

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.36871/hon.202302043

## ОТ ОПЕР И КОНЦЕРТОВ К «ПОСЛОВИЦАМ» И «ФРАГМЕНТАМ»: ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА В XXI ВЕКЕ

*Ольга Владимировна Синельникова*

Кемеровский государственный институт культуры,  
650056, Российская Федерация, Кемерово, улица Ворошилова, 17

sinel1@narod.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X

Статья посвящена жанровым экспериментам Родиона Щедрина в творчестве последних двух десятилетий. За это время композитором создано большое количество произведений, охватывающих множество типовых жанров, микстовых композиций и новых, по сути, авторских музыкальных жанров. Среди них оперы (4), концерты (5), концертная симфония, фортепианные циклы (4), вокальный цикл, сонатина, вариации, множество программных оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, хоровые миниатюры и циклы. При этом ни одна из названных областей творчества не выглядит традиционной в каталоге опусов Щедрина последних десятилетий. В статье рассматриваются авторские варианты жанра концерта, интересные разновидности оперных жанров в видении композитора, необычная трактовка жанра вокального цикла и мессы, омузыкаливание русской народной пословицы, а также жанровые модуляции; акцентируются оригинальные разновидности симфонической программной музыки, такие как симфонический или драматический фрагмент, симфонические этюды, симфоническая фреска. В ходе исследования инноваций Щедрина в жанровой сфере анализируются созданные им жанры или жанровые разновидности, ранее не фигурирующие в творчестве композиторов. Таковы жанры музыкального жития (хоровая опера «Боярыня Морозова»), музыкального прочтения («Приключения обезьяны»), музыкальной пословицы (хоровой цикл «Пословицы»). В результате исследования делаются выводы, что мобильную систему жанров Щедрина можно рассматривать только с точки зрения подвижного взаимодействия пересекающихся жанровых знаков.

*Ключевые слова:* Родион Щедрин, музыкальный жанр, система жанров, традиции и новаторство, авторский стиль

**Для цитирования:** Синельникова О. В. От опер и концертов к «пословицам» и «фрагментам»: жанровые эксперименты Родиона Щедрина в XXI веке // *Художественное образование и наука.* 2023. № 2 (35). С. 43–51. <https://doi.org/10.36871/hon.202302043>

Original article

FROM OPERAS AND CONCERTS TO "PROVERBS" AND "FRAGMENTS":  
RODION SHCHEDRIN'S GENRE EXPERIMENTS IN THE XXI<sup>ST</sup> CENTURY*Olga V. Sinelnikova*Kemerovo State Institute of Culture  
17 ul. Voroshilova, Kemerovo, 650003, Russian Federation

sinel1@narod.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X

The article is devoted to Rodion Shchedrin's genre experiments in the last two decades. During this time, the composer has created a large number of works covering many typical genres, mixed compositions and new, original musical genres. Among them are operas (4), concerts (5), a concert symphony, piano cycles (4), a vocal cycle, a sonatina, variations, numerous program orchestral and chamber-instrumental compositions, choral miniatures and cycles. At the same time, none of these areas of creativity looks traditional in the catalog of Shchedrin's opuses of recent decades. The article examines the author's versions of the concert genre, interesting varieties of opera genres from the composer's viewpoint, unusual interpretation of the vocal cycle genre and mass, musical interpretation of the Russian folk proverbs, as well as genre modulations; it emphasizes original varieties of symphonic program music, such as a symphonic or dramatic fragment, symphonic etudes, symphonic fresco. In exploring Shchedrin's innovations in the genre sphere, the author analyzes genres or genre varieties that were created by him and have not previously appeared in the works of composers. These are the genres of musical hagiography (choral opera "Boyarynya Morozova"), musical reading ("Adventures of a Monkey"), musical proverb (choral cycle "Proverbs"). As a result of the study, it is concluded that Shchedrin's mobile genre system can only be considered in terms of the mobile interaction of intersecting genre signs.

*Keywords:* Rodion Shchedrin, musical genre, genre system, traditions and innovation, author's style

**For citation:** Sinelnikova O. V. From Operas and Concerts to "Proverbs" and "Fragments": Rodion Shchedrin's Genre Experiments in the XXI<sup>st</sup> century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 2 (35). P. 43–51. <https://doi.org/10.36871/hon.202302043> (In Russian)

Родион Константинович Щедрин — один из немногих современных композиторов, который способен говорить новым языком, сохраняя бережное отношение к музыкальным традициям. Он обладает редкостным даром соединять остросовременный язык и технику композиции с опорой на традиционные основы русской музыкальной культуры, что позволило ему легко вписаться в мировое музыкальное пространство и в то же время остаться самобытным художником с ярко выраженными национальными признаками стиля.

