

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1960-1970-е годы – Родион Щедрин

Демченко А. И.

Аннотация. В данной публикации продолжается контекстуальный обзор отечественного музыкального искусства XX века. В этом очерке автор обращается к композиторскому творчеству Родиона Щедрина 1960-1970-х годов. Внимание уделяется изменению стиля и эстетических принципов композитора, которое ярко проявилось в произведениях этих лет, например, в опере «Не только любовь». Направленность творчества Щедрина разнообразна: он обращается и к классической литературе, и к современной поэзии, и к истории XX века. Отмечается романтический характер произведений композитора. Одно из значимых мест в творчестве Щедрина занимают балеты. В эссе подробно рассмотрены такие балеты композитора, как «Кармен-сюита» и «Анна Каренина». Также анализируется балет «Чайка», в котором нашли отражение некоторые особенности созданной Щедриным «Анны Карениной».

EN

Russia of the 20th century through the prism of musical art: the 1960s-1970s – Rodion Shchedrin

A. I. Demchenko

Abstract. This publication continues the contextual overview of 20th-century Russian musical art. In this essay, the author turns to the compositional oeuvre of Rodion Shchedrin in the 1960s and 1970s. Special attention is paid to the evolution of the composer's style and aesthetic principles, which was vividly manifested in his works of this period, such as the opera "Not Love Alone". The thematic scope of Shchedrin's work is remarkably diverse, drawing on classical literature, contemporary poetry, and the history of the 20th century. The romantic character of the composer's works is highlighted. Furthermore, ballets occupy a prominent place in Shchedrin's creative output; the essay examines in detail such ballets as "The Carmen Suite" and "Anna Karenina". It also analyzes the ballet "The Seagull", which reflects certain artistic features developed in Shchedrin's "Anna Karenina".

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

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

Отмеченные моменты носили ярко выраженный романтический характер, который получил также преломления в бурном развороте исключительно интенсивного двигательного динамизма урбанистического толка (с Первой фортепианной сонаты (1962)), в портретировании фигуры интеллектуала со свойственной ему многомерностью внутреннего мира (24 прелюдии и фуги (1970), Полифоническая тетрадь (1972)), а также в чертах романтического артистизма, что находило себя в подчеркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания (в числе образцов – балет «Кармен-сюита» (1967)). Помимо вышеупомянутых «Конька-Горбунка», «Кармен-сюиты» и «Анны Карениной», композитором созданы балеты «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985) – в сумме своей они явились главным достижением мирового балетного театра второй половины XX века, составив подлинную классику данного жанра на том историческом этапе.

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

В целом, творческий почерк Щедрина отличают интонационная свежесть, острота ритма, гармонии и артикуляции, резко подчеркнутые образные контрасты (вплоть до парадоксальности их совмещения), широкое применение новаторски трактованных средств полифонии (в данном отношении он сделал определяющий вклад в сокровищницу второй половины XX века). Ряду его сочинений присуще незаурядное чувство юмора, преломление которого редко встречается в музыкальном искусстве (начало этому было положено в Первом фортепианном концерте и ранних фортепианных пьесах «Тройка», «В подражание Альбенису», «Юмореска»). Блистательное композиторское мастерство Щедрина с наибольшей рельефностью заявило о себе в русле виртуозного концертного стиля, который во всей полноте представлен в 14 инструментальных концертах (шесть фортепианных, а также для скрипки, альта, виолончели, трубы и других инструментов) и в 5 концертах для оркестра («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни»). Будучи крупнейшим мастером оркестрового письма, он не менее настойчиво вёл активный поиск и в расширении возможностей хорового пения *a cappella* (например, из произведений 1981 года – Концертино, «Строфы «Евгения Онегина», «Казнь Пугачёва»). С 1973 по 1989 годы возглавлял Союз композиторов России.

* * *

Родион Щедрин ярко заявил о себе уже во второй половине 1950-х годов, когда из-под его пера вышла целая серия превосходных фортепианных пьес («Тройка», «Юмореска», «В подражание Альбенису», «*Basso ostinato*») и такая крупная работа, как балет «Конёк-Горбунок». Но уже тогда в творчестве композитора зрелище ростки того, что впоследствии широко развернётся в формы усложнённой и драматической образности. Её признаки обострялись по мере приближения к 1960-м годам, получив наиболее масштабное выражение в Первой симфонии и опере «Не только любовь». В этих произведениях по-разному раскрывалась ситуация *перелома времён*. Имеется в виду тот перелом, который происходил в движении от периода середины XX века (то были в основном 1930-1950-е годы) ко второй половине столетия (свой отсчёт в отечественном искусстве она по-настоящему начала в 1960-е годы).

Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок траектории его жизненного пути охватил практически всю протяжённость первого из этих исторических периодов, а сам он в той или иной степени унаследовал социальный и эстетический опыт того времени. Однако внутренне, всем своим существом, он тяготел к следующему художественному этапу (вторая половина XX столетия), где ему и всему его поколению как раз и предстояло проявить себя в полной мере.

