее-тоскливые подголоски верхнего голоса.

На рассмотренной интонационно-жанровой базе композитор рисует картины жизни русского села 1950-х годов как в её повседневной обыденности, так и в шумной пестроте досужего времяпровождения. Очень многое в этих «натурных съёмках» выполнено в комедийно-бытовом ключе.

Буффонно-характеристическая окрашенность зачастую опирается на звуковое «просторечие». Это особенно свойственно мужским персонажам, чему в одной из сценок II действия так соответствует лексика их терпкого юмора («*Завалите эту речку, // Чтобы не было воды. // Уберите этих девок, // Чтобы не было беды*»).

С простодушно-здоровой атмосферой народной жизни в опере сопоставлен сложный, противоречивый внутренний мир Варвары. По сюжету её драма состоит в том, что после мучительных колебаний она отвергает для себя возможность лирического чувства, жертвуя собой для общего благополучия (отсюда название — «*Не только любовь*»).

Однако подлинная драма в ином: по складу натуры Варвара далека от своего непосредственного окружения, её дух томится чем-то иным, и это иное настроено на ту психологическую волну, которая станет типичной для 1960-х годов.

Отметим характерный штрих. У Варвары тоже есть *частушка*, но какая! Трактовка народно-жанрового прототипа здесь уже всецело находится в русле зарождавшегося тогда самобытнейшего течения отечественной музыки, получившего впоследствии наименование «*новая фольклорная волна*».

И здесь со всей очевидностью предстаёт свойственная щедринскому психологизму 1960-х годов *амбивалентность* образа, под которой понимается противоречивая двойственность состояния. Вот и в данном случае: внешне — разгульный пляс-трепак (трепак — старинный плясовой жанр), а внутренне — горькая драма одиночества.

Драма, наполненная невероятным, предельным напряжением, готовым в любое мгновение обернуться катастрофой души. Это уже совершенно иной строй чувств и, подхлёстываемые оркестровым ритмом драматической «погони», они приобретают ту степень интенсивности эмоционального переживания, которая будет свойственна искусству второй половины XX века.

Рассмотренный в данном очерке материал позволяет говорить о наглядно выраженной траектории раннего творчества Щедрина: от безусловно преобладающего традиционного стиля в первой половине 1950-х (показательны фортепианная «Поэма» или хоры «Тиха украинская ночь» и «Ива-ивушка») ко всё более нараставшему его обновлению, что на рубеже 1960-х вылилось в сложный симбиоз разнопорядковых явлений переходного типа (хотя даже в переломном 1961 году появляется «Камерная сюита», в которой господствуют тона советского «добронравия» прежних времён).

Тем не менее, в преобладающей массе сочинений рубежного этапа закладывался фундамент того, что во всей полноте развернётся в следующее десятилетие. Примечательно, как в Первой симфонии и опере «Не только любовь», этих двух самых значительных произведениях Щедрина того времени, по-разному, но с равной настойчивостью вытесняется «патриархально-идиллическое» и нащупываются приметы нового жизнеощущения, причём в опере уже весьма отчётливо вызревали контуры столь важной для последующего периода драмы неординарной личности в её конфликтных взаимоотношениях с окружающей средой.

Многое в происходившем процессе обновления можно охарактеризовать словом *обострение*. Это касалось ритмической организации, интонирования и артикуляции, диссонирующей вертикали (вплоть до введения кластерных созвучий), образно-композиционных контрастов, пародийно-гротескных элементов, экспрессии, психологизма. Всё более жёстким и импульсивным становился напор двигательной энергии, и динамическая стихия всё чаще приобретала урбанистическую окрашенность.

Ещё одна линия обновления соприкасалась с тем явлением, которое лучше всего обозначить определением *интеллектуализм*. Впрямую это относилось к запечатлению сферы углублённых медитаций (III часть Первого фортепианного концерта), рефлексирующего сознания (Прелюдия *G-dur*) или холодновато-отрешённых игр «высокого ума» (Двухголосная инвенция).

В таких случаях композитор обычно прибегал к контрапунктическим «штудиям», что служило средством раскрытия сложной жизни внутреннего мира человека. Впоследствии эта тенденция повела к созданию больших полифонических циклов — «24 прелюдии и фуги», «Полифоническая тетрадь».

Всё это накапливалось на подступах к 1960-м, накануне принципиально важного прорыва в новое историческое измерение. И при всей безусловной значимости созданного в предыдущее десятилетие, оно прежде всего видится для творчества Щедрина как великолепный «предыкт» последующих свершений.

Бурные шестидесятые

После оперы «Не только любовь» композитор окончательно преодолевает всё традиционное, то есть то, что шло от стиля и эстетических установок предыдущего периода. Утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к техникам авангарда второй волны (пик авангардных устремлений приходится на Третий концерт, 1973), которые тогда, после длительного перерыва, ещё только входили в обиход отечественного искусства.

Но самое главное состояло в том, что коренным образом изменился *интонационный контур* музыки Щедрина. А в отношении её обновляемого «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении* воссоздаваемых человеческих проявлений.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью был ощутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко «настоянных» на частушечной основе, и которая составила отдельный, самый ранний по времени пласт «новой фольклорной волны».

Квинтэссенцией данной линии, её кульминацией и завершением стал концерт для оркестра **«Озорные частушки»**. Абсолютная свобода в трактовке фольклорного жанра нацелена здесь на изобретательнейшее остроумие, постоянно переходящее в «занозистое» пересмешничество, которое напоминает о скоморошье-балаганных традициях отечественного искусства и в частности выражает себя в подражании игре народных инструментов с её шаржированным преподнесением. Всё это выступает вкупе с необыкновенно ярким живописанием, до терпкости сочным и дерзким в своей красочности, что поддержано феерической виртуозностью оркестровки.

Упомянув «Озорные частушки», стоит заметить, что именно к этому времени Щедрин сложился в крупнейшего мастера современного оркестрового письма, причём прежде всего в формах концертирующего стиля. Вот почему вовсе не случайно он обнаружил устойчивый интерес к жанру концерта для оркестра. К нынешнему дню их пять: «Озорные частушки» (1963), «Звоны» (1968), «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), «Хороводы» (1989), «Четыре русские песни» (1997).

«Предыктом» к ним и их эмбрионом можно считать II часть Первой симфонии, где находим непрерывное чередование оркестровых групп и отдельных инструментов и где каждый из них (включая тубу)

получает сольный фрагмент. А в качестве «постыкта» можно рассматривать Третью симфонию (*Symphonie concertante*, «Лица русских сказок», 2000).

Щедрин добивается в подобных композициях подчас просто ослепительной виртуозности, предоставляя оркестру в целом, его отдельным группам и солистам массу возможностей показать себя во всём блеске. Осуществляя «режиссуру» этих артистических состязаний, он всемерно расцветчивает инструментальную палитру. Скажем, в «Звонах» в соответствии с программным замыслом композитор вводит в оркестр колокола трубчатые и натуральные, большой набор треугольников, тарелки и античные тарелочки, оркестровые и так называемые пастушьи колокольчики, там-там и челесту.

Те же приёмы оркестрового концертирования с соответствующей склонностью к дифференциации и индивидуализации инструментального письма во множестве встречаем и за пределами данного жанра. В частности Щедрин охотно наделяет все свои партитуры разнообразнейшими сольными функциями.

К примеру, в балете «Чайка» в этом качестве выступают флейта-пикколо, флейта и альтовая флейта, гобой и английский рожок, кларнет, фагот, валторна, труба и две арфы. В опере «Мёртвые души» подобные приёмы определялись целями портретной характеристики, о чём сам композитор писал так: *«Манилову сопутствует флейта, Коробочке — фагот, Ноздрёву — валторна, Плюшкину — гобой, Собакевичу — два контрабаса»*.

* * *

О полной раскрепощённости творческого духа 1960-х годов свидетельствовали и произведения публицистической направленности, где композитор неизменно предлагал совершенно неординарные художественные решения и где лик современного социума каждый раз представлял в тех или иных уникальных ракурсах

Открывало эту линию ещё одно «озорное» сочинение, написанное в том же 1963 году, что и рассмотренный выше Концерт № 1 для оркестра. Всё необходимое для понимания авторского замысла заложено здесь в заголовке и обозначении жанра: *«Бюрократиада», курортная кантата для солистов, хора и оркестра на тексты инструкций для отдыхающих*.

В последней части заголовка зафиксирован приоритет — то был первый опыт, положивший начало весьма существенному для отечественной музыки 1960-х годов *документалистскому направлению*. В

данном случае Щедрина заодно напомнил об одной «издевательской» тенденции в музыке 1920-х годов, заявившей о себе в таких «скандальных» композициях, как «Каталог сельскохозяйственных машин» Д.Мийо, «Четыре газетных объявления» А.Мосолова, а частично и в эпизоде дающих объявления в газету из оперы Д.Шостаковича «Нос».

«Издёвка» Щедрина состояла в том, что смехотворный канцелярский текст подаётся в музыке как нечто донельзя серьёзное, чему служат все атрибуты ораториального действия барочных времён: полный комплект солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас) и соответствующие структурные «номинации» (к примеру, Речитатив, Ария, Дуэт и хорал, *Lamento*, Двойной канон, Первая fuga и Вторая fuga). Отдельные приёмы подобного пародирования десятилетием позже отзовутся у Щедрина в обличительных пассажах оперы «Мёртвые души».

Остроумно-изобретательный сатирик псевдо-оратории «Бюрократиада» явился весьма изощрённым выпадом «шестидесятичестия» в адрес закосневших устоев заинструментированного «совкового» бытия, и следующим зашифрованным вызовом режиму второй половины XX века можно назвать, пожалуй, только «**Звоны**» (Концерт для оркестра № 2).

Раскодировать суть этого произведения мыслимо, лишь исходя из времени его написания: 1968 год, сразу после событий подавленного силами Варшавского договора антисоциалистического мятежа в Чехословакии. Звонов как таковых, которые ожидаются, исходя из заявленного названия, здесь практически нет, но «внутренняя» звонность пронизывает всю композицию. И это звонность томительная, затаившаяся, горестно-скорбная, с прорывами острых болевых ощущений.

Исключительно мрачный колорит определяет атмосферу разброда, хаоса — рисуются «потёмки» мира с их полной беспросветностью (симптоматично, что повествование прерывается на гнетущем многоточии). Дисгармонию происходящего подчёркивают изредка угадываемая фоника кремлёвских курантов и агрессивные выпады пронзительно-крикливых фанфар. Авангардный звуко-шумовой поток регистрирует всеподавляющую длань социума, что воспринимается как потенция безумия.

До «Звонов» гражданская позиция Щедрина как «инакомыслящего» косвенно заявила о себе во **Второй симфонии**, над которой он работал достаточно долго (1962—1965). Необъявленная автором программа связана с событиями Второй мировой войны, а публично неоднократно заявлялось о том, что произведение посвящено памяти павших в битве с фашизмом.

Звукоизобразительные натурализации, которые композитор начал вводить в свои сочинения впервые с данной симфонии, как будто бы подтверждают это: нарочито бравурный солдатский марш в I части, имитация гула самолётов и взрывов фугасных бомб во II-й. Однако и это, и всё остальное в музыке данного произведения скорее указывает на состояние мира в его художественных обобщениях на весь XX век. Причём мира глобального и в той его ипостаси, которая отчётливо соотносится с приметами тоталитаризма.

«Глобус» предстаёт здесь в максимальной и предельно разноречивой множественности, в разбросе контрастов-антитез от всплеск материально-грубой экспансии до воспарения в сферу призрачно-ирреальных видений, от плакатно-натуралистических эффектов до утончённейших запечатлений жизни души.

Вот что породило зафиксированную в подзаголовке произведения совершенно неожиданную композиционную архитектуру: *25 прелюдий для оркестра* (этот принцип рапсодической драматургии распространился позже на балеты «Чайка» и «Дама с собачкой», а также на гигантское звуковое пространство «Музыкального приношения»).

Суть обрисованного таким образом мирового «разброда» в конечном счёте сводится к противостоянию весьма уязвимо-субъективно-человеческого и всепобедного надличного-императивного начал, что концентрируется в финале.

Его открывает тема, которую нередко, возможно из соображений идеологического прикрытия, именовали *«темой борьбы и преодоления»*, но этот центральный образ симфонии — именно образ грозной, устрашающе-беспощадной силы с её тяжёлой, неумолимо-жесткой, «кованой» поступью пронзительно-ревущей меди в сопровождении сухой и резкой, как удары плети, аккордикой (в своей обнажённо негативной окрашенности интонационный контур этой темы, видимо, не случайно восходит к «Поганому плясу Кашеева царства» из «Весны священной» Стравинского).

* * *

Переходя к партитурам ораториального плана, сразу же отметим, что в них музыкальная публицистика Щедрина 1960-х была обращена преимущественно к позитивным граням отечественной истории в её прошлом и настоящем.

Настоящее композитор решил увековечить одним из самых ярких знаков того времени, каким он видел творчество своего близкого друга — Андрея Вознесенского. Вот почему **«Поэтория»** (1968) получила, помимо оригинального неологизма в качестве названия, столь же

неожиданное авторское обозначение жанра: *Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, хора и оркестра*.

Естественно, всю словесную канву данного действия составили отобранные Щедриным стихи Вознесенского: «Гойя», «Кроны и корни», «Потерянная баллада», «Ташкентский репортаж», «Тишины!», а также отрывки из поэм «Лонжюмо» и «Оза».

Главный герой здесь — Поэт, его резко выраженная индивидуальность, неповторимое видение мира и даже своеобразие присущего ему декламационного выговора при чтении стихов, о чём композитор писал: *«Я воспринимаю голос поэта, как тончайший музыкальный инструмент. Уникальность его звучания не уступает редким инструментам Страдивари, Гварнери или Амати»*.

Концерт для поэта *в сопровождении...* Действительно, музыка выступает здесь прежде всего в этом качестве, и характерно, что *solo* Поэта в его последнем монологе идёт практически в беззвучии (отдельные блики-соноры и далёкий певческий голос), что отчасти оправдано строками стихотворения-исповеди «Тишины!».

Мир в «Поэтории» предстаёт как в «вещной» конкретике, так и в восхождениях к вечностным категориям. Но в любом случае его осмысление наполнено флюидами стущённо романтического восприятия и публицистического пафоса.

Ключевые моменты взрывчато-экспрессивного повествования обращены к Родине-России, к боли и горечи за неё. И тогда по контрасту с авангардной, сонорно-алеаторной «ультрасовременностью» на передний план выходит истовая «архаика» перезвона колоколов, хоровой псалмодии или знаменного распева, и часто звучит столь ценимый композитором народный голос Людмилы Зыкиной (особую проникновенность он обретал в воспроизведении причета «Мать Володимирская»).

* * *

Прошлое отечественной истории XX века нашло у Щедрина своё отображение в оратории **«Ленин в сердце народном»**, которая создавалась в 1969 году, то есть в приближении к столетней годовщине со дня рождения основателя Советского государства.

Композитор самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определённом витке жизни нашей страны исходило из самых искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековой беспросветности и закабалённости. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только

на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения.

Оратория «Ленин в сердце народном» стала в музыкальном искусстве самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в её названии. Масштабам этого претворения соответствует многообразие художественного содержания, основной идейно-смысловой комплекс которого расслаивается на три линии.

Первая из них (инструментальная) экспонируется в оркестровых эпизодах I части (Вступление и *Lamento I*): сурово-эпический склад, декламационно-призывная «жестикаляция», время от времени драматические всплески с прорывами почти пронзительной тоскливости — таковы основные очертания этой скорбно-патетической образности.

Самостоятельное и завершающее своё развитие она получает в V части (Симфония). Картина всеобщего траура запечатлена в жанровом характере пассакальи — скорбная процессия грузно шагающих, нарочито несогласованных патетических линий оркестра (это «разноречие» свободного контрапункта призвано передать горестную разлаженность, пространционность состояния).

Жанровость образа дополняется изобразительными элементами:

- во-первых, для воплощения картины шествия используется многократно апробированный в музыке принцип динамической волны (нарастание — спад, словно бы приближение к наблюдателю и удаление от него);
- во-вторых, отмеченная в оркестровых эпизодах I части «жестикаляция» преломляется здесь в виде вздымающихся ввысь реплик, как бы передающих движение воздеваемых к небу рук, застывающих в скорбной мольбе-заклинании.

Другая линия (хоровая) является, пожалуй, стержневой по своей значимости в формировании общего облика оратории. Это сфера всенародных плачей и причетов, которые составляют основное содержание I и III (*Lamento II*) частей и которые представлены чрезвычайно многоразлично:

- как медлительно-сдержанные причитания-речитации (начальные эпизоды I и III частей);
- как быстрые и обнажённо горестные никнущие ниспадания хоровых голосов (ц.2 из I части — своеобразное фугато-оползание фактуры сверху вниз на краткой варьируемой попевке);
- как суровый и подчёркнуто мужественный причет с протестующей интонацией (в цц. 5–6 той же части находим ещё одно свободно

выстроенное фугато на кратком причетном обороте, на этот раз восходящем снизу вверх);

- и как, наконец, архаизированные заплячки с красивыми, тонко хроматизированными линиями (с ц. 27 в III части непрерывные перекомбинации шестиголосных *ostinati*, составленных из *divisi* сопрано, альтов и теноров).

Однако при всём обилии оттенков, в любом своём варианте сфера плачей и причетов неизменно выдержана в строго эпическом строе, который вообще определяет тонус данного произведения.

В ходе развёртывания этого плаче-причетного излияния возникают дополнительно ещё три образные грани, которые стоят несколько особняком:

- чувство анемии, протрационности в жутковато-призрачной, полуфантастической тишине (сонорный эпизод «*Не стало товарища Ленина*», ц.3 I части);

- состояние горестного, насторожённо-напряжённого оцепенения-ожидания (кодетта III части);

- покойно-эпический распев в мягко-поступательном движении сказывания (*solo* альтов в развитии первого эпизода III части).

Последняя из отмеченных образных граней прямо предвосхищает третью линию ведущего идейно-смыслового комплекса, которая своим «монопольным» развёртыванием в VI части (Эпилог) завершает ораторию. Её прямое предназначение — снять воздействие скорбно-ламентозных эмоций, обрисовать умиротворение всенародного состояния.

Осуществляется это посредством нейтрализации эмоциональной окраски (особенно отчётливо проявляется в мажоро-минорной вибрации как мелодической строки, так и хоровой вертикали) и благодаря вариантной многоповторности ласково-баюкающего напева-фразы.

Однако есть в этой колыбельной-поминовении и более глубокий смысл. Уже в звучании скорбно-патетической и плаче-причетной образности (рассмотренные выше первая и вторая линии) нетрудно было заметить тяготение к вневременной окрашенности. Эта тенденция находит окончательное выражение в финале, в чём и состоит прежде всего его итоговая функция.

Такая объективация происходит на основе синтеза архаично-крестьянской интонационности (основанной на инициативном развитии древних закличек-приговоров) и чисто современных звуковых ощущений, но, может быть, более всего ввиду опоры на особый строй мелоса — мечтательно-упоительного, манящего в бескрайние высоты, возносящего в беспредельность.

Впечатление исчерпывающего катарсического умиротворения особенно ощутимо в завершающей каденции контральто *solo* (без хора), в своих воспаряющих звучаниях окончательно растворяющейся в беспредельности Вечности.

Будучи по природе своей концепцией чисто романтической, оратория Щедрина базируется на одном из краеугольных камней подобной эстетики — принципе антитез. Выражается это в резко поляризованном сопоставлении стремления к общенародному, несколько абстрагирующему и вечностному (в основном идейно-смысловом комплексе) и тенденции к локально-характеристическому, специфически-индивидуализирующему, событийному с подключением специфики документального репортажа (побочная образная сфера во II и IV частях).

Во II части («Рассказ красногвардейца Бельмаса», свидетель смерти вождя) такая направленность определяется уже во вступительном эпизоде — и в подчёркнуто звонкой, бодрой «зоровой» фанфарности армейского типа, и в несколько «бубняще-псалмодирующем», открыто речевом интонировании баса *solo*.

Тонус основного раздела (с ц. 15) определяют изобразительно-иллюстративные движения оркестра с неясно-возбуждённым (поначалу даже таинственным) бегом взвихренных линий и неожиданными вторжениями резко-драматических всплеск (воплощению подобной атмосферы превосходно служит избранная здесь манера фиксированной алекторики).