Жанровая панорама творчества Щедрина весьма широка. В этой области у композитора, как известно, свои приоритеты, выраженные в особой любви к музыкально-театральным жанрам (семь опер и пять балетов), жанру концерта (всего 20 концертов для разных составов), хоровой и программной инструментальной музыке. Работа в на-

званных жанрах проходит с самого начала творческого пути и по настоящее время.

Щедрин уже вошел в историю музыки как новатор в области музыкальных жанров. Это случилось еще в 1950–1960-е годы, когда немыслимый в академической среде жанр деревенской частушки зазвучал в концерте и в опере, когда была написана симфония из 25 прелюдий, когда в основу жанра кантаты был иронично положен текст инструкции для отдыхающих в пансионате. С этих ранних сочинений за Щедриным закрепились слава первооткрывателя, мастера сюрпризов и неожиданных эффектов. А далее появились джаз в жанре концерта (Второй фортепианный), параллельное действие в опере («Мертвые души»), поэт в качестве солиста с хором и оркестром («Поэтория»), мюзикл на русский сюжет, но на японском языке («Нина и 12 месяцев»), «рекламные ролики» в опере («Лолита»), кантата на текст

речи, произнесенной Иегуди Менухиным при вручении ему докторской степени («Моление»), наконец, пространственные эффекты и пение оркестрантов в инструментальной музыке («Геометрия звука», «Стихира на 1000-летие Крещения Руси», «Старинная музыка русских провинциальных цирков»). Вот лишь малая часть оригинальных находок композитора.

Неординарность решений, жанровая мобильность проявляются также в стремлении композитора к «переводу» сочинений из одного ряда в другой: почти все сценические произведения имеют концертные версии в виде сюит или пьес для симфонического, камерного оркестров: «Анна Каренина» — «Романтическая музыка», «Дама с собачкой» — «Музыка для струнных, гобоев, валторн и челесты», две сюиты из оперы «Не только любовь», две сюиты из балета «Конек-Горбунок», сюита из балета «Чайка». В начале XXI века эта тенденция продолжается, но с прибавлением иных жанровых форматов: фрагменты оперы «Лолита» отразились в «Лолите-серенаде», мотивы «Очарованного странника» в Симфоническом диптихе, а музыкальный материал «Боярыня Морозовой» — в хоровой композиции «Царская кравчая». В такой работе очевидно желание композитора писать для исполнителей и слушателей. Кроме того, Щедрин сделал блестящую, технически сложную транскрипцию для фортепиано «Озорных частушек», которую не менее блестяще исполняет Екатерина Мечетина.

Намеченной линии Щедрин не изменяет и в настоящее время. Композитор переосмысливает известные жанры, создает необычные жанровые миксты, изобретает новые. Ни одна область творчества не выглядит традиционной в каталоге опусов Щедрина последних десятилетий. Каждая новая опера — это иной жанровый поворот: опера для концертного зала («Очарованный странник», 2002), хоровая опера («Боярыня Морозова», 2006), опера-феерия («Рождественская сказка», 2015).

Жанровому стилю одного только щедринского «Левши» (2013) можно посвящать специальные исследования. Здесь наблюдается замысловатое переплетение жанрово-стилевых компонентов, начиная с прозы Лескова, которая стимулировала синтетическую жанровую основу оперы. По словам самого композитора, в ней есть гротеск и буффонада, ярмарочный балаганный миф и эпическое

сказание, библейская притча о праведнике и роман-путешествие. Но и при такой сложной комплектации жанровый микст в опере не остается неизменным. Композитор направляет драматургию оперы к жанровой модуляции в финале, выводя его в зону высокой трагедии и барочных пассионов, подтверждая этот драматургический ход микроцитатой из заключительного хора баховских «Страстей по Матфею».

Необычное жанровое истолкование дает Щедрин и опере «Боярыня Морозова». Помимо того, что опера совмещает в себе черты кантаты и сценического действия, в ней весьма отчетливо обозначаются канонические свойства жанра музыкального жития. Ведь хоровую оперу на собственное либретто Щедрин сочинил, взяв за основу тексты знаменитых хроник литературы XVII века, таких как «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой, сестры ее княгини Урусовой и Марьи Даниловой», а также «Письма протопопа Аввакума к боярыне Феодосии Морозовой». Но дело не только в нарративных источниках. Либретто, композиция, драматургия, тематизм — все параметры музыкального целого принимают участие в частичной реставрации житийного канона и перенесению его в область концертной музыки<sup>1</sup>.

