



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

Первый из «шестидесятников» К 85-летию Родиона Щедрина

Родион Щедрин был первым в ряду так называемых «шестидесятников», которые выдвинулись на ведущие позиции советского искусства в 1960-е годы. Его вхождение в круг крупных мастеров началось в середине 1950-х (Первый фортепианный концерт, балет «Конёк-Горбунок»), и уже тогда в его творчестве вызревали зёрна того, что впоследствии широко развернётся в плоскости усложнённо-драматической образности (Первая симфония, опера «Не только любовь»). В начале 1960-х утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к техникам авангарда второй волны (пик авангардных устремлений приходится на Третий фортепианный концерт). При этом самое главное состояло в том, что коренным образом изменился интонационный контур музыки Щедрина, и господствующей идеей стал дух раскрепощения, о чём свидетельствовали произведения публицистической направленности (Вторая симфония, «Поэтория», оратория «Ленин в сердце народном», опера «Мёртвые души»). Раскрывая мир личности, композитор более всего акцентировал интеллектуальное начало (фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги»), которому нередко сопутствовал ярко выраженный артистизм (балет «Кармен-сюита»). Много в творчестве Щедрина смыкалось с урбанистической стихией, сказавшись широким внедрением рационально-конструктивных элементов и мощной энергетикой (начиная с Первой фортепианной сонаты). Повышенная интенсивность жизненного пульса нашла преломление и в эмоционально-психологической сфере, что привело к сильнейшему драматизму мировосприятия, достигнув своего апогея в балете «Анна Каренина». Впоследствии трагический тонус ослабевает (балеты «Чайка» и «Дама с собачкой»), и с конца 1980-х годов композитор отходит от крайностей авангарда, тяготея к прояснению и просветлению образного строя.

Ключевые слова: советские композиторы-шестидесятники, Родион Щедрин, эволюция творчества и стилистика сочинений Щедрина.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

The First of the Composers of the 1960s Towards the 85th Birthday of Rodion Shchedrin

Rodion Shchedrin was the first among the so-called “composers of the 1960s” who made their marks in the leading positions of the Soviet art of the 1960s. His entry into the circle of the significant masters began in the mid-1950s (Piano Concerto No.1, the ballet “Konyok-Gorbunok”) and already at that time his music witnessed the maturation of the seeds of what shall subsequently unfold broadly on the plane of complexly-dramatic imagery (the First Symphony, the opera “Not Only Love”). In the early 1960s the assertion of new principles of sonar thinking was significantly connected with the turn to the techniques of the avant-garde of the second wave (the peak of the composer’s avant-garde aspirations coincides with the Third Piano Concerto). At that, the most import thing was in that the intonational contour of Shchedrin’s music changed radically, and its predominant idea became the spirit of emancipation, which was testified by compositions of a publicistic direction (the Second Symphony, the “Poetoria,” the oratorio “Lenin in the People’s Heart,” the opera “Dead Souls”). When disclosing the world of the personality, the composer accentuated most strongly the intellectual element (the piano cycle “24 Preludes and Fugues,” which was frequently accompanied by the vividly expressed artistry (the ballet “Carmen-Suite”). Much in Shchedrin’s musical output interlocked with the urbanistic element, as demonstrated by a broad implementation of rational-constructive elements and powerful energies (beginning with the First Piano Sonata). The heightened intensity of the living pulse also found its reflection in

the emotional-psychological sphere, which led to a most powerful dramaticism of world-perception, having achieved its culmination in the ballet “Anna Karenina.” Subsequently, the tragic tone ebbed (in the ballets “The Seagulls” and “The Lady with a Dog”), and since the late 1980s the composer continues to depart from the extremities of the avant-garde, aspiring towards a clarification and enlightenment of his imagery structure.

Keywords: Soviet composers from the 1960s, Rodion Shchedrin, evolution of the creativity and the style of the compositions of Shchedrin.