На гребне этого стремительного звукового потока излагается вокальный «репортаж с места происшествия», построенный на интонациях взволнованной, «спотыкающейся» угловато-патетической речи, с каждым новым этапом повествования всё более бурной и смятенной, вплоть до экзотической кульминации на утверждении-заклинании «*Ленин жив!*» (святая «неправда» латышского стрелка).

Ещё специфичнее по музыкальному колориту и характеристичнее по образности IV часть («Рассказ работницы Наторовой»). Уже во вступительном *solo* флейты зримо обрисован портрет женщины особого типа — услужливой, неуёмной, непоседливой, по-мальчишески остроглазой и, несмотря на возраст, сохраняющей инфантильную непосредственность и любопытство.

Партия колоратурного сопрано (симптоматичен избранный тембр), продолжая линию флейты, основана на характеристической речитации — дробной, «частой» по ритмическому рисунку и непрерывно изменчивой по интонационному облику (в частности немалую долю характеристичности придают многочисленные форшлагги в вокальной

строке). Оркестровый фон, вполне соответствуя специфическим качествам вокального повествования, выступает с чисто изобразительными функциями.

В целом, этот рассказ, сотканный из множества граней, имеет весьма определённую траекторию, созвучную смыслу происходящего — от суетливо-деловитого возбуждения в начальных эпизодах через задумчивость и осмысления к опечаленности и никнущим интонациям завершающего эпизода-заплачки...

К сказанному необходимо присоединить два примечательных момента. Первый из них состоит в том, что на 1960-е годы приходится небывалый расцвет в отечественном музыкальном искусстве документалистского направления. Как помним, в сугубо пародийном ключе соответствующие приёмы были апробированы Щедриным в упоминавшейся выше курортной кантате «Бюрократиада».

В оратории «Ленин в сердце народном» словесная канва основана на воспоминаниях о Ленине 1924 года двух очевидцев — латышского стрелка А.Бельмаса и работницы П.Наторовой (II и IV части). В остальном композитор опирался на извлечения из былины северной сказительницы А.Крюковой, причём избранные строки подобраны так, что они приобретают документально-информативный характер. Допустим, в I части в архаизированной лексике передаётся горестное сообщение с троекратным напоминанием «факта»: *«Не стало товарища Ленина»*.

Второй момент связан с другим, ещё более важным для отечественной музыки 1960-х годов направлением, получившим название *«новая фольклорная волна»*. Щедрин, как известно, внёс в развитие этого направления неоценимую лепту, что прежде всего касалось разработки частушечной стихии.

Рассматриваемая оратория даёт совершенно иные ракурсы народно-национального. Главенствуют здесь жанры причетов и заплачек, которые дополнены такими ответвлениями, как сказ, отпевание или нарратив говорного интонирования. Завершающей и уникальной точкой претворения фольклорных прообразов становится введение в Эпilogue *solo* контральто в народной манере пения.

По существу перед нами оратория-обряд, где I часть — воплощение народной скорби (реакция на происшедшее), III — оплакивание-отпевание, V — траурное шествие, VI — поминовение (вознесение в Вечность). В рамках полного обрядового цикла, который исполнен эпической объективности и отрешён от личного, возникают два глубоко субъективных, конкретно-локализованных высказывания очевидцев

(эти высказывания выхватываются из народной толщи лучом музыкального «прожектора»).

Путём резконтрастных сопоставлений удаётся охватить всеобщее и особенное. Столь широкий разлёт художественных «антитез» выразительно дополняет внутреннее многообразие граней и оттенков, представленных в этом русском народно-национальном реквиеме, который выполнен в необычайно тонкой и гибкой психологической нюансировке (именно для её реализации и потребовалась тщательно детализированная, порой даже рафинированная техника вокально-хорового письма).

И последнее. Долгие годы находясь на посту руководителя Союза композиторов России и неизбежным образом контактируя с адептами господствующей тогда идеологии, Р.К.Щедрину, как правило, удавалось уберечься от политических компромиссов и тем более от какой-либо конъюнктуры в своём творчестве.

Тем не менее, порой это происходило. Самоочевидные свидетельства тому — написанные сугубо формально, в громогласно-плакатной манере «Симфонические фанфары» (Праздничная увертюра) к 50-летию Октября (1967) и «Торжественная увертюра», адресованная 60-летию СССР (1982).

Казалось бы, столь же «ангажированной» можно считать и ораторию «Ленин в сердце народном» (1969) с соответствующей ремаркой «*Столетию В.И.Ленина*». Тем более что в одном из интервью 1992 года автор обозначил её как «*сознательный политический компромисс*».

Однако выполняя этот «соцзаказ», композитор нашёл совершенно неординарный ракурс творческого решения, суть которого сам он отметил, как стремление рассказать «*о любви простых людей к Ильичу, об их личном, сокровенном отношении к нему*». Отсюда та безусловная искренность и глубина художественного воплощения темы, что сделало данное произведение одной из вершин бесчисленной музыкальной Ленинианы.

Высокие достоинства оратории, о которых говорилось выше, побуждали включить её в программу юбилейного концерта к 85-летию композитора, и вдохновенное исполнение силами Мариинского театра в зале Московской филармонии под руководством Валерия Гергиева подтвердило несомненную жизнеспособность этого произведения.

Остаётся заметить, что сделанное Р. Щедриным заняло достойное место в ряду музыкально-художественной публицистики 1960-х годов, где в числе вершин находим Тринадцатую симфонию и «Казнь Степана

Разина» Д. Шостаковича, Реквием Д. Кабалевского, оратории «Миг истории» К. Хачатуряна и «По следам Руставели» О. Тақтакишвили.

* * *

К рассмотренным выше произведениям по заострённости видения социальной ситуации примыкает опера «**Мёртвые души**» (1976), и стоит заметить, что, начиная с «Мёртвых душ», либретто всех своих опер композитор создавал сам. Заострённость эта оказалась подчёркнутой и ввиду той коренной метаморфозы, которую претерпел в те годы образный мир музыки Щедрина: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической обрисовки народного начала к его драматической трактовке.

Намеченная в предыдущей опере («Не только любовь») драматургия расслоения (Варвара и её окружение) приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые, будучи абсолютно чужеродными, практически не пересекаются друг с другом.

Губернское общество (так сказать, «образованный класс») композитор вслед за Гоголем рисует в ракурсе сугубого развенчания, самым широким образом используя всевозможные градации гротеска. Для характеристики этих персонажей Щедрин использовал средства академической музыки, причём он ставил перед собой цель применить все вокальные формы, выработанные в оперном искусстве. Но как они применяются?!

Вот первая сцена — «Приём у губернатора»: экспозиция гоголевских персонажей, выполненная как серия микропортретов, очень кратких и крайне контрастных. Здесь и Чичиков — его, «залётную птицу», человека из столицы, восторженно приветствуют (фраза-рефрен «*Vivat, Павел Иванович!*»). Сам он с сакраментальным текстом «*Интересуюсь познанием всякого рода мест*» подаётся через виртуозное *bel canto* с фиоритурами и разного рода «завитушками», но это *bel canto* как бы вывернуто наизнанку (начиная с повторения первого слога фразы «*Ин...*»).

Композитор выворачивает наизнанку и все другие вокальные формы. Путём подобной деформации (с использованием больших интервальных скачков и приданием всему гипертрофированной характеристичности) как раз и достигается высмеивание, окарикатуривание панноктикума «мёртвых душ».

Народная жизнь, которая у писателя, на первый взгляд, почти не приметна и намечена только отдельными штрихами (один из них: *«Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая песня?..»*), развёрнута композитором в полновесный образный пласт. Более того, ему придано едва ли не определяющее значение — произведение открывается и завершается обобщённой картиной *«Расеи»*.

И теперь вместо присущей раннему творчеству Щедрина цветистости красок и юмористического наклонения передаётся углублённо-драматизированное ощущение бедственного её состояния (в этом, конечно же, чувствовалась проекция на современность). Сумрачно и безнадёжно, с щемящей нотой повествуется о «лапотной», горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность *доцивилизованного* существования.

Рисуя такую Россию, Щедрин обращается к *народному пению* в его натуральном виде — и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения, причём значимость этого фактурного пласта подчеркнута тем, что он заменяет партию скрипок в оркестре. Столь небывалое для академического искусства новшество подготавливалось им задолго — достаточно напомнить включение «персонального» тембра известнейшей тогда певицы народного плана Людмилы Зыкиной в партитуры «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном».

И вновь отметим всю остроту драматургического расслоения: сразу же после только что упомянутой сцены «Приём у губернатора» следует сцена под названием «Дорога» с причетным запевом *«Ох, ты не плачь, не плачь»*, которая воспринимается символом тягостного монотонного хода бесконечно тоскливой жизни, что подчеркнуто затемнённым колоритом музыки.

* * *

Вступив с начала 1960-х годов в основную фазу своего творчества, композитор пошёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно *романтическую направленность*.

И надо признать: Родион Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века. Говоря об этом, будем исходить из представления, что классический ро-

мантизм первой половины XIX столетия — только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Заметим, что сознательную приверженность данному движению композитор с полной отчётливостью обозначил, создав по избранным страницам своего «главного» балета концертную композицию под названием «Романтическая музыка “Анна Каренина”». И в дальнейшем определение *романтический* всплывало в заголовках произведений Щедрина неоднократно (см. к примеру, фортепианную серию «Романтические дуэты» или «Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра).

Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В её современном контуре композитор более всего акцентировал *интеллектуальное начало*, и ему удалось дать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет — интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобычием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощрённостью жизненных проявлений (имеются в виду «капризы» эгоцентрического свойства, но поданные очень обаятельно), что передавалось посредством исключительной остроты интонационного контура, которая намечалась у Щедрина уже в раннем творчестве.

Всё это превосходно «озвучено», например, в фортепианном цикле «**24 прелюдии и фуги**» (1964–1970), где нестандартности изображённой личности отвечает совершенно неожиданная трактовка полифонии. Памятуя об аналогичном знаменитом цикле Д.Шостаковича (1951), всё-таки следует констатировать: только что названным опусом именно Щедрин открыл «шлюз» полифонической музыке второй половины XX столетия с её качественно новыми координатами.

Принципиальная разница определялась тем, что Шостакович в своём классическом собрании формировал объективно-универсальный свод представлений о человеке, а Щедрин моделировал облик романтической натуры во всей её субъективности, выводя на передний план подчеркнуто индивидуализированное, особенное и даже «эксклюзивное», обнаруживая склонность к эзотерике и рафинированности.

Практически ограничивая себя воспроизведением медитативных состояний и фантазийно-игрового начала, композитор придаёт многому флёр остроумия и рационалистической отстранённости. Поэтому тонкая, мастерская отделка звуковой ткани соответствует авторской ремарке *Brillante severo*, что прочитывается как *холодная отшлифованность*.

Всему сказанному соответствует и собственно полифония, в которой формально поддерживаются все параметры контрапунктической оснащённости: обращение и ракоход, проведения темы в увеличении и уменьшении, вплоть до таких усложнений как тройная fuga (*c-moll*) или то, что последняя fuga (*d-moll*) является точным обращением первой (*C-dur*).

Однако на поверку оказывается, что традиционные каноны трактуются весьма свободно, освящённые веками формы получают совершенно неожиданное наполнение:

- круг тональностей выдержан по примеру цикла Шостаковича, но в любой из них *dur* и *moll* предстают крайне усложнёнными, с ускользающими из-под контроля ладовыми устоями;
- темы фуг зачастую обильно хроматизированы и отличаются широким интервальным диапазоном (до двух октав);
- очень непривычен интонационно-жанровый облик тематизма, что дополняется жёсткостью диссонантной среды и колкостью артикуляции.

Как бы там ни было, по части развития полифонии во второй половине XX века Щедрин сделал, пожалуй, наибольший вклад, чем кто-либо другой. Достаточно сказать, что медленные части многих крупных его сочинений — пассакальи, и эти сгустки медитативности всегда основаны у него на сложной полифонической разработке.

Присоединим к этому ещё один факт: почти сразу после рассмотренного выше цикла композитор выпустил «**Полифоническую тетрадь**» (1972) — серию из 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад.

Целое здесь скреплено посредством того, что последняя пьеса («Полифоническая мозаика») построена на темах предшествующих номеров, и движение этих номеров выдержано в рамках конструктивной схемы: первые двенадцать пьес идут от *la* по хроматизму вниз, а следующие двенадцать возвращаются по хроматизму к исходному *la*.

Сами пьесы обозначены по преимуществу сугубо «технически»: *Двойная fuga*, *Тройной контрапункт*, *Обратное движение*, *Инверсия*, *Канон в октаву*, *Зеркальный канон*, *Бесконечный канон*, *Каноническая имитация* и т.д. И собственно музыке присуще заведомое господство рациональной умозрительности, отвлечённых мыслительных построений, подчёркнутый аэмоционализм.

В этом пространстве абстрагирующей аналитики исключениями становятся только две «вспышки» живости и непосредственности: № 12 (*Токката-коллаж*) с цитатой баховской двухголосной инвенции *F-dur* и № 16 (*Остинатный бас*).

Общеизвестны бахианские пристрастия Щедрина. Как-то Д.Д.Шостакович задал ему вопрос: *«Если бы вы попали на необитаемый остров и вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, чтобы вы взяли?»* Щедрин, не задумываясь, ответил: *«Искусство фуги»*.

С именем и традицией Баха у него впоследствии оказалось связано несколько сочинений, в том числе **«Музыкальное приношение»** (1983) — гигантская композиция, где от великого предшественника воспринято не только название одного из его последних и сложнейших произведений, но и несколько хоральных реминисценций, а также воспарение в выси абстрагирующей мысли и главенствующая роль органа (его первый монолог длится около часа). Кстати, подготавливая премьеру, композитор в совершенстве овладел игрой на этом инструменте.

«Кровное родство» с великим композитором отмечено также введением монограмм *BACH* и *SHCHEDRIN* (фамилия Щедрин в латинском написании даёт шесть музыкальных звуков). По замыслу автора, это был ничем не стесняемый в своём течении концерт-медитация, тон которого, по его словам, *«неспешный, близкий к тому роду надсуетного музицирования, который был принят в эпоху Баха»*. И столь же неспешно к органу, как «духовому» инструменту, последовательно и «рационально» присоединяются *три* духовых по *три*: флейты, фаготы, тромбоны.

* * *

Интеллектуализму музыки Щедрина, в том числе преломляемому через бахианство и тяготение к полифонии, нередко сопутствовал ярко выраженный *романтический артистизм*. Это находило себя в блистательном композиторском мастерстве, в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания.

Иногда артистизм приобретал некую самооценную значимость. Образцом подобного рода можно считать балет **«Кармен-сюита»** (1967), где Щедрин выступил в партнёрстве с Бизе, осуществив коренное преобразование хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо возможности для упрёков в насилии над исходным тематизмом, в неуважительном отношении к первоисточнику.

Помимо драматургической перекомпоновки, его модернизация ведётся главным образом по линии в высшей степени оригинальных трансформаций тембра и ритма. И, говоря о преобразованиях ритма,

следует упомянуть о том, что транскрипция выполнена только для струнных и ударных, причём партия ударных требует пяти исполнителей. Можно говорить о *конгенитальности* этой транскрипции — не случайно она соперничает в популярности с самой оперой.

Возродив на новом уровне искусство транскрипции, композитор не раз «вторгался» с той же целью и в собственную театральную музыку — к примеру, кроме упомянутой композиции по «Анне Карениной», это переработки материала балета «Чайка», а также опер «Не только любовь», «Лолита» и целого ряда других сочинений.

Александр Блок определял романтизм как «*стремление жить удесятерённой жизнью*». В 1960-е годы это стремление нередко смыкалось с бурным разворотом урбанистической стихии, что проходило тогда под знаком НТР (научно-техническая революция — так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»).

Урбанистическая стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись в широком внедрении рационально-конструктивных элементов и в запечатлении мощной энергетики соответствующего типа. В этом отношении настоящим взрывом стала **Первая фортепианная соната** (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение Щедрина в эстетико-стилевые «координаты» новаторского искусства второй половины XX столетия.

В её I части происходит стремительное перерождение идущего от раннего творчества ярмарочно-смехового начала в жёсткую урбанистику, а после погружения в глубины сознания (медленная часть) следует финал с его «огнедышащей», поистине вулканической магмой энергии, с его пафосом самосжигания в яростно клокочущей жажде действия. Рассмотрим эту драматургическую траекторию подробнее.

I часть полна дерзкого озорства с примесью ироничности, и начинается это с того, что заявленное *Allegro da sonata* очень далеко от представлений о сонатном *Allegro*. Хотя формально схема сонатной формы соблюдена, однако её образно-смысловое наполнение оказывается совершенно неожиданным.

Фольклорный тематизм с его отзвуками раннего творчества (от лучшего в балете «Конёк-Горбунок», в опере «Не только любовь» и фортепианных пьесах) изначально подвергается активной модернизации посредством остроты и импульсивности подачи материала (в том числе с использованием тех возможностей, которые даёт упруго-синкопированная джазовая ритмика).

Но ещё важнее то, что скерцозно-игровой тонус, настоящий на скоморошине, в ходе развития коренным образом преобразается в драматизированный энергетический напор с соответствующим насыщением густой диссонантностью (включая кластерную аккордику) и нервной ритмической пульсацией.

Интеллектуальная «пауза» средней части («Полифонические вариации») обращены к сумрачно-философским медитациям, мыслительное напряжение которых выливается в патетические тираты на кульминациях. Здесь царит аскеза кантианского «чистого разума», и дух *ratio* по-своему отражается в следующей композиционной детали: каждая из *семи* вариаций имеет протяжённость в *семь* тактов.

Финал (Рондо-токатта) становится результирующим итогом произведения, в том числе втягивая в свою орбиту тематизм главной партии I части и подчиняя её господствующему здесь бешеному темпоритму. Энергетика модифицируется в сверхэнергию кипящей лавы жизненных преодолений, ультрадинамизм оборачивается настоящим цунами, а максимализм устремлений подчёркнут категоричными, буквально «выстреливающими» репликами, завершающими каждую очередную волну вскипания урбанистического шквала (так до неузнаваемости трансформирован тип фактуры финала Четырнадцатой сонаты Бетховена).

Однако этот бушующий водоворот, это неистовое полыхание, во всём отвечающее авторской ремарке *feroce*, внутренне оказывается «конструктивно обоснованным», то есть базируется на точном расчёте. И то, что зафиксировано в названии известного романа Юрия Бондарева «*Горячий снег*», могло бы в сонате Родиона Щедрина быть озаглавлено словосочетанием «*Холодное пламя*» — это пламя холодное, но обжигающее.

Таков один из парадоксальных образных синтезов, раскрывающих экстремальные грани современного жизнеощущения на его стадии «бури и натиска» 1960-х годов.

* * *

Отталкиваясь от только что сказанного, приходится констатировать: урбанизированный мир современного романтика — это нередко мир парадоксов. В музыке Щедрина столь специфический ракурс отчётливее всего находил себя в «совмещении несовместимого» — действительно несовместимого или по крайней мере того, что на первый взгляд кажется таковым.

Если взять для примера финальную часть **Второго фортепианного концерта** (1966), получившую название «Контрасты», то обнаружим парадоксальные перебросы антитез:

- от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных в урбанистическую моторику) к гедонии нарочито легковесного, поверхностного досуга (выполнено на основе искусного воспроизведения джазовой импровизации);
- от прозаически-обыденного к благородной экспрессии одухотворённого мыслительного состояния;
- от грубовато-плакатного, натуралистического к утончённо-лирическому или ирреально-призрачному.

Подобная свобода неожиданных переключений и предельно резких контрастов вызвала к жизни особого рода прелюдийную драматургию. Она представляет собой сцепление фрагментов разной величины и разного смыслового наполнения, монтаж звуковых блоков-кадров, которые сам композитор неоднократно определял как прелюдии (Вторая симфония с её подзаголовком «25 прелюдий для оркестра» или прелюдии, перемежаемые несколькими интерлюдиями, из которых состоит балет «Чайка»). Всё это живо напоминает кинохронику, спонтанно воссоздающую многообразную мозаику событий и впечатлений.

Но вернёмся ко Второму фортепианному концерту. В этой, пожалуй, лучшей из концертных композиций Щедрина, после ещё достаточно завуалированного предварительного опыта в опере «Не только любовь», со всей отчётливостью и остротой была разработана самая болезненная проблема романтического сознания — конфликт личности и окружающего её мира.

Возможности инструментального концерта по самой его природе как нельзя лучше подходят для этого (*solo* как бы олицетворяет индивидуальное начало, *tutti* — его окружение), чем и воспользовались отечественные композиторы в полной мере именно в 1960-е. Причём пик развёртывания данной проблематики приходится на 1966 год, когда рядом со Вторым фортепианным концертом Р. Щедрина появились Второй виолончельный концерт Д. Шостаковича и Скрипичный концерт Б. Чайковского.

