3 (16) 2025

academia

музыкознание
исполнительство
педагогика

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Сетевой электронный научный журнал
Издается с ноября 2021 года
Выходит 4 раза в год
ISSN 3034-2503

Учредитель и издатель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия хорового искусства имени В.С. Попова»
И.о. ректора, заслуженный деятель искусств России, профессор А.В. Соловьёв

Адрес редакции: 125565, г. Москва, ул. Фестивальная, д. 2

Сайт журнала и режим доступа: http://axu.ru/academia

E-mail редакции: academia2025@axu.ru

Главный редактор — Кривицкая Евгения Давидовна, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Редактор — Бугрова Ольга Сергеевна

Ответственный секретарь — Ратковская Елена Витальевна

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор), свидетельство о регистрации СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021 г.)

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

Л.О. Акопян, д-р иск. (Москва, Россия: Государственный институт искусствознания)

А. Анжелини, PhD (Musicology) (Римини, Италия: Консерватория «Агостино Стеффани» в Кастельфранко-Венето)

М.С. Высоцкая, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Л.В. Гаврилова, д-р иск., проф. (Красноярск, Россия: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)

Н.Г. Денисов, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Е.Н. Дулова, д-р иск., проф. (Минск, Республика Беларусь: Большой театр Беларуси)

Т.А. Зайцева, д-р иск., проф. (Санкт-Петербург, Россия: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова)

Н.М. Зейфас, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

Л.С. Зорилова, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

А.Б. Ковалев, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

О.В. Комарницкая, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

А.Г. Коробова, д-р иск., проф. (Екатеринбург, Россия: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского)

Л.С. Майковская, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: Московский государственный институт культуры)

В. Мелник, PhD (Musicology), проф. (Кишинев, Республика Молдова: Академия музыки, театра и изобразительных искусств)

Е.В. Панкина, д-р иск., проф. (Новосибирск, Россия: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки)

А.С. Рыжинский, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

Л.Е. Слуцкая, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Ю.Л. Фиденко, д-р иск., проф. (Владивосток, Россия: Дальневосточный государственный институт искусств)

А.И. Щербакова, д-р пед. наук, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке)

Ц. Шаравцэрэн, PhD (Musicology) (Улан-Батор, Монголия: Монгольская государственная консерватория)

Дизайн Г.Д. Жуков
Верстка Д.А. Брадарская

АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В.С. Попова

Издательство КОМПОЗИТОР
www.kmpztr.ru
125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2
+7 (495) 232–52–11

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

© Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2025
© Издательство КОМПОЗИТОР, 2025

academia:

MUSICOLOGY, PERFOMANCE, PEDAGOGY

Network electronic scientific journal
Published since November 2021
Published 4 times a year
ISSN 3034-2503

Founder and Publisher:
Victor Popov Academy of Choral Arts
Acting rector, Honored Artist of Russia, Professor Alexander Solovyev

Editor-in-chief — Evgenia Krivitskaya Dr. Sci (Art), Professor
Proofreader Editor — Olga Bugrova
Executive Secretary — Elena Ratkovskaya

Members of the Editorial Board:
Dr. Levon Akopyan (Moscow, Russia: State Institute for Art Studies)
Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy: Conservatory "Agostino Steffani" in Castelfranco Veneto)
Dr. Marianna Vysotskaya (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Lyudmila Gavrilova (Krasnoyarsk, Russia: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts)
Dr. Nikolay Denisov (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Ekaterina Dulova (Minsk, Republic of Belarus: Bolshoi Theatre of Belarus)
Dr. Tatyana Zaitseva (St. Petersburg, Russia, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory)
Dr. Natalia Zeyfas (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)
Dr. Larisa Zorilova (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)
Dr. Andrey Kovalev (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)
Dr. Olga Komarnitskaya (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Alla Korobova (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatory)
Dr. Larisa Maykovskaya (Moscow, Russia: Moscow State University of Culture and Arts)
Dr. Victoria Melnic (Chisinau, Republic of Moldova: Academy of Music, Theater And Fine Arts)
Dr. Elena Pankina (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatory)
Dr. Alexander Ryzhinsky (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)
Dr. Larisa Slutskaya (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Evgenia Fidenko (Vladivostok, Russia: Eastern State Institute of Arts)
Dr. Anna Shcherbakova (Moscow, Russia: Moscow A. Schnittke Music Institute)
Dr. Tserenjigmed Sharavtseren (Ulan-Bátor, Mongolia: Mongolian State Conservatory)

Design Gregory Zhukov
Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House
www.kmpztr.ru
125009, Moscow, Bryusov Lane, 8–10, bd. 2
+7 (495) 232–52–11

The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor). Registration Certificate: СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021)

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2025
© KOMPOZITOR Publishing House, 2025

содержание

музыкознание

Кривицкая Е.Д., Соловьёв А.В.
Рыцарь и хранитель искусства 7
Буланов С.А.
«Российские фотографии» Родиона Щедрина как квинтэссенция трагикомизма 13
Власова Е.С
In memoriam: Родион Константинович Щедрин и его опера «Мертвые души» 19
Захаров В.Ю.
Визуально-музыкальная синхронизация и лейтмотивная драматургия в киномузыке
В. Овчинникова к фильму «Война и мир» 29
Собакина О.В.
Дискуссия об акустическом слое фильма в польской музыкальной критике 1930-х годов 38

исполнительство

Красногорова О.А.
Пианизм Родиона Щедрина: эхо времени 45
Русанова О.В.
О балетности музыки Леонида Десятникова 51
Седов Я.В.
Музыка Р.К. Щедрина к постановке драмы А.Н. Островского «Гроза» в Малом театре
в контексте музыкально-сценического контрапункта 57

педагогика

Гецелева Е.Б.
Борис Гецелев и Родион Щедрин 63

contents

musicology

Krivitskaya Ye., Solovyev A.
Knight and Guardian of Art 7
Boulanov S.
Rodion Shchedrin's «Russian Photographs» as the quintessence of tragicomic art 13
Vlasova E.
In memoriam: Rodion Konstantinovich Shchedrin and his opera «Dead Souls» 19
Zakharov V.
Visual and musical synchronization and leitmotif dramaturgy in the V. Ovchinnikov's music for the film «War and Peace» 29
Sobakina O.
Discussion about the film's acoustic layer in Polish music criticism of the 1930s 38

perfomance

Krasnogorova O.
Rodion Shchedrin's Pianism: An Echo of Time 45
Rusanova O.
On the balletic nature of Leonid Desyatnikov's music 51
Sedov Ya.
Music by R.K. Shchedrin for the production of A.N. Ostrovsky's drama «The Storm» at the Maly Theatre in the context of musical and scenic counterpoint 57

pedagogy

Getseleva E.
Boris Getselev and Rodion Shchedrin 63

УДК 78, 7.071.1

Е.Д. КРИВИЦКАЯ, А.В. СОЛОВЬЁВ
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва),
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

Рыцарь и хранитель искусства

Ye. Krivitskaya, A. Solovyev
Knight and Guardian of Art

Абстракт: Статья посвящена памяти Р.К. Щедрина, классика русской музыки, всемирно знаменитого и признанного композитора. Он ушел на 93-м году жизни, а его творческий путь длиною в 75 лет охватил разные эпохи и течения. Авторы напоминают основные вехи биографии Щедрина, опираясь не только на научные исследования, но и на личный опыт общения с композитором.

Ключевые слова: Родион Щедрин, классик русской музыки, Александр Свешников, Борис Тевлин, Майя Плисецкая, «Запечатленный ангел», «Алексин Щедрина», духовное напутствие.

Abstract: This article is dedicated to the memory of Rodion Shchedrin, a classic of Russian music, a world-renowned and acclaimed composer. He passed away at the age of 93, and his creative journey, spanning 75 years, encompassed various eras and movements. The authors recall the main milestones of his biography, drawing not only on scholarly research but also on their personal experience of interacting with the composer.

Keywords: Rodion Shchedrin, classic of Russian music, Alexander Sveshnikov, Boris Tevlin, Maya Plisetskaya, «Imprinted Angel», «Shchedrin's Alexin», spiritual guidance.

Родион Щедрин (1932–2025) — культурный бренд России, гениальный современный композитор, чей уход из жизни 29 августа 2025 года — безвременная и колоссальная потеря, сделавшая всех нас осиротившими. Его путь как музыканта начинался в стенах Московского хорового училища под патронатом Александра Свешникова — к тем годам, к обстановке, к атмосфере, которая окружала вступающих в музыку ребят, Щедрин навсегда сохранит самые теплые чувства [см.: 8, с. 30–36]. Общение со Свешниковым не прервалось после блестящего выпуска[1]: Родион Щедрин поступает в Московскую консерваторию (ректором в те годы был А.В. Свешников), где учится в классах Якова Флиера (фортепиано) и Юрия Шапорина (композиция) — у него же он окончил аспирантуру в 1959 году. Щедрин вспоминал: «Шапорин оставался последней крупной фигурой [в консерватории]. Музыка его была на слуху, ее играли. У него был авторитет. Хотя слыл он консерватором и традиционалистом, что для его 60-летнего возраста казалось в порядке вещей... Уроки по композиции в классе Шапорина были увлекательны, но профессионально малорезультативны. Мне хотелось всяческого познания композиторской технологии. но мы слышали от Юрия Александровича чаще занятнейшие истории из жизни Блока, Глазунова, Замятина. Рассказчик Шапорин был блистательный. Русским разговорным сочным языком он владел необыкновенно хорошо. Мы заслушивались его...» [8, с. 42–43, 48].

В 1965–1969 годах Щедрин уже сам преподавал композицию, и его ученики — известные композиторы и деятели культуры Олег Галахов, Борис Гецелев, Игорь Кефалиди навсегда сохранили в памяти счастливые дни общения с Учителем [4]. В 1997 году ему было присвоено звание почетного

1 В архиве А.В. Свешникова, хранящемся сейчас в Академии хорового искусства, есть поздравительная открытка от Р.К. Щедрина и Майи Плисецкой с очень теплыми и уважительными словами Учителю [3].

профессора Московской консерватории, и он, уже будучи гражданином мира, постоянно возвращался в свою alma mater, в которой началось его триумфальное восхождение как композитора.

В Большом зале консерватории состоялась его первая громкая премьера: в 1954 году студент четвертого курса Щедрин вместе со студенческим оркестром консерватории солировал в своем Первом фортепианном концерте [см.: 7, с. 33]. Концерт стал первой ступенькой на олимп, в пантеон великих творцов, где теперь Родион Щедрин по праву занимает почетное место.

Потом последовало и множество иных премьер, вечеров, фестивалей к юбилеям. Одно из самых ранних запомнившихся событий — концерт в Малом зале консерватории: Камерный хор МГК под руководством Бориса Тевлина — друга, преданного исполнителя, всегда мотивировавшего Щедрина писать для хора, — подготовил «Казнь Пугачева» и «Многая лета». Памятна и мировая премьера хоровой оперы «Боярыня Морозова», прозвучавшая в Большом зале консерватории в 2006 году. Это исполнение под управлением Бориса Тевлина, увековеченное в записи фирмой Ergo (диск получил впоследствии звание лауреата престижнейшей европейской премии Echo Klassik–2008), послужило мощным импульсом к многочисленным исполнениям этого шедевра. Как его первыми исполнителями — Камерным хором Московской консерватории в Саратове, Санкт-Петербурге, на фестивале Midlefest в Триесте (Италия), — так и хорами Мариинского и Новосибирского театров. Отдельно отметим сценическую версию красноярского ансамбля «Тебе поемъ», осуществленную Константином Якобсоном[2] [9]. Это был подарок к 75-летию Бориса Тевлина, созданный с расчетом на его талант интерпретатора и универсальные возможности Камерного хора. Щедрин любил до встречи с хором сам показать дирижеру новую партитуру, сыграть и расставить все необходимые смысловые и музыкальные акценты. «Прекрасный звук, отличная техника, строжайший ритм и яркая образность — все было тут. Устные его замечания в паузах, между номерами усиливали впечатление. Хотелось все бросить и скорей приступить к хоровой репетиции», — так описывал Б.Г. Тевлин встречу с Щедриным 6 октября 1981 года, когда тот написал «Строфы “Евгения Онегина”» (6, с. 415). Посчастливилось и автору

2 Сценическая премьера оперы «Боярыня Морозова» состоялась 24 января 2015 года в Красноярске. Руководитель ансамбля «Тебе поемъ» К. Якобсон подчеркивал: «Идея сценического воплощения хоровой оперы Родиона Константиновича зародилась у меня еще в 2012 году после встреч и бесед с первым исполнителем “Боярыни Морозовой” Борисом Григорьевичем Тевлиным. Так случилось, что в 2012 году мне удалось пригласить его в Красноярск в качестве председателя Красноярского международного конкурса хоровых дирижеров. В процессе общения Борис Григорьевич много рассказывал мне о его дружбе с Р.К. Щедриным и о концертной премьере русской хоровой оперы, которую в 2006 году композитор доверил ему...» [9, с. 65].





илл. 1–2. На презентации в Рахманиновском зале МГК А.В. Соловьёв вручает Р.К. Щедрину диплом почетного профессора АХИ. Фото: Эмиль Матвеев. 2021



илл. 3. В Алексине: на берегу Оки

этих строк, А.В. Соловьёву, получить такую личную аудиенцию 12 декабря 2017 года. Р.К. Щедрин играл и комментировал свои «Русские народные пословицы» для хора: «Сладок будешь — расклюют, горек будешь — расплюют» и «Богу не грешен, царю не виноват».

Репетиции, когда приходил Щедрин, становились уроками высшего мастерства. Этих встреч боялись, но и ждали — каждое замечание било в точку, а похвала давала заряд позитивной энергии двигаться дальше, совершенствоваться, чтобы соответствовать щедринской художественной планке. Он не терпел приблизительности, требовал точности в соблюдении всех нюансов, темпов. «Еще Шостакович много раз при мне говорил: худший из музыкантов — меццофортист. Главное — это контрасты», — так с юмором любил говорить Щедрин [5]. Б.Г. Тевлин вспоминал о том, как проходили репетиции в присутствии композитора: «Если в нотах обозначено два *piano*, будь добр, делай два *piano*, а не около того. Указан определенный темп, значит, точно придерживайся его. Тут он беспощаден. И это прекрасная школа для исполнителя» [6, с. 402].

Неотъемлемой частью судьбы Родиона Щедрина была Майя Михайловна Плисецкая — его спутница, муза, столь же гениальная в творчестве, что и ее супруг. В 2008 году в Малом зале консерватории состоялся вечер «Майя Плисецкая и Родион Щедрин — 50 лет вместе». Камерный хор пел тогда специальную обработку «Аве Мария» Баха — Гуно, сделанную Щедриным, а великая Майя Плисецкая в свои 82 года была неподражаема в «Танце с веерами», поставленном на эту музыку Морисом Бежаром.

Рекордом творческого долголетия мог похвастаться и Родион Щедрин, написавший свое последнее сочинение в 2021 году в возрасте 89 лет, — хор «Притча» на стихи Николая Глазкова. Он, увы, не вошел в сборник «Век XXI», для которого композитор, вдохновленный идеей, написал букет изумительных хоровых миниатюр. Поэтические тексты, выбранные Родионом Щедриным, воспринимались как завещание, как последняя исповедь: «Когда умирают люди, они поют песни» (эта строка Велимира Хлебникова из «Триптиха» Щедрина на его стихи, созданного в 2020 году). Роскошно оформленный сборник был презентован в Рахманиновском зале Московской консерватории 15 апреля 2021 года. Тогда состоялась часовая беседа Родиона Щедрина, которую модерировал ректор консерватории Александр Соколов, — беспрецедентный случай, когда Щедрин для большой аудитории (Рахманиновский зал в тот пандемийный период вместил более трехсот человек — люди стояли в проходах, сидели на подоконниках) делился личными воспоминаниями, высказывал свои взгляды на ситуацию в современной музыке. А Камерный хор консерватории пел сочинения из нового сборника, в частности свежедосочиненные «Русские народные пословицы» [1]. Также Родиону Щедрину был вручен диплом почетного профессора Академии хорового искусства имени В.С. Попова (см. *илл. 1* и *2* на стр. 8).

Произведения Родиона Щедрина навсегда останутся с нами, они расскажут будущим поколениям и о русской душе, и о русской природе, которая вдохновляла композитора. И о вере — религиозность Щедрина была не внешней, а глубоко укорененной благодаря семейным традициям: дед был священ-



илл. 4. В Успенском храме Алексина



илл. 5. Р.К. Щедрин с коллективом Детской музыкальной школы имени К.М. Щедрина в Алексине. В первом ряду 3 и 4 слева — почетные гости Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв. 2019

ником, настоятелем в Успенском храме в Алексине. В свой последний приезд в Россию композитор успел посетить дорогой сердцу уголок, показать его друзьям, поклониться родным могилам — об этой поездке снят пронзительный фильм «Щедрин-сюита», показывающий последнего русского классика в повседневном общении (см. *илл. 3* и *4* на стр. 9).

Теперь в этом обаятельном городке Тульской области будет музей семьи Щедриных, проходит ежегодный фестиваль «Алексин Щедрина», где Камерный хор Московской консерватории — неизменный участник как любимый коллектив композитора. Исполнение им русской литургии «Запечатленный ангел» в том самом Успенском храме Алексина растрогало Щедрина до слез: он высоко оценил тонкую драматургию интерпретации и проникновенное звучание голосов молодых консерваторцев. Это событие состоялось в рамках еще одного масштабного, одноименного русской литургии фестиваля «Запечатленный ангел», который дважды был инициирован и проведен Московской консерваторией: к 85-летию и 90-летию композитора. Форум, охвативший многие города России (от Балтики до Камчатки), сохранит юбилейный шаг раз в пять лет не просто как дань памяти, а как живое погружение в атмосферу миров и музыкальных образов, запечатленных в роскошной палитре жанров, где и молодые, и маститые музыканты в каждом новом прочтении будут находить новые грани смыслов творчества Щедрина (см. *илл. 5*).

Сам Родион Константинович очень радовался, когда узнавал, что появились новые исполнители его музыки, новые слушатели, вовлеченные в его творчество, — всегда приветствовал, ободрял, давал советы.

Его письма, голосовые сообщения (Щедрин, несмотря на 92 года, легко обращался с мобильным телефоном, пользовался мессенджерами, слушал музыку, аудиокниги в планшете) останутся навсегда не просто как свидетельства его взглядов, но как духовное напутствие, моральная поддержка, — его слова можно перечитывать, переслушивать, находя в них утешение и ободрение.

«Чего бы ни касался Родион Щедрин — он Великий Мастер, — писал Андрей Вознесенский. —

Он может быть одет в джинсовку, в водительскую кожанку, в литой костюм, костюм для виндсерфинга — все равно под этой суетной экипировкой просвечивает облегающая сильный торс прозодежда Мастера — консерваторский фрак, отливающий черным металлом, — звонкие латы Рыцаря искусства» [2, с. 164].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Буланов С.А.** Ценность общения // Музыкальная жизнь, 2021, 16 апр. URL: https://muzlifemagazine.ru/cennost-obshheniya/ (дата обращения: 03.11.2025).
2. **Вознесенский А.А.** На виртуальном ветру. — М.: Вагриус, 1998. — 478 с.
3. **Кривицкая Е.Д.** Архив Александра Свешникова в Академии хорового искусства // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 3 (8). С. 7–15.
4. **Кривицкая Е.Д.** Нотная библиотека Р.К. Щедрина в фондах Научно-музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2023, № 2 (69). С. 8–16.
5. Родион Щедрин: «Лучшая репетиция с Гергиевым прошла в такси». Интервью М. Ивановой // Культура, 2017, 14 декабря. URL: https://portal-kultura.ru/articles/dostoyanie/177182-rodion-shchedrin-luchshaya-repetitsiya-s-gergievym-proshla-v-taksi/ (дата обращения: 03.11.2025).
6. **Тевлин Б.Г.** Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 742 с.
7. **Холопова В.Н.** Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — 2-е, изд., испр. и доп. — М.: Композитор, 2022. — 452 с.
8. **Щедрин Р.К.** Автобиографические записи. — М.: АСТ: АСТ Москва: Новости, 2008. — 288 с.
9. **Якобсон К.А.** Хоровая опера Р.К. Щедрина «Боярыня Морозова» // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2022, № 1 (2). С. 64–70.

REFERENCES

1. **Bulanov S.** Tsennost' obshcheniya [The value of communication], Muzykal'naya zhizn' [Musical life], 30 April, 2021, https://muzlifemagazine.ru/cennost-obshheniya/ (accessed 3 November 2025). (In Russ.)
2. **Voznesenskiy A.A.** Na virtual'nom vetru [On the virtual wind], Moscow: Vagrius, 1998. (In Russ.)
3. **Krivitskaya Ye.** Arkhiv Aleksandra Sveshnikova v Akademii khorovogo iskusstva [Archive of Alexander Sveshnikov at the Academy of Choral Art], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (8), 2023, pp. 7–15. (In Russ.)
4. **Krivitskaya Ye.** Notnaya biblioteka R.K. Shchedrina v fondakh Nauchno-muzykal'noy biblioteki imeni S.I. Taneyeva [The Sheet Music Library of R.K. Shchedrin in the Collections of the S.I. Taneyev Scientific Music Library], Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual Problems of Higher Music Education], no. 2 (69), 2023, pp. 8–16. (In Russ.)
5. Rodion Shchedrin: «Luchshaya repetitsiya s Gergiyevym proshla v taksi» [«The best rehearsal with Gergiev took place in a taxi»], Interv'yu M. Ivanovoy, Kul'tura [Kultura], 14 December, 2017, https://portal-kultura.ru/articles/dostoyanie/177182-rodion-shchedrin-luchshaya-repetitsiya-s-gergievym-proshla-v-taksi/ (accessed 3 November 2025). (In Russ.)
6. **Tevlin B.G.** Khorovyye puti. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Choral paths. Articles. Memories. Materials], red.-sost. V.S. Tsenova, Moscow: Muzyka, 2001. (In Russ.)
7. **Kholopova V.N.** Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Path through the Center. Composer Rodion Shchedrin], 2 izd., ispr. i dop [2nd edition, corrected and enlarged], Moscow: Kompozitor, 2022. (In Russ.)
8. **Shchedrin R.K.** Avtobiograficheskiye zapisi [Autobiographical notes], Moscow: ACT: ACT Moskva: Novosti, 2008. (In Russ.)
9. **Yakobson K.** Khorovaya opera R.K. Shchedrina «Boyarynya Morozova» [Choral opera by R.K. Shchedrin «Boyarynya Morozova»], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1 (2), 2022, pp. 64–70. (In Russ.)

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва), Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6080-2481

KRIVITSKAYA EVGENIA D.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow), Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Doctor of Art Criticism, Professor of the Department of History of Foreign Music
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

СОЛОВЬЁВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИСЛАВОВИЧ
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва), Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)
и.о. ректора
заслуженный деятель искусств РФ, профессор
e-mail: rector_axu@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0009-0008-7758-4792

SOLOVYEV ALEXANDER V.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow), Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Acting rector
Honored Artist of Russia, Professor
e-mail: rector_axu@mail.ru

Вклад авторов

Кривицкая Е.Д. — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Соловьёв А.В. — разработка концепции исследования, редактирование текста, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение фактологии.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Krivitskaya Evgenia D. — development of the research concept, analysis of sources, collection and processing of data, writing the text, structuring and formatting the article, and preparation of the final version.

Solovyev Alexander V. — development of the research concept, editing the text, making suggestions for improving the structure of the article, consulting on substantive aspects, including clarification of the facts.

The authors declare no conflict of interests.

УДК 78, 7.071.1

С.А. БУЛАНОВ
Академия культурных и образовательных инноваций (г. Москва)

«Российские фотографии» Родиона Щедрина как квинтэссенция трагикомизма

S. Boulanov
Rodion Shchedrin's «Russian Photographs» as the quintessence of tragicomic art

Абстракт: В статье через анализ сюиты «Российские фотографии» рассматривается вопрос претворения и интерпретации комического в творчестве Р.К. Щедрина. В наследии композитора это сочинение стоит особняком и во многом отличается от других его произведений, связанных с комическими эффектами. Именно в «Российских фотографиях» Щедрин достигает особого сплава комизма со сферой трагического, что точно и образно раскрывает его видение специфики русской культуры. В партитуре композитор дает подробные пояснения о деталях программы каждой части, из которых ясен автобиографический контекст сочинения.

Ключевые слова: Родион Щедрин, комическое, «Российские фотографии», сюита, инструментальная музыка.

Abstract: This article examines the embodiment and interpretation of the comical side in the work of R.K. Shchedrin through an analysis of the suite «Russian Photographs». This composition stands apart from other works by the composer, distinguishing itself in many ways from his other works that feature comical effects. It is in «Russian Photographs» that Shchedrin achieves a unique fusion of the comical with the tragic, which literally and metophorically reveals his vision of the unique nature of Russian culture. The composer makes detailed notes in the score regarding the specifics of the program in every movement which makes the autobiographical context of the work clear.

Keywords: Rodion Shchedrin, comic, «Russian photographs», suite, instrumental music.

В творчестве Р.К. Щедрина нетрудно заметить отражение его потрясающего чувства юмора: это не раз подчеркивали исследователи и исполнители его музыки. Сам композитор также говорил о том, как он воспринимает юмор: «Комическое всегда было в центре моего внимания. Я всегда любил пошутить, люблю рассказывать анекдоты. Русский человек по природе своего естества не может прожить без юмора и иронического отношения к жизни, для нас это некая разрядка и, если хотите, реакция на происходящие события»[1].

Действительно, у композитора много произведений часто с очевидными, а иногда и мастерски завуалированными комическими эффектами. Особенно впечатляет разнообразие оттенков комического, которыми пользуется Щедрин: это может быть легкая скерцозность в «Юмореске», обличительный смех в кантате «Бюрократиада», атмосфера цирковых жанровых сцен в Третьем концерте для оркестра, хлесткая сатира в одном из последних опусов — «Приключения обезьяны».

Далеко не всегда можно однозначно сказать об оттенках комического, любая такая попытка — это наша интерпретация. Комизм объемен, а также зависим от контекста, от собственных интерпретаций и ассоциаций. Бесспорно, что комическое тесно связано с культурой и национальными особенностями. В этом смысле родная русская культура давала Щедрину богатейшую почву для претворения комического и для тех самых «реакций» на исто-

1 Устная беседа С.А. Буланова и Р.К. Щедрина. Москва, 25.12.2019.

рические события, которых композитор за долгую жизнь пережил немало.

Сюита «Российские фотографии» была написана в 1994 году, вскоре после географического перемещения Родиона Щедрина вместе с супругой Майей Плисецкой в Германию. Восьмидесятые и девяностые годы — особый этап творчества композитора. В этот период написаны ярчайшие произведения, основанные на русской истории и литературе: «Строфы “Евгения Онегина”», «Казнь Пугачева», «Фрески Дионисия», литургия «Запечатленный ангел», Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков», балеты «Чайка» и «Дама с собачкой», опера «Лолита».

Сюита для струнного оркестра «Российские фотографии» в перечне сочинений тех лет и вообще в творчестве композитора стоит особняком. Эта музыка мало похожа на другие комические сочинения Щедрина. Оговоримся, что в области музыкального театра — «свои правила», где комизм преимущественно следует за текстом, пусть и усиливая его («Не только любовь», «Мертвые души», «Левша», «Рождественская сказка»), поэтому инструментальные сочинения, пронизанные комическими эффектами, представляют интерес совершенно особенный для разгадки авторских подтекстов и даже намеков.

«Российские фотографии» Щедрин словно разделяет на две образные сферы, относящиеся к области комического («Тараканы по Москве», «Сталин-коктейль») и трагического («Старинный город Алексин» и «Вечерний звон»). В пояснительной программе к первой части «Старинный город Алексин» (см. *пример 1*) Щедрин пишет: «Это музыкальная память о моем детстве. Здесь в Алексине мой дед был до самой смерти своей священником»[2]. Весь музыкальный материал построен на идее неизменного ритма, интонационное наполнение которого свободно варьируется, и возникает последовательность коротких ритмоформул.

Общее эмоциональное настроение первой части можно объяснить и другим емким термином из области психологии — *меланхолия* как «тоскливое настроение, угнетенное состояние души» [3].

Временная отсылка самого произведения более чем предполагает мрачный колорит. В городе Алексине композитор провел детство — до 1941 года. На время Великой Отечественной войны семью Щедриных эвакуировали в Куйбышев (Самару). 22 июня 1941 года война поломала привычный ритм мирной жизни всей страны. Куйбышев становится тылом и «запасной столицей», куда экстренно перевозят имущество, культурные и исторические ценности, в город переезжает Верховный Совет СССР и другие политические структуры.

Исследователь творчества Щедрина О.В. Синельникова также отмечает, что трагический колорит характерен для всех частей «Российских фотографий», «за исключением юмористического скерцо “Тараканы по Москве”» [5, с. 163]. С названием этой части возникает масса ассоциативных связей: «Курица» Рамо, «Кошачья фуга» Скарлатти, «Дуэт кошек» Россини и другие популярные произведения, изображающие животный мир, как правило, достаточно конкретно и без подтекстов.