После оперы «Не только любовь» композитор окончательно преодолевает всё традиционное, то есть то, что шло от стиля и эстетических установок предыдущего периода. Утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к техникам авангарда второй волны (пик авангардных устремлений приходится на Третий фортепианный концерт (1973)), которые тогда, после длительного перерыва, ещё только входили в обиход отечественного искусства. Но самое главное состояло в том, что коренным образом изменился *интонационный контур* музыки Щедрина. А в отношении её обновляемого «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении* воссоздаваемых человеческих проявлений.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью был ошутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко «настоянных» на частушечной основе, и которая составила отдельный, самый ранний по времени пласт «новой фольклорной волны». Квинтэссенцией данной линии, её кульминацией и завершением стал концерт для оркестра **«Озорные частушки»**. Абсолютная свобода в трактовке фольклорного жанра нацелена здесь на изобретательнейшее остроумие, постоянно переходящее в «занолистое» пересмешничество, которое напоминает о скоморошье-балаганских традициях отечественного искусства и, в частности, выражает себя в подражании игре народных инструментов с её шаржированным преподнесением. Всё это выступает вкупе с необыкновенно ярким живописанием, до терпкости сочным и дерзким в своей красочности, что поддержано феерической виртуозностью оркестровки.

О полной раскрепощённости творческого духа 1960-х годов свидетельствовали и произведения публицистической направленности, где композитор неизменно предлагал совершенно неординарные художественные решения и где лик современного социума каждый раз предстал в тех или иных уникальных ракурсах. В партитурах ораториального плана музыкальная публицистика Щедрина 1960-х была обращена преимущественно к позитивным граням отечественной истории в её прошлом и настоящем.

Настоящее композитор решил увековечить одним из самых ярких знаков того времени, каким он видел творчество своего близкого друга – Андрея Вознесенского. Вот почему **«Поэтория»** (1968) получила, помимо оригинального неологизма в качестве названия, столь же неожиданное авторское обозначение жанра: *Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, хора и оркестра*. Естественно, всю словесную канву данного действия составили отобранные Щедриным стихи Вознесенского. И главный герой здесь – Поэт, его резко выраженная индивидуальность, неповторимое видение мира и даже своеобразие присущего ему декламационного выговора при чтении стихов, о чём композитор писал: *«Я воспринимаю голос поэта, как тончайший музыкальный инструмент. Уникальность его звучания не уступает редким инструментам Страдивари, Гварнери или Амати»* (Демченко, 2022, с. 27). Ключевые моменты взрывчато-экспрессивного повествования обращены к Родине-России, к боли и горечи за неё. И тогда по контрасту с авангардной, сонорно-алеаторной «ультрасовременностью» на передний план выходит истовая «архаика» перезвона колоколов, хоровой псалмодии или знаменного распева, и часто звучит столь ценный композитором народный голос Людмилы Зыкиной (особую проникновенность он обретал в воспроизведении причета *«Мать Володимирская»*).

Прошлое отечественной истории XX века нашло у Щедрина своё отображение в оратории **«Ленин в сердце народном»** (1969). Он самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определённом витке жизни нашей страны исходило из самых искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековой беспросветности и закабалённости. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения. Это произведение стало в музыкальном искусстве самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в его названии.

К названным выше произведениям по заострённости видения социальной ситуации примыкает опера **«Мёртвые души»** (1976). Заострённость эта оказалась подчёркнутой и ввиду той коренной метаморфозы, которую претерпел в те годы образный мир музыки Щедрина: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической обрисовки народного начала к его драматической трактовке. Намеченная в предыдущей опере (*«Не только любовь»*) драматургия расслоения (Варвара и её окружение) приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые, будучи абсолютно чужеродными, практически не пересекаются друг с другом.

Губернское общество (так сказать, «образованный класс») композитор вслед за Гоголем рисует в ракурсе сугубого развенчания, самым широким образом применяя всевозможные градации гротеска. Для характеристики этих персонажей Щедрин использовал средства академической музыки, причём он ставил перед собой цель применить все вокальные формы, выработанные в оперном искусстве. Но композитор как бы выворачивает их наизнанку, и путём подобной деформации (с использованием больших интервальных скачков и приданием всему гипертрофированной характеристичности) как раз и достигается высмеивание, окарикатуривание паноптикума «мёртвых душ».

Народная жизнь, которая у писателя, на первый взгляд, почти не приметна и намечена только отдельными штрихами (один из них: *«Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая песня?...»*), развёрнута композитором в полновесный образный пласт. Более того, ему придано едва ли не определяющее значение – произведение открывается и завершается обобщённой картиной *«Рассеи»*, причём передаётся углублённо-драматизированное ощущение бедственного её состояния. Сумрачно и безнадежно, с щемящей нотой повествуется о «лапотной», горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность *доцивилизованного* существования.

* * *

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

романтического движения второй половины XX века. Говоря об этом, будем исходить из того, что классический романтизм первой половины XIX столетия – только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В её современном контуре композитор более всего акцентировал *интеллектуальное начало*, и ему удалось дать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет – интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобычием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощрённостью жизненных проявлений, что передавалось посредством исключительной остроты интонационного контура.

Всё это превосходно «озвучено», например, в фортепианном цикле «**24 прелюдии и фуги**» (1964–1970), где нестандартности изображённой личности отвечает совершенно неожиданная трактовка полифонии. Щедрин моделирует здесь облик романтической натуры во всей её субъективности, выводя на передний план подчёркнуто индивидуализированное, особенное и даже «эксклюзивное», обнаруживая склонность к эзотерике и рафинированности. Практически ограничивая себя воспроизведением медитативных состояний и фантазийно-игрового начала, композитор придаёт многому флёр остроумия и рационалистической отстранённости. Поэтому тонкая, мастерская отделка звуковой ткани соответствует авторской ремарке *Brillante severo*, что прочитывается как *холодная отшлифованность*.