Но приходится признать, что, в сравнении с аналогичными концепциями, модель противостояния, предложенная в концерте Щедрина, отличается особой сложностью и неоднозначностью.

Дело в том, что у других композиторов авторские симпатии всегда и безусловно на стороне *solo*, символизирующего личностное

начало, и оно становится жертвой подавляющих воздействий окружающего мира (впервые это с полной явственностью предстало в Первом виолончельном концерте Б. Тищенко, 1963). Взгляд Щедрина в данном отношении оказывается совершенно неожиданным.

Уже в I части его герой при всей привлекательности порождает противоречивое к себе отношение. С одной стороны, в открывающих экспозицию двух каденциях рояля (примечательно, что одна из них написана для правой руки, другая для левой) перед нами предстаёт фигура интеллектуала, наделённого сложным и глубоким внутренним миром, но, тем не менее, в её горделивой раскованности ощутима потенция эгоцентричности, а в подчёркнутой неординарности чувствуются претензии на исключительность.

И в какой-то степени можно понять реакцию среды, изначально отторгающей всё нестандартное, из ряда вон выходящее. Но эта враждебность приобретает настолько агрессивные формы, что порождает сугубо негативное впечатление. В самом деле, хлещущие, режуще-отсекающие аккорды оркестра (на скрежете интервалики септим и нон), напоминающие удары плети, бича, и звучащие с невероятно категоричной императивностью, воспринимаются как прямое насилие над личностью.

Заголовок I части — «Диалоги», но это диалоги конфликтного противостояния. И *solo* поначалу стремится в своей непримиримой бескомпромиссности быть на равных с окружением. Но понятно, что массивный натиск *tutti* в скором времени одерживает верх, и кульминационный пункт ожесточённого противоборства увенчивается оргией подавления с победно-зловещими провозглашениями медных. Завершающие элегические рефлексии солиста пронизаны чувством поникающей обессиленности, истаивая на горестных вопрошаниях.

Ещё бóльшая неожиданность ожидает слушателя в финале, где антагонисты меняются ролями. Теперь, в ворохе обострённых контрастов, о которых говорилось в самом начале, от *solo* исходят экспансивные инициативы, и именно оно устремлено к кругу сомнительных ценностей (нарочито утилитарная жизнедеятельность, экстравагантные «выходки» и другие образы, выводящие из ранга поэтичности). В противоположность этому, среда становится прибежищем одухотворённости, серьёзности и возвышенной мысли (неоклассические очертания тематизма, пассакальные ритмы).

Последней неожиданностью Второго фортепианного концерта становится поиск выхода из рассмотренного конфликта, что осуществляется в два этапа.

После сурово-драматичных, изнуряющих схваток I части в следующей («Импровизации») происходит временное сближение «воюющих сторон» на платформе конструктивно-созидательной энергии с её заведомой техницистской заданностью. Бум наступательной урбанистики с видимым энтузиазмом утверждает себя посредством вихревого моторно-токатного *perpetuum mobile* с призывно-сигнальным интонированием в опоре на кварту.

Но если в этой части при свойственной ей некоторой хаотичности двигательного потока ещё встречаются моменты определённого разногласия *solo* и *tutti*, то в коде финала на почве того же урбанистического динамизма наблюдаем достигнутый ими абсолютный монолит устремлений: они смыкаются в едином порыве деятельных преодолений колоссальной силы («стальной» ритм сверхжёсткого кластерного унисона).

* * *

Характерная для романтизма исключительная интенсивность жизненного пульса нашла преломление у Щедрина не только в плане резких драматургических переключений, и не только в бурной энергетике действенных проявлений, но и в плоскости эмоционально-психологических переживаний. Помноженная на отмечавшееся выше сгущение и обострение всего и вся, эта сверхинтенсивность повела к сильнейшему драматизму и даже трагизму мировосприятия.

Максимального напряжения данная ситуация опять-таки достигала при обращении к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в балете «**Анна Каренина**» (1971), где она достигла обострённо трагического накала. И совсем не случайно, обсуждая концепцию балета, сразу же заговорили о «*двух музыках*» (таково определение самого композитора), через резко выраженный контраст которых как раз и раскрывается противостояние личности и среды.

Музыка *внешняя* — это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониях (и тогда явно слышатся отголоски фанфаронской бравуры советских времён).

Музыка *внутренняя* — это сама Анна, портретируемая в основном в ипостасях напряжённейшего психологизма и невероятно сконденсированной, обжигающей, буквально режущей экспрессии (в её выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно

представить себе нечто превышающее по силе и оголённости трагического чувства).

Не довольствуясь самой по себе поляризованностью этих «*двух музык*», композитор предельно заостряет конфликт посредством их совмещения в одновременном звучании, добиваясь эффекта «скрежещущей» вертикали (разумеется, с использованием политональности).

Балет «Анна Каренина» продемонстрировал высшую художественную оснащённость его автора:

- здесь и умение при инсценировании литературного первоисточника сосредоточиться на самом необходимом, строго сообразуясь с законами жанра;
- здесь и поразительно корректное использование музыкальных цитат, призванных пометить историческое время действия;
- здесь и совершенно самобытное художественное истолкование новейших «технологий».

Говоря о «технологиях», достаточно представить, как по-своему откликнулся композитор на опыт так называемой *конкретной музыки*, выказывая исключительную чуткость к флюидам звукошумовой атмосферы окружающего мира и феноменальную способность переплавить их в нотированную запись акустического инструментария. В «Анне Карениной» последняя из этих звуковых натурализаций вырастает в символический образ локомотива жизни, равнодушно проносящегося мимо раздавленной им индивидуальной судьбы.

В передаче психологизма композитор широко опирается на возможности *сонорики*, в том числе моделируя рефлексирующие состояния путём погружения в плывущее звуковое «марево» (поскольку сонорика исключает отчётливость интонационного контура и тем более мелодизм как таковой). Всё это явственно намечено уже в Прологе к балету, наполненном напряжённой томительностью и ощущениями тревожности, чреватой драматическими взрывами неминуемых катастроф.

Всплывающие здесь отдельные мелодические фразы — из музыки Чайковского. Так Щедрин стремился обозначить атмосферу 70-х годов XIX века, то есть времени создания романа Толстого. Однако цитаты эти звучат в качественном преображении, сближаясь с авторской музыкальной тканью и тем самым вращаясь в контекст искусства второй половины XX века.

Катастрофичность существования личности определяет трагическую экспрессию исключительной силы и остроты. В её выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто, превышающее по степени обнажения эмоций боли,

отчаяния, переходящих в открытый вопль души. И когда над этим полыханием экспрессии нависает тяжёлая «длань» фатальных произнесений медных духовых инструментов, вновь ощущается традиция Чайковского, но она опять-таки получает сугубо современное наполнение.

Первый из таких взрывов ультраэкспрессии приходится на завершающую сцену I действия. И вот что примечательно: впереди ещё два акта, однако по характеру музыки для нас ясно, что героиня балета обречена, поскольку это сцена любви только по сюжету, а музыка раскрывает как бы уже свершившуюся катастрофу.

* * *

В иных ракурсах ситуация сложившегося к началу 1970-х годов трагизма мировосприятия, вкупе с разработкой проблемы взаимоотношений личности и среды, раскрыта Щедриным в **Третьем фортепианном концерте** (1973).

Если начать со второго из этих моментов, то приходится констатировать отсутствие резко выраженного противостояния как такового. *Solo* и *tutti* зачастую существуют в разных образно-звуковых измерениях, у каждого из них по преимуществу «своя епархия».

Личностное начало ещё более, чем было это во Втором фортепианном концерте, тяготеет к эгоцентрическому модусу, изъясняя склонности к тотальной раскрепощённости, к полной непредсказуемости проявлений и к своеобразному нарциссизму. Законченный субъективизм жизнеотношения являет себя в рафинированных рефлексиях, в фантазмах изощрённого интеллекта, в погружениях в сферу подсознательно-интуитивистского и в отлётах в сферу запредельного, иррационально-мистического.

Что несомненно объединяет *ego* с его окружением, так это ощущение глубочайшего кризиса. Как во внутреннем, так и во внешнем мирах воцарились хаос и дисгармония, оказались утраченными не только устои и опоры, но и смыслы существования. Экстаз нигилистический устремлений, губительно-разрушительные побуждения, бесцельно грохочущие катаклизмы означали абсурд и безумие кошмаров современного бытия.

Генеральная кульминация с её нарочито сумбурной «разорванной» звуковой тканью, с её клокочущим неистовством и беснованием знаменует апокалиптическое столпотворение. По замыслу автора, пианист в этот катастрофический момент может исполнять фрагмент из любого классического концерта (сам Щедрин играл начало Первого фортепианного концерта Чайковского), что носит чисто символический

смысл, поскольку рояль практически не слышен в бедламе оркестрового *tutti*, и воспринимать подобное нужно как сакраментальный «глас вопиющего в пустыне», глас безвозвратно исчезнувшей красоты и поэзии человеческого бытия.

Можно представить себе всю степень сложности композиторского письма, которая потребовалась для сооружения подобной художественной конструкции. Алеаторно-сонорные потоки с их всплесками и обвалами, свободные напластования «скрежешущих» вертикалей, амелодическая и атематическая трактовка звукового материала, снятие привычных музыкальных связей, логика алогичного — таков абсолютно внебытовой и даже «внеземной» язык этой одночастной поэмы, основанной на совершенно спонтанном развёртывании.

То был пик авангардных исканий Р.Щедрина и предел его романтического «экстремизма», правомерность появления которого подтверждается тем, что годом раньше появилась Первая симфония А.Шнитке, в несколько иных стилевых координатах обращённая к аналогичной идее хаоса и безумия мира.

Завершающий парадокс Третьего фортепианного концерта связан с его подзаголовком — «*Вариации и тема*» (подобное позже перейдёт в заглавие и конструктивный замысел композиции «Вариации и тема» для скрипки *solo*, 1998), что автор прокомментировал следующим образом: «*Тема использована не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение*».

Итак, после 33 вариаций, границы между которыми остаются для слушателя неопределимыми, и после оглушительного срыва последней кульминации возникает единственная, ясно очерченная грань: максимально тихо, как каденция-хорал солирующего рояля, наконец-то звучит долгожданная «тема». В её печально опадающем контуре, постепенно уходящем в глубокий нижний регистр, таится смертельная усталость от безумств окружающего мира и собственного безумства, желание опомниться и одуматься. Это своего рода воспоминание-молитва о Человеке, но молитва без упований и надежд, поскольку слишком много в ней скорбной подавленности.

Столь горькую разuverенность закрепляет послесловие: цепь отрывистых, быстро затухающих ударов оркестра, лишённых тембра и малейшей теплоты, уводящая в некие беспредельные дали и растворяющая в них, что прочитывается как уход во внечеловеческое инобытие, исчезновение в нём.

Присоединим к сказанному памятные впечатления Альфреда Шнитке от прослушивания Третьего фортепианного концерта Родиона Щедрина: *«Третий концерт воспринимается как сгущённое выражение музыкальной концепции произведений, подобных “Анне Карениной” и “Поэтории” — концепции драматического восприятия жизни в её противоречиях. Диссонантность музыкального языка, стремительность и судорожность высказывания придают этому произведению горький привкус жизненной достоверности»*. Далее А.Шнитке отмечает злободневную проблему современной инструментальной музыки — *«интонационный голод, “истраченность” тематических ресурсов и необходимость поисков новых мелодических возможностей. Это — вечная проблема музыки, но сейчас она приобрела особую остроту, и сегодня действительно требуется прорыв в новое мелодическое измерение. Можно, конечно, спастись от реальности в застрахованных районах традиционного академического тематизма или в монастырской тиши интервальной алхимии. А можно признать критичность ситуации и искать выход из неё. И это наличествует в Третьем концерте Щедрина — отражение кризиса, объективно трагическая ситуация, стремление разорвать этот заколдованный круг. Вариационное преобразование “зашифрованного” поначалу музыкального образа концерта приводит к его мелодическому очищению, кристаллизации к концу сочинения благородной основной темы. Впечатляет неожиданный эпилог — неумолимая, как бой часов, последовательность политембровых аккордов, вносящая в драматическую дуалистичность музыки некое “третье” качество, загадочное проявление какой-то новой силы (“Есть ещё, друг Горацио...”). В этой недосказанности — особая привлекающая сила, слушатель уносит с собой чувство краткого и острого соприкосновения с таинственной опасностью»*.

* * *

Финальной вехой многих образно-смысловых линий, характерных для творчества Щедрина 1960-х и начала 1970-х годов стала хоровая поэма **«Казнь Пугачёва»** (1981). Подтекстом, в чисто субъективном плане *«Казнь...»* была символическим прощанием с былой вольницей и бунтарством, а её трагизм — тризной «шестидесятников» по себе и своим романтическим амбициям.

В более широком и объективном плане это произведение завершало в творчестве Щедрина художественное исследование идеи трагизма народной России (в продолжение оратории «Ленин в сердце

народном» и народных сцен оперы «Мёртвые души»). Эта, одна из поздних зафиксированных им гроз социума, явилась и последним ярким бликом музыкальной публицистики в её документалистском преломлении (поэма написана на слова из пушкинской «Истории Пугачёва»).

Действительно, перед нами фреска-хроника, виртуозная звукопись которой нацелена на остроэкспрессивное изложение драматического сюжета с его событийной достоверностью — отсюда выдвижение на передний план декламационных элементов, в том числе скандирующей речи, и обилие звукоизобразительных приёмов разного рода (гул и вопли толпы, колокольный перезвон и т.п.).

Это повествование, построенное как большая череда эпизодов, воссоздающих многоплановую картину, насквозь пронизано исключительной силой непосредственного переживания за происходящее, вызывая чувство потрясения перед жестоко карающей десницей преступной власти. И, конечно же, вновь высвечена столь характерная для композитора боль за вечную неустроенность русской жизни...

Бурные шестидесятые с их длением в первой половине 1970-х и сильными отзвуками вплоть до начала 1980-х, вне всякого сомнения, явились для Родиона Щедрина *центральной* etapом творчества. Его художественные завоевания этого этапа по достоинству вошли в сокровищницу отечественного искусства, составив многоликий спектр поразительно ярких контрастов образного мира и стиливого диапазона.

Балетная поэтика

Если проанализировать отечественную традицию соотношения основных музыкально-театральных жанров, то ко времени рубежа XX века обнаружится заметное смещение в сторону балета.

Движение в этом направлении началось с П. Чайковского, который преимущественно в содружестве с хореографом М. Петипа добился определённого паритета между оперой и балетом, поскольку на два его безусловных шедевра в опере («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») приходится три столь же значимых балета («Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик»).

Эту тенденцию закрепил А. Глазунов, не написавший ни одной оперы, но создавший четыре балета (включая «Шопениану»).

Следующий мощный импульс принадлежал И. Стравинскому, который при деятельном участии антрепризы С. Дягилева и ряда хореографов, начиная с М. Фокина, сделал балет приоритетным видом музыкально-театрального искусства (двенадцать балетов при четырёх операх).

И впоследствии наибольшая художественная результативность нередко сопутствовала отечественным композиторам именно в сфере балета — от С. Прокофьева («Ромео и Джульетта», «Золушка») до А. Петрова («Сотворение мира», «Пушкин») и Б. Тищенко («Двенадцать», «Ярославна»).

Типичность намеченной картины в полной мере подтверждается балансом жанров в творчестве Родиона Константиновича Щедрина. При всей значимости оперы («Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Левша», хоровая «Боярыня Морозова») самые существенные позиции в его художественном наследии составляют созданные им балеты («Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»).

Произведения именно этого жанра дают наиболее последовательное представление об эволюции композитора за первые три десятилетия творчества: сказочный балет-буфф («Конёк-Горбунок»), балет-драма («Кармен-сюита»), балет-трагедия («Анна Каренина») с последующим «остыванием» романтической «лавы» («Чайка» и «Дама с собачкой»). Именно это, наряду с неоспоримыми художественными достоинствами данных партитур, побуждает уделить произведениям балетного жанра отдельную главу.

Употребляя понятие *романтический*, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия — только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Родион Щедрин в ходе эволюции шёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов во всём и вся, а это, в свою очередь, означало, что его творчество приобретало явно романтическую направленность. И следует признать: он был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века.

Упомянутое определение *романтический* как раз и станет основным смысловым стержнем предлагаемых ниже наблюдений над балетной поэтикой Р. Щедрина. При том, что одним из её свойств обычно является тщательно разработанная сюжетная канва, попытаемся подняться над подробностями хореографического повествования к тем идеям и обобщениям, которые заложены непосредственно в звуковой материи названных партитур, даже если это будет в чём-то расходиться с внешними очертаниями театрального спектакля.

* * *

Над балетом «**Конёк-Горбунук**» композитор работал на исходном этапе своего творческого самоопределения (1956, новая редакция — 1985). Неслыханное везение! — ему, студенту консерватории, можно сказать, начинающему автору, Большой театр заказывает полнометражный балет. Заказывает тот театр, на сцене которого со временем будут поставлены все хореографические опусы Щедрина. Был этот заказ поистине судьбоносным, если учесть, сколь значимым оказался для композитора жанр балета.

И начало было положено превосходное — до сих пор «Конёк-Горбунук» остаётся в числе наиболее репертуарных. Его счастливая судьба в какой-то мере объясняется тем, что стало свойственным композитору: чутьё на сюжет — не тривиально балетный, но с сильной интригой, привлекающий характерами и ситуациями.

Главное же, конечно, в музыкальном воплощении заданной канвы. Если знаменитая сказка П. Ершова, по мотивам которой создавалось либретто В. Вайнонена и П. Маляревского, воспринимается как необычайно живая, весёлая, остроумная, с хитринкой, задоринкой и чудесами, то и музыка Р. Щедрина вполне подстать ей своим чётко очер-

ченным рельефом, зримой осязаемостью образов, яркой изобразительностью, красочностью и столь необходимой в данном случае зрелищностью.

Всё это делает данный балет интересным не только для детской аудитории, свидетельством чему являются транскрипции ряда номеров, открывшие серию известнейших фортепианных миниатюр Щедрина: «Девичий хоровод», «Скерцино», «Старшие братья и Иван» и др.

Будучи «стартовой площадкой», этот балет стал для него и последней «школой» композиторского ремесла. По местоположению в творчестве он в некотором роде напоминает то, чем был для Стравинского его первый балет «Жар-птица»:

- овладение крупной театральной формой (у Щедрина четырёх-актная конструкция с развёрнутыми прологом и эпилогом);
- сказочный сюжет с соответствующей ролью красочно-декоративного антуража;
- акцентированно поданный «русский стиль»;
- наконец, и это особенно важно с точки зрения творческого состояния композитора в те годы — сложно вибрирующий баланс осваиваемых традиций и примет безусловно своего, индивидуального.

Партитура «Конька-Горбунка» обнаруживает весьма многоликий спектр разного рода ассоциаций. Важнейшая из них связана с тем кругом музыкальных традиций, которые были определяющими и для «Жар-птицы» Стравинского — это русская музыка рубежа XX века. Явственное всего ощутимо воздействие сказочной фантастики позднего Римского-Корсакова, которая временами выступает в синтезе с импрессионистской звукописью, роскошью оркестрового колорита напоминая о Равеле.

Немало значит здесь атмосфера шумного и пёстрого лубка, идущая от масленичных сцен «Петрушки» Стравинского с их живописной параллелью в ярмарочных полотнах Кустодиева. Изредка слышатся отзвуки прокофьевской музыки: в характеристической сфере, в широких песенных распевах, а особенно в скерцо-полётах Ивана на Горбунке.

И последнее в этом ряду: почти случайностью или досадной данью времени можно считать характерную для советского традиционализма 1950-х годов «проклассическую» дансантичность балетных адажио («Вариации Царь-девицы», «Дуэт Ивана и Царь-девицы»), а также заключительный громогласный апофеоз *pompaso* в духе *à la russe*. К слову, от упомянутой балетной дансантичности в последующем Щедрин категорически откажется, и в чрезвычайно преображённом виде она напомнит о себе только в «Даме с собачкой».

При том, что работа над «Коньком-Горбунком» в некотором роде завершала «годы учения» — тем не менее, отмеченные выше влияния не имели ничего общего с пассивным их преломлением. Молодой композитор был очень свободен и инициативен в отношении к ним, ничем не стесняя себя, обогащая их собственной выдумкой, варьируя и обновляя претворяемые стили настолько, что балет в целом оказался вполне самостоятельным и художественно полноценным. Это касалось и формы, поскольку традиционная драматургия небольших номеров и крупных сцен умело скрепляется единой, сквозной линией развития и лейтмотивными характеристиками.

