



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.148-159

**Классики отечественной музыки XX века**  
*Авторский цикл лекций*

**The Classics of 20th Century Russian Music**  
*Authorial Cycle of Lectures*

## **А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive  
Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **Творчество Р.К. Щедрина**

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве Р.К. Щедрина. После разделов, касающихся раннего и центрального периодов его творчества, анализируется драматизм и даже трагизм мировосприятия композитора и их преодоление. Максимального напряжения данная ситуация достигала при обращении Щедрина к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния.

По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений с их рекомендуемым исполнением, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Щедрина.

### Ключевые слова:

творчество Щедрина, эволюция, основополагающие принципы, черты стиля.

## **The Musical Oeuvres of Rodion Shchedrin**

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian and Georgy Sviridov. This series is continued with a lecture about the music of Rodion Shchedrin. Following the portions of the lecture which deal with the early and middle periods of the composer's music, the drama and even the tragic quality of his world perception and their overcoming, the present situation acquired maximal tension upon Shchedrin's turning to the most acute problem for the romantic consciousness — the problem of interactions of personality and its surroundings, especially in the event of their confrontation.

During the lecture's exposition fragments of musical compositions are offered with their recommended performances, in their sum providing a perception of the most substantial sides of Shchedrin's musical legacy.

### Keywords:

Shchedrin's musical legacy, evolution, foundational principles, stylistic features.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Р.К. Щедрина // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 148–159.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.148-159.

## Раннее творчество

**Р**одион Константинович Щедрин был в числе первых в ряду так называемых *шестидесятников*, то есть тех композиторов, литераторов, художников, кинематографистов, которые выдвинулись на ведущие позиции в искусстве в 1960-е годы и сделали для отечественной культуры второй половины XX века определяющий вклад.

Щедрин был в числе первых, долгое время являлся лидером этого композиторского поколения и раньше других заявил о себе.

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

1) совершенно определённая национальная характеристика (подразумевается ярко выраженное русское начало);

2) обращение к частушке как жанру, который до него только изредка вводился в произведения академического плана;

3) интерес к фортепиано и, в частности, к жанру фортепианного концерта — к нынешнему дню им создано пять произведений подобного рода (1954, 1966, 1973, 1991, 1999).

Московскую консерваторию Щедрин оканчивал по двум отделениям: композиция и фортепиано. Как *пианист* Щедрин впоследствии выступал в основном с исполнением собственной музыки —

играл её он великолепно, создавая подлинные эталоны интерпретации своих произведений. И показательно: всё, что мы сегодня услышим из написанного для фортепиано, будет звучать в исполнении самого Щедрина — лучше, чем он, его сочинения пока не играл никто.

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

Не менее важно другое: в первом же своём *нестуденческом* опусе Щедрин обратился к жанру, которому суждено было стать для него определяющим, поскольку именно в балете он достиг наиболее значительных художественных результатов (с вершиной творчества в «Анне Карениной»). Не будет преувеличением сказать, что мировой балет второй половины XX века — это прежде всего балеты Щедрина. И, само собой разумеется, что его балетные партитуры — отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции.

На материале музыки «Конька-Горбунка» композитор сделал несколько фортепианных миниатюр, и они открыли собой целую серию фортепианных пьес, которые сразу же и широко вошли в репертуар пианистов. Вошли по достоинству: это вещи яркие, самобытные, их отличает виртуозный блеск и красоч-



ность пианистической палитры. Есть в них и очень характерно переданный национальный колорит.

Вслушаемся с этой точки зрения в пьесу «Тройка» (1959), где многое задано уже самим заголовком. Мы говорим *задано*? Но в каком преломлении предстаёт этот традиционно русский мотив! Здесь мы сталкиваемся с такой примечательной особенностью почерка Щедрина, как смысловая многозначность (позже будет сказано об амбивалентности образного строя его музыки).

В самом деле: упругий синкопированный ритм (специфически русская иррегулярная метрика 5/8) передаёт настроение бесшабашного веселья (в пёстрых ярмарочных тонах) и одновременно своей «сбивчивой» пульсацией вносит подтекст, намекающий на езду по ухабистому нашему бездорожью. И уже в этой ранней пьесе заметна столь свойственная манере Щедрина острота ритма и гармонии.