Всему сказанному соответствует и собственно полифония, в которой формально поддерживаются все параметры контрапунктической оснащённости: обращение и ракоход, проведения темы в увеличении и уменьшении, вплоть до таких усложнений как тройная fuga (*c-moll*) или то, что последняя fuga (*d-moll*) является точным обращением первой (*C-dur*). Однако на поверку оказывается, что традиционные каноны трактуются весьма свободно, освящённые веками формы получают совершенно неожиданное наполнение.

Почти сразу после рассмотренного выше цикла композитор выпустил «**Полифоническую тетрадь**» (1972) – серию из 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад. Целое здесь скреплено посредством того, что последняя пьеса («Полифоническая мозаика») построена на темах предшествующих номеров, и движение этих номеров выдержано в рамках конструктивной схемы: первые двенадцать пьес идут от *la* по хроматизму вниз, а следующие двенадцать возвращаются по хроматизму к исходному *la*.

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

Александр Блок определял романтизм как «*стремление жить удесятерённой жизнью*» (Демченко, 2022, с. 38). В 1960-е годы это стремление нередко смыкалось с бурным разворотом урбанистической стихии, что проходило тогда под знаком НТР (научно-техническая революция – так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»). Урбанистическая стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись в широком внедрении рационально-конструктивных элементов и в запечатлении мощной энергетики соответствующего типа. В этом отношении настоящим взрывом стала **Первая фортепианная соната** (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение Щедрина в эстетико-стилевые «координаты» новаторского искусства второй половины XX столетия.

В её I части происходит стремительное перерождение идущего от раннего творчества ярмарочно-смехового начала в жёсткую урбанистику, а после погружения в глубины сознания (медленная часть) следует финал с его «огнедышащей», поистине вулканической магмой энергии, с его пафосом самосжигания в яростно клочущей жажде действия. Однако этот бушующий водоворот, это неистовое поlyingание, во всём отвечающее авторской ремарке *feroce*, внутренне оказывается «конструктивно обоснованным», то есть базируется на точном расчёте. Таков один из парадоксальных образных синтезов, раскрывающих экстремальные грани современного жизнеощущения на его стадии «бури и натиска» 1960-х годов.

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

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

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

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

Однако много важнее то, что во Втором фортепианном концерте со всей отчётливостью и остротой была разработана самая болезненная проблема романтического сознания – конфликт личности и окружающего её мира. Возможности инструментального концерта по самой его природе как нельзя лучше подходят для этого (*solo* как бы олицетворяет индивидуальное начало, *tutti* – его окружение), чем и воспользовались отечественные композиторы в полной мере именно в 1960-е. Причём приходится признать, что, в сравнении с аналогичными концепциями у других композиторов того времени, модель противостояния, предложенная в концерте Щедрина, отличается особой сложностью и неоднозначностью.

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

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

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

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

В иных ракурсах проблема взаимоотношений личности и среды раскрыта Щедриным в **Третьем фортепианном концерте** (1973). Прежде всего здесь приходится констатировать отсутствие резко выраженного противостояния как такового. *Solo* и *tutti* зачастую существуют в разных образно-звуковых измерениях, у каждого из них по преимуществу «своя епархия».

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

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

Генеральная кульминация с её нарочито сумбурной «разорванной» звуковой тканью, с её клокоцущим неистовством и беснованием знаменует апокалиптическое столпотворение. По замыслу автора, пианист в этот катастрофический момент может исполнять фрагмент из любого классического концерта (сам Щедрин играл начало Первого фортепианного концерта Чайковского), что носит чисто символический смысл, поскольку рояль практически не слышен в бедлам оркестрового *tutti*, и воспринимать подобное нужно как сакраментальный «глас вопиющего в пустыне», глас безвозвратно исчезнувшей красоты и поэзии человеческого бытия.

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

* * *

Бурные шестидесятые с их длением в 1970-е, вне всякого сомнения, явились для Родиона Щедрина *центральной* стадией творчества. Его художественные завоевания этого этапа по достоинству вошли в сокровищницу отечественного искусства, составив многоликий спектр поразительно ярких контрастов образного мира и стилистического диапазона. И такая оценка достижений композитора особенно очевидна, принимая во внимание то, что сделано им в балетном жанре.

Если проанализировать отечественную традицию соотношения основных музыкально-театральных жанров, то ко времени рубежа XX века обнаружится заметное смещение в сторону балета. Движение в этом направлении началось с П. Чайковского, который преимущественно в содружестве с хореографом М. Петипа добился определённого паритета между оперой и балетом, поскольку на два его безусловных шедевра в опере («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») приходится три столь же значимых балета («Лебединое озеро», «Спящая

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

Следующий мощный импульс принадлежал И. Стравинскому, который при деятельном участии антрепризы С. Дягилева и ряда хореографов, начиная с М. Фокина, сделал балет приоритетным видом музыкально-театрального искусства (двенадцать балетов при четырёх операх). И впоследствии наибольшая художественная результативность нередко сопутствовала отечественным композиторам именно в сфере балета – от С. Прокофьева («Ромео и Джульетта», «Золушка») до А. Петрова («Сотворение мира», «Пушкин») и Б. Тищенко («Двенадцать», «Ярославна»).