Усиление трагедийной линии, обращение к драматическим страницам, образам русской истории и литературы в позднем творчестве Щедрина отражается на выборе жанров, их стилевом и композиционно-драматургическом решении. В начале XXI столетия у Щедрина появляется вокальный цикл — жанр, к которому он ранее не обращался. В цикле «Век мой, зверь мой» (2003) композитор демонстрирует оригинальный подход к сочетанию слова и музыки благодаря ряду новшеств, которые в итоге преобразовали традиционный жанр вокального цикла. Во-первых, в качестве литературной основы, помимо стихов Мандельштама, композитор использует прозу — фрагменты дневников Анны Ахматовой, где она вспоминает о драматических моментах жизни поэта — об его аресте, ссылке, гибели. Во-вторых, композитор так выбирает стихи и выстраивает их последовательность, что трагически-кричащая история жизни

<sup>1</sup> Детальный анализ хоровой оперы «Боярыня Морозова» см. в монографии автора настоящей статьи «Родина Щедрина: константы и метаморфозы стиля» [см.6].

и творчества Мандельштама предстает в ее кульминационный момент. В-третьих, в качестве текстовой основы частей цикла берется не полный текст стихов Мандельштама, а только ключевые в смысловом и эмоциональном отношении строки и короткие предложения из воспоминаний Ахматовой. В итоге, камерно-вокальный цикл наделяется чертами камерной оперы, которую играют два героя: Тенор — Осип Мандельштам и Рассказчица — Анна Ахматова. Фрагменты ее дневников чередуются со стихами поэта. В партии рояля выражается отношение самого композитора к происходящим событиям. Трагическое содержание, острый накал эмоций этой, по словам В. Ашкенази, «страшной черно-белой музыки» ломают каноны жанра. Столь же необычна композиция цикла, которая складывается из 13 частей, идущих без перерывов (*attacca*)<sup>2</sup>.

Каждое новое симфоническое, концертное, камерно-инструментальное и хоровое произведение Щедрина — это всегда сюрприз для слушателей.

Особенно разнообразно в последние десятилетия Щедрин интерпретирует и обновляет жанр концерта и концертность как принцип. Изучение концертного жанра в творчестве Щедрина дает полное представление о масштабе таланта композитора в разных его аспектах и показывает эволюцию его творчества [см.5]. Вехи последнего десятилетия — Шестой фортепианный «*Concerto lontano*» (2003), Гобойный (2009) и два двойных концерта — «*Concerto parlando*» для скрипки и трубы со струнным оркестром (2004) и «Романтическое приношение» для фортепиано и виолончели с оркестром (2010).

В контексте эволюции авторского стиля Щедрина эту группу концертов можно считать этапом синтеза различных линий предыдущих периодов творчества: неофолкlorной, авангардной, полистилистической, неоклассической и неоромантической. Только все названные тенденции поданы не столь броско (как, например, в «Озорных частушках», «Музыке для города Кетена», «Цирках», Скрипичном концерте или «Тетради для юношества»), а более опосредованно, на пианиссимо, как отзвуки прошлых лет и результаты творческого опыта.

Кроме того, их объединяет виртуозно-игровая стихия и очень высокий технический уровень владения инструментом, предлагаемый исполнителю, причем с определенной адресностью, в расчете на техническую оснащенность конкретного инструменталиста (Екатерины Мечетиной, Алексея Огринчука, Марты Аргерих, Миши Майского, Филиппа Граффена). Концертный стиль Щедрина нового столетия характеризует повышенное виртуозное начало с предпочтением мелкой фигурационной техники и детализированной фактуры, с тяготением к тонкой нюансировке и чуткостью к артикуляции вообще. Качество звука солиста и оркестра выверяется в этих концертах с особой тщательностью. Существенно обогащается и оркестровый фонизм.