### «Тройка»

Р. Щедрин (0.55)

Что ещё есть в «Тройке» и что сразу же выделило Щедрина, так это *чувство юмора*. То чувство, преломление которого нечасто встречается в музыкальном искусстве и которым в избытке оказался наделён молодой композитор. Оно самоочевидно в уже называвшихся первых крупных его произведениях: озорство быстрых частей Первого концерта, а «Конёк-Горбунок» — это настоящий балет-буфф или *«потешные сцены»* (если воспользоваться подзаголовком балета Стравинского «Петрушка»). Что касается фортепианных пьес, то предметом «специального внимания» юмористическое начало становится в «Юмореске» (1957).

Помимо отмечавшейся уже подчёркнутой остроты выразительных средств (в том числе дразнящей пикантности диссонлирующих звучаний) и яркого остроумия, находим здесь ещё одно ха-

рактерное для Щедрина качество — парадоксальность. В этой музыкальной пародии совершенно необычным, но органичным образом сочетаются грубовато-шаржированное и тонкое, изысканно-ироничное, а в чисто звуковом плане обращает на себя внимание предельный разброс сопоставляемых в одновременности регистров — очень низкого и самого высокого.

### «Юмореска»

Р. Щедрин (0.59)

Наряду с подобными ощущениями света, радости, гармоничности, в творчестве композитора тех лет вызревали ростки того, что впоследствии широко развернётся в усложнённой и драматической образности. Её признаки обострялись по мере приближения к шестидесятым 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) ко второй половине столетия (свой отсчёт в отечественном искусстве она начала с 1960-х).

Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок его жизненной траектории охватил практически всю протяжённость первого из этих исторических периодов (то есть 1930-е, 1940-е и 1950-е годы), а сам он в той или иной степени унаследовал социальный и эстетический опыт того времени. Однако внутренне, всем своим существом, он тяготел к следующему историческому периоду (вторая половина XX столетия), где ему и всему его поколению как раз и предстояло проявить себя в полной мере. И естественно, что в раннем творчестве композитора, которое пришлось в основном на вторую половину 1950-х, это сказалось в свое-

образном стилистическом балансировании между прошлым и будущим.

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

Как раз этому и посвящена **Первая симфония** (1958), начало которой вводит в атмосферу сильнейшего внутреннего напряжения: «вздыбленная» патетика вступления к I части, за которыми следуют большие пространства сумрачных, тягостных раздумий, претворённых в развёртывании тематизма главной партии (примечательно, что она идёт в медленном темпе).

**Симфония № 1**  
**I часть (начало)**  
Н. Аносов (1.55)

В опере «**Не только любовь**» (1961) этот балансирующий характер передан через *расслоение* общего, массового (русская деревня тех лет) и индивидуального, воплощённого прежде всего в образе Варвары.

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

К тому времени тема «Родион Щедрин и частушка» стала уже, что называется, притчей во языцех. Этот фольклорный жанр, только изредка проникавший в сферу академического искусства, стал для Щедрина поистине золотой жилой.

Как никто другой, он в обилии и во всевозможных ракурсах вводил его в свои ранние сочинения.

С простодушно-здоровой атмосферой народной жизни в опере сопоставлен сложный, противоречивый внутренний мир Варвары. Внешне её драма состоит в том, что после мучительных колебаний она отвергает для себя возможность любви, жертвуя собой для общего благополучия (отсюда название — «*Не только любовь*»). Однако подлинная драма в ином: по складу натуры Варвара далека от своего непосредственного окружения, её дух томится чем-то иным, и это иное настроено на ту психологическую «тональность», которая станет типичной для 1960-х годов.

Характерный штрих: у Варвары тоже есть *частушка*, но какая! Трактовка народно-жанрового прототипа здесь уже всецело находится в русле зарождавшегося тогда самобытнейшего течения отечественной музыки, получившего впоследствии наименование «*новая фольклорная волна*». И здесь со всей очевидностью предстаёт свойственная Щедринскому психологизму 1960-х годов *амбивалентность* образа, под которой понимается противоречивая двойственность состояния.

Вот и в данном случае: внешне — разгульный пляс-трепак (трепак — старинный плясовой жанр), внутренне — горькая драма одиночества. Драма, наполненная невероятным, предельным напряжением, готовым в любое мгновение обернуться катастрофой души. Это уже совершенно иной строй чувств, и подхлестываемые оркестровым ритмом драматической «погони», они приобретают ту степень интенсивности эмоционального переживания, которая будет свойственна искусству второй половины XX века.