Типичность намеченной картины в полной мере подтверждается балансом жанров в творчестве Родиона Константиновича Щедрина. При всей значимости оперы («Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Левша», хоровая «Боярыня Морозова») самые существенные позиции в его художественном наследии составляют созданные им балеты («Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»). Произведения именно этого жанра дают наиболее последовательное представление об эволюции композитора за первые три десятилетия творчества: сказочный балет-буфф («Конёк-Горбунок»), балет-драма («Кармен-сюита»), балет-трагедия («Анна Каренина») с последующим «остыванием» романтической «лавы» («Чайка» и «Дама с собачкой»). Именно это, наряду с неоспоримыми художественными достоинствами данных партитур, побуждает уделить произведениям балетного жанра особое внимание.

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

Первая из них – «Кармен-сюита» (1967), созданная Щедриным в пору полного расцвета и законченной художественной зрелости его дарования. «Официальный» подзаголовок этого балета: «Транскрипция фрагментов оперы “Кармен” для струнных и ударных». Переводя звучание в чисто оркестровую плоскость и адаптируя его к танцевальной пластике, причём выполняя эту задачу на уровне, адекватном первоисточнику, композитор дал новую жизнь искусству транскрипции. Это тем более очевидно, что с точки зрения конечного результата есть достаточные основания говорить о конгенитальности партнёрства двух композиторов – не случайно «Кармен-сюита» соперничает в популярности с самой оперой.

В сюжетно-смысловом отношении Р. Щедрин исходил не из новеллы П. Мериме, а из оперного либретто А. Мельяка и Л. Галеви. Но, при удержании основных вех фабулы и «архетипов» ведущих персонажей оперы Ж. Бизе, композитор избрал путь свободного творческого пересоздания исходной канвы. Проведя тщательный отбор звукового материала, он осуществил его новую компоновку, добиваясь максимальной спрессованности действия. Сублимированный таким образом густок драмы вместились в лаконичные рамки одноактного балета.

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

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

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

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

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

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

При всей эффектности (в лучшем смысле этого слова), усиленной изобретательностью и остроумием разнообразных приёмов, оркестровое письмо в целом предстаёт достаточно прозрачным и утончённым, что позволяет говорить о сближении с «аристократическим вкусом», который в полной мере заявит о себе в следующем балете.

Едва ли не преобладающая доля артистического блеска обеспечивается участием ударных. К массиву струнных, взятых в строго убывающей прогрессии (*Violini I* – 18, *Violini II* – 16, *Viola* – 14, *Celli* – 12, *Bassi* – 10), присоединена воистину «неисчислимая рать» всевозможных видов и разновидностей ударных, требующая пяти исполнителей: две маримбы, два вибратона, кастаньеты, три альпийских колокольчика, четыре бонго, три гуиро, деревянные коробочки, клавесин, кроталы, маракасы, фруста, корейские колокола, чарльстон, там-тамы и томаты и т. д., и т. п. Понятно, что отмеченная выше «модуляция» в стилевые координаты XX столетия многим обязана темброво-ритмическому базису этой инструментальной группы. Забегая вперёд, отметим,

что пристрастие композитора к редким ударным инструментам потребовало в двух следующих балетах новой серии «экслюзивов», среди которых сирена, шумофон, тубафон, бубенцы, чашеобразный колокол, стеклянные колокола, звонница, ластра, пила и даже подиум.

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

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

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

Ещё более манящими, неотразимыми предстают чары женственности в их импозантном наряде и с их завлекающе томной негой, что естественно выводит к всепокоряющему чувству любви – начиная с № 3 «Первое интермеццо», где впервые появляется и «тема судьбы», но пока что вне какого-либо трагического наклона, как знак неодолимой страсти.

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

На пути к роковой развязке возникает единственное отстранение от драматургической прямой (№ 7 «Второе интермеццо» – оазис отрады, которой одаряет благоухание природы) и последнее светлое мгновение (№ 11 «Адажио» как воспоминание о счастливых днях), после чего стремительно и неотвратно следует катастрофа. Ей предшествуют навязчивые, тягостные, гнетущие душу видения (№ 12 «Гадание»); сама же катастрофа обрисована через воинственный грохот наступательной энергии, с которой вступает в противоборство «последняя решимость» личности, пытающейся отстоять свою суверенность. Однако карающая рука «темы судьбы» всеильна и беспощадна, и гибель личности передаётся опаданием звучности в контрабасовые низы с последними бликами «отлетающего духа» (высокие скрипки *pizzicato*, *morendo*, *ritenuto molto*).

Разумеется, всё это сфокусировано на образе главной героини, судьба которой подаётся остро, интригуяюще. Своевольная и своенравная, привыкшая повелевать сердцами, в момент выбора она обнаруживает глубину и серьёзность, расплачиваясь жизнью за свободу чувств. Дополнительный «обертон» рассмотренной идее придаёт арка внесценического обрамления («Вступление» – кода «Финала»), опирающаяся на тождественный интонационный материал. А поскольку материал этот ни что иное, как «тема любви» (из «Хабанеры» Кармен), то в первом приближении цель «предисловия» и «послесловия» – указать на соответствующий сюжетный мотив.

Но если «забыть» исходное назначение данного тематизма, то художественное обобщение, сконцентрированное в этом звуковом образе, окажется значительно шире и объёмнее. Проведение темы у колоколов на фоне глубоко затенённых струнных создаёт совершенно особую ауру магии волшебства, манящего таинства жизни (вот, кстати, ещё один пример коренного преобразования исходной модели). И после того, как мы стали свидетелями вдребезги разбитой судьбы, эта поэтика обретает в постлюдии балета ещё один смысл: всплывающие над тленом прошедшего реминисценции знакомой темы становятся символом бесконечно волнующего очарования жизни, её неизъяснимой притягательности и загадки, а в конечном счёте – её неуничтожимости несмотря ни на что.