Помимо творческой смелости, свою свежесть первой балетной партитуре Щедрина придавала и отчётливо заявившая о себе самобытность его почерка. В ракурсе законно получаемого «аттестата зрелости» прежде всего обращало на себя внимание завидное мастерство оркестрового письма с его щедростью и сочностью красок, а также исключительной тембральной изобретательностью.

Симптоматично, что даже там, где интонационно-ритмический контур мог быть несколько «под Стравинского» или «под Прокофьева» и «под Шостаковича», оригинальная тембровая «раскраска» зачастую выводила за пределы столь авторитетного патроната. В этом отношении особенно показательна «Русская кадрили», которая терпкой буффонадой пёстрого инструментального «тканья» непосредственно предвосхищала экспансивность тона и звуковую дерзость концерта для оркестра «Озорные частушки».

Обнаружилось в первой балетной партитуре и сильнейшее тяготение композитора к интенсивному использованию ударных, что повлекло за собой активное расширение их группы (в том числе посредством привлечения таких редких, как курские трещотки, маракасы, *Tamburo rullante*, клавиолина) — ближайшим примером их определяющей роли станет «Кармен-сюита».

Избранный жанр (балет-буфф или «потешные сцены», если воспользоваться подзаголовком «Петрушки» Стравинского) требовал не просто острой характеристичности, но и отчётливой комедийности образов. И вот здесь в полной мере обнаружилось столь присущее Щедрину чувство музыкального юмора, своё наиболее яркое воплощение получившее именно в раннем его творчестве.

С этим чувством была тесно связана столь важная для данного творческого периода частушечная стихия. Её флюиды пронизывают целый ряд эпизодов балета — эпизодов наиболее своеобразных и в силу этого особенно запоминающихся (в одном из них передаётся пляс коней,

которых Иван ведёт в царские хоромы). Причём диапазон частушечности предстаёт практически в полном своём объёме — от затейливой мягкости женских припевов («Девичий хоровод») до «забористого» пересмешичества (с первой же сцены Ивана с братьями).

Возвращаясь к мысли о сложно вибрирующем балансе традиционного и нового в «Коньке-Горбунке», находим, с одной стороны, несомненную соотнесённость его звукового мира с общими эстетико-стилевыми установками, свойственными отечественной музыке 1950-х годов. Помимо уже сказанного, это выразилось в ярко оптимистической настроенности: музыка полна света и бодрости, веры в неизбежную победу добра и справедливости.

Специфика искусства тех лет сказалась и в преимущественной адресованности балета детской и юношеской аудитории. Время его создания, счастливо совпавшее с молодостью самого композитора, было, вероятно, немаловажным фактором успешного творческого результата, степень которого позволяет назвать «Конька-Горбунка» в числе лучшего, что было сделано тогда в подобном наклонении: Седьмая симфония Прокофьева, Концертино для двух фортепиано и Второй фортепианный концерт Шостаковича, соответствующие инструментальные концерты Кабалевского и опера Рубина «Три толстяка».

С другой стороны, в звуковом строе этого балета отразились предчувствия приближающегося нового периода, который развернётся, начиная с 1960-х годов. Эти предчувствия касались по преимуществу следующих параметров:

- меняющееся понимание национального начала, что позже вылилось в искания представителей «новой фольклорной волны»;
- уже пробивающиеся «уколы» той остроты интонирования, которая станет характерной чертой манеры Щедрина;
- намёки на зреющую оппозиционность (далеко не добродушный пародийный гротеск в обрисовке Царя и его боярского окружения), ставшую впоследствии и тайным, и явным прибежищем художественной интеллигенции.

Так что внутренне немалое в этой музыке уже выводило из координат расхожей «благопристойной» стилистики советской музыки тех лет, что отчётливо ощутимо в штрихах творческой раскрепощённости, свойственной временам хрущёвской «оттепели».

«Конёк-Горбунок» явился одним из «предыктов» в движении композитора к романтической эстетике, контуры которой ярко обозначились в трёх его центральных балетных партитурах основного периода творчества, каким стали для него 1960–1970-е годы.

Первая из них — **«Кармен-сюита»** (1967), созданная Щедриным в пору полного расцвета и законченной художественной зрелости его дарования. К этому времени он уже был автором двух симфоний и двух фортепианных концертов, оперы «Не только любовь» и концерта для оркестра «Озорные частушки».

Премьера состоялась в постановке кубинского хореографа Алисии Алонсо с Майей Плисецкой в главной роли. И стоит признать, что подобная идея витала в воздухе как по стремлению дать танцевальную версию знаменитой музыки, так и по названию — ровно полвека назад, в 1927 году, балетмейстер Л.Лукин поставил подготовленную им «Кармен-сюиту».

«Официальный» подзаголовок балета Щедрина: *«Транскрипция фрагментов оперы “Кармен” для струнных и ударных»*. Переводя звучание в чисто оркестровую плоскость и адаптируя его к танцевальной пластике, причём выполняя эту задачу на уровне, адекватном первоисточнику, композитор дал новую жизнь искусству транскрипции. Это тем более очевидно, что с точки зрения конечного результата есть достаточные основания говорить о конгениальности партнёрства двух композиторов — не случайно «Кармен-сюита» соперничает в популярности с самой оперой.

В сюжетно-смысловом отношении Р.Щедрин исходил не из новеллы П.Мериме, а из оперного либретто А.Мельяка и Л.Галеви. Но, при удержании основных вех фабулы и «архетипов» ведущих персонажей оперы Ж.Бизе, композитор избрал путь свободного творческого пересоздания исходной канвы.

Проведя тщательный отбор звукового материала, он осуществил его новую компоновку, добиваясь максимальной спрессованности действия. Сублимированный таким образом сгусток драмы вместился в лаконичные рамки одноактного балета.

Его внешне номерная структура преодолевается сильнейшим внутренним напряжением, неуклонным «раскручиванием» сюжетной пружины (в этом ориентиром композитору, возможно, служил балет Прокофьева «Ромео и Джульетта»). Итогом искусного монтажа и сцепления контрастного тематизма становится великолепно «отрежиссированная» драматургия.

Применённый композитором метод транскрибирования самого материала может быть сведён к двум словам: *ритм* и *тембр*. То есть трансформации подвергаются в основном эти параметры, а мелодический контур и гармоническая схема сохраняются почти неизменными (композитор только изредка позволяет себе вводить отдельные реплики, отсутствующие у Бизе).

Щедрин нередко «рассыпает» мелодию, даёт её отдельными сегментами, фрагментарными бликами, играя синкопами и паузами, или даже только подразумевает её («по умолчанию», если выразиться языком компьютерных программ), каждый раз при этом апеллируя к слушательскому знанию прототипов.

И, в сравнении с партитурой Бизе, всё предстаёт в совершенно ином тембровом облачении. Причём, в частности не может не поразить тот факт, что кульминационные участки неоднократно звучат как *tutti* полного симфонического оркестра. В результате происходит полное преобразование хрестоматийно известных мелодий.

Творчески оригинальная версия знаменитого оперного шедевра — это и убедительная его модернизация, переводящая музыку в стилистическое измерение второй половины XX века, это и принципиально новое качество с совершенно иным звуковым «ароматом», это, наконец, и происходящее временами вознесение «слишком» хорошо знакомого к новым высотам выразительности (так, оркестровка Щедрина порой рельефнее высвечивает красоту и экспрессию мелодий Бизе).

* * *

Рассматриваемый балет-парафраз отличается от оперы и своей ярко романтизированной окрашенностью. Прежде всего бросается в глаза то его свойство, которое следует обозначить понятием *романтический артистизм*.

Действительно, перед нами неотразимо блистательная партитура, написанная во всеоружии виртуозного мастерства, которое являет себя в подчеркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания, что оказывается особенно очевидным в силу невольного сопоставления с оригиналом.

При всей эффектности (в лучшем смысле этого слова), усиленной изобретательностью и остроумием разнообразных приёмов, оркестровое письмо в целом предстаёт достаточно прозрачным и утончённым,

что позволяет говорить о сближении с «аристократическим вкусом», который в полной мере заявит о себе в следующем балете.

Едва ли не преобладающая доля артистического блеска обеспечивается участием ударных. К массиву струнных, взятых в строго убывающей прогрессии (*Violini I* — 18, *Violini II* — 16, *Viola* — 14, *Celli* — 12, *Bassi* — 10), присоединена воистину «неисчислимая рать» всевозможных видов и разновидностей ударных, требующая пяти исполнителей: две маримбы, два вибратона, кастаньеты, три альпийских колокольчика, четыре бонго, три гуиро, деревянные коробочки, клавесин, крогалы, маракасы, фруста, корейские колокола, чарльстон, там-тамы и том-томы и т.д., и т.п.

Понятно, что отмеченная выше «модуляция» в стилевые координаты XX столетия многим обязана темброво-ритмическому базису этой инструментальной группы. Забегая вперёд, отметим, что пристрастие композитора к редким ударным инструментам, потребовало в двух следующих балетах новой серии «эксклюзивов», среди которых сирена, шумофон, тубафон, бубенцы, чашеобразный колокол, стеклянные колокола, звонница, лаstra, пила и даже подиум.

Итак, если воспринимать только надводную часть «айсберга» данного балета, перед нами — красочно-театральная феерия, настоящий «бестселлер», блестяще оформленный парад «хитов» Бизе. Но «Кармен-сюита» принадлежит романтизму и по своей глубинной художественной идее, которую можно передать в словах приблизительно так:

- вечный сюжет человеческого бытия, так часто состоящий в неизбежном движении от света через роковые предвещения к печальному исходу;
- или не менее вечная повесть о жажде счастья, любви, чуда и о всепоглощающих фатальных силах, не оставляющих камня на камне от людских надежд и упований;
- а ещё — красота, свобода и любовь, за которые приходится дорого расплачиваться и которым всечасно угрожают опасности и беды.

В соответствии с этой идеей первая половина балета полна светлых, радостных красок, блещет остроумием, прихотливостью и весёлым лукавством игрового начала. Основные импульсы захватывающей стихии жизненных празднеств с их звонкой и шумной бравурой задаются в начале сценического действия (№ 2 «Танец») и в момент, когда открывается второй круг развёртывания фабулы (№ 8 «Болеро»).

Ещё более манящими, неотразимыми предстают чары женственности в их импозантном наряде и с их завлекающе томной негой, что естественно выводит к всепоглощающему чувству любви — начиная с №

3 «Первое интермеццо», где впервые появляется и «тема судьбы», но пока что вне какого-либо трагического наклонения, а как знак неодолимой страсти.

На этот солнечный и грациозный мир сумрачные тени набегают уже в № 6 («Сцена»), где завязывается первый драматический узел, возникают серьёзные осложнения, происходят столкновения и тягостной завесой окружают томительные предчувствия. Этот психологизм затаённых ощущений оборачивается в № 10 («Тореро и Кармен») надвигающейся тьмой тревог и опасностей, что подтверждают завершающие эту сцену грозные обвалы «темы судьбы».

На пути к роковой развязке возникает единственное отстранение от драматургической прямой (№ 7 «Второе интермеццо» — оазис отрады, которой одаряет благоухание природы) и последнее светлое мгновение (№ 11 «Адажио», как воспоминание о счастливых днях), после чего стремительно и неотвратно следует катастрофа.

Ей предшествуют навязчивые, тягостные, гнетущие душу видения (№ 12 «Гадание»); сама же катастрофа обрисована через воинственный грохот наступательной энергии, с которой вступает в противоборство «последняя решимость» личности, пытающейся отстоять свою суверенность. Однако карающая рука «темы судьбы» всесильна и беспощадна, и гибель личности передаётся опаданием звучности в контрабасовые низы с последними бликами «отлетающего духа» (высокие скрипки *pizzicato, morendo, ritenuto molto*).

Кстати, структурно на том же материале автор мог бы оформить и большее, и меньшее число номеров, но, вероятно не без сознательного умысла, он избрал роковое число 13.

Разумеется, всё это сфокусировано на образе главной героини, судьба которой подаётся остро, интригующе. Своевольная и своенравная, привыкшая повелевать сердцами, в момент выбора она обнаруживает глубину и серьёзность, расплачиваясь жизнью за свободу чувств.

Дополнительный «обертон» рассмотренной идее придаёт арка внесценического обрамления («Вступление» — кода «Финала»), опирающаяся на тождественный интонационный материал. А поскольку материал этот ни что иное, как «тема любви» (из «Хабанеры» Кармен), то в первом приближении цель «предисловия» и «послесловия» — указать на соответствующий сюжетный мотив.

Но если «забыть» исходное назначение данного тематизма, то художественное обобщение, сконцентрированное в этом звуковом образе, окажется значительно шире и объёмнее. Проведение темы у колоколов на фоне глубоко затенённых струнных создаёт совершенно особую ауру

магии волшебства, манящего таинства жизни (вот, кстати, ещё один пример коренного преобразования исходной модели).

И после того, как мы стали свидетелями вдребезги разбитой судьбы, эта поэтика обретает в постлюдии балета ещё один смысл: всплывающие над тленом происшедшего реминисценции знакомой темы становятся символом бесконечно волнующего очарования жизни, её неизъяснимой притягательности и загадки, а в конечном счёте — её неуничтожимости несмотря ни на что.

* * *

Апробированная в «Кармен-сюите» романтическая эстетика обострённых контрастов и предельно выпуклого образно-тематического рельефа, граничащего подчас с гиперболизацией, своё законченное воплощение получила в «**Анне Карениной**» (1971), этом *центральном* произведении *центрального* для композитора жанра.

Но если предыдущий балет был детищем 1960-х годов, во многом вскормленным именно этим временем радостного самоутверждения как Щедрина, так и его поколения в целом, временем энтузиазма с присущим ему ощущением безмерных возможностей, то следующая партитура своим *тотальным трагизмом* знаменовала начавшийся этап разубежденности в себе и в окружающем мире, этап крушения надежд и упований.

Этой ситуации, очевидно, весьма корреспондировала история героини Л. Толстого, роман которого отличается сильнейшей концентрацией состояний мучительного разлада внутренней жизни личности и её разлада с окружающим миром (видимо, не случайно годом раньше появилась опера Ю. Мейтуса того же названия).

Целиком сосредоточившись на волнующей его проблеме, Р. Щедрин вместе со своим либреттистом Б. Львовым-Анохиным вычленяет из знаменитого повествования только то, что непосредственно связано с образом Анны.

Во-первых, пожалуй, только так мыслимо было вместить важнейшие перипетии великого романа в форму трёхактного балета — «большого», но достаточно компактного (причём II и III акты, вместе взятые, ненамного превышают объём I-го).

И, во вторых, композитора с точки зрения формируемой им концепции интересовали только субъективно-индивидуальные аспекты. Поэтому естественно, что восемнадцать номеров балета прямо обращены к обрисовке происходящего с главной героиней, а остальные три (№№ 2, 7, 17) также имеют к ней то или иное отношение.

Это сближение с признаками *монодрамы* своё завершение нашло в симфонической версии, получившей название «“Анна Каренина” — романтическая музыка» (1972, с участием чтеца), где уже абсолютно всё сведено к чувствам и поступкам Анны и практически все заголовки содержат её имя: «Дурное предзнаменование», «Любовь Анны», «Ложь Анны», «Бунт Анны», «Сны Анны», «Гибель Анны».

Очевидно, подобную направленность балета Щедрина как раз и хотел подчеркнуть, давая ему подзаголовок «*Лирические сцены*», чем как бы дистанцировался от многомерного художественного пространства романа Толстого, хотя для произведения с трагическими катаклизмами столь неимоверной силы такое жанровое обозначение представляется непомерно скромным.

Но, кроме того, к данному определению его, вероятно, подтолкнуло и желание вызвать ассоциации с аналогичным подзаголовком оперы П.Чайковского «Евгений Онегин», содержание которой в сравнении с пушкинским стихотворным романом также сужено до самого необходимого.

И это только попутный штрих к тому, что становится чрезвычайно важным компонентом партитуры Щедрина, поскольку звуковой мир Чайковского широко входит в неё, взятый под углом зрения совершенно конкретной хронологической избирательности, о которой сам автор оповестил следующим образом: «*В партитуре балета использована музыка инструментальных сочинений П.И. Чайковского, совпадающая по времени написания с годами замысла и создания Л.Н. Толстым романа “Анна Каренина”*».

Действительно, мы находим здесь целый ряд «извлечений» из принадлежащих Чайковскому произведений 1870-х годов: основная тема *Andante* из Второго квартета, вариация IX из фортепианного цикла «Тема с вариациями» *op.19 № 6*, первая тема побочной партии I части Третьей симфонии и т.д. Целью цитирования являлось в данном случае желание передать исторический колорит, соотнесённость со временем жизни героев Толстого, стилизовать картины светского обихода той поры.

Но и за пределами цитирования дух Чайковского, как свидетеля эпохи, зримо и незримо витает над «Анной Карениной» Щедрина, что чувствуется главным образом в психологической звукописи, а также в воссоздании борьбы человеческих устремлений с враждебными обстоятельствами и фатальными силами.

Из других реалий эпохи наибольшее внимание обращает на себя осуществляемая в № 19 «врезка» вокального дуэта из оперы В. Беллини

«Капулети и Монтекки», как атрибута театральной жизни прошлого. Кроме того, время от времени возникают ассоциации с приметами стиля других представителей «романтического века»:

- композитор не раз отталкивается от ярко театрального, своеобразного декоративно-психологического симфонизма Берлиоза (не случайно лейтмотив Анны отдалённо напоминает лейттему возлюбленной из «Фантастической симфонии»);

- в № 6 чувствуется воздействие шарма «светскости», идущего от II части Фортепианного концерта Шумана;

- в медленной вальсовости № 2 ощутимо влияние Гуно и вообще французской музыки XIX столетия и т.п.

Здесь же должен быть упомянут и излюбленный романтиками принцип лейттематизма, активно претворённый Щедриным, о чём красноречиво может свидетельствовать приводимая ниже выкладка (даётся указание цифр партитуры):

- лейтмотив Анны — 6, 7, 30, 36 (с такта 5), 91, 92, 5-й такт до 119, 130, 3-й такт до 132, 144, 7-й такт до 156, 165, 205–207, 212;

- тема любви — 4, 41, 43, 94, 104–107, 123–124, 159–160, 173–174, 216–218, 221–222, 230–231;

- обе темы в соединении — 233.

Таким образом, знаки и приметы XIX века разбросаны по партитуре в обилии. Добиваясь привязанности действия ко времени, композитор одновременно подчёркивает этим несомненно романтическую сущность запечатлённого в его музыке.

«Формально» сделав всё возможное для воссоздания духа и колорита эпохи романа Толстого, он деятельно переосмысливает упомянутые романтические традиции и заведомо модернизирует все привнесения в звуковой строй своей музыки, в том числе органично вживляя темы Чайковского в авторскую ткань, подчиняя их главенствующей стилевой «тональности».

Примечательна такая деталь: ни одна из этих тем не звучит в своём исходном облике. Скажем, тема из Второго квартета Чайковского, которая становится одной из лейттем балета, ни разу не проводится у струнных: в № 1 (дважды) — звучит кларнет, в № 6 и № 14 — фортепиано, в № 9 — челеста, в № 18 — труба. То есть авторизация заимствованного материала ведётся и способом тембрового «перекрашивания».

* * *

Отмеченная модернизация цитатного материала и стилевых аллюзий вкупе с главенствующим контекстом определяют безусловную

соотнесённость «Анны Карениной» Щедрина с актуальной современностью, то есть с этапом создания балета.

В контурах остро психологической драмы с трагическим исходом здесь разрабатывалась ключевая проблема романтизма вообще и романтизма 1960–1970-х годов в частности: *неординарная личность в её конфликтном столкновении с окружающим миром*, что дополняется противостоянием жизни внутренней, одухотворённой и жизни внешней, формализованной.

Сразу же заметим, что выполнено это на основе принципов сквозного драматического развития. Композитор говорил о своём стремлении к *«непрерывности музыкального повествования»*. Это удалось ему в высшей степени — предельное напряжение «тока» интенсивнейшего движения образов и сюжетных линий делает «Анну Каренину» огромной симфонией. По поводу упомянутого напряжения можно напомнить заглавие печатного отклика Г.Рождественского на премьеру балета: *«Высоковольтная передача»*.