**«Не только любовь»**  
**Частушки Варвары**  
Т. Синявская (1.08)





## Центральный период творчества

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 «авангардным» техникам, которые тогда, после длительного перерыва, ещё только входили в обиход отечественного искусства. Но самое главное состояло в том, что коренным образом изменился интонационный контур музыки Щедрина. А в отношении её обновляемого «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении* воссоздаваемых человеческих проявлений.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью был ощутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко базируясь на частушечной основе.

Квинтэссенцией этой линии, её кульминацией и завершением стал концерт для оркестра «**Озорные частушки**» (1963), где абсолютная свобода в трактовке фольклорного жанра нацелена на изобретательнейшее остроумие, постоянно переходящее в «занозистое» пересмешничество, которое напоминает о скомошских традициях отечественного искусства и в частности выражает себя в подражании игре народных инструментов с их шаржированной подачей.

### «Озорные частушки»

К. Кондрашин (1.07)

В ходе эволюции образный мир музыки Щедрина претерпел к этому времени коренную метаморфозу: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической подачи народного начала к его драматическому освещению. Показательна в дан-

ном отношении опера «**Мёртвые души**» (1976). Намеченная в предыдущей опере драматургия расслоения приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые практически не пересекаются друг с другом, являясь абсолютно чужеродными.

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

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

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

### «Мёртвые души», № 2

Ю. Темирканов (1.33)

Народная жизнь, которая у писателя почти не приметна (через отдельные штрихи и намёки), у Щедрина развёр-

нута в полновесный пласт. Более того, ей придано едва ли не определяющее значение — образом народной России открывается и завершается произведение.

Вместо прежней цветистости красок и юмористического наклона здесь передано углублённо-драматизированное ощущение бедственного её состояния. Сумрачно и безнадежно повествуется о лапотной, горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность *доцивилизованного* существования. Рисуя такую Россию, композитор обращается к народному пению в его натуральном виде (и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения) — то было явление небывалое для академического искусства.

А заодно отметим для себя всю остроту драматургического расслоения: сразу же после только что прослушанной нами сцены «Приём у губернатора» следует сцена под названием «Дорога» с причетным запевом «*Ты не плачь, не плачь*», и воспринимается она символом тягостного монотонного хода бесконечно тоскливой жизни, что подчеркнуто затемнённым колоритом музыки.

### «Мёртвые души», № 3

Ю. Темирканов (1.22)

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

И надо признать: Родион Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века. Говоря об этом, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия — только одна из фаз ро-

мантизма 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 обрисовать 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 с изошрённостью жизненных проявлений (имеются в виду «капризы» эгоцентрического свойства, но поданные очень обаятельно). И всё это при условии исключительной остроты интонационного контура, которая намечалась уже у раннего Щедрина.

Вот что мы слышим в фортепианном цикле «**24 прелюдии и фуги**» (1964–1970), который начинается следующим образом:

### 24 прелюдии и фуги № 1, Прелюдия и fuga *C dur* Р. Щедрин (1.11)

Портретируя столь нестандартную личность, композитор даёт совершенно неожиданную трактовку полифонии и полифонического цикла. Можно утверждать, что именно Щедрин открыл «шлюз» *полифонической музыки* второй половины XX века и сделал в этом направлении больше, чем кто-либо. После цикла «24 прелюдии и фуги» появилась его «**Полифоническая тетрадь**» (1972) — 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад. Медленные части многих крупных его сочинений — пассакальи, основанные на сложном полифоническом развитии.

В связи с этим уместно говорить о *бахианстве* Щедрина. Как-то Д.Д. Шостакович задал ему вопрос: «*Если бы вы*



попали на необитаемый остров и вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, что бы вы выбрали?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги». С именем и традицией Баха у него связано несколько сочинений, в том числе «**Музыкальное приношение**» (1983) — огромная композиция с главенствующей ролью органа и с реминисценциями баховских хоралов (кстати, подготавливая в качестве исполнителя премьеру, композитор овладел игрой на этом инструменте).