* * *

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

Но если предыдущий балет был детищем 1960-х годов, во многом вскормленным именно этим временем радостного самоутверждения как Щедрина, так и его поколения в целом, временем энтузиазма с присущим ему ощущением безмерных возможностей, то следующая партитура своим *тотальным трагизмом* знаменовала начавшийся этап разuverенности в себе и в окружающем мире, этап крушения надежд и упований. Этой ситуации, очевидно, весьма корреспондировала история героини Л. Толстого, роман которого отличается сильнейшей концентрацией состояний мучительного разлада внутренней жизни личности и её разлада с окружающим миром.

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

- во-первых, пожалуй, только так мыслимо было вместить важнейшие перипетии великого романа в форму трёхактного балета – «большого», но достаточно компактного;

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

Помимо прозы великого романа, чрезвычайно важным компонентом в партитуру Щедрина вошёл звуковой мир Чайковского, взятый под углом зрения совершенно конкретной хронологической избирательности, о которой сам автор оповестил следующим образом: «В партитуре балета использована музыка инструментальных сочинений П. И. Чайковского, совпадающая по времени написания с годами замысла и создания Л. Н. Толстым романа “Анна Каренина”» (Демченко, 2022, с. 58).

Действительно, мы находим здесь целый ряд «извлечений» из принадлежащих Чайковскому произведений 1870-х годов: основная тема *Andante* из Второго квартета, вариация IX из фортепианного цикла «Тема с вариациями» *op. 19 № 6*, первая тема побочной партии I части Третьей симфонии и т. д. Целью цитирования являлось в данном случае желание передать исторический колорит, соотнесённость со временем жизни героев Толстого, стилизовать картины светского обихода той поры. Но и за пределами цитирования дух Чайковского как свидетеля эпохи зримо и незримо витает над «Анной Карениной» Щедрина, что чувствуется главным образом в психологической звукописи, а также в воссоздании борьбы человеческих устремлений с враждебными обстоятельствами и фатальными силами.

Из других реалий эпохи наибольшее внимание обращает на себя осуществляемая в № 19 «врезка» вокального дуэта из оперы В. Беллини «Капулетти и Монтеки» как атрибута театральной жизни прошлого. Кроме того, время от времени возникают ассоциации с приметами стиля других представителей «романтического века»:

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

- в № 6 чувствуется воздействие шарма «светскости», идущего от II части Фортепианного концерта Шумана;
- в медленной вальсовости № 2 ощутимо влияние Гуно и вообще французской музыки XIX столетия и т. п.

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

- лейтмотив Анны – 6, 7, 30, 36 (с такта 5), 91, 92, 5-й такт до 119, 130, 3-й такт до 132, 144, 7-й такт до 156, 165, 205–207, 212;
- тема любви – 4, 41, 43, 94, 104–107, 123–124, 159–160, 173–174, 216–218, 221–222, 230–231;
- обе темы в соединении – 233.

«Формально» сделав всё возможное для воссоздания духа и колорита эпохи романа Толстого, композитор деятельно переосмысливает упомянутые романтические традиции и заведомо модернизирует все привнесения в звуковой строй своей музыки, в том числе органично вживляя темы Чайковского в авторскую ткань, подчиняя их главенствующей стиливой «тональности». Примечательна такая деталь: ни одна из этих тем не звучит в своём исходном облике. Скажем, тема из Второго квартета Чайковского, которая становится одной из лейттем балета, ни разу не проводится у струнных: в № 1 (дважды) звучит кларнет, в №№ 6 и 14 – фортепиано, в № 9 – челеста, в № 18 – труба. То есть авторизация заимствованного материала ведётся и способом тембрового «перекрашивания».

Отмеченная модернизация цитатного материала и стиливых аллюзий вкупе с главенствующим контекстом определяют безусловную соотнесённость «Анны Карениной» Щедрина с актуальной современностью, то есть с этапом создания балета.

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

Сразу же заметим, что выполнено это на основе принципов сквозного драматического развития. Композитор говорил о своём стремлении к «непрерывности музыкального повествования» (Демченко, 2022, с. 60). Это удалось ему в высшей степени – предельное напряжение «тока» интенсивнейшего движения образов и сюжетных линий делает «Анну Каренину» огромной симфонией. По поводу упомянутого напряжения можно напомнить заглавие печатного отклика Г. Рождественского на премьеру балета: «Высоковольтная передача».

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

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

Рисуя «большой свет» в обстановке типичного для него времяпровождения (бал, фешенебельный салон, скачки, театр, дворец), композитор широко вводит краски, чуждые облику главной героини, что как раз и составляет пласт внешней, формализованной жизни. Представлена она в диапазоне от импозантного *potposo* и шумной бравуры до откровенного «официоза» (то, что получило отражение в заголовке № 17 – «Дворцовый церемониал») и крикливой парадности. Соответственно этому – ослепительный блеск, громогласные *tutti*, нередко ведущая роль экспансивной поступи полонеза и плакатные приёмы на грани шаржа, карикатуры.