Нередко в наследии крупного мастера для нас особенно притягательно время его становления, время первых прорывов «к себе» – 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 неповторимо-самобытного в авторе «до дней последних дней».

Сказанное в полной мере относится и к Родиону Константиновичу Щедрину: сделанное им в первые десятилетия самостоятельного пути так или иначе сказывается в его творчестве до сих пор. Он был первым в ряду так называемых «шестидесятников» недавно ушедшего века, то есть тех, кто выдвинулись на ведущие позиции отечественного искусства в 1960-е годы и сделали решающий вклад в его развитие на витке второй половины XX столетия. Был первым – это означает, что долгое время он являлся во многих отношениях лидером среди композиторов своего поколения и раньше других заявил о себе.

Припомним некоторые факты. Весной 1954 года в качестве дипломной работы на окончание Московской консерватории Родион Щедрин сыграл свой Первый фортепианный концерт. Сочинение это вызвало самый живой интерес, и время подтвердило его жизнеспособность, а для самого композитора сразу же проставило по крайней мере три по-разному важных акцента: яркая национальная характерность, обращение к частушке, интерес к фортепиано и жанру фортепианного концерта. Действительно, к нынешним дням композитор является автором пяти фортепианных концертов, пауза в создании которых возникла лишь в 1980-е годы (1954, 1966, 1973, 1991, 1999). «Изменил» роялю он только в 1990-е, написав концерты для трубы (1993), виолончели (1994), скрипки и альты (оба 1997).

Как известно, консерваторию Щедрин оканчивал по двум отделениям: композиция (класс Ю. А. Шапорина) и фортепиано (класс Я. В. Флиэра). Как пианист он выступал впоследствии

только с исполнением собственной музыки. Играл её он великолепно, создавая подлинные эталоны трактовки своих произведений. 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 ещё добавить один 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.

Следующая крупная работа молодого автора – балет «Конёк-Горбунок», завершённый 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 композитора. Не менее важно другое: в первом же своём *нестуденческом* опусе Щедрин обратился к жанру, которому суждено было занять в его творчестве определяющее место, поскольку именно в балете он достиг наиболее значительных художественных результатов – с вершиной в «Анне Карениной». И вряд ли будет преувеличением подобная оценка сделанного им в данной 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 глубинные творческие идеи, также не случайно: со временем стало ясно, что, в свою очередь, пластика и обобщённая зримость балетной образности



являлись 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 нею обсуждений и размышлений.

На материале музыки «Конька-Горбунка» Щедрин сделал несколько фортепианных миниатюр («Старшие братья и Иван», «Девичий хоровод» и др.), и они открыли собой целую 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. И надо признать, что в подобном роде лучшее композитор создал как раз на данном этапе творчества. Есть в ранних фортепианных миниатюрах и характерно переданный национальный колорит – прежде всего русский. С этой точки зрения достаточно вслушаться в пьесу «Тройка» (1959), где многое задано уже самим заголовком. Но в каком преломлении предстаёт этот традиционно русский мотив! Здесь мы сталкиваемся с той примечательной особенностью почерка Щедрина, которая порождает особую «стереофоничность» образа, его смысловую многозначность. В этой пьесе упругий синкопированный ритм специфически русской иррегулярной метрики на 5/8 передаёт настроение бесшабашного веселья, подчёркнутого пестротой ярмарочных тонов, и одновременно своей «сбивчивой» пульсацией вносит подтекст, намекающий на езду по ухабистому нашему бездорожью.

Что ещё есть в «Тройке» и что сразу же выделило Щедрина, так это чувство юмора. То чувство, которое нечасто встречается в музыкальном искусстве и которым в избытке оказался наделён молодой композитор. Юмор очевиден 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, Щедрин здесь вслед за Стравинским воспроизводит черты музыкального скоморошества). Что касается ранних фортепианных пьес, то предметом «специального внимания» юмор становится в «Юмореске» (1957), где явственно прослушивается такая характерная для манеры Щедрина черта, как парадоксальность художественного мышления. В данном случае – в дерзком, но удивительно органичном сопряжении грубовато-шаржированного и тонкого, изысканно-ироничного.