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

Образцом искусства подобного рода можно считать балет «**Кармен-сюита**» (1967). Здесь Щедрин выступил в своеобразном партнёрстве с Бизе, осуществив коренное преобразование хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо предлоги для упреков в насилии над исходным тематизмом. Его модернизация ведётся главным образом по линии оригинальных, чрезвычайно изобретательных трансформаций тембра и ритма. И говоря о преобразованиях ритма, следует упомянуть о том, что транскрипция выполнена только для струнных и ударных, причём партия ударных требует пяти исполнителей. Можно говорить о *конгениальности* этой транскрипции — не случайно она соперничает в популярности с самой оперой.

#### **Кармен-сюита, № 4**

*Г. Рождественский (1.19)*

Александр Блок определял романтизм как «*стремление жить удесятёрённой жизнью*». В 1960-е годы это стремление нередко смыкалось с бурным разворотом урбанистической стихии, что проходило тогда под знаком НТР (научно-технической революции — 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. В этом отношении настоящим взрывом стала **Первая фортепианная соната** (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение Щедрина в «координаты» второй половины XX столетия. В её I части происходит стремительное перерождение ярмарочно-смехового начала, которое шло от раннего творчества, в жёсткую урбанистику, а финал — это «огнедышащая», поистине вулканическая лава энергии, своего рода акт самосжигания в яростно клокочущем водовороте бурных действий.

#### **Соната для фортепиано № 1, финал**

*Р. Щедрин (1.17)*

Урбанизированный мир современного романтика — это нередко мир парадоксов. В музыке Щедрина столь специфический ракурс отчётливее всего находил себя в «совмещении несовместимого». Если взять для примера финал **Второго фортепианного концерта** (1966), то обнаружим парадоксальные перебросы и неожиданные переключения от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных на урбанистический манер) к гедонии нарочито легковесного, поверхностного досуга (выполнено на основе искусного воспроизведения джазовой импровизации).



## Концерт для фортепиано с оркестром № 2, финал

Р. Щедрин,  
дирижёр Г. Рождественский (1.17)

### Трагизм и его преодоление

Сверхинтенсивность жизненного пульса нашла у Щедрина преломление не только в плане резких, неожиданных переключений контрастов и не только в бурной энергетике действенных проявлений, но и в плоскости эмоционально-психологических переживаний. Помноженная на уже отмечавшееся сгущение и обострение всего и вся, эта сверхинтенсивность повела к сильнейшему драматизму и даже трагизму мировосприятия. Максимального напряжения данная ситуация достигала при обращении к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в балете «**Анна Каренина**» (1971), где она достигла трагического накала. Мы акцентируем мысль о противостоянии отмеченных сущностей — и совсем не случайно, обсуждая концепцию рассматриваемого балета, сразу же заговорили о «двух музыках», через резко выраженный контраст которых данное противостояние как раз и раскрывалось.

Музыка *внешняя* — это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониалах. Музыка *внутренняя* — это сама Анна, портретируемая в основном в ракурсах напряжённейшего психологизма и трагической экспрессии.

В передаче психологизма композитор широко опирается на возможности *сонорики*, в том числе моделируя рефлексивные состояния путём погружения в плывущее звуковое «маревое» (сонорика исключает отчётливость интонационно-

го контура и тем более мелодизм как таковой). Всё это явственно намечено уже в Прологе к балету, наполненном напряжённой томительностью и ощущениями тревожности, чреватой драматическими взрывами неминуемых катастроф.

## «Анна Каренина», Пролог

Ю. Симонов (2.35)

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

Катастрофичность существования личности определяет трагическую экспрессию исключительной силы и остроты. В её выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто превышающее по степени обнажения эмоций боли, отчаяния, переходящих в открытый вопль души. И когда над этим полыханием экспрессии нависает тяжёлая «длань» фатальных произнесений медных духовых инструментов, вновь ощущается традиция Чайковского, но она опять-таки получает сугубо современное наполнение.

Прозвучит завершающая сцена I действия. Впереди ещё два акта, однако по характеру музыки для нас ясно, что героиня балета обречена, поскольку это — сцена любви только по сюжету, а музыка раскрывает как бы уже свершившуюся катастрофу.