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

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

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

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

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

Эти реалии заняли своё место и в следующих балетных партитурах (например, крик подбитой птицы и выстрел в «Чайке» или распахнувшаяся форточка в «Даме с собачкой»), однако максимальной концентрации их использование достигло в «Анне Карениной», где встречаются и просто редкий инструментарий, и абсолютно специфические звукоподражательные приспособления:

- примером первого рода могут служить мандолина и гитара для *итальянского* путешествия Анны и Вронского в № 16, а в сцене скачек в качестве «утилитарной» имитации – пронзительно звенящий *cup bell* (небольшой чашеобразный колокол с железным язычком);
- образцами второго рода можно считать электромузыкальный шумофон для завываний ветра в № 5 («Болгое. Метель») и *Podium* для момента гибели Анны (ремарка для исполнителя: «Подражая звуку шпал: об пол деревянного подиума двумя железными трубами»).

Определяющая и сквозная материя «конкретной музыки» данного балета связана со звукошумовой атмосферой, исходящей от представлений о железной дороге, что становится драматургически-смысловым стержнем. Это начинается с Пролога, где психологический «настой» наполняется указаниями на место действия («Вокзал Николаевской железной дороги») и приметам соответствующего обихода: паровоз спускает пары, звучат звонки отправления и отдалённые гудки (глуховатые, назойливо повторяемые сигналы бас-кларнета, подаваемые «прямым» звуком). И после целого ряда напоминаний о себе (одна из вех – паровоз, переносящий Анну в Россию в конце № 16) «железная дорога» завершает повествование, обрывая судьбу героини вихрем проносающегося локомотива (по силе своей поистине «убийственной» изобразительности этот эпизод совершенно гениален).

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

Всё это образует перенасыщенный «раствор» до предела сложной и напряжённой душевной жизни личности, словно бы стоящей на самом краю обрыва или находящейся на вулкане, в любую минуту готовом выбросить кипящую магму. «Раствор» этот чреват ужасающими разрядами, взрывами и смертоносными бурями. И когда ожидаемые опасности материализуются, тогда затаённая, даже кажущаяся статичной психологическая *импрессия* превращается в невероятной силы *экспрессию* терзаний и мук индивида – экспрессию, знаменующую состояния на грани срыва. Её «подземные толчки», вспышки и прорывы возникают многократно, но своей «точки кипения» она достигает трижды, каждый раз в конце очередного акта спектакля: в № 10 («Анна и Вронский»), № 15 («Побег в Италию») и № 20 («Последний дуэт с Вронским»). Названный № 20 – это, конечно же, завершающий этап действия, так как за ним следует всего-навсего констатация предрешённого (№ 21 «Смерть Анны»).

Среди указанных кульминаций особое внимание обращает на себя финал I действия. Дело в том, что по сюжету это сцена любви. И, возможно, кто-либо другой решил бы данный эпизод, высветив мгновение достигнутого счастья. Но Щедрин вместо предполагаемого красивого, чувственного па-де-де даёт нечто прямо противоположное. Разумеется, в чём-то он следовал за литературным первоисточником, согласно которому Анну

мучит комплекс вины, заставляя её воспринимать свою страсть как пагубную, преступную. Но композитор изначально показывает любовь как трагически обречённое чувство. И трагизм в данном случае определяется тем, что выражено в словах Анны у Толстого: «Я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем» (Демченко, 2022, с. 63).

Первый спуск этого как раз и находим в № 10: обжигающая, режущая экспрессия немислимой силы и остроты, передающая лихорадочное неистовство страдавшей души, пароксизмы отчаяния, биение «обожжённых» нервов, пронзительную боль, обнажённое страдание, раскалённость и полыхание взвинченных, клочущих эмоций, доводимых до состояния самосжигания. Вот он, не романтизм даже, а *ультраромантизм*, потребовавший сублимированно экспрессионистской палитры с характерными для неё скрежещущими линейно-диссонантными контрапунктами и музыкально проинтонированными возгласами стога, крика, вопля.

Но за этой сверхэкспрессией экстаичных бушеваний стоят ещё два момента. С одной стороны – порыв к абсолютной свободе чувства, отчаянный вызов судьбе, всему миру. А с другой, как прямое следствие этого испепеляющего безрассудства, – заведомая предопределённость неизбежного крушения (припомним ещё одну фразу Анны: «Я чувствую, что лечу головой вниз, в какую-то пропасть» (Демченко, 2022, с. 64)). Вот почему происходящее в № 10 воспринимается по музыке как уже свершившаяся катастрофа, хотя впереди ещё целых два акта. И уже на этом этапе с полной ясностью высвечивается мысль: за индивидуальность и свободу приходится платить самой дорогой ценой, иногда жизнью.

Свою необходимую роль в такого рода пророчествах и констатациях играет широко развёрнутая здесь фатальная образность. Она вполне эффективна и в своём традиционном качестве роковых фанфар («хрестоматийное» выражение находим в конце только что рассмотренного № 10, где над полыханием лирических эмоций нависает тяжёлая длань императивно-декламационных произнесений медных духовых инструментов). Но более значимым для «Анны Карениной» становится совершенно особый тип соноров – зловещий «рык» репетиционно-сигнального *ostinato* на одном звуке у низких деревянных и медных духовых с их механическим, «долбящим» или «клюющим» ритмом (то, что по либретто, начиная с Пролога, связано с фигурой Станционного мужика).