«Сегодня тараканы — бедствие Москвы», — пишет Щедрин в аннотации к изданию партитуры

2 Здесь и далее комментарии Р.К. Щедрина к «Российским фотографиям» цитируются по аннотации к изданию партитуры: Shchedrin R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994. 43 s.

пример 1. «Российские фотографии», I часть «Старинный город Алексин»



пример 2. «Российские фотографии», II часть «Тараканы по Москве», т. 7–11



и указывает, что эта часть — «тип струнной токкаты с бликами юмора». Возможно, что эти «блики» и есть фрагментарно появляющаяся «тема тараканов» (непрерывное движение шестнадцатых), но это лишь один пласт фактуры (см. *пример 2* на стр. 14).

С самого начала до ц. 14 складывается ясная трехчастная структура ABA, где крайние разделы — фугато на основе главной темы, в середине которого композитор поместил остинатное туттийное звучание, его нам еще предстоит интерпретировать. После ц. 14 и до нового проведения темы уже только с ц. 26 — большой раздел с тем самым «трагическим колоритом», пока оставшийся без трактовки в общем «юмористическом» контексте. Финальный раздел возвращает «тему тараканов», и она вновь строится по принципам трехчастности.

Интересно, что «тараканью» тему всегда сопровождает другой тематический материал, как раз и разделяющий всю фактуру на два пласта (см. *пример 3*). В жанровом отношении мелодия второго пласта — завуалированная советская массовая песня в жизнеутверждающем мажоре «с надеждой на светлое будущее». Поскольку тараканы — преходящая и нежелательная проблема, Щедрин накладывает ее на тему «повседневного» музыкального фона.

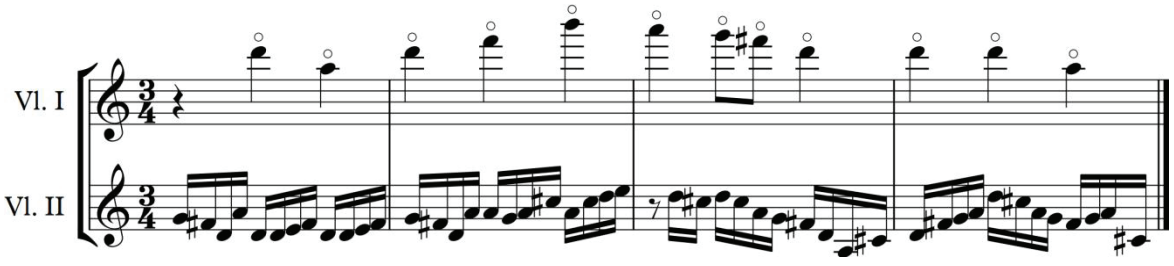
Схожую логику по типу организации фактуры мы обнаруживаем в отнюдь не программном сочинении Шостаковича — Прелюдии B-dur из полифонического цикла ор. 87 (см. *пример 4*). Образный импульс здесь схож с бегом, даже скорее с кинематографическими «погонями» (например, как в советском комедийном фильме «Подкидыш»).

Нетривиальную интерпретацию такого движения у Шостаковича дает С.В. Надлер: «Если остаться на уровне образного показа, который у Шостаковича всегда сам по себе — остроговорящий, то это прием некоторого нарочито ускоренного движения, которое сродни не столько движению кинопленки (о кинематографичности музыки Шостаковича написаны, как известно, сотни страниц), сколько стремительному круговому вращению глаз наблюдателя» [4, с. 164]. Вполне эту концепцию можно применить и к «Тараканам» Щедрина.

В коротком отрывке из пьесы Булгакова «Бег» мы видим еще один вариант трактовки: смешно и не смешно одновременно. «В кухню раз зашел в сумерки, тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми да и погасни. Слышу, они лапками шуршат — шур-шур, мур-мур... И у нас тоже — мгла и шуршание. Смотрю и думаю, куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола — бух!» [1].

К комическому, помимо самого программного названия, можно отнести несколько эффектов, изображающих тараканов: прямую имитацию бега («разбегание» и «сбегание» голосов), затаенную

пример 3. «Российские фотографии», II часть «Тараканы по Москве», т. 211–214



пример 4. Д. Шостакович. Прелюдия B-dur (ор. 87)



звучность (*sul pont. ppp*), постепенное исчезновение в конце.

Сфера «трагедии» — весь большой средний раздел, вероятно, иллюстрирующий тщетную борьбу с тараканами, в процессе которой явно не до смеха. Из аннотации Щедрина: «И не берут их никакие новейшие “анти-средства”». Значит, не случайны в среднем разделе более десяти резких смен фактуры и не случайно возвращение «темы тараканов».

Рискнем предположить, что «тараканы» имеют в данном случае и переносный смысл. Прецедент к рассмотрению в теме тараканов политической сатиры уже был — детская сказка «Тараканище» К.И. Чуковского, написанная в 1921 году еще при Ленине. но сам Чуковский рассказывал в дневниках: «Когда я сказал Казакевичу, что я, несмотря ни на что, очень любил Сталина, но писал о нем меньше, чем другие, Казакевич сказал: «А “Тараканище”?! Оно целиком посвящено Сталину» [7, с. 237]. Конечно, никакой параллели со Сталиным в 1921 году не могло быть, но позже ее легко обнаружили, наверное, не без оснований. И это позволяет понять, почему «Тараканы» в цикле Щедрина предшествуют части «Сталин-коктейль».

В третьей части «Сталин-коктейль» обнаруживается самая высокая концентрация смыслов, полностью оправдывающая провокационное название. При прочтении авторской программы складывается ощущение, что Щедрин намеренно пытается ввести нас в заблуждение и еще больше запутать: «осколки маршевых мотивов», «звуковые краски», «трели, стоны, эхо», «мелькает мелодия» и самое абстрактное — указание на «форму трехголосной пассакалии». При всем этом драматургия пьесы ясна и логична.

Фундаментом формы становятся три хорошо узнаваемые цитаты: «Кантата о Сталине» А.В. Александрова, «Марш энтузиастов» И.О. Дунаевского и популярный романс «Очи черные». Выбранная последовательность появления дает нам почву предположить возможность присутствия пусть скрытого, но сюжета, наполненного любопытными событиями, выстроенными в трехчастную форму: Вступление (тремоло), А (кантата), В (марш), С («Очи черные»), Эпилог (крик).

Пятитактным вступлением композитор емко дает нам недвусмысленный «посыл» для дальнейшего восприятия: дважды используется прием тремоло, переводимый с итальянского как «дрожание». Далее первый мажорный аккорд, взятый на *ffff*, резко сменяется на диссонирующий и более протяженный.

Раздел А построен на теме из «Кантаты о Сталине» («От края до края, по горным вершинам...»), написанной композитором Александровым и поэтом Инюшкиным в знаковом для советской истории 1937-м году. Наиболее верное жанровое определение для этого сочинения — песня. Все в этом произведении написано под знаком гиперболы, именно намеренного преувеличения: простая песня высокопарно озаглавлена кантатой. Как подает тему Щедрин? Довольно большой начальный фрагмент практически в оригинальном виде проводится у первой из трех виолончелей, а два других голоса играют варианты темы с глиссандирующими пассажами (см. *пример 5*).

Получившееся в результате специфическое звучание отсылает как минимум к двум аллюзиям. Одна из ремарок «like shots» в первую очередь переводится «как щелчок», но в данном контексте shot невольно располагает и к другому значению: стакан, доза спиртного (глиссандо дает основание к такой ассоциации). Вторая аллюзия — эффект хора «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова» Мусоргского, когда «подпевать» приходится откровенно не по своей воле.

пример 5. «Российские фотографии», III часть «Сталин-коктейль», т. 5–7



пример 6. «Российские фотографии», III часть «Сталин-коктейль», т. 34–35, партия скрипки solo



Текст «В буднях великих строек, в веселом грохоте, в огнях и звонах» после помещения Щедриным в «Сталин-коктейль» (раздел B) сразу хочется заменить на «В буднях великих строек, в *ужасном* грохоте, в огнях и *стонах*». Композитор в аннотации пишет: «Трели далеких барабанов, стоны жертв, эхо расстрелов, трескотня парадов (все это так схоже с годами власти Гитлера в Германии...)».

В третьем разделе два пласта фактуры: скрипка *solo* ведет мелодию романса «Очи черные», у остального состава — почти репризное проведение первого раздела. Любопытно, что каденцию известной темы романса Щедрин как бы обрывает, и от этого только еще больше акцентируется: «[знать, увидел вас я в]... недобрый час» (см. *пример 6*).

В.Н. Холопова, разбирая этот номер, приходит к выводу, что в «Сталин-коктейле» Родион Щедрин «развертывает своего рода “инструментальный театр”. Но не в смысле Кагеля, а в продолжение Шостаковича с его Восьмым квартетом (где много цитат) и “Антиформалистическим райком”. Театр создан путем противопоставления двух сторон — человеческих мучений и внешней помпезности» [6, с. 238].

Функция финальной четвертой части представляет собой своего рода post scriptum. Музыкальное решение «Вечернего звона» образует смысловую арку «сквозь время». Если Алексин ясно связан в сознании Щедрина с его детством довоенного периода, то о смысле и наполнении финала композитор в аннотации пишет так: «печаль, далекий перезвон полуразрушенных церквей, покрившиеся кресты на куполах, заросшие бурьяном деревенские кладбища, карканье ворон, людское безверие, запустение, смута в сердце...» Музыкальная драматургия четвертой части — вполне последовательная реализация авторской программы, композиция составлена из фрагментов тем трех предыдущих частей.

Оценивая комический посыл «Российских фотографий», можно сделать вывод, что он максимально завуалирован и амбивалентен. К тому же комическая сторона реализуется скорее историческим контекстом, нежели музыкальными средствами. Убрав программное название «Тараканы по Москве», можно ли понять, что мелкими длительностями, организованными полифонической фактурой, рисуется именно бег тараканов?

Композитор в этом сочинении явно развивает тему соотношения комического и трагического: «Разумеется, что трагикомическое, как и собственно комическое, проявляется через смех, однако это “смех сквозь слезы”» [2, с. 12]. Анализируя музыку «Российских фотографий», можно предположить, что Щедрин в те годы мыслил именно такими категориями. Возможно, сформировавшаяся в небольшой сюите квинтэссенция трагикомизма во многом и художественно, и технически подготовила замысел и глубину содержания оперы «Левша» (2013), которая стала мощнейшим трагикомическим «зеркалом» русской культуры в колоссальном историческом масштабе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Булгаков М.А.** Бег [Электронный ресурс] // Литрес. URL: https://www.litres.ru/mihail-bulgakov/beg/citaty/ (дата обращения: 19.10.2025).
2. **Волонт И.И.** Образная сфера смеха в русской музыке XIX–XX веков: трагедийно-сатирический аспект: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / И.И. Волонт. — Новосибирск, 2008. — 150 с.
3. Меланхолия [Электронный ресурс] // Национальный корпус русского языка. URL: http://www.ruscorpora.ru/ (дата обращения: 19.10.2025).

4. **Надлер С.В.** Полифонический мир Дмитрия Шостаковича: дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений / под общ. ред. Ф.М. Софронова. — Ростов н/Д.: Институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, 2010. — 928 с.
5. **Синельникова О.В.** Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.02 / О.В. Синельникова. — М., 2013. — 405 с.
6. **Холопова В.Н.** Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000. — 310 с.
7. **Чуковский К.И.** Дневник. 1930–1969. — М.: Современный писатель, 1994. — С. 237.

REFERENCES

1. **Bulgakov M.A.** Beg [The Flight] [Electronic sourse]. Litres, https://www.litres.ru/mihail-bulgakov/beg/citaty/ (accessed 19 October 2025). (In Russ).
2. **Volont I.** Obraznaya sfera smekha v russkoj muzyke XIX–XX vekov: tragedijno-satiricheskij aspect [The Figurative Sphere of Laughter in Russian Music of the 19th–20th Centuries: The Tragic-Satirical Aspect]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Novosibirsk, 2008. (In Russ).
3. Melankholiya [Melancholia] [Electronic sourse]. Natsional'nyj korpus russkogo yazyka, http://www.ruscorpora.ru/ (accessed 19 October 2025). (In Russ).
4. **Nadler S.V.** Polifonicheskij mir Dmitriya Shostakovicha: dopolnitel'noe uchebnoe posobie dlya studentov specializirovannykh muzy'kal'nykh uchebnykh zavedenij [The Polyphonic World of Dmitri Shostakovich: An Supplementary Textbook for Students of Specialized Music Institutions], red. F. Sofronov, Rostov-on-Don: Institut povysheniya kvalifikacii i professional'noj perepodgotovki rabotnikov obrazovaniya, 2010. (In Russ).
5. **Sinel'nikova O.** Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epoxi: konstanty i metamorfozy stilya [The Work of Rodion Shchedrin in the Artistic Context of His Time: Constants and Metamorphoses of Style]. Doctor (Art Criticism) Dissertation, Moscow, 2013. (In Russ).
6. **Kholopova V.N.** Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Path through the Center. Composer Rodion Shchedrin], Moscow: Kompozitor, 2000. (In Russ).
7. **Chukovskij K.I.** Dnevnik. 1930–1969 [Diary. 1930–1969], Moscow: Sovreennyj pisatel', 1994. (In Russ).

БУЛАНОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
АНО ДО «Академия культурных и образовательных инноваций» (г. Москва)
музыковед, кандидат искусствоведения,
исполнительный директор
e-mail: sergartplus@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6736-8289

BOULANOV SERGEI A.
Academy for Cultural and Educational Innovation (Moscow)
Musicologist, Candidate of Art Criticism
Executive Director
e-mail: sergartplus@mail.ru

УДК 7.07–05

Е.С. ВЛАСОВА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

In memoriam: Родион Константинович Щедрин и его опера «Мертвые души»

E. Vlasova
In memoriam: Rodion Konstantinovich Shchedrin and his opera «Dead Souls»

Абстракт: В статье исследованы особенности творческой биографии Р.К. Щедрина и его вклада в мировое музыкальное искусство. Публикуются материалы из творческого архива композитора, в том числе письма Д.Д. Шостаковича и В.Н. Салманова (последнее впервые). Показана уникальность дарования Щедрина, универсальность его художественного наследия, вбирающего в себя многообразие стилистических, жанровых и интонационных истоков с опорой на классическую мировую традицию. Представлены факты плодотворной общественной деятельности Щедрина в годы руководства им композиторской организацией России: практика выездных пленумов — фестивалей современной музыки, открытие новых республиканских, краевых и областных композиторских организаций, поддержка исполнений произведений А. Шнитке, рок-оперы А. Рыбникова «Юнона и Авось». Опера «Мертвые души» проанализирована как один из этапов в становлении уникального мистического музыкального театра Щедрина с полярностью небесного и дьявольского, с постоянным стремлением композитора к дематериализации своего творческого высказывания и обретению музыки оторвавшегося от земного притяжения очищенного сознания.

Ключевые слова: Русская музыка XX — первой четверти XXI века, Щедрин, творчество, музыкальный театр, Гоголь, опера, «Мертвые души».

Abstract: The article examines the distinctive features of R.K. Shchedrin's creative biography and his contribution to world musical art. Materials from the composer's creative archive are published, including letters from D.D. Shostakovich and V.N. Salmanov (for the first time). The study highlights the uniqueness of Shchedrin's talent and the universality of his artistic legacy, which absorbs a wide range of stylistic, genre, and intonational sources, grounded in the classical world tradition. The article also presents facts about Shchedrin's fruitful public activity during his leadership of the Russian composers' organization: the practice of off-site plenums–concert festivals of contemporary music, the establishment of new republican, regional, and local composers' unions, and his support for performances of works by A. Schnittke and for A. Rybnikov's rock opera «Juno and Avos». The opera «Dead Souls» is analyzed as a stage in the development of Shchedrin's unique mystical musical theater, characterized by the polarity of the celestial and the demonic, and by the composer's constant striving to dematerialize his artistic expression and achieve music born of a consciousness purified and freed from earthly gravity.

Keywords: Russian music of the XX — first quarter of the XXI century, Shchedrin, creativity, musical theater, Gogol, opera, «Dead Souls».

«Могучий, щедрый талант»

Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли,
когда ты сама без конца?
Здесь ли не быть богатырю,
когда есть место, где развернуться и пройтись ему?
Н.В. Гоголь

29 августа ушел из жизни Родион Константинович Щедрин. Земной мир покинул великий русский композитор, последний в чреде славных имен, прославивших отечественное искусство XX века.

С начала 1960-х годов Щедрин входит в число наиболее играемых и авторитетных композиторов страны. Его музыка стала звучать за рубежом. В то время как большинство «шестидесятников» находилось в поисках своего индивидуального стиля, Щедрин как-то сразу «вскочил на своего

коня»[1]. Он много и упорно работал в самых разных жанрах, и проблема стиля никогда не была для него актуальной.

Большой композитор приходит в музыку со своим лексиконом, совершает своего рода интонационный взрыв, раздвигает рамки привычного. Щедрин положил в свой «творческий чемодан» не только послевоенную частушку, в которой вытанцовывала и выпевала свою тоску-печаль пережившая войну страна. В музыкальном языке Щедрина органично сосуществуют русская протяжная песня, музыкальные заклички, прибаутки, цыганская песня и духовные песнопения, поминальные молитвы. Они естественным для него образом сочетаются с блестящей полифонической техникой и «строгим стилем» додекафонических ограничений.

«Композиторским шедевром» назвал замечательный музыковед-фольклорист И. Земцовский тему оратории «Ленин в сердце народном» (1969), близкую, по его мнению, к заклятиям на урожай, на возврат силы, на приход весны [10, с. 100]. Когда-то Щедрина определили в так называемое неофольклорное направление, однако сшитый музыковедами «почвенный» костюм сравнительно быстро лопнул по швам. Композитор уже прошагал в музыке тысячи новых дорог. И уже давно стало ясно, что искусство Щедрина — это мир неизмеримо более широкий, чем наши представления о нем. Это умение писать равно блестяще в «неоклассической» и в «романтической» манере, выстроить так грандиозную хоровую вертикаль, похожую на звуковой величественный собор, что замирает сердце. И в то же время зажечь зал завораживающим ритмом буги-вуги в знаменитом Basso ostinato, написанном им в качестве обязательной пьесы очередного Конкурса имени П.И. Чайковского. Как настоящему большому мастеру Щедрину всегда было тесно в различных системах и техниках, на которые так богат музыкальный XX век. «Движение, всегда движение, неукоснительное движение — основной главенствующий закон развития искусства», — защищал он от начальствующих композиторских ортодоксов в середине 1960-х годов право композитора свободно шагать по избранному пути [4, с. 116]. Он собрал и взял для себя все, что было интересно ему. но он никогда не поддавался времени, не стремился ему соответствовать. Он не занимался созданием теоретических программ, деклараций и манифестов. Он не предавал своих учителей, не обличал их, тем самым стараясь укрепить свою значимость. «Он создал свой язык», — точно сформулировал главное много исполнявший его музыку профессор Московской консерватории пианист С.Л. Доренский [9, с. 110]. «Замес» музыки Щедрина оказался столь велик и обширен, что и не сразу был охвачен (и наблюдаем ли мы иную картину сейчас?) современниками. Его сюиты из «Конька-Горбунка», оперы «Не только любовь», «Озорные частушки» сразу вошли в репертуар крупнейших дирижеров К. Кондрашина, Н. Аносова, К. Элиасберга, Г. Рождественского, Е. Светланова, Л. Бернстайна. Последний заказал Щедрину от Нью-Йоркской филармонии, оркестром которой руководил, Второй оркестровый концерт «Звоны». Премьера сочинения состоялась в 1968 году на торжественном вечере-юбилее филармонии. Однако это была не частушечная, а другая, трагическая Россия, близкая по духу «Андрею Рублеву» А. Тарковского. Каждый из пяти своих оркестровых концертов Щедрин мыслил образами своей земли: и лукавую, картинную «Старинную музыку российских провинциальных цирков» (1989), написанную для Л. Маазеля, и мистические «Хороводы» (1989), созданные по заказу токийского Сантори-холла, и, наконец,

1 Не случайно произведением, с которым молодой композитор ворвался в большую музыку, стал им же исполненный на премьере (консерваторским студенческим оркестром дирижировал молодой Г.Н. Рождественский) Первый фортепианный концерт (1954). Здесь впервые в академическом искусстве он использовал как основу тематического развития частушечные напевы, в том числе скандально известную в те времена, охальную «Семеновну», часто имеющую в многочисленных текстовых ее вариантах политические мотивы («Эх, Семеновна, тебя везде поют! За Семеновну 10 лет дают»). Частушка ранее считалась жанром низким, примитивным, пошлым и похабным, как с ненавистью отзывался о ней Ф.И. Шаляпин. Молодой композитор получил на кафедре композиции за концерт тройку. Однако руководство Союза композиторов высоко оценило яркую и дерзкую по музыкальному языку партитуру. Студент-четверокурсник без обычных в то время препон был принят в Союз. Более того, рекомендован в качестве автора музыки планируемого в Большом театре к постановке нового балета «Конёк-Горбунок». Так, с «Конька», написанного в 1956-м, началась история Щедрина, композитора, создавшего для главной музыкальной сцены страны семь сочинений: две оперы и пять балетов. Рекорд, который вряд ли будет превзойден!

«Четыре русские песни» (1998), задуманные для Д. Ситковецкого. Щедрин транслировал русский сюжет в разных вариациях всему миру. Причем транслировал в то время, когда вокруг господствовало почти повсеместное увлечение западническими идеями. Напомню, как после триумфальной премьеры «Очарованного странника» в США автор этих строк, пораженный полным игнорированием на родине этого грандиозного события, свидетельствующего о торжестве русской музыки, звонил в Большой театр, предлагая новую оперу Щедрина для постановки на прославленной сцене. В ответ прозвучало следующее: «Репертуарный план театра сверстан до 2009 года, и данное сочинение в него не вписывается».

1963-й стал годом появления виртуозной, сатирической, написанной в необарочных традициях с включением элементов 12-тоновой техники кантаты «Бюрократиада» на собственное либретто, составленное по выданной им с Майей Михайловной Плисецкой курортной книжке в крымском санатории «Курпаты». Содержание ее сильно смахивало на распорядок дня в исправительных заведениях. Кантата была исполнена в советское время всего один раз. В 1964-м началась работа над фундаментальным фортепианным циклом «Двадцать четыре прелюдии и фуги», настоящей энциклопедией полифонической техники. Толчком к его созданию стало юношеское потрясение от услышанного в 1951-м исполнения Шостаковичем собственного, только что им написанного цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги». Азарт творческого соревнования, некоего рода спортивной игры всегда присутствовал в манере композитора. Да и его собственный фортепианный стиль отличали атлетизм, мускульная энергия, «бег на долгую виртуозную дистанцию»: достаточно бросить взгляд на «коршунообразную» посадку Щедрина за роялем.

В марте 1971 года Шостакович, познакомившись с сочинением своего молодого коллеги, писал:

Дорогой Родион Константинович!

Много раз безуспешно звонил Вам, чтобы горячо поблагодарить Вас за Ваш великолепный подарок. Ваши прелюдии и фуги я смотрю с огромным восхищением. Смотрю, ибо нахожусь сейчас в больнице, где нет в моем распоряжении рояля.

Когда я выйду из больницы, буду просить Вас поиграть мне этот Ваш прекрасный opus. Может быть, у Вас найдется для этого время, и мы с Вами для этой цели встретимся три-четыре раза. (Ведь совестно просить Вас сыграть все за один раз).

А на Ваш концерт мне попасть не удалось. [Щедрин сам играл премьеру цикла.]

Еще раз горячо поздравляю Вас с таким прекрасным сочинением. И жду от Вас следующих opus'ов, достойных Вашего прекрасного, могучего, щедрого таланта.

Крепко жму руку

Ваш Д. Шостакович

Передайте, пожалуйста, сердечный привет Майе Михайловне [5, с. 77–78].

В 1960 годы Щедрин написал также новаторскую по музыкальному языку Вторую симфонию, посвященную 20-летию со дня окончания войны. Цитируемое ниже письмо датировано весной 1965 года и выходит за рамки его творческой биографии, определяя характерные признаки нового времени в отечественном искусстве, связанного с расширением и обогащением композиторского языка западными техниками[2]:

Дорогой Родион!

Сегодня мне сказал Андрей Петров, что 11 апреля исполняется Ваша Вторая симфония. Это верно? Андрей мне рассказал массу интересного про нее, и я не мог удержаться, чтобы не задать Вам немедленно ряд вопросов. Первый я уже задал — будет ли она играться? Второй — будет ли сделана запись и можно ли будет получить эту запись нам в Ленинградский союз?

Третий — кто будет играть ее — какой оркестр и кто дирижер? Главное, что меня интересует — будет ли запись и где можно ее будет получить, чтобы послушать? Четвертый — может, ее будут транслировать по радио и по какой программе (волне)?

Андрей мне говорил, что она начинается прямо со звуков «препарированного» рояля: это верно? Если да, то, умоляю, напишите, какую «препарацию» Вы употребляете и как Вы это обозначаете в записи. Я этим очень интересуюсь сейчас и собираюсь сам написать Секстет для струнного квартета и двух роялей, один из которых будет препарированным. но я в полном тупике, как и что обозначать, а так-

2 Подробнее об этом см.: [4].

же как можно внутри обозначить нужные ноты? Ведь нужны и определенные звуки, а как их найти? Если Вы что-либо знаете об этом, то не поделитесь со мной своим опытом? Я был бы Вам очень и очень благодарен.

Простите, Родион, что я так забросал Вас вопросами, но меня все это весьма и весьма интересует, а у нас в этом мало кто смыслит, а если и есть кто, то молчит и вряд ли поделится своими познаниями.

Но главное, что меня интересует, это Ваша Вторая симфония, и я очень хотел ее услышать.

Передайте мой сердечный привет Маечке и поцелуйте ей ручку.

Светлана кланяется Вам обоим.

Был бы очень рад получить от Вас весточку.

Крепко жму Вашу руку

Ваш Вадим Салманов[3]

В 1968 году Щедрин закончил «Поэторию» для своего близкого друга А. Вознесенского. Он назвал так свое сочинение не случайно. «Поэтория» стала вызовом атмосфере страха и общественной пустоты, сложившейся вокруг Вознесенского после истеричных, обращенных к нему криков с кремлевской трибуны Н.С. Хрущева («Вон, господин Вознесенский, из Советского Союза! Паспорт Вам выпишет товарищ Шелепин»[4]) [3, с. 363]. «Поэтория» после московской премьеры семь лет была запрещена, запрещен и спектакль «Теркин на том свете» в Театре сатиры (в постановке В. Плучека с А. Папановым в роли Теркина), для которого композитор написал проникновенную, тронувшую сердце А.Т. Твардовского музыку[5].

И все же при всей многогранности творческих решений главным свойством искусства Щедрина является опора на мировую музыкальную традицию, преклонение перед творчеством великих предшественников, что со всей очевидностью обнаруживает классическую направленность его искусства. Неслучайно именно он получил почетный заказ написать сочинение, предваряющее Девятую симфонию Бетховена к торжественной дате наступления нового миллениума. Премьеру его Preludium в Нюрнберге (5.01.2000) транслировали все европейские радиовещательные станции.

Классичность Щедрина — и в его музыкальной «всеядности». Он, как говорится, на все руки мастер, в любом жанре. Все ему подвластно — опера, балет, симфоническая музыка, концертный жанр, хоровые и фортепианные сочинения. Его дар универсален, в этом он близок Прокофьеву, Шостаковичу. И в песне он оставил свой след. Мелодия «Не кочегары мы, не плотники» из кинофильма А. Зархи «Высота» (1957) стала одним из символов «оттепельного» времени.

Трудно представить Щедрина, вдохновившегося стихами древнеегипетских поэтов. Его музыка шагала с человеком по времени, он всегда писал для «здесь и сейчас». Хотя вроде бы и брал известные сюжеты. А в них — звучал его тревожный будоражащий душу голос, в них Щедрин проповедовал, очищал души, посылая «к городу и к миру» свои музыкальные СМС:

«Мы с теми, кто под самою Москвой в снегах глубоких заняли постели» (хор «К вам, павшие» на стихи А.Т. Твардовского, 1968);

«Прости, народ православный, отпусти, в чем я согрубил пред тобой» (хоровая поэма «Казнь Пугачева» на слова А. Пушкина, 1981);

«Что спиши? Конец приближается...» (русская литургия «Запечатленный ангел», 1988);

«Беги, беги, беженка, на руках с грудным!» (хор «Беженка» на стихи А. Вознесенского, 2003).

Музыка Щедрина нередко откровенно социальна. В этом, конечно, он прямой наследник Шостаковича. Щедрин избирал, как правило, значительную и социально острую, «болевую» тему. «Шостакович поднимает в своей опере повесть Лескова до уровня сильнейшей социальной трагедии», — писал он в 1960-е годы в статье, посвященной «Леди Макбет...» [15]. То же он мог бы отнести и к себе, к своим хоровым и оперным созданиям.