Между личностью, под которой в данном случае более всего и прежде всего подразумевается Анна, и её окружением есть определённая зона контакта, где в силу обобщённости музыкальной образности невозможно провести чёткую границу между героиней и тем, что её окружает. Это сфера рафинированной утончённости, светского шарма, хрупкого изящества, томной изнеженности, небрежного лоска, причём подчас в нарочито-бесстрастных тонах или в ракурсе эмоциональной анемичности — то, что рисует аристократический круг Анны и в какой-то степени её самоё.

Данная сфера раскрывается главным образом в I действии: в балльных сценах (№№ 2–4) и в развёрнутой композиции № 6 («Петербург. Салон княгини Бетси Тверской»). Подаётся она чрезвычайно стильно, в очертаниях, напоминающих о балетной дансантичности XIX века (выделены истончённо-капризные ритмы мазурки), через изысканную индивидуализированность инструментальных линий, в холодновато-сдержанной гамме, порой с характерно блёклым колоритом (*sol* флейты, кларнета, фортепиано). Одна из ремарок явственно обнаруживает намерения автора — *Moderato elegante e grazioso*.

Рисуя *«большой свет»* в обстановке типичного для него времяпровождения (бал, фешенебельный салон, скачки, театр, дворец), композитор широко вводит краски, чуждые облику главной героини, что как раз и составляет пласт внешней, формализованной жизни. Представлена она в диапазоне от импозантного *rotoso* и шумной бравуры до откровенного «официоза» (то, что получило отражение в заголовке №

17 — «Дворцовый церемониал») и крикливой парадности. Соответственно этому — ослепительный блеск, громогласные *tutti*, нередко ведущая роль экспансивной поступи полонеза и плакатные приёмы на грани шаржа, карикатуры.

Отдельное место в данном ряду занимает картина скачек во II акте (её начальный раздел составляет № 12 — «Пуск ездовых»), где через сонорно-конструктивное нагнетание с жёстко хлещущим ритмом передаётся не просто азарт неких гонок, а рисуются баталии жизни, баталии отнюдь не шуточные, сотрясающие всё здание существования, что подтверждается завершающей катастрофой («Падение Вронского»).

Этим внешним проявлением резко противопоставлен внутренний «пейзаж» личности, воссоздаваемый в различных оттенках *сгущённого психологизма*. Здесь на передний план выдвигается то особое, что связано с неясными, смутными, зыбкими ощущениями, с эфемерными и трудноуловимыми рефлексиями, с намёками и недосказанностью. За этими звуковыми импрессиями угадываются потаённые глубины человеческой жизни.

Столь сложный психологический «настой», своего рода «звяб» души передаётся главным образом средствами сонорики размытых, текучих красок, блуждающих пятен и полупризрачных линий, тянущихся в туманной дымке, то есть без мелоса как такового. Подобные погружения в плывущее звуковое «марев» сонорных мерцаний и потоков иногда дополняются эпизодами организованной алеаторики (свободные наложения горизонталей в условиях *senza metrum*).

Использование названных техник вкупе с предельно детализированным инструментальным письмом (прежде всего в опоре на трепетное звучание струнных) позволяет добиться тончайшей звукописи и через неё — исключительно чутких прикосновений к миру души. С наибольшей насыщенностью отмеченные черты представлены в начале первого и последнего актов (№ 1 «Пролог» и № 16 «Вступление к III действию»).

Как ни удивительно, но, наряду с рассмотренной «интровертной» сонорикой, целям психологизма подчинены и «экстравертные» в своей сути различные звукошумовые натурализации, к которым так тяготеет Щедрин. Для него очень важна соответствующая атмосфера окружающего мира, и импульсы, идущие от неё, он мастерски превращает в явления художественного порядка.

Эти реалии заняли своё место и в следующих балетных партитурах (например, крик подбитой птицы и выстрел в «Чайке» или распахнувшаяся форточка в «Даме с собачкой»), однако максимальной концен-

трации их использование достигло в «Анне Карениной», где встречаются и просто редкий инструментарий, и абсолютно специфические звукоподражательные приспособления.

Примером первого рода могут служить мандолина и гитара для *итальянского* путешествия Анны и Вронского в № 16, а в сцене скачек в качестве «утилитарной» имитации — пронзительно звенящий *cup bell* (небольшой чашеобразный колокол с железным язычком).

Образцами второго рода можно считать электромузыкальный шумофон для завываний ветра в № 5 («Бологое. Метель») и *Podium* для момента гибели Анны (ремарка для исполнителя: «*Подражая звуку шпал: об пол деревянного подиума двумя железными трубами*»).

Определяющая и сквозная материя «конкретной музыки» данного балета связана со звукошумовой атмосферой, исходящей от представлений о железной дороге, что становится драматургически-смысловым стержнем.

Это начинается с Пролога, где психологический «настой» наполняется указаниями на место действия («Вокзал Николаевской железной дороги») и приметами соответствующего обихода: паровоз спускает пары, звучат звонок отправления и отдалённые гудки (глуховатые, назойливо повторяемые сигналы бас-кларнета, подаваемые «прямым» звуком).

И после целого ряда напоминаний о себе (одна из вех — паровоз, переносящий Анну в Россию в конце № 16) «железная дорога» завершает повествование, обрывая судьбу героини вихрем проносащегося локомотива (по силе своей поистине «убийственной» изобразительности этот эпизод совершенно гениален).

* * *

«Внутренний» психологизм, дополненный воздействием «внешних» звукошумовых реалий, фиксирует множество взаимосвязанных между собой смысловых нюансов: смутные, потаённые мысли и ощущения, сосредоточенное вслушивание в себя и в окружающее, томительность состояния, насторожённое пребывание в предчувствиях и ожиданиях, чувство жизненной неопределённости и потерянности, точащая «коррозия» тревожащих подтекстов, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному и т.д., и т.п.

Всё это образует перенасыщенный «раствор» до предела сложной и напряжённой душевной жизни личности, словно бы стоящей на самом

краю обрыва или находящейся на вулкане, в любую минуту готовом выбросить кипящую магму. «Раствор» этот чреват ужасающими разрядами, взрывами и смертоносными бурями.

И когда ожидаемые опасности материализуются, тогда затаённая, даже кажущаяся статичной психологическая *импрессия* превращается в невероятной силы *экспрессию* терзаний и мук индивида — экспрессию, знаменующую состояния на грани срыва. Её «подземные толчки», вспышки и прорывы возникают многократно, но своей «точки кипения» она достигает трижды, каждый раз в конце очередного акта спектакля: в № 10 («Анна и Вронский»), № 15 («Побег в Италию») и № 20 («Последний дуэт с Вронским»). Названный № 20 — это, конечно же, завершающий этап действия, так как за ним следует всего-навсего констатация предпрешённого (№ 21 «Смерть Анны»).

Среди указанных кульминаций особое внимание обращает на себя финал I действия. Дело в том, что по сюжету это сцена любви. И, возможно, кто-либо другой решил бы данный эпизод, высветив мгновенье достигнутого счастья. Но Щедрин вместо предполагаемого красивого, чувственного па-де-де даёт нечто прямо противоположное.

Разумеется, в чём-то он следовал за литературным первоисточником, согласно которому Анну мучит комплекс вины, заставляя её воспринимать свою страсть как пагубную, преступную. Но композитор изначально показывает любовь как трагически обречённое чувство. И трагизм в данном случае определяется тем, что выражено в словах Анны у Толстого: «*Я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем*».

Первый сгусток этого как раз и находим в № 10: обжигающая, режущая экспрессия немыслимой силы и остроты, передающая лихорадочное неистовство исстрадавшейся души, пароксизмы отчаяния, биение «обожжённых» нервов, пронзительную боль, обнажённое страдание, раскалённость и полыхание взвинченных, клокочущих эмоций, доводимых до состояния самосжигания.

Вот он, не романтизм даже, а *ультраромантизм*, потребовавший сублимированно экспрессионистской палитры с характерными для неё скрежещущими линейно-диссонантными контрапунктами и музыкально проинтонированными возгласами стога, крика, вопля.

Но за этой сверхэкспрессией экстатичных бушеваний стоят ещё два момента. С одной стороны — порыв к абсолютной свободе чувства, отчаянный вызов судьбе, всему миру. А с другой, как прямое следствие этого испепеляющего безрассудства — заведомая предопределённость

неизбежного крушения (припомним ещё одну фразу Анны: «*Я чувствую, что лечу головой вниз, в какую-то пропасть*»).

Вот почему происходящее в № 10 воспринимается по музыке как уже свершившаяся катастрофа, хотя впереди ещё целых два акта. И уже на этом этапе с полной ясностью высвечивается мысль: за индивидуальность и свободу приходится платить самой дорогой ценой, иногда жизнью.

Свою необходимую роль в такого рода пророчествах и констатациях играет широко развёрнутая здесь фатальная образность. Она вполне эффективна и в своём традиционном качестве роковых фанфар («хрестоматийное» выражение находим в конце только что рассмотренного № 10, где над полыханием лирических эмоций нависает тяжёлая длань императивно-декламационных произнесений медных духовых инструментов).

Но более значимым для «Анны Карениной» становится совершенно особый тип соноров — зловещий «рык» репетиционно-сигнального *ostinato* на одном звуке у низких деревянных и медных духовых с их механичным, «долбящим» или «клюющим» ритмом (то, что по либретто, начиная с Пролога, связано с фигурой Станционного мужика).

В этих и других обличьях фатальная образность систематически, неотступно напоминает о себе (ещё раз приведём выборку цифр партитуры): 3, 6–7, 40 (такты 6–7), 41–45, 57–58, 81, 91, 95, 142, 160, 182 (такт 5), 197–198, 203–204, 208. Такое всеприсутствие дополняется многообразием градаций и функций — от неотвязных «дурных предзнаменований» (это авторское определение), внелично-назидательных предписаний («*Не преступи!*»), грозных предостережений и прессы гнетуще-давящих воздействий до жёстко-неумолимых повелений и беспощадно-карающих ударов отчуждения, подавления, насилия.

* * *

Понятно, что за всем этим для Щедрина стояла не слепая судьба, а реальный мир, окружавший Анну и стремившийся всеми силами заставить её подчиниться своим установлениям. Модель конфликта между этим миром, миром «большого света», и отторгаемой от него личностью композитор реализовал через идею «*двух музык*», сопоставление которых доводится до уровня несовместимости.

Пики конфликта приходятся на сцены, где происходит одновременное совмещение противостоящих сущностей по вертикали. Две из этих сцен близки по драматургическому решению: завершающий раздел № 12 («Признание Анны») и № 19 («Сцена в итальянской опере»).

В первом случае сюжетная перипетия такова: во время скачек на ипподроме Вронский падает вместе с лошадью, Анна в страшной тревоге за его жизнь, чем изобличает перед окружающими свои скрываемые до того отношения с ним. В разработке данной ситуации композитор мог отталкиваться от опыта финала оперы «Кармен», где музыка передаёт размежевание двух планов: праздничное зрелище в цирке и драматичность перед цирком.

Со времени создания шедевра Бизе Щедрина отделяло почти столетие, и естественно, что сходное сценическое положение он подаёт с неизмеримо большей остротой и напряжённостью, используя для этого все мыслимые ресурсы музыкального искусства второй половины XX века.

Заострённость касается обрисовки внешнего плана: «военная музыка» преподносится эффектно, «зрелищно» и вместе с тем явно пародийно — в её грубоватой жанровости, прямолинейной интонационности, «громыхающей» помпе и показной бодрости легко прослушиваются отголоски парадных «мероприятий» советских времён.

В эту фанфаронскую маршевость врываются невероятно заострённые по контуру, «разорванные» реплики-вскикивания музыки Анны — воспроизводится настоящая буря оголённых эмоций, бушующих в её «обугленной» душе.

Мало того: сила конфронтации драматургических планов умножается ввиду того, что две отмеченные линии взаимодействуют в битональном расслоении *B/Ges* (причём *Ges* весьма условен, поскольку представить музыку Анны мажорной просто невозможно хотя бы в силу сплошной хроматизированности), и к тому же они даны в тембровом контрасте (духовой оркестр и струнные), который усилен пространственным размежеванием — по замыслу композитора, основному симфоническому оркестру противопоставлена *Banda* на сцене.

Сразу же подчеркнём, что и в отношении последнего из отмеченных обстоятельств Щедрин опять-таки последовательно «системен». Подобное находим и в двух других актах. В первом на сцене размещается фортепиано и небольшой струнный оркестр с флейтой, а в третьем действии в глубине сценического пространства должны находиться два певца с камерным оркестром.

Это требуется в упоминавшемся № 19, где возникает ещё одно прямое столкновение Анны с обществом: отвергнутая им, она посмела явиться в свет. И когда в нежное звучание лирического дуэта Ромео и Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» вторгаются под-

чёркнуто холодные, жёстко-диссонирующие фразы духовых, это знаменует реакцию так называемого общественного мнения на поступок *persona non grata*.

Такой исход можно было предполагать по завершению предыдущей сцены («Монолог Анны»), где героиня окончательно душевно сломлена запретом видеть сына. И до этого многое в Анне Щедрина напоминало «натянутую струну», исполненную жгучей тревожности и биения нервов. А теперь композитор напрямую переходит к овеществлению метафоры, выраженной в её словах: «Я — как натянутая струна, которая должна лопнуть».

Крайнее отчаяние героини передано через безумное натяжение единственной, бесконечно тянущейся ноты у струнных (*mi b* первой октавы у всех!), по которой хлещут отсекающие аккорды оркестрового *tutti* — так воспроизводится зримая картина совершающегося насилия над личностью, её отторжения казнящим миром.

«Натянутая струна, которая должна лопнуть». Действительно, слишком многое здесь с самого начала предвещает катастрофический финиш. Анна у Щедрина — натура донельзя нервная и чувствительная, с хрупким внутренним миром, но вынужденная существовать на пределе эмоционально-психического напряжения, в осаде враждебного, всесильно-подавляющего окружения, по отношению к которому и в балете могли бы прозвучать слова, произносимые в «Романтической музыке»: «Всё — неправда, всё — ложь, всё — обман, всё — зло...»

Высочайшая концентрация трагического начала и густо настоящий субстрат фатальных воздействий («И всюду страсти роковые», как сказал бы Пушкин) закономерно подводят к неизбежному крушению личности.

Этот печальный итог благодаря потрясающему оркестровому мастерству композитора получил воплощение, которое представляется с некоторых пор единственно возможным. Финал стягивает в единый образ-пучок некоторые важные идеи предшествующего изложения:

- многократно заявлявшие о себе мотивы железной дороги, бывшие до этого достаточно завуалированными, приобретают теперь открытое качество;
- в рассмотренном завершающем разделе № 12 уже слышалась мысль о безразличии общего потока жизни к тому, что происходит с личностью;
- в неистовой фактуре № 10 и его реминисценций (№№ 15 и 20) могли возникнуть ассоциации с мчащимся на бешеной скорости локомотивом.

И вот теперь безупречно выполненная звукоизобразительная картина становится последним мощным символом-обобщением, с убийственной осязаемостью регистрирующая столь болезненную для современной цивилизации проблему отчуждения: поезд вничью-бездушного бытия, равнодушно проносящийся мимо единичной судьбы, растаптывающий её, если она попала под колёса, и уносящийся вдаль.

Если попытаться подняться над рассмотренной выше конкретной идеи конфликта личности и среды, то по меньшей мере имеем в «Анне Карениной» необычайно сложную, стереофоническую картину жизни: её блеск и трагизм, внешний лоск и невероятное внутреннее напряжение. В любом случае, этот балет — из важнейших, узловых музыкальных полотен рубежа 1970-х годов и, возможно, наиболее показательный шедевр отечественного искусства того времени.

Для самого композитора он стал «главной книгой», особенно если учесть его великолепное окружение: музыка к двухсерийному фильму «Анна Каренина» (1967, режиссёр А.Зархи, кстати М.Плисецкая блистательно провела здесь роль княгини Бетси), в ходе работы над которой возникло большинство звуковых образов будущей партитуры, и фильм-балет того же названия (1974, режиссёр М.Пилихина, по хореографии М.Плисецкой).

* * *

Проблематика, тип концепции и драматургические особенности «Анны Карениной» нашли своё прямое продолжение в «Чайке» (1980). Однако их переакцентуация настолько ощутима, что приходится говорить только о частичном сходстве двух балетов.

И этой партитуре предшествовала аналогичная работа — одноимённый четырёхактный балет В.Богданова-Березовского, правда, написанный задолго до Щедрина (1960) и нигде не поставленный. И по отношению к «Чайке» можно использовать определение *огромная симфония*, но с ещё большим основанием, тем более что её структура состоит из 24 прелюдий, 3 интерлюдий и Постлюдии.

Следует заметить, что число прелюдий здесь достаточно условно — если исходить из приёмов фактурного изложения и почти полного отсутствия каких-либо цезур, это число могло быть иным, что совершенно не меняет сути дела. Точно так же и членение на два акта сугубо номинально, будучи явно продиктованным только необходимостью театрального антракта.

И хотя сюжетная канва в либретто Р. Щедрина прописана довольно подробно (для более конкретного пояснения смысловых мотивировок она «расцвечивается» отдельными строками чеховской пьесы), целое построено по законам симфонизма и отличается непрерывным развёртыванием, которое скорее походит на саморазвитие звуковой ткани.

Центральная проблема «Чайки» вроде бы та же, что и в «Анне Карениной» — конфликт личности и среды. Но в музыкальном воплощении чеховского сюжета она оказывается только поверхностью происходящего.

Здесь, может быть, ещё более подчёркнуто равнодушие окружения к тому, что творится с отдельно взятым человеком, и ещё более эти две сущности представляют собой абсолютно разные миры, разъединённые и чуждые друг другу, поскольку их жизнь протекает в параллельных, почти непересекающихся плоскостях.

Вот почему трагизм жизнеотношения замыкается теперь на самой личности, причины и следствия, начала и концы сходятся в её внутреннем мире — это, можно сказать, *имманентный трагизм*.

Итак, окружающая среда в «Чайке» Щедрина отнюдь не является виновником жизненного краха главных героев. Она превращается здесь, в сущности, в фон, хотя и фон презираемый, отвергаемый. Не случайно и композиционно ей отводится место в основном в интерлюдиях. По замыслу автора, они связаны с фактом скандала на петербургской премьере чеховской «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года (этим объясняется и введение в партитуру *squillo* — в качестве дребезжащего театрального звоночка).

Но композитор не счёл нужным выплеснуть на обывательскую публику, осмивавшую тогда великую пьесу, потоки гневного сарказма. Он ограничился слегка огротескованной зарисовкой, вырастающей в символ праздного копошения «общества», в олицетворение нарядной житейской суеты, в чём-то занятой и забавной, но бездумно-легковесной, зряшной, никчёмной, пустота которой прикрывается пёстрой, цветистой мишурой.

Такова «оперетка жизни», как выразился бы М.Булгаков времён «Белой гвардии», и её главный мотив озвучивается радужно-переливчатым тембром флейты пикколо, которая беспечно высвистывает и «верещит» (и по данному тембру, и по образной сути возникает параллель к «магазину игрушек» в I части Пятнадцатой симфонии Шостаковича).

Только изредка в этой скерцино-питtoresке или «музыкальной табакерке» проскальзывают настораживающие штрихи, намекающие на

хищную личину (в чуть зловещих бликах низких духовых). И здесь, подобно помпезному маршу на скачках в «Анне Карениной», есть сцепка с актуальной действительностью — прообразом дополняющей темы (с вступлением электрогитары) вольно или невольно послужила пародийно препарированная мелодия А. Петрова из фильма «Я шагаю по Москве» (образчик «по-свойски» поданного советского оптимизма).

Рассмотренная образность представлена в обширном пространстве музыки балета совсем небольшими островками, господствуют же в нём ландшафты внутренней жизни. «Анну Каренину» Щедрина Г. Рождественский охарактеризовал фразой Толстого *«Музыка есть стенография чувств»*. Неизмеримо более это определение может быть адресовано «Чайке» (а вслед за ней и «Даме с собачкой»).

Глубочайшая сосредоточенность на движениях души, на смутных, неопределённых ощущениях, на томительных рефлексиях и всякого рода многозначных «туманностях» — всё это, казалось бы, напрямую сближает с психологизмом предыдущего балета.

Однако в «Чайке» подобные состояния воспроизводятся под иным знаком. Имя ему — депрессия. Депрессия неотступная, хроническая, угнетающая ввиду неразрешимости противоречий и безвыходных лабиринтов жизни. Одна из мыслей Чехова, введённых в либретто, намекает на причину дисгармонии: *«Все любят, но все нелюбимы; все говорят, но никто никого не слышит»*.