Семантику концертов, созданных в начале XXI столетия, определяет обостренный принцип диалога на различных уровнях композиции. Кроме того, все четыре концерта предстают как некие отзвуки неоромантизма благодаря преломлению двух авторских моделей Щедрина: первая — реализуется в лаконичных рекомендациях играть «*from afar*», «эхо» или «*di lontano*» (они в изобилии встречаются во всех партитурах), вторая — связана с артикуляцией, точнее — с пометкой «*parlando*». Эти модели становятся смысловыми константами позднего стиля Щедрина и реализацией ретроспективной тенденции. Каждый из четырех концертов в наибольшей степени реализует одну из них, что заложено и в программных подзаголовках. Шестой фортепианный концерт «*Concerto lontano*» раскрывает идею «*from afar*», Концерт для скрипки и трубы «*Concerto parlando*» распространяет на все уровни композиции принцип «*parlando*», во втором двойном концерте для фортепиано и виолончели («Романтическое приношение») отражаются неоромантические тенденции 1990-х, наконец, в Гобойном концерте в большей степени реализуется диалогическая концепция жанра (может быть, это диалог прошлого и настоящего). Интересно, что модель «*parlando*» связана не только с желанием сделать подарок исполнителю в виде интересных технических и артикуляционных сложностей, испытать солиста на прочность. «*Parlando*» тянет за собой целый шлейф смыслов, связанный с бесконечной философской категорией диалога. Ведь современная жизнь со своей информативной и событийной избыточностью подчас препят-

<sup>2</sup> Более подробно об этом в статье автора настоящего текста «Слово и музыка в вокальном цикле Родиона Щедрина на стихи Осипа Мандельштама «Век мой, зверь мой»» [см. 7].



ствуется простому человеческому общению, которое часто подменяется пребыванием в социальных сетях.

При этом каждый из упомянутых опусов — это новое «слово» композитора в жанре концерта. В жанровое поле концертности у Щедрина входят новые солирующие инструменты, новые их сочетания, да и вообще новый тип солиста. Самой необычной разновидностью концертного жанра стал совсем недавно написанный опус под названием «Приключения обезьяны», где на первый план выходит столь присущее Щедрину чувство юмора. Здесь в сопровождении струнного оркестра играют целых семь солистов: труба, валторна, флейта, арфа, два исполнителя на ударных и рассказчик. Партитуру Щедрин сопроводил подписью «в память Майи Плисецкой, так любившей этот рассказ», а мировая премьера в Мариинском театре 24 ноября 2020 года была посвящена 95-летию со дня рождения любимой супруги. Хотя, как известно, Щедрин уже использовал в качестве солистов поэта в «Поэтории» и рассказчицу в вокальном цикле, здесь все представлено совершенно иначе.

В основе концерта любимый Майей Михайловной рассказ Зоценко, который Щедрин воплотил в причудливой композиции полижанровой природы. Сам автор определяет ее двойственно: как «Музыкальное прочтение одноименного рассказа Зоценко» и как «Концерт для...» с названием солирующих инструментов. К слову говоря, перечисляются не все инструменты, поскольку периодически выступают и другие солирующие партии: например, лейттема Алешки представлена художественным свистом под аккомпанемент струнных (см. № 7 «Алеша идет в школу»). Композиция «Обезьяны», однако, не в полной мере отвечает закономерностям жанра концерта, ибо разделена автором на 15 эпизодов, соответствующих разным фрагментам рассказа, тем самым тяготея к сюите, напоминающей симфоническую сказку Прокофьева «Петя и волк», где главный герой тоже мальчик. К таким ассоциациям подталкивает оркестр Щедрина — виртуозно взаимодействуя с солистами, он подчас становится ведущим в остроумной музыкальной иллюстрации рассказа. Однако в жанровую оправу сюиты не совсем вписывается рефренность, периодически изображающая бегство обезьяны, и репризные арки, что более соответствует многочастности контрастно-составной формы.

Щедрин демонстрирует в партитуре целый набор нешаблонных приемов, где оркестру приходится и «говорить», и лаять, и хлопать, и вздыхать, и храпеть. Изобразительная функция оркестра выявляется в детальных примечаниях Щедрина, рассыпанных в партитуре: «подражая звуку приближающегося самолета», «звук воздушной тревоги», «женщины струнной группы тяжело вслух дышат, подражая дыханию от быстрого бега *ad lib!*», «говорить вполголоса, подражая шуму покупателей в магазине (все струнные)», «милицейский свисток». К этим звукоизобразительным эффектам прибавляется еще и огромное многообразие способов звукоизвлечения у инструменталистов. Столь нетипичная трактовка ролей оркестровых музыкантов, однако, не превращает действие в инструментальный театр. Смешивая традиционные жанры и обогащая их чертами музыкально-литературной композиции, Щедрин создает оригинальный авторский жанр музыкального прочтения. Есть в произведении и обобщение через жанр (Алеша — марш, бабушка — вальс, мартышка — танцевальность и моторика), и пародии на жанр: к примеру, «хромой» марш Гаврилыча или «обманная колыбельная» бабушки в виде краткой темы, раздробленной паузами у флейты (фруллато) и арфы (флажолеты), сопровождаемой покачиванием глиссандо низких струнных на одной квартовой попевке и храпом скрипачей и альтистов.