Наряду с подобными ощущениями света, радости, озорства, гармоничности, в творчестве композитора тех лет вызревали зёрна того, что впоследствии широко развернётся в усложнённой и драматической образности. Её признаки обострялись 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 первой половины XX века (то были в основном 1930–1950-е годы) к его второй половине (свой отсчёт в отечественном искусстве она в полной мере начала в 1960-е годы).

Родион Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок траектории его жизненного пути охватил почти 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, где ему, как и всему его поколению, как раз и предстояло проявить себя в качестве лидирующего и определяющего. И естественно, что в раннем творчестве композитора, которое пришлось в основном на вторую половину 1950-х, это выразилось 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 позднего Римско-Корсакова и Рахманинова, раннего Стравинского и Прокофьева в соединении с элементами звукописи, идущей от импрессионистов.

На грани перехода, то есть на рубеже 1950–1960-х годов, ситуация приобретала драматический характер. И можно понять корни этого драматизма: напряжённое психологическое состояние накануне больших перемен,

вызревающих внутри жизненного уклада уходящей сталинской эпохи, стремление вырваться из уже стесняющих оков прежнего к горизонтам нового. Этому по сути и посвящена Первая симфония (1958) с её страстной патетикой мятежных порывов (исходный замысел был связан с подвигом Александра Матросова), с её мучительно-тоскливыми раздумьями и лихорадочным возбуждением жизненного поиска. Вариации финала, вроде бы ведущие через цепь картин несколько идиллически-патриархально-наклонения к гимническому воспеванию незыблемых устоев народного бытия, неожиданно прерываются в коде возвращением основного мотива I части: повествование повисает на вопросе, истаивая в глухом сумраке, на пороге неведомого.

В опере «Не только любовь», которая хронологически уже перешагивала в новое десятилетие (1961), этот балансирующий характер 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 этических 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. 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 его в свои ранние сочинения. Где только и в каком только обличье ни встретишь частушку в его творчестве тех лет: как мягкий распев и как искромётную скороговорку или чисто инструментальный наигрыш, как нежный лиризм девичьих «страданий» и грубоватую «подковыристую» мужских припевок, как «забористый» вульгаризм («Семёновна» в финале Первого фортепианного концерта) и величавую лироэпiku (финал Первой симфонии).

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 любви, 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 «тональность», которая станет типичной для 1960-х годов.

Вот 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 психологизму 1960-х годов амбивалентность образа: внешне – разгульный пляс-трепак, внутренне – горькая драма одиночества. Драма, наполненная невероятным, предельным напряжением, способным в любое мгновение обернуться катастрофой души.

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 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 «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении*.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью ощутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко «настоянных» на частушечной основе. Квинтэссенцией 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. Всё это выступает вкупе с необыкновенно ярким живописанием, до терпкости сочным и дерзким в своей красочности.

Упомянув «Озорные частушки», стоит заметить, что именно к этому времени Щедрин сложился в крупнейшего мастера современного



оркестрового письма, причём прежде всего в формах концертующего стиля. Вот почему вовсе не случайно он обнаружил устойчивый интерес к жанру концерта для оркестра. К нынешнему дню их пять (по любопытному совпадению – то же число, что и у столь значимых для него фортепианных концертов): «Озорные частушки» (1963), «Звоны» (1968), «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1983), «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 солидный фрагмент. А в качестве «постыкта» можно рассматривать Третью симфонию (*Symphonie concertante* «Лица русских сказок», 2000).