Жизнь замкнутого в себе духа с его погружением в трясину психоанализа, с его избытанием в потоке сознания и подсознания заводит в цейтнот самоизоляции, когда теряются смыслы и цели, что неизбежно обрекает на анемию, индифферентность, прозябание и статику выживания.

Этому отвечают сумрачно-зыбкий образный тон, общая заторможенность пульса (почти абсолютно превалируют медленные темпы), аморфность микротематической ткани (музыкальная «паутина» собирается из отдельных интонационных оборотов, ритмических фигур, тембровых пятен).

В пределе такая настроенность вела к некой бесчувственности и душевной опустошённости, означая потерю интереса к жизни и вкуса к ней (на память приходит гоголевское *«Скучно жить на свете, господа!»*).

Среди этого безмолвия и уныния душ время от времени вспыхивают прорывы трагической экспрессии, не менее сильной и острой, чем это наблюдалось в кульминационных зонах «Анны Карениной». То, что у Чехова в этом отношении даётся только намёком (один из персонажей

пьесы восклицает: «*Как все нервы!*»), выведено в музыке Щедрина в экстремальные величины сверхнапряжения.

Исходя из той «натянутой струны», которая определяла образный строй предыдущего балета, здесь в соответствующих эпизодах ещё более сублимировано ощущение мучительной невыносимости существования. В моменты подобных всплесков вырывающиеся спазмы отчаяния и вопли самоиспеления (чем-то напоминая картину Э.Мунка «Крик») идут рука об руку с пароксизмами бессильной ярости, страдальческого противления.

Так, в конце Прелюдии 12 после фатальной фанфары струнные почти буквально рвут струны, что соответствует указанию композитора (*ffff, sul ponticello, seccissimo*). На пиках кульминаций звучат неистовые взывания, бедственные сигналы *SOS*, посылаемые миру — этим балет начинается, этим он и завершается в Постлюдии.

* * *

Отмеченные в отдельных страницах «Чайки» мотивы душевной индифферентности и опустошённости напоминали по характеру состояния героев ситуацию как бы «зависания». Это чувство существования по инерции, ощущение жизненного застоя в известной степени сопровождает и героев «**Дамы с собачкой**» (1985), что по-своему резонировало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов.

Целый ряд эпизодов последнего балета (начиная с вступительных тактов) пронизывает ощущение эмоциональной нейтрализованности, некой «подвешенности», что лучше всего можно обозначить понятием жанра *интермеццо*. «*Между*» (*inter...*) выражается и в том, что любые порывы здесь оказываются тщетными, ни к чему не приводя.

Столь же симптоматичен и своеобразный *Postscriptum* балета — построенный на призрачном звучании скрипичных флажолетов, он уводит повествование в дымку полнейшей неопределённости, прерываясь на диатоническом кластере-шестизвучии. Понятно, что подобная «интермедийность» до известной степени заложена в одноимённом чеховском рассказе, особенно если учесть его заведомую «бесфабульность» (с точки зрения «настоящей» прозы в нём почти ничего не происходит).

И ещё одна параллель к «Чайке». Миру личности в «Даме с собачкой» свойственна не меньшая, чем предыдущему балету, внутренняя замкнутость. Сценически перед нами, в сущности, всего два персонажа

(Анна Сергеевна и Гуров) с эпизодическим фоном миманса, и хореографически целое выстроено как череда из пяти дуэтов: Пролог, «Прогулка», «Любовь», «Видение», «Встреча».

Музыкально же всё это воспринимается как единый гигантский *монолог* (длится около 50 минут), оттеняемый полусказочными миражами и пасторальными картинками. В данном отношении именно «Даме с собачкой» в силу её камерности с наибольшим основанием мог быть адресован подзаголовок «Анны Карениной» — «*Лирические сцены*» (в самом прямом и точном понимании этого слова).

Итак, определённые связи с эстетикой предшествующего балета несомненны. Тем не менее, столь же несомненно и то, что рассматриваемая партитура намечает пути выхода из зарегистрированного в «Чайке» кризиса *ego*, кризиса романтического сознания. Здесь ещё слышатся глухие «подземные толчки», иногда возникают пугающие вспышки драматизма, а совсем изредка и взрывы тоски, отчаяния, но всё это ненадолго, и уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии.

Определяющее настроение связано с лейттемой, открывающей балет и предстающей затем в различных трансформациях — это просветлённая меланхолия. Её дополнительно высветляет и «согревает» музыка грёз о счастье, чарующая своей наивной свежестью, а также пейзажно-пасторальная лирика.

Образный строй этого пласта заметно тяготеет к объективной окрашенности. И при доминанте романтического тонуса впервые в творчестве Щедрина столь весомо заявляет о себе тенденция к классичности, так что складывается, условно говоря, своеобразный классико-романтический синтез.

Этому отвечает мудрая экономность в использовании оркестрового состава, в котором к струнному квартету добавляются всего-навсего два гобоя (с заменой второго на английский рожок), две валторны и челеста. Общей строгости и сдержанности соответствует и выдержанная от начала до конца моностилистика, в том числе базирующаяся на излюбленном у Щедрина принципе прелюдийности.

Каждая из «прелюдий» (обозначаем в кавычках, поскольку авторски они не выделены) предстаёт в своём темброво-фактурном облике, ритмическом пульсе и мелодическом абрисе, но их цепь складывается в непрерывную симфоническую форму, с исключительной гибкостью и пластичностью передающую естественное течение жизни, которое «размывает», сводит на нет условное членение на части, идущие *attacca*: «Ялта», «Москва», «Город С». Так рождается монолитный и вместе с

тем свободный по форме балет-поэма, чему соответствует и его одноактная структура.

* * *

После создания «Дамы с собачкой» прошло несколько десятилетий — срок достаточный, чтобы проверить устойчивость «охлаждения» интереса Щедрина к балетному жанру. Не будем гадать о причинах этого и удовлетворимся сознанием того, что пять партитур, вышедших из-под его пера, составляют созвездие самого высокого порядка.

И если им суждено остаться без продолжения, то, по крайней мере, компенсируем это созерцанием красоты эволюционной траектории рассмотренных хореографических опытов — траектории, которая отличается идеальной симметричностью.

«Конёк-Горбунок»	«Кармен-сюита»	«Анна Каренина»	«Чайка»	«Дама с собачкой»
(1956)	(1967)	(1971)	(1980)	(1985)

Перед нами волна с линией подъёма к «Анне Карениной» и плавным опаданием от неё. В центре волны — *«три сестры»*, три трагедии ярко выраженного романтического наклонения.

В качестве гребня волны высится «Анна Каренина», в которой о вопиющем неблагополучии существования личности вещается с такой экспрессией, что трудно представить себе в обозримом будущем нечто превышающее её по силе и остроте.

То, что заявлено во второй части названия симфонической фразы «“Анна Каренина” — *романтическая музыка*», по художественному методу несомненно является эстетической сутью и самого балета, и двух его окружающих.

Что же касается начальной и завершающей точек описываемой волны, то «Конёк-Горбунок» явился своего рода «прелюдией» к романтизму Щедрина, а «Дама с собачкой» оказалась его «постлюдией», открывая горизонты Постмодерна, если связывать с этим понятием отказ от экстремальных проявлений, объективацию образного строя и возвращение к классическим устоям.

Траектории рассмотренной волны сопутствовала линия неуклонно нараставшего процесса психологизации и симфонизации балетного жанра. Это был путь от «вовне» к «внутри», путь всё более глубокого погружения в бездны персонального «я», когда балет обретал контуры интенсивнейшей «психо-драмы».

И это был путь от танцевальных форм к полному их растворению в симфонических медитациях, основанных на «самопроизрастании» музыкальной ткани, происходящем на почве уникального взаимодействия принципов поэжности и прелюдийности.

При всех метаморфозах в интерпретации жанра рассмотренные партитуры остаются *балетами*. В этом удержании хореографического стержня заслуга принадлежит не только самому Родиону Щедрину и его интуиции. Когда читаешь посвящения, начиная с исходного «*Майе Плисецкой*» («Конёк-Горбунок») и кончая завершающими «*Майе Плисецкой, всегда*» («Чайка») и «*Майе Плисецкой, вечно*» («Дама с собачкой»), лишний раз осознаёшь, как много значила великая танцовщица в творческой судьбе композитора. Все его балеты создавались в самом тесном содружестве с ней, и нетрудно представить, сколько всевозможных драгоценнейших импульсов было ею даровано.

Само собой разумеется, что балетные партитуры Щедрина отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции. Соглашаясь с подобным утверждением, мы неизбежно должны признать и то, что именно данный корпус произведений составляет самую значительную область творчества композитора.

Столь же несомненно, что высшей кульминацией его наследия стала «Анна Каренина». В своё время первый выдающийся наставник композитора А. Свешников оценил её как «*новое слово в искусстве балета*». Позволим себе перефразировать это высказывание, чтобы констатировать следующее: произведения Р. Щедрина — *главное слово* в мировом балетном театре второй половины XX века, составляя подлинную классику данного жанра на том историческом этапе.

Распутье и зарубежье

После «Анны Карениной» и Третьего фортепианного концерта трагическая настроенность музыки Родиона Щедрина, связанная с проблемой конфликта личности и среды, постепенно пошла на спад.

Последние сильнейшие её всплески находим в балете «Чайка» (1980), причём в трактовке данного типа образности намечаются коренные перемены. Как было сказано в предыдущем очерке, трагизм жизненного ощущения замыкается теперь на самой личности как самопричине глубокого внутреннего разлада, а окружающая среда здесь уже просто фон — фон презираемый, отторгаемый, но не являющийся виновником трагедии главных героев.

Можно говорить и о глубинной драме происходящего в этом балете. Духовная составляющая эгоцентрического свойства, которая была знаменем «шестидесятничества», теряет свою прежнюю силу и привлекательность, превращая произведение в гигантскую по времени поэму жгучей неудовлетворённости и жизненной потерянности.

И, поскольку «*природа не терпит пустоты*», то, что здесь развенчивается (пустозвонство, нарядная мишура), при всей сниженной нравственной планке, на поверку оказывается для невзыскательного человека более привлекательным ввиду своей живости и занятой цветистости.

С точки зрения постепенного отхода от трагизма ещё более показателен последний балет Щедрина — «**Дама с собачкой**» (1985, с появившейся тогда же парафразой под названием «Музыка для струнных, гобоев, валторн и челесты»), где уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии. Его герои временами как бы пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию.

Это своеобразно отвечало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что называли временем застоя, стагнации). Хотя следует отметить и то, что при всей самоочевидности внутреннего кризиса в этой музыке пусть слабо и эфемерно (в бликах манящего миража), но прозреваются потенции выхода из тупиковой ситуации, прослушивается сакраментальное «*всё образуется*» — возникающие здесь пасторальные мотивы в известной мере приносят в состояния томительности нечто умиротворяющее.

Наряду с упомянутыми балетами, с начала 1980-х годов появляется широкий круг других сочинений Щедрина, в которых так или иначе отразились черты душевного и духовного дискомфорта, что сказыва-

лось в чувстве хронической депрессии, некой инертности и опустошённости, в утрате целей и смыслов существования и что по художественному ощущению можно передать цепочкой близких по смыслу слов — *беспутье, перепутье, распутье*. Надо признать, что с этих пор композитор в какой-то степени оказался в зоне творческого «цейтнота»: продолжая весьма продуктивно трудиться на избранном поприще, он реже достигал в своём искусстве прежних высот.

«Распутица» жизни, её разброд, какими они предстали в музыке Щедрина 1980-х, имели существенное следствие, выразившееся в заметном смягчении и объективации образного строя, что при непривычной для стиля композитора блёклости звуковых красок сопровождалось прояснённой и достаточной простотой художественного изъяснения. Это хорошо ощутимо уже в таких опусах 1981 года, как фортепианная «Тетрадь для юношества», хоровые «Строфы “Евгения Онегина”» и «Фрески Дионисия» для девяти инструментов.

Разумеется, встречались и отклонения от отмеченной магистрали. Таково «**Музыкальное приношение**» (1983) с главенством органа с его необъятными пространствами рефлексий, где во главу угла поставлена статика ничем не стесняемых излияний мысли, восходящей над жизненной почвой. Позднее данную линию в определённой степени продолжили цикл пьес для органа «Телеграммы» (1986) и написанная для камерного оркестра «Геометрия звука» (1987).

Или взять, к примеру, «**Автопортрет**» (1989), который условно можно назвать симфонической поэмой, хотя по форме это свободные вариации. Замысел, обозначенный заголовком, с точки зрения привычных для музыкального искусства измерений, конечно же, смелый и неожиданный. Подтверждением этого замысла служат тематическое ядро, выведенное из анаграммы фамилии композитора (*SHCHED*), и мотивы из нескольких его сочинений (Первый фортепианный концерт, Вторая симфония, «Озорные частушки» и т.д.).

Однако конечный итог смыслообразования здесь много шире, как бы возвращая к проблеме взаимоотношений личности и среды и к музыкальной публицистике 1960-х. Единственное светлое пятно этой композиции приходится на точку «золотого сечения», где делается попытка дать отповедь происходящему, что заканчивается сценой физиологически поданного «битья» (с оргиастическим *solo* большого барабана). И с этим окончательно воцаряется пародийно преподносимая атмосфера крошечного прозябания в путях мертвящего, никчёмного существования, в котором и сущность личности практически сведена к нулю.

К концу 1980-х выход из тщеты и слепоты безвременья стал всё более осязаемо связываться с возвращением к устоям православной веры. Для Щедрина подлинным озарением на этом пути стал хоровой концерт **«Запечатленный ангел»** (1988).

Прежде композитор почти не соприкасался с культовой образностью, если не считать истового молитвенного причета в части «Матерь Володимирская» из «Поэтории», былинно-молитвенного Эпилога оратории «Ленин в сердце народном» и элементов квази-церковной обрядовости в опере «Мёртвые души» (№ 5 «Шибень» и № 18 «Отпевание прокурора»). Хотя стоит напомнить, что род Щедриных был священническим вплоть до деда самого Родиона, а его отец ещё учился в православной гимназии.

Однако до поры до времени отзвуки этого происхождения дремали в душе композитора, чтобы пробудиться в трудные годы коренных перемен в состоянии национального самосознания. И именно тогда он вступил в следующий этап своей творческой эволюции. Первой вехой тому стала **«Стихира на Тысячелетие Крещения Руси»** (1987), предварявшая появление «Запечатленного ангела».

Это весьма пространное полотно (продолжительностью около получаса) разворачивается единой волной подъёма и спада. Её цельность и очень русский тон определяются следующим: «тезой» (тематической основой) стала изложенная в свободной транскрипции стихиры, посвящённая иконе Владимирской Богоматери, приписываемая Ивану Грозному.

Написанная в традициях знаменного пения, она открывает и завершает композицию в характере сакральной монодии с полной имитацией унисона мужского хора (его как такового в партитуре нет, но предполагается пение закрытым ртом мужчин-оркестрантов, дублирующих партию виолончелей).

Далее по принципу динамической волны следует большая цепь вариантов-трансформаций исходного попевочного остова в свободном плетении многоголосной ткани, близкой к гетерофонии. В череде характерных темброво-смысловых контрастов выделим следующие:

- деревянные духовые в нижнем регистре — смиренные молебствия согбенной Руси;
- обострённо диссонантная ткань высоких струнных с их «режущей» экспрессией — скорбный стон, доводимый до вопления;
- тяжёлый монолит медных — императивная длань подавляющей силы всевластия.

Время от времени возникают судорожно-нервные вспышки мятежного противления, но они мгновенно гаснут, оставаясь безрезультатными. Понятно, что целью автора было воздвигнуть звуковой монумент Вере праотеческой, но господство не сумрачного даже, а заведомо мрачного колорита, вывело к обобщённому образу Руси-России, несущей свой Крест в терзаниях и борениях духа, в юдоли бесприютности, в печальности вечного ненастья.

Что касается созданного годом позже хорового концерта «Запечатленный ангел», то он несравненно светлее по колориту и содержательная суть его совсем иная: здесь сквозным образом и с чрезвычайной настойчивостью звучит призыв к духовному покаянию (одна из ключевых фраз текста, которая повторяется многократно — «*Покаяния отверзи ми двери*»).

Наибольшей концентрации это достигает в центральных по местоположению IV и VI частях. Первая из них — гневная *отповедь* гонителям вероучения, в которой пафос негодования перемежается мотивами нервного смятения, однако то и другое наполнено скорбной экспрессией. Вторая — строгая, наставительная *проповедь*, нравственный императив которой исполнен большой убеждающей силы и в произведениях которой слышится пророческое «*Да воздастся!*»

Так символически отмаливались прегрешения атеистического XX века против исконных устоев русского бытия, и заметим, что известный фильм Т. Абуладзе с симптоматичным названием «Покаяние» создавался в те же годы.

Основной объём композиции (I—III, V и VII—IX части) тяготеет преимущественно к тихой, спокойной раздумчивости, которая находит себя в ясной, уравновешенной манере письма с опорой на мягкую распевность. Нацелено это на упрочение чувства смирения и обретение внутренней гармонии, что закономерно венчается умиротворяющим просветлением в конце.

Теперь самое время пояснить специфику данного сочинения, связанную с вербальной канвой. Существует несколько авторских обозначений его жанра. Исходным, вероятно, было достаточно неопределённое: *Хоровая музыка по Н.С. Лескову*.

Композитор попытался прокомментировать это следующим образом: «*Прямых сюжетных связей с литературным первоисточником здесь нет, но заглавная, на мой взгляд, лесковская идея нетленности художественной красоты и магической, возвышающей силы искусства посилено трактована средствами языка музыкального*».

В повести Лескова рассказывается об артели иконописцев-староверов и созданной ими иконе, о предательстве и возвращении красоты, что преображено в музыке Щедрина в возвращение нашей стране, казалось бы, навсегда утраченной веры. Поскольку конкретика сюжета переведена в сугубо обобщённый план, текст составили извлечения из православных молитв (в архаических речениях на церковнославянском) и, таким образом, от повести реально осталось только название, а обозначение жанра было сведено к подзаголовку *Русская литургия*.

Опираясь на слова старинных культовых песнопений, композитор добивается произнесения каждого из них с подчёркнутой бережностью, что особенно хорошо ощутимо в части «Да святится имя Твое». Созвучием культовой распевности передаётся чистота и возвышенность помыслов и чувств человеческих. Так утверждаются высоты и глубины духовности. Но это духовность не в узком смысле, как синоним религиозного начала, а духовность в общечеловеческом значении этого слова — как сокровенное, очищенное от суетности и тщеты.

Восхождение к подобным этическим категориям вызвало к жизни экстраординарную грань творческого радения: преодоление отчётливо индивидуальных стилевых примет, чтобы выразить национально-всеобщее. И, похоже, что в момент создания этого произведения интуицией автора руководило нечто, выходящее за пределы «самочинно» творящего субъекта. Словно бы от него требовалось только одно — быть подлинным мастером, чтобы верно зафиксировать продиктованное как бы извне.

Когда-то, три четверти века назад, примерно нечто подобное произошло в «Литургии» и «Всенощной» Рахманинова. То было «запечатление» русского духа на выходе в наше неслыханно тревожное время, на пороге слома веры. Теперь, у Щедрина, этот русский дух «запечатлелся» на исходе столетия, которое принесло столько испытаний, в пору возрождения устоев православия.

Сказанное отнюдь не означало прямого возврата к давним эстетико-стилевым ориентирам. Традиции отечественной духовной музыки предстают здесь в свободной и очень новой, порой необычной трактовке, с широким использованием современной композиторской техники.

Хоровое письмо отличается чрезвычайной сложностью, многообразием красок и исполнительских приёмов, включая тонкие тембровые эффекты (например, воспроизведение колокольных звонов) и внемузыкальные элементы (хлопки, притоптывания и т.д.). И, допустим,

прежде невозможно было представить в подобного рода произведениях хорового скандирования отделённых друг от друга слогов текста, как это понадобилось для сурового проповедничества молитвы-заклятия в VI части.

Или такой необыкновенно важный для этой литургии штрих, как присоединение к хору *a cappella* единственного инструмента. В этом качестве заявлена свирель, которую в исполнительской практике нередко заменяют флейтой. К примеру, в V части она звучит на педали хора, поющего закрытым ртом, что ассоциируется с действием, происходящим под сводами храма, а присущий свирели тон особой чистоты и небесной голубизны несёт в себе ноту душевной благодати.