Рассказ Зоценко, где Щедрин сделал лишь небольшую купюру, идеально подошел для сюжета такой «мини-оперы», где заложена классическая театральная драматургия с завязкой, двумя кульминациями, развязкой и эпилогом. Сценическую рельефность придает ей контрастное чередование «массовых» и «камерных» сцен, а также «арочные» конструкции (к примеру, сцены с шофером). За «детским» сюжетом рассказа, однако, скрывается социальная проблематика. Мартышка оказывается значительно свободнее людей, а многие привычные социальные нормы, регулирующие жизнь в советском государстве, увиденные через призму детскости, становятся нелепыми. Не случайно обезьяна приходит к выводу, что в клетке зоопарка жить лучше, чем на воле. За такую сатиру на устав советского общества Зоценко, как известно, долго травили, называя рассказ «пошлым пасквилом» и «глумлением над советским

бытом», потом исключили из Союза писателей, лишили продовольственных карточек, перестали издавать и вообще упоминать его имя. Тонкая ирония и блестящий литературный язык Зощенко были по душе Плисецкой и Щедрину, чьи родные подвергались репрессиям. Очевидны и переклички с настоящим временем, когда наша жизнь стала зависеть от эпидемий и системы многочисленных запретов.

Способность Щедрина свободно владеть различными жанровыми сферами не перестает нас удивлять. Если стихия концертности и типологические признаки концерта оказываются в его творчестве весьма стойкими на протяжении многих лет, то симфонические опусы, созданные в XXI веке (собственно, как и сочинения 1980–90-х) жанрово мобильны настолько, что в каждой композиции наряду с созданием нотного текста создается и новый жанр. И это только по заявленным определениям автора. Погружение в музыку дает более богатую картину с жанровыми микстами, трансформациями и модуляциями. Традиционными в понимании жанра остаются лишь Санкт-Петербургская увертюра «Виват!» и Третья симфония «Лица русских сказок» *Symphonie concertante*. Да и то «чистота» жанра в ней не наблюдается — это концертная симфония, как следует из подзаголовка.

Все остальные произведения наделены чертами нетиповых жанров: прелюдия — «Прелюдия к исполнению 9-й симфонии Бетховена в первый день XXI века в Нюрнберге», симфонический диптих, симфонические этюды — «Диалоги с Шостаковичем», симфоническая фреска — «Литовская сага», симфонический фрагмент или фрагменты — «Гейлигенштадское завещание» и «Лолита-серенада», драматический фрагмент — «Москва – Петушки». При этом Щедрин не оставляет ни одно сочинение без жанрового определения, подобно тому, как он делал в 1980-е и 1990-е годы, ограничиваясь программным названием («Автопортрет», «Российские фотографии», «Величание» и др.) и предоставляя возможность слушателю поразмышлять над замыслом. Точность фиксации жанра для Щедрина сейчас становится необходимой, ибо может явиться ключом для понимания идеи произведения.

Сославшись на слова Е. В. Назайкинского, можно заключить, что в музыке Щедрина 2000-х «имя, как бы предшествующее жанру.., выступает в качестве

тематического задания, определяющего некоторые свойства создаваемых творений — свойства столь устойчивые.., что тем самым создается основа специфического жанрового канона» [3, 111]. Так, в «Диалогах с Шостаковичем» автор позиционирует желание не только цитировать и транскрибировать, как раньше, музыку своих предшественников, но и вступать в интертекстуальный диалог с другим композитором, лишь воспроизводя отдельные детали стиля, как бы осмысливая его творчество с позиций современности. В данном ракурсе закономерно присутствие двух монограмм: *DSCH*, с которой начинается произведение, и *SHCHED*, которой оно завершается, подобно подписи автора.