## «Анна Каренина», № 10

Ю. Симонов (1.37)

Премьера «Анны Карениной» прошла в 1972 году. После этой кульминации тра-



гизма (и кульминации творчества Щедрина вообще) подобная настроенность постепенно пошла на спад. Последние сильнейшие её всплески находим в балете «**Чайка**» (1980), причём в трактовке данного типа образности намечаются коренные перемены: трагизм жизнеощущения замыкается теперь на самой личности — она и есть причина глубокого внутреннего разлада. Окружающая среда здесь уже просто фон, фон презираемый, отвергаемый, но не являющийся причиной трагедии главных героев.

Сейчас мы услышим примечательные в этом отношении идущие друг за другом фрагменты «Чайки». В первом эпизоде передаётся пароксизм отчаяния в столь характерном для Щедрина тоне предельной экспрессии (вплоть до физиологизма, когда струнные, можно сказать, «рвут струны»). А второй эпизод: легковесная музыка нарядной, забавной мишуры, олицетворение занятой пустоты жизни (ведущий тембр — флейта-пикколо, она беспечно высвистывает и «верещит»). Кстати, так композитор стремился обрисовать обывательскую публику, освиставшую чеховскую «Чайку» на премьере в Петербурге.

### «Чайка»

#### *Прелюдия 12 и Интерлюдия*

*А. Лазарев (1.48)*

Говоря о постепенном отходе от трагизма, необходимо упомянуть пока последний балет Щедрина — «**Дама с собачкой**» (1985), где уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии. Его герои временами как бы пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию. Это своеобразно отвечало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что называли временем застоя, стагнации).

С конца 1980-х, опять-таки вместе со всей страной, Щедрин вступил в нынешний, поздний этап творчества и именно

тогда, когда начался деятельный поиск выхода из тупика, композитор создаёт хоровой концерт «**Запечатлённый ангел**» (1988), в котором настойчиво звучит призыв к покаянию (одна из ключевых фраз текста: «*Покаяния отвержи ми двери*»). Авторскому замыслу отвечает опора на церковно-славянскую лексику и стилистику православного пения, но трактованную по-своему, свежо и порой необычно. Так, допустим, никогда в церковной музыке мы не услышим хорового скандирования отделённых друг от друга слогов — то, что представлено, например, в VI части Концерта.

### «Запечатлённый ангел»

#### *VI часть*

*В. Минин (1.14)*

Теперь музыка Щедрина всё чаще приобретает совершенно другую окраску. Он отказывается от крайностей авангарда (их пиком был **Третий фортепианный концерт**, 1973) и вообще от какой-либо избыточности в искусстве, тяготеет к прояснению и просветлению образного строя, возвращаясь к традиционным духовным и художественным ценностям.

Для него всё более значимыми становятся классические ориентиры стиля — стиля уже не романтического, а классического в своей сущности (разумеется, в его современном истолковании). Всё это означало поворот к горизонтам *Постмодерна* как определяющего направления в искусстве рубежа XX–XXI веков. С этой точки зрения вслушаемся в ещё один фрагмент из «Запечатлённого ангела».

«Запечатлённый ангел» — концерт для хора и *свирели*. В идеале композитор хотел бы слышать именно этот инструмент (в реальной исполнительской практике обычно звучит флейта), словно подчёркивая его тембром, что отныне он предпочитает урбанизированному существованию соприродное естество и ноту душевной благодати, причём свирель



воспринимается здесь как тон особой чистоты и небесной голубизны.

**«Запечатлённый ангел»**

**V часть**

*В. Минин (1.04)*

**Основные произведения**

**Р.К. Щедрина**

**Оперы**

«Не только любовь» (1961)

«Мёртвые души» (1976)

«Лолита» (1994)

**Балеты**

«Конёк-Горбунок» (1956)

«Кармен-сюита» (1967)

«Анна Каренина» (1971)

«Чайка» (1980)

«Дама с собачкой» (1985)

**Вокально-симфонические  
и хоровые сочинения**

«Поэтория», концерт для поэта,  
женского голоса, хора и оркестра (1968)

«Ленин в сердце народном»,  
оратория для солистов,  
хора и оркестра (1969)

«Казнь Пугачёва»  
для хора *a cappella* (1981)

«Строфы из „Евгения Онегина“»  
для хора *a cappella* (1981)

«Запечатлённый ангел»  
для хора и свирели (флейты) (1988)

**Оркестрово-концертные  
жанры**

Концерт для фортепиано с оркестром  
№ 1 (1954)