Позволим себе небольшое отступление. Ближайшие предки Щедрина жили в небольшом городке Алексине на Оке (это в Тульской области, то есть в средней полосе России). Его дед служил там священником, и юный композитор постоянно навещал его. Впечатление от красоты этого тихого, заброшенного края композитор хранил в себе всегда.

«Я вспоминаю пастушьи песни на заре и в вечерние сумерки, когда песни доносились из полей на низком берегу реки. Я вспоминаю также эхо мелодий пастухов, когда они перекликались, и густой речной туман приглушал их».

Самым непосредственным образом эти воспоминания отразились в композиции для флейты, гобоя и кларнета «Три пастуха» (появилась в том же 1988 году). Для «Запечатленного ангела» наигрыши пастушьей свирели стали символом красоты родного фольклора, но ещё более — олицетворением духовной чистоты, возносимой к небесам, и соприродного естества, как одного из архетипов национальной жизни.

* * *

Развивая линию духовной тематики, Щедрин вскоре после «Стихиры» и «Запечатленного ангела» пишет две относительно небольшие по объёму кантаты — «Моление» для хора и оркестра и «Многия лета» для хора, фортепиано и ударных (обе 1991), а затем три оперы: «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006) и «Левша» (2013). Вторая из них вновь, вслед за «Запечатленным ангелом», обращена к истории старообрядчества.

Итак, **«Боярыня Морозова»**, где специфика трактовки жанра высвечена подзаголовком *русская хоровая опера*. Этот посыл совершенно оправдан, но, помимо главенствующей роли хоровой массы, своеобразие тембрального решения дополняется тем, что исполнительски задей-

ствованы четыре солиста (княгиня Урусова, боярыня Морозова, протопоп Аввакум и царь Алексей Михайлович), труба и ударные. Причём следует признать, при всей экономности инструментальной палитры, композитор добивается безусловной полноты звучания.

Естественно было ожидать, что, воссоздавая драму церковного раскола, автор воспользовался для написания либретто двумя основными источниками антиниконианской литературы: «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой». При этом в качестве определяющего в музыкальном повествовании со всей остротой поставлен большой для отечественного менталитета вопрос нравственно-этического максимализма жизненных позиций.

По характеру воплощения сюжета это в равной степени прослеживается с обеих сторон конфликта: как через мученичество героини, так и через деяния беспощадной власти. В частности в фоники это нашло примечательное отражение в зачастую форсированной динамике.

Неизбежно трагические последствия максимализма вызвали к жизни кульминацию художественной выразительности, которая приходится на итоговый № 13 (Эпилог) — идущее от лица Аввакума *Lamento III*.

В своей ярко выраженной национальной характерности композиция «Боярыни Морозовой» несла самоочевидную идею всеми силами поддержать русский дух в волнах кардинальных перемен «глобализма» рубежа XXI века. Две другие из упомянутых опер этого времени каждая по-своему воплощала ту же мысль. И не случайно обе они создавались по повестям самого чтимого композитором писателя — Николая Семёновича Лескова.

«**Очарованный странник**» — вне всяких сомнений, наиболее значительное произведение позднего Щедрина. И здесь подзаголовок опять-таки оговаривает неожиданное жанровое наклонение: *опера для концертной сцены*, чему отвечает в том числе и тот момент, что каждое из трёх действующих лиц выступает в функции рассказчика, а тенор к тому же появляется в разных ситуациях как засечённый монах, князь, магнетизёр и старик в лесу.

Как известно, эта опера создавалась по заказу дирижёра Л.Маазеля для руководимого им Нью-Йоркского филармонического оркестра. По словам композитора, от него ожидали «*что-то русское — со старинными песнопениями, колокольным звоном, с половцами и цыганами, а также с низким грудным голосом*».

Конечно же, за столь тривиальными клише представлений о русской характерности выдающийся дирижёр подразумевал ожидаемое от

Щедрина нечто ярко оригинальное. «Учитывая» эти пожелания, всё необходимое для себя по сюжету и тексту композитор нашёл у Лескова (с заменой половцев на татар) и написав партию цыганки Груши для меццо-сопрано.

Мерилом того, что родилось не «квасное», а подлинно национальное произведений исключительной *«свежести, мощи и глубины»* (Л.Гаккель), явилась реакция слушателей на его первые исполнения в Петербурге, когда *«соотечественники композитора были поражены русской красотой и русской одухотворённостью его оперной партитуры»* (он же). И удивительно то, что, написанная для концертной сцены, она оказалась очень действенной драмой, чрезвычайно сильной по эмоциональному воздействию.

Для воплощения характеров и ситуаций, в которых наглядно предстают определённые архетипы национального бытия, композитор воспользовался кругом тщательно отобранных и всегда убедительных интонационных «фонем». Временами обнаруживается сближение со стилистикой «Катерины Измайловой» Шостаковича (с наибольшей отчётливостью в сцене пьяного кутежа) — как помним, эта опера также была написана по Лескову.

С точки зрения состояния оперного жанра в современную эпоху исключительным достоинством «Очарованного странника» является то, что интонационный фонд, о котором идёт речь, всецело основан на распевности. Ею пронизаны не только монологические высказывания, дуэты-диалоги и хоровые эпизоды, но и речитативы.

Особенной рельефности это качество достигает в песне Груши (№ 9). Бесконечное варьирование на разные лады односложной фразы *«Ах, да не вечерняя моя заря спотухалась»* многократно искупается привольной широтой и удивительной красотой напева, а за ним встаёт образ певуни с её *«невиданной красотой»*, за которую *«и смерть принять можно»* (из текста либретто).

По мнению автора, его «Очарованный странник» — это *«русские Страсти»*. Именно таковы странствия-мытарства могучего телом и духом Ивана Флягина (в согласии с традицией, идущей со времён Глинки, это, конечно же, бас). Перед нами разворачивается судьба глубинно русской натуры как в её пагубной греховности, так и в высоком подвижничестве, и в натуре этой таится загадочная непостижимость русской жизни и русской души.

Весь путь Ивана осеняет Божье знамение: от исходного старинного знаменного распева мужского хора (*«Бог Господь и явился нам благословен грядый во имя Господне»*) через сцены, подобные «Молению

Ивана» (№ 4 «Матерь, пресвятая Владычица»), к Эпилогу, где главного героя, уходящего послушничать в Валаамов монастырь, сопровождают видения убиенных им монаха и цыганки Груши. И над всем этим простирается сокровенное «*О, Русь святая*».

Добавлением к «Очарованному страннику» стала опять-таки лесковская опера «**Левша**». К слову, консерваторский педагог Щедрина Ю.А. Шапорин приобрёл композиторскую известность после театральной постановки «Левши» с его музыкой, на основе которой он сделал оркестровую «Шутейную сюиту» (1928). Таким образом, его ученик почти столетие спустя обратился к тому же сюжету, развернув его в полнометражную оперную конструкцию.

В преобладающей своей части это самая настоящая *buffa*, посвящённая состязанию российского и «аглицкого». Место действия дважды перебрасывается из Петербурга и Тулы в Лондон и обратно. Соответственно меняется и буафория спектакля с его «двоестилием».

Возобновляя приёмы вокального письма оперы «Мёртвые души», композитор многое строит на пародировании оперных фиоритур, что особенно широко представлено в виртуозной партии одной из представительниц английского королевского двора (её колоратурное сопрано соединяет то, что известно нам по ариям Царицы ночи и Шемаханской царицы).

Однако, по Лескову и Щедрину, эта «камедь» заканчивается самым печальным образом. Если воспользоваться горькой истиной на предмет русского человека, высказанной в предыдущей опере, Левшу «*Запои одолели. Водка сгубила*», вслед за чем последовала его бессмысленная смерть в Петербурге.

И вот здесь вступает в силу одухотворяющее начало: огромное по времени музыкальное послесловие — это нескончаемое песнопение-священнодействие за помин души невероятно даровитого человека, а с ним и за всех тех бесчисленных талантов, коих Отечество не спешило оценить при их жизни. Потому остаётся только уповать на звучащее за сценой «*Святый Боже, Святый Крепкий, помилуй нас*».

* * *

Для полноты обзора духовной тематики в творчестве Щедрина необходимо упомянуть два сочинения «интернационального» накло-нения.

Первое из них написано под впечатлением от серии гравюр Альбрехта Дюрера «Апокалипсис» и получило чисто музыкальное название — «***Dies irae***» (2010). Для реализации своего замысла композитор

избрал совершенно уникальный состав инструментов: три органа и три трубы.

Благодаря этому он добивается иллюзии полномасштабного звучания большой оркестровой массы с эффектом громоподобия, но с внесением «глобальной» тембральной фоники, исходящей от органов. Основная функция труб — среди обвалов поистине вселенски-планетарного действия возвестить в кликах-возглашениях о фатальном бедствии.

После грандиозной кульминации-катастрофы эту апокалиптическую фантазию венчает протяжённая постлюдия — тризна-эпитафия рухнувшему мирозданию.

«**Месса поминовения**» (2018) посвящена памяти Майи Плисецкой. Вопреки обозначению «Месса», её молитвенные обращения звучат на русском языке («*Господи Иисусе...*»), и написана она только для хора *a cappella*. По сути своей это трагедийная исповедь, что начинается с экспрессивнейшей фигуры «вскрика», которая затем возникает вновь и вновь.

Выдержанная на сильнейшем эмоциональном переживании, музыка звучит с подчёркнутой серьёзностью и глубиной, но именно *поминающая*. И потому особой выразительной силы она достигает в тихой коде, несущей с собой печальное умиротворение скорбного катарсиса.

* * *

Из проделанного выше обзора становится ясным, сколь значимой для позднего творчества Щедрина оказалась духовная тематика. Причём создавался этот впечатляющий художественный массив в основном за рубежом, но принадлежит он, как правило, «русскому миру».

Да, с 1990-х композитор предпочитает пребывать за рубежом (главным образом в Германии), отрешившись от слишком беспокойной жизни в постсоветской России, чтобы всецело предаться искусству. Тем не менее, то, что он делал и продолжает делать за границей, безусловно и прежде всего принадлежит его Отечеству.

Свою отдалённость от родной земли он восполняет возрождением «русофильства», с которого когда-то так ярко начинал и которое ему было заповедано изначально. Заголовки его поздних сочинений буквально пестрят соответствующими лексемами:

- «Русские наигрыши» для виолончели *solo* (1990);
- «Бельканто на русский лад» для виолончели и фортепиано (2007);
- Третья симфония («Лица русских сказок», 2000);

- «Ледяной дом», русская сказка для маримбафона (1995);
- «Хрустальные гусли» для оркестра (1994);
- «Балалайка» для скрипки без смычка (1997);
- «Величание» для струнного оркестра (1995);
- «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных — и, к слову, пристрастие Щедрина к свирели неоднократно побуждало его писать для близкой по тембру блокфлейты (так, например, «Музыка издалека», 1996).

В подобных вещах композитор с различными смысловыми посылами нередко вводит песенные цитаты: «Очи чёрные» («Старинная музыка провинциальных цирков»), «Соловей, соловей, пташечка» (Фортепианный терцет), «Вечерний звон», «Марш энтузиастов И. Дунаевского и «От края и до края» И. Дзержинского («Российские фотографии») или хорошо известная нам по русской музыкальной классике подблюдная (оркестровая композиция «*Slava, Slava!*»).

Разумеется, дело не столько в названиях, сколько в желании автора в опоре на родной ему интонационный фонд «доподлинно» раскрыть всевозможные грани чётко идентифицированной национальной характеристики: от натуральных «бытовизмов» («Балалайка») до причудливых звуковых миражей, сфантазированных на сонорной основе («Хрустальные гусли»). И нередко он стремится как бы напомнить об эмоциональной теплоте русского человека и широте его души (к примеру, в «Бельканто на русский лад» посредством сближения с традиционной романской культурой).

Весьма объёмную амплитуду таких граней находим в сериале концертов для оркестра, которые появились в этом заново возрождённом композитором жанре после «Озорных частушек» и «Звонов» 1960-х годов. То были № 3 **«Старинная музыка российских провинциальных цирков»** (1988), № 4 **«Хороводы»** (1989), **«Четыре русские песни»** (1997) и примыкающие к ним **«Российские фотографии»** для струнного оркестра (1994).

У каждого из этих произведений свой смысловой «удел». «Хороводы» — «русская идиллия», безоблачный тон которой определяют наигрыши пастушьих «дудок» и мягкое скольжение танцевальных ритмов. «Старинная музыка российских провинциальных цирков» — русское *«шумство»* (воспользуемся неологизмом из романа А. Н. Толстого «Пётр Первый») в формах нарядного звукового панно, народной бурлески-калейдоскопа, праздничного фейерверка.

Сложнее обстоит положение с «уделами» двух других опусов. «Четыре русские песни» — это «*русский путь*» в его взаимодополняющих метаморфозах, единство которым сообщает ритмическая организация на основе движения в ритме шага в различных его темповых градациях. При преобладающем лироэпическом тоне с его душевной расположительностью господствует состояние смутности, затруднённости и даже подневольности, которую сопровождает мета долженствования («надо жить»), а светом надежды одаряет только церковный перезвон на кульминации.

«Российские фотографии» в некотором роде воспринимаются как обобщённые музыкальные очерки «*русской истории*» в её движении от Отечества классических времён (и ошутима авторская ностальгия по ним) к нынешним дням с симптоматичным возвращением в финале мотивов духовных песнопений.

Очень сильный негативный акцент проставлен в III части этого сочинения, где в частности приведена цитата из «Кантаты о Сталине» А.Александрова. Звукоизобразительные приёмы наподобие имитации выстрелов (*pizzicato* контрабасов с ударом струны о гриф) или истощного «*Ура!*» (музыканты оркестра) были перенесены позднее вместе с другим материалом в композицию «Сталин-коктейль» для виолончели, клавирина и камерного оркестра.

* * *

Очевидно, пребывание на Западе наложило на позднее творчество Щедрина тот специфический отпечаток, который можно условно обозначить понятием «*шоу*». Это частично объясняется обилием работ, выполненных на заказ, а также желанием композитора сделать презентабельный жест по адресу той или иной отдельной персоны или целого музыкального коллектива. Так появляются вещи, подобные композициям «На бис для Восбурга» (Джордж Восбург был первой трубой Питтсбургского симфонического оркестра) или «Флажолеты для Тору Такэмицу» (японский композитор и музыкальный писатель).

Тогда же складывалась целая область «лёгкой музыки» Щедрина — яркой, эффектной, доступной самой широкой аудитории.

То могли быть, выражаясь бетховенским языком, непритязательные багателы («Цыганская мелодия» для скрипки *solo* или 7 пьес для фортепиано в 4 руки под общим названием «Романтические дуэты») либо то, что можно обозначить словосочетанием «*музыкальная шутка*»

и в чём проявилось столь свойственное композитору остроумие и блистательное озорство («Три весёлые песни» для фортепианного трио и многое другое).

Но то могли быть и большие «шоу», в том числе рассчитанные на сцену: от написанного для японских зрителей мюзикла «Нина и 12 месяцев» (1988) до оперы-феерии «Рождественская сказка» (2015).

В том же ряду находится и недавно упоминавшаяся оркестровая «Старинная музыка российских провинциальных цирков», которую легко можно представить как материал для балета-буфф с присущей ему интригующей событийной насыщенностью и частой переменной декораций, и где броская зрелищность затейливо-нарядного звукового «балагурства» дополняется забавной цирковой бравурой (с грохотом меди и барабанов) и музыкальной «клоунадой», воплощающей стихию пересмешичества.

* * *

Родиону Щедрину всегда было свойственно тяготение к ярко выраженному *концертирующему стилю*, что своего апогея достигло именно в поздний период. И композитор прекрасно сознаёт эту направленность своего творческого «я», что зафиксировано в таких заголовках его произведений, как *Simphonie concertante* (Третья симфония), *Parabola concertante* (Концертная притча для виолончели, струнных и литавр), *Sonatine concertante* для фортепиано.

Естественно, что концертирующий стиль особенно широко представлен собственно жанром инструментального концерта: концерты для фортепиано с оркестром № 4 (1991), № 5 (1999) и № 6 (2003), Концерт для трубы с оркестром (1993), Концерт для гобоя с оркестром (2009), Двойной концерт («Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра, 2010).

Как видим, открывал этот жанровый массив **Четвёртый фортепианный концерт**. Ещё в какой-то мере исходя из времени написания, ситуация «смутного» времени рубежа 1990-х годов обрисована здесь через достаточно типичную позицию интеллигента тех лет: по мере надобности откликаться на зовы бурно меняющегося времени, не игнорировать происходящего вокруг, но главное — обрести духовную опору в самом себе, в своём внутреннем «я *есмь*», пронести его через испытания. Новое состоит в том, что идея эта реализована в модусе сдержанности проявлений, даже с некоторой отрешённостью, а прояснение стилия приводит временами почти к умиротворённому состоянию духа (главным образом в ауре пейзажного окружения).

В эти же годы у Щедрина заявила о себе склонность к обозначениям на итальянском, то есть на «праязыке» музыкального искусства. Помимо только что упомянутых композиций, в названии которых фигурирует слово *concertante*, это *Sotto voce concerto* для виолончели с оркестром (1994), *Concerto dolce* для альта, арфы и струнных и *Concerto cantabile* для скрипки с оркестром (оба 1997), *Concerto lontano* для фортепиано и струнных (2003), *Concerto parlando* для скрипки, трубы и струнных (2004).

Сделанное перечисление вряд ли нуждается в комментариях относительно творческой активности композитора в данной жанровой сфере. Но к этому нужно добавить многочисленные виртуозные концертные пьесы, в том числе написанные для различных инструментов *solo* (к примеру, «Дуэты» для скрипки или «Русские наигрыши» для виолончели), а также певческие кунштюки, построенные на изобретательном обыгрывании минимального текста, заложенного в заголовок («Таня-Катя» для сопрано и оркестра, «Многие лета» для хора, фортепиано и трёх групп звенящих инструментов).

Во всех названных опусах герой Щедрина предстаёт прежде всего как *homo ludens*, а в концертах посредством многоцветия ритмов, тембров, красок и приёмов исполнения композитор стремится показать изобилие художественных ресурсов солирующего инструмента, в том числе возможностей «эксклюзивных» и даже «запредельных». При этом нередко господствует принцип свободного композиционного развёртывания «поток», без каких-либо формальных схем и предписаний, что означало активное вовлечение импровизационности как ещё одного проявления *ludens*.

Обратимся к **Концерту для трубы с оркестром** (1993), который, вероятно, можно считать лучшим в мировом репертуаре для этого инструмента. Композитор в достаточной степени даёт ему и «попеть» (главным образом в средней части), но, в согласии с природой трубы, стержень сольной партии составляют разного рода фанфарные обороты, дополняемые феерическими пассажами. Максимальный круг возможностей продемонстрировать свою «красу», эффектное звонкогласие, слепящий блеск в сочетании с обаятельной «гарцующей» бравадой превращают произведение в концерт-празднество.

Десятилетие спустя Щедрин вновь обратился к этому инструменту (но в разновидности *in C*) и в соответствии с названием данного концерта (*Concerto parlando*, 2004), действительно, многое в его партии выполнил в манере *говорком*, *проговаривая*. Но ещё большей интригой явилось то, что труба выступает здесь во взаимодействии с солирующей

скрипкой, и они ведут между собой загадочную игру, полную недосказанности и таинственных намёков.

Употребив слово *интрига*, мы должны признать, что артистически преподносимая игровая стихия у Щедрина зачастую насыщается всевозможными именно интригующими элементами. Одно из ярких подтверждений этому — **«Романтическое приношение»** (Двойной концерт, 2010), где на протяжении всего произведения различие облика участников диалога проакцентировано не только самостоятельностью тематизма каждого из них, но и резко поданным контрастом артикуляции: фортепиано — сплошь *non legato*, виолончель — певучесть, кантилена.

* * *

По предшествующему изложению можно было заметить, что позднее творчество Щедрина в целом приобретает, в сравнении с предыдущим периодом, совершенно иную окрашенность. Только время от времени композитор допускал отклонения от складывающейся эстетико-художественной магистрали. Происходило такое, как правило, при постановке проблемных вопросов существования.

Как правило, поскольку порой возникали труднообъяснимые «аномалии». Так, оркестровая композиция **«Vivat!»** (2008) с подзаголовком *Санкт-Петербургская увертюра*, написанная в честь города на Неве, насколько можно понять, полагала следующий обобщённый сюжет: через тяготы преодолений и ветры суровых испытаний к будущим триумфам. Но стремительное движение в буреломах времени не ведёт никуда, музыка фактически прерывается на полуслове, не доведённая до заявленного **«Vivat!»**

Другое дело — драматический монолог для женского голоса и оркестра **«Клеопатра и змея»** (2012), созданная на текст заключительной сцены трагедии У. Шекспира «Антоний и Клеопатра». Монолог этот настолько развёрнут и настолько мыслится представленным на сцене, что приближается к жанру монооперы.