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

Понятно, что за всем этим для Щедрина стояла не слепая судьба, а реальный мир, окружавший Анну и стремившийся всеми силами заставить её подчиниться своим установлениям. Модель конфликта между этим миром, миром «большого света», и отторгаемой от него личностью композитор реализовал через идею «двух музык», сопоставление которых доводится до уровня несовместимости. Пики конфликта приходятся на сцены, где происходит одновременное совмещение противостоящих сущностей по вертикали. Две из этих сцен близки по драматургическому решению: завершающий раздел № 12 («Признание Анны») и № 19 («Сцена в итальянской опере»).

В первом случае сюжетная перипетия такова: во время скачек на ипподроме Вронский падает вместе с лошадью, Анна в страшной тревоге за его жизнь, чем изобличает перед окружающими свои скрываемые до того отношения с ним. В разработке данной ситуации композитор мог отталкиваться от опыта финала оперы «Кармен», где музыка передаёт размежевание двух планов: праздничное зрелище в цирке и драма ревности перед цирком. Со времени создания шедевра Бизе Щедрина отделяло почти столетие, и естественно, что сходное сценическое положение он подаёт с неизмеримо большей остротой и напряжённостью, используя для этого все мыслимые ресурсы музыкального искусства второй половины XX века.

Заострённость касается обрисовки внешнего плана: «военная музыка» преподносится эффектно, «зрелищно» и вместе с тем явно пародийно – в её грубоватой жанровости, прямолинейной интонационности, «громыхающей» помпе и показной бодрости легко прослушиваются отголоски парадных «мероприятий» советских времён. И в эту фанфаронскую маршевость врываются невероятно заострённые по контуру, «разорванные» реплики-вскикивания музыки Анны – воспроизводится настоящая буря оголённых эмоций, бушующих в её «обугленной» душе.

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

Сразу же подчеркнём, что и в отношении последнего из отмеченных обстоятельств Щедрина опять-таки последовательно «системно». Подобное находим и в двух других актах. В первом действии на сцене размещается фортепиано и небольшой струнный оркестр с флейтой, а в третьем в глубине сценического пространства должны находиться два певца с камерным оркестром. Это требуется в упоминавшемся № 19, где возникает ещё одно прямое столкновение Анны с обществом: отвергнутая им, она посмела явиться в свет. И когда в нежное звучание лирического дуэта Ромео и Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» вторгаются подчёркнуто холодные, жёстко-диссонансные фразы духовых, это знаменует реакцию так называемого общественного мнения на поступок *persona non grata*.

Такой исход можно было предполагать по завершению предыдущей сцены («Монолог Анны»), где героиня окончательно душевно сломлена запретом видеть сына. И до этого многое в Анне Щедрина напоминало «натянутую струну», исполненную жгучей тревожности и биения нервов. А теперь композитор напрямую переходит к овеществлению метафоры, выраженной в её словах: «Я – как натянутая струна, которая должна лопнуть» (Демченко, 2022, с. 66). Крайнее отчаяние героини передано через безумное натяжение единственной, бесконечно тянущейся ноты у струнных (*mi b* первой октавы у всех!), по которой хлещут отсекающие аккорды оркестрового *tutti* – так воспроизводится зримая картина совершающегося насилия над личностью, её отторжения казнящим миром.

«Натянутая струна, которая должна лопнуть». Действительно, слишком многое здесь с самого начала предвещает катастрофический финиш. Анна у Щедрина – натура донельзя нервная и чувствительная, с хрупким внутренним миром, но вынужденная существовать на пределе эмоционально-психического напряжения, в осаде враждебного, всеильно-подавляющего окружения. Высочайшая концентрация трагического начала и густо настоящий субстрат фатальных воздействий («И всюду страсти роковые», как сказал бы Пушкин) закономерно подводят к неизбежному крушению личности. Этот печальный итог благодаря потрясающему оркестровому мастерству композитора получил воплощение, которое представляется с некоторых пор единственно возможным. Финал стягивает в единый образ-пучок некоторые важные идеи предшествующего изложения:

- многократно заявлявшие о себе мотивы железной дороги, бывшие до этого достаточно завуалированными, приобретают теперь открытое качество;
- в рассмотренном завершающем разделе № 12 уже слышалась мысль о безразличии общего потока жизни к тому, что происходит с личностью;
- в неистовой фактуре № 10 и его реминисценций (№№ 15 и 20) могли возникнуть ассоциации с мчащимся на бешеной скорости локомотивом;
- и вот теперь безупречно выполненная звукоизобразительная картина становится последним мощным символом-обобщением, с убийственной осязаемостью регистрирующим столь большую для современной цивилизации проблему отчуждения – поезд внелично-бездушного бытия, равнодушно проносающийся мимо единичной судьбы, растаптывающий её, если она попала под колёса, и уносящийся вдаль.

* * *

Проблематика, тип концепции и драматургические особенности «Анны Карениной» нашли своё прямое продолжение в «Чайке» (1980). Однако их переакцентуация настолько ощутима, что приходится говорить только о частичном сходстве двух балетов. По отношению к «Чайке» можно использовать определение *огромная симфония*, но с ещё большим основанием, тем более что её структура состоит из 24 прелюдий, 3 интерлюдий и Постлюдии. И хотя сюжетная канва в либретто Р. Щедрина прописана довольно подробно (для более конкретного пояснения смысловых мотивировок она «расцвечивается» отдельными строками чеховской пьесы), целое построено по законам симфонизма и отличается непрерывным развёртыванием, которое скорее походит на саморазвитие звуковой ткани.