Щедрин добивается в подобных композициях подчас просто феерической виртуозности, предоставляя оркестру в целом, его отдельным группам и солистам массу возможностей показать себя во всём блеске. Осуществляя «режиссуру» этих артистических состязаний, он всемерно расцвечивает 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 пастушки 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 выделяет в своих партитурах разнообразнейшие сольные функции. 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» (цит. по: [8]).

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 представал в тех или иных уникальных ракурсах – имеются в виду Вторая симфония (1965), «Поэтория» (1968) и оратория «Ленин в сердце народном» (1969).

К ним по заострённости видения социальной ситуации примыкает и опера «Мёртвые души» (1976). Заострённость эта оказалась подчеркнутой и ввиду той коренной метаморфозы, которую претерпел в те годы образный мир музыки Щедрина: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической подачи народного начала к его драматической трактовке. Намеченная в предыдущей опере драматургия расслоения 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 подаёт в плане сугубого развенчания, самым широким образом используя всевозможные градации гротеска. Аппелируя к *академическим ресурсам* оперного вокала (в том числе к виртуозным сторонам *bel canto*), Щедрин утрирует и пародирует их, как бы выворачивая наизнанку, и тем самым выворачивает наизнанку своих персонажей, добиваясь посредством подобной трансформации эффекта высмеивания и окарикатуривания.

Народная жизнь, которая у писателя, на первый взгляд, почти неприметна и намечена только отдельными штрихами, композитором развёрнута в полновесный образный пласт. Более того, ему придано едва ли не определяющее значение – произведение открывается и завершается обобщённой картиной «*Расей*». И теперь вместо прежней цветистости красок и юмористического наклона мы сталкиваемся с углублённо-драматизированным ощущением бедственного её состояния (в этом, конечно же, чувствуется проекция на современность). Сумрачно и безнадежно повествуется о «лапотной», горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность доцивилизованного существования. Рисуя *эту* Россию, Щедрин обращается к *народному пению* в его натуральном виде – и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения. Столь небывалое для академического искусства новшество подготавливалось им задолго – достаточно напомнить включение «персонального» тембра Людмилы

Зыкиной в партитуры «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном».

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. Заметим, сознательную приверженность данному движению композитор с полной отчётливостью обозначил, создав по избранным страницам своего «главного» балета концертную композицию под названием «Романтическая музыка “Анна Каренина”».

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. Всё это превосходно «озвучено», например, в фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» (1964–1970), где нестандартности изображённой личности отвечает совершенно неожиданная трактовка полифонии. Памятуя аналогичный знаменитый цикл Д. Шостаковича (1951), всё-таки следует признать: только что названным опусом именно Щедрин открыл «шлюз» полифонической музыке второй половины XX столетия с её качественно новыми очертаниями. И он сделал в этом направлении, пожалуй, больший вклад, чем кто-либо другой. Так, почти сразу после первого цикла композитор выпустил «Полифоническую тетрадь» (1972) – серию из 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад. Присоединим к сказанному тот факт, что медленные части многих крупных его сочинений – пассакальи, и эти сгустки медитативности всегда основаны у него на сложном полифоническом развитии.

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, что бы 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» – гигантская композиция, где от великого предшественника воспринято не только название, но и несколько хоральных реминисценций, а также воспарение в выси абстрагирующей мысли и главенствующая роль органа (кстати, подготавливая премьеру, композитор в совершенстве овладел игрой на этом инструменте).

Интеллектуализму музыки Щедрина нередко сопутствовал ярко выраженный *романтический артистизм*. Это проявлялось в блистательном композиторском мастерстве, в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, красоте отделки музыкальной ткани, общей изысканности и элегантности звучания. Иногда артистизм приобретал некую самоценную значимость. Образцом подобного рода можно считать балет «Кармен-сюита» (1967), где Щедрин выступил в конгениальном партнёрстве с Бизе, осуществив коренное преобразование хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо возможности для упреков в насилии над исходным тематизмом.