В двух Приношениях Бетховену Щедрину важно подчеркнуть почтение к великому предшественнику, который для своего времени был выдающимся новатором. Удивительно, но законы обозначенного жанра в первом из двух опусов (Прелюдии...) полностью сохранены: она действительно звучит как преамбула, вступление, в котором только намечены основные образные сферы, предполагающие развитие, но уже в других композиционных единицах, а в данном случае — в музыке другого композитора. Ведь по замыслу заказчиков из Нюрнберга, Щедрин должен был написать оркестровую Прелюдию к Девятой симфонии Бетховена, которая прозвучит с ней в одном концерте. Щедрин так и сделал, хотя сначала шутил, что идея показалась ему вздорной, но логичной, ведь он родился в один день с Бетховеном. А если серьезно, то бетховенского здесь много: это и оркестр, всего лишь чуть-чуть приправленный дополнительными ударными, это и черты оркестрового стиля с тембровыми намеками, и легкие гармонические акценты, и гимнический жанровый прообраз темы среднего раздела, напоминающий «Оду к радости» с ее вариационным развитием.

«Гейлигенштадское завещание Бетховена» — редкий в истории музыки образец, который создан под впечатлением эпистолярного творчества — письма, написанного Бетховеном в один из самых переломных и кризисных моментов его жизни. Жанр письма Щедрин определил как «симфонический фрагмент». Однако данное определение нельзя считать совсем новым. Жанр симфонического фрагмента или просто фрагмента был придуман задолго до обра-

щения к нему Щедрина, только он редко используется композиторами.

Обратившись к истории музыки, находим примеры этого жанра в первой половине XX века у А. Онеггера, И. Вышнеградского и М. Гнесина. В то же время само понятие «фрагмент» удивительно точно соответствует природе музыкального мышления Щедрина. Монтажность, «кадровость», мозаичность, фрагментарность композиционно-драматургического параметра — это доминантный признак авторского стиля Щедрина на протяжении всего творческого пути. Смысл такого рода драматургии в свободном наизывании звуковых событий, в постоянной постановке вопросов, а не в поиске ответов на них. При этом внутреннее решение композиции «Гейлигенштадского завещания» не фрагментарно, а соответствует конфликтной бетховенской драматической концепции «от мрака — к свету».

В 2014 году у Щедрина появляется еще один драматический фрагмент для оркестра «Москва – Петушки», мировая премьера которого на фестивале в швейцарском Вербье оказалась не особенно замеченной. Потом он был сыгран Российским национальным оркестром под руководством М. Плетнева. «Название сочинению дала культовая книга российского писателя Венедикта Ерофеева, опубликованная в годы перестройки, хотя моя партитура ни в коем разе не иллюстрация к ней», — говорил Щедрин в одном из интервью [2]. Напряженная, трагически безысходная музыка «Фрагмента...» с тишайшей и скорбной кодой, где струнные играют *quasi Campana from afar*, флейта — *eco*, а засурдиненные трубы — *di lontano*, воспроизводит не только образы источника литературной программы, но и напоминает «звучание» тревожной атмосферы того времени — 1990-х.

Камерно-инструментальные сочинения Щедрина этого периода выглядят более традиционно с точки зрения внешней демонстрации жанра — фортепианные циклы, инструментальные миниатюры, сонатина, вариации, этюд. Здесь можно обнаружить скорей множество внутренних экспериментов с музыкальными формами, музыкальным языком, с инструментальными составами. Так, большим сюрпризом в этой области творчества Щедрина явилась «Баллада Гамлета» для 1000 виолончелей. Текст партитуры произведения написан для квартета виолончелистов, но результат его реализации

в 2005 году М. Ростроповичем на Международном конгрессе виолончелистов в Японии оказался совсем не камерным, а поистине грандиозным — 1067 исполнителей, съехавшихся со всего мира.

Огромный корпус хоровых сочинений Щедрина начала XXI века, половина из которых создана за последние четыре года — преимущественно миниатюры или минициклы из двух-трех частей (Диптих на стихи Вознесенского, «Хлебников-триптих», «Два последних хора»), включая одночастную «Мессу поминовения» памяти Майи Плисецкой, написанную совсем не по канону. Семантика произведения восходит к жанру мессы и сакральной логике развития (от драматизма к просветлению), но ей не соответствует ни текст, состоящий всего из двух строк, ни структура. В основе «Мессы...» Щедрина лингвистически измененная строка из 20 главы Книги Пророка Иеримии, написанная на могиле Гоголя «Горьким словом моим посмею(т)ся», где Пророк говорит о тех скорбях, которые он претерпевает за то, что возвещает волю Божию. Вторая строка взята из 22 главы «Апокалипсиса», слова которой похожи на облегченный вздох измученной души, на радостное восклицание, на призывную мольбу: «Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр. 22:20). На второй строке построена молитвенная часть хора, а в коде добавляется собственная фраза «Светлая память!»