В 2001 году Щедрин создал оркестровые «Диалоги с Шостаковичем». Название сочинения говорит само за себя и не требует особого комментария. «Равнение на великих» в музыке Щедрина ощущается постоянно: и в скрытых, глубоко запрятанных

---

3 Копия письма В. Салманова Щедрину. Из архива автора статьи. Оригинал находится в РГАЛИ, куда в 2006 автор сдал значительную часть «русского архива» композитора.

4 Шелепин Александр Николаевич — советский партийно-государственный деятель, в описываемое время — секретарь ЦК КПСС, заместитель Председателя Совета Министров СССР.

5 «Он всегда рубился впереди», — писал о Щедрине в 1990-е годы главный редактор «Советской музыки» / «Музыкальной академии» Ю.С. Корев [11, с. 306].

в музыкальный текст цитатах, и в жанровых аналогиях («лирические сцены» — в «Не только любовь», идея «русских Страстей» в «Очарованном страннике»), и в прямых названиях его опусов: «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра (1983), «Музыкальное приношение» для органа и ансамбля духовых (1983), оркестровое «Гейлигенштадтское завещание Бетховена» (2008).

Стремясь определить место Щедрина в современном искусстве, В.Н. Холопова назвала свою монографию о нем «Путь по центру»: «Вернее всего определить его траекторию как “путь по центру”, а позицию — как “центризм”» [14, с. 18]. В этом желании классифицировать художественные направления, стили и композиторские техники, словно расставить «по правилам» творческие фигурки на шахматной доске, проявляется типичное свойство нынешней теоретической мысли: максимально упорядочить художественные процессы, «разложить по полочкам» композиторское творчество последнего времени, выделив в нем «левых», «правых» и «центровых». Однако подобный исследовательский взгляд сужает пространство художественного осмысления всей целостности вклада композитора в музыкальный XX и в первую четверть XXI века. «Разве дело в C или Fis, в модальности, гармонических структурах, оркестровых эффектах — по самому большому счету?», — писал Щедрин в 1974 году [17]. Это его высказывание поразительно близко написанному Шостаковичем девятью годами ранее письму, адресованному, но не отправленному Б.И. Тищенко: «Добро, любовь, совесть — вот, что самое дорогое в человеке. И отсутствие этого в музыке, литературе, живописи не спасают ни оригинальные звукосочетания, ни изысканные рифмы, ни яркий колорит» [13, с. 19].

Для Щедрина как прямого наследника высокой мировой традиции главным было мышление категориями уровня, далекого от модной музыкальной конъюнктуры, и потому избранный им путь обрекал его на одиночество и нескончаемые нападки из левого и правого лагерей. Именно потому он так не любил, даже отрицал само понятие «современная музыка». *Главным для него было широкое пространство целостного художественного обобщения*. Вопросы стиля, жанра, формы, языка, полифонических, гармонических конструкций, оркестрового оформления материала имели важный, однако подчиненный характер, как отдельные строительные элементы общего здания, построенного на века и пленяющего современников и потомков красотой и мощью архитектурной мысли. Как прозорливо заметил А. Вознесенский, «он, как никто, понял строки “ты молилась ли на ночь, Россия? Как тебя мы любили”» [6, с. 74].

В начале 1970-х Щедрин был избран руководителем Союза композиторов РСФСР. Он сделал необычайно много на этом посту. Началась практика выездных пленумов по городам России. Круг слушателей современного искусства возрастал, открывались новые республиканские, краевые и областные отделения организации. «Композиторский талант, необыкновенное чувство времени, великолепные организаторские способности, умение объединять разных людей для решения общих важнейших музыкальных проблем. Все это создало ему непререкаемый авторитет не только в нашей стране, но и во всем музыкальном мире», — так писал о Щедрине профессор Московской консерватории композитор В.Г. Агафонников [1, с. 303]. Щедрин способствовал тому, чтобы новая музыка не встречала преград на пути к слушателю. Чтобы яркая теоретическая мысль не замыливалась в редакторских кабинетах. Он написал письмо в поддержку Первой симфонии А.Г. Шнитке, и премьера ее состоялась в Горьком. Узнав, что спектакль «Юнона и Авось» М. Захарова с музыкой А. Рыбникова грозит увязнуть в бюрократических преградах опасливых чиновников, Щедрин подготовил для журнала «Юность» яркую, как всегда у него, — писать, как литератор, он любил и умел! — статью о музыке «третьего направления»: тем самым подвел теоретическую базу под формирующийся жанр рок-оперы. Аналогично для буксующего издания книги о А. Веберне по просьбе ее авторов Ю. Холопова и В. Холоповой им создано блестящее вступительное эссе.

Добрых дел в биографии Щедрина не счесть. И все же главным для него всегда было создание музыки. В 1990 году он сложил с себя полномочия руководителя композиторской организации. Фактически убежал от житейской суеты вечно просящей и всего требующей Москвы: в личном архиве композитора хранится огромное количество писем с жалобами и просьбами дать звание, квартиру, заступиться перед начальством, помочь с карьерным продвижением, устроить на работу, разобраться с несправедливым, по мнению автора, наветом. Так

началось мюнхенское затворничество и новый расцвет его композиторского творчества.

За последние 35 лет, отпущенные ему после переезда, Щедрин написал много больше, чем за предыдущие годы в Москве. В Мюнхене композитор работал только по заказу. В начале 90-х он подписал контракт с издательством Schott на публикацию своих сочинений со специальной оговоркой для России о бесплатном исполнении на ее территории своих сочинений. Из семи опер Щедрина пять написаны за рубежом: «Лолита», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша» и «Рождественская сказка». Причем две последние — для В.А. Гергиева и Мариинского театра. Подлинный расцвет пришелся на жанры оркестровых сочинений, виртуозного концерта для солиста с оркестром (в мюнхенский период созданы одиннадцать из четырнадцати произведений), на хоровые и фортепианные, камерно-инструментальные и камерно-вокальные опусы. Музыка Щедрина широко зазвучала в Европе и в Америке. Триумфом композитора стало премьерное исполнение «Очарованного странника» под управлением Л. Маазеля в декабрьские рождественские дни 2002 года в Нью-Йорке. «Пролегала, эх да путь-дорожка широкая / По чистому полю. По чистому полю...», — выводили американские хористы на чистом русском языке, и зал, завороженный притчевым сюжетом Н.С. Лескова и красотой музыки Щедрина, рассыпался в благодарных овациях [16, с. 246].

Музыку Щедрина играли М. Янсонс, И. Менухин, М. Плетнев, О. Мустонен, Мс. Ростропович, В. Ашкенази, М. Майский, М. Аргерих, Э.-П. Салонен, С. Озава, Н. Ярви, Х. Иваки, Ж. ван Стин и многие другие замечательные музыканты. Однако особенное внимание уделяет его искусству В.А. Гергиев. Длительная дружба связывала двух великих музыкантов. Гергиев исполнил, кажется, почти весь оркестровый и концертный репертуар Щедрина, заражая его своей сокрушительной творческой волей. Только благодаря ему наследие композитора пополнилось операми «Левша» и «Рождественская сказка», драматической сценой «Клеопатра и змея» для женского голоса и оркестра, «Симфоническим диптихом» и «Литовской сагой» для оркестра. Дирижер осуществил уже вошедший в историю беспрецедентный акт — постановку всех двенадцати сценических опусов композитора на Мариинской сцене.

«Мертвые души»

Не раз Щедрин признавался, что не смог был писать на тексты из зарубежной литературы. Любовью, которую он пронес через всю жизнь, была проза Н.С. Лескова, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя. Однако замысел оперы на сюжет поэмы Гоголя и сейчас поражает дерзостью и размахом. Опера «Мертвые души» стала одним из главных сочинений композитора, над которым он работал непривычно для него долго, около 10 лет. Он задумал ее в 1960-е, премьеру она увидела 7 июня 1977 года в Большом театре. Это первая его опера, написанная на собственное либретто. В последующем он всегда будет делать либретто для своих сценических сочинений только сам.

Работая над литературной основой произведения, Щедрин провел по-настоящему научное расследование: читал много специальной литературы по творчеству Гоголя, внимательно изучил оперное либретто М.А. Булгакова «Мертвые души», которое писатель создал по заказу руководства Большого театра в конце 1930-х годов, собирал и анализировал сборники народных песен, изучал церковное хоровое наследие. Наконец, буквально «просеял» гоголевский текст на предмет поиска в нем каких-то музыкальных намеков. И — нашел единственный: Гоголь упомянул однажды о песне «Не белы снеги». Для Щедрина «Не белы снеги», напев, сочиненный им собственноручно в духе протяжной ямщицкой песни на найденный им народный текст, стал отправной точкой и смысловым центром всего сочинения. С него опера начинается и им же заканчивается. Это больше, чем песня, это образ вечной России, ее бескрайних просторов, нескончаемых дорог и неизбывной тоски-печали русского человека, томимого бренностью житейского бытия. Это главный образ-идея произведения Щедрина, который он почерпнул из бессмертных строк Н.В. Гоголя: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня?.. <...> Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь

ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» [8, с. 221–222].

Этот парящий высокий мир поэмы уложен композитором в народные сцены, которые по большей части связаны с хоровым пением с использованием солистов: двух женских голосов, поющих в народной манере и помещенных в оркестровой яме вместе с 28 хористами, находящимися по воле композитора там же. В народной манере поет и кучер Селифан (высокий тенор). К ним добавлены два поистине шекспировских персонажа, два мужика у обочины дороги: «Бородатый» (низкий бас-профундо) и «Мужик с козой» (бас), размышляющие о том, доедет ли колесо до Москвы или до Казани? Как проницательно заметил В. Набоков, «Это раздумья типа “быть или не быть” — на примитивном уровне» [12, с. 50]. Тем не менее сам диалог-вопрос, помещенный композитором в финале оперы, побуждает читателя-слушателя включиться в собственный мир свободных фантазий и ассоциативных представлений.

Другой, не пересекающийся с первым, мир «мертвых душ»: Маниловых, Коробочки, Ноздрева, Плюшкина, Собакевича и прочих обитателей уездного города N., копошащихся в пучине гоголевской мысли, согласно тому же Набокову, — «плоды его собственного воображения, его ночных кошмаров, населенных выдуманными им, ни на что не похожими существами. <...> “Мертвые души” снабжают внимательного читателя набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащих пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком и богатством жутковатых подробностей, которые поднимают это произведение до уровня гигантской эпической поэмы, — недаром Гоголь дал “Мертвым душам” такой меткий подзаголовок» [12, с. 33, 46].

Два этих непересекающихся мира, как небо и земля, разделены композитором по горизонтали: высокий «небесный свод» отдан народному гласу; мир жалких карикатурных людишек сродни жирным земляным червям словно бы приплюснут к почве, из которой они вылезают. То есть режиссерское решение спектакля драматургически заранее продумано композитором. И иного варианта нет, если строго следовать авторским указаниям.

И вот здесь Щедрин берет нас за руку, погружая в бездну своих роскошных находок и музыкальных фантазий. Отправной точкой для него становится жанр итальянской оперы-буффа и творчество обожаемого им Дж. Россини (вспомним яркую пьеску «Играем оперу Россини» из фортепианной «Тетради для юношества», написанной им буквально залпом, летом на отдыхе). Традиции оперы-буффа подразумевают исключительно виртуозное пение, своего рода соревнование роскошных голосов. Недаром для партии Чичикова композитором избран редчайший тембр: высокий бас-колоратура. Для пяти главных марионеток (Манилова, Коробочки, Ноздрева, Плюшкина и Собакевича) он избирает жанр виртуозной арии-портрета, расширяя его до уровня оперной сцены с включением других действующих лиц. Этот найденный здесь жанровый микст он будет использовать и в дальнейшем, в последующих своих операх. Каждый из вышеупомянутых персонажей снабжен композитором своей лейтрепликой. Например, Манилов — это «Майский день!», Коробочка — «Ох, батюшки, беда, времена плохи, неурожаи да убытки», Ноздрев — «Ба, ба, ба!». У каждого есть свой лейттембр: флейта (Манилов), фагот (Коробочка), Ноздрев (валторна, разбойничий свист и звон разбитой посуды, когда персонаж влетает на сцену), гобой (Плюшкин), Собакевич (2 контрабаса).

Один Чичиков лишен каких бы то ни было вокальных характеристик, что не случайно. Чичикову отданы композитором три оркестровых интермедии: «Торг Чичикова», «Любовь Чичикова», «Крушение Чичикова». В каждой сцене он подстраивается под того или иного персонажа. И почти в каждой — неожиданно исчезает, растворяется в темноте, словно черт. «Чичиков — всего лишь низкооплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер: “наш господин Чичиков”, как могли бы называть в акционерном обществе “Сатана и Ко” этого добродушного, упитанного, но внутренне дрожащего представителя», — писал Набоков [12, с. 48]. Образ черта, дьявольского отродья появляется в дальнейшем в операх Щедрина регулярно в образе Куилти («Лолита»), Магнетизера («Очарованный странник»), в пьяных фантазиях английского полшкипера и Левши («Левша»). Эта та полюсность — небесная и дьявольская, — которая и есть основа искусства Щедрина, правнука псаломщика, внука протоиерея, сына регента, в каком бы жанре

он ни писал. Это та скрытая духовная составляющая, которая определяет своеобразную специфику его драматургических решений.

В опере эта коллизия представлена посредством чередования народных и помещичьих сцен, коих всего девятнадцать. Не случайно жанр сочинения композитор определил как «оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя». Причем соединяются они методом «музыкального наплыва» одна на другую, обычно подобный метод, заимствованный из кинематографа, называют кадровым. Сцепляют сцены и мотивы песни «Не белы снеги», и звон дорожных бубенцов кучера Селифана. И, наконец, почти космического размаха гул колокола. С него торжественно, тревожно и волнующе начинается опера.

Обычно «Мертвые души», следуя традициям русских критиков XIX столетия, называют оперой-сатирой. Подчеркивается обличительный характер ее персонажей, сатирически пародирующий современность. Действительно, как всякое великое произведение, опера многогранна и словно растет, меняется и остается современной в каждом новом времени. «Мертвые души» в дни премьеры воспринимались современниками как острый социально-политический памфлет[6]. «И сейчас бы не смог ответить на вопрос, как оказалось возможным осуществить столь дерзкий замысел. То ли у всех нас, артистов, плохая дикция была, то ли никто из начальства не читал Гоголя и не пытался сопоставить сцену и жизнь? — вспоминал первый исполнитель роли Чичикова на сцене Большого театра А.С. Ворошило. — Это была музыка страны, в которой мы тогда жили: острая, угловатая и невероятно безысходная. Она пронизывала человека от макушки до пяток. Это был образ России, России 1977 года» [5, с. 101].

Однако более глубокий, внутренний содержательный слой сочинения свидетельствует, что здесь *композитор пришел к идее остановившегося времени, к концепции мистического музыкального театра, в котором реальностью становится сверхъестественность, зыбкость образов, чувств и ассоциативно всплывающих и исчезающих мыслей*. В этом Щедрин также выступил как принципиальный опровергатель концепции реалистического музыкального театра, которая усиленно внедрялась в практику отечественного искусства XX века в советские времена. Именно поэтому потерпела полный крах попытка поставить его первый оперный опыт «Не только любовь» на сцене Большого театра как «колхозную оперу», как «сцены из деревенской жизни». Неслучайно, чутко уловив специфику сценических типажей, представленных в сочинениях Щедрина еще во время создания им балета «Анна Каренина», Б. Ахмадулина проницательно заметила: «эта музыка умна, сильна, независима, не склонна любезничать со слушателем, впрямую растолковывая, что к чему, и предлагает скорее раздумье, чем бессознательный трепет» [2, с. 44]. *Композитор постепенно, шаг за шагом дематериализовывал свой творческий, в том числе и театральный, мир, постепенно придя к музыке оторвавшегося от земного притяжения очищенного сознания*, и опера «Мертвые души» в этом неуклонном движении стала важнейшим этапом. Ее открытый финал-вопрос, словно разорванный отдельными затухающими репликами народных, вышедших из вечности и возвращающихся в нее героев-символов, обращен и к нам, сегодняшним слушателям.

6 Премьера «Мертвых душ» прошла 7 июня 1977 года на сцене Большого театра. Режиссер-постановщик спектакля Б.А. Покровский, дирижер Ю.Х. Темирканов. Сценографическое решение выполнил В.Я. Левенталь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Агафонников В.Г.** Фестиваль продолжает свой путь // Союз композиторов России. 40 лет / сост. Е.С. Власова, Д.Г. Дараган. — М.: Композитор, 2000. — С. 302–306.
2. **Ахмадулина Б.А.** Чудо танца // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — С. 44–47.
3. **Богуславская З.Б.** Халатная жизнь. — М.: КоЛибри, 2025. — 528 с.
4. **Власова Е.С.** Из истории советской музыки: «додекафонный» пленум СК СССР 1966 года // Научный вестник Московской консерватории, 2014, № 2. С. 106–121.

5. **Власова Е.С.** «Я с огромным восхищением смотрю Вашу партитуру». О письмах Д.Д. Шостаковича Р.К. Щедрину // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — С. 69–78.
6. **Вознесенский А.А.** Пять с плюсом / А.А. Вознесенский. Собр. соч. В 7 т. Т. 5+. — М.: Вагриус, 2003. — 415 с.
7. **Ворошило А.С. — Власова Е.С.** Об опере «Мертвые души» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — С. 101–104.
8. **Гоголь Н.В.** Мертвые души / Н.В. Гоголь. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. — М.: Госиздат, 1949. — 427 с.
9. **Доренский С.Л. — Власова Е.С.** «Он создал свой язык» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — С. 106–111.
10. **Земцовский И.И.** Фольклор и композитор. Теоретические этюды. — Л.: Советский композитор, 1977. — 176 с.
11. **Корев Ю.С.** В уповании на жизнь вечную нашего искусства // Союз композиторов России. 40 лет / сост. Е.С. Власова, Д.Г. Дараган. — М.: Композитор, 2000. — С. 375–390.
12. **Набоков В.В.** Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 448 с.
13. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2016. — 52 с.
14. **Холопова В.Н.** Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — 2-е, изд., испр. и доп. — М.: Композитор, 2022. — 452 с.
15. **Щедрин Р.К.** Взыскательность художника. Опера Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» на сцене // Правда, 1963, 10 февраля.
16. **Щедрин Р.К.** Либретто оперы «Очарованный странник» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — с. 241–249.
17. **Щедрин Р.К.** Письмо к Друскину М.С. [«Дело даже не в Стравинском, а в музыке наших дней»] // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская консерватория: Композитор, 2007. — С. 89.

REFERENCES

1. **Agafonnikov V.** Festival' prodolzhaet svoj put' [The festival continues its journey]. Soyuz kompozitorov Rossii. 40 let, sost. E.S. Vlasova, D.G. Daragan, Moscow: Kompozitor, 2000, pp. 302–306. (In Russ.)
2. **Ahmadulina B.** Chudo tantsa [Miracle of dance]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. retsenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, pp. 44–47. (In Russ.)
3. **Boguslavskaya Z.B.** Khalatnaya zhizn' [Negligent life], Moscow: KoLibri, 2025. (In Russ.)
4. **Vlasova E.** Iz istorii sovetskoj muzyki: «dodekafonnyj» plenum SSK SSSR 1966 goda [From the history of Soviet music: the "dodecaphone" plenum of the SSC of the USSR in 1966], Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 2, 2014, pp. 106–121. (In Russ.)
5. **Vlasova E.** «Ya s ogromnym voskhishcheniem smotryu Vashu partituru». O pis'makh D.D. Shostakovicha R.K. Shchedrinu [«I am watching your score with great admiration». About D.D. Shostakovich's letters to R.K. Shchedrin]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. retsenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, pp. 69–78. (In Russ.)
6. **Voznesenskij A.A.** Pyat' s plyusom [Five plus]. Sobranie sochinenij, vol. 5+, Moscow: Vagrius, 2003. (In Russ.)
7. **Voroshilo A. — Vlasova E.** Ob opere «Mertvye dushi» [About the opera «Dead Souls»]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. recenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, pp. 101–104. (In Russ.)
8. **Gogol' N.V.** Mertvye dushi [Dead Souls] Sobranie sochinenij, vol. 5, Moscow: Gosizdat, 1949. (In Russ.)
9. **Dorenskij S. — Vlasova E.** «On sozdal svoj yazyk» [«He created his own language»]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. retsenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, pp. 106–111. (In Russ.)

10. **Zemcovskij I.I.** Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy [Folklore and composer. Theoretical studies], Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1977. (In Russ.)
11. **Korev Yu.** V upovanii na zhizn' vechnuyu nashego iskusstva [In the hope of eternal life of our art]. Soyuz kompozitorov Rossii. 40 let, sost. E.S. Vlasova, D.G. Daragan, Moscow: Kompozitor, 2000, pp. 375–390. (In Russ.)
12. **Nabokov V.V.** Lektsii po russkoj literature [Lectures on Russian literature], per. s angl. S. Antonova, E. Golyshevoj, G. Dashevskogo i dr., St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2010. (In Russ.)
13. Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata [Letters from Dmitry Dmitrievich Shostakovich to Boris Tishchenko with comments and memoirs of the addressee], St. Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2016. (In Russ.)
14. **Kholopova V.N.** Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Path through the Center. Composer Rodion Shchedrin], 2 izd., ispr. i dop [2nd edition, corrected and enlarged], Moscow: Kompozitor, 2022. (In Russ.)
15. **Shchedrin R.**Vzyskatel'nost' khudozhnika. Opera D.D. Shostakovicha «Katerina Izmajlova» na stsene [The artist's discernment. D.D. Shostakovich's opera «Katerina Izmailova» on stage], Pravda, 10 February, 1963. (In Russ.)
16. **Shchedrin R.** Libretto opery «Ocharovannyj strannik» [Libretto of the opera «The Enchanted Wanderer»]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. retsenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, pp. 241–249. (In Russ.)
17. **Shchedrin R.** Pis'mo k Druskinu M.S. [The letter to Druskin] [«Delo dazhe ne v Stravinskom, a v muzyke nashikh dnej»]. Rodion Shchedrin, materialy k tvorcheskoj biografii, sb. retsenzij, issledovanij i materialov, red.-sost. E.S. Vlasova, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory: Kompozitor, 2007, p. 89. (In Russ.)

ВЛАСОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
доктор искусствоведения,
профессор кафедры общих гуманитарных
и социально-экономических дисциплин
e-mail: vlasovaes@yandex.ru
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-5600-9870

VLASOVA EKATERINA S.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Doctor of Art Criticism
Professor of the Department of General Humanities
and Socio-Economic Disciplines
e-mail: vlasovaes@yandex.ru

УДК 78.04 + 791.43

В.Ю. ЗАХАРОВ
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

Визуально-музыкальная синхронизация и лейтмотивная драматургия в киномузыке В. Овчинникова к фильму «Война и мир»

V. Zakharov

Visual and musical synchronization and leitmotif dramaturgy in the V. Ovchinnikov's music for the film «War and Peace»

Абстракт: Статья посвящена детальному анализу музыки Вячеслава Овчинникова к киноэпопее Сергея Бондарчука «Война и мир» (1965–1967). Исследование сфокусировано на двух ключевых аспектах: специфике взаимодействия музыки с визуальным рядом и особенностях работы композитора с системой лейтмотивов. Материалом исследования служит изданная партитура музыки к фильму, при этом основное внимание уделяется номерам, изначально предназначенным для синхронизации с изображением: «Сборы на бал» (второй фильм), «Отступление» и две части «Князь Андрей и Наташа в Мытищах» (четвертый фильм). Проводится анализ данных номеров, включающий рассмотрение как музыкально-визуальной синхронизации, так и организации тематического материала и его драматургической функции. В частности, исследуется, как музыка Овчинникова синхронизируется с визуальным рядом, в том числе реагируя на смену кадров. Также показано, как одни и те же музыкальные темы и мотивы обретают новое значение и функцию, появляясь в различных драматургических ситуациях. Анализ демонстрирует, как Овчинников, не выстраивая строгих лейтмотивных линий, создает специфическую сеть ассоциаций, обогащающую драматургию фильма. Выявляется, что значение лейтмотивов изменчиво и зависит от контекста.

Ключевые слова: В. Овчинников, советская киномузыка, фильм «Война и мир», С. Бондарчук, синхронизация, лейтмотив, музыкальная драматургия.

Abstract: This article presents a detailed analysis of Vyacheslav Ovchinnikov's film score for Sergei Bondarchuk's film epic «War and Peace» (1965–1967). The research focuses on two key aspects: the specifics of the interaction between music and visuals, and the composer's approach to the leitmotif system. The study is based on the published film score, with the main focus on cues originally intended for synchronization with the visuals: «Getting Ready for the Ball» (second film), «The Retreat», and the two parts of «Prince Andrei and Natasha in Mytishchi» (fourth film). The analysis of these cues includes consideration of both musical-visual synchronization and the organization of thematic material and its dramaturgical function. In particular, it explores how Ovchinnikov's music synchronizes with the visuals, including its response to shot changes. It also shows how the same musical themes and motifs acquire new meaning and function as they appear in various dramaturgical contexts. The analysis demonstrates how Ovchinnikov, without constructing strict leitmotivic lines, creates a specific network of associations that enriches the film's dramaturgy. The study reveals that the significance of the leitmotifs is variable and context-dependent.

Keywords: V. Ovchinnikov, Soviet film music, «War and Peace» film, S. Bondarchuk, synchronization, leitmotif, musical dramaturgy.

Музыка Вячеслава Овчинникова к киноэпопее Сергея Бондарчука «Война и мир» (1965–1967) является одним из наиболее узнаваемых образцов советской киномузыки. Эта работа не только принесла композитору известность, но и обрела самостоятельную жизнь за пределами фильма. В начале 1970-х годов Овчинников создал на основе киномузыки концертную сюиту, переработав и перекомпоновав материал. В 1985 году партитура музыки к «Войне и миру» была издана, что является редким

случаем для отечественной киномузыки того времени[1]. Издание включало как номера из сюиты, так и фрагменты, не вошедшие в нее, а позднее на основе изданного материала был поставлен балет.

В своей диссертации о киномузыке А. Шнитке А.Ф. Мирошкина пишет: «...музыка, которая звучит в фильме, может дать лишь общее, часто — приблизительное впечатление о партитуре, то есть о собственно киномузыкальном тексте, поскольку на завершающем этапе работы с материалом режиссер волен вносить свои коррективы и в работу композитора» [4, с. 4]. Вот почему столь важным для воссоздания композиторского замысла является знакомство с партитурой.

По мнению О.А. Платоновой, отдельная музыкальная партитура обязательно должна рассматриваться «не только в ее взаимосвязи с визуальным рядом картины, но и в контексте индивидуального композиторского творчества, диалога режиссера и композитора» [6, с. 94].

Начиная работу над музыкальным решением фильма, композитор писал: «Музыка должна показать представленный в романе мир во всем его многообразии, с его красотой природы, сложностью человеческих отношений, страстями, которыми охвачен мир, с его безобразием войны, искалеченных человеческих судеб, с его радостями любви, счастья, с его светом разумности и верой в доброе начало» [1].

Музыка Овчинникова к «Войне и миру» отражает амбициозные тенденции: стремление к масштабным формам, использование большого симфонического оркестра. В то же время саундтрек демонстрирует и высокий технологический уровень: Овчинников активно экспериментировал с музыкальным монтажом, «шумомузыкой», создаваемой оркестровыми средствами. К тому же музыка была записана в стереоформате.

Настоящая статья посвящена анализу изданной партитуры музыки к фильму «Война и мир». Основное внимание уделяется тем номерам, которые были написаны для синхронизации с изображением, поскольку этот аспект киномузыки в отечественном музыковедении исследуется не так часто.

1 Овчинников В.А. «Война и мир»: Музыка к киноэпопее по роману Л.Н. Толстого для большого симфонического оркестра: партитура. — М.: Советский композитор, 1985. — 508 с.

В рамках анализа этих номеров рассматриваются следующие вопросы:

1) какими средствами и приемами Овчинников добивается визуально-музыкальной синхронизации?

2) как организован тематический материал в этих номерах и какую роль играют лейтмотивы в драматургии киномузыки?

Лейтмотивы

В киномузыке Вячеслава Овчинникова к «Войне и миру» можно выделить несколько музыкальных тем, которые условно можно назвать лейтмотивами. Однако их функционирование отличается от классического понимания лейтмотива как темы, закрепленной за конкретным персонажем, образом или идеей. В данном случае корректнее говорить о тематических комплексах, обладающих определенной степенью семантической подвижности.

Необходимо отметить, что Т.Ф. Шак в своих исследованиях рассматривала лейтмотивные аспекты киномузыки В. Овчинникова, выделяя ряд лейтмотивов на основе музыкального материала, звучащего непосредственно в фильме [7, с. 252–256]. В данной же статье для обеспечения возможности анализа лейтмотивы выявляются, прежде всего, в рамках доступного нотного текста (партитуры).

Тематические комплексы можно условно разделить на две группы:

1. Темы, связанные с Наташей Ростовой:

- тема Вальса;
- тема «Лунной ночи».