Помимо драматургической перекомпоновки, его модернизация ведётся главным образом по линии в высшей степени оригинальных трансформаций тембра и ритма. Возродив на новом уровне искусство транскрипции, композитор не раз «вторгался» с той же целью и в собственную театральную музыку (кроме упомянутой композиции по «Анне Карениной», это переработки материала оперы «Не только любовь» и балета «Чайка»).

Интеллектуализм той поры зачастую смыкался с урбанистической стихией, бурное развёртывание которой в 1960-е годы проходило под знаком НТР (научно-технической революции – так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»). Эта стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись широким внедрением рационально-конструктивных элементов и запечатлением мощной энергетики соответствующего типа. С точки зрения отмеченных параметров настоящим взрывом стала Первая фортепианная соната (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение



Щедрина в «координаты» второй половины XX столетия. В её I части происходит стремительное перерождение шедшего 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 клочущей жажде действия.

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 финал Второго концерта, то обнаружим парадоксальные перебросы от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных в урбанистическую моторику) к гедонии легковесного досуга (на основе джазовой импровизации).

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 многообразный поток событий и впечатлений.

Александр Блок определял романтизм как «стремление жить удесятерённой жизнью». Само собой разумеется, что подобная сверхинтенсивность жизненного пульса нашла преломление у Щедрина не только в плане резких драматургических переключений, 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 достигала в самой больной для романтического сознания проблеме – проблеме взаимоотноше-

ний личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния. Композитор прикасался к ней многократно, в том числе в жанре инструментального концерта, где уже само по себе сопоставление *solo u tutti* становится благодатной почвой для разграничения индивидуального и общего.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в «Анне Карениной» (1971), где она приобрела обострённо трагический накал. И совсем не случайно, обсуждая концепцию балета, сразу же заговорили о «двух музыках». Музыка *внешняя* – это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониалах (и тогда явственно слышатся отголоски фанфаронской бравуры советских времён). Музыка *внутренняя* – это сама Анна, показанная 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. И поразительно корректное использование музыкальных цитат, призванных пометить историческое время действия. Здесь и совершенно самобытное художественное истолкование новейших «технологий». Как, допустим, использована сонорика для моделирования рефлексированных состояний путём погружения в звуковое «плывущее марево». Или 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 проносащегося мимо раздавленной индивидуальной судьбы.

Завершая обзор первых десятилетий творчества Родиона Щедрина, в качестве *post factum* необходимо отметить следующее. После «Анны Карениной» и отчасти Третьего концерта трагический тонус заметно ослабевает. Его последние сильные прорывы наблюдаются в балете «Чайка» (1979), причём трагизм теперь замыкается на самой личности как самопричине своего внутреннего разлада, а среда оказывается только фоном, хотя и отвергаемым. В следующем балете («Дама с собачкой», 1985) нет уже ни трагизма, ни былой экспрессии; его герои пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию. Это своеобразно резонировало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что называли временем застоя, стагнации). И именно тогда, когда начался деятельный по-

иск выхода из этого тупика, композитор создаёт хоровой концерт «Запечатленный ангел» (1987), в котором настойчиво звучит призыв к духовному покаянию.

Живя в последнее время в Германии, Родион Константинович восполняет свою отдалённость от родной земли возрождением «русофильства», с которого когда-то начинал (из характерных названий инструментальных опусов 1990-х годов – «Хрустальные гусли», «Российские фотографии», «Вологодские свирели», «Балалайка» и т. д.). Но, конечно, самое главное состоит в его стремлении выявить свой вектор в доминирующем на данном этапе движении постмодерна: отходя от крайностей авангарда и вообще от какой-либо избыточности в искусстве, предпочитая урбанизированному существованию соприродное естество, тяготея к прояснению и просветлению образного строя, когда всё значимее становятся классические ориентиры стиля...