Есть среди последних хоров *a cappella* Щедрина пятичастный цикл «Пословицы», где новаторство композитора в жанровой сфере переходит на новый уровень — изобретательский. Он, по сути, вводит в область академической музыки новый жанр музыкальной пословицы, подобно тому, как ранее аналогичный ход был сделан с частушкой. Ведь Щедрин — первый русский композитор, который сумел мастерски омузыкалить афористичный жанр пословицы, жанр устного народного творчества. В истории музыки таких попыток не наблюдалось. Но Щедрин никогда не боялся экспериментов со словом — вспомним его опыт создания музыкальных произведений на весьма необычные тексты в «Бюрократиаде», в кантате «Ленин в сердце народном», в романсе «Таня-Катя» и вокальном цикле «Век мой, зверь мой». Во всех примерах используется весьма лаконичный текст.

Вызывая в памяти яркую неофольклорную страницу раннего творчества Щедрина, хоровой цикл «Пословицы», однако, цитат на-

родных песен и прямой стилизации не содержит — музыкальный язык авторский и современный с опорой на свободную атональность. При этом неназойливая, но очевидная связь с музыкальным фольклором слышна в каждом из пяти хоров цикла, включая жанровые ассоциации. Так, мелодика запева «Богу не грешен — царю не виноват» близка протяжной лирической песне, хоровая миниатюра на пословицу «Без ума человеку сума» восходит к любимой Щедриным частушке, а развернутый финал «Быль добру молодцу не в укор» напоминает мужские казачьи песни.

Несмотря на то что все хоровые миниатюры не задумывались сразу как опус именно из пяти номеров (не исключено, что Щедрин еще прибавит к нему какие-то «Пословицы»), они легко выстроились в цикл, обретая функции частей. Первый и последний хоры («Сладок будешь — расклюют, горек будешь — расплюют» и «Быль добру молодцу не в укор») выполняют функции вступления и финала. Начальную и заключительную опоры циклу придает смысловое наполнение первой и пятой пословиц. Именно в них выражена морализующая, поучительная функция. Три «Пословицы» цикла в середине его композиции развивают тему добра и зла, греха и раскаяния. Вторая часть «Богу не грешен — царю не виноват» выполняет функцию лирического центра, за которым следуют две активные миниатюры, подобные двум скерцо — «Ворон ворону глаз не выклюет» и «Без ума человеку сума».

Жанровую природу цикла хорошо почувствовал Александр Соловьев, которому посвящены «Пословицы». Руководимый им Камерный хор Московской консерватории представил их в форме хорового театра с движением, перестроениями, миниатюрными сценками, хотя конкретного театрального воплощения композитор не предполагал. Однако скрытая театральность музыки, не созданной для музыкального театра, у Щедрина присутствует всегда, и раскрылась она в процессе интерпретации «Пословиц». Фантазия Щедрина виртуозно извлекает из кратких народных изречений целый комплекс смыслов и развивает из этих лаконичных текстов целые истории, наполняет их театральными и кинематографическими элементами, персонифицирует партии хора и строит остроумные мизансцены.

Подводя итоги, хотелось бы со ссылкой на авторитетных исследователей в области теории жанров резюмировать, что широ-

кое поле жанровых экспериментов Щедрина охватывает всевозможные варианты: от жанровых микстов, от внутреннего обновления, изменяющего статус жанра, до избранных новых жанровых видов и самостоятельных жанров. Накапливающиеся изменения в области трактовки Щедриным какого-либо жанра на определенном этапе обретают новое качество и совершают скачок, в результате чего меняются не только семантические и тектонические жанровые функции, но и функции коммуникативной жанровой ситуации [3, 96–98]. Так, например, в результате модификации жанра концерта в «Приключениях обезьяны» и обогащения его театральными признаками (художественный текст, его произнесение со сцены) в произведении кроме трех членов коммуникативной цепочки (композитор — исполнитель — слушатель) появляется еще четвертое лицо — персонаж главный и другие персонажи, а присутствие рассказчицы выявляет и пятое — автора истории.

Авторские варианты жанров концерта («Приключения обезьяны»), арии («Таня-Катя»), вокального цикла («Век мой, зверь мой»), мессы («Месса поминовения»), жанры музыкального жития, музыкальной пословицы, дуэтов, притчи, симфонического фрагмента и симфонической фрески демонстрируют, говоря словами А. Г. Коробовой, «некое состояние “распредмеченной” жанровости, которое можно определить как особое качество художественной выразительности, сформировавшееся на основе конкретного жанра, но автономизировавшееся в процессе исторического развития и способное функционировать в произведениях и как жанровое, и как “наджанровое” явление» [1, 233–237].