Центральная проблема «Чайки» вроде бы та же, что и в «Анне Карениной», – конфликт личности и среды. Но в музыкальном воплощении чеховского сюжета она оказывается только поверхностью происходящего. Здесь, может быть, ещё более подчёркнуто равнодушие окружения к тому, что творится с отдельно взятым человеком, и ещё более эти две сущности представляют собой абсолютно разные миры, разъединённые и чуждые друг другу, поскольку их жизнь протекает в параллельных, почти непересекающихся плоскостях. Вот почему трагизм жизнеотношения замыкается теперь на самой личности, причины и следствия, начала и концы сходятся в её внутреннем мире – это, можно сказать, *имманентный трагизм*.

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

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

Такова «оперетка жизни», как выразился бы М. Булгаков времён «Белой гвардии», и её главный мотив озвучивается радужно-переливчатым тембром флейты пикколо, которая беспечно высвистывает и «верещит». Только изредка в этой скерцино-питtoresке или «музыкальной табакерке» проскальзывают настораживающие штрихи, намекающие на хищную личину (в чуть зловещих бликах низких духовых). И здесь, подобно помпезному маршу на скачках в «Анне Карениной», есть сцепка с актуальной действительностью – прообразом дополняющей темы (с вступлением электрогитары) вольно или невольно послужила пародийно препарированная мелодия А. Петрова из фильма «Я шагаю по Москве» (образчик «по-свойски» поданного советского оптимизма).

Рассмотренная образность представлена в обширном пространстве музыки балета совсем небольшими островками, господствуют же в нём ландшафты внутренней жизни. «Анну Каренину» Щедрина Г. Рождественский охарактеризовал фразой Толстого «Музыка есть стенография чувств» (Демченко, 2022, с. 69). Неизмеримо более это определение может быть адресовано «Чайке» (а вслед за ней и «Даме с собачкой»).

Глубочайшая сосредоточенность на движениях души, на смутных, неопределённых ощущениях, на томительных рефлексиях и всякого рода многозначных «туманностях» – всё это, казалось бы, напрямую сближает с психологизмом предыдущего балета. Однако в «Чайке» подобные состояния воспроизводятся под иным знаком. Имя ему – депрессия. Депрессия неотступная, хроническая, угнетающая ввиду неразрешимости противоречий и безвыходных лабиринтов жизни. Одна из мыслей Чехова, введённых в либретто, намекает на причину дисгармонии: «Все любят, но все нелюбимы; все говорят, но никто никого не слышит» (Демченко, 2022, с. 69).

Жизнь замкнутого в себе духа с его погружением в трясину психоанализа, с его избытанием в потоке сознания и подсознания заводит в цейтнот самоизоляции, когда теряются смыслы и цели, что неизбежно обрекает на анемию, индифферентность, прозябание и статику выжидания. Этому отвечают сумрачно-зыбкий образный тон, общая заторможенность пульса (почти абсолютно преобладают медленные темпы), аморфность микротематической ткани (музыкальная «паутина» собирается из отдельных интонационных оборотов, ритмических фигур, тембровых пятен). В пределе такая настроенность вела к некоей бесчувственности и душевной опустошённости, означая потерю интереса к жизни и вкуса к ней (на память приходит гоголевское «Скучно жить на свете, господа!»).

Среди этого безмолвия и уныния душ время от времени вспыхивают прорывы трагической экспрессии, не менее сильной и острой, чем это наблюдалось в кульминационных зонах «Анны Карениной». То, что у Чехова в этом отношении даётся только намёком (один из персонажей пьесы восклицает: «Как все нервны!»), выведено в музыке Щедрина в экстремальные величины сверхнапряжения.

Исходя из той «натянутой струны», которая определяла образный строй предыдущего балета, здесь в соответствующих эпизодах ещё более сублимировано ощущение мучительной невыносимости существования. В моменты подобных всплесков вырывающиеся спазмы отчаяния и вопли самоиспепеления идут рука об руку с пароксизмами бессильной ярости, страдальческого противления. Так, в конце Прелюдии 12 после фатальной фанфары струнные почти буквально рвут струны, что соответствует указанию композитора (*ffff, sul ponticello, seccissimo*). На пиках кульминаций звучат неистовые взывания, бедственные сигналы SOS, посылаемые миру – этим балет начинается, этим он и завершается в Постлюдии...

Говоря о балетных партитурах Щедрина в целом, необходимо подчеркнуть, что это отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции. Соглашаясь с подобным утверждением, мы неизбежно должны признать и то, что именно данный корпус произведений составляет самую значительную область творчества композитора.

Столь же несомненно, что высшей кульминацией его наследия стала «Анна Каренина». В своё время первый выдающийся наставник композитора А. Свешников оценил её как «новое слово в искусстве балета» (Демченко, 2022, с. 73). Позволим себе перефразировать это высказывание, чтобы констатировать следующее: произведения Р. Щедрина – *главное слово* в мировом балетном театре второй половины XX века и сделанное им на том историческом этапе является подлинной классикой данного жанра.

Источники | References

1. Демченко А. И. Творчество Родиона Щедрина. М.: РУСАЙНС, 2022.

Информация об авторах | Author information



Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов



Aleksandr Ivanovich Demchenko¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.10.2026; опубликовано online (published online): 09.10.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; Родион Щедрин; композиторское творчество; балеты; 20th-century musical art; Rodion Shchedrin; compositional oeuvre; ballets.