Эти темы наиболее близки к традиционному пониманию лейтмотива, поскольку чаще других появляются в фильме и связаны с определенным персонажем. Однако и они не обладают жесткой семантической закрепленностью (см. *примеры 1* и *2* на стр. 30).

2. Тематические комплексы с более широким значением

Эти темы появляются в фильме не более двух-трех раз и имеют обобщенное, ситуативное значение. Их ассоциативная привязка менее определенная, чем у тем, связанных с Наташей.

Важно отметить, что темы, связанные с Наташей, имеют свои кульминационные проведения при первых появлениях, а в дальнейшем используются скорее как реминисценции, отсылки к этим

пример 1. Тема Вальса



пример 2. Тема «Лунной ночи»

("Видения и финал", ц. 10, валторны III, IV)



кульминациям. Это создает особую драматургическую линию, отличную от традиционного принципа лейтмотивного развития.

Дальнейший анализ музыкальных номеров, рассчитанных на синхронизацию с изображением, позволит проследить, как эти тематические комплексы взаимодействуют друг с другом и с визуальным рядом, создавая сложную и многоплановую драматургию музыки к фильму.

Анализ музыкальных номеров

Опубликованная партитура музыки к фильму включает в себя номера двух типов: предназначенные для синхронизации с изображением и имеющие автономную форму. В настоящей статье анализируются номера первого типа, поскольку именно они наиболее ярко демонстрируют принципы лейтмотивной работы композитора и особенности взаимодействия музыки с визуальным рядом. Анализ проводится на материале номеров из второго и четвертого фильмов киноэпопеи в хронологическом порядке их появления.

Объектом анализа становятся четыре номера: «Сборы на бал» (второй фильм), «Отступление» и две части «Князь Андрей и Наташа в Мытищах» (четвертый фильм). К каждому номеру сделана простая схема синхронизации, где обозначенные автором разделы привязаны к временной шкале.

На схемах используются следующие сокращения:

ОП — общий план
Н — Наташа Ростова
А — Андрей Болконский
П — Пьер Безухов

Смены кадров обозначены вертикальными чертами. Штрихованная линия указывает на неиспользованный в фильме материал.

«Сборы на бал»

Сюжетный контекст: подготовка к первому балу, сборы, проход Ростовых в зал екатерининского вельможи (см. *схему 1* на стр. 32).

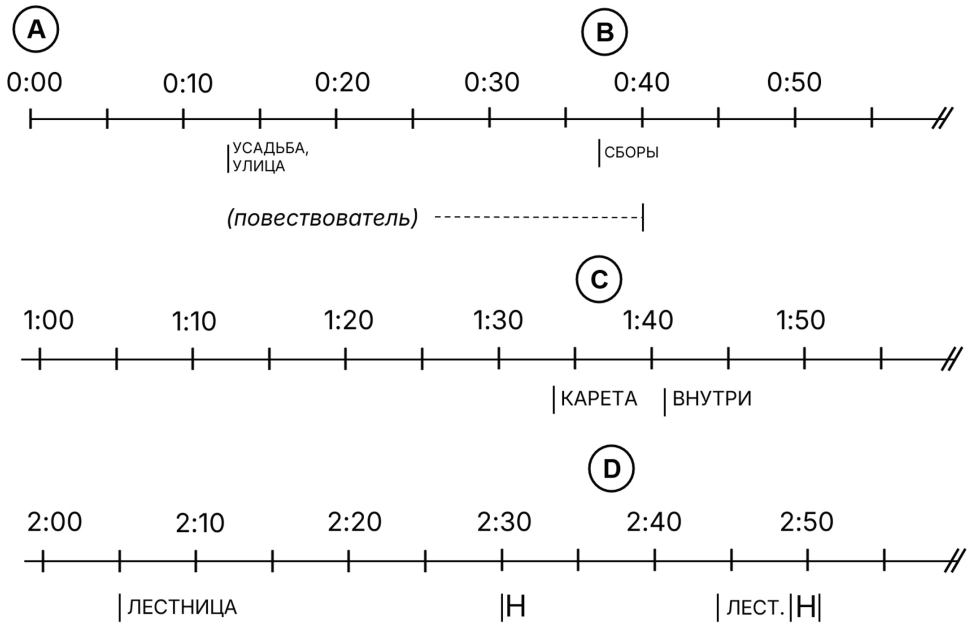
Синхронизация, форма

A [т. 1] — равномерная пульсация на ¾, уже по своему метру намекающая на появление темы. Четырежды проводится один восьмитакт. Сопровождает голос повествователя и внешний вид усадьбы.

B [ц. 1] — сборы Ростовых на бал. Поскольку для композитора важен лирический характер сцены (на который как бы вдохновляет точка зрения Наташи), то акцент здесь на струнных. Здесь же появляется тема Вальса в своем недооформленном виде [ц. 6].

C [ц. 8] — четвертная пульсация ненадолго возвращается для сопровождения кадра с экипажем. Далее на ее фоне несколько раз проводится тема Вальса, синхронизируясь с кадром интерьера зала, а затем подъема по лестнице Ростовых. После повторенного фрагмента из предыдущего раздела тема Вальса возвращается еще раз.

схема 1. «Сборы на бал»



D [ц. 16] — небольшая цитата из другого концертного сочинения композитора — «Памяти М. Равеля» (1957). Композитор на тот момент уже использовал из него кульминационный фрагмент и решил задействовать его и в данном фильме для выражения максимальной степени волнения. С коротким крупным планом реакции героини синхронизируется туттийное глиссандо вниз, после чего зрителям демонстрируют зал под «сухую» басовую пульсацию, сохраняющуюся до начала следующего номера.

Этот номер хорошо демонстрирует специфическую логику композитора при работе с синхронизацией. Самым ярким и насыщенным фрагментом является сопровождение самих сборов, в то время как остальные разделы построены на большом количестве повторений (частично опущенных в опубликованной сюитной версии). Тем не менее тема Вальса задает тон всему номеру — простота лейтмотива позволяет удобно встраивать его в разную фактуру. Фактически по настроению номер служит своеобразной прелюдией к самому Вальсу, хотя номера разделены Полонезом.

«Отступление»

Сюжетный контекст: выезд горожан из Москвы, встреча Пьера Безухова с Наташей (см. *схему 2* на стр. 33).

Синхронизация

Номер состоит суммарно из четырех разделов. Предшествовавший тематизм в нем отсутствует, но зато появляются два новых тематических элемента, один из которых впоследствии будет использован в рассмотренном номере.

A [т. 1] — оркестровые «удары». Сопровождение кадров с отъезжающими гражданами.

B [т. 4] — появление темы на фоне продолжающихся «ударов». Через два такта музыка сопровождает начавшийся диалог Наташи и Пьера, и потому тема переходит в общие фигурации. Динамика постепенно спадает (см. *пример 3* на стр. 33).

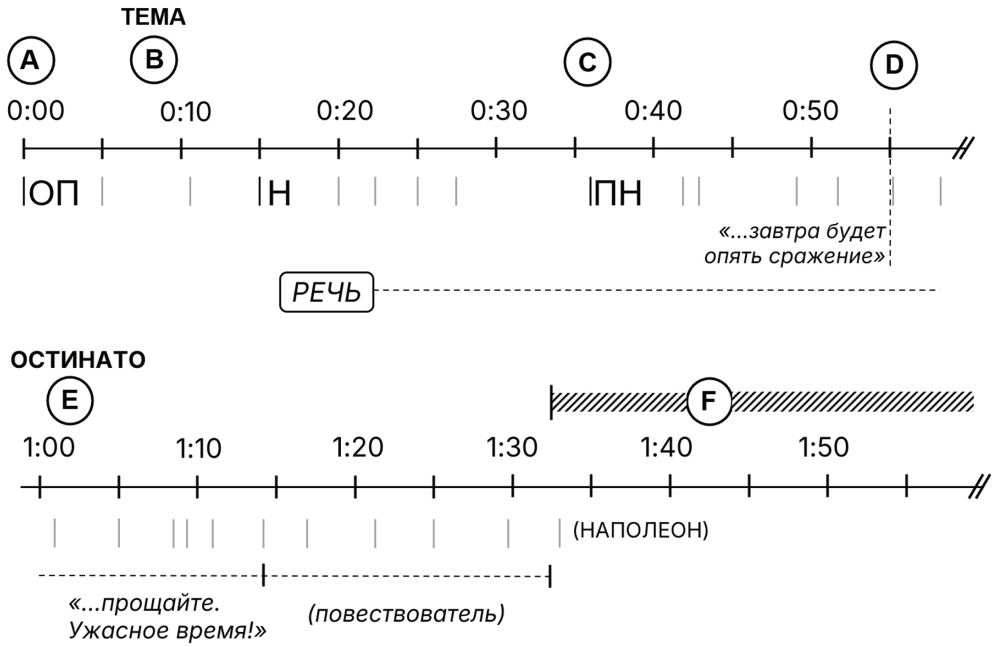
C [т. 11] — синхронизация с кадром, где Пьер догоняет Ростовых. Оркестровка внезапно становится камерной, во время диалога происходит лишь сопоставление двух тритонов.

D [2 т. до ц. 1] — возвращение литавр, звучат после слов Пьера «...завтра будет опять сражение».

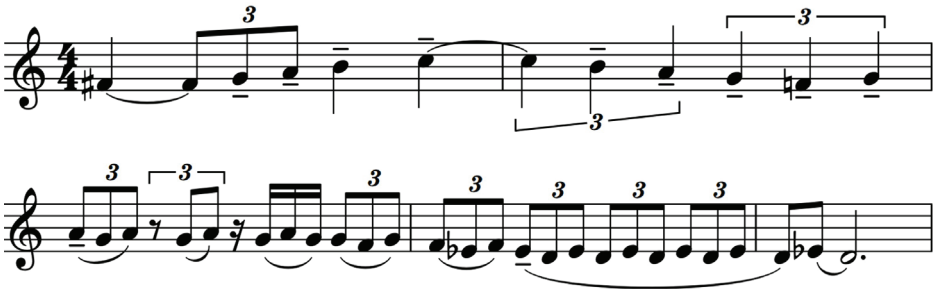
E [ц. 1] — удар в колокол, начало активной ритмической пульсации на одном созвучии, а также появление еще одной темы, обрисовывающей тритон. Ростовы уезжают. На этом фоне возникает голос повествователя. Динамика и инструментовка постепенно спадают до минимума.

F [ц. 7] — судьба оставшейся части номера неизвестна. В фильме она не используется, и если последний раздел не был написан специально для сюиты, то он мог предназначаться для следующей сцены с Наполеоном и картой Москвы. Ритмиче-

схема 2. «Отступление»



пример 3. «Отступление», тема (т. 4–8, первые скрипки)



ское остинато сохраняется у литавр и большого барабана. Пикколо перехватывает тему и завершает ее тоже тритоновым скачком.

Номер задает сцене драматический тон, однако не содержит ассоциативного слоя. Весь тематический материал предстает впервые, а его характер намеренно сух. Сцене придан холодно-агрессивный характер.

«Князь Андрей и Наташа в Мытищах», часть I

Сюжетный контекст: изба в Мытищах, семейство Ростовых, задумавшаяся Наташа и больной Андрей (см. *схему 3* на стр. 34).

Синхронизация

A [т. 1] — номер начинается с сопровождения продолжительного кадра (больше полутора минут). Овчинников решает сопровождать весь кадр повторением одного гармонического оборота. Оборот переоркестровывается, его повторения дважды переносятся на новую высоту, но эти музыкальные события не синхронизируются с визуальными. Воспроизводится статичное ощущение, под стать состоянию Наташи.

B [ц. 5] — переоркестрованная цитата из «Сборов на бал». Синхронизируется с началом нового кадра.

C [ц. 8] — появление темы Вальса. Здесь музыка «солирует», передавая эмоцию персонажа: Наташа, находясь в панике, не может говорить.

D [ц. 9] — тема истаивает, появляется ритмическое остинато из «Отступления» у валторн. Ассоциация возможна, так как, вероятно, фрагмент должен был синхронизироваться с кадром вида из окна: москвичи эвакуируются из города. Именно их отъезд в оригинальном номере сопровождало это остинато.

E [ц. 10] — в оставшейся части номера возвращается «статичный» оборот, вновь заново оркестро-

схема 3. «Князь Андрей и Наташа в Мытищах», I часть

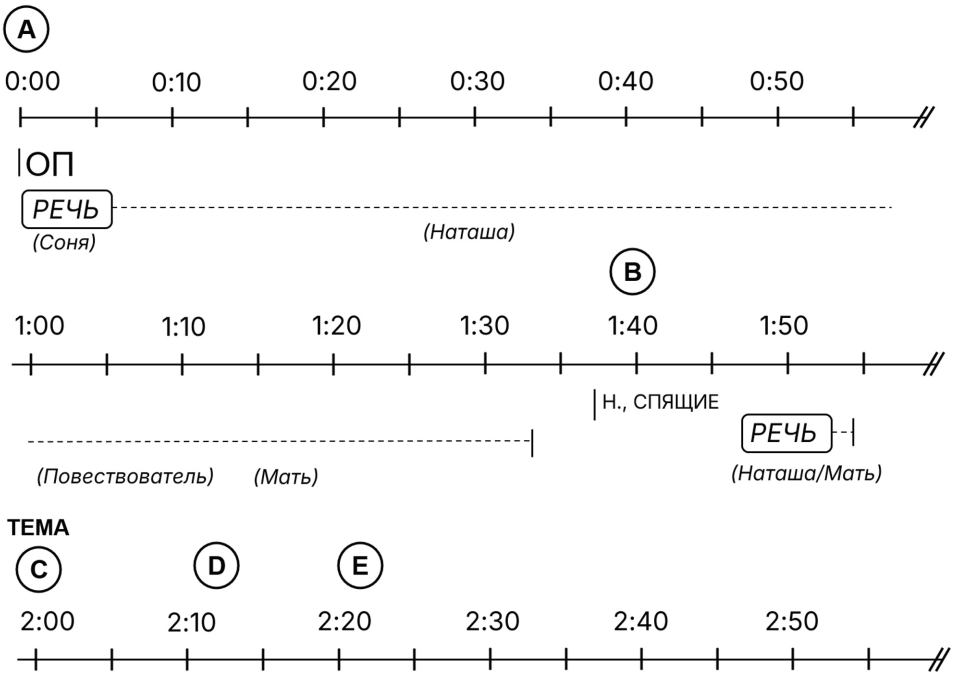
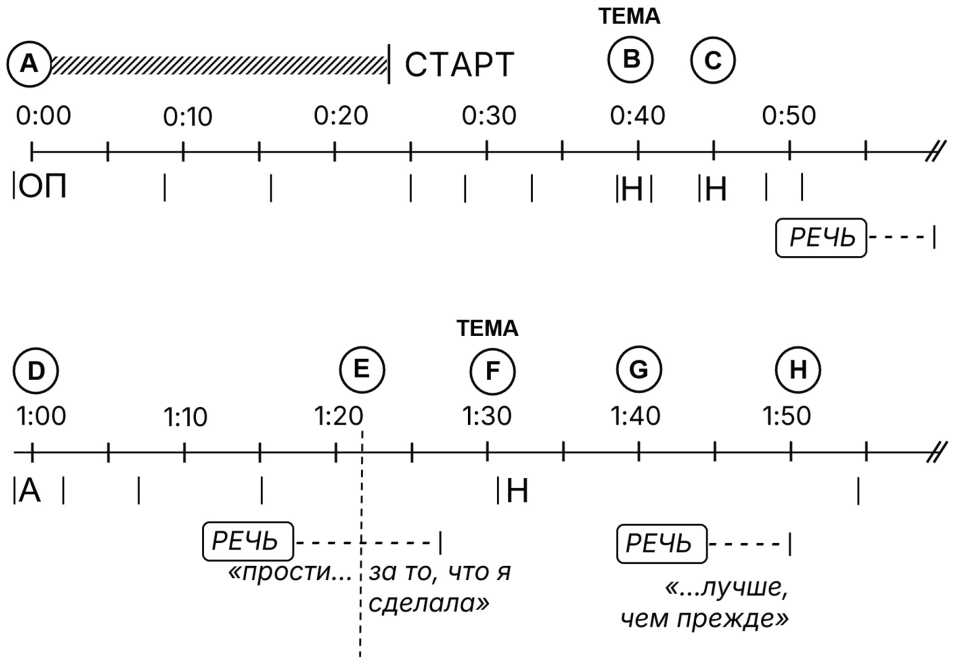


схема 4. «Князь Андрей и Наташа в Мытищах», II часть



ванный. Однако прибавляется колокол, намекающий на состояние Андрея.

Центральным моментом номера становится сопровождение тихой паники героини. Примечательно, что композитор не ограничивается прямым цитированием «Сборов на бал» — проведение темы Вальса он драматизировал, добавив хроматическую линию скрипок и пикколо. Тем не менее остинато из «Отступления» не прослушивается и скорее является неожиданностью для имеющих партитуру.

Номер завершается в момент, когда Наташа слышит звуки из комнаты Андрея, оставляя небольшой перерыв перед началом следующего номера.

«Князь Андрей и Наташа в Мытищах», часть II

Сюжетный контекст: диалог Андрея и Наташи.

Синхронизация (см. *схему 4*)

В данном примере за точку отсчета принят первый кадр с Андреем. Нужно отметить, что на-

пример 4. Вариант темы из «Отступления» [ц. 2]



чальный фрагмент музыки (примерно 25 секунд) в фильме не звучит, будучи замененным на фрагмент из «Бреда Андрея».

A [т. 1] — сцене сразу задается меланхоличный тон. Партии арфы и челесты связаны с «бредовым» состоянием персонажа.

B [ц. 2] — появление темы из «Отступления». Здесь она дана в лирическом ключе и синхронизируется с крупным планом Наташи (см. *пример 4*).

C [3 доля т. 1 после ц. 2] — начало динамического спада, тема растворяется. Синхронизируется снова с кадром с Наташей. Композитор подготавливает нас к диалогу.

D [ц. 3] — синхронизируется с планом Андрея. Гармоническое наполнение контрастирует с темой, секвенционные нисходящие построения снова связаны с его «бредовым» состоянием.

E [2 т. до ц. 5] — посреди реплики Наташи. Построение останавливается после «прости...» перед «за то, что я сделала».

F [ц. 5] — снова появление темы, которое синхронизируется с крупным планом Наташи.

G [2 т. после ц. 5] — тема останавливается, начало речи («Я люблю тебя лучше, чем прежде»).

H [ц. 6] — появление темы из «Лунной ночи». После окончания реплики в следующем такте подсоединяется весь оркестр на *ff*.

В опубликованной сюитной версии композитор вставил в конец номера другой материал из фильма, однако в фильме музыка «повисает» на туттийном созвучии.

В номере можно выделить два раздела, где второй начинается с ц. 3. Оба раздела развиваются по принципу: изображение бреда — тема — истаивание.

Образ темы из «Отступления» здесь важен как противопоставление изображению состояния Андрея: тема, имеющая яркий лирический потенциал, оба раза истаивает. Таким образом, прием, который в оригинальном номере имел техническое обоснование, композитор смог реализовать в новом сюжетном контексте: фрагментарность темы ассоциируется с тщетными попытками героини объясниться.

Проведение темы из «Лунной ночи» здесь имеет буквальное значение: для композитора был важен момент отсылки к сцене мечтаний Наташи, поэтому он возвращает оригинальную фактуру (фигурация скрипок). Отсылка преподнесена в драматическом ключе и в то же время служит печальным итогом сцены.

Выводы о лейтмотивах

Еще раз рассмотрим, как взаимодействуют лейтмотивы, использованные в проанализированных номерах. Несмотря на то, что проследить единую линию развития для каждого лейтмотива на протяжении всего фильма затруднительно, можно выявить интересные закономерности в их использовании, трансформации и расположении.

Тема Вальса Наташи появляется в двух ключевых номерах: «Сборы на бал» (второй фильм) и первая часть «Князь Андрей и Наташа в Мытищах» (четвертый фильм). Важно отметить, что во втором фильме тема Вальса звучит еще несколько раз: например, в сцене в салоне Элен, где она вторгается в музыку камерного ансамбля, отвечая на мысли Пьера. Это активно используемая тема, и композитор решает для ее реминисценции цитировать фрагмент не из самого Вальса (из сцены бала), а именно из сцены подготовки к балу («Сборы на бал»). Независимо от того, насколько осознанным было это решение, возможно, Овчинникова привлекал не столько «образ бала», сколько его ожидание, и потому этот мотив здесь присутствует.

Из «Отступления» в разных частях сцены «Мытищи» используются два элемента. Первый элемент — лирическая тема — в «Отступлении» связывает визуальные образы уходящих горожан и Наташи (хотя в этой сцене она и не проявляет явной тревоги). Краткость темы здесь оправдана временными рамками визуального ряда. В «Мытищах» эта же тема в сокращенном виде поддерживает лирический характер сцены, но контекст ее звучания меняется. Второй элемент — ритмическое остинато — сохраняет свою первоначальную функцию. но в нем важен именно ритмический рисунок, который повторно используется в первой части «Мытищ». Связь оказывается не интуитивной, поскольку второе проведение (в «Мытищах») не прослушивается.

Тема «Лунной ночи» — еще один важный лейтмотив, связанный с Наташей. В своем первоначальном виде эта тема, несмотря на ясный мелодический контур, является скорее частью импрессионистической звуковой атмосферы. В дальнейшем она часто используется в виде краткого двухнотного мотива, который можно услышать в разных номерах, например, в «Вальсе» и «Балалайках», и даже в хоровом исполнении в «Видениях и финале». Появление этого мотива в кульминационный момент первой части «Мытищ», да еще и в сопровождении характерного тремоло струнных из «Лунной ночи», воспринимается как значимое драматургическое событие. Достаточно этих двух нот у кларнета и английского рожка, чтобы сразу спровоцировать присоединение других инструментов на *ff*.

Таким образом, хотя Овчинников не выстраивает лейтмотивы в некие линии развития, это все еще гибкие и трансформирующиеся элементы музыкальной драматургии. Их значение и функция могут меняться в зависимости от контекста, создавая сложную сеть возможных ассоциаций.

Заключение

Взаимодействие «автономной» и «синхронизированной» музыки в творчестве Вячеслава Овчинникова представляет собой сложный феномен. Тематизм как один из наиболее явных аспектов музыкальной ткани является важным объектом анализа опубликованных партитур.

В результате анализа была обнаружена гибкая система тематизма, в которой темы, связанные с определенными персонажами (например, с Наташей Ростовой), играют ключевую роль в музыкальной драматургии. Анализ соотношения музыкальных номеров и визуального ряда в фильме «Война и мир» показал, как композитор, опираясь зачастую лишь на моменты смены кадров, выстраивает внутреннюю драматургию музыкальных фрагментов.

Таким образом, исследование демонстрирует самобытность музыки Вячеслава Овчинникова к киноэпопее «Война и мир» и ее существенную роль в создании художественного целого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Война и мир» — история создания фильма (часть 11, музыка В.А. Овчинникова) [Электронный ресурс] / А. Резанова // Киноконцерн «Мосфильм». URL: https://www.mosfilm.ru/about/news/voyna-i-mir-istoriya-sozdaniya-fi lmachast-11-muzyka-v-a-ovchinnikova/ (дата обращения: 26.02.2025).
2. **Егорова Т.К.** Музыка советского фильма: историческое исследование: дисс. ... д. иск.: 17.00.02 / Т.К. Егорова. — М., 1998. — 462 с.
3. Закадровое искусство: История и теория киномузыки: сб. ст. / ред.-сост. К.Н. Рычков. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 200 с.
4. **Мирошкина А.Ф.** Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / А.Ф. Мирошкина. — Оренбург, 2016. — 238 с.
5. Музыка в кинематографе: история и современность. Научная конференция с международным участием. Москва, 27 и 29 марта 2024 года: Тезисы докладов [Электронный ресурс] / отв. ред. О.В. Собакина, Д.Г. Вирен. — М.: Государственный институт искусствознания, 2024. — 50 с.
6. **Платонова О.А.** Киномузыка: к проблеме комплексного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2020, № 1 (55). С. 94–100. DOI: 10.26086/NK.2020.55.1.003.

7. **Шак Т.Ф.** Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учеб. пособие. — 5-е изд., стер. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. — 384 с.

REFERENCES

1. «Voyna i mir» — istoriya sozdaniya fil'ma (chast' 11, muzyka V.A. Ovchinnikova) ["War and Peace": The Story of the Creation of the Film (part 11, V.A. Ovchinnikov's music] [Electronic sourse], by A. Rezanova. «Mosfilm» official site, https://www.mosfilm.ru/about/news/voyna-i-mir-istoriya-sozdaniya-filma-chast-11-muzyka-v-a-ovchinnikova/ (accessed 26 February 2025). (In Russ.)
2. **Egorova T.** Muzyka sovetskogo fil'ma [Music of Soviet Cinema]. Doctoral (Art Criticism) Dissertation, Moscow, 1998. (In Russ.)
3. Zakadrovoe iskusstvo: Istoriya i teoriya kinomuzyki [Offscreen Art: the History and Theory of Film Music], sbornik statej, red. K.N. Rychkov, Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2014. (In Russ.)
4. **Miroshkina A.** Kinomuzyka Al'freda Shnitke: opyt issledovaniya [Alfred Schnittke's Film Music: A Trial of Exploring]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Orenburg, 2016. (In Russ.)
5. Muzyka v kinematografe: istoriya i sovremennost' [Music in Cinematograph: History and Contemporaneity], Scientific conference in Moscow, 27 and 29 March 2024, abstracts of reports [Electronic sourse], otv. red. O.V. Sobakina, D.G. Viren, Moscow: State Institute for Art Studies, 2024. (In Russ.)
6. **Platonova O.** Kinomuzyka: k probleme kompleksnogo analiza [Cinema Music: towards a Problem of Complex Analysis], Actual Problems of High Music Education, no. 1 (55), 2020, pp. 94–100, doi: 10.26086/NK.2020.55.1.003. (In Russ.)
7. **Shak T.F.** Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino [Music in the Structure of a Media Text. Based on the Material of Feature and Animated Films], a textbook, 5th ed., St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2022. (In Russ.)

ЗАХАРОВ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
студент V курса научно-композиторского факультета
e-mail: vinz2002@yandex.ru
ORCID: http://orcid.org/0009-0001-8854-6459

ZAKHAROV VITALII Yu.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Fifth-year student
Scientific and Composing Faculty
e-mail: vinz2002@yandex.ru

УДК 7.094; 78; 791

О.В. СОБАКИНА
Государственный институт искусствознания (г. Москва)

Дискуссия об акустическом слое фильма в польской музыкальной критике 1930-х годов

O. Sobakina

Discussion about the film's acoustic layer in Polish music criticism of the 1930s

Абстракт: Цель статьи — дать представление о критическом осмыслении задач киномузыки в польской публицистике 1930-х годов, сделать основные выводы, обозначая характерные тенденции ее восприятия. Еще в конце 1920-х годов огромный потенциал «кинематографической музыки» стал предметом заинтересованного обсуждения, которое касалось прежде всего необходимости синхронизации музыкального оформления с сюжетом фильма. После презентации первых образцов киномузыки на Музыкальном фестивале в Баден-Бадене (1929) польский музыкальный критик Кароль Строменгер предпринял попытку ввести систематическую классификацию новаторских звуковых фильмов. В 1930-е годы другой известный критик, Матеуш Глиньский, несколько раз обращался к теме звукового кино, давая обзор его актуального состояния и предполагая возможные пути его развития, ведущие к появлению новой, синтетической формы искусства, которая объединила бы в себе звук и движение. Вопрос об акустическом слое фильма, воспринимаемого целостно, обсуждался многими критиками, кинематографистами и композиторами. Идеальную модель такого синтеза обычно находили в анимационных фильмах и фильмах Рене Клера, а идея объединения изображения, звукового слоя и музыки как таковой в визуально-акустическое целое связывалась с идеалом звукового фильма, создаваемого авторами в соответствии с «духом музыки». Кроме того, в размышлениях о звуковом кино в Польше присутствовали и темы психологического характера, касающиеся роли музыки в восприятии фильма зрителем-слушателем. Этим аспектам и посвящена настоящая статья, методология которой основана на принципах целостного анализа.

Ключевые слова: польский мюзикл, польское кино, Зофья Лисса, Ян Маклякевич, акустический слой.

Abstract: This article aims to provide an overview of the critical understanding of film music in Polish journalism of the 1930s, drawing key conclusions and outlining characteristic trends in its perception. As early as the late 1920s, the enormous potential of «cinematic music» became the subject of intense debate, primarily focusing on the need to synchronize musical scores with the film's plot. Following the presentation of the first examples of film music at the Baden-Baden Music Festival (1929), Polish music critic Karol Stromenger attempted to introduce a systematic classification of innovative sound films. In the 1930s, another renowned critic, Mateusz Gliński, repeatedly addressed the topic of sound film, providing an overview of its current state and suggesting possible paths for its development, leading to the emergence of a new, synthetic art form that would unite sound and movement. The question of the acoustic layer of film, perceived holistically, was discussed by many critics, filmmakers, and composers. The ideal model for such synthesis was commonly found in animated films and the films of René Clair, and the idea of the combining image, sound, and music into a visual-acoustic whole was associated with the ideal of a sound film, created by its creators in accordance with the «spirit of music». Furthermore, reflections on sound film in Poland also included psychological themes concerning the role of music in the viewer's perception of a film. This article, whose methodology is based on the principles of holistic analysis, examines these aspects.