Симфония № 1 (1958)

«Озорные частушки»,  
концерт для оркестра № 1 (1963)

Симфония № 2 (1965)

Концерт для фортепиано  
с оркестром № 2 (1966)

«Звоны», концерт для оркестра № 2  
(1968)

Концерт для фортепиано с оркестром № 3  
(«Вариации и тема») (1973)

«Автопортрет» для оркестра (1984)

«Хороводы», концерт для оркестра № 4  
(1989)

«Русские фотографии» для струнного  
оркестра (1994)

*Concerto cantabile* для скрипки  
и струнного оркестра (1997)

**Камерно-инструментальная  
музыка**

«Юмореска» для фортепиано (1957)

«Подражание Альбенису» для фортепиано  
(1959)

«Тройка» для фортепиано (1959)

Соната для фортепиано № 1 (1962)

24 прелюдии и фуги для фортепиано  
(1964–1970)

«Полифоническая тетрадь» для фортепиано  
(1972)

«Тетрадь для юношества» для фортепиано  
(1981)

«Фрески Дионисия» для 9 инструментов  
(1981)

«Музыкальное приношение» для органа  
и 9 духовых (1983)

«Русские наигрыши» для виолончели  
*solo* (1990)



## ЛИТЕРАТУРА

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

*Об авторе:*

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

## REFERENCES

1. Demchenko A.I. Baletnaya poetika Rodiona Shchedrina [The poetics of the Ballet by Rodion Shchedrin]. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii* [Rodion Shchedrin: Materials for Creative Biography]. Ed. by E.S. Vlasova. Moscow, 2007, pp. 372–394.
2. Demchenko A.I. *Osvoboditel'naya epopeya v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii* [Liberation Epic in the Mirror of Musical Art of Russia]. Saarbrücken (Germany): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 p.
3. Demchenko A.I. Otnyud' ne goszakaz! [Is not a State Order!]. *Muzykant-klassik* [Musician Klassik]. 2017. No. 7–8, pp. 10–12.
4. Demchenko A.I. Polstoletiya nazad. Dialog lichnosti i sredy v otechestvennom iskusstve 1960-kh godov [Half a Century Ago. The Dialogue Between the Individual and the Environment



in the Russian Art of the 1960-ies]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'snvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2017, pp. 45–68.

5. Zaviyalov E.N., Zhossan N.Yu. Kонтсерт dlya оркестра № 4 “Khorovody” Rodiona Shchedrina [Concerto for Orchestra No. 4 “Round Dances” by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya* [Actual problems of culture, art and art education]. Issue 16. Orenburg, 2014, pp. 234–250.

6. Komissinskiy V.G. *O dramaturgicheskikh printsipakh tvorchestva R. Shchedrina* [On the Dramaturgic Principles of Art by R. Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 192 p.

7. Likhachyova I.V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Rodion Shchedrin's Musical Theatre]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 208 p.

8. Matusevich A.P. *Vozrozhdenie “Mertvykh dush”* [The revival of the “Dead Souls”]. OperaNews. 2012. On the 26th of February.

9. Melikova L.B. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina [24 Preludes and Fugues by R. Shchedrin]. *Aktual'nye problemy iskusstvoznaniya: muzyka, lichnost', kul'tura* [Actual Problems of Art Studies: Music — Personality — Culture]. Saratov, 2012, pp. 37–46.

10. Paisov Yu.A. *Khor v tvorchestve Rodiona Shchedrina* [Choir in the Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1992. 240 p.

11. Prokhorova I.A. *Rodion Shchedrin. Nachalo puti* [Rodion Shchedrin. The Beginning of the Path]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 72 p.

12. Sazonov A.A. *Aspekty ispol'zovaniya udarnykh instrumentov v proizvedeniyakh R. Shchedrina* [Aspects of the Use of Percussion Instruments in the Works by R. Shchedrin]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'snvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2012, pp. 182–194.

13. Tarakanov M.E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [Creativity of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.

14. Kholopova V.N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path in the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

15. Shchedrin R.K. *Avtobiograficheskie zapisi* [Autobiographical Records]. Moscow: AST, 2008. 288 p.

16. Gerlach H. *Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin* [To the Creation of Rodion Shchedrin]. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

---

#### About the author:

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),

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

---