Многослойная партитура построена на свободном сочленении вокальной партии и оркестровых линий, что уже само по себе порождает высокое напряжение. У сопрано многое размещено в самой высокой tessiture, передавая эмоциональное ощущение на грани срыва. Мучительная исповедь гордого женского сердца подводит к роковому моменту с многократным повторением слова «змея» (царица сознательно принимает гибельное решение), что венчается болевым катарсисом ухода в небытие.

Отдельное место в ряду «отклонений» от магистрали занимает опера «Лолита» (1994), созданная по одноимённому роману В. Набокова. Касаясь первоисточника, композитор предупреждал: *«Большая оплошность видеть в этой книге только фабулу, не замечая всех его бездонных глубин. Для меня очевидно, что это философское произведение, прикрытое рассказом о порочной любви немолодого человека к девочке»*.

Точно так же и слушатель, поднимаясь над конкретикой либретто, может уловить в музыке оперы не только лабиринты *«тёмных аллей»* сознания, психологические туманности и тенёты человеческого существа, затерявшегося в дебрях жизненных блужданий и снедаемого чувством глубокой внутренней неудовлетворённости, но и муки-мучения донельзя взбудораженного мира, глухоту и невнятность которого наполняют ощущения, обозначенные в одной из авторских ремарок как *inqui-etto (беспокойно, тревожно)*.

К тому же время от времени взрывоопасную атмосферу прорезают вспышки драматической экспрессии — это словно спазматические судороги человечества, очутившегося у жерла вулкана. Тем самым в глобальный план переведена «психоэкспрессия», наследованная от балетов «Анна Каренина» и «Чайка». Косвенным свидетельством этой связи является эпизод автомобильной катастрофы (гибель матери Лолиты) — прямой отзвук проносающегося локомотива в финале «Анны Карениной».

* * *

Магистраль позднего творчества Щедрина своё наиболее явственное выражение получила в том, что он отходит от крайностей авангарда (их пиком для композитора стал Третий фортепианный концерт, 1973). Его принципиальная позиция в этом отношении неоднократно засвидетельствована в публичных высказываниях.

«Авангард явился величайшим открытием, он совершил революцию в нотописии, в звукоизвлечении, но нельзя не признать и его навязчивости, искусственности. Это разлучило его с аудиторией. По существу он лишился сегодня своих слушателей».

«Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств, а потому предсказуемость и схожесть многих партитур утомили и профессионала, и простого слушателя, сузили круг интересующихся до минимума».

Происходившую в его творческой практике эстетико-стилевую переориентацию композитор обозначил понятием *поставангард*.

«Под этим я разумею, что музыка, впитав и усвоив все достижения авангарда, но “возражая” ему из нынешнего дня, возвращается на круги своя — в царство художественной интуиции... Поставангард означает для меня, что все ограничения, все “нельзя”, “не принято”, “осудят” перечёркнуты, птицы выпущены из клетки, и надо писать, как пишется, чувствуется. Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда».

Однако реально Щедрин отходит не только от крайностей авангарда, он отказывается в своём искусстве вообще от какой-либо избыточности, что означало поворот к горизонтам Постмодерна, как определяющего направления в художественной культуре рубежа ХХI столетия.

В самых общих чертах Постмодерн по-щедрински можно представить себе следующим образом:

- при общей тенденции к прояснению и просветлению образного строя, а также к общей сдержанности и умеренности, осуществляется поиск «натуральной» человечности, чуждающейся экстраординарности и амбициозности, предпочитающей оптимальный жизненный ритм и сбалансированность проявлений;
- возвращаясь к традиционным духовным и художественным ценностям с их адаптацией к запросам меняющегося мира, композитор стремится к безусловной естественности музыкального языка и всеми силами апеллирует к интонационной выразительности в её максимальной ясности и непосредственности (в том числе с опорой на законы tonальной организации);
- на смену заострённым контрастам приходит уравновешенность образных сопоставлений, а полистилистическим столкновениям предпочитается цельность моностилистики;
- Щедрин заботит контактность его музыки, чего он добивается через её доступность (вплоть до того, что заявлено в фортепианном цикле «Простые страницы») и коммуникабельность (любопытный пример этому — вокальный цикл «Век мой, зверь мой», где тенор выступает в роли Осипа Мандельштама, а актриса-рассказчица, сидящая в старинном кресле за столиком с настольной лампой делится воспоминаниями о поэте от лица Анны Ахматовой);
- и, суммируя, выходим к главному — это должна быть музыка о человеке и всей своей сутью обращённая к человеку, отсюда тяготение

к её эмоциональной прочувствованности и приоритет лиризма с его «душевной раздумчивостью», с мягкими очертаниями звуковой пластики, прозрачной фактурой и тихой динамикой (один из показательных заголовков — «Лирические сцены» для струнного квартета).

Два концерта, созданные в одном и том же 1997 году, демонстрируют своей направленностью важные грани отмеченного лиризма: *Concerto dolce* — это именно *dolce*, написанное в расчёте на глубокий, трепетный звук альта Ю.Башмета; *Concerto cantabile* — это именно *cantabile*, столь свойственное певучей скрипке.

* * *

Говоря о магистрали позднего Щедрина, остаётся отметить то, что для его творчества всё более значимыми становятся классические ориентиры стиля, то есть стиля уже не романтического (в его современной версии, как это было в 1960–1970-е), а классического в своей сущности (разумеется, в столь же современном его истолковании).

И что касается лучших работ композитора, то можно говорить о таком качестве, как *классичность*, подразумевающим строгость, благородство, чистоту красок и линий, выверенность всех сторон художественного изъяснения (в числе самых замечательных образцов — опера «Очарованный странник» как явление большой русской классики рубежа XXI века).

Симптомы приближения к этому качеству обнаружились в 1984 году, когда создавались два произведения, так или иначе обращённые к наследию столь чтимого композитором Иоганна Себастьяна Баха.

В «**Эхо-сонате**» для скрипки *solo* приём эха подан в расширительном значении этого слова — как сопоставление достаточно больших эпизодов *forte* и *piano*. Свойственная великому предшественнику сфера углублённой медитативности дополняется целым рядом отзвуков музыки Баха для скрипки *solo*, что звучит как «отсыл к первоисточнику».

«**Музыка для города Кётена**», написанная для камерного оркестра с участием клавесина, явно инспирирована «адресатом» — городом, где Бах провёл лучшие годы своей жизни и создал в том числе Бранденбургские концерты. Их композиционный тип учтён в «приношении» Щедрина с ощутимым колоритом рококо.

В полной мере разработка Щедриным принципов классичности развернулась только с 1990-х, и с особой явственностью это проявилось в концертах для виолончели с её тёплым, «грудным» тембром.

Parabola concertante (2001) с её подзаголовком *Концертная притча* начинается с грохота солирующих литавр, который олицетворяет агрессивную стихию, поданную как безобразие жизни. И в последующем вторжения боя литавр настораживают, привнося тревожную ноту. Но «парабола» повествования заключается в том, чтобы дать почувствовать высшую притягательность иного, а именно благодати душевного покоя, высоких раздумий — вот о чём вещают певучие струнные, ведомые виолончелью *solo*, с их элегической кантиленой, напоминающей проникновенную человеческую речь.

Концерт для виолончели с оркестром (1994) имеет и название *Sotto voce concerto*. Обозначение *sotto voce* (итал. *вполголоса, тихо*) вполне оправдано для основных в этом произведении первой и последней частей, как и проставленная в них ремарка *Sostenuto*. Суть данной, возможно, самой классичной из партитур Щедрина определяет исходная тема, которая становится лейттемой произведения и является великолепной опорой для восприятия в силу её рельефности и удивительного обаяния.

Это, что называется, музыка души человеческой в её просветлённых раздумьях, исполненная мягкости и теплоты. Во главу угла поставлена пластика распевности, в своём длении выводящая к определению «бесконечная мелодия». Предстаёт она в гармоничном единении *solo* и оркестра, причём нередко в характере взаимоперетекающей звуковой ткани.

В окружении крайних частей II-я и III-я выглядят как два «интермеццо», раскрывающие в облагороженном облике «суету сует» бытия — несколько досадную, но воспринимаемую как неизбежная необходимость существования. После них финал с возвращением исходной темы концерта приходит как блаженная отрада, на время прерываемая батальными грозами современности. Его развёрнутая кода-послесловие — почти мираж: витая в небесных высях и, в конечном счёте, истаявая в них.

То, что можно услышать в этой коде — из откровений, открывшихся композитору в эпизодах свирели из хорового концерта «Запечатленный ангел». В рассмотренном концерте подобный выход к родниковой первозданности, сопричастие к природному естеству реализуется фоникой флажолетов виолончели, сопутствуемых наигрышами блокфлейты (аналогичные средства использованы и в *Concerto cantabile*).

Классичность, о которой шла речь, вызвала у позднего Щедрина жажду сопричастия к выдающимся предтечам. Помимо особенно чтимого И.С.Баха, это запечатлелось в целой череде разноплановых сочинений:

- «Эхо на *Cantus firmus* Орландо Лассо» для органа и сопранино блокфлейты (1994);
- «*Preludium* к Девятой симфонии Бетховена» для оркестра (1999) и «Гейлигенштадское завещание Бетховена» для оркестра (2008);
- «*Hommage à Chopin*» («Посвящение Шопену»), вариации для 4-х фортепиано (2005);
- Концертный этюд («Чайковский-этиюд») для фортепиано (2010);
- «Вологодские свирели» (В честь Бартока) для гобоя, английского рожка, валторны и струнных (1995);
- «Диалоги с Шостаковичем», симфонические этюды (2001).

В этот ряд по-своему вписывался его старший современник и большой друг Мстислав Ростропович, которому посвящены «*Slava, Slava!*» для оркестра (1997), «Очарованный спутник» для виолончели с оркестром (2001, не путать с оперой «Очарованный странник», под спутником здесь композитор разумел себя), «Гамлет-баллада» для тысячи или ансамбля виолончелей (2005) и в память о котором написана эпитафия «На посошок» для 6 виолончелей и альтовой блокфлейты (2007).

Если поставить в скобки 1980-е годы как время «распутья-перепутья-беспутья», то продолжающийся и поныне поздний период творчества Щедрина (1990-е, 2000-е, 2010-е) уже выровнялся в своей продолжительности с исходными этапами эволюции (1950-е, 1960-е, 1970-е).

Последние три десятилетия — это время непрекращающейся творческой активности композитора и время своих больших достижений в тех образно-стилевых очертаниях, которые весьма отличались от того, что было определяющим в предыдущий период. И поскольку это происходило и происходит на наших глазах, необходима достаточная временная дистанция для объективного осмысления созданного в данное тридцатилетие и для вынесения окончательных аксиологических суждений.

Постскрипtum

В год своего 90-летия Родион Константинович Щедрин может отметить и более семи десятилетий, отданных композиторскому творчеству — срок огромный, редкостный по продолжительности и интенсивности. Его главное художественное достижение состоит в том, что, будучи одним из выдающихся «шестидесятников», он сумел ярко и экспрессивно передать в художественных формах искания и драму человека второй половины XX века. Этому отвечали острота интонационно-ритмического рельефа, игра сильнейших контрастов, оригинальность композиционно-драматургических решений.

Неотъемлемым качеством его музыки является её ярко выраженная и очень по-своему воплощаемая национальная определённости. Причём этос этого качества во многом сродни любимой им есенинской строфе: *«Более всего // Любовь к родному краю // Меня томила, // Мучила и жгла»*. В частности любовь эта побуждала его широко вводить в сочинения академического плана фольклорные жанры и приёмы народной манеры пения.

Стилистическим полюсом к этому являлось активное использование новейших техник композиторского письма: додекафония, сонорика, алеаторика, пуантилизм, минимализм, что дополнялось его собственными инициативами экспериментальной направленности и склонностью к парадоксальности художественного мышления.

Щедрина отличает исключительная изобретательность во всех сторонах творческого процесса, включая неординарность вербальных обозначений своих сочинений. И примечательно, что его музыкальный стиль по преимуществу является концертирующе-виртуозным.

Особенно это касается оркестрового письма с присущими ему бесконечным многообразием исполнительских приёмов и красок и сочностью звуковой палитры. М. Ростропович, говоря о свойственном композитору *«гениальном ощущении оркестрового звучания»*, добавлял: *«Королём современного оркестра называют его профессионалы, имея в виду максимум звуковой выразительности при максимальной концентрации и экономии средств»*.

Присоединим к сказанному тот факт, что в видении искусства композитора отличает острый и тонкий ум, о чём позволяет судить сборник «Родион Щедрин. Монологи разных лет» (М., 2002). Любопытна одна из приведённых там мыслей: *«Людей в искусстве можно разделять на осенённых, как говорится, небом, и на зубрил. Любят говорить: талант — это пот, талант — это труд. Не могу с этим согласиться»*.

Мои симпатии, во всяком случае, всегда на стороне тех, у кого талант “натурой”, изначальный, моцартовский».

Его собственный талант — безусловно, второго рода. Хотя, окидывая сделанное им, нельзя не признать, что стоит за этим огромный труд. В самом деле: 7 опер, 5 балетов, 14 инструментальных концертов (из них 6 фортепианных), 3 симфонии и 5 концертов для оркестра, оратории, композиции крупных и малых форм для различных инструментов и т.д., и т.д.

Это неисчислимое множество сделало его лидером своего композиторского поколения по меньшей мере с конца 1950-х до середины 1970-х годов и одним из классиков отечественной музыки XX века. Стоит за всем отмеченным *«сочетание блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, тонкой мысли и мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменности русской национальной традиции, помноженное на высочайшую технику письма»* (М. Плетнёв).

По условиям художественной жизни в нашей стране второй половины XX столетия, можно сказать, что творческая карьера Родиона Щедрина складывалась вполне благополучно, без каких-либо серьёзных осложнений. Начать хотя бы с того, что в Большом театре тогда было поставлено семь оперных и балетных спектаклей с его музыкой, чего не было в истории этой цитадели отечественного музыкально-театрального искусства ни с кем другим при их жизни.

С 1973 года Р.К. Щедрин возглавлял Союз композиторов России, сняв с себя в 1989 году эти полномочия, чтобы быть абсолютно свободным. Будучи столь высокопоставленным официальным лицом (этот пост до него занимали Д.Д. Шостакович, а затем Г.В. Свиридов) он при необходимости умел находить компромиссные решения, но проявлял твёрдость, когда дело касалось принципиальных вещей:

- так, в отличие от многих коллег, несмотря на все настояния властей, не вступил в ряды КПСС (Шостакович в своё время не выдержал подобных настояний);
- в 1968 году не подписал письмо от советской интеллигенции в поддержку вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию;
- никогда не прерывал дружеских отношений с лишённым советского гражданства Мстиславом Ростроповичем, а также с Андреем Вознесенским — и когда поэт подвергался нападкам официоза, демонстративно создал на его стихи «Поэторию» с его непосредственным участием в исполнении;

- и, наконец, главное, как это отметил А.Шнитке, *«Щедрин был единственным из секретарей Союза композиторов СССР, который делал успешную карьеру, не уступив своего музыкального языка»*.

Недавно вышедшая вторым изданием монография В.Холоповой получила знаменательное название — «Путь по центру». Вероятно, именно в этой центристской позиции состояло нечто спасительное для Щедрина во всех смыслах, в том числе и по части «наград Родины»: Государственная премия СССР (1972) и две Государственные премии Российской Федерации (1992 и 2018), Ленинская премия (1984) и звание народного артиста СССР (1981, композитору тогда ещё не было и пятидесяти).

Одна из несравненных творческих и жизненных удач Родиона Константиновича Щедрина — Майя Михайловна Плисецкая, с участием которой в ведущих партиях в Большом театре были поставлены все его балеты. Ещё при её жизни он как-то писал: *«Сорок три года мы уже с ней вместе. Конечно, судьба была ко мне в высшей степени благосклонна, дав мне в спутницы жизни такую великую женщину. Она поразительный человек. И с годами её человеческие достоинства, которыми её природа и Господь Бог снабдили с такой щедростью, всё ярче проявляются в наших отношениях, которые делаются всё ближе, нежнее, теснее. Влияние её в моей жизни и творчестве огромно»*.

После смерти Майи Плисецкой, в 2015 году было оглашено завешание, согласно которому её прах будет соединён с прахом Родиона Щедрина после его смерти и развеян над Россией.

Основные произведения Р.К. Щедрина

Оперы

- «Не только любовь» (1961)
- «Мёртвые души» (1976)
- «Лолита» (1994)
- «Очарованный странник» (2002)
- «Левша» (2013)
- «Рождественская сказка» (2015)

Балеты

- «Конёк-Горбунок» (1956)
- «Кармен-сюита» (1967)
- «Анна Каренина» (1971)
- «Чайка» (1980)
- «Дама с собачкой» (1985)

Вокально-симфонические и хоровые сочинения

- «Бюрократиада», кантата (1963)
- «Поэтория», концерт для поэта, женского голоса, хора и оркестра (1968)
- Четыре хора на стихи А. Твардовского (1968)
- «Ленин в сердце народном», оратория для солистов, хора и оркестра (1969)
- Четыре хора на стихи А. Вознесенского (1971)
- «Казнь Пугачёва» для хора *a cappella* (1981)
- Концертино для хора *a cappella* (1981)
- «Строфы “Евгения Онегина”» для хора *a cappella* (1981)
- «Запечатленный ангел» для хора и свирели (1988)
- «Моление», кантата (1991)
- «Клеопатра и змея» для женского голоса и оркестра (2012)
- «Месса поминовения» для хора (2018)

Оркестрово-концертные жанры

- Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1954)
- Симфония № 1 (1958)
- «Озорные частушки», концерт для оркестра № 1 (1963)
- Симфония № 2 (1965)

- Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1966)
 «Звоны», концерт для оркестра № 2 (1968)
 Концерт для фортепиано с оркестром № 3 («Вариации и тема», 1973)
 «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра (1984)
 «Автопортрет» для оркестра (1984)
 «Стихира на Тысячелетие Крещения Руси» (1987)
 «Старинная музыка российских провинциальных цирков», концерт для оркестра № 3 (1988)
 «Хороводы», концерт для оркестра № 4 (1989)
 Концерт для фортепиано с оркестром № 4 («Диезные тональности», 1991)
 Концерт для трубы с оркестром (1993)
 Концерт для виолончели с оркестром (*Sotto voce concerto*, 1994)
 «Российские фотографии» для струнного оркестра (1994)
 Концерт для скрипки и струнного оркестра (*Concerto cantabile*, 1997)
 Концерт для альта с оркестром (*Concerto dolce*, 1997)
 «Четыре русские песни», концерт для оркестра № 5 (1997)
 Концерт для фортепиано с оркестром № 5 (1999)
 Симфония № 3 (*Simphonie concertante*, «Лица русских сказок», 2000)
Parabola concertante для виолончели, струнных и литавр (2001)
 Концерт для фортепиано с оркестром № 6 (*Concerto lontano*, 2003)
Concerto parlando для скрипки, трубы и струнных (2004)
 Концерт для гобоя с оркестром (2009)
 «Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра (Двойной концерт, 2010)

Камерно-инструментальная музыка

- «Юмореска» для фортепиано (1957)
 «Подражание Альбенису» для фортепиано (1959)
 «Тройка» для фортепиано (1959)
 Две полифонические пьесы для фортепиано (Двухголосная инвенция и *Basso ostinato*, 1961)
 Соната для фортепиано № 1 (1962)
 24 прелюдии и фуги для фортепиано (1964–1970)
 «Полифоническая тетрадь» для фортепиано (25 прелюдий, 1972)
 «Тетрадь для юношества» для фортепиано (1981)
 «Фрески Дионисия» для 9 инструментов (1981)

«Музыкальное приношение» для органа и 9 духовых (1983)
«Эхо-соната» для скрипки *solo* (1984)
«Русские наигрыши» для виолончели *solo* (1990)
Соната для фортепиано № 2 (1997)
Dies irae для трёх органов и трёх труб (2010)

А.И. Демченко

**ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА ЩЕДРИНА.
К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Монография

Подписано в печать 23.11.2022.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 6,5.
Тираж 1000 экз.

ООО «Русайнс».
117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.
Тел.: +7 (495) 741-46-28.
E-mail: autor@ru-science.com
<http://ru-science.com>