Keywords: Polish musical, Polish cinema, Zofia Lissa, Jan Maklakiewicz, acoustic layer.

Изучая польские киноматериалы, а также прессу и немногочисленные научные работы 1930-х годов, можно отметить, что, несмотря на ограниченный контекст композиторского творчества в жанре киномузыки, оно получало довольно подробное освещение среди критиков и музыковедов. В богатой польской кинопродукции межвоенного периода большим вниманием обычно пользовались фильмы, посвященные историческим событиям или социальным проблемам (упомянем так называ-

емые патриотические фильмы — «В Сибирь» Хенрыка Шаро (1930), «Молодой лес» Юзефа Лейтеса (1934, о событиях 1905 года) или фильм «Страхи» Эугениуша Ценкальского и Кароля Шкловского, 1938). но наибольшую любовь польских зрителей завоевал музыкальный фильм, и музыкальная комедия в частности[1]. Именно музыкальные фильмы запечатлели социокультурные ориентиры того времени, тем более что с экрана звучала музыка молодых польских композиторов в исполнении новых польских кинозвезд — тех артистов (и часто музыкантов), которым новый жанр принес фантастический успех и оставил в памяти зрителей на многие десятилетия[2].

Однако в те годы мюзиклы критики редко относили к достижениям киноискусства по причине «банального и незамысловатого содержания» и поставленной перед таким искусством задачи «усыпить бдительность пролетариата, притупить острие классовой борьбы и сломить солидарность трудящихся масс» [12]. До настоящего времени феномен доминирования мюзиклов в кино межвоенного двадцатилетия связывался с обаянием звезд, песен или юмора — именно по этой причине многие шлягеры оказались забытыми, несмотря на их громкий резонанс в свое время. Помимо этого направления, можно отметить интересные работы в жанре короткометражного художественного фильма с использованием музыки, а также фильма-оперы, а наиболее известной экранизацией стала «Галька» режиссера Юлиуша Гардана (1937), пригласившего к сотрудничеству не менее выдающихся польских авторов: музыку адаптировал и дописал Роман Палестер, диалоги — Ярослав Ивашкевич, а сценарий создал Леон Шиллер.

Сюжет первого польского музыкального фильма «Мораль пани Дульской» (1930, режиссер Болеслав Неволин) представлял свободную адаптацию одноименной популярной книги, а звук и диалоги были записаны на граммофонных пластинках, которые не сохранились[3]. Первая польская кинопесня «Hanka», написанная известным композитором Людомиром Ружицким на слова Юлиана Кшевиньского, ставшая хитом после первых просмотров, была выпущена на пластинках вскоре после успешной премьеры с анонсом «главной темы» фильма и стала примером практики продвижения кинемелодий как рекламы кинопродукции. Однако, помимо шедевра Неволина, были и другие интересные события: к премьере «Янека-музыканта» Рышарда Ордыньского (также рекламировавшегося как первый звуковой и песенный фильм), которая состоялась осенью того же 1930 года, музыкальную иллюстрацию подготовил знаменитый дирижер Гжегож Фительберг, а музыкальным редактором был Леон Шиллер. В музыкальный трек вошли песни в исполнении Казимежа Круковского и Адольфа Дымши, утерянные в годы войны.

Собственно, первые польские музыкальные фильмы относились к жанру мюзикла, лидером которого в Польше довольно быстро стал композитор еврейского происхождения Хенрык Варс, написавший музыку более чем к 50 фильмам. Историк польского кино Павел Ситкевич подчеркивает, что «...если какие-либо фильмы межвоенного периода и заслуживают места в качестве канона в истории польского кино, то это — наряду с еврейскими фильмами — именно мюзиклы. <...> Музыкальное сопровождение и песни позволяют кратко выразить эмоции героев, объединить сцены, заменить диалоги, замедляющие действие» [14]. «Архипроизведением» жанра он считает музыкальную комедию Юлиуша Гардана «Разве Люцина девушка?» (1934), которая наряду с увлекательной «комедией ошибок» Леона Тристана «Этажом выше» и американо-польской музыкальной комедией Джозефа Грина и Яна Новины-Пшибыльского «Юдел играет на скрипке» (1936) выражает основную тенденцию польского кинематографа XX века. Как отмечает этот известный теоретик кино, музыкальная мода 1930-х годов позволила создавать динамичные фильмы и не обращать внимания на недостатки сюжета и драматургии.

С момента создания звуковой фильм в Польше считали синтетическим видом искусства, где музы-

1 Первый польский фильм был смонтирован в октябре 1908 года по заказу владельца сети кинотеатров «Оаза» (первых в Польше), пригласившего из Москвы французского оператора и режиссера Жоржа Мейера, создавшего несколько лент.

2 Это направление польского кинотворчества подробно рассматривается в статье автора, посвященной экранизации опер Станислава Монюшко [1].

3 Первым польским фильмом с «оптическим» звуком в системе Tobis-Klangfilm стал фильм Мечислава Кравица и Януша Варнецкого «Любить разрешено каждому» (1933).

ка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами. Конечно, понимание киномузыки как самостоятельного жанра, подчиняющегося определенным законам и обладающего собственной эстетикой, пришло гораздо позже рождения звукового кино. Однако обсуждение вопросов, связанных с его спецификой, с самого начала появилось как в киножурналах, так и в музыкальных изданиях (особенно в журнале «Музыка», главным редактором которого был Матеуш Глиньский, не избегавший материалов, касающихся проблем музыки, создаваемой для кино и радио), а также в различных периодических изданиях и прессе. Обозреватели культуры, критики, музыковеды и сами композиторы высказывали свои мнения (часто довольно лаконично) по этим вопросам в разной форме: от интервью и репортажей до критических и научно-популярных текстов и научных публикаций.

Еще в конце 1920-х годов огромный потенциал «кинематографической музыки» стал предметом заинтересованного обсуждения, исследователи (Люциан Каменьский, в частности) отмечали как огромный потенциал «кинематографической музыки», так и необходимость синхронизации музыкального оформления с сюжетом фильма [5, s. 6]. После презентации первых образцов киномузыки на Музыкальном фестивале в Баден-Бадене (1929) (Deutsche Kammermusik Baden-Baden), который по инициативе Пауля Хиндемита стал своего рода экспериментальной лабораторией новой музыки и смежных вопросов «механической музыки», музыкальный критик Кароль Строменгер предпринял попытку ввести систематическую классификацию новаторских звуковых фильмов. После фестиваля он опубликовал статью в «Wiadomości Literackie», пытаясь систематизировать услышанные эксперименты. Согласно его тексту, первые звуковые образцы можно разделить на три категории: «разговорное кино» (с диалогами), «шумовое кино» (с аутентичными звуками природы и быта) и «музыкальное кино», запечатлевшее выступления выдающихся артистов. Отдельной категорией стали ленты, предназначенные «специально для восприятия киномузыки», в которых «суть нового отношения музыки к экрану заключается в том, что произведение изначально задумывалось для звукового кино, чтобы найти прием, соответствующий восприятию звукового материала». В результате Строменгер пришел к выводу, что первые попытки не смогли убедительно представить концепцию нового вида искусства [15, s. 4].

Вопрос об акустическом слое фильма, воспринимаемого целостно, обсуждался и другими: критиками (среди которых Загорская, Фрид, Браун), кинематографистами (Бохдзиевич) и композиторами (Ратгауз). Идеальную модель такого синтеза обычно находили в анимационных фильмах и фильмах Рене Клера. Следуя Каролю Ратгаузу, художественное видение объединения изображения, звука и музыки в визуально-акустическое целое было связано с идеалом «звукового фильма, создаваемого из духа музыки» [13, s. 408]. Ратхауз утверждал необходимость органичного взаимодействия визуального и аудиального слоев, создания «оптико-акустического единства», апеллируя к своему музыкальному сопровождению фильма «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931, режиссер Федор Оцеп), где «музыка не была ... чем-то второстепенным и подчиненным, а составляла совершенно самостоятельную концепцию». Он выделил ряд новых художественных средств звукового кино: так называемое звуковое наслоение, которое должно было стать возможным благодаря «российской системе Тагера» для «механико-акустического наслоения музыки», и сопоставление различных видов и жанров музыки благодаря монтажу звуковых слоев. Особое внимание он заострил на оркестровке, соответствующей характеру сцены (например, сцена убийства в фильме инструментована для оркестра ударных), последовательности музыкального ряда [13, s. 409–410].

В 1930-е годы другой известный критик, Матеуш Глиньский, также несколько раз обращался к теме звукового кино, анализируя различные примеры и предполагая возможные пути развития, ведущие к появлению синтетической формы, которая сможет органично объединить звук и движение. Глиньский давал имеющимся оперным экранизациям негативную оценку, поскольку они лишь усиливали «отрицательные стороны оперного шаблона» и подчеркивали «небрежность и безвкусицу декораций» или «ложный пафос жестикуляции и банальность оперной режиссуры» [3, s. 173]. Говоря о других киножанрах, главный редактор «Музыки» не обошел вниманием недостатки в воспроизведении разговорной речи, требовавшие интенсивной работы по ее улучшению, стремление включить

в фильм реальные звуки и гул, такие как «рев волн, свист ветра, грохот и шум мчащегося поезда, рев разгневанной толпы и тому подобные акустические явления» [3, s. 173]. Глиньский видел суть звукового кино в сочетании разнообразных звуков и речи с музыкой для создания нового качества. Он называл музыкальный слой первых звуковых лент «иллюстративной музыкой», понимая его как замену «живой» музыки, звучавшей ранее в кинозалах, механическим воспроизведением. В то же время он воспринимал акустический слой как зависимое и вторичное явление, единственной «положительной стороной» которого является синхронизация с действием фильма, исключавшая элемент случайности, неизбежной при сопровождении «немой» кинопленки. Заглядывая в будущее, Глиньский предвидел возникновение нового художественного жанра, основанного на органичном синтезе звука и движения в кино, который мог бы принимать разнообразные и оригинальные формы [3, s. 174].

Матеуш Глиньский вновь выразил свои мысли в радиолекции в ноябре 1931 года, подробно изложив детали более рационального подхода. Текст был воспроизведен в «Музыке», а «облегченная» версия, имевшая более широкую аудиторию, была опубликована в журнале «Кино» под красноречивым названием «Родилось ли уже звуковое кино?» («Czy film dźwiękowy już się narodził?»). Выводом из размышлений было ранее обозначенное убеждение в том, что звуковое кино в строгом смысле слова должно быть совершенно новым видом искусства: «В новой синтетической форме кино, в звуковом кино в собственном смысле слова, звук будет таким же важным компонентом целого, как линия, свет или движение. Эти компоненты составят органическое, неразрывное целое. Из движения возникнет музыка, а из музыки — движение. Сценарий будет создаваться одинаково на всех формообразующих планах» [4, s. 485]. Роль звука Глиньский видел, прежде всего, в его переплетении с движением и в выполнении задачи создания «психологического» перевода действия. Именно он увидел начало этого будущего подхода в анимационных фильмах и работах Рене Клера и конкретизировал свои идеи так: «То, что мы видим в анимационных фильмах в форме дикого, остроумного гротеска, мы когда-нибудь увидим в самых разных жанрах искусства, в самых разных технических вариациях. В нескольких фрагментах киноленты Рене Клера «Под крышами Парижа» и особенно в «Миллионе» мы уже наблюдаем примеры смелого использования богатейших возможностей кинозвука. Он идет рука об руку с действием, поддерживая его, объясняя, придавая ему насыщенность и ранее невиданное поэтическое очарование. Это первые предвестники новой, подлинной формы звукового кино» [4, s. 485].

Иллюстративно-сопроводительная роль музыки в кино (как одна из функций, приписываемых аудиальному слою фильма, понимаемому преимущественно в эстетическом плане) исследовалась в последующие годы XX века многими киноведами, среди которых Зофья Лисса, Зигфрид Кракауэр, Ежи Плажевский, в первую очередь с позиций эстетического, теоретического и социокультурного осмысления. Понимаемая как с точки зрения техники, так и с точки зрения киноязыка, как эстетический объект и символ, а также как комментарий и герой действия, во всех этих подходах киномузыка представала в едином синтезе с шумами, устной речью и тишиной, образуя единый акустический слой.

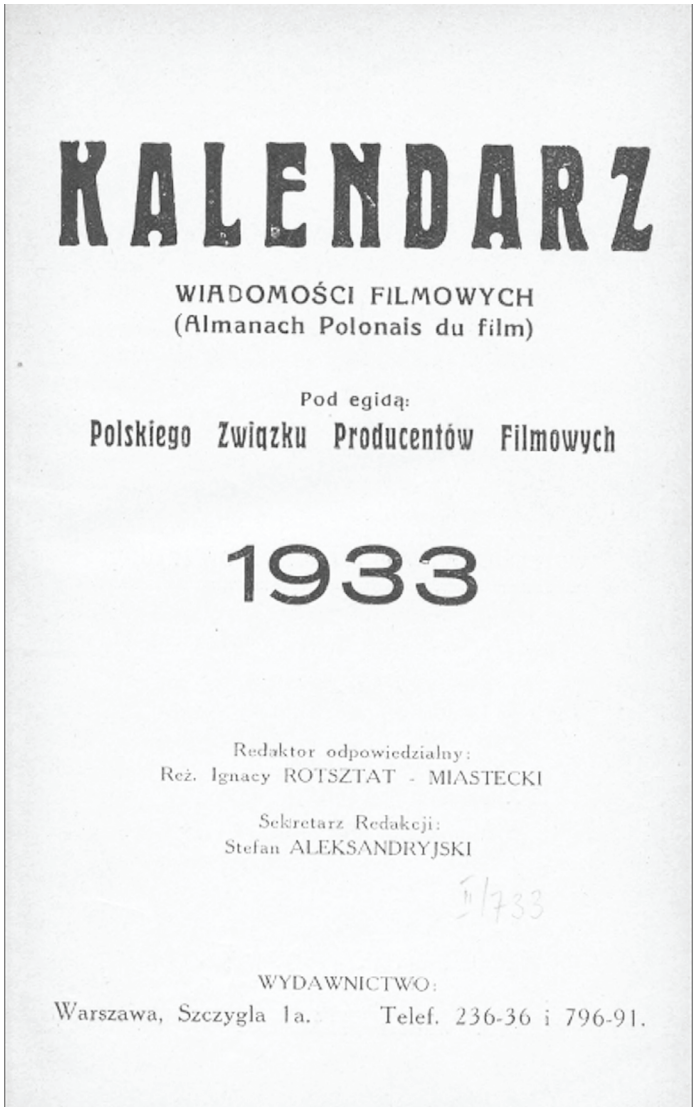
В публикациях о звуковом кино в Польше присутствовали и размышления, в которых поднимались темы из разряда психологии восприятия, касающиеся роли музыки в восприятии фильма зрителем-слушателем [см. об этом: 2]. Ивонна Линдштедт, оценивая теоретическое осмысление нового аудиовизуального искусства в 1930-е годы, подчеркивает значение публикации 1936 года Зофьи Лиссы. В ней она впервые назвала звуковой фильм синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами [9, s. 79.]: «Лисса предложила исчерпывающую систематизацию функций акустического слоя фильма и осмыслила ряд проблем, в том числе функционирования современной музыки в кино» [7]. Проблемы киномузыки, в том числе в плане психологии восприятия, интересовали Лиссу с самых первых фильмов [11, s. 2].

Именно Лисса впервые на уровне теоретического осмысления подняла вопрос о специфике взаимосвязи музыки, изображения и других акустических элементов. Родившаяся во Львове и ставшая впоследствии авторитетнейшим музыковедом ПНР, Лисса была непосредственно погружена в процесс модернизации киножанров. Первые звуковые фильмы, в частности «Под крышами Парижа» Рене Клера, позволили ей оценить важность не только музыки, но и роли тишины в восприя-

тии кинопроизведения. Вскоре после появления первых звуковых лент Лисса опубликовала статью «Психологические основы киномузыки» [11]. Несколько ее предвоенных работ нашли впоследствии убедительное продолжение в фундаментальной концепции «Эстетика киномузыки» [8]. В ней Лисса рассматривает кино как многослойное произведение искусства, анализируя его в двух ракурсах: эстетическом и психологическом, уделяя особое внимание анализу визуального (внешние образы, изображаемые объекты, действие, психологические элементы) и акустического (музыка в кадре и за кадром, шумы, речь, тишина) слоев, а также взаимосвязи их отдельных компонентов. Среди почти двадцати заявленных ею функций акустического слоя она выделяет традиционные (иллюстративная, в том числе изображение музыкального пространства и стилизация, символическая, в том числе предвосхищение сюжета) и психологические (раскрытие психологических переживаний и воспоминаний, отражение продуктивных фантазий, содержание сновидений и галлюцинаций, раскрытие эмоций, помощь зрителю в сопереживании содержанию фильма), а также специфические формообразующие (унификация формы и структуры фильма, составление основы для авторского комментария, подчеркивание движения) и другие (например, деформация (препарирование) звукового материала) [8].

Следуя довоенным исследовательским тенденциям автора, неудивительно, что психологическая категоризация стала важнейшей в ее концепции киномузыки. Однако Лисса уделяла внимание и другим компонентам акустического слоя в кино, включая шумовые эффекты, речь и тишину, силу и значение которых она видела, прежде всего, во взаимодействии с музыкой как таковой. Эта линия была предложена ею еще в работе «Музыка и кино», где всесторонне осмыслены проблемы технологического развития киномузыки [10].

Возвращаясь к кинопродукции того времени, отметим, что среди музыки к фильмам разных жанров выделяются работы известных композиторов Романа Палестера, Анджея Панufника, Яна Маклякевича, Михала Кондрацкого, Петра Перковского. Довольно часто композитор участвовал в создании ленты уже при сочинении сценария. Композиторы также активно высказывали в прессе свое видение нового искусства, например, после сочинения


KALENDARZ

WIADOMOŚCI FILMOWYCH
(Almanach Polonais du film)

Pod egidą:
Polskiego Związku Producentów Filmowych

1933

Redaktor odpowiedzialny:
Reż. Ignacy ROTSZTAT - MIASTECKI

Sekretarz Redakcji:
Stefan ALEKSANDRYJSKI

WYDAWNICTWO:
Warszawa, Szczygla 1a. Telef. 236-36 i 796-91.

илл. 1. Календарь. Титул. 1933

звукового сопровождения к таким фильмам, как «Под твою защиту» (1933, режиссер Юзеф Лейтес) и «Бродяжка» (1933, режиссер Ян Новина-Пшибыльски), Маклякевич опубликовал свои идеи по поводу роли музыки в кино. Он считал, что она зависит от сюжета, от «картинки» и среды действия фильма, а среди ее функций называл соединение сцен, подчеркивание действия, добавление дополнительных слов, поддержку зрителя в ощущении действия и подчеркивание накала сильных эмоций [16, s. 4] (см. *илл. 1* и *2* на стр. 42 и 43).

В другом выступлении Маклякевич также обозначил конкретную группу композиционных проблем, которые представляли собой препятствие на пути повышения художественного уровня польского кино: «Обычно музыкальные иллюстрации к зарубежным фильмам пишут несколько композиторов, в зависимости от типа музыки: легкой или



илл. 2. Ян Маклякевич. 1933

серьезной. Однако инструментовку и запись контролирует серьезный, опытный музыкант. У нас все по-другому. Я прекрасно понимаю, что все хотят жить, все хотят зарабатывать. Чего я не понимаю, так это того, что продюсеры все чаще нанимают для написания музыки к фильмам музыкантов из кафе, иногда очень талантливых в своем деле, но которые, однако, отдают музыку на исполнение различным дилетантам или студентам, платя им за это гроши. В конце концов обычно получается “барахло”, активно способствующее упадку польского кино» [12, s. 23].

Все вышеупомянутые источники, охватывающие разнообразие жанров и стилей, представляют собой увлекательную область исследований в истории европейского кино. Интенсивные поиски в области применения музыки и, в частности, звука в киноискусстве повлекли полемику в польской музыкальной критике, вызывающую значительный интерес и в наши дни. В польском киноискусстве 1930-х годов обсуждение проблем создания киномузыки стало важнейшим аспектом осмысления его перспектив, а дискуссия запечатлела социокультурные ориентиры и художественные предпочтения той яркой, насыщенной художественными событиями эпохи. В целом в современном музыковедении киномузыка остается важным объектом для исследований, а их междисциплинарный характер предлагает много векторов заинтересованным специалистам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Собакина О.В.** Польский музыкальный фильм 1930-х годов: от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко // Художественная культура, 2024, № 4. С. 650–667. URL: https://vk.cc/cR3XhA (дата обращения 06.11.2025). https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-650-667
2. **Bocheńska J.** Polska myśl filmowa do roku 1939: Antologia. Wrocław, 1977. 358 s.
3. **Gliński M.** Impresje muzyczne (Przyszłość filmu dźwiękowego), Muzyka, 1930, nr 3, s. 173–174.
4. **Gliński M.** O filmie dźwiękowym i dźwięku filmowym, Muzyka, 1931, nr 11–12, s. 485.
5. **Kamieński Ł.** Muzyka filmowa. Zadania i perspektywy, Świat Filmowy, 1928, nr 1, s. 6.
6. Kompozycja muzyczna dla filmu polskiego: Wywiad z prof. J. Maklakiewiczem, Wiadomości Filmowe, 1934, nr 21, s. 1.
7. **Lindstedt I.** Polska refleksja o muzyce w inie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii, Muzyka, 2018, nr 2. URL: https://bibliotekanauki.pl/articles/28408927 (дата обращения 18.09.2025).
8. **Lissa Z.** Estetyka muzyki filmowej, Krakow, 1964.
9. **Lissa Z.** Funkcje muzyki w utworze filmowym, Przegląd Filozoficzny, 1936, R. 39, zeszyt 4, s. 72–79.

10. **Lissa Z.** Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej, Lwów, 1937.
11. **Lissa Z.** Psychologiczne podstawy muzyki filmowej, Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, 1933, nr 78, s. 2.
12. **Maklakiewicz J.** O udźwiękowianiu filmów, Kalendarz Wiadomości Filmowych, 1933, nr 8, s. 21–23.
13. **Rathaus K.** Problemy muzyczne w filmie dźwiękowym, Muzyka, 1931, nr 10, s. 408–410.
14. **Sitkiewicz P.** Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji, Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu, 2019, nr 4. URL: https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przedwojennapolska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699 (дата обращения 18.09.2025).
15. **Stromenger K.** Próby filmowo-dźwiękowe w Baden-Baden, Wiadomości Literackie, 1929, nr 37, s. 4.
16. Wywiad z prof. Janem Maklakiewiczem, twórcą ilustracji muzycznej do filmu «Przybłęda», Wiadomości Filmowe, 1933, nr 12, s. 4.

REFERENCES

1. **Sobakina O.V.** Pol'skiy muzykal'nyy fil'm 1930-kh godov: ot myuzikla do ekranizatsii oper Stanislava Monyushko [The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanisław Moniuszko's Operas, Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 650–667, https://doi.org/10.51678/2226–0072–2024–4–650–667. (In Russ).
2. **Bocheńska J.** Polska myśl filmowa do roku 1939: Antologia, Wrocław, 1977.
3. **Gliński M.** Impresje muzyczne (Przyszłość filmu dźwiękowego), Muzyka, 1930, nr 3, s. 173–174.
4. **Gliński M.** O filmie dźwiękowym i dźwięku filmowym, Muzyka, 1931, nr 11-12, s. 485.
5. **Kamieński Ł.** Muzyka filmowa. Zadania i perspektywy, Świat Filmowy, 1928, nr 1, s. 6.
6. Kompozycja muzyczna dla filmu polskiego: Wywiad z prof. J. Maklakiewiczem, Wiadomości Filmowe, 1934, nr 21, s. 1.
7. **Lindstedt I.** Polska refleksja o muzyce w inie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii, Muzyka, 2018, nr 2, https://bibliotekanauki.pl/articles/28408927 (accessed 18 September 2025).
8. **Lissa Z.** Estetyka muzyki filmowej, Krakow, 1964.
9. **Lissa Z.** Funkcje muzyki w utworze filmowym, Przegląd Filozoficzny, 1936, R. 39, zeszyt 4, s. 2–79.
10. **Lissa Z.** Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej, Lwów, 1937.
11. **Lissa Z.** Psychologiczne podstawy muzyki filmowej, Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, 1933, nr 78, s. 2.
12. **Maklakiewicz J.** O udźwiękowianiu filmów, Kalendarz Wiadomości Filmowych, 1933, nr 8, s. 21–23.
13. **Rathaus K.** Problemy muzyczne w filmie dźwiękowym, Muzyka, 1931, nr 10, s. 408–410.
14. **Sitkiewicz P.** Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji, Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu, 2019, nr 4, https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przedwojennapolska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699 (accessed 18 September 2025).
15. **Stromenger K.** Próby filmowo-dźwiękowe w Baden-Baden, Wiadomości Literackie, 1929, nr 37, s. 4.
16. Wywiad z prof. Janem Maklakiewiczem, twórcą ilustracji muzycznej do filmu «Przybłęda», Wiadomości Filmowe, 1933, nr 12, s. 4.

СОБАКИНА ОЛЬГА ВАЛЕРЬЕВНА
Государственный институт искусствознания (г. Москва)
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки
e-mail: olas2005@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
Researcher ID: AAX-9257-2020

SOBAKINA OLGA V.
State Institute for Art Studies (Moscow)
Doctor of Art Criticism, Leading Researcher of Music Theory Department
e-mail: olas2005@mail.ru

УДК 78.01

О.А. КРАСНОГОРОВА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Пианизм Родиона Щедрина: эхо времени

O. Krasnogorova
Rodion Shchedrin's Pianism: An Echo of Time

Абстракт: Поэтика исполнительского искусства Щедрина неразрывно связана со стилевыми особенностями его творчества. Осмысление пианистического мастерства композитора, основанного на сочетании традиций русской исполнительской культуры первой половины XX века и новаторских тенденций современного фортепианного искусства, расширяет восприятие художественной индивидуальности Щедрина и его артистического жеста. В связи с этим в статье подчеркивается значимость исследования взаимовлияния творчества и исполнительского стиля композитора-пианиста, открывающего подходы к вопросам создания интерпретации фортепианных произведений второй половины XX–XXI века. Анализ исполнительского искусства Щедрина позволяет проследить в его игре развитие стилевых особенностей рахманиновского пианизма и направления музыкально-исполнительского интеллектуализма.

Ключевые слова: Щедрин-пианист, исполнительское искусство, фортепиано, артистический жест, музыкально-исполнительский интеллектуализм.

Abstract: The poetics of Shchedrin's performance art are closely linked to the stylistic features of his work. Nevertheless, understanding the composer's pianistic mastery, grounded in the fusion of the traditions of Russian performance culture of the first half of the 20th century and the innovative trends of contemporary piano music, expands our understanding of Shchedrin's artistic individuality and his artistic expression. In this regard, this article emphasizes the importance of studying the mutual influence of the composer-pianist's work and performance style, opening up new approaches to interpreting piano works from the second half of the 20th and 21st centuries. An analysis of Shchedrin's performance art allows us to trace the development of Rachmaninoff's pianistic stylistic features and the trend of musical performance intellectualism in his interpretations.

Keywords: Shchedrin the pianist, performance art, piano, artistic gesture, musical performance intellectualism.

«Чего бы ни касался Родион Щедрин — он Великий Мастер», — писал Андрей Вознесенский; образно характеризуя миссию Щедрина-композитора — «рыцарь Ордена профессионализма», поэт сравнивает силу его искусства с «магическим кристаллом», «геометрией креста» [6, с. 5]. Эти возвышенные метафоры можно в равной степени отнести и к пианизму Щедрина — жизнеутверждающей энергетике, осязаемой колоритной образности, философскому интеллектуализму и харизматичной ироничности его исполнительского стиля.

В эволюции фортепианного искусства значение творческой деятельности композиторов-пианистов сложно переоценить. В XX веке в интерпретациях С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, гениально сочетающих композиционные слуховые представления и исполнительское мастерство, создавались звучащие образы инструмента, расширяющие горизонты пианистического искусства.

Р.К. Щедрин — рыцарь этого Ордена.

Композиторскому творчеству Щедрина посвящены научные исследования, книги, статьи, в которых изучаются биографические факты, особенности стилистики, анализируются избранные произведения. О.В. Синельникова определяет стиль композитора как «сложное, многообразное, эволюционирующее целое, резонирующее с основными тенденциями музыкального искусства второй половины XX — начала XXI века», представляя его творчество как «непрерывный диалог

с культурой и искусством ушедших эпох и современности» [4, с. 4].