Таким образом, о мобильной жанровой системе Щедрина можно говорить только с точки зрения подвижного взаимодействия пересекающихся жанровых знаков. Жанровая панорама творчества композитора столь же изменчива и непредсказуема, как и формирование его сочинений с внезапными остановками, наплывами, монтажными переклещиваниями и острыми контрастами музыкального материала. Его эксперименты в жанровой области становятся в процессе эволюции творчества все более разнообразными. Щедрина как-то спросили: «Что является для Вас источником вдохновения?». Он ответил: «Все диктуется Господом Богом и небом» [4]. Думается, что и жанровые эксперименты тоже.



## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 233–237.
2. «Москва – Петушки» на фестивале в Вербье // Майя Плисецкая и Родион Щедрин. URL: [https://www.shchedrin.de/rufond/novosti/aktuelles-details-russisch?tx\\_news\\_pi1%5Baction%5D=detail&tx\\_news\\_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=272&cHash=173138a1f5d47f3f57e4836684c7199a](https://www.shchedrin.de/rufond/novosti/aktuelles-details-russisch?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=272&cHash=173138a1f5d47f3f57e4836684c7199a) (дата обращения: 15.12.2022)
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
4. Родион Щедрин: «Жизнь слишком коротка, чтобы играть в бирюльки» // Беседа В. Игнатова. 09.12.2004 в 12:56. URL: <https://www.belcanto.ru/04120901.html> (дата обращения: 15.12.2022)
5. Синельникова О. В. Концертный стиль Родиона Щедрина в начале XXI века // Музыкальная академия. 2013, № 4. С. 1–10.
6. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: монография. Кемерово : Кемеровский гос. университет культуры и искусств, 2012. 312 с.
7. Синельникова О. В. Слово и музыка в вокальном цикле Родиона Щедрина на стихи Осипа Мандельштама «Век мой, зверь мой» // Журнал Сибирского Федерального университета. 2021. № 14 (6). С. 842–861. (Гуманитарные науки)
- the Musical Culture of the Contemporary Times. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12). P. 233–237. (In Russian)
2. "Moscow — Petushki" at the Verbier Festival. *Maiya Plisetskaya i Rodion Shchedrin* [Maya Plisetskaya and Rodion Shchedrin]. (In Russian). Available at: [https://www.shchedrin.de/rufond/novosti/aktuelles-details-russisch?tx\\_news\\_pi1%5Baction%5D=detail&tx\\_news\\_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=272&cHash=173138a1f5d47f3f57e4836684c7199a](https://www.shchedrin.de/rufond/novosti/aktuelles-details-russisch?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=272&cHash=173138a1f5d47f3f57e4836684c7199a) (accessed: 15.12.2022)
3. Nazaikinsky E. V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow, 2003. 248 p. (In Russian)
4. Rodion Shchedrin: "Zhizn' slishkom kortka, chtoby igrat' v biryul'ki" [Rodion Shchedrin: "Life Is Too Short to Play Biryulki". Interview by V. Ignatov. 09.12.2004. 12:56]. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/04120901.html> (accessed: 15.12.2022)
5. Sinel'nikova O. V. Rodion Shchedrin's Concert Style at the beginning of the XXI<sup>st</sup> century. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2013, no. 4. P. 1–10. (In Russian)
6. Sinel'nikova O. V. Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphoses of Style]. Kemerovo, 2012. 312 p. (In Russian)
7. Sinel'nikova O. V. A Word and Music in the Vocal Cycle of Rodion Shchedrin Based on the Osip Mandelstam's Poem "My Age, My Beast". *Zhurnal Sibirskogo Federal'nogo universiteta* [Journal of Siberian Federal University]. 2021, no. 14 (6). P. 842–861. (In Russian)

## REFERENCES

1. Korobova A. G. The Destiny of the Phenomenon and the Concept of "Genre" in

*Информация об авторе:*

**Синельникова О. В.** — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства.

*Information about the author:*

**Sinel'nikova O. V.** — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Music Applied Art.

Статья поступила в редакцию 22 февраля 2023 года; одобрена после рецензирования 20 марта 2023 года; принята к публикации 23 марта 2023 года.

The article was submitted February 22, 2023; approved after reviewing March 20, 2023; accepted for publication March 23, 2023.