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А. И. Балетная поэтика Родиона Щедрина // Родион Щедрин: материалы к творческой биографии / сост. Е. С. Власова. М., 2007. С. 372–394.
2. Демченко А. И. Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. Saarbrücken (Германия): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 с.
3. Демченко А. И. Отнюдь не госзаказ! // Музыкант-классик. 2017. № 7–8. С. 10–12.
4. Демченко А. И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2017. С. 45–68.
5. Завьялов Е. Н., Жоссан Н. Ю. Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» Родиона Щедрина // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Оренбург, 2014. Вып. 16. С. 234–250.
6. Комиссинский В. Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1978. 192 с.
7. Лихачёва И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 208 с.
8. Матусевич А. П. Возрождение «Мёртвых душ» // OperaNews. 2012. 26 февраля.
9. Меликова Л. Б. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина // Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура / отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов, 2012. С. 37–46.
10. Паисов Ю. А. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1992. 240 с.
11. Прохорова И. А. Родион Щедрин. Начало пути. М.: Советский композитор, 1989. 72 с.
12. Сазонов А. А. Аспекты использования ударных инструментов в произведениях Р. Щедрина // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2012. С. 182–194.
13. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
14. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
15. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
16. Gerlach H. Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, профессор, доктор искусствоведения, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



REFERENCES

1. Demchenko A. I. Baletnaya poetika Rodiona Shchedrina [The Poetics of the Ballet by Rodion Shchedrin]. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii* [Rodion Shchedrin: Materials for a Creative Biography]. Ed. by E. S. Vlasova. Moscow, 2007, pp. 372–394.
2. Demchenko A. I. *Osvoboditel'naya epopeya v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii* [The Emancipatory Epic in the Mirror of the Musical Art of Russia]. Saarbrücken (Germany): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 p.
3. Demchenko A. I. Otnyud' ne goszakaz! [Not in the Least a State Commission!]. *Muzykant-klassik* [Musician Klassik]. 2017. No. 7–8, pp. 10–12.
4. Demchenko A. I. Polstoletiya nazad. Dialog lichnosti i sredy v otechestvennom iskusstve 1960-kh godov [Half a Century Ago. The Dialogue Between the Individual and the Environment in the Russian Art of the 1960s]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2017, pp. 45–68.
5. Zav'yalov E. N., Zhossan N. Yu. Kontsert dlya orkestra № 4 «Khorovody» Rodiona Shchedrina [Concerto for Orchestra No. 4 “Round Dances” by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya* [Topical Problems of Culture, Art and Artistic Education]. Issue 16. Orenburg, 2014, pp. 234–250.
6. Komissinskiy V. G. *O dramaturgicheskikh printsipakh tvorchestva R. Shchedrina* [On the Dramaturgic Principles of the Music of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 192 p.
7. Likhachyova I. V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [The Musical Theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 208 p.
8. Matusевич A. P. Vozrozhdenie “Mertvykh dush” [The Revival of the “Dead Souls”]. *OperaNews*. 2012. February 26.
9. Melikova L. B. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina [24 Preludes and Fugues by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy iskusstvoznaniya: muzyka – lichnost' – kul'tura* [Topical Problems of Art Studies: Music – Personality – Culture]. Saratov, 2012, pp. 37–46.
10. Paisov Yu. A. *Khor v tvorchestve Rodiona Shchedrina* [The Chorus in the Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1992. 240 p.
11. Prokhorova I. A. *Rodion Shchedrin. Nachalo puti* [Rodion Shchedrin. The Beginning of the Path]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 72 p.
12. Sazonov A. A. Aspekty ispol'zovaniya udarnykh instrumentov v proizvedeniyakh R. Shchedrina [Aspects of Use of Percussion Instruments in the Works by Rodion Shchedrin]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2012, pp. 182–194.
13. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.
14. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path along the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
15. Shchedrin R. K. *Avtobiograficheskie zapisi* [Autobiographical Notes]. Moscow: AST, 2008. 288 p.
16. Gerlach H. *Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin* [About the Musical Works of Rodion Shchedrin]. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