В трудах, посвященных Щедрину, неоднократно подчеркивается высокий уровень пианистического мастерства выпускника композиторского и фортепианного факультетов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Исполнение собственных сочинений, по словам композитора, очень помогало ему в начале творческого пути, поскольку он «не только “заявлял” свои новые работы, но и как бы “легализовал” их» в условиях действовавших идеологических установок [6, с. 289]. «Став для всего мира композитором Щедриным, он вовсе не забросил фортепианного дела», — пишет В.Н. Холопова [6, с. 35]. Композитор сыграл премьеры трех своих фортепианных концертов, и критика считает его «идеальным исполнителем», отмечая «блестящую виртуозность» [6, с. 35]. «Полученной школы ему хватило, чтобы и за порогом 60-летия быть партнером Мстислава Ростроповича в презентации своей Сонаты для виолончели и фортепиано. А на гала-концерте в Большом зале Московской консерватории в честь 65-летия композитора его выход с Первым фортепианным концертом стал гвоздем программы» [6, с. 35].

Вероятно, можно было бы ограничиться этими фактами, отводя исполнительскому искусству Щедрина роль отражения композиторского творчества. но поиски ответов на вопросы — что представляет собой пианизм Щедрина и что символизирует его исполнительское наследие в фортепианной культуре второй половины XX–XXI века, должны послужить изучению проблематики современного искусства интерпретации.

Взаимовлияние композиторского и фортепианно-исполнительского стилей в творческой деятельности музыканта порождает комплекс вопросов, требующих осмысления. Возможности всеобъемлющего ракурса рассмотрения художественного наследия композитора-пианиста второй половины XX–XXI века открывает научная концепция музыкального жеста, разрабатываемая в зарубежном и российском музыкознании. Как отмечает Т.В. Цареградская, лидеры зарубежного авангарда Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез видели «музыкальный жест как то, что характеризует музыканта в целом как индивидуальность (будь он композитор или исполнитель)» [7, с. 7].



Декларируя превосходство жестового критерия над стилистическим, Штокхаузен внедряет понятие «метастиля», опознаваемого по характерной интенсивности индивидуальных творческих жестов [7, с. 7].

Очевидно, что исполнительская поэтика Щедрина неразрывно связана со стилевыми особенностями его творчества. Осмысление пианистического мастерства композитора, основанного на сочетании традиций русской исполнительской культуры первой половины XX века и новаторских тенденций современного фортепианного искусства, расширяет восприятие художественной индивидуальности Щедрина и его артистического жеста. Открытие нового измерения, метастиля, позволяет определить подходы к изучению творчества и исполнительской поэтики композитора-пианиста, основывающихся на гармоничном объединении множества подчас противоположных истоков. Композитор косвенно указывает на необходимость внедрения категорий, превосходящих стилевые критерии: «Сейчас более всего рассуждают о стилях в современной музыке. Может быть, я излишне старомоден, но для меня всегда важнейшим был голос композиторской интуиции» [6, с. 299].



М.Е. Тараканов подчеркивает многосоставность стиля композитора, называя его художником «ярких и острых контрастов <...> как жанровых, так и стилевых» [5, с. 14]. Смысл драматургии Щедрина видится исследователю в стремлении «выявить внутреннее родство», привести к общему знаменателю взаимоисключающее. Столкновения «разных музык» важны не сами по себе, «а как исходное звено продуманной концепции, утверждающей глубокую связь различных проявлений современного мира, в том числе и находящихся в острой конфронтации», позволяя обрести в хаосе внутреннюю гармонию и целостность [5, с. 14].

Обобщенность стилевых истоков характерна и для исполнительского стиля Щедрина. В его игре воплощаются традиции русской исполнительской культуры и, в частности, исполнительской школы Константина Николаевича Игумнова, воспринятые им в классе специального фортепиано Якова Владимировича Флиера. Как пишет композитор: «Флиер был любимейшим учеником Константина Игумнова — патриарха московской пианистической школы. Значит, я прихожусь как бы внуком Игумнову» [6, с. 289].

В фортепианном классе композитор-пианист обучился искусству создания тембрового богатства звучания рояля, выработал многообразное туше, позволяющее воплощать поэтику и эмоциональную глубину образов. Почувствовать, что означало для Щедрина творческое общение с Флиером, позволяют записи исполнения им Мазурки соч. 68 № 4 и Прелюдии соч. 28 № 7 Ф. Шопена, выполненные во время концерта памяти профессора. Дыхание шопеновских шедевров затруднено, словно в планетарной атмосфере исчез кислород. Меланхоличная мазурка наполнена тоской и элегантной сдержанностью в аскетично-черных тонах, тончайшие нюансы, балансирование на грани исчезновения. Миниатюрная прелюдия, служившая воплощением эталона абсолютной красоты, звучит ностальгически опустошенно...

Характеризуя эстетику Родиона Щедрина, В.Н. Холопова обращает внимание на современность его творчества: «безошибочным десятым чувством поэта музыки им воспроизводится ощутимая “вибрация” окружающей среды — мир жизни и музыки XX века» [6, с. 6]. В записях Щедрин предстает пианистом, который потенциально мог бы



озвучить всю редко исполняемую фортепианную музыку второй половины XX–XXI века, преодолевая ее сверхсложности, сверхскорости, непривычность фактуры со свойственными ему концептуальностью, интеллектуализмом, богатством сонорного образа инструмента, отточенностью артикуляции. Несмотря на то, что история не знает сослагательного наклонения, вообразить интерпретации мастера — «как это сыграл бы Щедрин?» будет полезно пианистам, обращающимся к сочинениям К. Штокхаузена, П. Булеза, Х. Бёртуисла, С. Шаррино...

Композитором записана обширная антология собственных произведений: оба тома «Двадцати четырех прелюдий и фуг»; «Полифоническая тетрадь» (25 полифонических прелюдий); Концерт для фортепиано с оркестром № 1; Концерт для фортепиано с оркестром № 2; Концерт для фортепиано с оркестром № 3 «Вариации и тема»; Соната для фортепиано № 1; «Тетрадь для юношества»; пьесы из балета «Конёк-Горбунок» в переложении для фортепиано, фортепианные пьесы «Тройка», Basso ostinato, «В подражание Альбенису», «Юмореска»; камерно-инструментальные сочинения. Во второй половине XX–XXI веке не существует другого композитора-пианиста, создавшего столь значительное количество произведений для фортепиано, неоднократно исполнявшего свои сочинения в концертах и записавшего большинство из них.

В исполнении цикла «Тетрадь для юношества», написанного по принципу контрастного сопоставления разнохарактерных образов, Щедрин рельефно выявляет смысловую логику внутренней взаимосвязи пьес. Многообразными пианистическими приемами воплощается русское многоголосное пение в пьесах «Знаменный распев», «Величальная», «Хор», «Петровский кант». «Знаменный распев», записанный без деления на такты как своего рода «бесконечная мелодия», звучит в интерпретации автора в динамике *pp*, что создает впечатление «не реально звучащей, а словно слышимой сосредоточенным внутренним слухом музыки» [2, с. 74]. В мрачной пьесе «Хор» обращают на себя внимание «взятия дыхания» в фортепианной фактуре, очевидно «связанные с представлением отсутствующего в нотной записи духовного молитвенного текста. Повторяющиеся на одной высоте звуки скорее мелодекламируются, чем “пропеваются”» [2, с. 74].

Уникальной особенностью пианизма Щедрина является яркая театральность, характерная даже для, казалось бы, абстрактных образов. В исполнении пьес «Арпеджио», «Терции», «Обращения аккорда» из «Тетради для юношества» композитор заставляет слушателя визуально представить геометрию акустического пространства. Играя пьесы «Разговоры», «Деревенская плакальщица», в которых представлены новаторские приемы подражания речи, композитор оживляет диалог



«повествовательных, вопросительных, убеждающих интонаций, ассоциирующихся с прерывистой разговорной речью, которая имитируется с помощью отрывистой артикуляции и тихого уровня громкостной динамики» [2, с. 78]. Трагичное действо воплощает композитор в пьесе «Деревенская плакальщица»: «Кликушные восклицания сменяются монотонным “бормотанием” на одном звуке» [2, с. 78].

В крупных циклических сочинениях в исполнительской манере Щедрина прослеживается генезис рахманиновского пианизма: предельная воля к выразительности проявляется в каждом звуке, который также не бывает «нейтрален, безразличен, пуст»; ритм выражает биение «живого пульса», «как и звук, всегда включен в музыкальную душу» [цит. по: 8, с. 177]. Параллели обнаруживаются и в проявлении в игре интенсивного волевого композиционного мышления, объединяющего и несколько спрессовывающего выстраиваемую исполнительскими средствами конструктивную монолитность звучащей формы; в ощущении неограниченного, запредельного потенциала виртуозности, звуковой мощи, захватывающей силе кульминационных нарастаний, своеобразной «архитектурности» пианизма. Слышна в исполнении Щедрина и рахманиновская двуплановость — сокрытие за маской стильности, ироничности непреходящей тоски «перед бездонностью реального мира» [8, с. 13].

Пианистическое искусство Щедрина подлинно современно. Соприкосновения со стилистикой интерпретаций Рахманинова не мешают обнаружить черты сходства с «интеллектуальным пианизмом» Артуро Бенедетти Микеланджели и исполнительской эстетикой Михаила Плетнева.

Направление музыкально-исполнительского интеллектуализма находит развитие в исполнении Щедриным полифонического цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги», «Полифонической тетради», пьес из цикла «Тетрадь для юношества» («Двенадцать нот»). В «Полифонической тетради» композитор стимулирует творческую инициативу исполнителей. В авторской аудиозаписи пьесы «Бесконечный канон» (№ 17), которой предпослана ремарка «повторять несколько раз (по желанию) с остановкой в любом месте. Остановку следует аргументировать исполнительски. После чего следует перейти на Codett’y. При этом исполнитель свободен в выборе динамики» [3, с. 37], «композитор повторяет канон целиком один раз, после чего, начав, доводит его лишь до звуков, легко соединяющихся с первым аккордом заключения» [3, с. 46].

Лишенный внешних сиюминутных эффектов, сосредоточенно-возвышенный и благородный пианистический стиль интерпретаций Щедриным своих полифонических сочинений обозначает эстетические признаки современного исполнительского искусства: гармонию созидательного разума и подлинного, искреннего чувства. Метко характеризуют художественный почерк композитора-пианиста слова Михаила Плетнева о «сочетании блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, тонкой мысли и мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменно русской национальной традиции» [1].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Власова Е.С.** Играем музыку Щедрина // Российский музыкант, декабрь 2017, № 9 (1347). URL: https://rm.mosconsv.ru/?m=201712 (дата обращения: 15.08.2025).
2. **Красногорова О.А.** Фортепианная музыка для детей и юношества композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова. К 80-летию основания // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 3 (8). С. 66–81.

3. **Красногорова О.А., Рябчиков В.И.** Импровизационная интерпретация и ее аспекты в органно-клавирном и фортепианном искусстве // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2022, № 4 (5). С. 37–50.
4. **Синельникова О.В.** Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дисс. ... докт. иск. — М., 2013.
5. **Тараканов М.Е.** Творчество Родиона Щедрина. — М.: Советский композитор, 1980. — 328 с.
6. **Холопова В.Н.** Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000. — 310 с.
7. **Цареградская Т.В.** Музыкальный жест в пространстве современной композиции. — М.: Композитор, 2018. — 364 с.
8. **Чинаев В.П.** Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Научный вестник Московской консерватории, 2014, № 2 (917). С. 177–185.

REFERENCES

1. **Vlasova E.** Igraem muzyku Shchedrina [Playing Shchedrin's Music]. Rossijskij muzykant [Russian musician], no. 9 (1347), 2017, https://rm.mosconsv.ru/?m=201712 (accessed 15 August 2025). (In Russ.).
2. **Krasnogorova O.** Fortepiannaja muzyka dlja detej i junoshestva kompozitorov — vypusknikov Khorovogo uchilishha imeni A.V. Sveshnikova. K 80-letiju osnovanija [Piano Music for Children and Young People by Composers — Graduates of the A.V. Sveshnikov Choral School], Academia: muzykoznanija, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (8), 2023, pp. 66–81. (In Russ.).
3. **Krasnogorova O., Rjabchikov V.** Improvizatsionnaja interpretatsija i ejo aspekty v organno-klavirnom i fortepiannom iskusstve [Improvisational Interpretation and Its Aspects in Organ-Clavier and Piano Art], Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (5), 2022, pp. 37–50. (In Russ.).
4. **Sinel'nikova O.** Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilja [The Works of Rodion Shchedrin in the Artistic Context of the Era: Constants and Metamorphoses of Style]. Doctoral (Art Criticism) Dissertation, Moscow, 2013. (In Russ.).
5. **Tarakanov M.E.** Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [The Works of Rodion Shchedrin], Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. (In Russ.).
6. **Kholopova V.N.** Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Path through the Center. Composer Rodion Shchedrin], Moscow: Kompozitor, 2000. (In Russ.).
7. **Caregradskaja T.V.** Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozitsii [The Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition], Moscow: Kompozitor, 2018. (In Russ.).
8. **Chinaev V.** Pianizm Rakhmaninova: k voprosu o stilevoj identichnosti [Rachmaninoff's Pianism: On the Question of Stylistic Identity], Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 2 (917), 2014, pp. 177–185. (In Russ.).

КРАСНОГОРОВА ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
первый проректор — проректор по учебно-воспитательной работе и развитию, заведующая кафедрой фортепиано
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: vicerector_axu@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-5153-0939
Researcher ID: AFF-6519–2022

KRASNOGOROVA OLGA A.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
First vice-rector — vice-rector for education work and development,
Head of Piano Subdepartment
Candidate of Art Criticism, Professor
e-mail: vicerector_axu@mail.ru

УДК 792.8

О.В. РУСАНОВА
Государственная радиовещательная компания «Радио России» (г. Москва)

О балетности музыки Леонида Десятникова

O. Rusanova
On the balletic nature of Leonid Desyatnikov's music

Абстракт: В 2025 году отмечает свое 70-летие известный российский композитор Л.А. Десятников. Его творческие интересы тесно связаны с музыкальным театром: он автор опер, балетов, поставленных в ведущих театрах России и мира (в том числе в Большом театре в Москве, в Ла Скала в Милане и других). Парадоксально, однако, что хореографы часто берут не оригинальные балетные партитуры Десятникова, а его инструментальную музыку, саундтреки к фильмам и даже хоровые опусы. Это свидетельствует, что музыка Десятникова обладает особыми дансантными свойствами, внутренней пластичностью, что привлекает и вдохновляет хореографов. Примером может служить балет «L.A.D.», состоящий из четырех самостоятельных одноактных балетных новелл. Четыре хореографа — Максим Петров, Максим Севагин, Андрей Кайдановский, Вячеслав Самодуров — подобрали и скомпоновали на свой вкус музыкальные композиции Десятникова, дав им пластическую интерпретацию.

Ключевые слова: Леонид Десятников, «L.A.D.», балетная тетралогия, «Урал Опера Балет», Нижегородский оперный театр, танцтеатр.

Abstract: In 2025, the renowned Russian composer L.A. Desyatnikov celebrates his 70th birthday. His creative interests are closely linked to musical theater: he has composed operas and ballets staged at leading theaters in Russia and around the world (including the Bolshoi Theater in Moscow, La Scala in Milan, and others). Paradoxically, however, choreographers often choose not Desyatnikov's original ballet scores, but his instrumental music, film soundtracks, and even choral works. This demonstrates that Desyatnikov's music possesses a unique dance-like quality and inner plasticity that attracts and inspires choreographers. A case in point is the ballet «L.A.D.», consisting of four independent one-act ballet novellas. Four choreographers — Maxim Petrov, Maxim Sevagin, Andrei Kaidanovsky, and Vyacheslav Samodurov — selected and arranged Desyatnikov's musical compositions to their own tastes, giving them a choreographic interpretation.

Keywords: Leonid Desyatnikov, «L.A.D.», ballet tetralogy, «Ural Opera Ballet», Nizhny Novgorod Opera House, dance theater.

В этом году отмечает свое 70-летие Леонид Десятников — композитор-интеллектуал, человек тонкий, интеллигентный, совершенно нездешний и несегодняшний, и уж точно ни на кого не похожий в творчестве. Нижегородский театр оперы и балета имени А.С. Пушкина решил отметить дату с размахом — тремя вечерами в течение двух с половиной недель. Получилось что-то вроде «Десятников-фест». В центре событий — нижегородская премьера балетной тетралогии «L.A.D.» (в названии зашифрованы инициалы композитора): четыре одноактные постановки от хореографов Максима Петрова, Максима Севагина, Андрея Кайдановского и Вячеслава Самодурова. Спектакль нашумевший: впервые был презентован на сцене театра «Урал Опера Балет» четыре года назад, затем показан в Москве и Петербурге. И вот теперь в обновленном виде с артистами нижегородской труппы «L.A.D.» предстал перед местной публикой. И кажется, у проекта открылось второе дыхание.

Преамбулой к показам стал особый вечер, включавший лекцию музыкального руководителя постановки пианиста Алексея Гориболя, у которого в проекте особая роль: он за роялем во всех четырех балетах — играет соло, дуэтом и в ансамбле, на сцене и в яме, и делает это, надо признать, филигранно (см. *илл. 1* на стр. 52).

Лекцию Алексей Альбертович дополнил небольшим концертом: вместе с Сергеем Годиным исполнил фрагменты вокального цикла Десятникова «Любовь и жизнь поэта». Также пианист представил документальный фильм «Лёнечка», посвящен-



илл. 1. «L.A.D.». За роялем Алексей Гориболь

ный проекту «L.A.D.». По словам Алексея, композитора больше десяти лет уговаривали разрешить снять фильм о нем самом («такой уж он камерный, непубличный человек») и вот, наконец, уговорили. Леонид Аркадьевич поставил только одно условие: картину должен снимать молодой режиссер. Им оказалась Рената Джало, ученица кинорежиссера Алексея Учителя, с которым в 1990-е так успешно работал Десятников: вспомним «Манию Жизели» и «Дневник его жены». Лично для меня, как, полагаю, и для очень многих людей, именно фильмы открыли имя композитора. Хорошо помню, как впервые в жизни досмотрела в кинотеатре финальные титры «Дневника...» до самого конца, и исключительно потому, что не хотелось отрываться от музыки, такой прекрасной и такой щемящей, буквально разрывающей сердце от тоски по тому, чего уже нет, но что вроде бы было... Или все-таки не было? Трудно сказать. В произведениях Леонида Аркадьевича нет ничего определенного и безусловного: все амбивалентно, зыбко, вопросительно. «Да — нет» — не его система координат. «Возможно, как будто, похоже на то, может быть» — это ему ближе.

«Лёнечка» — тоже кино, но другое, документальное, о создании проекта «L.A.D.»: начинается и заканчивается фрагментами финальной части спектакля — той, что называется «Дар» в хореографии Вячеслава Самодурова на музыку одноименной кантаты со стихами Гавриила Державина, в своей старинной нездешности кажущимися как нельзя более под стать партитуре Леонида Десятникова.

Вообще, в проекте «L.A.D.» музыка больше, чем музыка. Это некая незримая сила, которая обволакивает и завораживает, создает атмосферу, формирует пространство и, можно сказать, в целом руководит процессом. Как рассказывает Алексей Гориболь, идея проекта принадлежала премьеру Мариинского театра, хореографу и продюсеру Александру Сергееву, а заключалась она в том, чтобы современные хореографы поставили балеты на небалетную музыку Десятникова [3]. Каждый должен был выбрать такие сочинения, в которых смог бы найти себя. И у них получилось, потому что каждый по-своему, но очень глубоко погрузился в звучания, которые были любимыми или стали для них таковыми в процессе работы. Двое из четверых — Максим Петров и Максим Севагин, авторы первых двух балетов, приехали в Нижний Новгород лично, и именно с ними удалось обсудить увиденное.

Нынешний художественный руководитель балета в Екатеринбургском оперном театре Максим Петров не впервые работает с нижегородской труппой: в его здешнем портфолио — участие в проекте «Терезин-квартет» и полнометражная постановка «Пиковой дамы» на музыку Юрия Красавина. «Три тихие пьесы» Петрова, открывающие «L.A.D.», — это белый романтический балет для трех пар: нежный, тонкий, сказочный... Балет-греза о детстве, когда жизнь прекрасна и кажется бесконечной, — своего рода «Утраченные иллюзии» (так называется балет Десятникова на сюжет Бальзака). Хореография тут точно, симметрично отражает характер этих пьес, действительно, спокойных и негромких: вальса «В честь Диккенса», фрагмента из фильма «Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского и «Вариаций на обретение жилища». Танец, как и музыка, пронизан ностальгией, его рисунок близок классическому балету, но, конечно, «приперченный», напоминающий порой фигурное катание: в парных номерах много эффектных поддержек, в сольных — прыжков и вращений (см. *илл. 2* на стр. 53).

«Я со школьных лет обожаю Леонида Десятникова, мечтал поставить что-нибудь на его музыку, и вот, наконец, такой шанс появился, спасибо продюсерам Екатерине Барер и Александру Сергееву», — рассказал мне Максим. Музыку подбирали вместе с Алексеем Гориболем, присутствие которого на сцене придало этой постановке, по мнению хореографа, особый шарм, особую атмосферу. Именно он открывает спектакль и первые две пьесы играет соло, лишь в третьей в дуэт с ним вступает виолончелист оркестра Нижегородского оперного театра Игорь Бобович.



илл. 2. «Три тихие пьесы»

В пандан к «Трем тихим пьесам» в первом действии показали «Безупречную ошибку», сочиненную другим Максимом, — Севагиным, художественным руководителем балета Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Контраст был полным: в отличие от предыдущего, это черный балет на принципиально иную музыку, а именно пьесу «Как старый шарманщик» — своеобразные вариации на тему пронзительно-безысходной песни Шуберта на стихи Вильгельма Мюллера из цикла «Зимний путь». В ней речь идет о нищем старике, у которого нет ничего, но он «все покорно сносит», продолжает играть, лишь бы не прерывалась музыка... Пьесу Десятников написал к двухсотлетию Шуберта (1997) для скрипача Гидона Кремера. Это дуэт скрипки и фортепиано, в котором автор ломает классическую тему, делая ее диссонантной, колючей, царапающей [4] (см. *илл. 3*).

Лаконичный, графически прочерченный рисунок танца лишь подчеркивает характер музыки. Артисты (две пары в черном) танцуют то попарно, то соло, то все вместе, выстраиваясь в эффектные геометрические конструкции. «Композиция, вольно тасующая простые и двойные дуэты, трио, соло (иногда вплетенные в общий ансамбль), отличалась формальной и смысловой логикой, а классические по лексике движения так тесно сплетались с музыкой, что их симбиоз граничил с иллюстративностью: каждому скрипичному диссонансу находился телесный эквивалент, каждой шубертовской цитате — своя грациозная комбинация», — писала в своей рецензии Татьяна Кузнецова [2]. Максим Севагин впервые прикоснулся к сочинениям Десятникова, и вот его впечатления, высказанные в личной беседе: «Я привык работать с давно ушедшими композиторами, а тут живой автор, создавший произведения, от которых у меня мурашки,



илл. 3. «Безупречная ошибка»

слезы. Особенно мне импонирует интеллектуальность музыки Десятникова, когда он берет знакомые мелодии, деформирует, интерпретирует их, вводит какие-то необычные звучания. Ну и еще — немаловажно — в нижегородской версии восхищает взаимодействие двух великолепных музыкантов: Алексея Гориболя и скрипача Андрея Оганесова (артиста Нижегородского оперного), это исполнение высочайшего уровня». Полностью подписываюсь под словами Максима.

Хореограф только единожды встречался с Леонидом Десятниковым — на мировой премьере проекта «L.A.D.» в Екатеринбурге. Мне было интересно узнать, что сказал ему маэстро. «Леониду Аркадьевичу очень понравилось: он сказал, что я поставил не только ноты, но и паузы. Не скрою, я был тронут его словами».

Третий балет — «Праздник уходящих» — сочинен на знаменитые десятниковские «Эскизы к “Закату”» (это двадцатипятиминутная композиция на основе музыки к фильму «Закат» режиссера Александра Зельдовича по мотивам сочинений Исаака Бабеля). Впервые «Эскизы» превратила в балет Алла Сигалова (2003), теперь новый подход к этой «штанге» — от Андрея Кайдановского, хотя я точно знаю, что и другие хореографы изъявляли желание ставить на эту музыку. Действительно, какой благодатный, колоритный материал! Одесса начала XX века, еврейский фольклор, танго, клезмер, мелодия «Семь-сорок»... (см. *илл. 4* и *5*).

И тут же флешбэки из Малера, Рахманинова, Пярта. «Высокий штиль» и низкий — все смешалось в этом сюжетно/бессюжетном балете. Все, как всегда у Десятникова: вроде бы сюжета как такового нет, но есть персонажи — Вдова, Дочь, Солдаты, Детективы, Пьяный... Так что, как точно подметил Алексей Гориболь, «это не просто танго, дуэты и трио, это разговоры и диалоги на сцене»... При этом артисты и костюмами, и гримом похожи на героев то ли фильмов Феллини, то ли «Кабаре» Боба Фосса, поневоле вспоминаются кадры с Джульеттой Мазиной и Лайзой Миннелли. И это то ли трагикомедия, то ли трагифарс. То ли балет, то ли нет. Скорее спектакль в формате танцтеатра. Центральная фигура здесь Провожатый (Дмитрий Пельмегов) — протагонист, выступающий соло в начале и в конце. В этих эпизодах мощный пучок вертикального света льется непосредственно из огромной люстры, висящей прямо над головой артиста. И этот небольшой «пятачок» на сцене превращается вдруг в особое, очень выразительное пространство для надрывного хореографического высказывания, буквально истерики героя. Вообще, художнику Константину Бинкину, создавшему для всего спектакля невероятно виртуозную световую партитуру, от меня отдельные аплодисменты.

Финальный балет «Дар» Вячеслава Самодурова, пожалуй, самый сложносочиненный, что и понятно: в основе ведь непростая музыка — уже упомянутая кантата «Дар». В ней одни стихи Державина чего стоят! Композитор использует их несколько, например, этот под названием «Скромность»:

Тихий, милый ветерочек, коль порхнешь ты на любезну,

Как вздыханье ей в ушко шепчи; если спросит, чье? — молчи.

Устарели ли они сегодня? Мне кажется, нет, даже напротив: в эти строки вслушиваешься, их букваль-





илл. 4–5. «Праздник уходящих»





илл. 6–7. «Дар»

но ловишь, тем более что хор Нижегородской оперы поет внятно, отчетливо, и все слова слышны. А стихотворение «Дар», давшее название всему балету, мог бы стать эпиграфом ко всему творчеству Леонида Десятникова, не правда ли?

«Вот, — сказал мне Аполлон, — я даю тебе ту лиру,
Коей нежный, звучный тон может быть приятен миру».

«Дар» — и самый густонаселенный балет из всех: помимо немалого музыкального ансамбля, в кантате появляются хор, солист (Сергей Годин), на сцене десять артистов — больше, чем во всех предыдущих миниатюрах. Причем именно хор его открывает: в самом начале он выстраивается в шеренгу во всю ширь сцены, только мужской состав, 21 вокалист (потом певцы спускаются в оркестровую яму). Такое начало, конечно, необычно, особенно для балета [1] (см. *илл. 6*).

В хореографии узнаваем фирменный стиль Вячеслава Самодурова: тут и резкие контрасты, и изощренность рисунка, и щедрость придумок, а в темповых, напористых групповых фрагментах — идеальная синхронность движений. но кроме того, используется видео-арт. Выглядит это так: по верхней части сцены движется «бегущая строка» — на ней только лица и руки артистов, и их главное выразительное средство на видео — мимика и жест. А внизу бурлит живая энергия танца. Нижегородская балетная труппа молода, мастеровита, полна энтузиазма и открыта для всего нового, об этом мне говорили хореографы, это же ощущается и из зрительного зала. Когда «Дар» только вышел, некоторые балетные критики посчитали его лучшим произведением Вячеслава Самодурова. Сейчас прошло четыре года, и его послужной список пополнился новыми изумительными работами. Какая из них лучшая, трудно сказать, но «Дар» — бесспорная удача маститого хореографа (см. *илл. 7*).

В день рождения Леонида Десятникова в Нижегородском оперном театре звучал заключительный аккорд в его честь: «Десятников-гала» в концертном пакгаузе. Певцы и ансамбль солистов оркестра La Voce Strumentale Нижегородского оперного театра исполняли его песни и романсы, а также камерные произведения — «Возвращение» и те самые «Эскизы к “Закату”». Многая лета, дорогой Лёнечка!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Зеленская А.А.** Хоровая театрализация в современной исполнительской практике творческих коллективов // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2022, № 3 (4). С. 50–55.
2. **Кузнецова Т.А.** «L.A.D.» на все лады // Коммерсантъ, 2021, 8 ноября. URL: https://www.kommersant.ru/doc/5063555 (дата обращения 16.05.2025).
3. **Синельникова О.В.** «Русские сезоны» Леонида Десятникова: от народной песни к балету // Вестник КемГУКИ, 2023, № 64. С. 140–152.

4. **Хрущёва Н.А.** «Из XIX века» Леонида Десятникова и мы как дети Аронзона // Музыкальная академия, 2021, № 2 (774). URL: https://mus.academy/articles/iz-xix-veka-leonida-desyatnikova-i-my-kak-deti-aronzona (дата обращения 16.05.2025).

REFERENCES

1. **Zelenskaya A.** Khorovaya teatralizatsiya v sovremennoj ispolnitelskoj praktike tvorcheskikh kollektivov [Choral theatricalization in the modern performing practice of creative groups], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (4), 2022, pp. 50–55. (In Russ.)
2. **Kuznetsova T.** «L.A.D» na vse lady [«L.A.D.» in all sorts of ways], Kommersant [Kommersant], 8 November, 2021, https://www.kommersant.ru/doc/5063555 (accessed 16 May 2025). (In Russ.) 3.
3. **Sinelnikova O.** «Russkie sezony» Leonida Desyatnikova: ot narodnoj pesni k baletu [Leonid Desyatnikov's «Russian Seasons»: From Folk Song to Ballet], Vestnik KemGUKI, no. 64, 2023, pp. 140–152. (In Russ.)
4. **Khrustcheva N.** «Iz XIX veka» Leonida Desyatnikova i my kak deti Aronzona [Leonid Desyatnikov's «From 19th Century» and We As Children of Aronzon], Muzykal'naya akademiya [Music Academy], no. 2 (774), 2021. (In Russ.)

РУСАНОВА ОЛЬГА ВИЛЕНОВНА
Государственная радиовещательная компания «Радио России» (г. Москва)
музыкальный обозреватель
e-mail: o_rusanova@mail.ru

RUSANOVA OLGA V.
State Broadcasting Company «Radio Russia» (Moscow)
Music analyst
e-mail: o_rusanova@mail.ru

УДК 78, 792

Я.В. СЕДОВ
Государственный академический Малый театр России (г. Москва)

Музыка Р.К. Щедрина к постановке драмы А.Н. Островского «Гроза» в Малом театре в контексте музыкально-сценического контрапункта

Ya. Sedov

Music by R.K. Shchedrin for the production of A.N. Ostrovsky's drama «The Storm» at the Maly Theatre in the context of musical and scenic counterpoint

Абстракт: В статье впервые в истории отечественного искусствознания рассматривается музыка Р.К. Щедрина к драме А.Н. Островского «Гроза», написанная для спектакля Государственного академического Малого театра СССР (постановка 1962 года, режиссеры В.Н. Пашенная и М.Н. Гладков). На основе анализа образного строя, мелодических, фактурных, ладово-тональных решений, а также драматургической функции в контексте спектакля предлагается жанровое определение музыкального материала, наиболее близкого качествам хоровой картины. Рассматривается место указанного произведения в ряду творческих поисков композитора в указанном жанре. Основным предметом исследования являются смыслообразующие моменты, возникающие во взаимодействии искусств разной природы — музыки и слова — внутри единого сценического произведения. Указанные моменты рассмотрены с позиций рецептивной эстетики, изучающей жизнь текста во времени и объясняющей разницу восприятия и художественного значения образных решений спектакля в зависимости от социокультурной ситуации.

Ключевые слова: Родион Щедрин, «Гроза», Александр Островский, музыкальная картина, органическая поэтика, драматургическая функция, музыкально-сценический контрапункт .

Abstract: This article, for the first time in the history of Russian art criticism, examines R.K. Shchedrin's music for the production of A.N. Ostrovsky's drama «The Storm», written for the performance at the State Academic Maly Theater of the USSR (produced in 1962, directed by V.N. Pashennaya and M.N. Gladkov). Based on an analysis of the figurative structure, melodic, textural, and modal-tonal solutions, as well as the dramatic function in the context of the performance, a genre definition of the musical material closest to the qualities of a choral picture is proposed. The place of this work in a series of creative searches of the composer in this genre is considered. The main subject of the study is the meaning-forming moments arising from the interaction of different arts — music and words — within a single stage work. These moments are considered from the standpoint of receptive aesthetics, which studies the life of a text over time and explains the differences in the perception and artistic meaning of the performance's figurative solutions depending on the socio-cultural situation.

Keywords: Rodion Shchedrin, «The Storm», Alexander Ostrovsky, musical picture, organic poetics, dramatic function, musical and scenic counterpoint.

Пьеса Александра Николаевича Островского «Гроза» принадлежит к числу устойчивых культурных мифов, с которыми связывается понятие национальной, духовной и художественной идентичности. «Гроза» — символ русской культуры и Малого театра как одного из ее столпов. «Гроза» — символ величия характера истинно русской женщины, предстающего в диалектическом единстве цельности и противоречивости, жертвенности и своенравия, уязвимости и непобедимости. «Гроза» — символ и образец вершины драматического искусства, требующей от постановщиков и актеров труднодостижимого сочетания трагедийного масштаба, убедительности реалистических деталей и глубины психологизма.

В ходе перемен социокультурных формаций подобные явления искусства, с одной стороны, наделяются едва ли не безграничной значимостью, встраиваясь во все актуальные смысловые контек-



илл. 1. Вера Пашенная — Кабанова

сты эпохи, а с другой стороны, оказываются в положении загадки, поскольку ожидания публики и совокупность устойчивых представлений о качествах таких явлений порой заслоняют их сущностные черты. Иными словами, все будто бы знают, что такое «Гроза», и сообразно этому определяют свое отношение к ней, а также к задачам постановщиков, создающих свою трактовку пьесы.

Учитывая эту ситуацию, Вера Пашенная и Михаил Гладков задумали свой спектакль «Гроза», поставленный ими в 1962 году в Малом театре, как программное сценическое высказывание. Сама Вера Николаевна формулировала это предельно четко в интервью, сопровождавших премьеру. «Нам хотелось по-новому, с позиций сегодняшнего дня, прочесть “Грозу”, страстно рассказать о трагедии русской женщины, о луче света в темном царстве, — говорила она. — Для меня “Гроза” — грандиозный конфликт старого с новым, темного со светлым. Этот конфликт мы и стремимся показать в нашей новой постановке. “Гроза” — пьеса о народе, о русском сердце, о русском человеке, о его душевной красоте и силе» [3, с. 454] (см. *илл. 1*).

Тщательная соотнесенность этих официальных деклараций с идеологическими константами эпохи очевидна: в те годы она была неизбежна. Вместе с тем в этих же утверждениях Пашенной видно ее стремление не ограничиться иллюстрациями к благонадежным тезисам. Не противореча цитатам о «темном царстве» и «луче света», включенным в школьную программу, Пашенная и Гладков постаралась выйти на уровень поэтических обобщений, представить «Грозу» как высказывание о сущностных чертах русского человека. Достичь этой цели постановщики решили, применив прием сценического контрапункта, который они построили с помощью художника Бориса Волкова и композитора Родиона Щедрина (см. *илл. 2* на стр. 59).

Обоснованность применения этого приема заключена в самой поэтике пьесы, тщательно проанализированной С. Вайманом в очерке «Неевклидова поэтика Островского» [2]. Исследователь описывает драматургическую конструкцию «Грозы» как многоуровневую систему диалогов, где и развитие мысли собеседников, и связанные с ним фабульные ходы существуют по законам контрапункта, образуя то гармоничные созвучия, то диссонирующие столкновения. Ключевые повороты сюжетных линий связаны с типом «диалогов непонимания», где сбой контакта между персонажами возникает не только в результате столкновения взглядов и убеждений собеседников, но также в силу разницы типов логики и принципов ведения беседы, приводящей к неразрешимому трагическому напряжению.

В сценическом решении постановщики воплотили этот драматический контрапункт, сопоставляя внешне несхожие выразительные средства, оттеняющие друг друга эмоционально, фактурно и стилистически: мизансценическую ткань, оформление и музыкальное пространство.

Способы актерского существования были выдержаны в тщательно проработанной реалистической манере, образцово соответствуя школе Малого театра. Действующие лица и исполнители представали единым сыгранным ансамблем. Центральной фигурой спектакля выступала монументальная Марфа Игнатьевна Кабанова в исполнении Веры Пашенной, которую оттеняла трепетная и в то же время статная, полная жизненных сил и романтических устремлений Катерина — Руфина Нифонтова. Вокруг них, воссоздавая иерархию отношений персонажей в рисунке мизансцен, в непосредственной близости группировались главные герои — Тихон Иванович Кабанов (Виталий Доронин), Борис (Николай Афанасьев), Варвара (Ольга Хорькова). А чуть поодаль — колоритные персонажи второго плана, среди которых выделялись полусумасшедшая Барыня — Елена Гоголева, Савел Прокофьевич Дикой — Михаил Жаров, Ваня Кудряш — Геннадий Сергеев и Глаша, девка в доме Кабановых — Александра Дьяконова-Щепкина, праправнучка великого Михаила Семеновича Щепкина (см. *илл. 3* на стр. 60).



А. Н. ОСТРОВСКИЙ

ГРОЗА

Драма в 5 действиях, 6 картинах

Действующие лица и исполнители:

Савел Прокофьевич Дикой, купец	Народный артист СССР **М. И. Жаров** **С. М. Чернышев**
Борис Григорьевич, племянник его	Заслуженный артист РСФСР **Н. Л. Афанасьев** **П. П. Садовский**
Марфа Игнатьевна Кабанова (Кабаниха), богатая купчиха, вдова	Народная артистка СССР лауреат Ленинской премии **В. Н. Пашенная** **Т. П. Панкова**
Тихон Иванович Кабанов, ее сын	Заслуженный артист РСФСР **В. Д. Доронин** Заслуженный артист РСФСР **Д. С. Павлов**
Катерина, его жена	**Р. Д. Нифонтова** **Г. А. Кирюшина**
Варвара, сестра Тихона	Заслуженная артистка РСФСР **О. М. Хорькова** **О. А. Чуваева**
Кулигин, мещанин, часовщик-самоучка	Заслуженный артист РСФСР **С. А. Маркушев**
Ваня Кудряш, конторщик Дикого	**Г. Д. Сергеев** **В. М. Игаров**
Шапкин, мещанин	**Б. М. Сазонов** **А. В. Вертоградов**
Феклуша, странница	Народная артистка РСФСР **Е. М. Шатрова** **Е. С. Кузнецова**
Глаша, девка в доме Кабановых	**А. А. Щепкина** **Л. А. Бузина**
Барыня, старуха полусумасшедшая	Народная артистка СССР **Е. Н. Гоголева** Заслуженная артистка РСФСР **В. А. Обухова**
Первый горожанин	**К. И. Михитаров** **А. С. Пронин**
Второй горожанин	**В. Ф. Вилль** **А. Я. Литвинов**
Женщина	**В. Н. Орлова** **Е. В. Григорьева**
Первый из народа	**В. А. Ткаченко** **Ю. Н. Васильев**
Второй из народа	**Е. Д. Буренков** **В. Г. Котельников**
Убогая	**Н. Н. Синякова** **Е. Н. Щепкина**
Первый лакей	**Б. З. Золодинов**
Второй лакей	**Е. Б. Ануфриев**

В народных сценах — артисты труппы, вокально-драматического ансамбля и студенты Театрального училища имени **М. С. Щепкина**

Постановка — Народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии **В. Н. Пашенной** и **М. Н. Гладкова**

Художник — Народный художник РСФСР **Б. И. Волков**

Композитор — **Родион Щедрин**

Режиссер-ассистент — **В. М. Игаров**

Заведующий музыкальной частью — **А. Г. Паппе**

Дирижер-хормейстер — **В. А. Потапейко**

Концертмейстер — **С. Г. Розенфельд**

Художник по костюмам — **Ю. М. Стройкова**

Помощник режиссера — **З. Н. Корнилова**

Заведующий художественно-постановочной частью — **Н. П. Антонов**

Антракты после 3 и 5 картины

илл. 2. Программка премьеры спектакля «Гроза»

Построение действия и трактовки ролей дали рецензентам все основания констатировать, что театр добросовестно выполнил взятые на себя обязательства соответствовать идеологически верным ориентирам своего времени. Ю.А. Дмитриев в книге «Академический Малый театр. 1941–1995» писал: «Театр показывал, как подлинная человечность, высокое чувство любви вступало борьбу с тупой косностью, жестокостью купеческого мира, религиозным ханжеством. Силы зла еще могли в том или в другом случае победить и даже убить человека, но моральная победа в конечном итоге оставалась уже не за ними» [3, с. 454–455].

Однако содержание спектакля отнюдь не ограничилось воплощением этих ощутимо социологизированных установок. Они оказались лишь его внешней оболочкой, которую по прошествии времени хочется назвать защитной.

Актерскую работу Веры Пашенной в этом спектакле подробно описала Нина Павловна Толченова в книге «Живая Пашенная»: «“Гроза” должна была говорить о добре и зле. Но Пашенная никогда не умела выражать добро и зло вообще — вне конкретных человеческих судеб... Задача выявления добра представала как более конкретная и более легкая творчески. В обличении же зла Пашенная хотела четко и крупно раскрыть мысль о несправедливости общественного устройства, рождавшего беду и смерть» [5, с. 371–372].

Реалистически достоверная, психологически убедительная, эмоционально захватывающая и тщательно выстроенная в сценическом пространстве жизнь персонажей разворачивалась на фоне бескрайних российских пейзажей художника Бориса Волкова. Реалистичные по стилю, его декорации, однако, создавали ощущение эпического былинного мироздания, где вполне бытоподобные абрисы храмов и интерьеры купеческих особняков воспринимались как метафоры человеческих страстей и противостоящей им Вечности. А вид на Вол-



илл. 3. Фото сцены спектакля «Гроза»

гу с косогора, где за полукруглым холмом во всю ширину сцены открывалась затянутая дымкой бескрайняя даль, казался не только поверхностью планеты, парящей в космическом пространстве, но зримым образом «звенящей тишины», которую музыкальными средствами воплотил Родион Щедрин [4] (см. *илл. 4* на стр. 61).

В музыке к «Грозе» композитор остался верен ключевым особенностям своего стиля: сочетанию элементов фольклора с традиционными приемами русских неоклассиков. Он тактично применяет свои любимые методы монтажа, в данном случае обоснованные логикой развития действия спектакля. Музыкальные фрагменты в «Грозе» кинематографически краткие и лаконичные. Они то предваряют, то сопровождают звучание реплик персонажей, формально говоря, выполняя роль аккомпанемента. Но, возникая и затихая, повторяясь и варьируясь, они в итоге создают впечатление некоей звуковой среды, в которой все происходящее и преходящее постоянно пребывает, как в Вечности — той непостижимой сущности, о которой мы то вспоминаем, то забываем, подобно тому как в данном случае то слышим, то не слышим музыку.

Этот образ Вечности, соотнесенный с сиюминутными коллизиями и страстями героев, эффектно подчеркнут свободным использованием авангардных техник (к примеру, сонористики и коллажа). Щедрин часто применяет их в своих произведениях с разной степенью интенсивности и в разных художественных целях. Здесь они выразительно передают объемность и многомерность звукового мира, который существует параллельно текстовой и предметной реальности, но ведет с ними сложные диалоги, подобные смысловым контрапунктам взаимоотношений персонажей Островского.

Наглядный пример тому — самое начало спектакля. Он открывается музыкальным коллажем, где на фоне звукового кластера, имитирующего эффект колокольности, звучит хор *a cappella*. Он ведет медленную мелодическую линию, которая является лишь намеком на отголоски народной протяжной песни в сочетании с эффектом плача.

Таким же многосоставным коллажем спектакль и заканчивается. Но, в отличие от медитативно-просветленного начала, финал усилен оркестровыми красками с доминированием духовой группы — отзвуками труб Апокалипсиса, возвещающих не только о гневе Божьем, но и об искупительном катарсисе.

Любопытны выразительные музыкально-сценические переклички, возникающие по ходу

действия и придающие реалистическому решению дополнительное былинно-символическое измерение. Например, подчеркивая неповторимо красочный «вокальный» тембр голоса Руфины Нифонтовой — Катерины, Щедрин сопровождает наигрышами гуслей одну из ключевых сцен героини — знаменитый монолог «Мне только проститься с ним, а там... хоть умирать» во втором явлении пятого действия перед роковой последней встречей с покидающим ее возлюбленным Борисом.

Этот аккомпанемент, оттеняющий вдохновенные интонации актрисы, создает образ народного плача и в то же время оперной арии страдающей романтической героини.

Характерно, что Островский включает в текст этого монолога строку «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!» из народной песни — ту самую, которая использована и в тексте знаменитого ариозо Натальи из «Опричника» Чайковского. Можно предположить, что Щедрин обратил на это внимание: не цитируя Чайковского, он, однако, включил в музыкальное сопровождение этой фразы интонации, ощутимо напоминающие главную тему упомянутого ариозо.

Таким образом, прием музыкально-сценического контрапункта, ставший системообразующим для постановщиков спектакля «Гроза» в Малом театре в 1962 году, позволил не просто создать убедительное многоплановое решение великой пьесы в данном конкретном случае, но предложить творческий метод, помогающий актуализировать суть творческого замысла драматурга.

В судьбах Веры Пашенной и Родиона Щедрина совместная работа над «Грозой» играла особую роль. Так сложилось, что именно Пашенной довелось заметить музыкальный талант отца будущего композитора — Константина Михайловича Щедрина, сына настоятеля Успенского собора города Алексина [1].

Актриса обратила внимание на одаренного мальчика, когда приехала в Алексин вместе с группой артистов Малого театра и им понадобилось музы-



илл. 4. Эскиз Б. Волкова. 1962

кальное сопровождение для одного из спектаклей. Пашенная привезла Константина в Москву, где он поступил на подготовительные курсы Московской консерватории к самому ректору — Михаилу Михайловичу Ипполитову-Иванову. По словам Р.К. Щедрина, «все эти два года Пашенная оплачивала учение и проживание. Вот какие русские актрисы были в те времена в нашем Отечестве!..» [6, с. 9].

А последним творческим свершением Пашенной оказалась «Гроза», где она встретилась с Щедриным-сыном. Премьера спектакля состоялась 19 января 1962 года. Спектакль, сыгранный 28 февраля 1962 года, стал последним в жизни Веры Николаевны: менее чем через полгода 28 октября 1962 она ушла из жизни.

Осталось богатейшее наследие великой актрисы и педагога, развивающееся в творчестве ее учеников и последователей. В определенном смысле к нему можно причислить и музыку Родиона Щедрина, созданную для спектакля по пьесе Островского «Гроза» в постановке Веры Пашенной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Булычева Л.Е.** Личность В.Н. Пашенной и ее роль в судьбе отца Родиона Константиновича Щедрина // Педагог, 2020. URL: https://zhurnalpedagog.ru/servisy/publik/publ?id=19181 (дата обращения 12.11.2025).
2. **Вайман С.Т.** Неевклидова поэтика Островского // С.Т. Вайман. Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 38–172.
3. **Дмитриев Ю.А.** Академический Малый Театр, 1941–1995: хронологические очерки, спектакли, роли. — М.: Искусство, 1997. — 462 с.
4. **Кривицкая Е.Д.** Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2025, № 1 (14). С. 7–16.
5. **Толченова Н.П.** Живая Пашенная. — М.: Советская Россия, 1969. — 381 с.
6. **Щедрин Р.К.** Автобиографические записи. — М.: АСТ: АСТ Москва: Новости, 2008. — 288 с.

REFERENCES

1. **Bulycheva L.** Lichnost' V.N. Pashennoj i ee rol' v sud'be ottsa Rodiona Konstantinovicha Shchedrina [The personality of V.N. Pashchennaya and her role in the fate of Rodion Konstantinovich Shchedrin's father], Pedagog, 2020, https://zhurnalpedagog.ru/servisy/publik/publ?id=19181 (accessed 12 November 2025). (In Russ).
2. **Vajman S.** Neevklidova poetika Ostrovskogo [Ostrovsky's Non-Euclidean Poetics], S.T. Vajman, Garmonii tainstvennaya vlast': Ob organicheskoj poetike, Moscow: Sovetskij pisatel', 1989. (In Russ).
3. **Dmitriev Yu.A.** Akademicheskij Malyj Teatr, 1941–1995: khronologicheskie ocherki, spektakli, roli [The Academic Maly Theatre, 1941–1995: Chronological Essays, Productions, Roles], Moscow: Iskusstvo, 1997. (In Russ).
4. **Krivitskaya Ye.** Ekho kak formoobrazuyushchiy printsip i smyslovaya kategoriya v tvorchestve Rodiona Shchedrina [Echo as a formative principle and semantic category in the works of Rodion Shchedrin], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1 (14), 2025, pp. 7–16. (In Russ).
5. **Tolchenova N.P.** Zhivaya Pashennaya [Living Pashennaya], Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1969. (In Russ).
6. **Shchedrin R.K.** Avtobiograficheskiye zapisi [Autobiographical notes], Moscow: ACT: ACT Moskva: Novosti, 2008. (In Russ).

СЕДОВ ЯРОСЛАВ ВИКТОРОВИЧ
Государственный академический Малый театр России (Москва)
театровед, кандидат искусствоведения
помощник директора по творческим вопросам
e-mail: slsedov@yandex.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-0409-8628

SEDOV YAROSLAV V.
State Academic Maly Theatre of Russia (Moscow)
Theatre scholar, Candidate of Art Criticism
Creative Director's Assistant
e-mail: slsedov@yandex.ru

УДК 78, 7.07-05

Е.Б. ГЕЦЕЛЕВА
Московский концертный зал «Зарядье» (г. Москва)

Борис Гецелев и Родион Щедрин

E. Getseleva
Boris Getselev and Rodion Shchedrin

Абстракт: Борис Гецелев — известный российский композитор, многие годы занимавший пост председателя правления Нижегородской композиторской организации. Он также известен как педагог, воспитавший в своем классе в Нижегородской консерватории имени М.И. Глинки ряд талантливых последователей — композиторов, продолжающих традиции учителя. В свою очередь, Б.С. Гецелев никогда не забывал о своих педагогах, и в особенности о Р.К. Щедрине, который очень избирательно брал учеников в свой класс. В своих воспоминаниях Б.С. Гецелев делится советами, которые ему давал Р.К. Щедрин, касавшимися формы, инструментовки, фактуры, в том числе в телеопере «Март-апрель», в цикле «Пять канонов».

Ключевые слова: Родион Щедрин, Борис Гецелев. педагогика, Московская консерватория, Нижегородская консерватория, телеопера «Март-апрель».

Abstract: Boris Getselev is a renowned Russian composer who served for many years as chairman of the board of the Nizhny Novgorod Union of Composers. He is also known as a teacher, having nurtured a number of talented students in his class at the Glinka Nizhny Novgorod Conservatory — composers who continue his teacher's traditions. In turn, B.S. Getselev never forgot his teachers, especially R.K. Shchedrin, who was very selective in accepting students into his class. In his memoirs, B.S. Getselev shares the advice R.K. Shchedrin gave him regarding form, instrumentation and texture, including in the TV-opera «March-April» and in the cycle «Five Canons».

Keywords: Rodion Shchedrin, Boris Getselev, pedagogy, Moscow Conservatory, Nizhny Novgorod Conservatory, TV-opera «March-April».

Наверное, у каждого композитора в жизни есть свои кумиры, свои учителя, коими он очень дорожит и ценит их значение как для себя, так и в мировом масштабе. Для моего отца, Бориса Гецелева[1], такой фигурой был, несомненно, Родион Щедрин.

После окончания Горьковской консерватории он поступил в аспирантуру именно к нему, несмотря на различные препятствия, — у него не было никакой рекомендации, Щедрин в ту пору был старшим преподавателем и не вел аспирантов, к тому же Гецелев

1 Борис Семенович Гецелев (27.12.1940–8.01.2021) — нижегородский композитор, автор пяти симфоний, 35 вокальных циклов, многочисленных оркестровых, камерно-инструментальных, хоровых произведений, музыки к телефильмам, драматическим и телевизионным спектаклям. Наряду с композиторским творчеством, Гецелев известен своей научной, педагогической и общественной деятельностью. Им написаны труды о современной музыке, под его научной редакцией издано большое количество музыковедческих исследований. Многие годы Гецелев был председателем правления Нижегородской композиторской организации (1995–2021), членом Совета Союза композиторов России. Удостоен званий заслуженного деятеля искусств России (1993), лауреата премии СК РФ имени Шостаковича, премии Нижнего Новгорода, награжден орденом Дружбы (2012). Гецелев был организатором и участником многих научно-художественных проектов, осуществленных Нижегородской консерваторией и региональной организацией СК РФ, основателем и художественным руководителем международного фестиваля современной музыки «Картинки с выставки», учрежденного в 2003 году, организатором и членом жюри многочисленных композиторских конкурсов.



илл. 1. Фото из личного дела Б.С. Гецелева

уже преподавал в консерватории и учиться у московского педагога мог только заочно, наездами. Более того, на втором году обучения Родион Константинович ушел из Московской консерватории.

Сохранилось письмо лаборанта, в котором Гецелеву рекомендуется выбрать другого педагога: «Тов. Гецелев Б.С. Вам необходимо выбрать себе нового научного руководителя, т. к. Р. Щедрин у нас не работает...» (19.11.1969) [3, с. 331]. Однако желание учиться у Щедрина было настолько велико, что молодой аспирант уговорил тогдашнего ректора Горьковской консерватории Г.С. Домбаева хлопотать о его переводе в Горький вместе с педагогом, и это удалось. Были получены все необходимые разрешения, и Щедрин согласился, невзирая на некоторые сомнения (из письма Щедрина Гецелеву: «Думал я долго и негативно, но все же решил со своей стороны сказать “да” — к черту, в конце концов, все условности и “подводности”». Ноябрь 1969 года) [3, с. 332].

После окончания аспирантуры общение продолжалось, однако уже не было таким интенсивным. Была переписка, были телефонные разговоры, встречи в Москве и в Горьком, в домах творчества композиторов (я помню их в Сортавале и в Сухуми в начале 1980-х). Гецелев всегда интересовался творчеством Щедрина, бывал на всех концертах, когда звучала его музыка в Горьком/Нижнем Новгороде.

Значительную часть жизни Гецелева составляла педагогика. Более полувека он отдал родной Горьковско-Нижегородской консерватории, был профессором и заведующим кафедрой композиции и инструментовки. И надо думать, щедринские педагогические установки применял не только в собственном творчестве, но и в преподавании. Результат не заставил себя ждать: на сегодняшний момент кафедра полностью состоит из учеников Б.С. Гецелева.

Так вышло, что учитель пережил своего ученика (собственно, и разница в возрасте была не такой уж большой). И когда после ухода Бориса Семеновича мы стали задумываться о создании книги, то обратились за воспоминаниями и к Щедрину. Он откликнулся и, в частности, сказал: «за мою недолгую педагогическую карьеру Борис Гецелев был одним из самых ярких и запомнившихся моих учеников» [3, с. 13]...

Ниже мы публикуем воспоминания Б.С. Гецелева о периоде обучения у Р.К. Щедрина[2].

2 Воспоминания публикуются по изданию «Музыка как способ жизни» [3], с дополнениями и иллюстрациями.



илл. 2. Родион Щедрин с учениками Олегом Галаховым и Борисом Гецелевым

Б.С. Гецелев
«Прошу зачислить меня в класс Родиона Щедрина»

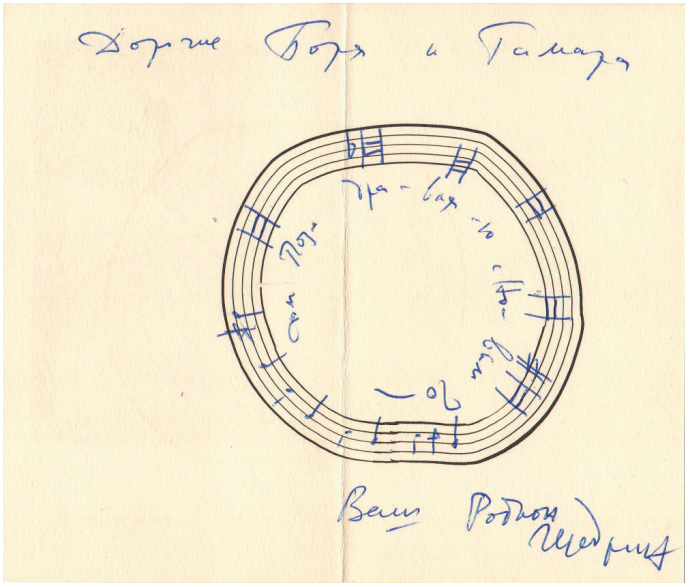
Вначале несколько вступительных слов, поясняющих жанр этих заметок и способ раскрытия темы. Серьезное научное исследование, как правило, опирается на многостороннее изучение материала, накопление наблюдений, сравнений со сходными и противоположными явлениями, которые приводят к неким итогам, выводам, обобщениям. У меня такой возможности нет. Я был не единственным учеником Родиона Константиновича, и для того чтобы со всей ответственностью говорить о его педагогических установках, принципах, методах работы, приемах, которые он применял, нужно быть знакомым с ними не только на своем личном опыте. У меня такой базы данных нет. Я поступил к Р.К. в аспирантуру, когда уже начал работать в Горьковской консерватории, и занимался у Щедрина заочно. Это означало, что для встреч я приезжал в Москву и приходил к нему домой. Таких встреч было немного, три-четыре в год, но, может быть, именно поэтому они хорошо запомнились. (Кроме того, обычно я ездил в Москву на щедринские премьеры, театральные и концертные.)

На занятиях Родиона Константиновича с другими студентами и аспирантами я никогда не был, и отсюда следует, что, во-первых, эти заметки — далеко не полное раскрытие темы, а во-вторых, что они неизбежно имеют полумемуарный характер, и я заранее должен извиниться за то, что буду невольно привлекать внимание читателей к моей скромной персоне — исключительно для того, чтобы был ясен контекст наших встреч и стали конкретны и наглядны особенности и нюансы щедринской педагогики.

И еще: с времен моей аспирантуры прошло уже более 30 лет. И если бы не мои дневниковые записи после встреч с Щедриным, многие его советы не могли бы быть воспроизведены сейчас почти текстуально — так, как они запечатлелись не только в моей памяти, но и на пожелтевших страницах личного архива.

Первое знакомство

Итак, сперва краткие сведения. Я поступил в ассистентуру-стажировку Московской консерватории в 1968 году. Щедрин не числился среди профессоров, руководивших тогда ассистентами-стажерами (он был старшим преподавателем), но заниматься я хотел именно у него. К Родиону Константиновичу у меня не было ни рекомендательных писем, ни какой-либо иной протекции. Я просто позвонил ему и договорился о встрече.



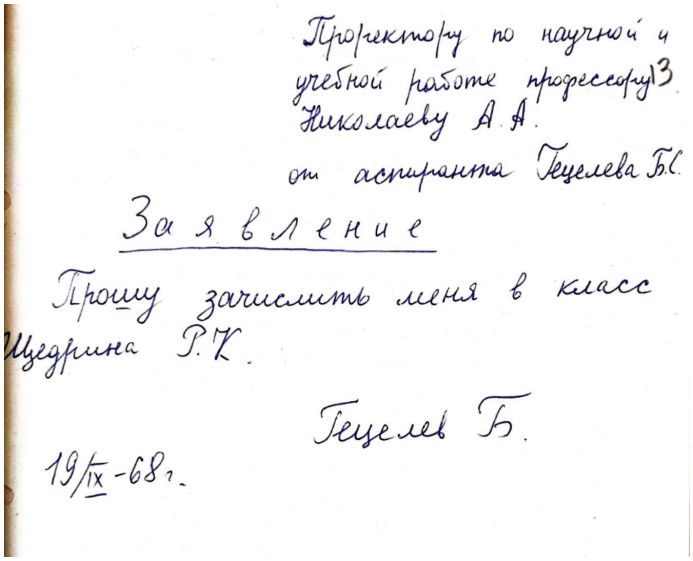
илл. 3. Поздравление от Р.К. Щедрина Б.С. Гецелеву и его супруге, музыковеду Т.Н. Левой

Щедрин выслушал мою музыку (я показывал ТВ-оперу «Март-апрель», Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, детские хоры). Он сразу согласился быть моим руководителем и достаточно лаконично, но очень конкретно высказал свои впечатления: «Опера убедительна, но в некоторых фрагментах мешает излишняя “рубленость” вокальных фраз; Трио симпатично по музыке и хорошо выстроено; детские хоры — настоящая удача, попадание в яблочко»[3].

Собственно, все наши дальнейшие встречи тоже были максимально конкретны и связаны с анализом очередного этапа композиторского процесса. Щедринские советы, пожелания, рекомендации касались самых разных аспектов творчества — от проблем стиля, выразительных средств — динамики, типов фактуры, тембровых решений до концепции сочинения, его драматургии, с одной стороны, и, с другой, особенностей нотной записи.

Тон высказываний Родиона Константиновича никогда не был менторски назидательным тоном

3 Здесь и далее автор цитирует собственные дневниковые записи.


Проректору по научной и учебной работе профессору Николаеву А.А.
от аспиранта Гецелева Б.С.

Заявление

Прошу зачислить меня в класс Щедрина Р.К.

Гецелев Б.

19/IX-68г.

илл. 4. Из личного дела аспиранта Московской консерватории Б.С. Гецелева. Архив МГК. Л. 13

вещающего оракула, это были дружески благожелательные советы старшего и более опытного коллеги, не исключавшие, естественно, критики, подчас суровой (и не без иронии). Собственно, за этим я и ездил в Москву.

Как правило, советы эти подкреплялись убедительными примерами из музыки XX века, которую Родион Константинович знал и знает блестяще, можно сказать — энциклопедически. Щедрин был в курсе основных мировых музыкальных премьер. На его рояле (напомню, что речь идет о шестидесятых годах) лежали партитуры Лютославского и Пендерецкого, Лигети и Берио, Ноно и Штокхаузена [2]. Лишь иногда он обращался к своему собственному опыту, каждый раз извиняясь за необходимость такого рода примеров.

Для начала Родион Константинович счел полезным для меня акцентировать внимание на полифоническом начале. Вероятно, это было связано с определенной недостаточностью моего тогдашнего мышления. По его совету, я начал писать «Пять канонов» для баса и инструментального ансамбля.

И вот уже при первой встрече, когда я показал начальную, черновую версию сочинения, Щедриным были высказаны совершенно справедливые упреки, которые стоит сейчас воспроизвести, ибо они касаются неких базовых установок относительно нотной записи:

«Сразу нужно записывать темпы, нюансы — это всегда важно, а особенно в современной музыке. Например, у Ноно *“до” ffff* и то же *“до” pp* – это различнейшие функции. Когда композитор показывает свою рукопись дирижеру (хорошему дирижеру типа Геннадия Рождественского), он не должен ничего объяснять или “показывать” за роялем — все должно быть указано в партитуре. То же самое относится к штрихам. Надо все делать сразу, выработать такую привычку, а не оставлять на “потом”. Помимо прочего, это уточняет сам избранный материал, делает его более конкретным и определенным.

И еще надо приучиться писать сразу в верных ключах — не создавать себе лишние заботы. Если у маримбы или металлофона (или у Pille) есть 5–6 нот в басовом ключе, то все же лучше записать их в скрипичном. Фаготы — конечно, в басовом или в теноровом. Стравинский во второй редакции “Весны священной” вообще все партии фаготов пишет в басовом ключе, забираясь до *“до”* второй октавы, то есть над четвертой добавочной».

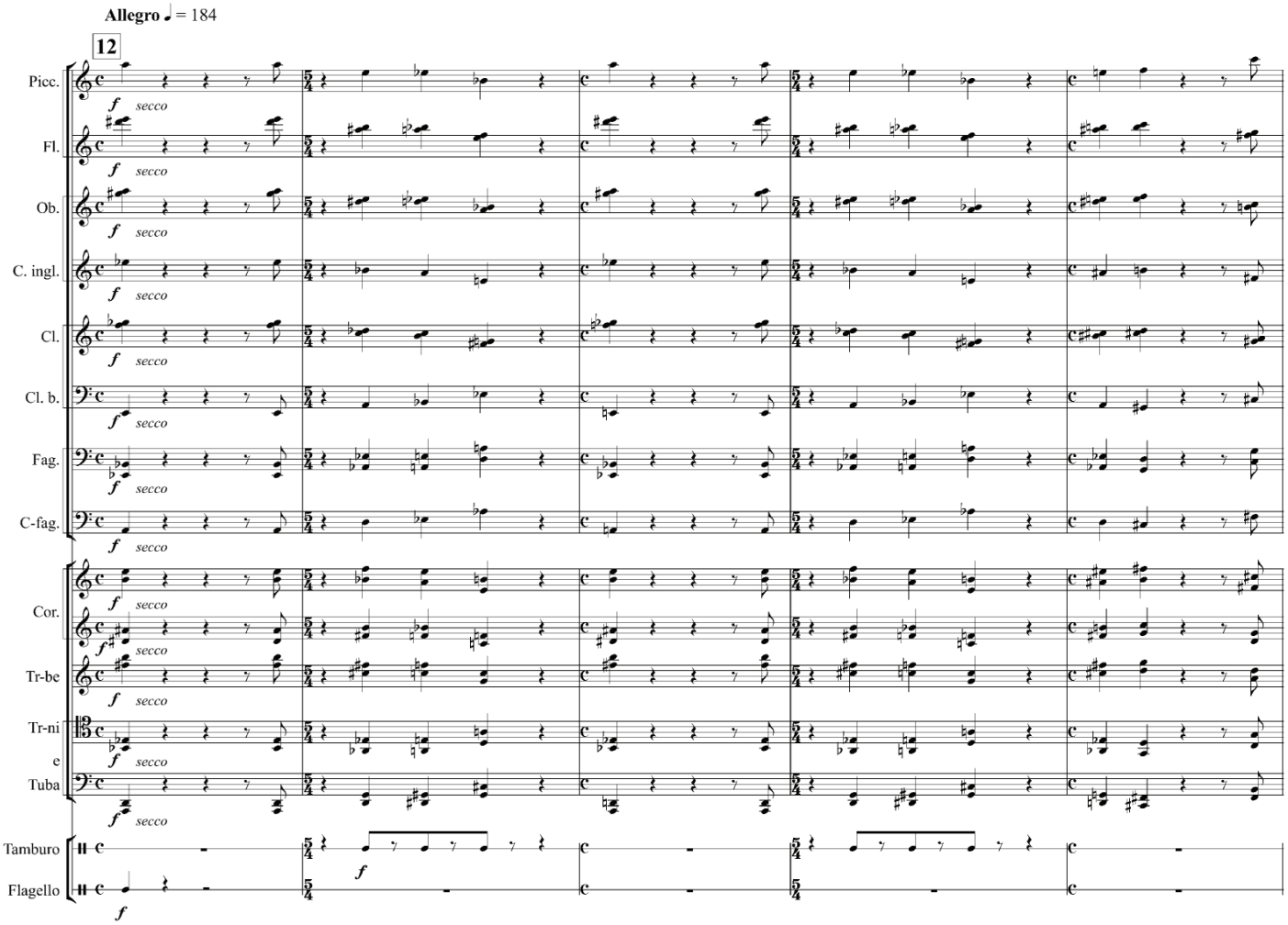
Не буду приводить все дневниковые записи. Попробую сконцентрировать внимание на нескольких темах, поскольку они не только дают представление о щедринской педагогике, но и проливают некоторый свет и на его собственные композиторские позиции (хотя, напомню, начальным импульсом для этих суждений были мои опусы).

О вокале и соотношении вокала и инструментального начала

«В вокальной музыке лучше заканчивать не половинкой, а указать точный момент, когда нужно снять, — скажем, продлить на восьмушку. *Rubato* следует писать над строчкой, чтобы не объединялось со словами».

Еще о моей опере «Март-апрель»: «Это Ваша удача, цельное сочинение. Я смотрел когда-то “Воскресенье” Циккера (до того знал его только по партитуре). Мне не понравилось, но я оценил цельность автора и стилевую цельность. К Вашей опере у меня несколько другое отношение. Эта музыка мне гораздо ближе. Хорош Пролог и Эпилог, жаль только, что мало — и в самом действии хорошо бы что-то напомнить оттуда. Недостаток — несколько рабский подход к тексту, слишком закругленно-квадратно. Речь идет не о том, чтобы было побольше юбиляций, а чтобы чаще нарушалась строфичность при сохранении музыкальной естественности.

Отчасти этот же недостаток — в третьем каноне. И вокальная партия там маловата. [Я объясняю: “Так



илл. 5. Б. Гецелев. Опера «Март-апрель». Увертюра

текст кончился”.] Может быть, стоило повторить его. В конце не слишком интересный унисон. [После моего объяснения: “Это потому, что наконец-то проявилась суть ослов с образованием и без оного” (канон написан на стихи Саши Черного).] Это все *литература*. Объяснить можно все и доказать тоже, а после этого — наоборот с той же степенью доказательности. Победит тот, у кого лучше подвешен язык. Может быть, и здесь стоит дать канон с шагом в $^{1}/_{8}$ или в $^{1}/_{4}$, убирая октавы и параллельные квинты. А если уж ритмический унисон, так хотя бы не в октаву, а в большую септиму или в нону.

Где Вам удалось здорово, не рабски прочитать текст — так это в Трех детских стихотворениях Робера Десноса. “Злюка”, да и весь цикл — очень цельно. Строг и глубок второй романс (“Медведь”). Жаль только, что заканчивает одно фортепиано, а певица молчит».

Об использовании инструментов

«Труба в первом каноне [в окончательной версии она исчезла из инструментария. — *Б. Г.*] слабо проявляет себя как труба — ни двойного, ни тройного языка, ни долгих протяжных тихих звуков, а они в данном контексте весьма уместны. Причем долгие — действительно долгие; при таком (модератном) темпе на всю страницу может быть один звук. Очень хороши *crescendo* и *diminuendo* — быстрые или продолжительные — на одном звуке. Но вообще первый канон очень удачен. Не хватает фаготовой трели — все трелят, а он нет... Опасна октава у контрабасов: верхняя нота выскочит, быть может, лучше сделать репетиции. Впрочем, надо проверить в живом звучании.

Второй канон, кажется, лучший. Он почти идеален, будет хорошо звучать. Очень хороши контрабасовые ходы *pizzicato* с большим постепенным восхождением или спадом, чтобы контрабасист

и выпрямившись сыграл, и нагнуться ему пришлось. Маловато чисто кларнетовых нот — специфических; средний регистр кларнета такой специфичностью не обладает. 5–6 нот внизу и начиная с *“си”* второй октавы и *“до”* третьей — это кларнет.

Третий канон чуть излишне квартит, и намек на “Яблочко” мне все же не по душе [исходящий из текста “Ослу образованье дали”. — *Б. Г.*]. Когда будете делать клавир, напишите какие-нибудь ноты — но не очень страшные — в моменты игры за подставкой или тому подобных трюков.



илл. 6. Б. Гецелев. Канон № 2 из цикла «Пять канонов»

В четвертом каноне опять не хватает специфически кларнетовых нот. Можно, скажем, использовать сползающие кларнетовые трели, превосходно звучащие. В пятом каноне не очень нравится скрипичная партия. Специфика открытых струн надоела. Может быть, рикошет? Удачен эпизод с *col legno*».

После прослушивания мюзикла «Сказка о царе Горохе и веселом скоморохе»: «Очень живая музыка, точное попадание — в десятку. И все-таки два замечания скажу — не для того, чтобы здесь что-то переделывать, а на будущее. Там, где у Вас вокальная музыка, — хорошо, и *tutti* тоже бывает необходимо. А вот где инструментальная — маловато соло, не то чтобы была грузновата фактура, но просто хочется чистого сольного звучания. И второе — много среднего регистра (очень хорошо поэтому высокое вступление с колокольчиками и аккордом контрабаса, флейты и кларнета). А ведь какие замечательные верха, скажем, у рояля — настоящего "Стейнвея", третья, четвертая октавы. Или труба внизу — в "Ледовом побоище", помните?..»

Об акустическом балансе и прозрачности партитуры

Опять же после прослушивания мюзикла я жалуюсь на плохое качество записи, играю фортепианную партию, не прослушиваемую в одном из фрагментов. «И понятно почему. Конечно, можно было лучше расставить микрофоны, но все равно — много. Рояльные басы октавами ни к чему, достаточно было бы лишь правой руки. Октавные басы сразу дают привычную обертоновую шкалу, вызывают слишком уж знакомые ассоциации. Не сочтите за нескромность, но приведу пример из моего опыта. Когда я писал музыку к "Бане" С.И. Юткевича, я использовал только три звучания: контрабас, экводин и метроном. Оказалось, вполне достаточно».

Позже (после аспирантуры) показываю Родиону Константиновичу Виолончельный концерт. «А зачем Вы удваиваете валторны — здесь же *ff*, и каждая из них будет хорошо слышна; не верьте традиционной арифметике 2 Corni = 1 Tromba».

О драматургии и форме целого

Способность почти мгновенно оценивать рукопись партитуры у Родиона Константиновича была уникальная. Диагноз выносился моментально — и абсолютно точный. «Покажите, где конкретно у Вас главная кульминация, — где кульминационная зона и где ее пик».

Появляюсь у Щедрина сразу после «Иваново», показываю партитуру симфонической «Фрески». Мы сидели два или три дня над ней. «Вступление чуть длинновато — или надо что-то сменить в оркестровке в репризе. Только колоколов на *"ля — си"* явно недостаточно. Колоколами сейчас никого не удивишь, но не в этом дело. Просто нужно добавить что-то, например, низкий треугольник на *"ля"*, коровий колокольчик на *"си"*. Деревянные и струнные вариации хороши [первый раздел "Фрески" — пассакалия. — *Б. Г.*], но плоха кульминация. Надо же, чтобы Вы к чему-то пришли, а Вы подводите — и почти ничего нет. Такие вещи, как у Вас в кульминации, делать легко, но это — мнимая кульминация. Надо еще 10–12 тактов, где будет *самое главное*. Перед этим подключите к струнным и духовые — вот тогда будет то, что надо. А пока у Вас не смысловая кульминация, а кульминация "с позиции силы" [я и правда в первой редакции "Фрески" усиленно вдалбливал там разрастающийся кластер. — *Б. Г.*]. А после этого сразу переходите к быстрому разделу. Такую кульминацию можно употребить потом, а не сейчас. Раз Вы пишете крупную форму, пользуетесь широким мазком (большие разделы деревянных и струнных вариаций), то и кульминация должна соответствовать этому».

Основное требование — сделать форму более компактной и динамичной, устранить эпические остановки. Чаще использовать прием наложения, тогда не так заметны будут грани, то есть начало нового построения «наступает на хвост» концу предыдущего: «Чтобы не дать переводить дух слушателю». Быстро и точно обнаруживает установившуюся периодичность центрального струнного раздела и предлагает устранение ее элементарным путем — превратив в нескольких местах два такта на $^{2}/_{2}$ в один на $^{3}/_{2}$. В начале быстрого раздела есть эпизод медных, который ему очень понравился: «Есть в нем что-то языческое, и по сути он на своем месте».

О темпе композиторского процесса

Рассказываю о вынужденной спешке в работе над мюзиклом и трудностях из-за необходимости писать быстро. «Знакомая вещь, неизбежная. Но Вы знаете — так и проверяются композиторские навыки. Когда я был помоложе, лет 8–9 назад, я пи-

сал музыку к фильму Ю. Райзмана “Коммунист”. Я только что окончил консерваторию, написал для большого симфонического оркестра, в том числе огромную пассакалию. Все сделал, пришел. Райзману понравилось, записали. Через 4 дня сдача фильма. И вдруг кто-то ему что-то сказал, и он говорит: “Вы знаете, мне Ваша музыка и сейчас нравится, но она слишком пессимистична”. Кстати, я теперь думаю, что, может быть, он был тогда и прав, — зрительный ряд очень трагичный плюс траурная музыка — действительно могло быть “чересчур”, “пере”. И вот я прихожу домой и 4 дня и 4 ночи, не вставая — только для еды, абсолютно без сна — пишу, чертыхаюсь, пишу. Утром кончаю, отдаю в переписку, опять иду на студию, и Райзман говорит: “Лучше, но еще не совсем то”. Тогда я, худой, невыспанный, иду к музыкальному редактору, ныне покойному В.В. Крюкову, и говорю, что я больше не могу, я отказываюсь писать музыку к этому фильму. А Крюков посмотрел на меня и сказал правильные, в общем, слова: “А Вы думаете, быть композитором — это в президиуме на съезде сидеть (а я, правда, в качестве молодого был избран в президиум композиторского съезда)? Нет, дорогой мой, то, что сейчас с Вами происходит, — это и означает быть композитором. Идите домой, пишите — и Вы ко мне не приходили”. И я пошел домой, совершенно уже в голову ничего не лезло, но писал, писал... и написал»[4].

Неоднократно Щедрин ругал меня за медленный темп работы: «Талант композитора проявляется и в скорости письма. Хорошее сочинение (одно) может “вымучить” и посредственный автор, долго высиживая его. Надо научиться работать быстро». И еще на эту же тему: «Вы слишком заботитесь о деталях, погрязаете в них. Надо быть смелее и раскрепощеннее. Вам было бы полезно поставить задачу: написать сонату для любого инструмента с фортепиано в течение суток, пусть в сугубо учебных целях. И пишите, стараясь сразу охватить целое. Больше доверяйте фантазии. Придет в голову сладкая тема в Es-dur — пишите ее, а уж потом обоснуйте и оправдайте ее появление. Решите, что здесь требуется фугато, — сразу записывайте его. Причем весь процесс — без инструмента. А на следующий день все проанализируйте (и проиграйте). Я лично так поступал — у меня где-то в архиве лежит такая соната для контрабаса и фортепиано».

«Сугубо учебные цели» оказались вполне совместимы с настоящим творчеством. Значительно позже я вычитал в какой-то книге сходный простодушный совет Берга, высказанный им в одном из писем к ученику. Суть его сводится к тому, что если исчерпаны возможности развития одного материала, надо не стесняясь вводить новый, а объединится все само собой. Казалось бы, для современной музыки с ее тенденцией все многообразие явлений рассматривать сквозь единую призму такой совет выглядит чудовищной профанацией. На самом же деле, если понять «само собой» осуществляющееся единение как фиксацию разнородностей, пропущенную сквозь авторскую индивидуальность (вынесенную Бергом за скобки и опять-таки «само собой» подразумевающуюся), то в такого рода рекомендации можно увидеть апелляцию к духовному опыту воспринимающего. Чем богаче этот духовный опыт, тем больше ассоциативных связей может дать сопоставление материалов. И тогда «кощунственную» фразу можно интерпретировать как перенос на почву крупной формы римановского постулата «сходное разъединяет, разное объединяет». Сделаем также скидку на сугубо технологический, как бы ремесленно-практический характер приватного указания Берга (или «сугубо учебный» у Щедрина) и будем иметь в виду, что за скобки вынесено при этом и наличие глубинного замысла, дающего основу подобной многоплановости.

Сопоставим сказанное с суждением Богуслава Шеффера: «Все развитие музыки основано на идее все большего ослабления связей, соединяющих отдельные элементы в музыке в единое целое» [6, s. 333]. Спорность, если не ошибочность, данного положения не отрицает реального усложнения, утончения или — с точки зрения восприятия — трудного усвоения, ухватывания материализованных связующих сил в нынешнем искусстве. Объяснение такой ситуации может быть различным, в том числе оно кроется в известной интеллектуализации современного искусства.

Отсюда — понятный ход к монтажности, одному из излюбленных приемов в музыке XX века, в том числе и Щедрина.

С идеей развития целого из единого зерна (мотива, серии, как угодно) не очень соглашается В. Лю-

4 Р.К. Щедрин не раз рассказывал этот поучительный эпизод из своей богатой творческой практики. См. также [5, с. 84]. — *Прим. авт.*

тославский, критикуя фальшивую, как он считает, трактовку традиции Шёнберга: «Многие композиторы уверены, что принцип Шёнберга — выводить все из одной ячейки <...> Когда я сам изучал сочинения прошлого, меня интересовало совсем другое: как композитор использует и развивает отдельные музыкальные мысли; как и в какой пропорции вводятся новые идеи. Например, в первой части Первого концерта для фортепиано с оркестром Брамса можно найти двадцать восемь независимых музыкальных идей, вовсе не вытекающих друг из друга. Аналитический же принцип выведения всего материала из одного элемента считаю неверным и даже вредным, ибо он дает однобокое представление о сущности музыкального искусства и противоречит законам восприятия. Музыка должна держать слушателя в постоянном напряжении, быть полной неожиданностей...» [1, с. 110].

Не правда ли, любопытные сходства взглядов (даже имея в виду различие исходных поводов)?

* * *

Конечно, мы говорили с Родионом Константиновичем не только о музыке. Социальные аспекты бытия не раз естественным образом возникали при наших встречах. В 1969 году цензура угробила уже упоминавшийся мой телевизионный мюзикл «Сказка о царе Горохе и веселом скоморохе», не выпустив его на экран (на художественном совете говорили добрые слова о качестве сочинения: мюзикл, дескать, на уровне последних программ Аркадия Райкина, но идеологически вреден, несвоевремен и тому подобные знакомые фразы). Щедрин слушает запись и рефлектирует: «Что ж Вы, Боря, разве можно так прямо? Сейчас в Москве гоняются за гораздо более тонкими намеками (самое модное слово — аллюзии), а Вы — к топору Русь зовете! На Таганке поставили спектакль по “Жизни Федора Кузькина” Можаева — и сняли. Тоже готовый был спектакль. Вера Строева снимала на Мосфильме картину “Чернышевский”, сняла $^{2}/_{3}$ материала, в том числе постановочно трудный эпизод пожара в Петербурге, угрохали уйму денег. Я писал музыку. Прекратили съемку, закрыли — без объяснения причин. А все потому, что герой — литератор, которого ссылают (хотя сценарий был написан до истории с Синявским и Даниэлем)».

Мои занятия у Щедрина совпали с его уходом из Московской консерватории. Я не хотел переходить к другому педагогу. Спасибо тогдашнему ректору Горьковской консерватории Григорию Савельевичу Домбаеву[5]. Он поддержал мое желание, и я перевелся в ассистентуру-стажировку Горьковской консерватории — вместе с моим руководителем. Все осталось по-прежнему: мои визиты в Москву и встречи дома у Родиона Константиновича.

На мой выпускной аспирантский концерт в 1972 году Щедрин приехал в Горький (в программу, помимо прочего, входил Концерт для фортепиано с оркестром, в котором партию солиста пришлось играть мне, — я дико трусил, но Родион Константинович настоял).

Конечно, мы встречались и после аспирантуры, увы — редко (я не хотел отнимать время, хотя Родион Константинович всегда находил его для меня — смотрел партитуры, выслушивал планы и идеи, поддерживал). Воспоминания о встречах с Щедриным навсегда останутся в памяти как одни из самых ярких в моей жизни.

5 Как вспоминала Т.Н. Левая, «я сама училась в [Нижегородской] консерватории у Даниэля Владимировича Житомирского, он тоже работал у нас наездами из Москвы. Один-два раза в месяц где-то. Сначала в Баку работал, а потом перебрался ближе к Москве — в Горький. И не только он: в самом начале 1950-х наездами работали и Гинзбург, и Флиер — столичная профессура высочайшего класса. У нас тогда был ректор Григорий Савельевич Домбаев, который такие приезды поощрял и активно приглашал к нам столичных специалистов. Конечно, это очень влияло на общий уровень вуза» [4]. — *Прим авт.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М.: Тантра, 1995.
2. **Кривицкая Е.Д.** Нотная библиотека Р.К. Щедрина в фондах Научно-музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2023, № 2 (69). С. 8–16.
3. Музыка как способ жизни. Борис Гецелев: воспоминания, исследования, документальные материалы. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2025. – 398 с.

4. Тамара Левая: «Начало моего пути совпадает с преодолением советских догм» / Беседа с А. Верин-Галицкой. URL: https://timetohear.ru/project (дата обращения 01.09.2025)
5. **Щедрин Р.К.** Автобиографические записи. — М.: АСТ: АСТ Москва: Новости, 2008. — 288 с.
6. **Schäffer B.** Muzyka XX wieku, twórcy i problemy. — Kraków, 1975. — 397 s.

REFERENCES

1. Besedy Iriny Nikol'skoj s Vitol'dom Lyutoslavskim [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutosławski]. Stat'i. Vospominaniya, Moscow: Tantra, 1995. (In Russ.)
2. **Krivitskaya Ye**. Notnaya biblioteka R.K. Shchedrina v fondakh Nauchno-muzykal'noy biblioteki imeni S.I. Taneyeva [The Sheet Music Library of R.K. Shchedrin in the Collections of the S.I. Taneyev Scientific Music Library], Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual Problems of Higher Music Education], no. 2 (69), 2023, pp. 8–16. (In Russ.)
3. Muzyka kak sposob zhizni. Boris Getselev: vospominaniya, issledovaniya, dokumental'nye materialy [Music as a way of life. Boris Getselev: Memoirs, Research, Documentary Materials], Moscow: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesiinykh, 2025. (In Russ.)
4. Tamara Levaya: «Nachalo moego puti sovpadaet s preodoleniem sovetskikh dogm» [«My path began as I overcame Soviet dogmas»]. Beseda s A. Verin-Galiczkoj, https://timetohear.ru/project (accessed 1 September 2025). (In Russ.)
5. **Shchedrin R.K**. Avtobiograficheskiye zapisi [Autobiographical notes], Moscow: ACT: ACT Moskva: Novosti, 2008. (In Russ.)
6. **Schäffer B.** Muzyka XX wieku, twórcy i problemy, Kraków, 1975.

ГЕЦЕЛЕВА ЕКАТЕРИНА БОРИСОВНА
Московский концертный зал «Зарядье» (г. Москва)
кандидат искусствоведения
начальник отдела музыкальных инструментов
e-mail: lukjanenko@list.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-5042-5475

GETSELEVA EKATERINA B.
Zaryadye Concert Hall (Moscow)
Candidate of Art Criticism
Head of the Musical Instruments Department
e-mail: lukjanenko@list.ru